

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

PRISCILA MOCELIN LARA

**A PIXAÇÃO E O CIRCUITO ARTÍSTICO BRASILEIRO (2005-2021):
DISPUTAS E NOVAS POSSIBILIDADES**

**PONTA GROSSA
2022**

PRISCILA MOCELIN LARA

**PIXAÇÃO E O CIRCUITO ARTÍSTICO BRASILEIRO (2005-2021):
DISPUTAS E NOVAS POSSIBILIDADES**

Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Área de História, Cultura e Identidades.

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Camera Varella

**PONTA GROSSA
2022**

L318 Lara, Priscila Mocelin
Pixação e o circuito artístico brasileiro (2005-2021): disputas e novas possibilidades / Priscila Mocelin Lara. Ponta Grossa, 2022.
97 f.

Dissertação (Mestrado em História - Área de Concentração: História, cultura e identidades), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Camera Varella.

1. Pixação. 2. Pichação. 3. Circuito artístico. 4. Arte contemporânea. 5. Cultura visual. I. Varella, Patricia Camera. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. História, cultura e identidades. III.T.

CDD: 709



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

Av. General Carlos Cavalcanti, 4748 - Bairro Uvaranas - CEP 84030-900 - Ponta Grossa - PR - <https://uepg.br>

TERMO



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Universidade Estadual de Ponta Grossa

TERMO DE APROVAÇÃO

Priscila Mocelin Lara

Pixação e o circuito artístico brasileiro: disputas e novas possibilidades

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História- Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no dia, pela seguinte banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Patricia Camera Varella (Orientadora)

Prof. Dr. Renato Torres (UNESPAR - Campus Curitiba)

Prof. Dr. Rafael Schoenherr (UEPG)



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Schoenherr, Professor(a)**, em 27/04/2022, às 15:41, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Camera Varella, Professor(a)**, em 27/04/2022, às 15:55, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Renato Torres, Usuário Externo**, em 27/04/2022, às 15:59, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.uepg.br/autenticidade> informando o código verificador **0924546** e o código CRC **E1FFC7DE**.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo apoio e incentivo aos estudos e por sempre respeitar minhas escolhas.

À todos os meus amigos que sempre estão torcendo por mim e pelas minhas conquistas.

À Vinicius Barboza, por toda a parceria e aconchego durante os percalços nesses últimos anos, deixando a vida mais leve.

À minha orientadora Dra. Patricia Camera Varella por todo incentivo para a elaboração e discussão da pesquisa, sendo peça fundamental para o desenvolvimento da mesma, que desde o início acreditou no potencial da discussão apresentada, apesar de todas as dificuldades.

Aos professores Dr. Renato Torres e Dr. Rafael Schoenherr pelas sugestões, indicações e críticas para o melhor encaminhamento desta pesquisa na banca de defesa.

À CAPES, pelo apoio financeiro no desenvolvimento do trabalho, em momentos de desmonte científico e de ataques à Universidade Pública, demonstrando a importância de se defender e preservar a educação pública de qualidade.

Gratidão a todos que contribuíram de alguma forma para a conclusão dessa pesquisa.

“Somos a tribo dos escribas underground, predominantes e crescentes na bolsa amniótica das periferias. Pra quem ainda não sabe, anuncio aqui: Não há futuro, o pixo é a ausência do futuro, a enfermidade da vida, praga moderna, peste aerosol, câncer cancro cítrico. Vale o que está escrito nas paredes, e nós não pretendemos parar.”

Cripta Djan – Os + Fortes (SP) Brasil 2013.

RESUMO

A presente pesquisa apresenta o fenômeno de disputa, absorção e interação/integração da pixação no circuito artístico brasileiro, com destaque para o caso paulistano, a partir do evento de ocupação da Bienal Internacional de São Paulo por pixadores, que ocorreu em 2008. Nesta conjuntura verificam-se os rompimentos dos usos e das funções da prática da pixação, junto ao contexto dessas ações e de outras que se estendem com a introdução das mídias digitais e da ampliação do mercado artístico. Nesta esfera, objetiva questionar as expressões visuais e seus discursos, considerando observar quais mudanças e/ou permanências de expressão e de discurso ocorrem quando a sua produção passou a ser inserida em locais não usuais. Propõe-se analisar o rompimento de paradigma, quando se observa a ampliação da circulação e do aceite da pixação, que tradicionalmente era realizada nos espaços públicos e que passa a ser assimilada por eventos estabelecidos no campo artístico como, por exemplo, a Bienal Internacional de Arte de São Paulo e as galerias especializadas. A pesquisa também investiga como parte das mídias (digitais) influenciam e colaboram para a divulgação e expansão dos trabalhos desenvolvidos pelos pixadores e a formação de suas redes sociais. Para alcançar os objetivos propostos, o desenvolvimento da pesquisa conta com reflexões e enlaces teóricos sobre a história da arte, questões sobre a identidade dos pixadores, expressão estética, espaços de poder, direito à/da cidade, campo simbólico e suas distintas temporalidades, tratando de uma análise documental de diversas fontes como jornais impressos, mídias digitais e cartazes. Utilizou-se como principais referenciais teóricos Néstor García Canclini, Anne Cauquelin, Armando Silva, Michel de Certeau e Maria Lúcia Bastos Kern para analisar a relação entre a arte e a cidade, a complexidade cultural latino-americana e o hibridismo na arte.

Palavras-chave: Pixação; Pichação; Circuito Artístico; Arte Contemporânea; Cultura Visual.

ABSTRACT

The present research presents the phenomenon of absorption and interaction/integration of pixação in the Brazilian artistic circuit, especially in São Paulo, from the event of occupation of the Sao Paulo International Art Biennial by pixadores, which took place in 2008. In this broad context, there are ruptures in the uses and functions of the practice of pixação, along with the context of these actions and others that extend with the introduction of digital media and the expansion of the artistic market. In this sphere, it aims to question visual expressions and their discourses, considering what changes and/or continuities of expression and discourse occur when their production started to be inserted in unusual places. In other words, it is proposed to analyze the paradigm break, when one observes the expansion of the circulation and acceptance of pixação, which was traditionally performed in public spaces and which is now assimilated by established events in the artistic field, such as, for example, the São Paulo International Art Biennial and the specialized galleries. In addition to these questions, the research also investigates how part of the (digital) media influence and collaborate for the dissemination and expansion of the work developed by pixadores and the formation of their social networks. To achieve the proposed objectives, the development of the research has reflections and theoretical links on the history of art, questions about the identity of pixadores, aesthetic expression, spaces of power, right to/of the city, symbolic field and its different temporalities, dealing with from a documental analysis of several sources such as printed newspapers, digital media and posters. Néstor García Canclini, Anne Cauquelin, Armando Silva, Michel de Certeau and Maria Lúcia Bastos Kern were used as main theoretical references to analyze the relationship between art and the city, Latin American cultural complexity and the concept of hybridity in art.

Keywords: Pixação; Graffiti; Artistic Field; Contemporary art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fragmento do mural feito por Os Gemêos, Nina, Nunca e Zéfix na Avenida 23 de Maio - São Paulo (SP)	20
Figura 2 - Pichação "poética" feita em Curitiba - Paraná.....	21
Figura 3 - Pixação de Cripta Djan e Opus 666 (Rafael Augustaitz)	21
Figura 4 - Inscrições nas paredes durante a revolta racial no distrito de Watts, em Los Angeles, que resultou em 34 mortes e mais de 3 mil prisões em 1965.....	25
Figura 5 - Reportagem sobre Taki 183 no jornal The New York Times publicada em 21 de julho de 1971:	27
Figura 6 - “Abaixo a ditadura” – primeiro registro de graffiti com viés político no Brasil, 1968.	30
Figura 7 - “Abaixo a repressão” – 1980, UEPG.....	31
Figura 8 – Capa da edição de 4 de outubro de 1988, do “Diário Oficial da Cidade”.	33
Figura 9 - Reprodução de um dos bilhetes de Jânio Quadros.....	34
Figura 10 - Recorte de cena do documentário Cidade Cinza (2012).	38
Figura 11 - Cartaz: ATTACK PIXAÇÃO.....	53
Figura 12 - Atack Part 2 – A caminho da revolução	57
Figura 13 – The Splasher: intervenção na obra do artista OBEY.	58
Figura 14 - Pixador pintando por cima de outra obra no ataque a galeria choque cultural em 2008.	58
Figura 15 - Cartaz - ATACK BIENAL 2008.....	61
Figura 16 - Fotografias presentes no catálogo da 29ª Bienal de São Paulo que constituem a obra Pixação SP (201).	64
Figura 17 - Folhinhas.....	68
Figura 18 - Pixação na obra de Nuno Ramos.....	70
Figura 19 - Pixação na Igreja St. Elisabeth Kirche (Berlim).	72
Figura 20 - Artur Żmijewski sujo de tinta amarela.....	73
Figura 21 - Pichação no Pateo do Collegio.	75
Figura 22 - Fotografia pichada por MIA na Feira de Arte de SP (2018).	77
Figura 23: Obra do Coletivo Círculo Forte Brasil – Museu da Língua Portuguesa (2021). ..	79
Figura 24 - Captura da tela da rede social Instagram - @criptadjan.....	86
Figura 25 - Cartaz de divulgação da exposição de Bruno Rodrigues.	88
Figura 26 - Postagens dos Leilões de MIA.....	89
Figura 27- Postagens dos Leilões de MIA.....	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - DIFERENTES CONTEXTOS E PRÁTICAS ENTRE O GRAFFITI E A PIXAÇÃO	16
1.1 Diferenças entre Grafite, Pichação e Pixação	16
1.2 Os primeiros traços: raízes simbólicas da pichação.....	22
1.3 A legislação sobre graffiti e pichação no Brasil	35
1.4 Relações entre Pixação, Cidade e Gesto.....	40
CAPÍTULO II - O PIXO E O CIRCUITO ARTÍSTICO	45
2.1 O pixo no Brasil: reflexões entorno da história da arte e da cultura visual	45
2.2 O pixo ocupa as instituições: Centro Universitário de Belas Artes, Galeria Choque Cultural e a 28ª Bienal Internacional de São Paulo (2008).....	51
2.3 Os convites: 29ª Bienal de São Paulo (2010) e Bienal de Berlim (2012)	63
2.4 Desdobramentos: ArtRio 2019 e a valorização do pixo no Museu da Língua Portuguesa	74
CAPÍTULO III – AS REDES DE SOCIABILIDADE E (IN)VISIBILIDADES	81
3.1 A necessidade de ser visto: Visibilidade e Invisibilidade do pixo.....	81
3.2 O ciberespaço e os artistas-pixadores na difusão do pixo.	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

O *graffiti*, a pichação e a pixação¹ são expressões polêmicas no quesito estético, artístico, moral e institucional e neste sentido trazem à tona discussões relevantes para compreendê-las na atualidade. Esse foi um tema abordado nas minhas pesquisas de iniciação científica, o que colaborou para desenvolver o trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (LARA, 2018), abordando algumas concepções e reflexões dos pixadores ponta-grossenses sobre as suas práticas.

Quando o tema pixação é pensado no panorama brasileiro, nota-se que a frequência do exercício dos pixadores vem ampliando o campo de ação desses atores, tanto com relação à sua produção como também com relação a visibilidade e inserção do pixo no circuito das artes. Ainda, neste âmbito, se observa que a sua interlocução ocorre com diferentes sujeitos e lugares que praticam, divulgam, consomem, problematizam e/ou buscam a inserção dessas práticas na esfera artística e cultural, seja em espaços públicos (ruas), galerias, eventos (bienais de artes) e nas redes sociais.

Sendo o pixo um objeto de estudo contemporâneo, a presente pesquisa traz desafios junto a escrita da história recente. Por outro lado, pelo fato do pixo ser polêmico e frequentemente praticado e difundido no Brasil, existem documentos de ações, pensamentos e eventos que fornecem subsídios para compreender o pixo em sua multiplicidade e diversidade.

Dentre as possibilidades de estudo, optou-se por enfatizar a pesquisa junto as fontes que trazem dados ou pistas relacionadas à tríade produção, distribuição e consumo do pixo. Desta forma é necessário resgatar algumas práticas relacionadas a sua origem, as expressões visuais e comunicacionais, as ações de grupos ou de indivíduos, aos eventos, incluindo os artísticos e aos posicionamentos políticos, culturais e artísticos.

¹ O graffiti é considerado uma das quatro linguagens do movimento Hip Hop, com origem na década de 1970 em Nova Iorque, sendo uma manifestação colorida e elaborada. Já a pichação e a pixação (com x) são termos abasileirados, que possuem um caráter mais transgressor, sendo o pixo genuinamente brasileiro. Essas diferenças serão apresentadas no decorrer da pesquisa.

Assim a investigação parte do contexto sociopolítico e cultural que envolve a prática do *graffiti*, da pichação e da pixação, desde a sua origem na década de 1960/70, até chegar nas galerias, museus e redes sociais no século XXI. Para isso, buscamos algumas referências de ações nacionais e internacionais, incluindo os espaços de rua, institucionais e as redes sociais, sem a pretensão de tratar a pesquisa como conclusiva. Pelo contrário, a ideia é iniciar uma discussão ampla e fazer algumas considerações pertinentes sobre o tema em questão.

Assim, a contribuição desta investigação passa pela problematização do que é o pixo em diversas situações, expressões, ações, funções e entendimentos, e que tais especificidades não se mostram somente de forma linear, mas anacrônica e/ou simultânea, dependendo das diversas associações e possíveis reflexões que o leitor possa fazer com base na pesquisa apresentada.

Tendo consciência da amplitude sobre o problema investigado, o destaque desta pesquisa gira entorno da reflexão sobre o fenômeno de absorção e interação/integração da arte de rua pelo circuito artístico paulistano, a partir do evento de ocupação da Bienal Internacional de São Paulo em 2008, exercida por parte dos pixadores. Tal evento chamou atenção por ser um acontecimento que registra a aproximação entre os pixadores e a tradicional bienal de artes, gerando alguns desdobramentos.

De modo específico, esse evento trouxe informações e questionamentos que ampliaram o desenvolvimento da pesquisa sobre os rompimentos dos usos e das funções da prática da pixação, incluindo a noção de sua sobrevivência anacrônica. Isto é, a escrita da pesquisa busca o foco na discussão do rompimento de paradigma, mas sem negar que a prática acontece de forma plural.

Visto que os principais eventos abordados ocorreram na cidade de São Paulo, delimitamos o recorte espacial da pesquisa na capital paulista, pois compreende-se que tratar dessa temática em nível nacional seria inviável pelo tempo da pesquisa e por ampliar de modo significativo a temática proposta. Ademais, as ocupações dos pixadores às instituições (Centro Universitário de Belas Artes, Galeria Choque Cultural e a 28ª Bienal Internacional de São Paulo - 2008), além dos convites para participarem da 29ª Bienal de São Paulo (2010) e da Bienal de Berlim (2012), somados à ArtRio (2019) e a inclusão do pixo no Museu da Língua Portuguesa (São Paulo) podem ser destacados como um evento-acontecimento.

Para desenvolver a pesquisa foi necessário estudar e delimitar os conceitos que envolve a prática da pixação (com “x), bem como o graffiti e a pichação com “ch” considerando os contextos, a circulação e o consumo no panorama brasileiro. Com o recorte no universo artístico paulistano, observamos os conceitos de público e privado e da comercialização de obras e produtos envolvidos nessa trama.

Disto interessa questionar as expressões visuais e seus discursos, considerando investigar quais mudanças e/ou permanências de expressão e de discurso ocorrem quando a sua produção passou a ser inserida em locais não usuais. Em outras palavras, propõe-se analisar o rompimento de paradigma, quando se observa a ampliação da circulação e do aceite da pixação, que tradicionalmente era realizada nos espaços públicos (ruas) e passa a ser assimilada por eventos tradicionais (Bienal de São Paulo) e pelas galerias.

Este processo de difusão implica em resultados diferenciados tanto na postura do como e para que fazer a pixação, como também, na construção de um circuito mais amplo, relacionado ao valor de mercadoria, que é diferente ao proposto inicialmente pelos pixadores.

Para alcançar os objetivos propostos, o desenvolvimento da pesquisa conta com reflexões e enlaces teóricos sobre a história da arte, identidade dos grupos de pixadores, expressão estética, espaços de poder, direito à/da cidade, campo simbólico e suas distintas temporalidades, tratando de uma análise documental de diversas fontes como jornais impressos, mídias digitais e cartazes.

A dissertação é dividida em três capítulos. O primeiro é intitulado “Diferentes contextos e práticas entre o graffiti, a pichação e a pixação”, que aborda o contexto histórico do *graffiti*, da pichação e a pixação e de como isto se estabeleceu no Brasil, tratando de sua origem na década de 1960 que se ramificou pelo mundo, chegando na América Latina com outros significados e objetivos, assim, é importante ressaltar que, apesar da apresentação textual parecer linear, os acontecimentos citados ocorreram simultaneamente e paralelamente, com suas particularidades. Por exemplo, observou-se durante a pesquisa que, de forma geral, a forma de se protestar com o spray foi se ramificando da Europa para o continente americano.

Desse modo, busca-se analisar algumas referências estrangeiras para mostrar a originalidade da pixação brasileira. Além disso, como apresentamos as diferenças das grafias, também, iremos abordar os conteúdos que podem ser analisados, segundo as legislações que abordam essa temática no Brasil. Por fim,

faremos uma reflexão sobre a noção de cidade, que é essencial para a execução e difusão dessa multiplicidade de expressões (*graffiti*/ pichação/ /pixação).

Para compreender o recorte da pesquisa na pixação é importante enfatizar as diferenças entre os termos apresentados, quando analisados sob o viés de suas práticas. Apesar da pixação, pichação e *graffiti* terem as mesmas raízes, o *graffiti* brasileiro possui várias diferenças com relação ao norte-americano. Uma delas é a divisão entre dois estilos apresentados dentro da cultura do *graffiti*: o *graffiti* (mais visual, plástico) e a pichação (composta por palavras). Entretanto, antes de explicitar sobre as suas diferenças visuais, a dissertação apresenta uma breve análise sobre as grafias e seus significados.

Esses conceitos foram investigados e apresentados logo no começo da pesquisa, para que não haja estranhamento ou confusão durante a leitura.

No segundo capítulo, “O pixo e o circuito artístico”, a reflexão será pautada sobre os diversos espaços artísticos (galeria, museu, espaço público e privado) para compreender como, a partir de 2008, o pixo entra em cena nesse circuito. Para tanto, destacaremos e analisaremos algumas ações articuladas pelos artistas-pixadores Rafael Augustaitiz e Cripta Djan, realizadas no Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo; a concepção da Galeria Choque Cultural (localizada no Jardim Paulista - bairro nobre na cidade de São Paulo); o evento da “invasão” na 28ª Bienal de São Paulo em 2008, também chamada de Bienal do Vazio; e o convite oficial para os artistas/pixadores participarem da 29ª Bienal de São Paulo em 2010 e na Bienal de Berlim em 2012.

Ainda no segundo capítulo, trago para a análise dois eventos recentes à escrita desta pesquisa, entendidos pela autora como possíveis desdobramentos dos eventos de 2008 no entendimento da pixação em interação junto ao campo artístico. Os eventos são: a pixação na ArtRio 2019 e a exposição Língua Solta no Museu da Língua Portuguesa 2021, em São Paulo.

No terceiro e último capítulo, vamos analisar como esses pixadores, após adentrar ao circuito oficial de arte, utilizam as redes sociais digitais para a comercialização de suas obras. Para tanto, buscou-se explorar como eles se apropriam desse tipo de espaço, criando uma forma de expor suas ações/obras, ou seja, ampliando a forma de difusão a partir de uma nova concepção, baseada em uma “vitrine digital” onde os usuários podem conhecer, criticar, debater e apoiar as ideias e produções desses pixadores.

Entretanto, neste capítulo não deixamos de ressaltar que ocorre, também, um movimento inverso. Se nos acontecimentos de 2008 o pixo é aceito nas galerias e museus, é notável que nos últimos anos as exposições, também, vão para os locais públicos.

Os três capítulos apresentam o início dessas expressões e suas características, considerando a quebra de paradigma (inserção do pixo no campo das artes) e sua ampliação com o advento da *internet* e das mídias sociais, trazendo alguns aspectos da dualidade de participação dos sujeitos na rua e nos espaços institucionalizados de arte. Ainda é interessante ressaltar que ainda com a quebra de paradigma, coexistem conceitos, relações, e expressões anteriores à este rompimento.

O trabalho se insere na corrente historiográfica da História Cultural, a tratar de discussões e relações sobre a cidade, instituições e artistas. Pesavento (2003, p. 48) reflete a relação entre a cidade e o discurso:

Uma cidade é objeto de muitos discursos, a revelar saberes específicos ou modalidades sensíveis de leitura do urbano: discursos médicos, políticos, urbanísticos, históricos, literários, poéticos, policiais, jurídicos, todos a empregarem metáforas para qualificar a cidade. Uma cidade é também objeto de produção de imagens – fotográficas, pictóricas, cinematográficas, gráficas – a cruzarem ou oporem sentidos sobre o urbano. Como fala Ítalo Calvino, uma cidade contém muitas cidades e esse tem se revelado um campo de pesquisa muito amplo no âmbito da História Cultural.

Nesse sentido, pretende-se analisar os discursos dos pixadores em relação a cidade (apropriação do espaço urbano) como molde para a criação e a “distribuição” da cultura da pixação. Outro autor a ser utilizado nas reflexões sobre a criação pixadora e as relações com a cidade e o gesto artístico é Michel de Certeau, com sua obra *A Invenção do Cotidiano* (1994). Em especial, destaca-se o sétimo capítulo intitulado “Caminhadas pela cidade”, incluída na terceira parte do livro, onde ele discute as práticas de espaço. Outro autor de relevância para a análise é Nestor Garcia Canclini, que teoriza sobre a hibridização na cultura da América Latina, considerando o *graffiti* uma arte impura, pois é desde sua origem híbrida.

Desse modo, propõe-se compreender como o fenômeno da absorção da arte de rua, em especial da pixação, modificou o discurso e a forma de expressão dos pixadores inseridos no circuito brasileiro a partir dos eventos de 2008, tratando assim de questões relacionadas à dualidade entorno do pixo: público/privado, rua/galeria, autorizado/não-autorizado.

Como objeto e fonte da pesquisa foi utilizado os cartazes de convite as ocupações institucionais realizadas em 2008 pelos pixadores paulistanos. Considerou-se para análise a reverberação do tema na mídia, usufruindo das reportagens e os cartazes como sendo as fontes primárias para desenvolver a dissertação, finalizando com a forma de expressão destes pixadores pela rede social *Instagram*. Tais fontes foram problematizadas para desenvolver uma análise crítica.

Pelo objeto da pesquisa estar situado na história do tempo presente é importante notar sobre o desafio de se pesquisar e escrever sobre uma temática próxima a nós, seja no recorte espacial como no recorte temporal. Tal desafio, também, se dá pela diversidade de fontes que encontramos sobre o tema da pixação: fotografias, reportagens em jornais, revistas, blogs, postagens em redes sociais, vídeos, filmes, entrevistas e obras de arte (dentro e fora de museus).

Os historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre levantaram questões relevantes para se pensar a história do presente. Segundo Febvre, dito em seu curso “A história da vida contemporânea”, a análise do presente podia dar a “régua e o compasso” à pesquisa histórica. Para Marc Bloch (2001) a definição de que “A história é a ciência do passado” era absurda, pois não concordava com a ideia de que o passado, enquanto tal, poderia ser objeto da ciência. Bloch propunha que se definisse a história como “a ciência dos homens no tempo”.

Le Goff (1990, p.25), em sua obra *História e Memória*, escreveu que a dependência da história do passado em relação ao presente deveria levar o historiador a tomar certas precauções. Segundo o autor, essa história (presente) é inevitável e legítima, na medida em que o passado não deixa de viver e de se tomar presente.

Sendo assim, consideramos que este estudo se mostra relevante para o contexto atual da discussão sobre a pichação. Ademais, a pesquisa traz contribuições para a área de História, cultura e identidades, confluindo com a linha do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa (PPGH/UEPG) e outros campos de estudos.

Outro aspecto interessante da pesquisa é o recorte espacial da análise, que aborda a cena pixadora paulistana. A justificativa para tal fato se dá pela relevância dos pixadores paulistas no cenário nacional e de seu debate com o campo artístico local, o que reverberou para o restante do país.

Cada cena da pixação brasileira possui aspectos específicos e diversos de acordo com o período, a cidade e o estado que é feita. Um dos exemplos é o estilo da caligrafia. Tais especificidades fogem do recorte e objetivo da pesquisa.

CAPÍTULO I - DIFERENTES CONTEXTOS E PRÁTICAS ENTRE O GRAFFITI E A PIXAÇÃO

Desde a pré-história, o homem come, fala, dança e graffita.

(Maurício Villaça)

O primeiro capítulo foca-se na contextualização e reflexão sobre as origens e significados da pichação/pixação em diferentes períodos e locais, pensando em como a escrita nas paredes se tornou uma ferramenta simbólica de transgressão e protesto. Dividido em três seções, a primeira parte refere-se em pontuar as diferenças entre as nomenclaturas dos termos grafite, pichação e pichação e na abordagem histórica, com o objetivo de introduzir conceitos e problemáticas.

Na segunda seção deste capítulo é apresentado um levantamento da legislação em torno da prática do grafite e da pichação no Brasil, analisando-as criticamente. Na terceira seção, a discussão parte para uma reflexão sobre a cidade e sobre a forma de se expressar nela, incluindo ações de pichadores/pixadores.

1.1 Diferenças entre Grafite, Pichação e Pixação

Quando andamos pela cidade observamos uma complexidade de manifestações como monumentos, edificações arquitetônicas, cartazes, *outdoors*, placas, adesivos, estampas de camisetas, cabelos coloridos, malabaristas e os desenhos e inscrições nos muros da cidade.

Algumas dessas expressões podem ser denominadas como arte urbana. Estas são expressões que, a princípio, não estejam voltadas para fins comerciais e nem para recriar alguma imagem institucional, que congrega artistas de rua e aqueles que fazem da rua o seu cenário de trabalho (Silva, 2014).

Em meios a tantas informações, o colorido do grafite e o conflito das pichações e pixações em meio ao caos da cidade não se diferenciam apenas pela aparência. A disparidade do grafite, do picho e do pixo são explicadas por diversos conceitos, seja pela grafia ou pela estética, conforme apresentado ao longo deste texto.

Para iniciar a explanação sobre os termos, começamos por alguns conceitos sobre a palavra grafite, que são encontradas no livro *Estética Marginal*, organizado pelo paulistano Allan Szacher (2012, p. 12-13) para explicar a origem da palavra *graffiti*

(em inglês), com o objetivo de comunicar as denominações sobre o ato de escrita nas paredes considerando a etimologia da palavra:

1 *egrafe* (em grego): significa “escrever”. Nesse período a “escrita” era feita com arranhões; 2. *graphium* (em latim): estilete utilizado para escrever em tábuas de cera; 3. grafia: representação dos sons da fala por meio de signos; 4. grafismo: intervenção visual humana sobre qualquer superfície; 5. grafita/grafite: substância química de baixa dureza polimórfica com o diamante, utilizada na composição do lápis; 6. *graffito* (em italiano): 1) desenho ou escrita feitos em arranhões ou pigmentos sobre os muros e paredes externas ou internas, 2) desenho feito com grafita sobre superfícies maleáveis; 7. *graffiti* (em italiano) 1) plural de “grafito”, 2) qualquer tipo de desenho, pintura ou inscrição com caráter transgressor feita sobre os muros e paredes na rua, 3) um dos quatro fundamentos do hip hop; 8. *graffiterie* (em francês): lugar onde se faz graffiti; 9. grafite: termo antropofágico inaugurado no Tropicalismo para se referir a inscrições situacionistas – de onde vêm as palavras “grafites”, “grafitar”, grafitado, “grafiteiro” etc.

Todos os termos mencionados se relacionam com a representação visual (escrita/desenho) seja com o lápis grafite, estilete ou arranhões. Isto é, o termo surge como referência a escrita em alguma superfície.

Em relação à pichação, a primeira observação ortográfica que deve ser feita é a diferença entre a palavra escrita com “ch” e escrita com “x”, utilizado pelos próprios pichadores.

Primeiramente, a pesquisadora Flávia Caló (2005, p. 247) afirma em seu artigo sobre as questões etimológicas sobre os termos ligados a arte de rua que o termo pichação se origina no elemento complementar antepositivo pich-, do inglês *pitch* (piche, breu). Este elemento se desenvolveu desde o século XVIII (1797). No entanto, o verbo pichar (pich + ar) surgiu no século XX. Vale destacar que o verbo pichar é aparentemente de origem brasileira, segundo o pesquisador Gustavo Lassala (2014) em sua tese de doutorado sobre pixação. A pichação com “ch” muitas vezes é relacionada a sujeira e a poluição visual. Ela é usada para se referir a qualquer tipo de escrita em superfícies internas ou externas, urbanas, públicas ou privadas, feitas com qualquer ferramenta que risca a superfície.

Já a pixação com “x” remete a uma prática que possui características particulares, feita com tinta *spray* e letras estilizadas, geralmente retas e pontiagudas. Desta maneira, durante esta pesquisa, a palavra pichação pode aparecer das duas formas (x e ch), referindo-se sua prática de acordo com o explicitado. No entanto, pode aparecer de forma dúbia, mostrando que essas definições são voláteis.

Zimovski (2017) evidencia que a escrita da palavra pixação implica, também, em um posicionamento em relação à norma ortográfica. Isto é, a escrita pixação pode ser considerada como sendo um “erro proposital” que traz consigo uma estratégia consciente de subversão da língua. Para Marcia Tiburi, “pixação é uma grafia errada, apenas porque o correto ‘pichação’, com ‘ch’, não guarda a questão central da sua proposta. A palavra é, neste caso, a coisa” (TIBURI, 2015, p. 355 apud ZIMOVSKI, 2017).

Segundo Alexandre Barbosa Pereira (2018), a pixação com “x” expressa o modo que se apropriam da cidade, que não teria relação com os significados apontados por dicionário à palavra pichação. Sendo assim, a pixação com “x” definiria melhor o modo como inscreviam na paisagem urbana suas marcas, diferenciando-a das outras pichações na cidade, com aspecto político ou publicitário, utilizado para referir a quaisquer outros escritos na cidade. Neste sentido a discussão passa pelo seu conceito, função e formas de fazer (estético).

Deste conjunto de definições é importante ressaltar que a distinção entre os termos *graffiti* e pichação só existe no Brasil, tornando a pichação/pixação uma prática genuinamente brasileira. (LASSALA, 2017).

Em relação ao visual, o *graffiti* é uma forma de intervenção urbana que engloba elementos figurativos, letras e técnicas com maior complexidade. O grafiteiro utiliza noções de pintura como volume, cor e perspectiva. Para Gustavo Lassala (2017), o trabalho do grafiteiro tem por ideologia desmistificar os símbolos de dominação cultural na tentativa de contribuir, dessa forma, para uma melhor compreensão da população por meio de imagens de grande apelo visual, com temáticas voltadas a questões sociais e políticas, bem como intervir para um aproveitamento diferenciado do espaço urbano. Interessante notar que os grafiteiros costumam utilizar lugares abandonados ou com autorização do proprietário ou da prefeitura para pintar, fator que contribui para a imagem positiva que se tem do *graffiti*.

Relativizando, podemos confluir alguns pontos do universo dos grafiteiros com o universo dos artistas muralistas. Por exemplo, no México os artistas muralistas desempenharam um forte papel político-social, expressando de forma pública sua manifestação crítica ao governo, estando inseridos no contexto da Revolução Mexicana (1910). Essa manifestação artística objetivava resgatar a cultura e os valores mexicanos através de desenhos que remetiam à história dos trabalhadores e aos heróis mexicanos.

O que se refere à pichação, Lassala (2017) afirma que o tempo para a realização dessa expressão (com ch) é sempre curto e sua produção ocorre de forma aleatória e geralmente anárquica, onde qualquer pessoa pode atuar com as mais diversas ferramentas (canetas, sprays, pincéis, lápis, facas, etc) para desenhar, pintar, escrever ou rabiscar. Segundo Lassala (2017, p.47),

na coloração da mensagem utiliza-se pouca cor, na maioria dos casos apenas uma. Os suportes para a pichação nunca são autorizados ou cedidos, são sempre invadidos, portando são os mais variados possíveis, de inscrições em árvores a monumentos e museus, espaços da cidade onde o suporte contenha valor histórico ou cultural. Sendo assim, os pichadores atuam em ambientes internos como banheiros, ônibus e escolas e ambientes externos do espaço público urbano.

A pichação com “x” desenvolvida principalmente por grupos da cidade de São Paulo possui uma escrita de difícil compreensão para o público leigo. Esse tipo de escrita tem como objetivo gerar “lbope”, ou seja, fama para o grupo ou para o indivíduo que a executou. Sendo assim, a comunicação e o entendimento dessas expressões parecem ser direcionados e absorvidos preferencialmente à comunidade dos pixadores.

Nas figuras 1, 2 e 3 podemos ver com mais clareza as diferenças visuais das expressões. Na primeira imagem temos um grafite dos artistas Os Gêmeos feito em 2002 em parceria com outros grafiteiros. Nela podemos notar a quantidade de cores e a valorização do figurativo ao invés das palavras.

Figura 1 - Fragmento do mural feito por Os Gemêos, Nina, Nunca e Zéfex na Avenida 23 de Maio - São Paulo (SP).



Fonte: André Deak (arteforadomuseu.com.br).

A figura 2 mostra uma pichação feita por Giovanna Lima em Curitiba. Apesar de não ser comum haver uma assinatura em pichações desse tipo, Giovanna costuma espalhar frases de caráter poético pela cidade. Podemos notar que a pichadora usa uma letra simples e de fácil leitura.

Figura 2 - Pichação "poética" feita em Curitiba - Paraná.



Fonte: Giovanna Lima/Arquivo pessoal.

Figura 3 - Pixação de Cripta Djan e Opus 666 (Rafael Augustaitz)



Fonte: Sem autoria, retirada da página "Amante da Pixação" no Facebook (2013).

Já a terceira imagem (figura 3) é um exemplo da pichação com “X”. Ela mostra as suas características mais marcantes como a complexidade da letra utilizada, que é de difícil leitura, com símbolos e feita durante a noite em um local de difícil acesso (fachada de um banco).

A intenção de trazer esses exemplos é para auxiliar na compreensão sobre as diferenças e as aproximações desses três estilos. Ressalta-se para esta pesquisa a importância na diferenciação dos termos ao longo da leitura. Em suma, a pichação com x será a principal expressão abordada e discutida. Entretanto, a pesquisa não exclui a importância das outras expressões para o contexto da cena da arte urbana brasileira.

1.2 Os primeiros traços: raízes simbólicas da pichação

Durante alguns períodos da história e, ainda, na atualidade é possível notar os muros segregando espaços, cidades, propriedades e países. De forma geral, podemos pensar questões relativas à produção visual relacionada à problemática da identidade, do território e do espaço. Nessa trama podemos pontuar que há uma tentativa de derrubar esses muros de forma simbólica, ou seja, com a produção de arte, através de desenhos, frases e pinturas, redefinindo e dando novos sentidos a esses locais.

Segundo Stuart Hall (1997) a representação está ligada à produção do significado através da linguagem. A formação destes significados e signos nos farão, segundo ele, conceituar nossas relações vividas, as que levamos em nossas mentes e as que reunidas, integram a significação de nossa cultura. Neste sentido, as expressões carregam significados históricos, políticos e sociais, como vemos nas pichações de protesto e nos gigantes *graffitis*² que representam diversos personagens e cenários da cultura *pop*.

Ainda, essas expressões humanas podem ser analisadas sob o viés de documentos e monumentos. Segundo Le Goff (1990, p.536), o monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas e o reenviar a testemunhos que somente em uma parcela mínima são testemunhos escritos.

² Exemplos das produções feitas por Banksy, Os Gêmeos, Crânio e Kobra.

Em relação ao documento, Le Goff (1990, p. 536) relata que o termo, que deriva do latim *docere* “ensinar”, evolui para um significado de “prova”:

Para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho escrito.

Portanto, a pichação e seus registros, em muros e em fotografias, podem ser tratados como monumentos-documentos, baseados no conceito de Le Goff (1990). Desta forma, esta pesquisa busca estudar esse tipo de expressão, a pichação, para compreender sobre a mudança de função desses atores (pichadores) e da ampliação do estatuto de suas produções. Portanto, é necessário esclarecer que essa ampliação não exclui ou modifica totalmente a expressão, mas sim acrescenta sentidos e possibilidades no campo artístico, trazendo usos e funções diferenciados ao praticado até então.

Inicialmente, as primeiras formas de comunicação humana que se tem notícia foram inscrições (desenhos) encontradas nas paredes das cavernas, recentemente descobertas na Indonésia. Com o tempo, as técnicas de escrita se modificaram e as funções do símbolo gráfico se ampliaram. Um dos exemplos é o seu uso recente como forma de luta social, aliada aos movimentos políticos e de resistência civil.

Nesta esfera vale citar que após um período de ditadura militar no México, o novo governo mexicano (1920) propõe resgatar a história e a identidade mexicana com a elaboração e a construção de murais. Utilizando técnicas de pintura mural, podemos citar alguns artistas e intelectuais como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros que criaram obras monumentais, contando a história deste país, protagonizado pela representação do povo trabalhador e de suas lutas. Com a difusão dessa produção em espaços públicos, a cultura mexicana se difundiu, trazendo para a maioria do povo, que era analfabeto, possibilidades de interpretar ou se identificar com as imagens. O fato é que a produção dos muralistas mexicanos é um dos ícones da história da arte e as mesmas estão preservadas na cidade do México, dialogando inclusive com as obras expostas nos museus do país.

Outro acontecimento relevante para instaurar o caráter transgressor da pichação e do *graffiti* relaciona-se as escritas no Muro de Berlim. Construído em 1961,

ele tinha a função de separar a parte oriental da ocidental da cidade alemã. Na face ocidental do Muro de Berlim, símbolos, textos, narrativas e desenhos de protesto pediam o fim da violência e da segregação. Na outra face do mesmo muro existia uma limpeza e impessoalidade, deixando evidente a intensa repressão existente na Berlim Oriental. Interessante reforçar que após a queda do muro, um trecho foi preservado para trazer a monumentalidade e documentação de parte dessa história, contendo suas expressões gráficas.

Em outro país da Europa, especificamente na cidade de Paris (França), ocorria em 1968 uma revolta estudantil que movimentou jovens com pensamentos revolucionários em passeatas, atos públicos e ações como disseminação de palavras de ordem em locais públicos e privados. Neste caso, a tinta *spray* se tornou a ferramenta de disseminação de revolucionários, chamados situacionistas³, utilizado em um movimento alternativo de rejeição à guerra entre o imperialismo e o socialismo, chamado de contracultura.

Adiante, nos anos de 1970, jovens cansados da criminalidade e dos recentes conflitos culturais (como a Revolução Cultural de 68, a Revolta de Watts em 1965 nos EUA e a violenta noite das Barricadas em Paris), começaram a utilizar dos muros das cidades para se expressar por meio do uso da tinta *spray* e até do sangue de seus irmãos (Figura 4).

³ A Internacional Situacionista (IS) foi um movimento internacional de cunho político e artístico. O movimento IS foi ativo no final da década de 1960 e aspirava por grandes transformações políticas e sociais.

Figura 4 - Inscrições nas paredes durante a revolta racial no distrito de Watts, em Los Angeles, que resultou em 34 mortes e mais de 3 mil prisões em 1965.



Fonte: Revista *LIFE*. Fotografia de Bill Ray (1965).

Nesta fotografia, feita por Bill Ray, publicada na famosa revista norte-americana *LIFE* na sessão especial de 15 de julho de 1966, a revista comenta sobre os motins de Watts. Segundo a legenda que acompanhou a publicação dessa fotografia, essas palavras foram pintadas na parede de um supermercado e o propósito era alertar os manifestantes que o estoque de mercadoria era de propriedade afro-americana. Isto é, esta ação serviu como uma reivindicação do grupo.

Nota-se que o registro fotográfico passa a ser a representação do vivido, que se prolonga da ação policial para o pronunciamento das pessoas que buscaram denunciar a fragilidade vivenciada pelos negros. As expressões “*Blood Brother* (Sangue Irmão)” e “*Burn* (Queime)”, vistas nas paredes, potencializaram a comunicação sobre a problemática da relação racial nos EUA. Tal evento, pode ser entendido como sendo um dos primeiros, que evidencia o poder de comunicação da escrita no muro, sobretudo impregnado de um simbolismo de resistência junto à contracultura⁴.

⁴ Segundo Pereira (1986), pode-se entender contracultura, a palavra, de duas maneiras: a) como um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 1960; e b) como uma postura, ou até uma posição em face da cultura convencional, de crítica radical.

Nesse contexto de pobreza, somado às brigas de gangues e ao tráfico de drogas ocorre, em 1968 nos subúrbios dos EUA, algumas manifestações artísticas herdadas de diferentes culturas. Em sua maioria, os negros e latinos, se unem e colaboram para um movimento que posteriormente será chamado de *Hip Hop*. No bairro do *Bronx*, em Nova York, as chamadas “*block parties*” (festas de quarteirão) reuniam as famílias, que geralmente se organizavam em feriados, recepções de novas famílias no bairro e outras ocasiões especiais. Alguns destes encontros eram organizados pelo DJ Afrika Bambaataa, que reunia dançarinos, Djs e *rappers*.

Segundo o pesquisador Leandro Tartaglia (2014), para Bambaataa essas reuniões estimularam a consciência de auto-organização e cooperação entre os jovens dos guetos e a valorização dessa cultura local. Isso colaborou, também, para diminuir a violência das gangues, comum nesse período.

Constituído por quatro elementos chaves, o movimento *Hip Hop* é composto pela música, dividida entre o DJ (*disco jockey*) e o RAP (*rhythm and poetry*) e a dança (*break dance*) com seus dançarinos chamados de *bboy* e *bgirls* a qual possui em sua característica a competição entre os participantes. O quarto elemento, chamado *graffiti* constitui a expressão plástica da cultura, sua representação visual. Inspirada pelos acontecimentos citados, o *graffiti* se espalhou por Nova York. Em 1970, a paisagem dessa cidade pode ser identificada por elementos que marcam o crescimento urbano e neste sentido, a cidade é o próprio suporte para a prática do *graffiti*, começando a aparecer em vagões de trens, muros, postes e viadutos.

Um personagem, que é referência para compreender como o *graffiti* se espalhou em Nova York, é o Demétrius. Um jovem, que trabalhava como *office-boy*, de origem grega e apelidado como TAKI 183. Taki começou a espalhar sua *tag*⁵ pelos lugares que passava, ocupando diversos espaços e inspirando outros jovens a fazer o mesmo. Taki deixou o seu nome em tantos lugares, que chamou atenção de autoridades e do maior jornal da cidade, *The New York Times*.

⁵ As *tag's* dentro da cultura do *graffiti* são nomes simples ou apelidos utilizados nas ruas.

Figura 5 - Reportagem sobre Taki 183 no jornal The New York Times publicada em 21 de julho de 1971:



Fonte: Arquivo The New York Times.

Na primeira página do jornal publicado em 21 de julho de 1971, se lê a seguinte notícia:

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do. His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places. He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136. To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 manhours, or about \$300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.⁶

⁶ Taki é um adolescente de Manhattan que escreve seu nome e número da rua em todos os lugares que vai. Ele diz que é algo que ele apenas tem que fazer. Seu "TAKI 183" aparece em estações de

Nessa manchete, acompanhada por uma fotografia que ocupa grande parte do espaço da página, o jornal *The New York Times* (1971) apresenta quem é o autor das escritas nos metrô e nas paredes da cidade e como vários outros jovens começaram a imitá-lo. Ainda, a matéria jornalística ressalta o valor gasto pelo governo para remover “as palavras e as obscenidades” deixadas nas estações de metrô. O jornal explicita que para fazer a limpeza o governo gastou aproximadamente 300.000 dólares americanos. Assim, o discurso da manchete estabelece que a ação influenciou outras pessoas e que acabou por gerar um gasto financeiro.

Ao mesmo tempo em que as *tags* se espalharam pela cidade, a relação do *graffiti* com o movimento *hip hop* se intensificou. Isso facilitou a inserção do *graffiti* nos espaços de ocupação e de disputas territoriais. No trecho dessa mesma reportagem para o *The New York Times* (1971), relata-se que

“Other teen-agers who live on his block are proud of him. “He’s the king,” a youth lounging on a doorstep said. “It’s got everybody doing it,” added Raymond Vargas a 16-year-old with Afro-style hair. “I like to write my name every once in a while, but not in places where people can get to it and alter it.” He said he writes RAY A.O.—for All Over. Graffiti have had a long history in the city’s subways: Kilroy, who was everywhere in World War II, left his mark along with the mustaches drawn on advertising posters and various obscenities.”⁷

Neste caso, o *graffiti* já aparece como um ideal contestador. O jovem de 16 anos, chamado Raymond Vargas, comenta que todos no bairro estavam fazendo *graffiti* e que ele somente não colocava seu nome em lugares onde alguém pudesse fazer alguma modificação. Nesse trecho, também é citado o *graffiti* nas estações de metrô e um personagem, chamado Kilroy, que durante a Segunda Guerra Mundial

metrô e dentro de vagões de metrô por toda a cidade, em paredes ao longo da Broadway, no Aeroporto Internacional Kennedy, em Nova Jersey, Connecticut, no interior do estado de Nova York e outros lugares. Ele gerou centenas de imitadores, incluindo Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 e LEO 136. Para remover essas palavras, além das obscenidades e outros grafites em estações de metrô, custou 80.000 horas-homem, ou cerca de US \$300.000, no último ano, estima a Autoridade de Trânsito. (tradução nossa).

⁷ Outros adolescentes que moram em seu quarteirão têm orgulho dele. “Ele é o rei”, disse um jovem sentado em uma porta. “Todo mundo está fazendo isso”, acrescentou Raymond Vargas, um jovem de 16 anos com cabelo estilo afro. “Gosto de escrever meu nome de vez em quando, mas não em lugares onde as pessoas possam chegar a ele e alterá-lo.” Ele disse que escreve “RAY A.O.— for All Over (por toda parte)”. O *graffiti* tem uma longa história nos metrô da cidade: Kilroy, que esteve em todos os lugares na Segunda Guerra Mundial, deixou sua marca junto com os bigodes desenhados em cartazes publicitários e várias obscenidades.” (tradução nossa).

deixava desenhos de “bigodes” nos cartazes e outras obscenidades, trazendo o cômico e a ironia para este tipo de representação.

No mesmo período em que esses movimentos culturais emergiam nos Estados Unidos e na Europa, o Brasil vivia movimentos artísticos semelhantes (de proposta contestadora), porém em um contexto de luta contra o regime militar. Segundo Leandro Tartaglia (2014, p.73), o Brasil se tornou, em 1968, um marco quando analisado os grandes conflitos ocorridos pela coerção ditatorial promovida pelo governo militar:

A mídia jornalística e televisiva, quando não estava apoiando o governo, em busca de seus próprios interesses era duramente reprimida em caso de desobediência à censura da veiculação das notícias que relatavam a verdadeira situação social do país. Pelas ruas de grandes cidades, esse momento conturbado, encoberto pela censura e a repressão, era pouco difundido, exceto por algumas inscrições em muros e fachadas de prédios e outras construções, que evidenciavam reivindicações dos grupos manifestantes. Essas inscrições, que perduravam na paisagem por um prazo de tempo muito curto, tinham um caráter político e contestatório, e eram inspiradas nas mobilizações estudantis do recente maio de 1968.

Frases contrárias ao regime ditatorial foram frequentemente utilizadas nas manifestações brasileiras a partir de 1968. Estas inscrições feitas em lugares públicos (muros e fachadas) são consideradas como um dos primeiros registros de um *graffiti* ou pichação com viés contestador no Brasil.

A prática das inscrições, geralmente curtas, traziam frases e palavras de ordem nas paredes. Esse estilo de comunicação se mostrava eficaz, pois as ações necessitavam ser rápidas para garantir a agilidade e escapar da repressão policial. (Figura 6 e Figura 7).

Figura 6 – Pichação “Abaixo a ditadura” – primeiro registro de *graffiti* com viés político no Brasil, 1968.



Fonte: Retirada do site <http://memoriasdaditadura.org.br/>, sem autoria.

Segundo Charles Monteiro e Carolina Martins Etcheverry (2020, p. 10) a retomada das relações entre arte e política, ocorrida a partir dos anos 1960 no Brasil, aconteceu muito em razão da resposta à ditadura militar, que passou a vigorar no país a partir de 1964. Suas ações e criações se apresentavam através de uma arte de vanguarda, de caráter experimental, com preocupação ideológica e que procurava se posicionar de modo crítico em relação às novas figurações.

Figura 7 - “Abaixo a repressão” – 1980, UEPG.



Fonte: Acervo do Centro de Recursos Audiovisuais – Arquivos Históricos Hugo Reis, Museu Campos Gerais. Disponível em: CHAVES, N. B. ; VARELLA, Patricia Camera; Schoenherr, Rafael; NAVARRO, L. P. S. Universidade Estadual de Ponta Grossa: 50 Anos 1969-1994 - Volume 1.. 1. ed. Ponta Grossa: UEPG, 2021. v. 1.

Essas formas de expressões passaram a ser difundidas pelo país, incluindo cidades menores, conforme mostra a fotografia feita em 1980 na cidade de Ponta Grossa (PR)⁸. Interessante observar que essa fotografia foi feita pelo fotógrafo da Universidade Estadual de Ponta Grossa, e que o assunto provavelmente não estava na pauta, uma vez que o rolo do filme não mostra uma sequência de qualquer evento relacionado à inscrição.

No contexto da ditadura militar brasileira, ser grafiteiro soava tão transgressor quanto ser guerrilheiro. O exemplo do uso deste tipo de comunicação para as revoltas sociais, também, se aplicou aos movimentos estudantis. O uso do *graffiti* em muros começou a seguir a linha de ação das manifestações realizadas na Europa. Essa forma de registrar e comunicar um pensamento, uma vontade e/ou uma advertência

⁸ Segundo o censo demográfico realizado em 1980, a população da cidade de Ponta Grossa, Paraná era de 186.328 habitantes.

passou a ser observada pela sociedade como sendo a “assinatura” de pessoas que se identificavam pela mesma causa política e social. Sendo assim, pode-se supor que as ações dessas pessoas vieram a destacar uma assinatura de um grupo representado por indivíduos que, às vezes, nem se conheciam e que, muitas vezes, buscavam o seu anonimato.

Esse tipo de expressão ampliou-se ao longo do tempo e assim a sua prática nas paredes das ruas começou a ser absorvida e usada por grupos específicos, que objetivavam a sua visibilidade, segundo a autoria. As gangues, também, utilizavam uma forma de inscrição para demarcar território, com seus códigos e símbolos característicos. (LAZZARIN, 2017, p.62).

De forma concomitante outras ações surgiam como manifestações de artistas e grupos. As inscrições nas paredes ganhavam vida pelas mãos de jovens da classe-média, influenciados por correntes artísticas da vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o *rock'n roll* e o concretismo). Segundo Mittmann (2007, p. 24) esses jovens experimentavam novas e mais baratas formas de publicização dos seus trabalhos e perceberam na nascente técnica do *stencil* uma nova e econômica oportunidade de espalhar ideias e expressões poéticas pela cidade.

Em um primeiro momento, o grafite era tratado pela mídia paulistana como uma nova forma de expressão artística. Na matéria “O graffiti chega ao MAM”, publicada no jornal O Estado de S. Paulo em 1º de abril de 1982, a prática é qualificada como “criativo ou engajado, anárquico ou poluidor”. Em texto publicado em 8 de janeiro de 1983, a Folha de S. Paulo usa o verbo “enfeitar” na manchete sobre as obras de Vallauri: “A receita de Vallauri para enfeitar os muros da cidade”. As duas notícias, publicadas nos cadernos de cultura dos respectivos periódicos, trazem uma sanção positiva ao grafite e ao trabalho do artista italiano. (COSTA; BOANOVA, 2018, p.4).

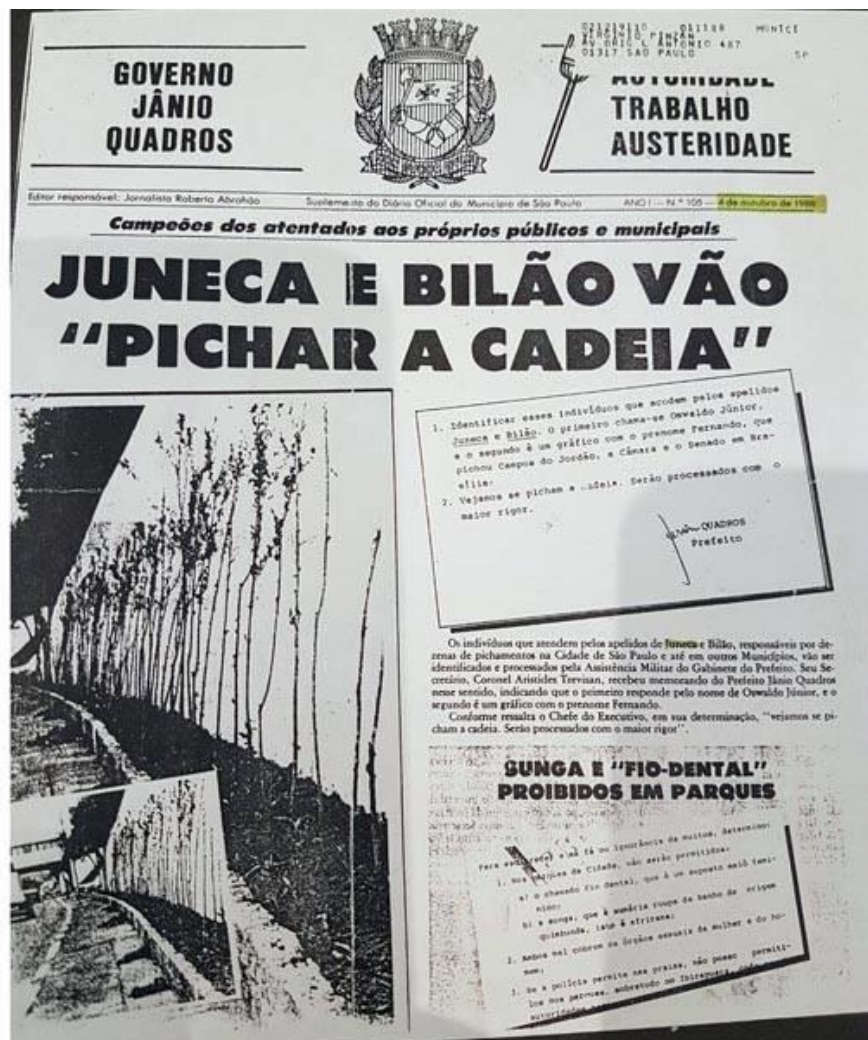
Para mostrar a complexidade dos significados é importante trazer a origem do vocabulário pixação com “x”. A pixação surgiu, nos anos 1980, por influência de movimentos como *punk*, *heavy metal*, *hip hop* e de skatistas. Segundo Queiroz (2018) as letras da pixação paulistana se desenvolveram inicialmente com base no estilo retilíneo e pontiagudo. Nomes como Juneca, Alex Vallauri, Jorge Tavares, Julio Barreto, Hudinilson Jr. foram alguns dos grafiteiros que trouxeram desenhos da cultura popular e poesia visual para as ruas de São Paulo.

As pichações poéticas da Poesia Visual fizeram a transição entre o “grafite escrito” de 60/70 e o “graffiti desenhado” de 70/80, permitindo o surgimento da assinatura simbólica de Alex Vallauri que inaugurou um movimento de expressão no

país. Mais tarde, o movimento assimilou a influência dos quadrinhos, dos punk e do skate. Apesar de isso ser um reflexo da cultura norte americana, esses grafiteiros adoravam colocar seus personagens em situações bem originais inspirados por Villaça que trazia muito do imaginário livre presente no ideal de Art Brut. (SZACHER, 2012).

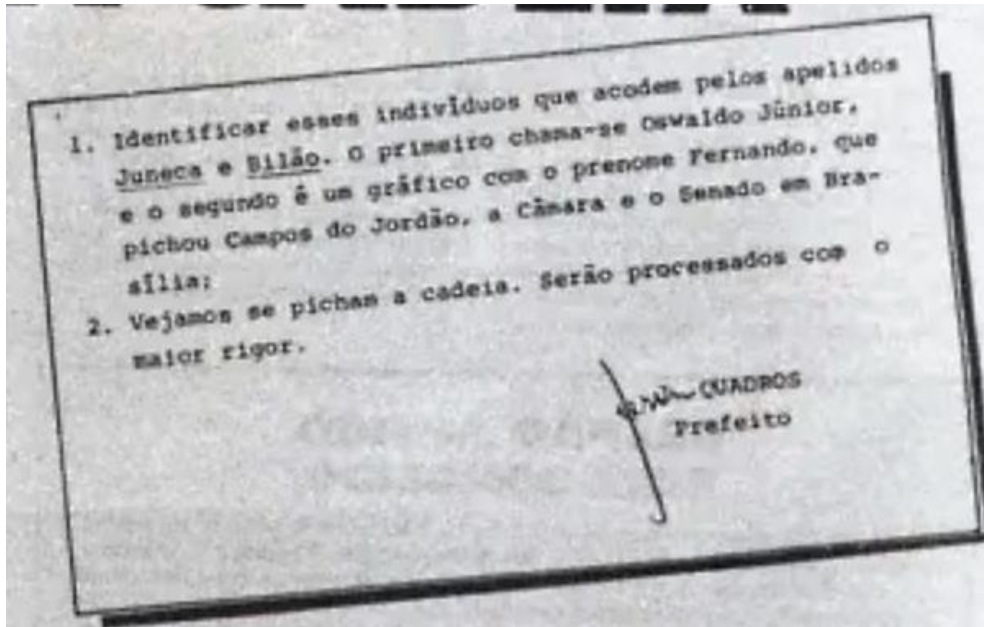
Um dos praticantes foi Juneca, que “tomou conta” das ruas de São Paulo. Nesta circunstância, a gestão da prefeitura se posicionou publicando no Diário Oficial uma tentativa de repreensão às suas intervenções:

Figura 8 – Capa da edição de 4 de outubro de 1988, do “Diário Oficial da Cidade”.



Fonte: Estádio acervo.

Figura 9 - Reprodução de um dos bilhetes de Jânio Quadros.



Fonte: Estadão acervo.

O bilhete do então prefeito Jânio Quadros pedia que fossem encontrados os pichadores Juneca e Bilão e que seu processo fosse feito com maior rigor, ou seja, de forma exemplar.

Segundo Amando Silva (2014) em várias cidades da América Latina nos anos 1980, o *graffiti* tendia a uma concentração simbólica ligada as condições políticas, mas também utilizava esse meio de expressão como um alento de criatividade e humor.

A relação de propriedade com os territórios relativiza-se em práticas recentes que parecem expressar a desarticulação das cidades e da cultura política. Armando Silva registra três etapas principais na evolução do grafite, que associa a três cidades. O de maio de 68 em Paris (também em Berlim, Roma, México, Berkeley) se fez com palavras de ordem antiautoritárias, utópicas e fins macropolíticos. O grafite de Nova Iorque, escrito em bairros marginais e no metrô, expressou referências de gueto com propósitos micropolíticos; incompreensível às vezes para os que não manejavam esse código hermético, foi o que mais tipicamente quis delimitar espaços em uma cidade em desintegração e recuperar territórios. (CANCLINI, 1998, p.337).

Com o surgimento de novos grupos de pichadores e grafiteiros, as inscrições nas paredes passaram a predominar no espaço urbano brasileiro. Lassala (2017) afirma que é nos anos 1980, na cidade de São Paulo, que a atuação de indivíduos e gangues, grafando seus nomes e símbolos e pseudônimos marca um momento de transição. Segundo Lassala, a pichação passa a conviver com o que mais tarde seria

denominado como movimento da pichação (com x). Apesar da pronúncia ser a mesma, a forma da escrita tenta abarcar suas diferenças. Termos como *graffiti*, pichação e pichação se tornaram comuns para nomear essas práticas, como já explicitado no início dessa pesquisa.

1.3 A legislação sobre graffiti e pichação no Brasil

Para compreender a complexidade em torno da relação da arte de rua com o que é ilícito ou não, passa pela leitura da legislação brasileira que trata esse tema. Segundo os documentos consultados, a pichação é crime ambiental de acordo com a Lei Nº 9.605. No artigo 65, proíbe-se o ato de pichar ou conspurcar edificação ou monumento urbano, com pena – detenção de três meses a um ano, e multa.

Brasil, Lei Federal nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada como 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. (LEI DE CRIMES AMBIENTAIS, 1998).

Em outra consulta, verificou-se que em 25 de maio de 2011, a lei sofre alteração, incluindo uma diferenciação entre o *graffiti* e a pichação. Até então, ambos eram crimes, sem distinção. Nessa alteração, a lei apresenta que não se constitui como crime, a prática do grafite como manifestação artística, com autorização, e realizada com objetivo de valorizar o patrimônio (público ou privado). No entanto, se proíbe a comercialização de tinta aerossol (*spray*) para menores de 18 anos, além de impor um rótulo com a seguinte frase: “PICHÇÃO É CRIME (ART. 65 DA LEI Nº 9.605/98)”.

Podemos notar que a própria lei também colaborou para a distinção dos termos e por “tornar” a pichação uma expressão criminosa, vista como errada, suja e desrespeitosa. Do outro lado, com o grafite, temos uma linguagem artística, “legal”, que contribui com uma cidade mais “bonita”. Nesse caso, tem-se duas áreas de

atuação e de significados possíveis em torno de uma mesma prática, que é liberada somente para maiores de idade.

No entanto, apesar dessa visão dualista, ações recentes como o “apagamento” de *graffitis* em 2017 na avenida 23 de maio em São Paulo, comandados pelo atual governador João Dória⁹, que na época era prefeito da cidade, levanta um debate relacionado à essa legislação.

Desde que assumiu a prefeitura em 2017, João Dória anunciava que mandaria apagar *graffitis* e pichações “velhas” ou vandalizadas pela cidade. Segundo uma reportagem do jornal El País escrita por Gil Alessi, de 24 de janeiro de 2017 que data o início do seu mandato, João Dória e sua equipe passaram a autorizar um processo apagamento, removendo a pintura desses *graffitis*, declarando uma “guerra” contra os grafiteiros e pixadores.

Ainda nessa reportagem, em conversa com o pesquisador, antropólogo e professor da Unifesp, Alexandre Barbosa Pereira, esse tipo de ação seria um “tiro no pé”, pois como todos os seus antecessores, esse tipo de apagamento causa uma reação. Segundo Pereira (2017) “O picho trabalha com a noção de perseguição e proeza. Então se ele diz que vai perseguir pichadores, isso pode servir como atrativo para que os jovens pichem mais ainda”.

Essa ação, que gerou polêmica e protesto na época, foi condenada em 2019 pelo Tribunal de Justiça de São Paulo. O juiz Adriano Marcos Laroca, da 12ª Vara de Fazenda Pública, alega que “a ação do poder executivo municipal e do seu ex-administrador, João Dória, ocasionou dano ao patrimônio cultural”.¹⁰

Nessa decisão o Juiz argumentou que “o exercício da liberdade de um cidadão não exclua ou amesquinhe o exercício da liberdade de outro” e que o objetivo da sua decisão de condenar as ações de João Dória tem o intuito de proteger a dimensão coletiva da arte urbana, como expressão artística da comunidade periférica da cidade de São Paulo.

A Lei Cidade Limpa entrou em vigor em 1 de janeiro de 2007, no mandato de Gilberto Kassab que assumiu a prefeitura de São Paulo em 31 de março de 2006, após o candidato eleito José Serra abandonar o cargo para concorrer a governador

⁹ João Dória foi o 52º Prefeito de São Paulo, com mandato de 2017 a 2018. Em 2019 foi eleito como Governador do Estado de São Paulo.

¹⁰ “Justiça de SP condena Dória e a Prefeitura por remoção de grafites na 23 de Maio” Por Paula Paiva Paulo, G1 SP. 26 fev 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/02/26/justica-de-sp-condena-doria-e-a-prefeitura-por-remocao-de-grafites-na-23-de-maio.ghtml>>

deste estado. Kassab promulgou a lei que visava à remoção de *outdoors* e regulamentação dos tamanhos de letreiros e placas em estabelecimentos comerciais e entre outras medidas.

As outras medidas foram então aparecendo com a contratação de equipes de limpeza terceirizadas, cuja função era verificar e remover eventuais irregularidades. Em tese, o prefeito pretendia limpar a cidade de seu excesso de propagandas e imagens desagradáveis. Com isso, uma série de pichações e grafites acabou removida de muros por toda a cidade — sobretudo na região central.

Foi lançado em 2013 um documentário dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo com o título *Cidade Cinza*, que documentou uma dessas ações. Esse nome é uma alusão ao projeto *Lei Cidade Limpa*¹¹ que restringe, regulamenta e proíbe a propaganda em *outdoors*, letreiros e placas comerciais da cidade. Além disso, a nomenclatura Cinza faz relação à cor usada pela prefeitura para pintar os *graffitis* e pichações. No documentário em questão, os grafiteiros Os Gêmeos, Nunca e Nina discutem sobre os *graffitis* apagados e as ações da prefeitura.

O documentário aborda a repintagem de um mural no acesso à Avenida 23 de Maio. Ocorreu que em 2008, uma empresa terceirizada da Prefeitura cobriu uma obra dos irmãos na Ligação Leste-Oeste, o que gerou protestos e indignação. Interessante notar que Os Gêmeos, artistas consagrados com exposições internacionais, foram convidados nesse mesmo ano para grafitar a fachada do Museu *Tate Modern* em Londres¹². Espantosamente, em São Paulo seus *graffitis*, feitos de graça, foram apagados pela prefeitura da cidade.

No documentário o artista (Gêmeos) diz que “*somos muito carentes de cultura para apagar o que tem na rua, tipo, eu não to falando de apagar uma letra, o meu nome.. de apagar um outro nome. Tamo falando de apagar obra de artista, sabe?*”

Uma observação relevante neste documentário são as falas dos funcionários que realizaram as pinturas por cima dos *graffitis* pela cidade. A forma que escolhem o que vai ser apagado gira em torno apenas de seu gosto pessoal e do local que passam com o

¹¹ “O esforço por uma São Paulo de paisagem mais ordenada foi recompensado com a Lei nº 14.223, a Lei Cidade Limpa. [...] O direito a um relacionamento mais leve e seguro com as áreas públicas. A Lei Cidade Limpa significa a supremacia do bem comum sobre qualquer interesse corporativo. Sua Aplicação permitirá a São Paulo diminuir a poluição visual que há tantos anos prejudica nosso bem-estar e promover uma melhor gestão dos espaços que, por concessão pública, poderão ter mobiliário urbano com propaganda.” Descrição da Lei Cidade Limpa, disponível no site da Prefeitura da Cidade de São Paulo.

¹² NOGUEIRA, Ligia. Dupla de grafiteiros Os Gemeos apresenta ‘gigante’ em Londres. São Paulo: G1. 22 mai 2008. Disponível em: <encurtador.com.br/dknL9>.

carro da prefeitura, de forma aleatória. Julgavam como “feio” e “bonito” os *graffitis* e pichações e assim escolhiam, de forma autônoma o que ficava e o que era pintado de cinza (Figura 10). Também se percebe uma valorização de desenhos figurativos em cima das letras ou símbolos, com ou sem cores.

Figura 10 - Recorte de cena do documentário Cidade Cinza (2012).



Fonte: Youtube, Documentário Cidade Cinza, 2013.

"Até que ponto a arte é uma sujeira para ser combatida com uma Lei Cidade Limpa? Arte suja a cidade?", arguiu Nina, quando do apagamento do mural original. Essas questões colocam em pauta as falhas da lei e abre brechas para o pré-julgamento e o pré-conceito para com as duas expressões.

Além dessas diferenças estéticas, as multas relativas ao delito podem variar de acordo com o município, mostrando a complexidade do assunto na legislação brasileira.

Adiante, em 20 de fevereiro de 2017, a prefeitura de São Paulo sancionou um projeto de lei¹³ chamado “Programa de Combate a Pichações no Município de São Paulo”. No texto publicado no website da prefeitura da cidade de São Paulo pela Secretaria Especial de Comunicação, verifica-se o seguinte comunicado: a partir dessa data, a pichação passou a ser infração administrativa passível de multa no valor de R\$ 5 mil – que não eximia os infratores das sanções penais cabíveis e da obrigação de indenizar os danos materiais e morais que podem ter sido provocados pelo ato. Caso a pichação fosse feita em monumentos ou bens tombados, a multa será de R\$ 10 mil, além do

¹³ Lei 16.612, de 20 de fevereiro de 2017 – (PL 56/2005).

ressarcimento das despesas de restauração do bem pichado. Em caso de reincidência, a multa será aplicada em dobro.

Essas ações que buscam dificultar os atos dos grafiteiros ou a permanência de suas criações nas paredes da cidade podem ser verificadas em algumas cidades do Brasil. Uma delas é no município de Ponta Grossa, Paraná.

Em 2005, o Prefeito Pedro Wosgrau Filho sancionou a lei que proibia a comercialização de tintas acondicionadas em recipientes de pressão (tinta spray) para menores de 18 (dezoito) anos de idade. A lei foi regulamentada pelo Decreto nº 17.573/2020. No artigo 4º, a lei previa que pessoas que fossem surpreendidas, pichando imóveis do patrimônio histórico, monumentos, bancos de praças, viadutos, casas, prédios, muros e outros bens públicos ou particulares, sem autorização do proprietário, ficarão sujeitas à multa de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais), independente da indenização pelas despesas e custas da restauração. (Redação dada pela Lei nº 12.766/2017).

Em geral, a lei que pune quem é pego pichando é parecida nos estados e municípios com a Lei Federal nº 9.605 (1998) citada no início desta seção. A partir dessas informações podemos ter uma noção de como a pixação é tratada e entendida no Brasil. Isto pode facilitar o entendimento sobre as relações, as defesas e as inquietações vivenciadas pelos pichadores.

Em resumo, de forma geral, o pixo não é somente visto como algo feio ou errado, mas também como um crime. Neste contexto, a experiência do pixador envolve a adrenalina atrelada ao perigo (da punição) de praticar o pixo. Assim, ao mesmo tempo em que está presente no pixo o perigo e a adrenalina, a sua criação pode ser interpretada como uma arte que destrói (ou reconstrói) o que está estabelecido.

Essas ideias e ações vão ao encontro do pensamento de Marshall Berman (1986, p. 15), que em suas reflexões sobre a modernidade, comenta que o ser moderno está rodeado por um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor, mas que, simultaneamente, existe uma ameaça de destruir tudo o que temos, tudo que sabemos, tudo o que somos.

1.4 Relações entre Pixação, Cidade e Gesto

[...] a cidade é obra, a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos. A cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas. (LEFEBVRE, 2001, p. 46-47)

A noção de cidade se desdobra em discussões sobre modernidade, evidenciando-a como um espaço repleto de reflexões tanto para artistas como para pesquisadores de diversas áreas de estudo. Neste sentido, esta seção é dedicada a algumas análises sobre as relações de cidade, gesto artístico e a pixação.

O historiador Michel de Certeau (1994) nos traz uma reflexão sobre práticas de espaço na terceira parte de sua obra intitulada “A Invenção do Cotidiano”. Seu raciocínio tem início com uma visão do 110º andar do edifício *World Trade Center*. Como exemplo, o autor compara a vista de Nova Iorque e Roma que, diferente da cidade norte-americana, não se modifica rapidamente e desta forma consegue preservar a sua arquitetura. Na vista do alto do edifício, “o corpo não está mais enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima. [...] Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores” (CERTEAU, 1994, p. 170). Para Certeau (1994), a vontade de ver “o conjunto” se precede desde a renascença.

Tendo a cidade como palco principal, e explorando a imponência dos prédios altos, como indica Certeau (1994), grupos específicos de pixadores escolhem os altos prédios para assinar, como em um *outdoor*, seus nomes e grupos. A escalada em prédios é uma modalidade de pixação mais radical. Considerando uma ação de grande risco, o seu ato torna seus praticantes como sendo sujeitos respeitados pelos outros pixadores. Quanto mais alto, mais visualizado será o seu pixo pela cidade. Essa ação deixa explícita a relação de disputa de poder e criação de identidade envolta da prática da pichação em espaços específicos (até simbólicos) da cidade.

Um exemplo interessante sobre a relação do ato de pixar com os moradores e o espaço da cidade pode ser notada no trecho contido na pesquisa de Alexandre Pereira (2018):

Certa vez, ouvi de um pixador que deixar sua marca em prédios de luxo, principalmente em sua parte superior ou sobre uma janela, era o mesmo que afirmar: “Cheguei até aqui, poderia ter entrado, mas hoje só vim pixar”. [...] Assim, o que fica o alto de um prédio, por exemplo, não são apenas as linhas das letras estilizadas do pixo, mas também a imaginação do gesto corporal que levou alguém a escalar um prédio o dependurar-se sobre uma ponte para traçar um nome que não é inteligível para a maioria da população. (PEREIRA, 2018, p.26).

Ainda neste trecho notamos que a relação espacial entre o Eu e o Outro é posta em xeque. O conceito de privado e público é evidenciado e como consequência as relações sociais vêm à tona. Quem é o sujeito que me olha da janela? Por qual motivo ele observa essa relação do privado?

Descendo dos prédios para as ruas, Certeau (1994) estabelece uma relação do caminhar como um processo de transcrever, formando mapas urbanos. “O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação”. Essa informação interessa, pois os pixadores costumam sair durante a noite para pixar, conhecem os espaços da cidade e seus perigos. Paradoxalmente, essa mesma noite que é perigosa para muitos, é segura aos pixadores. Nesse momento, eles se tornam invisíveis aos “olhos da cidade”, encontram a cidade livre pra pintar e buscam garantir o seu anonimato até o raiar do dia. Segundo Pereira (2018, p. 26):

Henri Lefebvre (2001) afirma que o direito à cidade diz respeito a um direito à vida urbana, cujo valor de uso é o fundamental. Conquistar o direito à cidade, é conquistar o direito à satisfação das necessidades humanas as mais variadas, opostas e complementares, permitindo a escolha. Portanto, um espaço urbano democrático tem de ser capaz de, concomitantemente, promover a certeza e a aventura, o encontro e o isolamento, as relações de curto e de longo prazo, para que seus habitantes possam decidir qual o melhor caminho a seguir.

Esse direito à vida urbana, citado por Lefebvre (2011), é visto na ação dos pixadores quando saem para pixar. Inclusive eles utilizam como justificativa ao ato, o direito à cidade. Neste sentido, a cidade importa como suporte para as suas expressões (identidades, denúncias, conflitos etc.).

A valorização e caracterização dos espaços da cidade fez com que vários artistas saíssem dos ambientes fechados (ateliers) e fossem expor em lugares públicos da cidade. Certamente, isso propiciou uma aproximação da arte com a comunidade, integrando o povo à arte. Desta forma, a arte parece entrar em sintonia com a noção

de existir junto à vida. A rua, antes dominada por grafiteiros e pichadores passa a ser ocupada por diversos artistas de rua trazendo ao público diferentes linguagens, como as performances urbanas, grupos de flash mob, artesões etc. Interessante observar que o inverso também ocorre, quando grafiteiros passam a ganhar representação em espaços fechados como galerias e museus.

Para alguns artistas, a cidade é vista em sua perspectiva desafiadora, tal qual uma esfinge que exige ser conhecida e decifrada a fim de que a vida possa fluir. Para outros, ela é abordada como problema, como espaço de lutas, de acirramento das diferenças de fluxo e de contradições. Ela é vista, ainda, como possibilidade de encantamento, de deslumbramento, como espaço a ser descoberto e explorado. (BULHÕES, 2011, p. 135)

A relação do artista com a cidade pode ser entendida de várias formas e uma delas está associada à noção gestual. Certeau compreende a relação do ato de escrever ao ato de toque, como o gesto do pincel num quadro.

Segundo Néstor García Canclini, o uso massivo da cidade para a teatralização política tem se reduzido (CANCLINI, 2013, p.287 apud ZIMOVSKI, 2017, p. 99), sendo protagonizado atualmente pelas mídias de massa. De acordo com o autor, os novos processos de produção e circulação simbólica estão associados ao crescimento urbano. A cidade funcionaria como palco para a teatralização das relações sociais com as lógicas políticas, econômicas e culturais de uma determinada época, porém com um roteiro pré-definido.

Ainda com relação às cidades, a autora Anne Cauquelin (1996, p. 35) considera que elas são objetos com seus limites, podendo-se entrar ou sair delas, obedecendo às suas fronteiras. A cidade é o local da comunicação entre os membros da comunidade, desse modo protegida, onde a língua, os costumes, os comportamentos são compartilhados, tendo uma identidade que se inscreve em uma história coletiva e, ao mesmo tempo, individualizada. (POSSA; BLAETH, 2013).

A relação do gesto na arte foi intensamente explorada no movimento Impressionista, ocorrido no século XIX, que contava com a observação das luzes e das cores nas paisagens. Isto é, o ambiente externo (paisagem/cidade) é o tema para o artista que busca neste lócus observar e representar as propriedades das luzes e cores. Ainda, essa noção de gesto, também, ganhou força com a produção do pintor Jackson Pollock (1912-1956) a partir de 1947 e com o “batizado de *action painting* pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg, em 1952”.

No entanto, os impressionistas eram observadores do espaço da cidade e buscaram a sua representação salientando a luz e a cor. No caso das obras de Jackson Pollock, a sua expressão não perpassava pela representação simbólica da cidade, mas pelo processo do gesto.

Segundo Maria Amelia Bulhões (2011) em seu livro *Web Arte e Poéticas de Território*, autores como Charles Baudelaire e Walter Benjamim foram possivelmente os primeiros a associarem a relação da cidade com as noções de modernidade, citando como exemplo a figura do *flâneur*. Para tal afirmação, Bulhões nos traz um breve contexto da noção de paisagem/cidade na arte. Segundo a autora, a paisagem começou a se impor como tema no campo das artes visuais a partir do século XIV quando os artistas mudaram sua forma de pintar, antes ligada a normas religiosas e de forma idealizada, para uma forma mais natural e próxima da realidade. Entretanto, a paisagem passa a ser protagonista em obras apenas no século XIX com os paisagistas ingleses. Mais tarde com os impressionistas, as noções de paisagem e cidade se evidenciam ainda mais, tornando-se privilegiada nas interrogações dos críticos.

A relação com o entorno ambiental constitui a base de experiências profundas, percebidas na forma como os artistas plásticos, através dos tempos, foram atraídos pelas paisagens – próximas ou mesmo distantes-com suas peculiaridades, as quais, de diferentes maneiras, integraram em seus trabalhos. (BULHÕES, 2011, p. 112.)

A cidade, considerada até então uma parte da paisagem, passa a ter um papel de protagonismo, afirmando-se como símbolo da modernidade. Da mesma forma, é interessante notar a simbiose entre arte e cidade. Conforme mencionado, a cidade torna o suporte das expressões das obras muralistas no México. Então, o corpo se torna ferramenta de arte e a cidade se torna seu suporte. Negam-se as telas e ampliam-se os lugares para além dos locais privados.

Os impressionistas precisavam pincelar rapidamente as cenas que observavam, pois seu foco era captar a mudança das cores de acordo com a luz do dia. Não mais estavam apenas no ambiente interno do ateliê e sim se deslocavam para o ambiente ao ar livre, onde pintavam sob a luz natural. Assim, esse gesto de pincelar fez com que a pintura desse período se tornasse completamente diferente (visual e conceitualmente) do que era produzido até então, pois fugia do padrão

clássico de beleza¹⁴. Além disso, algumas características nessas obras eram únicas, o que fez com que a identidade dos artistas fosse mantida pela própria forma como pintavam. Um exemplo dessa “identidade” pode ser observado nas obras de Vicent Van Gogh, que possui aspectos únicos de pintar, com pinceladas marcadas e cores vivas.

O gesto rápido, os diferentes suportes e a transgressão são algumas das marcas que surgiram na arte durante as vanguardas europeias¹⁵. Os movimentos artísticos de vanguarda¹⁶ surgiram como resposta ao sofrimento da sociedade após a Primeira Guerra Mundial, sendo também resultado à necessidade desses artistas em expressar seus sentimentos e suas revoltas.

Essas informações interessam para ampliar a análise do gesto no processo dos pichadores e ainda destacar a importância da cidade como meio de comunicação e suporte para observação e criação. Podemos encontrar o “gesto” ou marca do artista quando notamos como a pixação é realizada. A noção de perigo, de adrenalina, da rapidez com que precisa ser feita faz com que a pixação tenha traços únicos, entendidos apenas ao grupo que pertence. “Tanto os artistas como seu público pertencem a um mesmo mundo artístico; algo similar ocorre na pixação, com a diferença de que nela as mesmas pessoas são seus protagonistas e seu público.” (PEREIRA, 2018, p. 28).

A pixação é resultante de um ato. Ela é uma expressão única, sem cópia como a gravura ou a fotografia. O tempo de contato com a escrita é indefinida. A sua durabilidade oscila entre o efêmero e o eterno com possibilidades de sofrer intervenções ou até correr risco de vida. O contato com a escrita não é selecionado. Quem anda pela rua, vê, mas pode não ler/enxergar. A pixação pode ser compreendida como um gesto do fazer, mas também como um gesto político.

¹⁴ Ideal de beleza voltado a harmonia e ao equilíbrio nas obras.

¹⁵ Conjunto de movimento artístico-culturais que ocorreram em diversos locais da Europa a partir do início do século XX: Expressionismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo.

¹⁶ A palavra vanguarda deriva do termo francês de guerra “*avant-garde*”. Significa “*ir à frente*”.

CAPÍTULO II - O PIXO E O CIRCUITO ARTÍSTICO

Maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou dos mass media para expressar-se, mas que através do grafite afirmam seu estilo. Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias 'bem' pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera. O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos. (CANCLINI, 1998, p. 336).

A reflexão desse capítulo é pautada nos diversos espaços artísticos (galeria, museu, espaço público e privado), incluindo os diferentes embates surgidos na área teórica, relativos aos conceitos que envolvem o uso das imagens e seus significados nas pesquisas sobre história da arte e o campo da cultura visual.

Tais temáticas são abordadas visando uma melhor compreensão sobre como, a partir de 2008, o pixo entra em cena e interage com o circuito artístico brasileiro. Para tanto, destacamos e analisamos algumas ações articuladas pelos artistas-pixadores Rafael Augustaitiz e Cripta Djan, realizadas nos seguintes espaços: Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo; a concepção da Galeria Choque Cultural (localizada no Jardim Paulista - bairro nobre na cidade de São Paulo); o evento da “invasão” na 28ª Bienal de São Paulo em 2008, também chamada de Bienal do Vazio; além dos convites oficiais para exposição dos artistas/pixadores participarem da 29ª Bienal de São Paulo em 2010 e na Bienal de Berlim em 2012.

Considerados como desdobramentos dos eventos de 2008, segundo o entendimento da interação da pixação com o campo artístico, tem-se a análise dos acontecimentos recentes da pixação na ArtRio 2019 e a exposição Língua Solta, ocorrida no Museu da Língua Portuguesa em São Paulo (2021).

2.1 O pixo no Brasil: reflexões entorno da história da arte e da cultura visual

Para ampliar as reflexões sobre os pixadores e a pichação, nesta seção buscou-se abarcar a análise sobre os espaços expositivos, o mercado de arte e as instituições artísticas no Brasil. Com isso, propõe-se trazer um apanhado histórico da constituição desse campo no país e sobre como o campo da história da arte aborda o

uso de imagens tomando como norte inicial as reflexões de Maria Lúcia Bastos Kern (2019). A partir desse resgate histórico será possível compreender parte das motivações do grupo de pixadores, as instituições e o cenário artístico brasileiro.

Segundo Kern (2019), a história cultural (a partir de 1990) estuda os monumentos públicos, o design, a fotografia e as imagens da cultura de massa que, até pouco tempo, não eram focalizados pelo historiador da arte. Ela defende que a imagem se constitui como cultura visual e se interessa por seus usos e funções sociais no passado. (op. Cit. p. 81)

Kern (2019, p. 78) nos apresenta a concepção de Whillian Thomas Mitchell, que escreve o visual no processo com o espaço de interação social, de definição de subjetividades, abarcando amplo espectro de experiências visuais em um cotidiano de tempos compósitos. Mitchell defende a necessidade de se problematizar, teorizar, criticar e revisar a história do processo visual em si, bem como estudar a cultura visual como um ramo dos estudos visuais.

Mitchell (apud KERN, 2019, p.80) afirma que os estudos das imagens, fundamentados pelo descobrimento pós-linguístico das mesmas, se constitui num complexo jogo entre a visualidade, os aparatos, as instituições e os discursos.

A pluralidade de práticas artísticas na atualidade, o abandono dos suportes tradicionais e a integração com outras atividades cotidianas conduzem a uma série de questões, com as quais a História da Arte (HA) não tinha sido ainda desafiada. Novas interrogações aparecem quando as antigas certezas se desagregam. A complexidade da arte contemporânea amplia-se à medida que o historiador observa a pluralidade, a fragmentação e a função assumida pelos artistas de reinterpretar o passado, sem praticar discursos e gestos de ruptura. (KERN, 2019, p.82)

Essa citação indica, de forma indireta, a complexidade sobre o fenômeno de absorção da pichação pelas instituições. Se tradicionalmente a história da arte era apresentada com foco nos estilos, atualmente as novas formas de expressão traz desafios ao campo historiográfico. Ainda, analisar a pichação/pixação, incluindo os seus circuitos, ações, expressões e pensamentos interessa por mostrar as tensões que essa nova linguagem visual gera no campo das artes. Disto aparecem atores que se aproximam e/ou se distanciam, expondo movimentos plurais entorno da pichação/pichação. Essas inserções da arte de rua e de outras formas de arte popular, desafiam os pesquisadores da história da arte e da cultura, trazendo a necessidade de revisar as defesas e os pensamentos predominantes até então.

Essa problemática apresentada por Kern (2019) possibilita tratar a complexidade da arte contemporânea, que também, é discutida pela pesquisadora Anne Cauquelin (2005) em seus estudos. Segundo ela, podemos dividir a arte contemporânea em dois esquemas: primeiro, como uma cadeia de consumo linear que seria ainda resquício da arte moderna. Já o segundo, um esquema circular de comunicação, relacionado à arte contemporânea, que se desenvolveu a partir do surgimento do pensamento e da produção de dois artistas: Marcel Duchamp e Andy Warhol. Neste sentido, ambas trazem o tema cultura para dentro da análise.

Cauquelin (2005) analisa a questão a partir desses dois esquemas, que é composto por diversos agentes que atuam de forma geral nas categorias de produtor, mediador e consumidor. Segundo ela, a análise se sustenta no sistema tripartite, que é compreendido pela produção, distribuição e consumo.

Segundo Querino & Ferreira (2015, p. 119) a partir do pensamento de Cauquelin (2005), o primeiro esquema se desenvolveu a partir de características herdadas historicamente através do rompimento da arte com a academia real e das transformações sociais que permeavam o mundo naquele momento, quando as revoluções industriais e o surgimento da arte moderna resultaram em uma quebra de paradigmas de uma arte dita “oficial” e na descentralização do controle do entendimento do que seria “bom” ou “ruim”.

Em relação ao segundo esquema, ligada a arte contemporânea e a comunicação, os produtores, intermediários e consumidores não podem mais ser distinguidos. Nesse caso, segundo Querino & Ferreira (2015, p. 121) a partir da reflexão da obra de Cauquelin (2005), todos os papéis podem ser desempenhados ao mesmo tempo. O percurso de uma obra até o consumidor presumido não é mais linear, mas circular. Há o abandono dos movimentos de vanguarda e do romantismo da figura do artista.

Essas associações mais independentes, com características não linear, não circular, mas randômica em relação ao mercado, podem ser observadas nos trabalhos dos artistas pixadores, que são tratados nessa pesquisa. Neste sentido é necessário trazer algumas observações de KERN (2019) para analisar sobre como esse regime de comunicação se encontra no contexto da arte brasileira, integrando-se ou distanciando-se de categoriais conceituais da história das artes visuais, baseada no formalismo e historicismo de movimentos artísticos. Segundo ela (KERN, 2019, p. 71), a partir dos anos de 1960, a arte moderna vive uma fase de crise das premissas que

a institucionalizaram. Assim, as categorias de pureza, autonomia, originalidade, autoria e gosto universal não se aplicam mais, diante do hibridismo, da mescla da arte com outras atividades práticas e de sua pluralidade.

No entanto, a percepção ou o conceito sobre a origem e suas derivações da arte brasileira tem suas nuances diferenciadas, sob a defesa de Tadeu Chiarelli (2002). Para ele, a arte brasileira divide-se em dois grandes grupos: o primeiro congrega as manifestações marginalizadas (derivadas de indígena, africana, portuguesa e de outros povos imigrados no passado), com caráter fundamentalmente popular. O segundo grupo seria o da produção erudita, herdada da cultura europeia, iniciada no Brasil pela já citada Academia Imperial de Belas Artes no século XIX.

O circuito artístico brasileiro foi se constituindo de maneira singular, tendo de um lado a Academia, o Estado e um pequeno setor da burguesia, interessados numa produção que deveria enaltecer as glórias do Império ou os valores daquela classe social; do outro, artistas de origem predominantemente popular, mais artesãos que artistas eruditos, repetindo fórmulas revelhas ou engendrando uma visualidade pouco ligada àquela requerida pelos padrões instituídos do século XIX. Esse circuito, que se perpetuaria até este século, parece ter sido significativamente preenchido com o passar do tempo por dois segmentos estranhos ou a princípio marginalizados em relação ao contingente dos "filhos das classes abastadas". (CHIARELLI, 2012, p. 14).

O debate fica mais complexo com a introdução da arte híbrida. Para o pesquisador Charles Narloch (2007), em seu texto *“Das artes liberais ao hibridismo: As revoluções nos conceitos nas artes visuais”*, ele afirma que o conceito de arte passou por quatro grandes revoluções em sua definição: a primeira se deu no Renascimento, com o surgimento do conceito das Belas Artes. O segundo, foi quando surgiu a Fotografia, em 1822, onde o pintor francês Delaroche proclamou “a morte da pintura”. A terceira revolução ocorreu no início do século XX quando, “na busca por uma liberdade de expressão, a arte afastou-se da necessidade de expressar a natureza, seguindo à direção da abstração” (NARLOCH, 2007, p. 31).

O hibridismo seria, então, a quarta revolução da arte. Segundo ele, define-se como uma impossibilidade de conceituar uma criação artística como pertencente a uma única vertente, categoria ou cultura, decorrente do ilimitado experimentalismo da arte contemporânea (NARLOCH, 2007, p. 32)

Desta maneira podemos pontuar que existe uma “invasão” das artes visuais no cinema, no teatro, no espaço urbano, nos meios de comunicação, na política etc.

Dessa maneira, torna-se cada vez mais difícil estabelecer diferenças entre processos artísticos que caracterizem um lugar ou uma cultura específica.

Ainda, segundo Narloch (2007, p. 34) a desmaterialização da arte, provocada pelos processos híbridos de criação, aliada aos novos hábitos de moradia e comportamento urbano, fez ruir outro conceito considerado secular: o mito do ateliê.

O ateliê perdeu sua função inicial: ser “o” lugar de fabricação de imagens. Como resultado, o artista se desloca, vai para onde as imagens são feitas, insere-se na cadeia econômica, tenta interceptá-las. O ateliê, portanto, não é mais o local privilegiado da criação, ele é apenas o lugar onde se centralizam as imagens coletadas por toda parte. Além disso, um ateliê é onde a matéria-prima é manipulada. (BOURRIAUD, 2003 apud NARLOCH, 2007).

Em relação às produções da arte contemporânea, para Cauquelin (1996, p. 35), o objeto estável cedeu lugar a um processo de construção permanente em que a cidade não é mais fixa, pois qualquer ser humano de qualquer ponto do planeta pode entrar e sair deste invólucro e participar, como membro ativo, da cidade mundial.

Esses apontamentos e conceitos, que foram apresentados até o momento, nos ajudam a compreender a relação da pixação inserido em espaços artísticos e mostra o quanto complexo e plural essa análise pode ser.

Outro estudioso que menciona o caráter híbrido na produção visual é Canclini (1998). Segundo ele, o grafite¹⁷, juntamente com as histórias em quadrinhos, seriam gêneros constitucionalmente híbridos. Para ele, essas práticas, desde seu nascimento, abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva. Neste sentido, o público é diferente, mais amplo e heterogêneo, que o apresentado nos museus e galerias.

Canclini (1998) comenta, também, que a cultura urbana é a principal causa da intensificação da heterogeneidade cultural. Nesse sentido, podemos constatar que há uma grande diversidade cultural nas cidades, diversos grupos sociais ou “tribos”, classificados de acordo com idade, credo, sexo, condição financeira etc. Esses grupos acabam por desenvolver características únicas e múltiplas, constituindo uma heterogeneidade imensa dentro de uma mesma cidade, que, por sua vez, tem uma característica homogeneizada de acordo com as outras cidades. Quando associada à

¹⁷ Cabe lembrar ao leitor que, como citado na introdução desta dissertação, os conceitos de grafite, pichação e pixação acabam se misturando fora do Brasil, visto que essas diferenças são típicas de nosso país.

ideia de dinamicidade das cidades, tal observação indica a fluidez e ao mesmo tempo a disputa que gera as ações/ produções artísticas em um campo tão permeável, diferente das instituições de arte.

Neste campo não tradicional, a pixação, o *graffiti* e o *hip hop* fazem parte de um mesmo nicho cultural, vinculada à uma cultura mais periférica desde a sua origem. No Brasil observamos esses grupos, também, em uma camada mais marginal e periférica da sociedade, juntamente com o *funk*.

Segundo a autora Ivana Bentes (2007, p.54),

Essa cultura das favelas e periferias (música, teatro, dança, mídia, vídeo, moeda, educação), surge como um discurso político 'fora de lugar' (não vem da universidade, não vem do Estado, não vem da mídia, não vem de partido político) e coloca em cena novos mediadores e produtores de cultura: rappers, funkeiros, [...], produtores da chamada economia informal, artistas urbanos, grupos e discursos que vêm revitalizando os territórios da pobreza e reconfigurando a cena cultural urbana. Transitam pela cidade e ascendem à mídia de forma muitas vezes ambígua, podendo assumir esse lugar de um discurso político urgente e de renovação num capitalismo da informação.

A ideia de grupo dessas culturas mais marginalizadas ressalta a questão de uma identidade onde os sujeitos produzem cultura, lançando novos modos e atores que dinamizam o sistema das artes. Neste campo tentam elaborar um espaço e buscam visibilidade dentro da sociedade capitalista que fazem parte.

Tal observação vai ao encontro da pesquisa desenvolvida por Anna Paula Ferraz Dias Vieira (2018), que em sua dissertação intitulada *O direito à cidade e a cultura marginal: a narrativa como luta por visibilidade*, afirma que a cultura marginal periférica tem desempenhado importante papel na disputa simbólica pelo espaço urbano. Nessa linha de pensamento, Vieira (2018, p. 78) ressalta que é a partir de uma consciência dessa marginalização, imposta sobre si e seu território e da identificação dos espaços estruturais de poder, a cultura toma os espaços da cidade, periféricos ou não, dotando-os de novos sentidos e criando territorialidades. Com isso, passa a reconstruir simbolicamente esses espaços.

Deste modo podemos inferir que o direito de existir na cidade é reivindicado pelas culturas periféricas, ocupando espaços para obter uma maior visibilidade, que resiste mesmo com as tentativas de apagamento pelo Estado ou pela rejeição de um campo institucionalizado e elitizado das artes. No entanto, alguns cenários mostram na história recente que a inclusão ou aproximação desses grupos ocorrem de formas variadas. Esse fenômeno é apresentado na seção seguinte.

2.2 O pixo ocupa as instituições: Centro Universitário de Belas Artes, Galeria Choque Cultural e a 28ª Bienal Internacional de São Paulo (2008)

Para uma melhor compreensão sobre os episódios que envolveram o exercício da pichação nos centros institucionais de arte, a partir do ano de 2008, iniciaremos essa seção apresentando um dos sujeitos responsáveis por organizar tais ações. Essa exposição se faz necessária pela relevância deste sujeito, uma vez que ele contribuiu para inserir o pixo nas discussões relacionadas ao papel da arte e do artista neste cenário transgressor.

Iniciando com Djan Ivson, conhecido pelo nome artístico Cripta Djan, ele nasceu em São Paulo em 1984 e começou a pixar em 1996, quando tinha apenas 13 anos de idade quando entrou para a gang¹⁸ “Cripta”.

Segundo sua biografia, contida no website oficial¹⁹ do pixador/artista, Cripta Djan ganhou notoriedade no campo da pichação pela quantidade de pixos espalhados pela cidade e por ser um dos pioneiros na modalidade de escalada, onde chegou a subir em prédios com mais de 20 andares sem utilizar nenhum equipamento de segurança. Estas observações contribuem para caracterizar sua personalidade destemida, vindo a construir um papel “heróico”, consolidando assim o seu respeito entre seus pares.

Não é à toa que em sua trajetória Djan conseguiu se legitimar no campo da pichação, onde se tornou referência e onde ainda é uma figura muito respeitada, transformando-se em um líder que defende a causa de jovens periféricos, instigando-os a sair da invisibilidade social. Atualmente, ele participa de debates promovidos por universidades e galerias, e ainda realiza cursos em vários locais, com o objetivo de discursar e promover reflexões sobre o campo de sua atuação.

No encontro entre pixadores e pesquisadores do tema “Derivas e memórias contemporâneas da pichação”, realizado em Salvador, na Universidade Federal da Bahia, em 2013, Cripta Djan contou um pouco sobre uma fase mais contemporânea da pichação. Pode-se dizer que essa nova etapa

¹⁸ Segundo Chagas (2012, p. 30), uma “gangue” na cultura da pichação é uma sigla (letras abreviadas), que simbolizam a qual gangue, galera ou família o pixador pertence. Pertencer a uma sigla considerada proporciona aos seus integrantes um status coletivo, ou seja, o histórico daquela sigla na cultura da pichação a convencionam na moralidade coletiva presente no imaginário desses jovens. Numa organicidade coletiva esses jovens pertencentes a uma mesma galera possuem a mesma função de divulgar sua sigla numa força de estímulo coletivo.

¹⁹ Website oficial do artista Cripta Djan: <http://www.criptadjan.com/new-page-49>.

começou de modo mais intenso a partir de 2008, com ações que passaram a provocar o campo oficial das artes na cidade de São Paulo. (PEREIRA, 2018, p. 20).

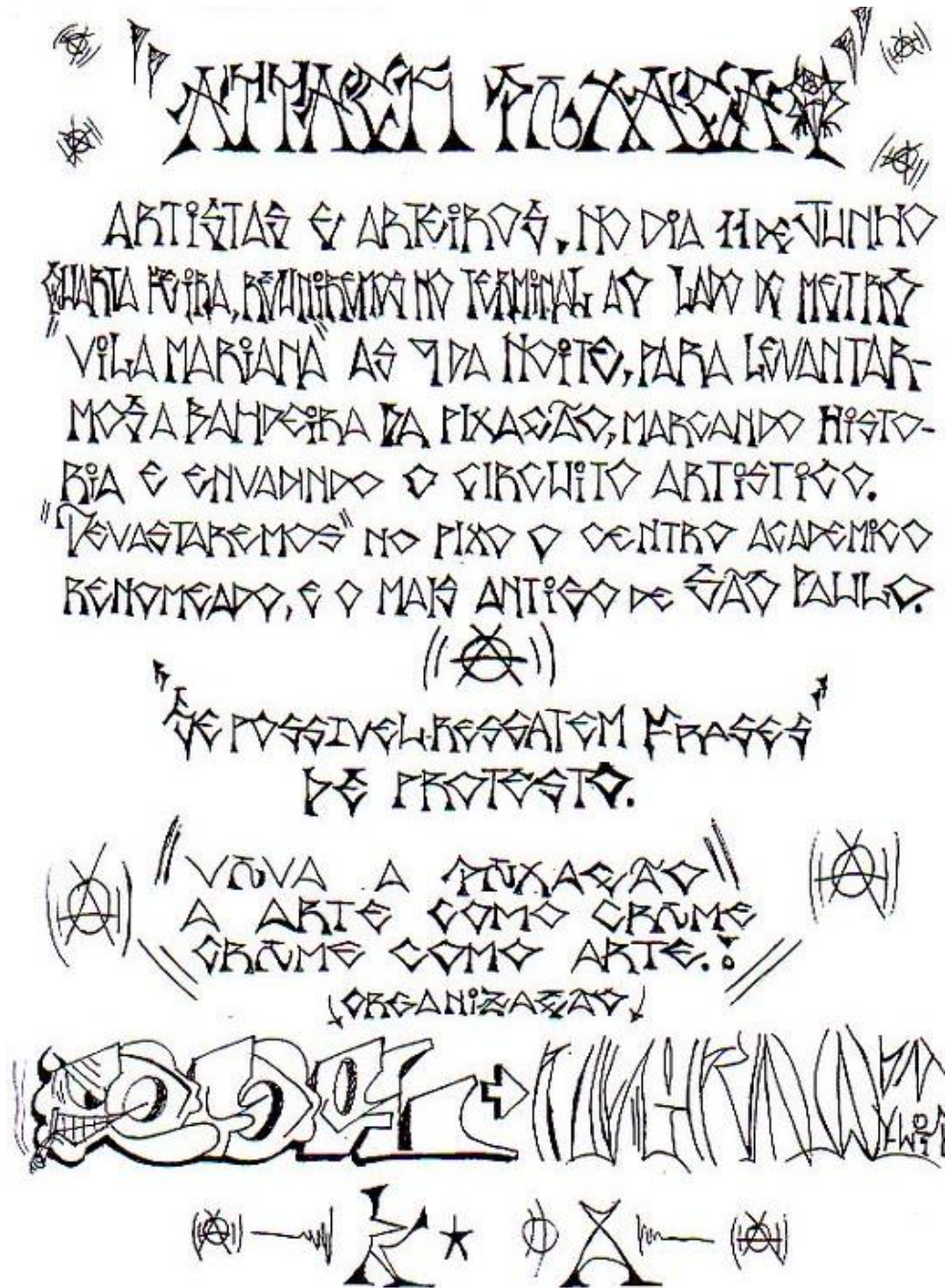
Essa “fase contemporânea” citada por Cripta Djan surgiu um pouco antes da Bienal de 2008. A partir deste ano, a ação do pixo buscou alcançar visibilidade. Seria como uma linha divisora que buscou ressignificar e ampliar o campo de ação por meio de um ato gerador, resultando em um “estopim”. Esse ato foi organizado previamente por Cripta e Rafael Pixobomb, seu amigo de infância, que fez com que a pixação alcançasse uma visibilidade completamente diferente do comum.

A ação foi encabeçada por Rafael Augustaitiz, na época estudante do curso de artes visuais do Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo, que resolveu fazer um trabalho de conclusão de curso com o propósito de distinguir-se da exposição final dos formandos, composta por obras feitas pelos estudantes.

Segundo a entrevista concedida em Sete de Setembro de 2011, ao pesquisador Gustavo Lassala (2014), Cripta Djan relata que Rafael revelou o seu desejo em “sacrificar” seu diploma em detrimento de um ideal, que era defender a pixação como uma linguagem da arte contemporânea. A princípio Djan não apoiou a ideia, pois achou “um papo de louco”. Entretanto, posteriormente, em uma conversa com alguém de fora do campo da pixação (Roberto da produtora de filmes Sindicato Paralelo), foi alertado que este ato poderia mudar completamente o futuro da história da pixação no Brasil e desta forma, Cripta Djan acabou aderindo a ideia de seu amigo.

Para que esse “ataque” desse certo, Rafael e Cripta se organizaram e elaboraram um tipo de convite (Figura 11), que foi divulgado nos *points* de maior movimentação de pixadores em São Paulo (Rua Don Bosco e Praça Led), além de utilizarem o contato por *email*.

Figura 11 - Cartaz: ATTACK PIXAÇÃO



Fonte: Flickr Art Attack. (2008)

No texto do cartaz/convite Rafael se direciona aos pixadores como “Artistas e Arteiros, no dia 11 de junho quarta-feira, reuniremos no terminal ao lado do metro “vila mariana” as 9 da noite, para levantarmos a bandeira da pixação, marcando história e “envadindo” o circuito artístico. “Devastaremos” no pixo o centro acadêmico

renomeado, mais antigo de São Paulo”. (Símbolo anarquista) “Se possível resgatem frases de protesto.” “Viva a pixação. A arte como crime, crime como arte!”.

Com essas frases podemos notar o caráter heroico de “levantar a bandeira” da pixação, mostrando-se como um representante ou um líder. Buscava-se com a invasão “marcar a história”, ou seja, causar algo que ficasse registrado e documentado como um acontecimento para a história da cultura da pixação e da arte brasileira como um todo, já que o ataque mirava uma instituição educacional e artística de renome.

Como Cripta já era conhecido e respeitado na cena da pixação em São Paulo, isso colaborou para que muitos jovens participassem da ação. Ao todo, 40 jovens entre 15 e 25 anos compareceram ao ponto de encontro, que era na estação do metrô da Vila Mariana, localizado na Zona Sul da cidade.

Uma reportagem ao jornal Folha de São Paulo (online), feita pela jornalista Laura Capriglione (2008), relata com alguns detalhes como foi realizada a ação. Inclusive comunica as falas de alguns participantes dessa ação. Cenas desta intervenção são encontradas no filme *Pixo* de João Wainer e Roberto T. Oliveira, disponível no Youtube²⁰.

Esses documentos apontam que durante a ação muitos colegas de Rafael se mostraram indignados:

"Terrorismo. O que aconteceu aqui é terrorismo. Se isso é arte, então o maior artista do mundo é o Osama Bin Laden e o buraco das torres gêmeas é uma obra-prima", disse Alan George de Sousa, 33, do curso de arquitetura e desenho industrial. "Eu pago R\$ 1.500 de mensalidade no curso de arquitetura porque trabalho e minha mãe também dá um duro danado para me manter aqui. Ai vem um filho da mãe dizer que fez essa porcaria toda porque a gente é tudo burguesinho. Ora, vai estudar, se preparar", gritava uma aluna.²¹

Conforme observado, na fala de um dos alunos, é levantada a questão financeira. Segundo o aluno, a ação foi justificada também por este motivo, visto que alguns dos pixadores o chamou de “burguesinho”. De acordo com Capriglione (2008), em 2008 uma mensalidade no curso de Artes Visuais no Centro Universitário de Belas

²⁰ Video da Pixação na faculdade de Belas Artes de São Paulo: < <https://www.youtube.com/watch?v=SIXLrDZ34zo&t=130s>>. Acesso em 22 jul 2020.

²¹ CAPRIGLIONE, Laura. *Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte*. Folha de S.Paulo. Cotidiano, C7, São Paulo, 13 jun 2008.

Artes custava R\$ 900,00. Isso mostra que o valor era considerado expressivo para a época. Rafael, bolsista da instituição, utilizou desse motivo para justificar a sua ideia de manifestação. Ele inseriu o pixo, uma arte de rua marginalizada, dentro de uma instituição renomada e elitizada. A ação terminou na delegacia, com Rafael e mais seis pixadores detidos.

Nesse primeiro evento podemos trazer para a discussão a voz do produtor. A origem da ação se dá por um aluno bolsista, que critica a segregação na cultura e que traz para dentro dessa instituição uma forma de expressão que vem da rua. Isto é, traz consigo a discussão do sistema das artes (ensino, produtor, espaço de exposição, receptores/ clientes) o qual questiona a separação e elitização de certas linguagens artísticas pelo campo “estabelecido”.

Neste episódio, verificamos que a ação trouxe para a discussão o caráter de legitimidade do pixo para dentro da instituição e como os outros alunos trataram essa inserção a partir do ocorrido. Em suma, o ato provoca a discussão sobre a noção de superioridade na arte e a recusa das instituições de artes em relação ao pixo, ou ainda, traz várias visões do pixo como “não-arte” e possível expressão cultural/artística, segundo os diferentes agentes sociais (instituição, autor, grupo etc).

Essas ações pontuais remetem às relações de poder que podem dialogar com algumas reflexões trazidas por Norbert Elias & John Scotson (2000) na obra *Os Estabelecidos e os Outsiders* logo na apresentação do livro, feita por Frederico Neiburg (2000, p.7), compreendemos a diferença entre o “*establishment*” e o “*outsider*”:

O “*establishment*” seria um grupo que se autopercebe e que é reconhecido como uma “boa sociedade”, que segue a tradição e as autoridades. Já os “*outsiders*” seriam o oposto. Eles são os sujeitos que estão fora da “boa sociedade”, sendo um grupo mais heterogêneo em diversas escalas.

Os ingleses utilizam os termos *establishment* e *established* para designar a “minoridade dos melhores” nos mundos sociais mais diversos: os guardiões do bom gosto no campo das artes, da excelência científica, das boas maneiras cortesãs, dos distintos hábitos burgueses, a comunidade de membros de um clube social ou desportivo. (NEIBURG, 2000, p.7).

Nessa obra, Elias & Scotson (2000) indica que um dos exemplos mais comuns nesse tipo de relação de poder é quando o grupo estabelecido tende a atribuir ao

conjunto de *outsiders* as características ruins de sua cultura. E, ao mesmo tempo, a autoimagem do grupo estabelecido tende a ser vista como exemplar.

Trazendo essas informações para analisar o episódio do Centro Universitário de Belas Artes, interessa destacar que por se tratar de uma instituição “estabelecida” e respeitada no campo das artes nacional, observou-se uma forma de estigma social em relação ao pixo e aos pixadores, tanto pelos alunos como pela forma de ação da força policial presente, que combateu com uso de força os pixadores.

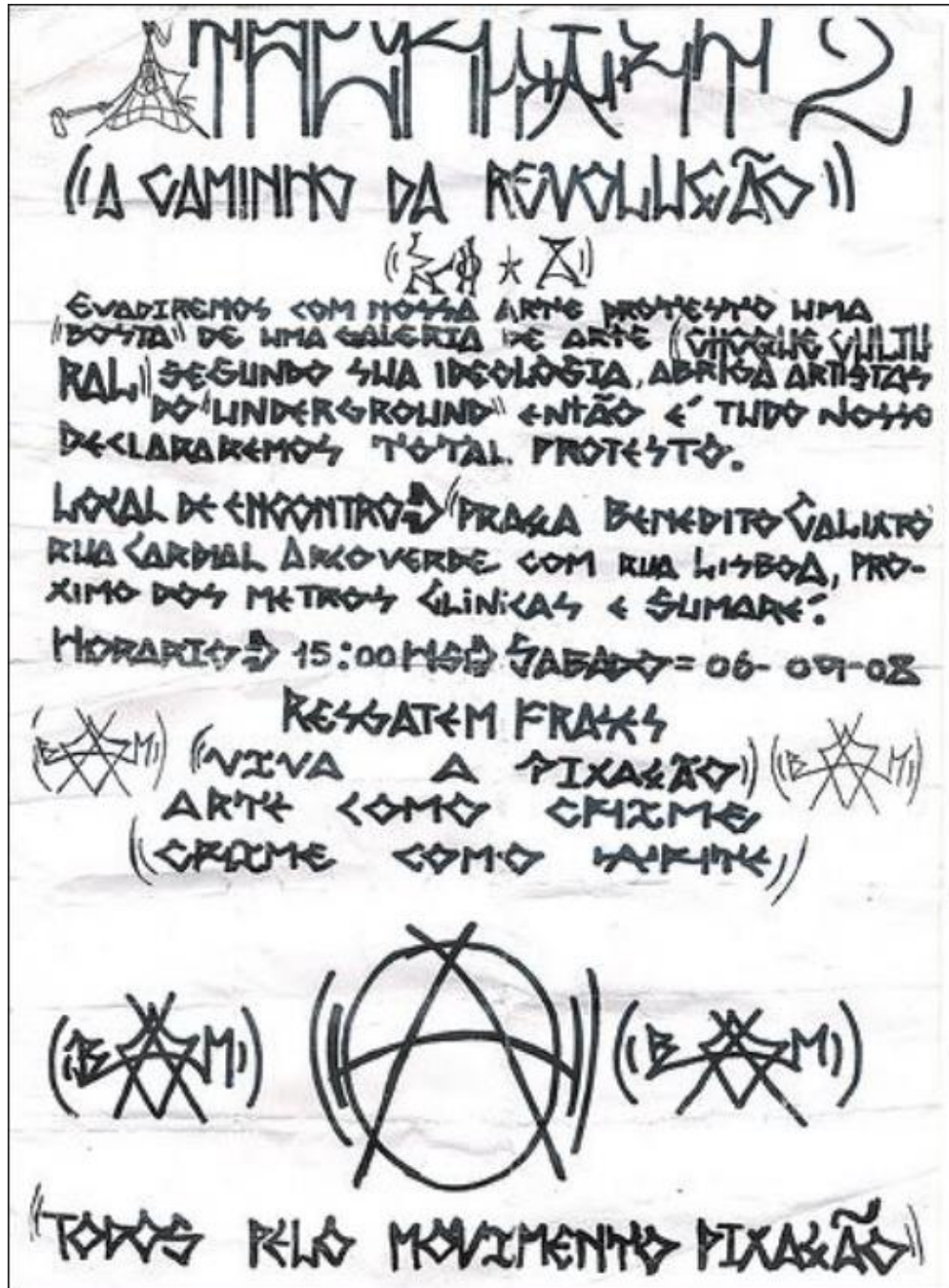
Outra ação provocativa do grupo, que traz elementos para pensar sobre foi focada na Galeria de Arte Choque Cultural. Fundada em 2004, se descreve como “referência global em arte urbana e novas linguagens contemporâneas”²², com o intuito de representar e apresentar jovens artistas ao lado de grandes nomes já consagrados nacional e internacionalmente.

Interessante notar que em um debate realizado pelo canal de televisão MTV sobre arte de rua e o acontecido na Belas Artes, um dos debatedores era Baixo Ribeiro, responsável pela galeria Choque Cultural. Nessa ocasião, ele ressaltou o fato de esta galeria ser a única no Brasil a ser “especializada em arte de rua”, demonstrando oposição à negativa da Faculdade Belas Artes em relação a intervenção do aluno Rafael.

Segundo Lassala (2014, p. 34), quando Rafael e Djan tomam conhecimento desta entrevista, eles decidem intervir na galeria com uma nova ação de enfrentamento à galeria e de impressão de suas marcas. Isto é, como forma de rebater ideias aparentemente contraditórias e cunhar seu espaço no circuito artístico, realizando assim uma nova “convocação” aos pixadores, conforme comunica a figura 12.

²² <https://www.choquecultural.com.br/pt/>

Figura 12 - Attack Part 2 – A caminho da revolução



Fonte: Flickr ArtAttack. (2008).

Desta forma, Rafael e Djan novamente utilizam o cartaz como forma de comunicação entre seus pares. O convite comunica é especificamente para o ato da segunda invasão. Neste documento (figura 12) lê-se: **ATACK ART 2 (A CAMINHO DA REVOLUÇÃO)** *Evadiremos com nossa Arte Protesto uma "bosta" de galeria de arte CHOQUE CULTURAL. Segundo sua ideologia abriga artistas do*

UNDERGROUND, então é TUDO NOSSO! Declararemos TOTAL PROTESTO. "ARTE COMO CRIME, CRIME COMO ARTE" Todos pelo movimento pixação.

Neste caso, a invasão tinha como principal crítica o próprio conceito da galeria, que abrigava e comercializava obras de artistas ditos de rua, ou neste caso *underground*. Sendo assim, a ação está diretamente ligada à rejeição de uma arte (de rua) e sua comercialização vinculada à uma galeria.

Segundo Lassala (2014) o movimento de ataque a galeria Choque Cultural se assemelha ao movimento *The Splasher Manifesto*²³, cujo objetivo era derramar tinta sobre obras de artistas de rua renomados. Nas imagens abaixo, podemos notar a semelhança na forma de protestar.

Figura 13 – The Splasher: intervenção na obra do artista OBEY.



Fonte: Jake Dobkin / Streetsy.

Figura 14 - Pixador pintando por cima de outra obra no ataque a galeria choque cultural em 2008.



Fonte: Flickr ArtAttack.

Na primeira imagem (figura 13) observamos uma intervenção em uma das obras do artista denominado OBEY²⁴. Esse artista é conhecido por fazer parcerias com grandes marcas e até por fazer propaganda política, como é o caso da eleição para a presidência dos Estados Unidos em 2008. Isto é, ele produziu contra George Bush, ou seja, a favor de Barack Obama, o que colaborou para que o artista conseguisse atingir certa fama nos Estados Unidos.

²³ O *Splasher* foi o nome dado a um ou mais artistas de rua que atuava em Nova York a partir do final de 2006 até junho de 2007. O *Splasher* foi um "vândalo em série" que espalhou tinta em outras obras de arte de rua, ganhando assim o título de "*Splasher*". O *Splasher* também deixou manifestos colados ao lado de seus grafites.

²⁴ Frank Shepard Fairey é um artista de rua contemporâneo americano, designer gráfico, ativista, ilustrador e fundador da OBEY Clothing que surgiu da cena do skate.

Apesar de espalhar seus cartazes e stencil pelas ruas, OBEY está inserido no circuito artístico e midiático. Tal fator pode ter contribuído na intervenção do *Splasher* e que remete aos ataques pelo grupo de Rafael e Cripta na galeria choque cultural.

Um artigo escrito por Sam Anderson (2007) para a revista americana *NY Magazine* comunica as motivações e as reações midiáticas alcançadas pelo *Splasher*:

But the most damning irony of the Splasher is that, in critiquing the bourgeois fad of modern street art, he harnessed the same machinery of self-promotion used by the most mercenary artists— anonymity as a buzz-bomb exploding through the blogs and the mainstream media—and in doing so, he became more famous than most of his targets as well as the ultimate guerrilla-marketing campaign for street art's spring 2007 season. His critique of branding, in other words, achieved admirable market penetration. His critique of commodification has itself become a commodity.²⁵

Neste trecho, o autor cita as contradições presentes no decorrer das ações praticadas por *Splasher*. Isto é, em sua missão de questionar e criticar artistas de rua que lucram com o seu trabalho, o próprio *Splasher* acabou por alcançar uma visibilidade expressiva como o que ocorreu com estes artistas. Em outras palavras, ele alcançou o lucro e conquistou o espaço em *blogs* e galerias, apesar de seu posicionamento crítico sobre o sistema apresentado.

Um outro exemplo similar pode ser apresentado com as ações do artista Banksy que, mesmo fazendo arte de forma anônima, possui uma equipe responsável em administrar sua carreira artística. Assim, a produção visual que se sustenta na crítica ao mercado das artes, acabou por absorver esse tipo de arte, apresentando como mais outra mercadoria.

Seguindo com as ações realizadas pelo grupo de pixadores brasileiros, a terceira invasão foi a mais importante das demais que ocorreram em instituições artísticas. O episódio ocorreu na 28ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada no ano de 2008, que teve uma proposta curatorial feita por Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen.

²⁵ Mas a ironia mais contundente do *Splasher* é que, ao criticar a moda burguesa da arte de rua moderna, ele aproveitou o mesmo mecanismo de autopromoção usado pelos artistas mais mercenários - o anonimato como uma bomba explodindo nos blogs e na corrente principal mídia - e ao fazer isso, ele se tornou mais famoso do que a maioria de seus alvos, bem como a campanha definitiva de marketing de guerrilha para a temporada de primavera de 2007 da arte de rua. Em outras palavras, sua crítica ao *branding* alcançou uma penetração admirável no mercado. Sua crítica da mercantilização se tornou uma mercadoria. (tradução nossa).

Segundo os curadores, o segundo piso do edifício da 28ª Bienal estaria vazio, sem obras. A proposta foi explicada da seguinte forma: Esse pavilhão vazio seria visto como uma “Planta Livre, uma metáfora da crise conceitual, atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e enfrentada pelas instituições que organizam”²⁶.

Em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo em 2008, o curador Ivo Mesquita fala em “problematizar” o esgotamento dos discursos da instituição. O conceito do andar vazio ou “suposto vazio”, segundo o curador, se apresenta como um solo propício para a invenção e, ainda, de diversas possibilidades.

Foi nesse contexto que, na noite de abertura da 28ª Bienal, em 26 de outubro de 2008, que cerca de quarenta jovens tomaram os espaços desocupados para espalhar seus nomes, frases e símbolos em todo o espaço que estava branco com as paredes, chão, teto, escadas, etc.

Essa ação fez com que a prática da pichação se tornasse pauta de discussões e reportagens relevantes sobre as instituições, as artes e suas regras. Em uma das diversas entrevistas, Djan relatou: “Tudo o que aconteceu depois daquela ação foi positivo. Quebramos a ditadura da arte. Desmascaramos a curadoria, que havia dito que estava aberta a intervenções urbanas, mas não permitia isso²⁷”. Com esses atos e observações interessa destacar que o coletivo (grupo de pixadores) estavam buscando romper com alguns paradigmas das artes. Nestes eventos anteriormente citados, ocorre o acontecimento do pixo desautorizado em o mais significativo que isto acontece em espaços fechados e com caráter institucional fortemente representado no campo das artes.

Em suma, o primeiro ato foi em uma escola superior e o segundo foi em um evento internacional de artes. Ambos possuem uma representação que é visível à comunidade artística e à sociedade. Desta segunda ação, interessa destacar que o grupo de pichadores, liderado por Rafael Augustaitiz, utilizou o andar vazio da Bienal de São Paulo como pretexto para desenvolver a concepção da ação no local. Essa ação foi planejada com antecedência, onde, através de mobilizações com cartazes e encontros nos *points*²⁸, Rafael escreveu como forma de manifesto uma convocação

²⁶ Página da 28ª Bienal de São Paulo. <<http://bienal.org.br/exposicoes/28bienal>>.

²⁷ TOMAZ, Kleber. “Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal”. G1 São Paulo, 2010.

²⁸ Os *points* são locais, previamente anunciados e combinados, onde pixadores, skatistas, grafiteiros e outros agregados se encontram para combinar os “rolês” (saídas para pizar na cidade”. É também um local onde se sentem confortáveis para se divertir. Geralmente, os *points* são escolhidos de acordo com a facilidade de fuga e locais isolados.

com informações como o local e de que maneira seriam realizados as invasões e o ataque à Bienal. Abaixo (Figura 15) verifica-se o cartaz elaborado por Augustaitiz para mobilizar os pixadores.

Figura 15 - Cartaz - ATACK BIENAL 2008



Esse terceiro cartaz/convite, se mostra o mais interessante. No cartaz lê-se: *“Nada do que suposto o natural, a simbólica e singular Pixação Paulistana, espancaremos na tinta Galerias e Museus de Arte, transcendendo "ALÉM DO BEM E DO MAL", prestando seu papel aos "Confortáveis", contribuindo com a Arte e a Humanidade.”* PROGRESSO *“Espancaremos na Tinta a Bienal de Arte esse ano conhecida como Bienal do Vazio.”* *“Submeteremos e ao mesmo tempo protestaremos, resgatemos frases pelo povo. “HUMANISMO.””* *“Contamos com a presença de todos pixadores” (TODOS PELA PIXAÇÃO).*

Neste comunicado é importante notar que Rafael coloca dois termos da filosofia no convite: “Além do Bem e do Mal” e “Humanismo”. De forma resumida, o Humanismo, definido como uma corrente intelectual, prezou pela defesa do homem e de sua participação ativa na natureza e na sociedade, contrapondo-se a visão religiosa cristã vigente no período (XIV e XVI), que colocava Deus como a figura central. Foi uma filosofia moral que revolucionou o campo cultural, marcando a transição entre a Idade Média e a Idade Moderna.

O termo “Além do Bem e do Mal” vem de uma obra de Friedrich Nietzsche de 1886. Nessa obra, Nietzsche pretende mostrar uma inversão de valores. Segundo ele, toda a filosofia se baseava em “verdades perenes”, que não passavam de uma forma inconfessável de religiosidade. A tarefa de Nietzsche então, era libertar a filosofia e o ser humano do jugo da religião e da moral reinante.

Fazendo um contraponto com o contexto do convite, Rafael e Cripta parecem querer criticar e atacar uma outra moral reinante. Nesse caso, o exposto no campo da arte. A pixação, vista por eles como natural, singular e simbólica serviria como uma crítica à moral dos espaços oficiais de arte. Como uma forma de reivindicação ou de manifesto, pois a pixação iria ocupar um local negado. Isto é, historicamente elitizado.

Todas essas ações trouxeram holofotes midiáticos para Rafael e Cripta Djan e para a pixação, que passou a ser debatida. Assim, ocorre a partir deste momento, uma visibilidade e uma abertura dos espaços e instituições artísticas para com o ato/produção/divulgação da pixação.

As imagens veiculadas nas mídias sobre os atos de pixação e de seu combate podem ser compreendidas como documento/monumento, (segundo a teoria de Le Goff (1990) apresentada anteriormente na introdução). Ainda, a sua repetição nas mídias, acabou por gerar o ato da invasão como um acontecimento histórico que

estimulou a ampliação do olhar sobre a pichação para diversos públicos (mídia, artistas, instituições, sociedade).

Mesmo considerando que o evento tenha sido intensamente publicado, essa passagem dos pichadores pela Bienal foi feita de forma abrupta. No entanto, contribuiu para a consolidação de um convite feito pela Bienal de São Paulo. Isto é, no evento seguinte, que aconteceu em 2010, dois pixadores e um fotógrafo que fizeram parte da ação em 2008, foram convidados pela organização da Bienal para expor nessa 29ª edição.

2.3 Os convites: 29ª Bienal de São Paulo (2010) e Bienal de Berlim (2012)

Com a curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, a 29ª Bienal intitulada “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, verso tirado da obra *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, privilegiou obras de cunho político. De acordo com Farias²⁹, a preocupação da 29ª Bienal foi de criar “uma exposição que não fosse meramente contemplativa e que tentasse recuperar o debate e a celebração do encontro entre a arte e a política”.

Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, em 2010, o curador Moacir dos Anjos, foi questionado sobre os motivos de incluir pichadores na Bienal. Segundo ele,

O pixo borra e questiona os limites usuais que separam arte e política. E essa questão interessa muito a esta Bienal. Política é aqui entendida não como espaço de apaziguamento de diferenças, mas justamente o contrário. O espaço formado pelos atos e gestos que abrem fissuras nas convenções que organizam a vida comum. Como coloca o filósofo Jacques Rancière, é a política como esfera do "desentendimento".

Desta forma, para Moacir dos Anjos a inclusão do pixo na Bienal traz um gesto de abrir uma fissura nas convenções. Essa convenção na arte se dá exatamente em como o pixo é visto pelo campo artístico e pela sociedade em geral. Quando ele está exposto nessa Bienal, abre-se um debate sobre as potencialidades que o pixo carrega.

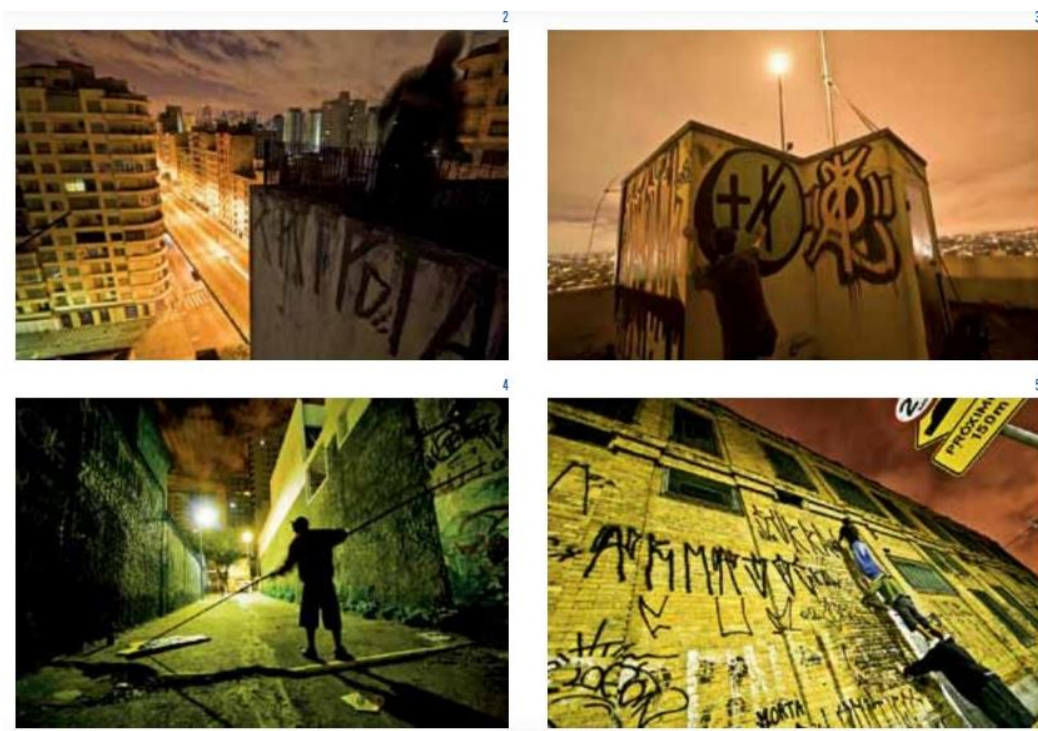
No catálogo da 29ª Bienal de São Paulo verifica-se que os curadores comentam sobre “um conjunto significativo de obras de artistas brasileiros feitas entre as décadas de 1930 e 2010, entre as quais estavam várias não comumente associadas a ideia

²⁹ MILLER, Gustavo. *Bienal de São Paulo terá em 2010 encontro da arte e política como tema*. G1, São Paulo. 01 jun 2016.

hegemônica do que seja arte política.”³⁰ No texto do catálogo, expõe-se que as obras escolhidas para a Bienal fazem relação a uma arte crítica que não é somente reativa a uma situação de restrição dada, mas que também é capaz de ampliar e problematizar, sempre pensando coletivamente com um grupo específico ou para com a sociedade em geral.

Neste evento, Rafael Augustaitiz (Rafel Pixobomb) juntamente com Cripta Djan e Choque Focus Adriano expuseram uma obra intitulada de “Pixação SP” (Figura 16). No catálogo do evento consta que a obra é uma documentação das ações do grupo de pichadores, feitos por registros digitais. A obra era composta por fotografias, vídeos, documentários sobre as intervenções dos pixadores e as chamadas “folhinhas” (Figura 17).

Figura 16 - Fotografias presentes no catálogo da 29ª Bienal de São Paulo que constituem a obra Pixação SP (201).



Fonte: Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo.

Interessante notar que Cripta Djan relatou ao jornalista Kleber Tomaz (2010) do G1 sobre o motivo de não pixar o local da Bienal e optar por exibir registros fotográficos das ações pela cidade. Segundo ele, “A forma de levarmos a pichação é

³⁰ Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar / curadores Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal São Paulo, 2010.

documental. Se tivesse aval da curadoria para pichar lá dentro seria representação estética da pichação. Picho é arte conceitual.”

A percepção de Cripta se baseia em dois conceitos frequentemente utilizados na arte contemporânea: representação estética e arte conceitual. No verbete sobre arte conceitual, a Enciclopédia Itaú Cultural define que, a “arte conceitual é uma tentativa de revisão da noção de obra de arte arraigada na cultura ocidental. A arte deixa de ser primordialmente visual, feita para ser olhada, e passa a ser considerada como ideia e pensamento.”³¹

Ainda sobre Arte Conceitual, o artista Sol LeWitt escreveu na edição de 1967 da revista *Artforum* que na arte conceitual “a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceitual de arte, isto significa que todo o planejamento e as decisões são feitas de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro.”³²

Nessas duas definições podemos observar características da pichação, incluindo o caso das “invasões” de 2008, que foram organizadas de forma premeditada, podendo ser compreendida até como sendo uma ação performática.

Em relação ao conceito de estética citado na obra *Iniciação à Estética* (1992), Ariano Suassuna relata que nunca houve uma dificuldade para definir a estética: “ela seria a “filosofia do Belo” e o Belo era uma propriedade do objeto, propriedade que, no objeto e como modo de ser, era captado e estudado”. Entretanto, segundo o autor, houve uma necessidade de abranger outras categorias além do Belo. O filósofo Edgar De Bruyne (1930, p. 41 apud SUASSUNA, 1992) afirmou que a arte não produz unicamente o Belo, mas também o feio, o horrível, o monstruoso.

Será que é o mesmo o prazer que sentimos diante de Goya e Ingres, ante os fetiches congolenses e os torsos gregos do período clássico, ante o Partenon e os templos hindus? Será que são os mesmos, por um lado, o prazer do Trágico e do Sublime, misturados de sentimentos desagradáveis e, por outro, o prazer sereno e harmonioso que nos causa o Belo puro? E sobretudo, com que direito tomamos nós, como unidade de medida em nossas apreciações da Arte Universal, aquilo que nós, europeus ocidentais do século XX, consideramos como belo?

³¹ ARTE Conceitual. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3187/arte-conceitual>>. Acesso em: 22 de Jun. 2021.

³² Esse conceito de arte conceitual de LeWitt foi retirado da obra *Arte Contemporânea: Uma história concisa* do autor Michael Archer (2021).

É importante ressaltar que essas reações de desprazer na arte, também, se enquadram nas relações estéticas. Uma dessas relações é o grotesco, que foi apresentado como categoria estética somente no século XIX. Para Kayser (1986) o grotesco é uma estrutura, é um mundo tornado estranho, ou seja, o que é conhecido e familiar, de repente, se revela estranho e sinistro. O ridículo, o satírico e o cômico também podem fazer parte do grotesco. Para Sodré e Paiva (2002, p. 39):

Grotesco é a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais.

O pixo, como vimos nos ataques as instituições em 2008, ameaça um campo estruturado e o conceito de arte estabelecido, promovendo discussões acerca dos conceitos de beleza na arte.

A partir dessas reflexões podemos pontuar o que Cripta Djan propôs com suas obras. Ao mesmo tempo que o autor buscou uma reflexão conceitual, ele traz para o observador da obra a consideração sobre diversas questões ligadas a arte e a pixação. Uma delas é a noção do julgamento do que é belo e feio na arte. Uma provocação interessante, considerando que o pixo é frequentemente observado pela maioria da sociedade como sendo uma coisa feia e suja, regularmente vista nas ruas. Um desses aspectos parece surgir de um incomodo de caráter estético, considerando que o pixo foi realizado na rua, mas está sendo apresentado em um evento de artes, que no caso é a famosa Bienal de Artes de São Paulo.

Para continuar este raciocínio vale citar um trecho presente no catálogo da Bienal (2010), quando o curador faz a descrição da prática da pixação em São Paulo:

(...) é uma manifestação visual que traz, embutida nas práticas e imagens criadas sobre muros e edifícios, uma visão de mundo que não cabe nos acordos que regem e limitam a vida urbana. A pixação fala de algo que de outro modo não seria visto e que, não fosse justamente por meio da grafia aparentemente cifrada, dificilmente seria dito. **Por ser considerada, por seus praticantes, arte e simultaneamente ação política, incluir a pixação no espaço da Bienal como mera expressão gráfica, mimetizando sua expressão nas ruas, seria destitui-la de sua originalidade e força transgressora, razão pela qual está presente na exposição por meio de fotografias, vídeos e coleções de tags.** ³³ Se tais estratégia de documentação tampouco se confundem com a pixação propriamente dita, já

³³ Trecho destacado no próprio catálogo.

que essa só existe como tal no espaço urbano em disputa, elas ajudam a compreender e ativar a complexa inscrição física e simbólica da pixação em São Paulo. E mesmo a evocar o fato de que nem tudo que é arte o campo institucional é capaz de abrigar ou entender plenamente.

Essa citação somada à posição admitida por Cripta Djan fortalece a afirmação de que a curadoria da 29ª Bienal conseguiu atender e respeitar o pixo e os artistas pixadores. Quando, no catálogo da Bienal, admite que o espaço artístico institucional não é capaz de abrigar ou até mesmo compreender a pixação, o conservadorismo e o atraso que o campo artístico passa em relação aos outros campos da sociedade, se mostra evidente.

Na mesma entrevista à Folha de São Paulo (2010), citada anteriormente, o curador da 29ª Bienal, Moacir dos Anjos, foi questionado se “Pixo, então, é arte?”, uma vez que esse tipo de expressão estava exposto na conceituada Bienal. O curador respondeu:

A questão é outra: Se o pixo é exposto numa Bienal, permanece sendo arte? É com essa aparente contradição que teremos de lidar. Pois se o que faz o pixo ser arte é o fato de ele desconcertar os sentidos, o que acontece se o pixo é trazido para o ambiente controlado do chamado "campo" da arte? Mantém a potência ou se torna ilustração de si mesmo? É esse desafio que curadores e pixadores tem de enfrentar juntos, de modo que ultrapassem duas situações simétricas e indesejadas: por um lado, a simples rejeição ao que causa desconforto; por outro, o desejo de cooptar o diferente para torná-lo igual a nós mesmos. (ANJOS, 2010, p.1)

Essa é uma questão fundamental que estamos refletindo e que os pixadores acabam por entrar em contradição. Em quais contextos ou campos institucionalizados o pixo é arte? Ou, até quando essa manifestação ainda é considerada pixo? Visto que o pixo está atrelado ao ilegal e ao incomodo, a inserção intencional de documentos visuais da ação ou do pixo na Bienal de São Paulo abre o diálogo para diversas questões.

Em suma, a apresentação do pixo no campo artístico por meio de fotografias, vídeos e palestras de pixadores aparentam ter também um caráter informativo/ pedagógico sobre o que é a cultura da pixação no Brasil. Ao mesmo tempo busca tratar o que os pixadores questionam quando executam o ato do pixo. Assim a sua assimilação no universo das artes é trazido como um objeto de documentação que busca a sua caracterização e fundamento e ao mesmo tempo traz questões com relação ao seu aspecto artístico.

Para problematizar o pixo torna-se interessante buscar entender a forma que o pixo se apresenta nesses espaços e qual é a proposta do artista/pixador ao expor este tipo de expressão em um local institucionalizado e fechado. Em outras palavras, a forma de como se apresenta o pixo é a questão.

O autor Armando Silva (2014, p. 35) já afirmava que a inclinação por um grafite-arte tende a liberar o grafite das condições ideológicas e subjetivas que enfrenta por natureza social e que, por serem estas condições estruturais, tal liberação pode levar à desqualificação do grafite, para que tal figuração passe a fazer parte do outro tipo de enunciado, como por exemplo, da arte urbana.

Nesse caso, essa afirmação interessa para a discussão sobre a inclusão da obra Pixação SP na 29ª Bienal de São Paulo. Vale ressaltar que, a literatura sobre o tema abarca como sendo o grafite diversas manifestações artísticas feitas em muros, como o graffiti, pichação, stencil e os stickers, por exemplo.

Ainda, para não desqualificar o grafite ou o pixo no evento da Bienal de São Paulo, os curadores optaram por expor fotografias, vídeos e as “folhinhas” (abaixo), respeitando a ideologia desse tipo de expressão, originalmente transgressor e fortemente ligado ao gesto/ato e espaço das cidades.

Figura 17 - Folhinhas



Fonte: Daigo Oliva - G1. (2010)

A escolha de expor as chamadas “folhinhas” foi providencial ao sistema das artes, pois excluiu uma ação direta do ato do pixo na parede do edifício da Bienal de São Paulo. Ao mesmo tempo, trouxe a exibição das relações identitárias do indivíduo e do grupo. Essas “folhinhas” representam o fazer, a coesão do grupo e os modos de como são “fabricadas” as identidades. O conjunto dessas escritas é um documento próprio ao coletivo e que na Bienal de São Paulo passou a ser compartilhado com o grande público.

Nessas folhas são observadas as assinaturas dos pichadores que se encontram para fazer os roles³⁴. Desta forma, este conjunto de folhas assinadas são os documentos identitários (da forma da escrita e de representação individual e coletiva) e da ação ligada ao ritual dos rolês. Nessas folhinhas, eles colocam suas marcas da mesma forma que as fazem nas ruas. Ao mesmo tempo em que definem a sua identidade, trocam e colecionam as assinaturas, remetendo à lógica dos clubes de gravura ou dos artistas gravadores que praticam a troca, atingindo um caráter de coleção.

Essas ações mencionadas (Centro Universitário de Belas Artes, Galeria Choque Cultural e 28ª e 29ª Bienal de São Paulo) compõem um processo que desencadeou uma virada no campo da pixação no Brasil. Com seus integrantes que, ao mesmo tempo, mostraram-se ativos para tencionar o campo artístico institucionalizado, conseguiram apresentar a cultura da pixação como uma forma de expressão legítima, porém que subverte os conceitos frequentemente encontrados em galerias e grandes exposições ou eventos como as bienais.

Apesar do diálogo ocorrer entorno do convite e do aceite em mostrar o pixo em um espaço institucional, e que, resultou para os participantes como sendo um ato que promulgou a conquista de um espaço para os pichadores terem maior visibilidade e entendimento sobre o pixo, um outro cenário ocorreu em paralelo. No caso, um fato considerado transgressor e polêmico ocorreu na mesma bienal com a ação da pixação na obra “Bandeira Branca” do artista Nuno Ramos.

³⁴ Encontro de pichadores para beber, conversar e pichar, feitos normalmente durante a noite em locais afastados ou de pouca circulação, próximos aos metros ou onde possam fugir da polícia em caso de abordagem.

Figura 18 - Pixação na obra de Nuno Ramos.



Fonte: Filipe Araújo/Agência Estado.

Segundo a reportagem do G1 que apurou o caso³⁵, antes mesmo da obra ser exibida, "Bandeira branca" se tornou alvo de protestos na internet, contando até com um abaixo-assinado contra o trabalho, o que reuniu mais de 2.700 assinaturas. Alguns ativistas ambientais protestaram em frente a instalação, já que ela foi composta por três grandes esculturas em formas geométricas, que lembram grandes túmulos. No entanto, na obra ficavam três urubus vivos, amarrados, que nunca saíam de lá.

De acordo com o trabalho da pesquisadora Aduany Zimovski (2017, p. 60) a intenção do pixador Rafael era escrever a frase "Liberte os urubus e os pixadores de BH", que seria uma referência à dura repressão a um grupo de pixadores de Belo Horizonte, chamado Os Piores de Belô.

Com esse ato, o potencial transgressor do pixo se mostra novamente. Rafael utilizou dos protestos contra a obra para, também, protestar. Nuno Ramos não prestou queixa contra o pixador, pois afirmou que "a polícia nunca deve ser chamada à cena cultural".³⁶ Interessante notar que nesta posição, Nuno indica que a ação está voltada as

³⁵ "Obra polêmica com urubus dentro da Bienal é alvo de pichação", G1 São Paulo. 25 set 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/obra-polemica-com-urubus-dentro-da-bienal-e-alvo-de-pichacao.html>>. Acesso em 26 out 2021.

³⁶ "Nuno Ramos não presta queixa contra Rafael Augustaitiz, que pichou sua obra na Bienal" - O Globo. Cultura, 26/09/2010. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/nuno-ramos-nao-presta-queixa-contra-rafael-augustaitiz-que-pichou-sua-obra-na-bienal-2947735>>. 26 out 2021.

ações de repressão social, esquivando-se de qualquer discórdia que possa ter acontecido de forma mais direta no campos das artes.

Apesar das constantes polêmicas, os artistas/pixadores passaram a conquistar outros espaços expositivos e culturais e a dominar as redes sociais, ampliando seu campo de atuação e visibilidade. Isto gerou novas concepções e conceitos sobre o pixo, que até então não eram atribuídos pelo próprio grupo e pela sociedade. Essa “virada” no campo de atuação e aparição dos pichadores pode ser vista, também, como uma expansão do entendimento sobre o pixo (produção, circulação, consumo).

Segundo Zimovski (2017, p. 63), no final do ano de 2011, Joanna Warsza, umas das curadoras da 7ª Bienal de Berlim, entrou em contato com os pixadores e foi para São Paulo conhecê-los. De acordo com a pesquisadora, ocorreu uma proposta inicial oferecida pela curadora, que era contar com a presença de seis pixadores que teriam os custos de viagem patrocinados pelo evento (Bienal de Berlim) para a participação no evento.

Em um artigo na Folha de São Paulo (sem autoria, 2012), levanta-se um questionamento: “*Pichação na Bienal de Berlim: arte ou crime?*”³⁷. Para se aprofundar na temática devemos entender como se sucedeu o evento da pichação na Bienal de Berlim em 2012.

Com o título ‘*Forget Fear*’ (esqueça o medo) a 7ª edição da Bienal de Berlim (2012) chegou com uma proposta curatorial ousada, onde escolheram apenas manifestações estéticas políticas performáticas, abolindo os modelos demasiado institucionais das bienais internacionais.

Como parte da programação dessa bienal, o workshop dos pichadores brasileiros ocorreria no último sábado na igreja de Santa Elizabeth. Segundo o artigo da Folha de São Paulo (2012), Cripta Djan relatou que o grupo de pixadores chegou disposto a demonstrar seu trabalho, como uma palestra com imagens e debates, mas não no formato didático tradicional de um workshop. “*Não tem como dar workshop de pichação, porque pichação só acontece pela transgressão e no contexto da rua*”, disse Cripta à Folha de São Paulo, por telefone.

³⁷ *Pichação na Bienal de Berlim: arte ou crime?*. Folha de São Paulo. 14 junho, 2012. Disponível em: <<https://bityli.com/42hG1D>>. Acesso em: 26 out 2021.

Figura 19 - Pixação na Igreja St. Elisabeth Kirche (Berlim).



Fonte: Flickr Pixo artatack.

Na figura 19 podemos entender um pouco melhor como ocorreu a ação. De acordo com Zimovski (2017, p. 64) foi instalado dentro da igreja St. Elisabeth Kirche o “*Draftsmen’s Congress*” (Congresso dos Desenhistas), idealizado pelo artista Pawel Althamer, que tinha como proposta principal o debate de ideias por meio de imagens. A ideia era propor uma espécie de “arena branca” a ser preenchida por quem quisesse, local que deveria ser feito as “pichações” dos participantes do workshop.

Revoltados com a situação, os pixadores subiram os painéis e começaram a pizar na estrutura real da igreja, construída em 1835. A ação causou uma confusão,

ao meio de apoiadores e pessoas indignadas com a situação. Segundo Zimovski (2017, p. 69), o curador e artista Artur Żmijewski lança sobre Djan a água de um balde, dizendo em tom provocativo: “*Transgression!*”. Djan, enquanto tentava explicar que transgressão não é a mesma coisa que violência física, revidou a agressão jogando tinta amarela no curador (figura 20), que rebateu novamente jogando a tinta de outro frasco, azul).

Figura 20 - Artur Żmijewski sujo de tinta amarela.



Fonte: Miguel Ferraz.

Ao analisar o caso podemos observar as semelhanças com os eventos anteriores à Bienal de Berlim em 2012. Isto é, destacamos para ambos o espaço vazio a ser preenchido, a tentativa de colocar o pixo em um espaço previamente estabelecido, dentro dos moldes de uma instituição, o choque do público e a criminalização do pixo. Tudo isso, aconteceu simultaneamente, promovendo um tensionamento no campo estabelecido.

Voltando ao artigo da Folha (2012), há uma opinião que demonstra a complexidade das ações dos pixadores, não somente relativa a Bienal de Berlim:

Obviamente pichar uma igreja é um crime; mas eles foram convidados. Mas eles não foram convidados a picharem a igreja - mas apenas a 'ensinarem'

como pichar – e, logo, ultrapassaram a autorização que receberam. Mas a pichação é uma forma de ir contra o sistema (“pichação só acontece pela transgressão”): se convidou, assumiu o risco. Sim, mas se aceitou o convite, aceitou as regras.

Assim, pode-se pontuar que essas ações trazem para o campo da arte uma compreensão ampliada e até mesmo antagônica, dos usos e das funções do pixo, diferenciadas para curadores, para o público e claro, para os pixadores. Claramente existe um conflito que demonstra que talvez ainda o campo da arte não seja capaz de abarcar ou até mesmo compreender as necessidades e intenções da pichação. Ademais, esses eventos mostram como o pixo é polissêmico.

2.4 Desdobramentos: ArtRio 2019 e a valorização do pixo no Museu da Língua Portuguesa

Os eventos ocorridos em 2008 envolvendo a pichação paulistana e o circuito artístico nacional e internacional, como no caso da Bienal de Berlim, trouxeram um holofote e interesse midiático aos pixadores/pichadores, que passaram a participar mais ativamente desse meio. Sendo assim, nesse subcapítulo trago dois eventos recentes a escrita dessa pesquisa. Em especial, a pichação na mostra ArtRio 2019 e a exposição “Língua Solta” no Museu da Língua Portuguesa (2021).

O primeiro evento ocorreu em 18 de setembro de 2019 quando o coletivo Massive Illegal Arts (MIA) pichou uma parede no galpão da feira de arte ArtRio, realizada na Marina da Glória (Rio de Janeiro). Na ação, o artista João França pichou a palavra NEGRO e explicou a ação na rede social *Instagram*. Segundo o artista, a “Intervenção na @artrio_art para mostrar o quanto a arte contemporânea é segregadora e quer afastar os negros da arte. Mas somos a RESISTÊNCIA e estamos aqui pra provar que o NEGRO está no poder e não pode contar com a \$ORTE€!!! Chora playboy!!!!”. Em sua rede social, o artista apresenta seu trabalho como uma forma de resistência ao campo artístico estabelecido, enaltecendo o trabalho de artistas negros e periféricos.

Na reportagem da *Veja São Paulo* (2019), de Tatiane de Assis, a ex-consulesa e jornalista francesa Alexandra Loras, que estava no evento no momento da ação, opinou que o ato “foi algo rápido e com muita adrenalina”. “Era só pintura, não foi

agressão”. Para ela, a pichação do artista estimula o debate sobre a questão racial. *“No Brasil, apesar da maioria da população ser negra, vemos uma segregação cordial em espaços de elite. Talvez o incômodo provoque uma discussão.”*

Do mesmo modo, a lógica defendida por Tatiane de Assis pode ser aplicada ao coletivo MIA, que já era conhecido pela mídia por pichar monumentos históricos. Em 2018, MIA pichou a fachada do Pateo do Collegio³⁸ em São Paulo com a frase “Olhai por Nós”. Em sua justificativa³⁹ o artista João França relatou que queria chamar a atenção para a quantidade de pessoas em situação de rua, que ficava diariamente em frente ao prédio histórico. A frase escolhida foi “Olhai por Nós”, referência a oração da “Ave Maria”.

Figura 21 - Pichação no Pateo do Collegio.



Fonte: Felipe Rau/Estadão Conteúdo.

A pichação em monumentos e construções históricas costumam causar revolta em grande parte da sociedade. O artigo 65 da lei Nº 9.605 prevê que, caso a pichação

³⁸ O Pateo do Collegio é um complexo religioso histórico que pertence à Companhia de Jesus, ordem religiosa dos jesuítas fundada em 1540 por Inácio de Loyola. Os primeiros jesuítas chegaram ao Brasil em 1549 com a missão de evangelizar os indígenas.

³⁹ Vídeo publicado em sua rede social Instagram. Disponível em: <<https://bitly.com/VEHhul>>. Acesso em: 20 de setembro. 2020.

ocorra em “monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico”, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. Apesar da intensa polêmica causada na época do ocorrido e da multa de R\$ 20 mil reais como punição⁴⁰, ninguém foi preso.

Para tratarmos desse tema, buscamos Canclini (1998) que reintroduz a questão dos usos modernos e pós-modernos da história com a referência, segundo ele, mais desafiadora e aparentemente mais solene que ele conhece: os monumentos. Para Canclini (1998, p.301), enquanto nos museus os objetos históricos são subtraídos à história, e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, os monumentos ficam abertos à dinâmica urbana e facilitam que a memória interaja com a mudança. Assim, os monumentos urbanos estão felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular os insira na vida contemporânea.

Para tratar desse problema, Canclini (1998, p. 309) afirma que é necessário reescrever politicamente os monumentos e de se trabalhar os processos (combinados) de descolecionamento e desterritorialização. Para ele, a interação dos monumentos com mensagens publicitárias e políticas situa em redes heteróclitas a organização da memória e da ordem visual.

Outro fator que deve ser levado em conta na análise de pichações em edifícios históricos e monumentos é a noção do território, intensamente levantada pelos pichadores.

Na perspectiva de Rogério Haesbaert (2006, p. 42), o território envolve sempre relações de poder e ao mesmo tempo, uma dimensão simbólica, cultural, por meio de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação). Além disso, ele entende o território segundo uma dimensão mais concreta, de caráter político-disciplinar. Isto é, o território pode ser a apropriação e ordenação do espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos.

Portanto, aproximando o caso da pichação de MIA com estes teóricos, é necessário ver o território sempre como um híbrido, que orbita entre materialidade e imaterialidade, sobre a sua função (objetivo) e sua expressão, seja ela feita por palavra ou imagem, pois as dimensões são inseparáveis e os processos de

⁴⁰ RAUPP, Jean. *Pichadores do Pateo do Collegio são multados em R\$ 10 mil cada um*. G1, São Paulo. 2018. Disponível em: <<https://bitly.com/rkiKIM>>. Acesso em: 09 nov 21.

territorialização são concomitantes, na apropriação (simbólica) e na dominação (política).

Voltando ao caso de Mia, apesar de tudo exposto, uma fotografia com a pichação no Pateo do Collegio foi exposta sem autorização na 15ª Feira de Arte SP-Arte em abril de 2018, no estande reservado para os alunos da Faculdade Belas Artes, ampliando ainda mais a complexidade desse tema.

João França, do coletivo MIA, ao saber que sua obra foi apropriada de forma indevida, realizou no dia da abertura da Feira uma intervenção “ao vivo” na fotografia exposta, escrevendo por cima do vidro a palavra NEGRO. A obra foi retirada do estande e a faculdade nunca se pronunciou sobre o caso.

Figura 22 - Fotografia pichada por MIA na Feira de Arte de SP (2018).



Fonte: Reprodução/Ponte.org.

Interessante destacar que o episódio gerou outros valores no mercado das artes e significados sobre autoria. Segundo a reportagem de Arthur Stabile (2019) no site ponte.org, o artista João França, ao saber do ocorrido pelo fotógrafo, fez algumas exigências ao expositor: “dobrar o valor para venda da foto, que estava em R\$ 4 mil,

me repassarem metade deste dinheiro e seu nome assinado”. Entretanto, a foto já estava no fim do processo de exposição e não houve acordo.

Posto isso, o artista resolveu fazer a intervenção e além da pichação, também espalhou pelo espaço notas de dinheiro falsas com a escrita “arte da elite”.

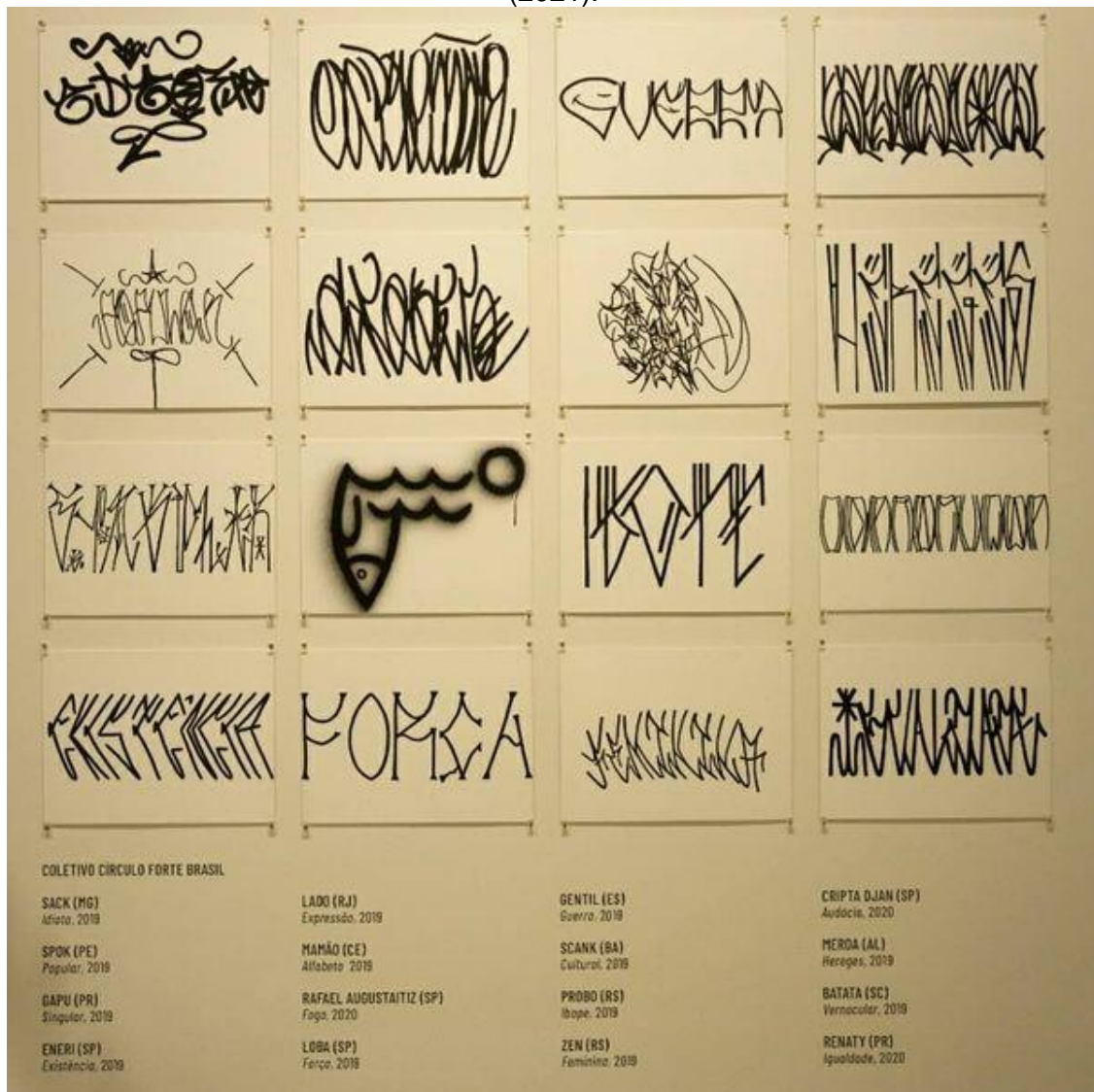
Nas duas ocasiões citadas onde MIA intervém em espaços expositivos, o artista usou a palavra NEGRO, escrita com a cor vermelha. Segundo o artista MIA à Stabile (2019), a palavra escolha da palavra negro se dá *“pela exploração do povo e do trabalho do negro. Eu sou de periferia, jamais teria uma obra exposta na SP-Arte. Quem expôs foi um fotógrafo estudante da Escola Belas Artes, branco, não o autor da intervenção, um homem negro”*.

MIA utiliza suas redes sociais para criticar ações do estado nas ruas e mostrar suas pichações, sempre criticando o sistema e o preconceito contra negros e moradores de rua. Nessas ocasiões, ocupou espaços de arte elitizados e de venda de obras de arte (Feira Art Rio e Feira de Arte de São Paulo).

O segundo evento recente, de relevância para reflexão desta pesquisa, se deu no Museu da Língua Portuguesa, que reabriu suas portas e mostrou o pixo. A exposição “Língua Solta” marcou a reabertura do Museu após o incêndio em 2015. Os curadores Moacir dos Anjos e Fabiana Moraes montaram uma exposição composta por objetos de arte popular e obras de arte contemporânea que fixam seus significados no uso da palavra.

A obra que levou o pixo à mostra foi constituída por 16 cartazes (*tags*) e, segundo o artista-pichador Ronaldo Gentil, em entrevista ao jornal A Gazeta, cada uma delas representa um pouco da peculiaridade da arte da pichação do Estado que foi elaborada. O artista, que mora no Espírito Santo, ainda relatou ao jornalista Pedro Permuy (2021), que apesar da pichação ser uma tradição popular, ela ainda não é totalmente reconhecida pelo meio artístico. Segundo Gentil, participar de um projeto como esse (exposição no Museu da Língua Portuguesa) valida sua obra não somente como arte gráfica, mas também, como uma comunicação e linguagem.

Figura 23: Obra do Coletivo Círculo Forte Brasil – Museu da Língua Portuguesa (2021).



Fonte: Agazeta. Arquivo pessoal de João Wainer. (2021).

É importante ressaltar que neste caso ocorre um reencontro entre Cripta Djan, Rafael Augustaitiz e o curador Moacir dos Anjos, que anteriormente havia convidado esses pichadores a expor na Bienal de São Paulo em 2010, juntamente com o curador Agnaldo Farias.

O artista Cripta Djan fez uma postagem em sua rede social *Instagram* em 3 de outubro de 2021 agradecendo ao curador Moacir dos Anjos e a Fabiana Moraes por, segundo ele, “terem a sensibilidade de incluir o pixo dentro de uma mostra tão importante para a cultura brasileira”.

Na descrição do projeto “Língua Solta” existente no site oficial do Museu da Língua Portuguesa (2021), Moacir dos Anjos disserta sobre os significados da exposição.

A língua é solta porque perturba os consensos que ancoram as relações de sociabilidade dominantes, tanto na vida privada quanto na pública. Incorporada em imagens e objetos diversos, ela sugere outros entendimentos possíveis do mundo. E tece, assim, uma política que é sua (DOS ANJOS, 2021).

Ainda na descrição do projeto, a língua é vista como operador social que não somente reflete, como também, reorganiza formas de vida. Segundo Fabiana Moraes “*A gente entende que a língua é um espaço de disputa de poder e vai se refletir em questões várias do Brasil – de raça, de classe, de gênero e de geografias*”.

A partir dessas duas falas podemos ressaltar que o pixo nessa exposição é entendido como uma expressão da língua brasileira, defendida como “popular”, que está incorporada ao meio e que está atrelada as disputas de poder, que refletem questões importantes como a classe social e a raça.

Nessas ocasiões, a ideologia da pixação aparece incorporada as outras expressões artísticas, compondo a exposição com imagens ou performance. Com esses exemplos é possível notar o esforço dos artistas em criar uma expressão fiel a ideologia do pixo, que é seu caráter de transgressão, sem precisar literalmente “pixar” uma parede. O valor de autoria, território (Estado) e expressão ficam em evidência. Ainda, neste caso, a interação do pixo com o campo artístico ocorre de forma harmônica, quando respeitada suas características e intenções do pichador, buscando-se novas formas de exibição da cultura da pixação.

CAPÍTULO III – AS REDES DE SOCIABILIDADE E (IN)VISIBILIDADES

O capítulo que finaliza a pesquisa concentra-se na questão da visibilidade que envolve o pixo, contemplando a análise da forma de expressão, atuação e difusão nas redes sociais. Conceitos como visibilidade e invisibilidade e a amplitude de possibilidades que as redes sociais proporcionam são o cerne dessa apresentação.

3.1 A necessidade de ser visto: Visibilidade e Invisibilidade do pixo

As formas de comunicação se modificaram com a globalização e a internet. Da mesma forma, o alcance das ações e os significados dos encontros mudaram. As maneiras de se mostrar, construir e fortalecer um coletivo se ampliou. Isso não está sendo diferente para os pixadores. Por exemplo, apesar de alguns atuarem na rua, parte deles se conhecem somente pelas redes sociais. Outros, ainda permanecem se encontrando pelos lugares públicos.

Rememorando o capítulo anterior, na figura 15, observamos a quantidade de folhinhas que Cripta coleciona. Tais folhinhas, que são trocadas entre os pixadores, mostra que existe uma articulação social para que aconteça este processo. Tais trocas ocorrem como uma forma de documentar os rolês e tem grande relevância na cultura da pixação, pois algumas dessas folhinhas de pixadores mais velhos e “respeitados” pelo coletivo, podem ser encontradas a venda na *internet*. Essa constituição de pertença ao grupo pode ser compreendido a partir desta citação.

Assim, a pixação constituía uma rede social *offline*, antes mesmo de os jovens das camadas populares terem acesso mais amplo às redes sociais online pois estabelecia uma rede de contatos que se expandia por toda a cidade, por meio de seus points e rolês. Apenas em meados dos anos 2000 é que os pixadores, e as classes populares no Brasil de uma maneira geral, começaram a ter um maior acesso à internet e participar de redes sociais, nesse primeiro momento principalmente do Orkut. Contudo, havia esse dispositivo da articulação espacial da pixação na cidade, por meio principalmente de seus points, que possibilitava a criação de conexões entre jovens dos mais diferentes lugares, que, apesar de uma abrangência mais limitada, era muito similar ao que as redes sociais online passaram a permitir posteriormente. Com a maior participação nestas últimas, aliás, muitos pixadores passaram a interconectar as redes sociais *offline* e *online*,

utilizando de comunidades virtuais, fóruns de discussões e redes de compartilhamento de imagens para divulgar e obter mais informações sobre o mundo da pixação. (PEREIRA, 2018, p. 74).

De fato, a internet possibilitou acesso à informação sem levar em conta a distância entre os pixadores. Além do fator da comunicação, esse meio fez com que vários grupos pudessem se encontrar através de comunidades *online*.

Na contemporaneidade, o indivíduo passa assim, a ser considerado, apreciado, julgado pela quantidade de signos, de textos e de imagens que ele produz, incitado a exibi-los incessantemente". Com isso, generaliza-se a percepção de que somente quando somos vistos é que podemos existir. (AUBERT e HAROCHE apud PEREIRA, 2018).

Segundo Maria Amelia Bulhões (2011), o ciberespaço evidencia-se como uma possibilidade de subverter as hierarquias de poder tradicionais do circuito elitista de arte, dominador e excludente, onde o usuário pode experimentar um lugar simbólico e experimentar relações de pertencimento.

Mesmo considerando a volatilidade do ciberespaço, constitui-se ali um lugar de memória, onde a força dos conteúdos se manifesta no interesse que podem despertar e na rede de usuários que seleciona histórias a serem guardadas e que ativa os acervos midiáticos. (BULHÕES, 2011, p. 68)

Na prática do graffiti, da pichação e da pixação, o seu resultado esteve sempre atrelado a necessidade de ser visto. No caso do pixo, a visibilidade se torna contraditória. Muitos pixadores o fazem de forma anônima, durante a noite, ou seja, se tornam invisíveis. Entretanto, para tal, pixam grandes edifícios e espalham seus apelidos por toda a cidade, ou seja, nos locais de maior visibilidade.

Para a autora Claudine Haroche (2013, p. 93-94), a necessidade de exposição está atrelada a vida:

O indivíduo deve se mostrar, quando não se exibir, para poder existir o máximo possível, tem o dever de, no limite, existir de forma contínua, aos olhos da maioria. Ele tende, com isso, a se tornar – ao pé da letra – uma imagem, repetida sem dúvida mas todavia efêmera, uma aparência fugaz. Para a sociedade em seu conjunto, para as instituições, profissionais em particular, a aparência, a imagem dada de si tende, mais do que as dimensões invisíveis da pessoa, a testemunhar a identidade: ela garante e

assegura assim sua qualidade e sua legitimidade, isto é, a importância e a notoriedade de seu estatuto.

Outro fator que está associado a pichação é a efemeridade. Por seu suporte estar em locais não-autorizados, eles acabam sendo apagados, as vezes em poucas horas. Por este motivo, muitos pichadores utilizam da fotografia para registrar esses momentos e os locais pichados. Além disso, publicam nas redes sociais, fazendo uma espécie de documentação dos locais pichados. Mas, a escolha do local para o pixo, também, leva em conta esse fator. Geralmente estes locais são escolhidos, com preferência aos lugares abandonados ou de difícil acesso.

Segundo o artigo “A (in)visibilidade do graffiti e da pichação: subjetivando juventudes?” escrito por Mayer, Brum & Santos (2019), texto escrito por psicólogos, é possível compreender os recursos psíquicos, corpóreos, culturais e sociais implicados na prática do *graffiti* e da pichação, e como essas intervenções abarcam suas singularidades e produzem subjetividades distintas.

Segundo os autores, a juventude se utiliza das disposições e dos desamparos advindos do consumismo, da mídia, da exacerbação da sexualidade e do corpo, justificados por uma ilusória liberdade (KEHL, 2004 apud MAYER; BRUM & SANTOS, 2019).

As formas de se colocar no mundo na juventude estão ligadas a exposição e a transgressão, fatores vistos na prática da arte de rua, em especial da pichação. Ainda neste prática, se tem um fator de risco constante (possibilidade de ser detido ou hostilizado), ao se tratar de uma modalidade mais perigosa e arriscada, ou seja, essas intervenções possuem também um caráter comunicativo e aventureiro.

Ainda neste artigo, os autores citam Spinelli (2007) e Ventura (2009), para relatar que os autores de pichações e de *graffitis* conquistam um *status* de artista, com reconhecimento e fama, valorizado pelo seu grupo social, embora ainda, eles sejam discriminados e rechaçados por grande parte da população. Neste caso é possível compreender que, para a juventude, o conceito de lazer e entretenimento parece se confundir com o movimento de se colocar em risco (SEBENELLO, KLEBA & KEITEL, 2016 APUD MAYER; BRUM & SANTOS, 2019). Mas, apesar do prestígio que esses jovens adquirem ao longo de suas práticas dentro do grupo, a articulação entre visibilidade e anonimato, também, acaba por fazer parte dessa lógica.

Jovens em diversas épocas utilizaram das escritas nas paredes como forma de expressão e disseminação de ideias e lutas. Apropriam-se de espaços para

questionar as normas sociais e as injustiças, sendo uma expressão transgressora em sua origem, mas que na atualidade vem ganhando espaços em galerias, museus e reivindicando seu espaço, também, de maneira virtual.

A dualidade presente na pichação expõe a necessidade humana de ser visto e ser lembrado. Ao mesmo tempo, este tipo de ação comunicativa está atrelado ao sentimento de correr riscos. A visibilidade e a invisibilidade coexistem. Apesar da maioria dos pichadores optarem por viver no anonimato, observamos que alguns buscam um destaque no cenário artístico e comercial. Disto pode-se pontuar que o estatuto do grafite e da pichação vem mudando ao longo do tempo. As formas de compreender e atuar com este tipo de expressão, devem ser contextualizadas para trazerem seus significados políticos e culturais.

3.2 O ciberespaço e os artistas-pixadores na difusão do pixo.

A amplitude de possibilidades pode ser vista como uma outra forma de difusão de ideias, de produção e circulação das obras e dos artistas. Quando os pixadores vão para os museus, galerias e bienais, paralelamente, ocorre também a introdução desses pixadores nas redes sociais, com a publicação de imagens, vídeos independentes e tópicos de discussões sobre a temática. A rede social se torna uma espécie de diário, onde os pixadores publicam imagens e narram suas aventuras, compartilhando com outros pixadores e apreciadores/ seguidores.

Com isso podemos refletir um pouco acerca dos usos das imagens, dentro e fora das redes sociais. Em sua obra *Vida e morte da imagem: Uma história do olhar do ocidente*, Régis Debray (1993) analisa as funções sociais da imagem.

Funções essas divididas, chamadas por Debray de “história do visível”, que seriam repartidas em três momentos. O primeiro, denominado como *logosfera*, se daria quando o ser humano descobre as imagens e o desenho, ou seja, remete ao período da Pré-História até a Idade Moderna. Aqui, a função da imagem seria um ideal mais mágico, sobrenatural e onde o ser humano representa os seus ideais de vida e de morte. A imagem seria um duplo ou uma sombra. Cita como exemplo as figuras tumulares do antigo Egito e sua relação com a noção de eternidade.

No século XIX, no contexto da *grafosfera*, que é considerado um segundo momento, a imagem entra com uma função mais artística e estética. Neste caso cita-se a criação da fotografia, ou seja, um momento de contemplação e representação do

real. Segundo Charles Monteiro (2013, p. 5), a fotografia criou uma relação totalmente nova e moderna com a experiência do tempo. No momento preciso do tempo no qual o fotógrafo abre/aciona o obturador, expõe a chapa/película e torna a fechá-lo, ele capta um momento de tempo que é simultaneamente passado, mas é também o momento mais próximo que existe para o conhecimento do presente.

Já em meados dos anos 1970, Debray (1993) entende que vemos uma nova forma de uso das imagens, chamada de videosfera. Isto é, uma era ligada ao visual. Essa era é marcada pela simulação e pelo performático, chamada pelo pesquisador de um olhar econômico, atrelada aos mecanismos da mídia, dos museus e do mercado de consumo, como a publicidade.

A análise de Debray (1993) ajuda a compreender a trajetória de Cripta Djan e como consequência as mudanças que ocorrem na função da imagem (pixo).

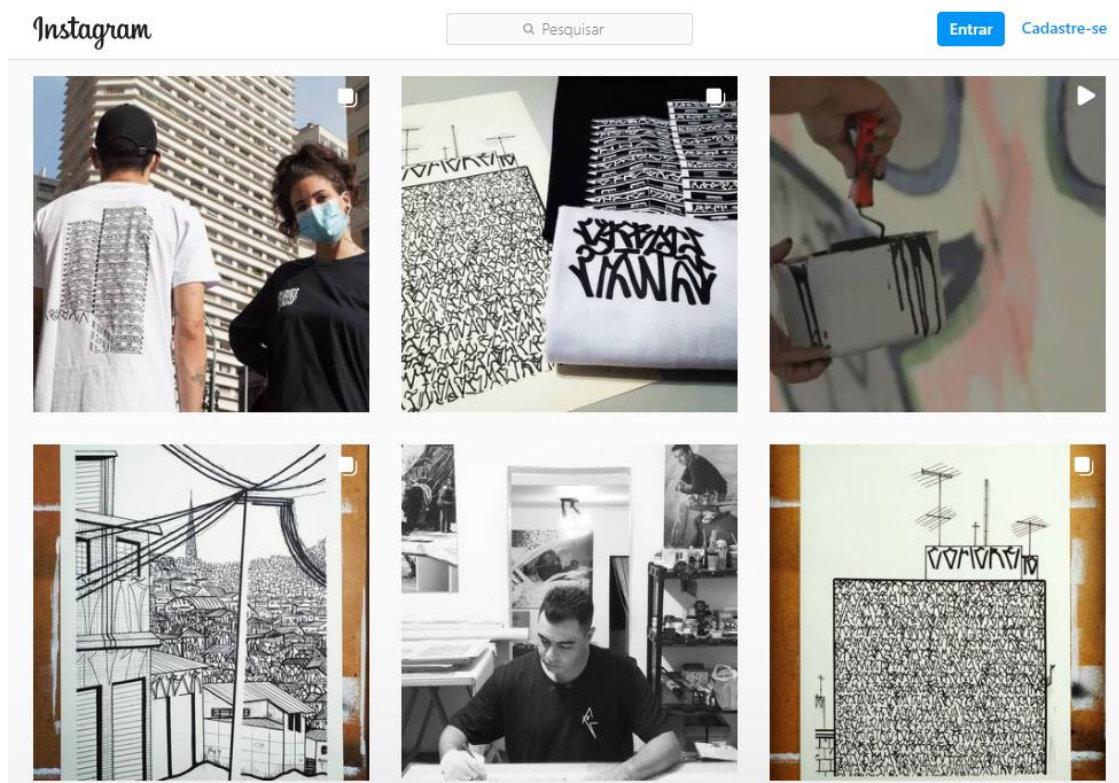
Após maior visibilidade alcançada pelas ações em grupo, o pichador-artista-ativista⁴¹ Cripta Djan se lança em uma carreira artística, onde utiliza a tipografia da pichação em suas obras. Usufruindo do ciberespaço para contar sobre a sua trajetória e como a sua poética se desenvolveu. Desta forma, a associação entre autor e obra se fortalecem, distanciando-se o pixo do anonimato.

O objetivo do artista, segundo as informações de seu site, é trazer noções sobre questões relativas a arte de rua e respeitar a ideologia da pichação brasileira, ou seja, do pixo.

Considerando o conjunto dos eventos citados e trazendo as vivências de sua trajetória, observa-se a importância que as ações do grupo causaram. Se o pixo era excluído como objeto de consumo, ele se tornou um objeto possível de ser comercializado, e ainda, abrindo “portas” para o mercado das artes, ressignificando este tipo de expressão.

⁴¹ Forma como Cripta Djan se denomina em seu site oficial.

Figura 24 - Captura da tela da rede social Instagram - @criptadjan.



Fonte: *Printscreen* de <https://www.instagram.com/criptadjan/>. Acesso em 21 abr 2021.

Na figura 24 podemos ver algumas imagens da rede social *Instagram* de Cripta Djan. O conjunto de imagens mostram o artista/pichador utilizando a rede social para divulgar o seu trabalho artístico e comercial. Além das obras como gravura (serigrafia), pinturas, ele também começou a vender camisetas com suas expressões. Cripta é um exemplo de como as redes sociais são ferramentas importantes para que os artistas contemporâneos sejam inseridos no mercado ou sejam conhecidos por seus futuros seguidores. Através dela, é possível comercializar suas obras, entrar em contato com seu público (admiradores, outros artistas e pichadores) e divulgar suas produções.

Interessante observar que neste meio de comunicação, a maioria de seus feitos e obras são divulgados pela fotografia, assim como vimos para o caso da exposição da 28ª Bienal de São Paulo. Tal prática pode ser compreendida com a obra de Susan Sontag (2004) que escreve sobre a importância das imagens fotográficas como o meio pelo qual cada vez mais eventos entram em nossa experiência. Segundo a autora, esse é apenas um resultado da eficiência da imagem fotográfica em fornecer conhecimento dissociado da experiência, de maneira independente.

A fotografia não apenas reproduz o real, recicla-o - um procedimento fundamental numa sociedade moderna. Na forma de imagens fotográficas, coisas e fatos recebem novos usos, destina dos a novos significados, que ultrapassam as distinções entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, bom gosto e mau gosto. A fotografia é um dos principais meios de produzir esse atributo, conferido às coisas e às situações, que apaga aquelas distinções: "o interessante". (SONTAG, 2004, p. 191).

Para Sontag (2004), uma sociedade capitalista requer uma cultura com base em imagens, ela precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo. Aproximando este pensamento das publicações de Cripta Djan, a conta de seu *Instagram* possibilita articular uma aproximação entre os coletivos de pichadores e fornece ao mesmo tempo a possibilidade de consumir a sua produção. Bulhões (2011, p. 33) comenta,

A posição mais participativa do público afasta o fantasma da dominação manipuladora das consciências, que frequentava os textos mais críticos contra a indústria cultural nos anos 1970. É nesse ponto – interatividade – que se apoia a maioria dos defensores da internet, que a veem como uma nova abertura de possibilidades comunicacionais para a humanidade. (BULHÕES, 2011, p. 33)

Apesar destes posicionamentos serem positivos e estarem relacionados à prática atual de Cripta Djan, não podemos desconsiderar que o uso da internet não está acessível para todos. E ainda, se pensarmos que o coletivo de pixadores não é homogêneo, quando analisado com relação à sua identidade de classe, tais campos de atuação (venda de camisetas, comunicação por internet, entre outras) não expressam a diversidade do coletivo. Isto significa que a forma de produção, circulação e consumo do pixo ampliou-se, modificou-se, mas não cancelou as proposições “iniciais” trazidas pela trajetória deste tipo de manifestação (como exemplo, a transgressão).

Entretanto, mesmo mostrando como os pixadores estão se manifestando em espaços fechados de museus e galerias, é importante ressaltar que se observa, também, um movimento contrário que são as ações que levam a arte para as ruas.

Propondo novas interações com a arte, os pixadores e grafiteiros criam grupos de fruição estética não convencional, bem como alternativas aos formatos tradicionais de exposição, arquivamento e registro das intervenções instaladas no espaço público, onde encontram a maioria dos seus trabalhos. O tempo e o espaço, contudo ressignificam a materialidade do movimento

artístico é igualmente modificada com o uso de ferramentas tecnológicas. A obra inventada por símbolos e artifícios virtuais desenvolve uma relação homogeneizada do espaço real, sobrepondo a relação entre o público e o privado, tema recorrente da arte urbana. (ALMEIDA, 2018, p. 46)

Um bom exemplo dessas interações é visualizado na galeria Alma da Rua, localizada no Beco do Batman em São Paulo. Acompanhando o trabalho da galeria pelo *instagram*, observa-se que ocorre a promoção de eventos onde ocorrem música, venda de artesanatos e camisetas durante a visitação no espaço expositivo interno galeria.

Na figura 25 temos o cartaz de divulgação da exposição do artista/pichador Bruno Rodrigues juntamente com outros nomes como Cripta e o fotógrafo Fábio Vieira.

Figura 25 - Cartaz de divulgação da exposição de Bruno Rodrigues.



Fonte: Reprodução/ Instagram @galeriaalmarua. (2019)

No caso da Galeria Alma da Rua existe uma relação amigável entre pichadores e outros artistas de rua. Diferentemente da Galeria Choque Cultural, apesar das propostas das duas galerias serem parecidas. Possivelmente essa divergência esteja na relação de origem dos grupos, ou seja, no aspecto relacionado as redes sociais. Outra questão é que nota-se a presença massiva do uso de fotografias e vídeos em exposições com pichação, ressaltando a intenção de se manter o picho “real” nas ruas, afirmando a fotografia como um meio de documentação.

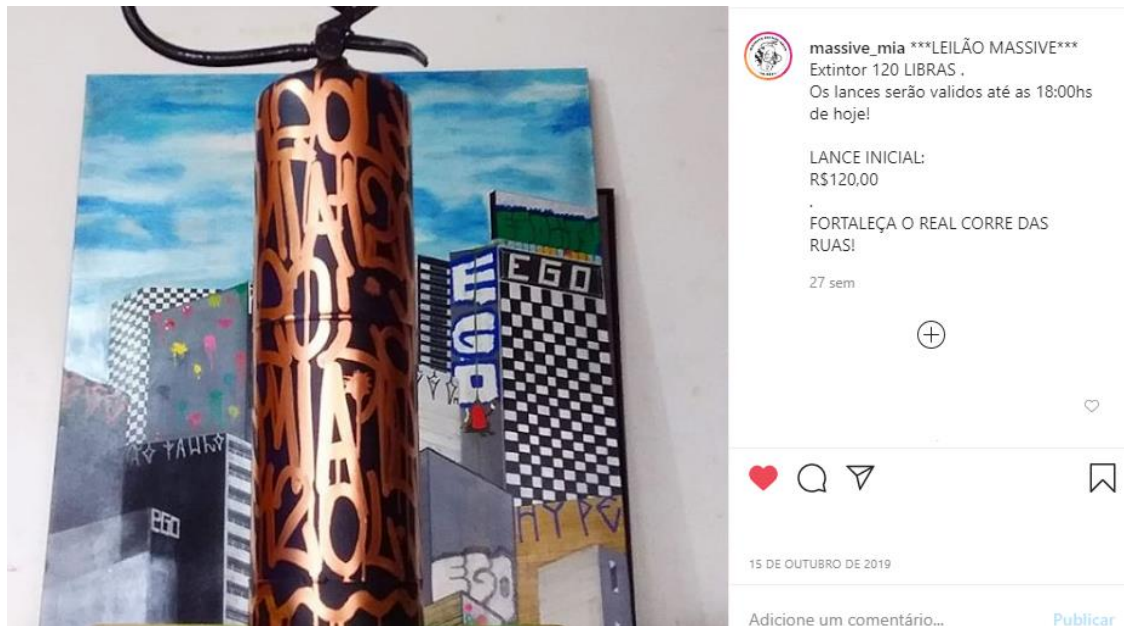
Assim como Cripta Djan, MIA utiliza das redes sociais para venda de produções relacionados a sua vivência com a pichação. Em sua rede social, encontramos “leilões” realizados pelo artista de suas obras:

Figura 26 - Postagens dos Leilões de MIA.



Fonte: Reprodução/Instagram @massive_mia (2019).

Figura 27- Postagens dos Leilões de MIA.



Fonte: Reprodução/Instagram @massive_mia (2019).

Visando a sua comercialização, MIA utiliza-se de sua rede social para fazer os leilões, onde os seus seguidores podem propor os valores. Neste caso, nota-se uma independência relacionada ao circuito das artes, negando um representante como um *marchand* ou empresário, por exemplo.

Neste caso podemos encontrar uma forte relação entre o ciberespaço e a arte de rua, como revela Almeida (2018, p.45):

O uso de meios virtuais pela arte urbana pode dinamizar as propostas tradicionais de institucionalização estética. São desencadeadas primeiro no espaço concreto das ruas e depois no ciberespaço, as vontades de inserção das classes populares a um pertencimento estético que seja oficial das artes, em que os pixadores buscam o reconhecimento público de que estão fazendo arte.

A partir disso podemos entender como a pixação se insere no regime da arte contemporânea e associar alguns dos aspectos apresentados no segundo capítulo com base na pesquisa de Anne Cauquelin (2005). Nota-se então que a figura dos produtores, intermediários e consumidores podem ser desempenhados ao mesmo tempo. O percurso de uma obra até o consumidor não é mais linear, mas circular ou até anacrônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das reflexões sobre a interação entre a pixação e o campo artístico brasileiro, tendo como base os eventos ocorridos em 2008, foi possível observar o tensionamento de diversos conceitos permaneciam estáticos sobre o panorama da arte brasileira, principalmente paulista, e sua relação com a arte de rua.

A pixação de Cripta Djan, Rafael Augustaitz, Massive Mia e tantos outros possibilitou uma abertura e surgimento de novos espaços de circulação da arte urbana, principalmente em São Paulo onde os artistas-pixadores puderam construir novas possibilidades de projetos e ressignificar o sujeito pixador e sua relação com a vivência na cidade.

Apesar de algumas contradições das instituições e dos próprios pixadores verificados durante o percurso estudado, a construção de novas linguagens, entrelaçada com a ideologia da pichação, permitiu que essa expressão pudesse ser incorporada às formas mais tradicionais de exposições dentro do circuito artístico privado e institucional, respeitando até certo ponto as suas características de transgressão.

Também se percebeu que as tentativas de enquadrar a pixação em sua forma “original” não foram bem executadas, visto que uma das características da pixação é a negação ou indiferença das regras e das permissões. Desta forma, os curadores e os galeristas precisam respeitar sobretudo os artistas-pixadores em suas ideologias, o que se torna ambíguo, uma vez que a entrada nessas instituições ocorre por meio de convites (permissões).

Pode-se afirmar que o contato com pesquisadores, jornalistas, outros artistas, curadores e até políticos, fizeram com que os pichadores/pixadores pudessem transitar em novos espaços, alcançar maior visibilidade, antes negados. Isso possibilitou ampliar o círculo profissional e social e obter um retorno financeiro para seus trabalhos. Tal acontecimento mostra a conquista de um espaço profissional. Portanto, analisando este conjunto de ações, percebe-se que eles passaram a ter maiores possibilidades de visibilidade e ações, facilitando estabelecer outras relações, como em redes sociais mais amplas e diversificadas. No entanto, essa inserção promoveu um embate sobre o que é o pixo, quem são os pixadores e o que é arte.

Esse panorama levantado sobre as contradições encontradas nos eventos e nas galerias citadas, busca traçar uma visão inicial para contribuir com a historiografia

da arte e no campo da cultura visual, visto que a discussão é recente e com poucas referências, ainda que ela esteja em pauta na mídia recente.

Interessante destacar que o processo onde a rua vai para o museu e galerias já havia ocorrido anteriormente nos anos 1960 com Jean-Michael Basquiat e outros, como pontua o autor Armando Silva (2014, p. 144). No entanto, na história presente isso acontece com um sentido mais museográfico, não tanto para enaltecer o traço do grafiteiro ou do pichador, como observado durante essa pesquisa, mas para observar a relação com uma nova arte social, mais popular, que conquistou o apoio do mercado das artes. Um outro espaço, ressignificado pelas galerias se coloca à disposição dos pixadores e de um público que circula ou circulou pelo espaço urbano, observando intencionalmente ou propositalmente a expressão do pixo. .

A pixação brasileira é singular, única. Cabe ao circuito artístico com os curadores, galeristas, críticos e historiadores da arte tentar compreendê-la para dialogar com o público e estudiosos sobre as suas origens, pautas e ressignificações. Esse tipo de expressão urbana é relevante para as discussões contemporâneas no que tange o sentido da arte, sobretudo trazendo para o público os motivos, as escolhas, as diversidades, as disputas que traçam as características deste coletivo, que é diverso.

A constante dinâmica desses pixadores parece ocorrer fortemente atrelada para a busca de sua expressão nas ruas, galerias e *internet*. Porém, a visibilidade do pixo nessas diversas esferas, que são antagônicas, geram tensões no campo das artes, do ensino e do próprio coletivo. Nesta conjuntura, a caracterização do pixo se ampliou, mas não anulou em alguns casos as especificidades de sua origem e motivo.

Por outro lado, no campo midiático o pixo se fortaleceu, trazendo outros pixadores e um público amplo para a discussão e a produção deste tipo de expressão. Com isso, a prática e a ressignificação do pixo como mercadoria se tornou popular ou até específico para os colecionadores, gerando conflitos ou concordâncias sobre o que ele é (expressão, mercadoria, vandalismo) e o que ele significa. Sendo assim, a expressão do pixo ainda continua sendo polêmica, apesar de obter visibilidade nos diferentes campos de atuação, apresentando-se como uma forma de expressão múltipla e rica para o contexto cultural brasileiro, latino-americano e global.

REFERÊNCIAS

- ALESSI, Gil. “**A ‘maré cinza’ de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas**”. El País, São Paulo, 24 jan 17. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html>. Acesso em: 15 jun 21.
- ALMEIDA, Taís Aragão de. **ARTE URBANA: PIXAÇÃO, GRAFITE E CIBERESPAÇO**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- ASSIS, Tatiane. **ArtRio é pichada e não apaga mensagem feita como protesto**. Veja, São Paulo. 20 set 2019. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/artes-ao-redor/artrio-e-pichada-e-nao-apaga-mensagem-feita-de-forma-ilegal/>>. Acesso em: 19 ou 2021.
- ATAACK, ART. Página do Flickr. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/pixoartataack/>>. Acesso em: 01 jun 2021.
- AUBERT, M; LEBE R; OKTAVIANA, AA et al. A cena de caça mais antiga da arte pré-histórica. **Nature** 576, 442-445 (2019).
- AUBERT, Nicole. A visibilidade, um substituto da eternidade? In: AUBERT, N.; HAROCHE, C. (Org). **Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: FAP-UNIFESP, 2003. p. 111-123.
- BENTES, Ivana. Redes colaborativas e Precariado Produtivo. **Revista Periferia**, v. 1, n. 1, jan./jun. 2009.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história**, ou, O ofício da história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BULHÕES, Maria Amelia. **Web Arte e Poéticas do Território**. Porto Alegre: ZOUK, 2011.
- CALÓ, Flávia Camerlingo. **Questões etimológicas sobre os termos: grafite e pichação**. Anais do III Fórum de pesquisa científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005, p. 247.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade . Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1998. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.,
- Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: **Há sempre um copo de mar para um homem navegar** / curadores Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/2072>>. Acesso em: 01 jun 2021.
- CAPRIGLIONE, Laura. **Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte**. Folha de S.Paulo. Cotidiano, C7, São Paulo, 13 jun 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHAGAS, Juliana Almeida. **Imagens e narrativas: a cultura nômade dos pixadores de fortaleza**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CIDADE CINZA. Marcelo Mesquita, Guilherme Valiengo. São Paulo: SALA12 Filmes, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=svFLNSQevag>>. Acesso em: 01 jun 2021.

COSTA, Liana; BOANOVA, Nathalia. **Grafite em São Paulo: (in)visibilidades midiáticas nas gestões de Fernando Haddad e João Dória**. FLUXUS, PUC - São Paulo, 2018

DOS ANJOS, Moacir. Entrevista. **“Para Bienal, "pixo" pode ser arte e política”**. Folha de São Paulo, 15 abril 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1504201011.htm>>. Acesso em: 25 out 21.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DJAN, Cripta. Página do *Instagram* (@criptadjan). Disponível em: <<https://www.instagram.com/criptadjan/>>. Acesso em: 31 jan 22.

DJAN, Cripta. **Fotografia da exposição Língua Solta**. Agradecimento aos curadores. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CUk0UzorAG8/>>. Acesso em 19 out 2021.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HAROCHE, Claudine. **A invisibilidade proibida**. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine. (orgs.) *Tirania da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. p. 85-110.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Cultura visual, história da arte e paradigmas do conhecimento**. In: VILELA, Ana Lucia; BORGES, Maria Elizia (orgs). *História e Arte: temporalidades do sensível*. Vitória: Editora Milfontes, 2019.

LARA, Priscila Mocelin. **Uma camada marginal de tinta: concepções e reflexões sobre pixação e graffiti.** 2018. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2018.

LASSALA, Gustavo. **Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador e artista Djan Ivson.** 2014. Tese de Doutorado (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas.** São Paulo: Altamira Editorial, 2017.

LAZZARIN, L. F. Grafite e o ensino da arte. **Revista Educação & Realidade.** p. 59–74, jan/jun. 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEI busca coibir a ação de pichadores em São Paulo. Câmara Municipal de São Paulo. 2018. Disponível em: <<https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/lei-busca-coibir-a-acao-de-pichadores-em-sao-paulo/>>. Acesso em 14 jul 2021.

LEI Nº 8398. SECRETARIA MUNICIPAL DE ADMINISTRAÇÃO E NEGÓCIOS JURÍDICOS. 29 dez 2005. Disponível em: <encurtador.com.br/EMT56>. Acesso em: 15 jun 2021.

MARTINO, Sá Mauro Luis. **Teoria das Mídias Digitais, Linguagens, Ambientes, Redes.** Editora Vozes, Petrópolis-RJ, 2014.

ARTS, MASSIVE ILEGAL. Página no *Instagram* (@massive_mia). Disponível em: <https://www.instagram.com/massive_mia/>. Acesso em: 31 jan 22.

MAYER, Andressa Sauzem; BRUM, Lucas Motta; SANTOS, Samara Silva dos. **A (in)visibilidade do graffiti e da pichação: subjetivando juventudes?.** Rev. Subj., Fortaleza, v. 19, n. 1, p. 1-12, abr. 2019.

MAUAD, Ana Maria. **Como nascem as imagens?** Um estudo de história visual. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014.

MITTMANN, Daniel. **O sujeito-pixador: tensões acerca da prática da pichação paulista.** 2012, 125f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro. Rio Claro, 2012.

MONTEIRO, Charles; ETCHEVERRY, Carolina (Orgs.). **Arte e cultura visual no Brasil dos anos 1970.** Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

MONTEIRO, Charles. Pensando sobre História, Imagem e Cultural Visual. **Patrimônio e Memória.** São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 3-16, julho-dezembro, 2013.

NARLOCH, Charles. Das artes liberais ao hibridismo: as revoluções dos conceitos nas artes visuais. In: LAMAS, Nadja de Carvalho (org.). **Arte Contemporânea em questão.** Joinville: Univille / Instituto Schwonke, 2007.

NOGUEIRA, Ligia. Dupla de grafiteiros Os Gemeos apresenta 'gigante' em Londres. São Paulo: G1. 22 mai 2008. Disponível em: <encurtador.com.br/dknL9>.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Quem não é visto, não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pichação. **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol. 1, No 2 | -1, 55-69.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano**. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 47, n. 1, jan/jun, 2016, p. 77-100.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **Um rolê pela cidade dos riscos: leituras da piXação em São Paulo**. São Carlos: EdUFSCar, 2018.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Nova Cultura: Brasiliense, 1986 (Coleção primeiros passos; 69).

PERMUY, Pedro. **Capixaba expõe pichação na reabertura do Museu da Língua Portuguesa**. A Gazeta. Vitória, 08 ago 2021. Disponível em: <<https://www.agazeta.com.br/entretenimento/cultura/capixaba-expoe-pichacao-na-reabertura-do-museu-da-lingua-portuguesa-0821>>. Acesso em: 18 out 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

POSSA, A. C. K., & BLAUTH, L. GRAFITE: CULTURA, ARTE URBANA E ESPAÇO PÚBLICO. **Revista Prâksis**, 1, 2013, p. 53–62.

PORTUGUESA, Museu da Língua. **Exposição Língua Solta**. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3HIZ64W>>. Acesso em: 19 out 2021.

QUEIROZ, Christina. **Entre transgressão e arte**. Pesquisa Fapesp. ed. 269. jul 2018.

QUERINO, Rubens Estevão Costa de Moraes; FERREIRA, Marta Araujo Tavares. Arte e informação: o papel das redes de informação na comercialização, divulgação e realização da arte contemporânea. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v.20, n.3, p.116-136, jul./set. 2015.

SANTI, H. C.; SANTI, V. J. C. **Stuart Hall e o trabalho das representações**. Revista Anagramas, São Paulo, ano 2, ed. 1 – set/nov 2008.

SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STABILE, Arthur. **Foto que retrata obra de artista negro é vendida sem autorização do autor.** Ponte, 11 abr 2019. Disponível em: <<https://bityli.com/Lp3XvT>>. Acesso em: 09 nov 2021.

SZACHER, A. (org.). **Estética Marginal Volume 2.** São Paulo: Zupi, 2012.

TARTAGLIA, Leandro. **Geograffitis: Uma leitura geográfica dos graffitis cariocas.** Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

The New York Times. **“Taki 183’ Spawns Pen Pals”** Arquivo. 21 jul. 1971. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>>.

TOMAZ, Kleber. **Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal.** G1. São Paulo. 15 set 10. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>>. Acesso em: 14 jul 2020.

VIEIRA, Anna Paula Ferraz Dias. **O direito à cidade e a cultura marginal: a narrativa como luta por visibilidade.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2018.

ZIMOVSKI, Adauany Pieve. **Escrita subversiva: a pixação paulistana e o campo da arte.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.