



# ESCRITA SUBVERSIVA

A pixação paulistana e o campo da arte

Aduany Pieve Zimovski  
PPGAV - UFRGS

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**ADAUANY PIEVE ZIMOVSKI**

**ESCRITA SUBVERSIVA:  
A PIXAÇÃO PAULISTANA E O CAMPO DA ARTE**

**PORTO ALEGRE  
2017**

ADAUANY PIEVE ZIMOVSKI

ESCRITA SUBVERSIVA:  
A PIXAÇÃO PAULISTANA E O CAMPO DA ARTE

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora:

Profª Drª Maria Amélia Bulhões Garcia

Banca examinadora:

Profª Drª Blanca Luz Brites (PPGAV/UFRGS)

Profª Drª Célia Maria Antonacci Ramos (PPGAV/UDESC)

Prof. Dr. Eduardo Veras (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre, dezembro de 2017

### CIP - Catalogação na Publicação

Zimovski, Adauany Pieve  
Escrita subversiva: a pixação paulistana e o campo da arte / Adauany Pieve Zimovski. -- 2017.  
121 f.  
Orientadora: Maria Amélia Bulhões Garcia.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Pixação. 2. Campo da arte. 3. Inserção. 4. Transgressão. I. Garcia, Maria Amélia Bulhões, orient. II. Título.

Para Gerson Derivi Marques, o Tio  
*(In memoriam)*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao sociólogo e amigo Sérgio Miguel Franco pela sua generosidade, sua importante interlocução e colaboração na pesquisa.

Aos pixadores Rafael Augustaitiz, Cripta Djan e Bruno Rodrigues pelo compartilhamento e pela inspiração.

À Ana Albani de Carvalho pelas primeiras conversas e estímulos.

Aos amigos que me incentivaram e colaboraram de alguma forma: Gabriela Silva, Michelle Sommer, Leila Teixeira, Sertão, Bruna Fetter, Carla Joner, Miriam Amaral, Sérgio Sakakibara, Luiza Abrantes, Camila Schenkel, Pablo Caro e Lívia Dávalos.

Aos colegas da Turma 23 pela companhia de jornada, e em especial el Bonde del Cocodrillo (Janete Fonseca, Isabel Ramil, Beatriz Rodrigues, Leo Caobelli e Vicente Carcuchinski).

Aos integrantes da banca examinadora Blanca Brites e Eduardo Veras pelos aconselhamentos e sugestões.

À Bianca Knaak pela abertura durante o Estágio Docência.

À Maria Amélia Bulhões Garcia pela confiança na orientação e pelo acompanhamento contínuo e atento da pesquisa.

À minha família: minha irmã Larissa Pieve Zimovski, meu pai Izidoro Zimovski e especialmente à minha mãe Abigail Pieve.

## **RESUMO**

O presente trabalho abre-se para um debate que coloca em evidência os desdobramentos da interação entre a pixação e o campo da arte. A pesquisa procura compreender como a pixação – ao usufruir da estrutura deste campo – pode levar à reflexões sobre as práticas artísticas que ocorrem a partir de uma perspectiva variável, talvez momentânea, ou mesmo de uma zona de interstício. Esta interação é abordada em três momentos: o primeiro concentra-se nos ataques de 2008 que tiveram como alvo o Centro Universitário Belas Artes, a Galeria Choque Cultural e a 28ª Bienal de São Paulo; o segundo foca a participação dos pixadores Rafael Augustaitiz e Cripta Djan em duas bienais (29ª Bienal de São Paulo e 7ª Bienal de Berlim); o terceiro se volta a uma reflexão reinserida no contexto cultural urbano da pixação pós 2008. Como ferramentas analíticas e reflexivas, consideraram-se conceitos como o da estética da iminência de Néstor García Canclini, bem como muitas noções que se inserem na discussão sobre a complexidade cultural latino-americana. Adotam-se conceitos relativos a produção simbólica dentro das chamadas culturas urbanas para aprofundar a reflexão sobre o uso social do espaço urbano, as práticas discursivas da arte assim como o discurso poético-político da pixação.

**Palavras-chave:** Pixação. Campo da arte. Inserção. Transgressão.

## **ABSTRACT**

This work presents the possibility of opening a debate that highlights the unfolding matters concerning the interaction between the *pixação* and the field of art. The research seeks to understand how the *pixação* – through its usage of this field structure – can lead to reflections on artistic practices that occur from a variable perspective, perhaps momentary, or even in that interstice zone. This interaction was approached considering three moments: the first one focuses on the 2008 attacks that targeted the Centro Universitário Belas Artes, the Choque Cultural Gallery and the 28th São Paulo Biennial; the second one focuses on the participation of the *pixadores* Rafael Augustaitiz e Cripta Djan in two biennials (29th São Paulo Biennial and 7th Berlin Biennial); the third one is a reflection reinserted in the urban cultural context of post-2008 *pixação*. As analytical and reflexive tools, concepts like the aesthetics of the imminence developed by Néstor García Canclini were considered, as well as many notions that are inserted in a discussion about the complex cultural aspects of Latin America. Concepts related to symbolic production within the so-called urban cultures were adopted to deepen the reflection on the social use of urban space, the discursive practices of art as well as the poetic-political discourse of *pixação*.

**Keywords:** *Pixação*. Art field. Insertion. Transgression.

## SUMÁRIO

<b>Convivência Eterna</b> .....	<b>11</b>
<b>1 Arrombando portas</b> .....	<b>19</b>
1.1 A pureza é um mito .....	20
1.2 Atropelo .....	34
1.3 Choque Cultural .....	43
1.4 Ocupar o Vazio .....	47
<b>2 Deixa ela entrar</b> .....	<b>53</b>
2.1 Pixo-narrativas .....	54
2.2 Um pixo pra chamar de meu .....	68
2.3 Deixa ela sair .....	74
<b>3 Eu pixo vocês pinta</b> .....	<b>79</b>
3.1 Da invisibilidade do mundo visível .....	80
3.2 Bandeirantes assassinos .....	91
3.3 Pichar é humano .....	101
<b>Vamo chegando</b> .....	<b>110</b>
<b>Referências</b> .....	<b>114</b>
<b>Lista e referência das imagens</b> .....	<b>119</b>

- *O senhor passou de um formato longo para um curto e seu texto foi se tornando cada vez mais conciso. Estamos muito interessados em saber como tudo vai continuar e em saber se o senhor vai passar do conto a histórias ainda mais curtas para, no fim, escrever poesia.*

- *Chegarei até o hieroglifo.*

- *Essa talvez seja a forma como vislumbramos a literatura no futuro<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Diálogo extraído de entrevista à Guimarães Rosa, realizada em Berlim no ano de 1962. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68>. Acesso em: 27 jun. 2017.

## CONVIVÊNCIA ETERNA

No começo do ano de 2012, apresentei um projeto de intervenção para a fachada da Fundação Ecarta, em Porto Alegre. Numa reunião com o gerente artístico e amigo Leo Felipe, a ideia pareceu tão interessante quanto improvável de ser aprovada pela direção da instituição. Improvável porque tratava-se de uma proposta *all over*, que cobriria toda a superfície do prédio com *tags* de grafite. Mesmo assim, Leo decide dar encaminhamento da proposta para avaliação. Surpreendentemente, ela foi aceita, incluindo seus custos de produção e cachê para a equipe que trabalhou na execução. Para isso, a fachada com desenhos da pintura mural já desgastada foi inteiramente coberta de branco para receber a minha intervenção, cujo título era “Convivência Eterna”.

Passada a etapa de cobertura, iniciamos os trabalhos. Já no primeiro dia, esse projeto dava seus sinais de contradição. O então diretor Marcos Fuhr se dirige a mim, visivelmente contrariado. Ele segurava as folhas impressas com o primeiro estudo da intervenção, ainda com traços mais próximos dos *tags* inspirados no trabalho de Barry McGee. Depois desse, um segundo esboço, com a tipologia do pixo reto, e com as características bem mais próximas do resultado final foi apresentado e – supostamente – aprovado.

Uma confusão ocorreu. Talvez uma falha de comunicação interna induziu Fuhrs a achar que estava aprovando o primeiro projeto. Dessa forma, a sua indignação tomava a forma de uma acusação segundo a qual, eu estaria fazendo uma apologia ao crime, ao pixo. Entretanto, imagino que ao pesar todos esforços e investimentos já em andamento, foi permitido que continuássemos o trabalho. Realizamos uma “inauguração” com um debate que contou com a presença de Maria Lucia Cattani e Eduardo Guspe como convidados<sup>2</sup>. Mesmo nesse momento eu ainda não vislumbrava o que estava por vir. Dias depois, os comentários na internet começam a surgir. Centenas deles. Ao mesmo tempo,

---

<sup>2</sup> Maria Lucia Cattani (1958-2015) foi uma artista plástica brasileira, professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atuou especialmente na área de gravura, livro de artista, pintura, vídeo e instalação. Seu trabalho tinha forte relação com a escrita. Eduardo Guspe, artista e empresário. É membro fundador do Núcleo Urbanóide. Em 2010, fundou a Donuts Shop, que é referência para materiais artísticos direcionados para a arte de rua, em Porto Alegre.

críticas (muitas delas pertinentes) de outros artistas e amigos chegavam até mim. Consequentemente, percebi que algumas pessoas do meio artístico se afastaram e posteriormente romperam contato comigo. Outras rupturas aconteceram, mas a pedido dos envolvidos (na época), não comentarei. A tensão ficou grande fora e dentro da Ecarta. Leo Felipe chegou a propor que um grafite fosse feito por cima da fachada, para acalmar os ânimos da direção. Acabei não concordando com essa ideia, por não achar que o pixo deveria ser o “fundo” de alguma coisa. Houve posteriormente a realização de uma chamada para apresentação de outras propostas para a fachada, uma espécie de edital. Não sei informar o motivo, mas essa iniciativa não teve seguimento. A cobertura pixada permaneceu lá por dois anos, sendo posteriormente repintada de amarelo ocre, como está até hoje (figura 1).



Figura 1 - Convivência Eterna, Galeria Ecarta. Foto: Igor Sperotto

Dentre as críticas mais contundentes, as que mais se ressaltaram foram a de apropriação cultural e a de institucionalização do pixo. Concordo com ambas e reconheço que esta minha proposta nunca foi muito precisa em relação aos seus objetivos. Havia uma intenção de experimentalismo, mas que, por lidar com esses temas, apropriação/institucionalização, deveriam ter uma abordagem

diferente. Não significa dizer que me arrependo, mas acredito que não faria a mesma coisa, ou ao menos não faria desta forma.

Hoje, pensando em “apropriações”, algo que pode ser considerado prática e conceito usuais do campo da arte, lembro de um trecho de uma palestra feita por Eduardo Viveiros de Castro<sup>3</sup>, que dizia que “a melhor forma de respeitar os índios é não tentar ser como eles”, até porque isso é ontologicamente impossível. Isso me parece dizer que o reconhecimento de uma alteridade não significa uma autorização para imitá-la. Assim, a presente pesquisa parte de uma necessidade de aprofundamento do entendimento dessas questões, com enfoque na dialética pixo-arte.

A partir do momento em que a pixação começa a atuar e interagir com o circuito “oficial” da arte (2008), apresento os critérios que serão utilizados para o enfoque do objeto de pesquisa. A argumentação, nesse sentido, não se debruça sobre uma tentativa de definir se a pixação constitui ou não uma nova forma artística ou uma inovação formal dentro do repertório imagético das artes visuais, mas sim observar e problematizar essas relações que vão além de uma simples convivência ou incorporação.

No primeiro ponto do capítulo 1, uso como título a famosa frase estampada no penetrável PN2 (1967) de Hélio Oiticica: *a pureza é um mito*. Esta referência tem como função salientar a ideia de que as manifestações abordadas neste tópico (pichação, pixação e grafite) compartilham alguns elementos genealógicos. A necessidade de diferenciação dos termos não é uma tentativa de definir territórios internos entre as práticas urbanas e seus praticantes, pois sabemos que há um intenso trânsito entre eles. No entanto, procedo com a distinção entre *pichação* e *pixação* para fazer meu primeiro recorte, com foco no pixo, com “x”. É importante ressaltar uma outra delimitação que diz respeito à subjetividade do pixador. Ainda nesse item, a pixação é observada como fenômeno de uma coletividade, ou seja, produto de um sujeito coletivo. Utilizo alguns conceitos de Pierre Bourdieu como *ethos* e *habitus* para delinear essa

---

<sup>3</sup> “A morte como quase acontecimento”, palestra de Eduardo Viveiros de Castro para o programa Café Filosófico, CPFL Energia, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4>. Acesso em: 19 abr. 2017

subjetividade grupal. É a partir dos tópicos subsequentes que realizo meu segundo recorte (juntamente com outras questões), deslocando meu foco de um sujeito coletivo anônimo, para o enfoque em atuações pontuais de alguns pixadores.

Mesmo que a pixação acabe por vezes respondendo a uma demanda mercadológica através da sua comercialização como objeto de arte, optei por abordar a sua interação com o campo artístico como sendo uma travessia, portanto algo que está realizando uma trajetória cujo potencial está no desenrolar de um percurso, mais do que em uma proposta de resultado ou produto final, estático e definitivo. Assim, organizo essa passagem tendo como marco de seu início os ataques de 2008 (capítulo 1), passando por outros cruzamentos entre o pixo e instituições artísticas (capítulo 2). Finalizo esse trajeto apontando não bem uma saída, mas o desaguar de um fluxo (capítulo 3). Em cada um desses três momentos apresento os personagens com os quais identifico cada movimento, respectivamente Rafael Augustaitiz, Cripta Djan e Bruno Rodrigues. Dessa forma, as ideias de cenário e contexto são muito utilizadas, pois parto da observação de acontecimentos para então elaborar minhas reflexões sobre a relação do pixo com as práticas e os ambientes institucionais.

Néstor García Canclini (2013) apresenta uma análise dos processos de modernização dos países latino-americanos através das relações entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo. Tendo como um dos principais eixos as reflexões proporcionadas pelos estudos sobre hibridismo cultural, algumas concepções desse autor nos ajudam a esboçar uma estratégia de compreensão do fenômeno da pixação.

Essas relações não são vistas como oposições rígidas (subalterno/hegemônico), tampouco o conceito de híbrido é visto como sinônimo de uma fusão sem contradições (CANCLINI, 2013, p.XVIII). As contradições estarão presentes de forma recorrente ao longo deste trabalho. Mais do que elaborar a *hibridez*, o que acabaria por compor apenas uma nova categoria, Canclini propõe que se atente para os *processos* de hibridação, evidenciando-o como um procedimento em trânsito (“entradas e saídas”, como sugere o subtítulo

de Culturas Híbridas<sup>4</sup>). As camadas do mundo da cultura se cruzam em fluxo, da mesma forma que se mesclam as ferramentas metodológicas utilizadas pelo autor, de forma a não restringir-se a um único campo do conhecimento.

Dessa forma, seu pensamento é pertinente à presente pesquisa, pois permite analisarmos a pixação a partir de um ângulo não convencional. Considero-a dentro do que o autor entende como “processos simbólicos atípicos de jovens dissidentes” e “manifestações que não cabem [na definição] de culto ou popular [...] mas que brotam de seus cruzamentos ou em suas margens”. Essas definições, segundo o autor, estão dentro da noção de *cultura urbana*, que aparece nas ciências sociais como “substituto do que já não pode ser entendido segundo categorias e pares de oposições convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno)” (CANCLINI, 2013, p. 283-284).

Outra importante reflexão trazida pelo autor dirige-se ao debate sobre os monumentos. As questões conflitantes da memória histórica na simbologia do contexto urbano contemporâneo, são para Canclini “parte da disputa por uma nova cultura visual em meio à obstinada persistência de signos da velha ordem” (Ibidem, p. 291). Ao longo do capítulo 3, apresento uma análise do imaginário urbano da cidade de São Paulo, problematizando em especial, a simbologia do Monumento às Bandeiras.

A ideia de cenário (como o espaço visível) é relevante também pois uma das propostas é considerar a pixação como uma crítica ao urbanismo e a estetização do imaginário urbano, que, associada à concepção de modernização das cidades (período desenvolvimentista/anos 50), dissemina a pureza formal como valor estabelecido. Para isso, foram usados alguns conceitos chave na abordagem da questão urbana como o *direito à cidade* e *sociedade do espetáculo*, desenvolvidos por Henri Lefebvre e Guy Debord respectivamente. Incluo na discussão, o trabalho de autores da geografia crítica, como Milton Santos e David Harvey, cujas reflexões apresentadas neste trabalho relativizam os discursos excessivamente otimistas em relação aos processos de globalização no contexto urbano. Marcia Tiburi parte desses mesmos autores

---

<sup>4</sup> Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. Néstor García Canclini, São Paulo: Edusp, 2013.

(Lefebvre, Debord) entre outros (Adorno, Benjamin) para elaborar a ideia de *estética da fachada*, conceito que permeia seu pensamento em torno da pixação e que também influenciou as reflexões contidas neste trabalho. A estética da fachada diz respeito à um jogo de aparências que alterna opacidade e visualidade, no contexto da construção de uma visão de mundo – e simultaneamente de um mundo visual.<sup>5</sup> Segundo Tiburi:

Não é possível negar o direito ao muro branco ou liso em uma sociedade democrática, na qual está sempre em jogo a convivência das diferenças. O direito ao muro branco é efeito da democracia. Mas a questão é bem mais séria do que a sustentação de uma aparência ou de um padrão do gosto. A pixação é também um efeito da democracia, mas apenas no momento à ela inerente em que ela nega a si mesma. Ela é efeito do mutismo nascido no cerne da democracia e por ela negado ao fingir a inexistência de combates intestinos e velados. A pixação é, neste sentido, a assinatura compulsiva de um direito à cidade. (TIBURI, 2010)

Em todas as etapas do trabalho, dei uma especial atenção aos discursos (da pixação, das instituições, das mídias) por considerá-los uma parte constitutiva da visualização dos conflitos. Obtive muita informação a partir de coberturas jornalísticas feita pela grande mídia e por diversos canais de mídia alternativa. Também a partir de artigos, conversas com os pixadores e com outros pesquisadores, em especial, o sociólogo Sérgio Miguel Franco. Foi no seu apartamento em São Paulo que conheci Bruno e foi ele quem me proporcionou o contato e a aproximação com Rafael e Djan. Mantivemos uma comunicação regular e pude visitá-lo duas vezes em São Paulo. Sérgio estava sempre disponível e me auxiliou de uma forma extremamente generosa, compartilhando textos, inclusive conteúdos ainda inéditos de sua autoria.

Em relação ao contato com os pixadores, minha primeira aproximação foi com Rafael, em janeiro de 2016. Eu estava em São Paulo e a ideia era marcar um encontro para conversarmos pessoalmente, o que não foi possível naquele momento. Nessa conversa por telefone, Rafael foi bem receptivo, mas disse que não gostaria de falar sobre os ataques de 2008. Mesmo assim, mantivemos

---

<sup>5</sup> Sobre essa questão, Marcia Tiburi afirma que “o que os pixadores põem em cena é um radical questionamento que é teórico e prático, artístico e retórico. O tema do direito à cidade, tal como levantado por Henri Lefebvre, dá, a partir desta ação, lugar a um ponto de vista novo: aquele que podemos chamar de um ‘direito visual à cidade’” (TIBURI, 2013, p. 39).

contato pelo facebook, onde conversamos sobre sua produção atual. Mais recentemente, comentei com ele sobre o fato de não tê-lo entrevistado e que eu estava me questionando a respeito disso. Mencionei que essa é uma prática muito apreciada na academia, mas que por algum motivo não me sentia tão à vontade com esse formato. Em resposta a minha pergunta sobre o que ele achava, Rafael disse: “A potencia da imagem / Traduzo o pensar na imagem / Do contrario escreveria / Ou seja, a potencia da imagem / A reflexão [...] / De principio, diga a universidade se questionar, que melhor que uma entrevista é ver meu trabalho de perto, conhecer minha dissertação. Que estou aberto para levar meu trabalho para as instituições, a fim de dissimular os calculos.”

Seduzida por esse argumento, optei por não realizar entrevistas. As informações e conversas com os pixadores se deram de maneira informal desde o início da pesquisa, através do facebook, whatsapp e email. A não ser quando indicado, as opiniões atribuídas a eles foram extraídas desses diálogos. Além disso, uma breve pesquisa na internet me mostrou a vastidão de entrevistas (escritas e em vídeo) já realizadas com os pixadores mencionados aqui. Isso não significa pensar que tudo já foi perguntado, mas a opção por manter um diálogo mais orgânico teve como benefício a possibilidade de me fazer ler o que vinha como não dito, os subtextos e as entrelinhas, oferecidos espontaneamente.

Andrea Giunta elabora uma analogia que compara o funcionamento do atual sistema mundial de encontros artísticos (bienais e feiras) com o funcionamento das cidades globais (GIUNTA, 2011, p.270). Considerando essa correlação, a experiência do pixo nesses espaços (nas cidades e nas instituições da arte) encontram um eixo comum de contestação. O caminho que a pixação traça ao introduzir-se no campo da arte torna-se uma ferramenta analítica para refletir sobre ações transgressoras em espaços institucionais e até mesmo sobre o mito das instituições de arte como espaço de experimentação radical.

Tenho ainda como recurso analítico as concepções da crítica institucional (Andrea Fraser, Simon Sheike) e a pós-autonomia da arte/iminência (Canclini). Canclini (2012, p. 30) afirma que perante as dificuldades em se chegar a respostas universalizantes “é preciso ensaiar uma visão da arte expandida pelas zonas da vida social, sem obriga-la a representar ‘estratégias de distinção’, a

exercer 'violência simbólica' ou dominação dos 'legítimos' sobre os demais". Segundo o autor, diante do paradoxo transgressão/integração "está em jogo o lugar da transgressão criadora e o dissenso crítico e desse sentido da iminência que faz do estético algo que não termina de se produzir, não procura se transformar em um ofício codificado nem em mercadoria rentável". (Ibidem, p. 31). A pesquisa procura compreender portanto, como a pixação, ao usufruir da estrutura do campo da arte, pode nos levar a pensar as práticas artísticas que ocorrem "a partir" de uma perspectiva variável, talvez momentânea, ou mesmo de uma zona de interstício.

*Na verdade, porém, os chamados marginalizados,  
que são os oprimidos, jamais estiveram “fora de”.  
Sempre estiveram “dentro de”. Dentro da estrutura  
que os transforma em “seres para o outro”.*

Paulo Freire

## 1.1 A pureza é um mito

A partir de uma perspectiva global, Florence Merle considera que “o movimento internacional do graffiti é inapreensível, difícil de definir, *underground*, multivocal e propositadamente confundível, [...] ambiguidades que constituem sua estética primária” (MERLE apud WACLAWEK, 2008, p. 3). Enfrentando esta complexidade, para melhor compreensão do presente trabalho, faz-se necessário que sejam relacionadas as particularidades das práticas que gravitam em torno da pixação.

Em um amplo sentido, grafite, pichação e pixação<sup>6</sup> são todas manifestações que utilizam as superfícies das cidades como suporte. Compartilham alguns aspectos se levarmos em consideração o momento e o contexto em que surgiram, no entanto estas práticas distinguem-se entre si. A pixação é muitas vezes entendida como a degeneração do grafite – uma vez que este último vem se legitimando cada vez mais no campo da arte, dispondo hoje de galerias especializadas e de eventos focados nesse segmento. Mas ao contrário, como aponta Célia Maria Antonacci Ramos, ela é anterior:

Anterior ao grafite, pode-se mesmo dizer, a pichação é um protografite, que parte de um processo mais anárquico de criação, onde o que importa é transgredir e até agredir; marcar a presença, provocar, chamar a atenção sobre si e sobre o suporte. [...] A contestação dos pichadores se dá aos valores históricos, econômicos, sociais e culturais da cidade; e, por isso, a preferência pelos monumentos, instituições bancárias e espaços culturais, como teatros, museus, escolas, igrejas e prédios recém restaurados, lugares hipervalorizados e sacralizados. (RAMOS, 1994, p. 47).

O grafite passa a ser associado à *street art* no início dos anos 1980, a partir do momento em que ela se define como segmento artístico e se populariza. Por isso, se optarmos pela exatidão etimológica dos termos, grafite e *street art* não são sinônimos, pois considera-se *street art* um movimento *post-graffiti*<sup>7</sup>. Em

---

<sup>6</sup> O termo pixação não possui uma tradução literal para outros idiomas. Ele é frequentemente considerado um estilo radical do grafite brasileiro quando mencionado em textos de autores estrangeiros.

<sup>7</sup> *Post-graffiti art*, frequentemente mencionado como "*neo-graffiti*," "*urban painting*," ou simplesmente "*street art*", existe como um novo termo na literatura sobre *graffiti* para identificar o renascimento da produção da arte de rua, ilegal e efêmera. Diferentemente do estilo baseado em letra, o movimento *post-graffiti art*

sua origem estadunidense, *graffiti* era o nome dado ao *letter-based signature graffiti style*<sup>8</sup>, ou seja, o estilo de grafite como assinatura baseado em letras (Figuras 2, 3 e 4). Por essa razão, os “grafiteiros” dessa época se denominavam *writers* (escritores).



Figura 2 - Página do jornal Philadelphia Inquirer, 1971

ostenta uma enorme diversidade. (WACLAWEK, 2008, p. 3). Além disso, práticas como lambe-lambe, colagem de adesivos (*sticker*), estêncil, entre outras, também são consideradas *Street Art*.

<sup>8</sup> O *letter-based signature graffiti style* desenvolveu-se primeiramente durante os anos 1960 na Filadélfia, depois explodiu como um movimento nos metrô de Nova York durante os anos 1970 (Ibidem, p. 2).



É importante ressaltar o cenário econômico, social e geográfico onde a pixação surge, pois ela é, essencialmente, uma reação à este. Para David Harvey “uma mudança abissal vem ocorrendo nas práticas culturais bem como político-econômicas desde mais ou menos 1972 [...], vinculada à emergência de novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço.” (HARVEY, 2005, p.7). Nessa concepção de tempo e espaço dominada pela ideologia liberal capitalista, reside a origem do debate sobre o contexto urbano no qual emergem as manifestações visuais aqui discutidas. Segundo Milton Santos, as metrópoles contemporâneas “são os maiores objetos culturais jamais construídos pelo homem [...] funcionam e evoluem segundo parâmetros globais [...] mas têm especificidades que se devem à história do país onde se encontram e à sua própria história local” (SANTOS, 1990, p. 9). Santos enfatiza características díspares da urbanização paulistana, cujo resultado é uma cidade fragmentada:

Metrópole de um país subdesenvolvido industrializado, São Paulo é, certamente, o melhor exemplo, no Terceiro Mundo, de uma situação de modernidade incompleta. Nela se justapõem e se superpõem traços de opulência, devidos à pujança da vida econômica e suas expressões materiais, e sinais de desfalecimento, graças ao atraso das estruturas sociais e políticas. Tudo que há de mais moderno pode aí ser encontrado, ao lado das carências mais gritantes. (SANTOS, 1990, p. 13).

Um dos efeitos visíveis desse processo é a transfiguração do espaço público em espaços regidos pela lógica do uso privado, resultando em um modelo de cidade o qual Santos define como “metrópole corporativa”. Esse modelo de desenvolvimento urbano, que talvez não possa ser chamado exatamente de planejamento urbano<sup>9</sup>, “consagra concentrações e centralizações” (SANTOS, 1990, p. 94), intensificando as distâncias e as desigualdades sociais, fazendo com que as camadas menos favorecidas se estabeleçam nas bordas das linhas do crescimento radial da metrópole. Esta

---

<sup>9</sup> João Sette Whitaker Ferreira argumenta que se trata de um planejamento às avessas bastante eficaz em produzir segregação. Ferreira aponta essa lógica perversa de urbanização como sendo fruto de um “Estado patrimonialista” que caracteriza-se pela imiscuição sistemática entre o interesse privado e público, em detrimento do segundo. Tomado conhecimento desta concepção, Ferreira afirma que seria “um equívoco acreditar que a extrema desigualdade na oferta de infraestruturas, que caracteriza nossas cidades, é consequência ‘natural’ de um ‘crescimento populacional acelerado’ ou demonstração de alguma ‘incapacidade’ do Estado em enfrentar a questão da desigualdade urbana.” (FERREIRA, 2017, p. 33).

configuração dá origem a um movimento cotidiano bem conhecido das grandes cidades brasileiras, ou seja, as longas e precárias viagens de ônibus ou trem, realizadas pelos moradores das periferias. As horas passadas dentro do transporte coletivo que cruzam os extremos da cidade são, para Santos, condição de uma “imobilidade relativa”. Aqueles que vivem nas margens da cidade e precisam se movimentar através do transporte público por longos trajetos são, paradoxalmente, os que ficam mais tempo “parados” (Ibidem, p. 84). Por outro lado, essa dinâmica do atravessamento urbano, de percorrer e cruzar as regiões mais diversas (sem a intenção de diminuir o seu desgaste), é o que proporciona uma apreensão concreta do espaço urbano. Proporciona também a existência de uma perspectiva que, muito mais do que definir o que é “fora” e “dentro” (periferia/centro) como lugares fixos, executa uma travessia por essas instâncias, podendo talvez elaborar a mobilidade desses conceitos já não tão rígidos. O que é dentro, o que é fora? Ou quando é dentro, quando é fora?

Em *Culturas Híbridas*, Néstor García Canclini entende o grafite como um *gênero impuro*, pois ele já seria constitucionalmente híbrido, um “modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política” (CANCLINI, 2013, p.339). Canclini nos apresenta três contextos relevantes para o entendimento do grafite<sup>10</sup>. Aqueles praticados no final da década de 60 em meio à efervescência política na Europa; os grafites nova-iorquinos como expressão do gueto, e os grafites latino-americanos, que unem interesses macro e micropolíticos, uma espécie de síntese das modalidades presentes na Europa e Estados Unidos:

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. Na América Latina existiram as duas modalidades. (CANCLINI, 2013, p. 337)<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> O autor utiliza o ‘grafite’ como termo geral que engloba as práticas relacionadas a intervenção urbana, que estão na “intersecção entre o visual e o literário”.

<sup>11</sup> Esta concepção parte da pesquisa realizada pelo semiólogo colombiano Armando Silva em *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta em escena de graffiti*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1987, p. 22-24.

No Brasil entre o final dos anos 70 e início dos 80, Paulo Knauss afirma que “o rótulo da pichação serviu para homogeneizar um campo de manifestações diversas e muito variadas em seus sentidos e soluções formais” (KNAUSS, 2001, p. 342). Isso mostra que durante algum tempo a delimitação entre uma prática e outra encontrava-se diluída. Ainda segundo Knauss, foi no ano de 1983 que pela primeira vez se noticiou na imprensa brasileira o grafite como uma “tipologia artística”.<sup>12</sup>

Ao abordarmos a pichação<sup>13</sup>, especificamente aquela encontrada na cidade de São Paulo, abre-se uma ramificação semântica que funciona como uma distinção dentro do fenômeno geral da pichação. O uso da grafia pixação com “x” tem como objetivo neste trabalho não apenas identificar a vertente paulistana, mas também adequar-se de forma precisa ao tema da pesquisa. A pixação caracteriza-se pelo uso de letras criptografadas e também por um *ethos* específico. A forma dicionarizada, escrita com “ch” se refere ao ato de escrever ou rabiscar dizeres de qualquer espécie em muros, paredes ou fachadas de qualquer espécie. Já a forma escrita com “x” designa “um tipo de intervenção urbana ilegal nativa de São Paulo cuja principal característica é o desenho de letras retilíneas” (LASSALA, 2014, p.11). Também é definida pelo seu *modus operandi*, onde está implícita uma filiação à grupos específicos que de alguma forma compartilham os mesmos ideais (figuras 5 e 6). 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). Dessa forma, *pixação* implica também um posicionamento em relação à norma ortográfica. Torna o “erro proposital” uma estratégia consciente de subversão da língua. Isso confere uma ideia de autonomia inerente ao ato de nomear-se a si mesmo, libertando-se da necessidade de autorização para legitimar sua existência.

A *pixação* é uma escrita criptografada, codificada, enquanto a *pichação* opera com a literalidade. Igualmente importante é a concepção da *pixação* não

---

<sup>12</sup> Notícia veiculada no Jornal do Brasil de 19/12/1983 com o título “Os muros estão cobertos: grafite e pichação”, em referência a uma exposição que estava sendo organizada para janeiro de 1984, na Galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro (KNAUSS, 2001, p. 345).

<sup>13</sup> O termo deriva do material inicialmente usado para praticá-la, o piche.

apenas como imagem – o pixo propriamente dito – mas também as particularidades da ação de pixar, que engloba a performance do pixador e seus modos de atuação. Enquanto uma expressão que nasce da vivência urbana, é uma prática que é indissociável do seu contexto. O fator legibilidade é um aspecto relevante a ser observado, pois ele se refere tanto à impossibilidade de leitura da pixação, como também remete à invisibilidade social daqueles que a praticam. Não é por acaso que o grau de reconhecimento de um pixador – dentro das comunidades e dos grupos – se dá, entre outros critérios, pela maior quantidade de assinaturas que consegue realizar ao longo de um perímetro urbano. Chama-se de *ibope* (o mais visto) o parâmetro que define o pixador e/ou pixação que se repete em grande escala. Outra forma de rapidamente angariar respeito interno é a modalidade conhecida como escalada. Nesta modalidade, o objetivo é alcançar o topo de prédios altos, escalando os edifícios pelo lado de fora sem equipamento de segurança.



Figura 5 - Pichações na catedral da Sé, São Paulo, 2015. Foto: Cris Faga/Fox Press Photo/Folhapress



Figura 6 - Pixação, São Paulo, 2007. Foto: Adriano Choque

Sobre a origem do estilo tipográfico da pixação, costuma-se relacioná-la ao surgimento das tipografias de bandas de *punk* e *heavy metal* (SPINELLI, 2007, p. 113) que surgiram nas décadas de 1970 e 1980, como a banda *Iron Maiden*<sup>14</sup>. Essas bandas por sua vez, tinham inspiração em alfabetos antigos, como o rúnico e o etrusco. A partir da composição de um alfabeto próprio, dá-se início a formação de uma identidade gerada em torno da constituição e concepção de vários estilos de letras e formas de assinaturas. Assim, cada pixador cria sua própria grafia como também sua assinatura, que podem estar vinculadas ao estilo de uma grife. A configuração da pixação como um movimento heterogêneo e coletivo confere a ela uma pluralidade visual ao mesmo tempo que caracteriza sua unidade. Não há uma padronagem que indique como deve se escrever a letra “A”, por exemplo. Existem, dentro do universo tipográfico da pixação, inúmeras variantes formais, mas que paradoxalmente exercem uma singularidade. Esta espécie de código mutante funciona como uma proteção do enigma contra sua decodificação (figura 7).

---

<sup>14</sup> Banda britânica de *heavy metal*, surgida em 1975.

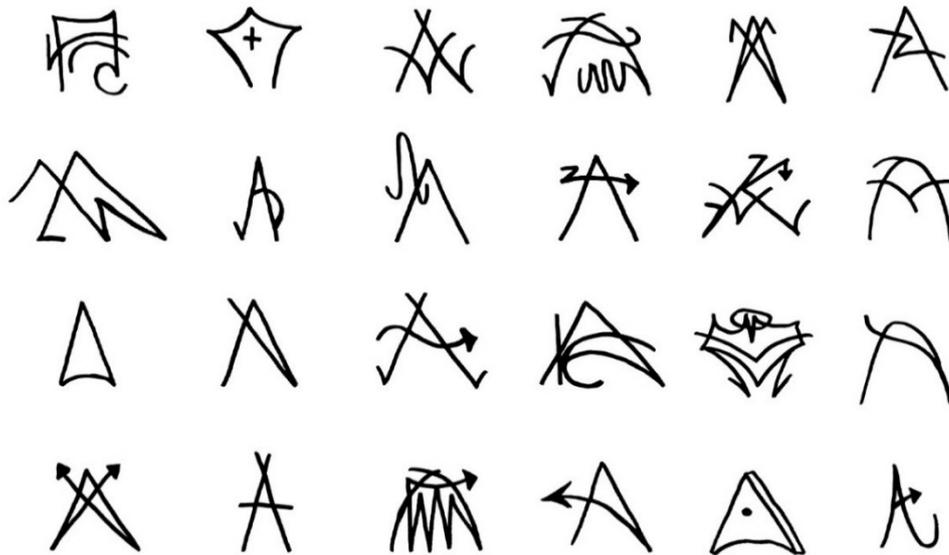


Figura 7 - Variantes da letra "A". Fonte: MEDEIROS, 2006, p. 58

**Alfabeto rúnico**

ƿ ʀ ʁ ʂ ʃ ʄ ʅ ʆ ʇ ʈ ʉ ʊ ʋ ʌ ʍ ʎ ʏ ʐ ʑ ʒ ʓ ʔ ʕ ʖ ʗ ʘ ʙ  
 r u t h a r k g x \_ \_ b e m l

ƿ ʀ ʁ ʂ ʃ ʄ ʅ ʆ ʇ ʈ ʉ ʊ ʋ ʌ ʍ ʎ ʏ ʐ ʑ ʒ ʓ ʔ ʕ ʖ ʗ ʘ ʙ  
 w h n i j ch p ng oe d o ae y ea

**Alfabeto etrusco**

A B Γ D E F F I B ⊗ I K L M ʹ B O Γ M ϕ ρ ε T Y X ϕ Y 8  
 A B Γ D E F F I B ⊗ I K L M ʹ B O Γ M ϕ ρ ε T Y X ϕ Y 8  
 8 Y ϕ X Y T ʒ 4 ϕ M 1 O B ʹ M ʹ I K L M ʹ B O Γ M ϕ ρ ε T Y X ϕ Y 8

**Tipografia de bandas de heavy metal  
(ex. Iron Maiden)**

X B C D E F G H I J K L M N  
 O P Q R S T U V W X Y Z  
 I R O N M A I D E N

Figura 8 - Alfabeto rúnico, etrusco e a tipologia *heavy metal*. Fonte: ENGASSER, 2015, p. 13

Os fatores “amizade” e “coletividade” são de grande importância na prática da pixação e pode ser verificado na forma como se organizam e se relacionam. As gangues ou *crews*, ou seja, grupos de pixadores nascem das afinidades encontradas pelos membros, onde a partir da adesão, passam a falar em nome do coletivo. É comum ouvirmos o termo “família” para designar um grupo ou uma associação de grupos. Esse é um contraponto em relação a alguns artistas do grafite, que são legitimados em sua individualidade. Na *street art*, a valorização do artista segue a tendência majoritária da notabilidade individual.

Os grupos de pixadores organizam seus encontros em locais chamados de *points*<sup>15</sup>, onde compartilham informações sobre locais da cidade ainda “em branco”, dividem impressões sobre os picos<sup>16</sup>, conversam sobre os níveis de dificuldade e graus de visibilidade, e trocam assinaturas entre si através das “folhinhas” e “agendas”, com o trabalho da construção de letras estilizadas.

Identificam-se critérios geradores de uma identidade comum, que pode ser entendida à luz do conceito de *habitus* como definido por Pierre Bourdieu, o qual “permite examinar a coerência das características mais diversas de indivíduos dispostos às mesmas condições de existência” (SETTON, 2002, p.62). Enquanto escrita, a pixação tem de certa forma um vínculo com os elementos do *hip hop*, e aproxima-se da concepção de literatura marginal, gerado a partir de um *habitus*, neste caso, o conjunto de comportamentos de determinado grupo social à margem dos padrões difundidos pela sociedade estabelecida, uma espécie de *habitus* marginal. Dessa forma o discurso ganha vigor ao evidenciar o local da fala, enaltecendo suas formas próprias e até mesmo uma grafia própria (pixação), operando pequenas mudanças linguísticas conforme os usos práticos e cotidianos da língua, uma espécie de escrita vernacular.

---

<sup>15</sup> Point é o local de encontros dos pixadores. No centro de São Paulo, a junção acontece todas às quintas-feiras, na Rua Dom José de Barros, próximo à Av. São João. No entanto, existem outros points em outras regiões da cidade.

<sup>16</sup> O local (muro, parede) onde se pretende realizar a pixação propriamente dita.



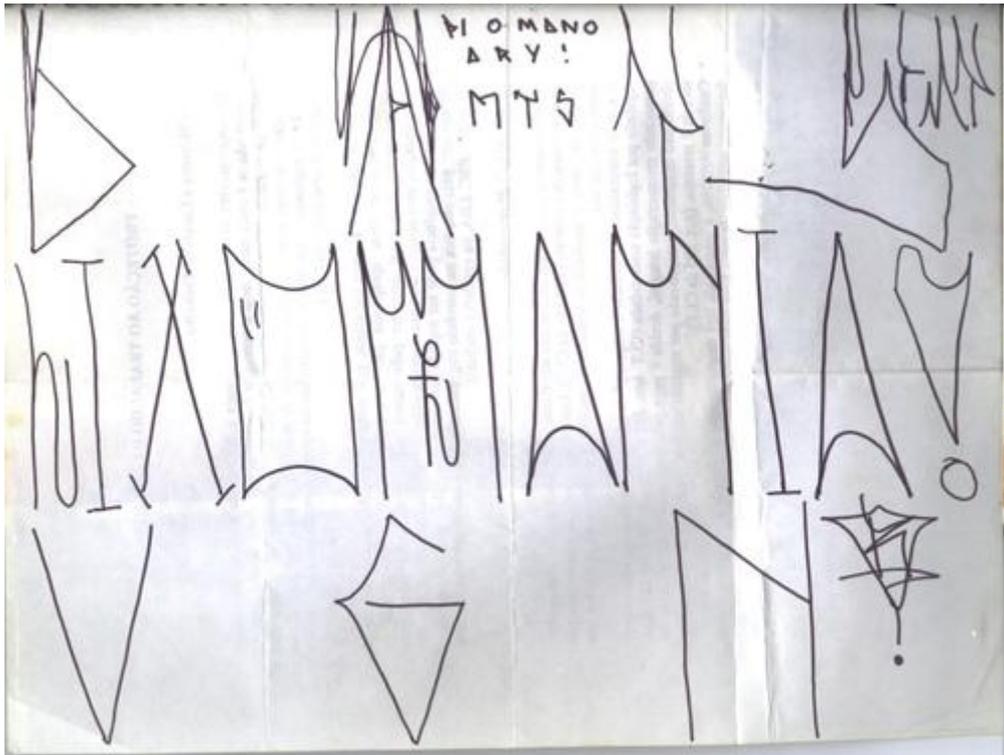


Figura 11 - Folhinha. Fonte: <http://besidecolors.com/vgn/>

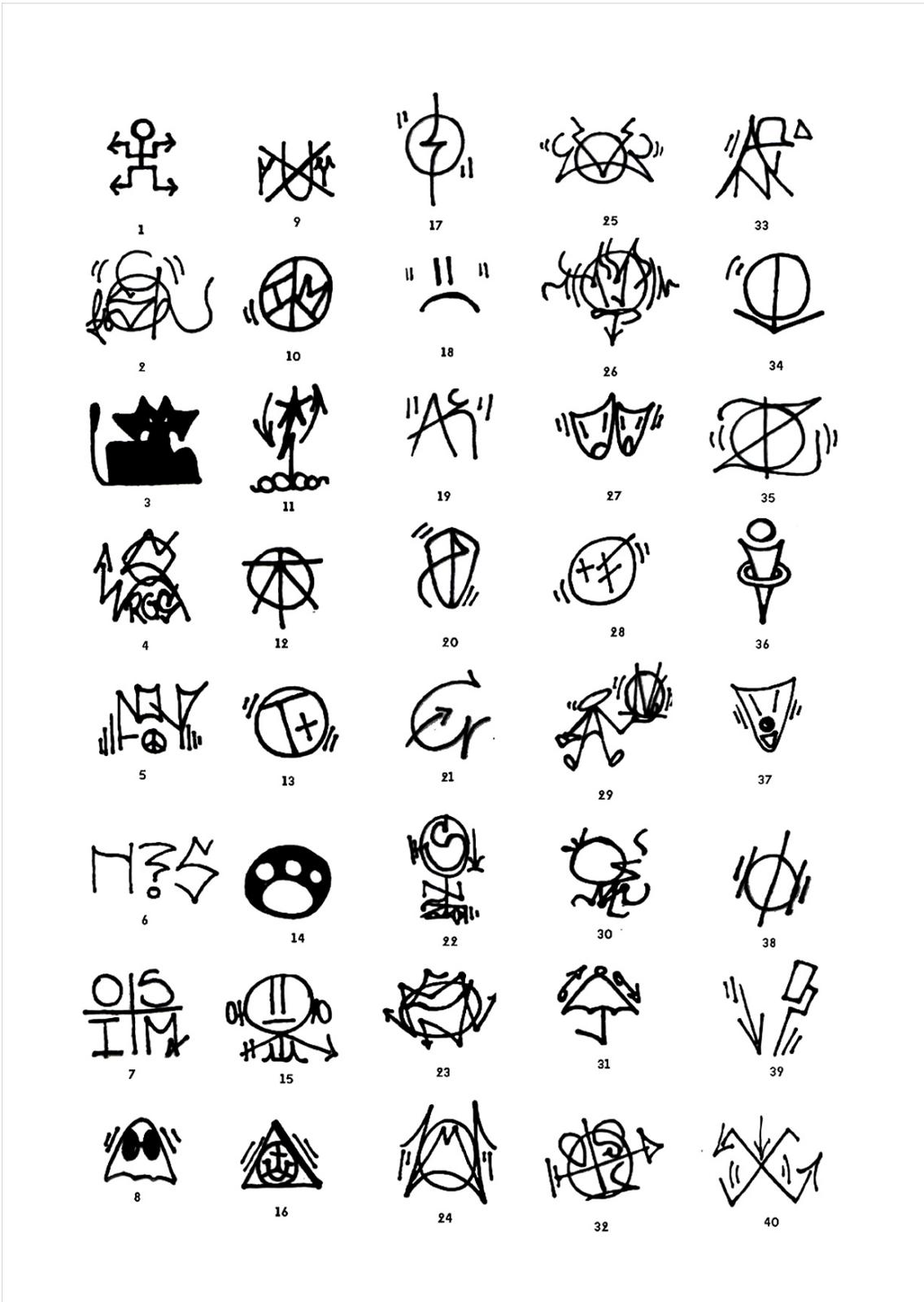


Figura 12 - Alguns exemplos de “grifes” de pixação. Fonte: ENGASSER, 2015, p. 48

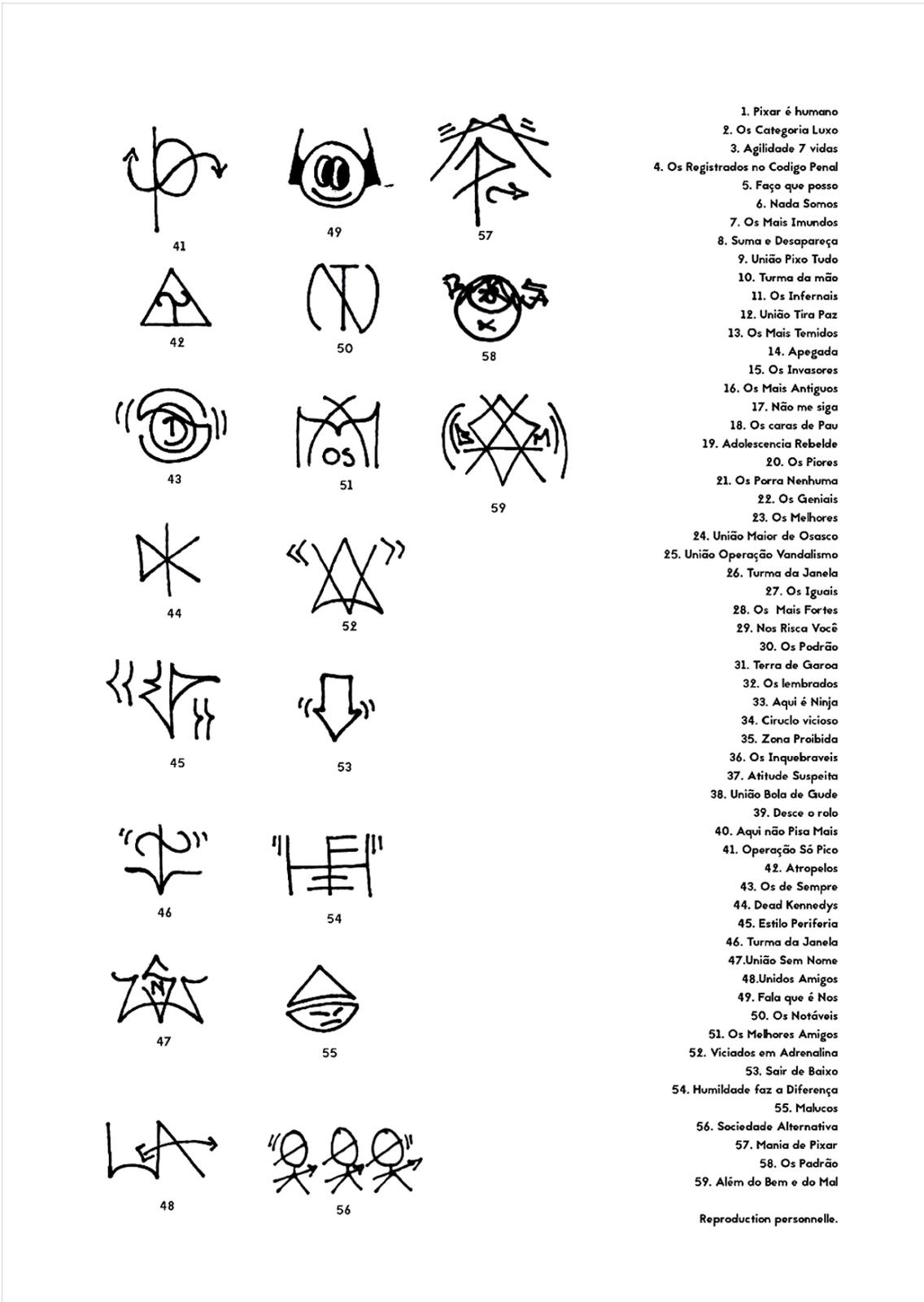


Figura 13 - Alguns exemplos de “grifes” de pixação. Fonte: ENGASSER, 2015, p. 49

Através das características da pixação apresentadas até aqui, poderíamos dizer que ela faz parte do que Néstor García Canclini define como “cultura urbana” para nomear os “processos desconsiderados” que já não podem ser entendidos sob rótulos fixos de culto ou popular, pois é nesse ponto que, para o autor, se “desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno)” (CANCLINI, 2013, p. 283-284).

## 1.2 **Atropelo**

No ano de 2008, a pixação entrou em pauta nos debates sobre arte em razão dos ataques ocorridos a três instituições legitimadoras do campo artístico de São Paulo. Realizados entre junho e outubro daquele ano, tiveram como alvo o Centro Universitário Belas Artes (11/06/2008), a galeria Choque Cultural (06/09/2008) e a 28ª Bienal de São Paulo (26/10/2008). Este capítulo se debruça sobre os atores que se destacaram no contexto dessas intervenções, considerando a visibilidade que os pixadores alcançam no momento em que abrem mão do seu anonimato para a partir daí, exercerem a prática de um discurso político-poético.

O objetivo é analisar estas ações que articulam transgressão e crítica institucional. Nesse sentido, busca-se, como proposto por Canclini, explorar o terreno onde se encontram os poderes oblíquos no contexto latino-americano, os quais segundo o autor, “misturam instituições liberais e hábitos autoritários” (CANCLINI, 2013, p. 19). Como uma espécie de marco poético, associo a essa análise, algumas passagens da produção crítica de Hélio Oiticica (1937-1980). Oiticica unia o experimentalismo artístico a uma perspectiva própria da marginalidade brasileira, eternizado no lema/estandarte “Seja marginal, seja herói”.

Executados coletivamente com a presença de inúmeros pixadores, os ataques foram idealizados por um único personagem, na época o aluno do curso

de Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes<sup>17</sup>, Rafael Augustaitiz (Pixobomb/Opus 666). Reconhecendo o potencial técnico e suas habilidades para o desenho, um amigo o incentivou a buscar uma formação universitária. Rafael ingressou nessa universidade com bolsa integral. Ao final do curso, como normalmente exigido na formação em Artes, ocorre a entrega do Trabalho de Conclusão de Curso acompanhada de uma exposição final da turma. Essa foi a ocasião escolhida por Rafael para, literalmente, sacrificar seu diploma. Com a ajuda operacional de um colega da pixação, Cripta Djan, Rafael concluiu sua fase universitária no dia 11 de junho de 2008, ao pixar a exposição e outras dependências da universidade, anunciando essa ação como sendo “o seu TCC”<sup>18</sup>, “uma intervenção para discutir os limites da arte e o próprio conceito de arte”.<sup>19</sup>

A relação de Augustaitiz com o contexto acadêmico, nesse caso, uma universidade privada, é parte da motivação que se desdobrou no *Attack Pixação* (Figuras 14 e 15), como foi chamada a primeira das intervenções assim denominadas (ataques). O período que Rafael frequentou a faculdade pode ter acentuado sua visão crítica em relação à instituição de ensino. Para ele em algumas universidades “ainda há sabedoria, e outras não passam de mercado”. Conhecendo um pouco de sua personalidade, imagino-o também como uma presença dissonante. Mesmo estando “dentro”, formalmente inserido em uma instituição do campo artístico, o teor do seu projeto transmite a possibilidade de uma narrativa construída pela perspectiva do não pertencimento e da recusa. Rafael performa o lado de fora no lado de dentro.

---

<sup>17</sup> O Centro Universitário Belas Artes de São Paulo foi fundado em 23 de setembro de 1925 por Pedro Augusto Gomes Cardim, primeiramente com o nome Academia de Belas Artes de São Paulo. Fonte: <http://www.belasartes.br/site/belasartes/institucional/historia>. Acesso em: 09 mai. 2017.

<sup>18</sup> Relato extraído de entrevista realizada por telefone, concedida em janeiro de 2016.

<sup>19</sup> “Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte”, Folha de São Paulo, Cotidiano, 13/06/2008. Disponível em: <https://goo.gl/2p7WUx>. Acesso em: 13 abr. 2016.

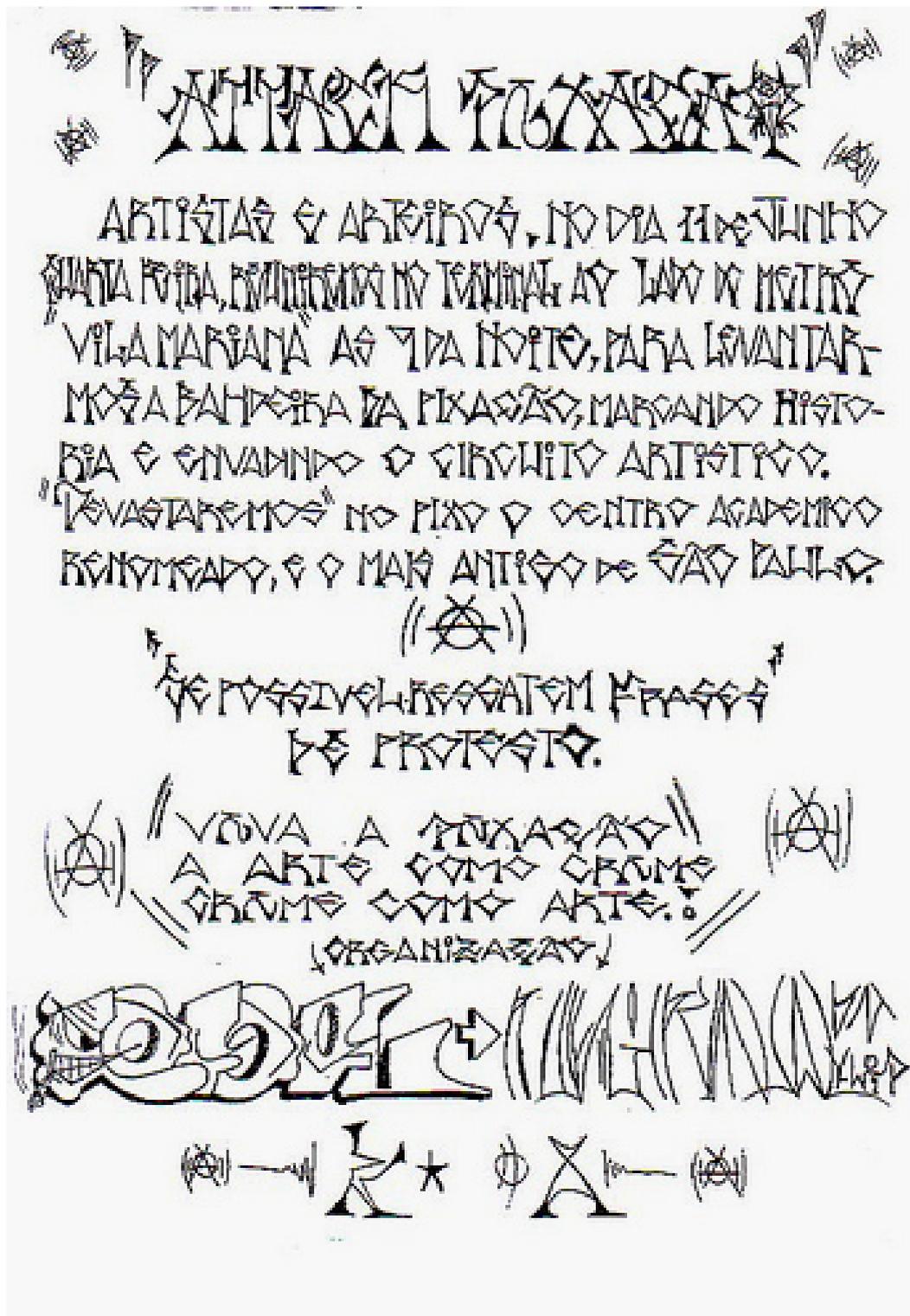


Figura 14 - *Attack Pixação*. Chamada para o ataque ao Centro Universitário Belas Artes:  
 [Tradução: *Attack Pixação*. Artistas e arteiros, no dia 11 de junho, quarta-feira, reuniremos no terminal ao lado do metrô “Vila Mariana” às 9 da noite, para levantarmos a bandeira da pixação, marcando história e envadindo o circuito artístico. “Devastaremos” no pixo o centro acadêmico renomeado, e o mais antigo de São Paulo. Se possível resgatem frases de protesto. Viva a pixação. A arte como crime crime como arte!]. Fonte: [www.flickr.com/photos/pixoartatack](http://www.flickr.com/photos/pixoartatack).

Por telefone, quando perguntei quais eram as suas intenções e objetivos, Augustaitz não demorou em citar Duchamp como uma referência base do seu discurso artístico.<sup>20</sup> No sentido da obra de Duchamp como “negação da competência artística” (FRASER, 2008, p. 184) no período em que vigorava o Dadá, e a relação deste com tudo que impulsionava oposição e contradição, busco a tônica negativa para traçar o fio que poderia conectar a personalidade anti-heróica de Rafael e o campo da arte, neste primeiro momento representado pela universidade.

Em nossas conversas *inbox*, Rafael responde aos meus questionamentos de forma quase aforística, lembrando-me a métrica do rap, porém bem mais sintético, como se suas respostas fossem lemas. Para ler seu inconformismo, preciso reelaborar e organizar elementos que me remetem à ideia de negação/inversão dentro do conjunto da sua produção simbólica. O enfrentamento institucional pode gerar consequências irreversíveis, como correr o risco de ser “fichado”, tendo o registro permanente de um ato de transgressão como anexo da sua identidade. Estar disposto à situações-limite no quadro de uma sociedade que criminaliza a pobreza significa uma imersão consciente no terreno da instabilidade. Assim, com certa dificuldade, busco evitar a leitura dessas manifestações como sendo essencialmente iconoclastas no sentido da destruição pela destruição, pois ao penetrar em uma interpretação mais cuidadosa, reconheço um inconformismo de quem não deseja se adaptar, nem tampouco deseja uma renúncia da possibilidade de fala.

Fica evidente também que não se trata de uma ação isolada, dada a sua continuidade em outras duas ocasiões, como mencionado anteriormente. Trata-se de um posicionamento crítico visceral, um atropelo<sup>21</sup>, o qual me transporta para a postura crítica de Hélio Oiticica, visível em diversos escritos, e especialmente no trecho de *Esquema geral da Nova Objetividade*, escrito em 1967, em que diz que “no Brasil, (nisto também se assemelharia ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra,

---

<sup>20</sup> Rafael Pixobomb também cita Duchamp como referência em entrevista ao site Beside Colors. “Entrevista com Rafael Pixobomb (Opus 666)”. Disponível em [www.besidecolors.com/entrevista-rafael-pixobomb-opus-666/](http://www.besidecolors.com/entrevista-rafael-pixobomb-opus-666/). Acesso em: 18 abr. 2017.

<sup>21</sup> No repertório da pixação, “atropelo” se refere ao ato de sobrepor uma assinatura em cima de outra pixação ou grafite pré-existente.

visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social” (OTICICA, 2006, p.167).



Figura 15 - Pixação no Centro Universitário Belas Artes, São Paulo. Foto: Choque Photos

Me questiono se em todo ato de ousadia existe uma fração de ingenuidade, sem a qual não se levaria um projeto adiante, por receio das consequências que podem alcançar proporções drásticas. Rafael “incorpora a revolta”<sup>22</sup> como um sujeito de dois mundos, transitando na discórdia e corporificando-a. Constrói um caminho que se bifurca constantemente. Une contradições ao invés de eliminá-las.

Na introdução de sua obra sobre a revolta, Albert Camus diz que o homem revoltado é alguém que diz não, mas “é também um homem que diz sim, desde seu primeiro movimento” (CAMUS, 2017, p.23). Uma questão que poderia ser colocada é: o que se busca afirmar quando se nega algo? Essa questão surge como uma direção interessante para pensar no que a negação afirma. Seria como um movimento reflexivo em que fosse necessário utilizar a inversão como método. Rafael ritualiza uma inversão, e dessa forma provoca uma situação que

<sup>22</sup> Uso essa expressão inspirada no título de um dos Parangolés de Hélio Oiticica, PARANGOLÉ P15, Capa 11, Incorpo a Revolta. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/7FDKcH>. Acesso em: 11 jul. 2017.

perturba a ordem estabelecida, seja ela a da universidade ou do sistema da arte. O *tag* de Rafael é em si essa inversão profana. “Opus 666” pode ser visto em diversos locais da cidade, mas ganha eloquência quando estampado no local que dá significado à blasfêmia: uma igreja (figura 16).



Figura 16 - *Opus 666*, pixado sobre a fachada de uma igreja. Fonte: [www.besidecolors.com](http://www.besidecolors.com)

As obras que produz após os ataques de 2008 revelam, em grande parte, a tendência que nos chega pelo caminho do contrário. Em suas fotografias que registram o *tag* Opus 666 (figura 18), realiza digitalmente o procedimento da inversão, que nos remete ao negativo fotográfico. Em sua auto-representação como Cristo invertido na cruz (figura. 19), delineia outro possível aspecto de sua revolução, a revolta metafísica, ou seja “o movimento pelo qual um homem se

insurge contra a sua condição e contra a criação.” (CAMUS, 2017, p.37). Outra inversão recorrente na prática da pixação remete ao cotidiano de muitos pixadores que exercitam a escrita inversa naturalmente, quando do alto de um prédio, precisam executar suas assinaturas escrevendo de cima para baixo, da direita para a esquerda. É um imaginário que desenha uma narrativa permeada pela ideia de antítese, de quem fala do lugar do reverso, afirmando-se pela negativa. Revela-se como algo da ordem do oxímoro, como quem entra saindo, um movimento ambíguo e contraditório.

Os “ataques” feitos por Rafael me fazem lembrar de um conceito criado por Mario Pedrosa na década de 60. Pedrosa formulou uma expressão que concebia a arte como “exercício experimental da liberdade”. Segundo Lorenzo Mammi, esta proposta “identifica precocemente um dos caracteres fundamentais da transição do moderno ao contemporâneo: a mudança de foco da obra de arte para a atitude artística”<sup>23</sup> (MAMMI, 2015, p. 17). Esta ideia já havia influenciado Oiticica, que a cita em seu texto “O aparecimento do supra-sensorial” (1967). Anos depois, ela aparece reforçada como “experiência-limite” que ultrapassa as categorias das “artes plásticas” localizando-se “nos limites de um tipo de produção positiva e de negação de produção: q não quer ser obra mas q quer manifestar-se no tempo e no espaço e q por isso mesmo é contradição e limite” (OITICICA, 1973). Dessa forma, identifico em Rafael um experimentalismo que associa-se a ideia de uma condição limítrofe. Assim, aproxima-se da definição de “artista liminar”, cuja característica está na atuação em espaços e ritos de transição, desviando de classificações e situações convencionais do espaço cultural:

Os artistas liminares são artistas da ubiquidade. Seus trabalhos renovam a função sociocultural da arte e conseguem representar a heterogeneidade multitemporal da América Latina, ao utilizar simultaneamente imagens da história social e da história da arte, do artesanato, dos meios massivos e da extravagante diversidade urbana. (CANCLINI, 2013, p. 367)

---

<sup>23</sup> Ainda segundo Lorenzo Mammi, a expressão encontra sua justificativa mais explícita em “O ‘bicho-da-seda’ na produção em massa” de 1967. Ver PEDROSA, Mário. *Mário Pedrosa. Arte ensaios*. Organização e notas: Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 402.



Figura 17 - Rafael Augustaitiz. Fonte: [www.instagram.com/otriangulododiabo](https://www.instagram.com/otriangulododiabo)

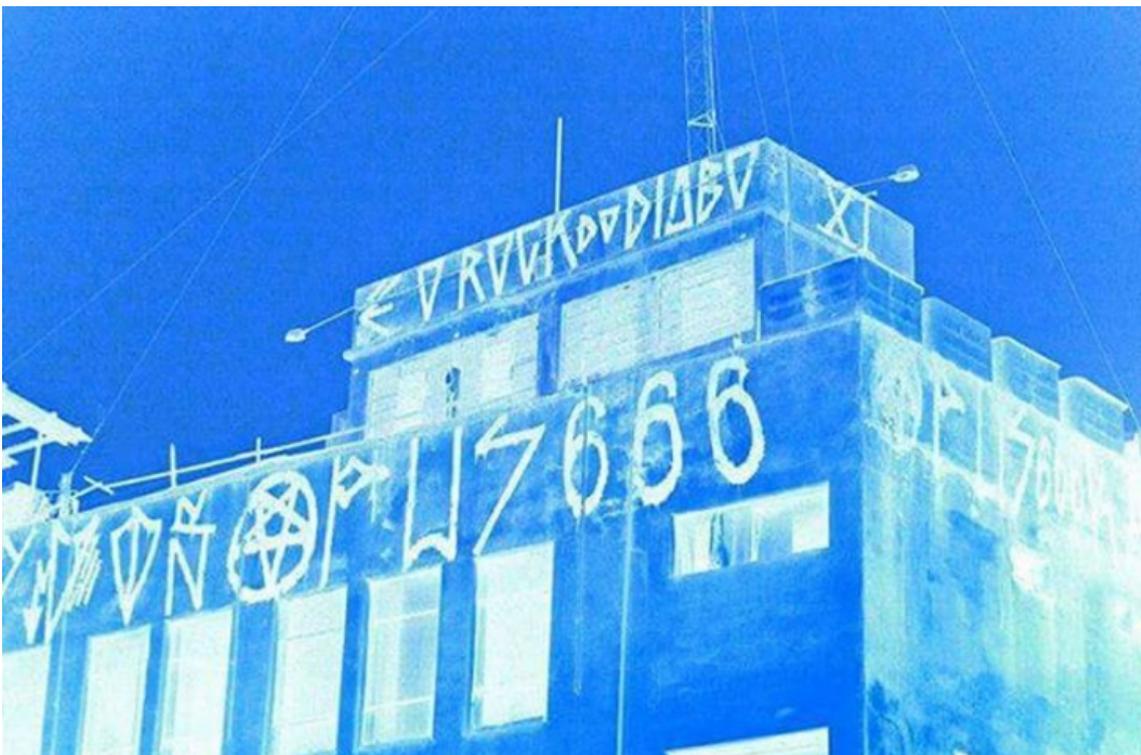


Figura 18 - Opus 666. Rafael Augustaitiz. Fonte: [www.instagram.com/otriangulododiabo](https://www.instagram.com/otriangulododiabo)



Figura 19 - *Antichrist; Anticristo*, 2012. 120x70 cm. Photoshop, releitura e apropriação (Cristo Crucificado, Diego Velázquez, 1632). Exibida na mostra "A Máscara Azul - As Profecias" no Centro Cultural Municipal Laurinda Lobo, Rio de Janeiro, de 26/06 a 24/07 de 2016.

### 1.3 Choque cultural

Em setembro de 2008 acontece o segundo *attack*, cujo alvo foi a Galeria Choque Cultural<sup>24</sup>, especializada em *street art*. Essa intervenção, de acordo com a convocatória dos pixadores (figura 20), tinha como objetivo concretizar a participação de artistas do *underground*, uma ironia em relação à forma como a galeria construiu sua identidade artística. Sobre a área de atuação da galeria, deve-se levar em conta que a explosão da *street art* estadunidense nos anos 80, personificada em figuras como Keith Haring (1958-1990) e Jean-Michel Basquiat (1960-1988), acompanhou o momento de renascimento da pintura figurativa. Esse *boom* foi propício para o resgate de preocupações formais, uma espécie de refúgio da energia pictórica que tinha como forte antagonista os movimentos de desmaterialização que a arte conceitual promoveu nos anos 60 e 70. Em 1982, Haring e Basquiat participaram da Documenta 7 em Kassel, que privilegiou “valores conservadores”<sup>25</sup> em relação ao conjunto de suas obras, predominantemente de grande formato, com pouca participação de *happenings* e performances:

Com essa exposição, Rudi Fuchs, o director artístico da documenta 7, esperava restaurar a “dignidade” da arte contemporânea – não enfatizando sua responsabilidade sociopolítica, mas focando na “autonomia” estética da arte. Assim, com a documenta 7, Fuchs libertou uma espécie de “contra-corrente dialética” de seus predecessores, na qual a arte era apresentada acima de tudo como um meio de transformação social, ambos dentro do sistema da arte e na “vida real”. A documenta de Fuchs não tinha nem um título nem um conceito curatorial teórico. Ao invés disso, ele apresentou sua documenta com uma sutil porém provocativa metáfora poética como “stately gliding regata”, apoiando-se em categorias comprovadas e verdadeiras como “beleza” e “individualismo artístico”.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> A Galeria Choque Cultural foi fundada em 2004 pelos arquitetos Mariana Martins e Baixo Ribeiro e pelo historiador Eduardo Saretta. Situada na Vila Mariana em São Paulo, é conhecida no Brasil e no exterior pelo espaço dado à arte urbana.

<sup>25</sup> Texto da seção retrospectiva das edições da Documenta de Kassel. Não há indicação de autoria. Tradução minha. Disponível em [www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_7](http://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7). Acesso em: 26 jan. 2017.

<sup>26</sup> Idem.

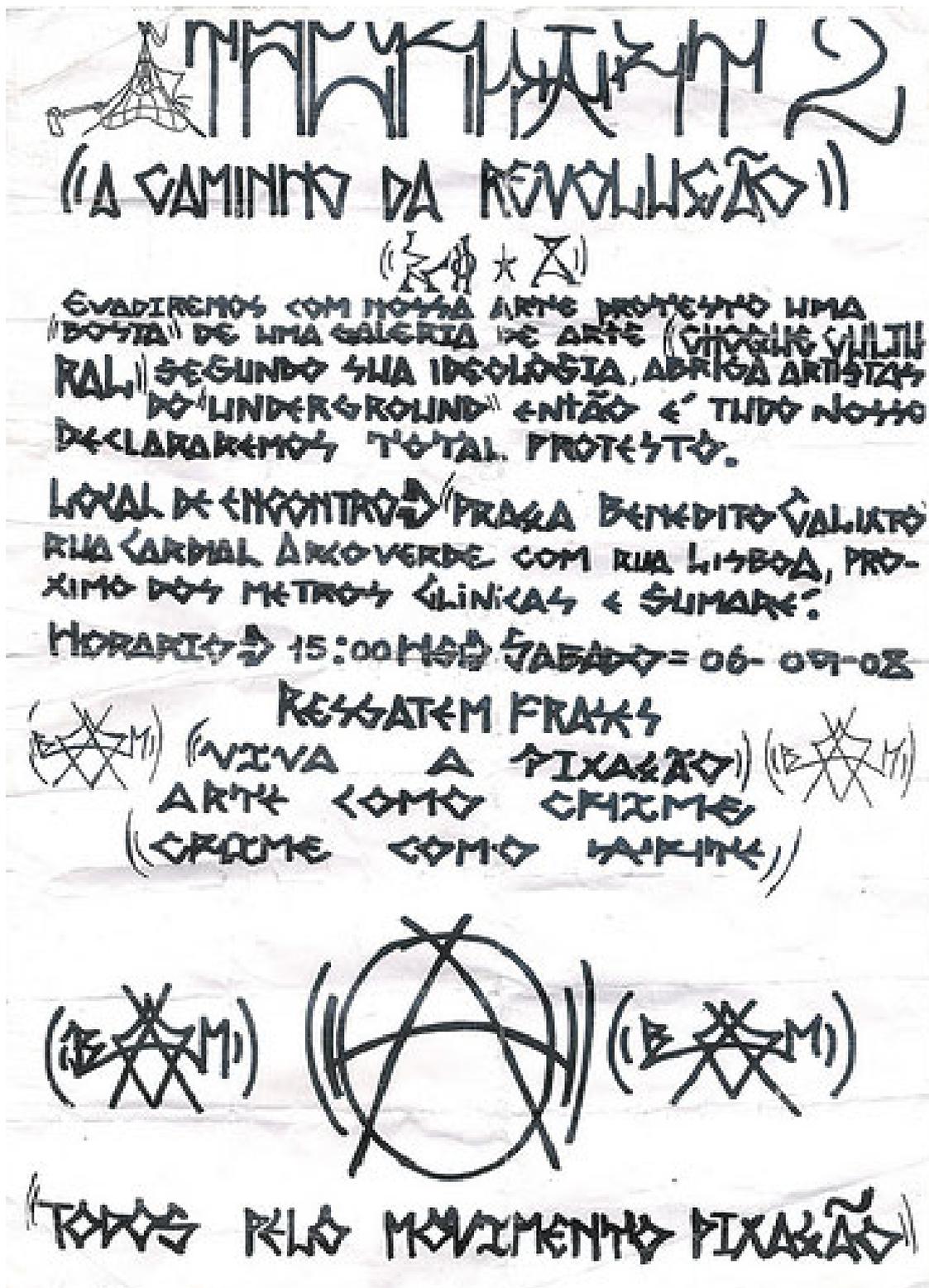


Figura 20 - Attack Part 2. Chamada para o ataque à Galeria Choque Cultural. [Tradução: Attack Part 2 - A caminho da revolução. Evadiremos com nossa arte protesto uma "bosta" de galeria de arte (Choque Cultural). Segundo sua ideologia abriga artistas do "underground", então é tudo nosso. Declaremos total protesto. Local de encontro: Praça Benedito Calixto – Rua Cardeal Arcoverde com Rua Lisboa, próximo dos metrô Clínicas e Sumaré. Horário: 15:00hs > Sábado 06/09/08. Resgatem frases "Viva a pixação", "A arte como crime, crime como arte", "Todos pelo Movimento Pixação."]. Fonte: [www.flickr.com/photos/pixoartatack](http://www.flickr.com/photos/pixoartatack)

É importante levarmos em conta a postura antagônica da pixação no contexto dos ataques. Diferentemente da *street art*, ela não foi previamente legitimada enquanto arte, nem seus praticantes como artistas para “entrarem” em uma bienal.<sup>27</sup> No ataque à Choque Cultural, lê-se uma crítica à mercantilização da arte de rua e principalmente uma crítica ao seu discurso direcionado à uma concepção de arte pelo viés do marginal, dissociado do contexto daquilo que realmente se localiza à margem. “Evadiremos com nossa arte protesto uma ‘bosta’ de galeria de arte (Choque Cultural). Segundo sua ideologia abriga artistas do ‘underground’.” É o que diz um trecho da convocatória (figura 20). Logo, o pixo como “arte protesto” dirige sua crítica institucional à galeria, mas também considera os artistas representados por ela como sendo ferramentas institucionais. Esses seriam artistas que praticam o “grafite aliado”, ou seja, a arte de rua feita no âmbito de programas municipais de gestão do imaginário urbano (NASCIMENTO, 2015, p.38). Nesse sentido, estariam colaborando para a geração de um estilo calcado no *ethos* marginal, mas já afastado dele na medida em que se institucionalizam. A reivindicação da identidade marginal está no centro desse ataque. É uma espécie de manifesto que evoca a manutenção da essência transgressora do pixo, que reside na não separação do que se vive e do que se representa. Uma espécie de reivindicação da autenticidade do *ethos* marginal.



Figura 21 - Ataque à Galeria Choque Cultural. Foto: Choque Photos, 2008

---

<sup>27</sup> Posteriormente, pixadores foram convidados a participar de eventos importantes como a 29ª Bienal de São Paulo (2010) e a 7ª Bienal de Berlim (2012), tema que será tratado no capítulo 2.

Keith Haring e Jean-Michel Basquiat foram sem dúvida, os grandes expoentes da *street art* que exerceram influência em grande parte da arte urbana contemporânea. No Brasil, de acordo com Célia Maria Antonacci Ramos o grafite surge, em São Paulo, a partir de “grupos de artistas.” (RAMOS, 1994, p. 87). Alex Vallauri (1949-1987) é considerado como o precursor do grafite no país. Nascido na Etiópia e radicado no Brasil, em 1970 já havia realizado uma exposição individual na Associação Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Foi professor de desenho na FAAP e especializou-se em litografia no Litho Art Center de Estocolmo, Suécia, em 1975.<sup>28</sup> Chegou a conhecer pessoalmente Haring e Basquiat entre os anos de 1982 e 1983 em Nova York, de onde trouxe influências muito mais ligadas à *pop art* do que à estética *underground* originária dos grafites americanos. Esta pesquisa não deseja problematizar a forma como se desenvolveu a inserção do grafite no campo da arte brasileira. Mas é possível entender que, o que é reconhecido como a vanguarda do grafite no Brasil – representada majoritariamente pela figura de Vallauri como pioneiro – já estava de certa forma inserida e em sintonia com o processo de institucionalização deste imaginário, vinculado à estética *pop* e a um conceito mais amplo de *street art*, bem distinto do imaginário marginal periférico das classes sociais menos favorecidas.

A ironia deste ataque ganha força quando acontece em um local cujo nome parece enaltecer o conflito: choque cultural. De todo modo, é importante salientar que a reação dos representantes da Galeria Choque Cultural foi a mais branda, se compararmos com os desdobramentos do primeiro (Centro Universitário Belas Artes) e do terceiro ataque (28ª Bienal de São Paulo). O posicionamento da galeria se deu de forma discreta, e é o ataque do qual menos se tem notícias. O parentesco existente entre grafite, *street art* e pixação pode ter conferido maior entendimento por parte da galeria das questões que envolvem a disputa por legitimidade de tais práticas.

O que se ressalta nessa análise é que o movimento da *Street Art* não está imune às críticas que o identificam – embora de modo não generalizado – a uma forma de apropriação cultural da estética marginal. É dizer que existe algo

---

<sup>28</sup> Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9831/alex-vallauri>. Acesso em: 11 mar. 2017.

inerente à cultura marginal que não pode ser completamente absorvido e nem simplesmente reinterpretado.

#### 1.4 **Ocupar o vazio**

O ataque à 28ª Bienal de São Paulo, em outubro de 2008, foi o que mais gerou repercussão (figura 22). Programada para o dia da abertura ao público, a ação dos pixadores causou uma reação enérgica da segurança da mostra e culminou com a prisão de uma única pixadora, Caroline Pivetta. A Fundação Bienal de São Paulo prestou queixa e realizou boletim de ocorrência logo após o ocorrido. Porém, por denúncia feita pelo Ministério Público do Estado de São Paulo, abriu-se um processo contra Pivetta, acusada de formação de quadrilha e crime contra a paz pública. Do momento de sua prisão até a concessão de liberdade provisória transcorreram-se 52 dias, o maior período de detenção por pichação já registrado no país.

Com um título que sugeria a interação – *Em Vivo Contato* – o discurso curatorial da 28ª Bienal de São Paulo se dizia interessado na permeabilidade entre arte e sociedade, apresentando “um novo formato de exposição, [...] outra relação do público visitante com os trabalhos expostos, lançando desafios, provocações, levantando inquietações”.<sup>29</sup> Uma das estratégias para se alcançar esse objetivo foi a decisão de deixar o segundo pavimento do prédio da Fundação Bienal vazio, conforme indica o texto dos curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen para o guia da mostra:

PLANTA LIVRE: Ao contrário das bienais anteriores, que transformaram todo o interior do pavilhão modernista em salas de exposição, desta vez o segundo andar está completamente aberto, revelando sua estrutura e oferecendo ao visitante uma experiência física da arquitetura do edifício. É nesse território do suposto vazio que a intuição e a razão encontram solo propício para fazer emergir as potências da imaginação e da invenção. Esse é o espaço em que tudo está em um devir pleno e ativo, criando demanda e condições para a busca de outros sentidos, de novos conteúdos. (FUNDAÇÃO BIENAL, 2008a, p. 21)

---

<sup>29</sup> Jornal da 28ª Bienal de São Paulo, p.05. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2078>. Acesso em: 24 ago. 2016.



(L \* X)

NADA DO QUE SUPOSTO O NATURAL, A SIMBÓLICA  
E SINGULAR PIXAÇÃO PAULISTANA, ESPANHAR  
NA TINTA GALERIAS E MUSEUS DE ARTE, TRANS-  
CENDENDO "ALÉM DO BEM E DO MAL", PRESTAN-  
DO SEU PAPEL AOS "CONFORTÁVEIS", CONTRI-  
BUINDO COM A ARTE E COM A HUMANIDADE.

### PROGRESSO

ESPANHAREMOS NA TINTA, A BIENAL DE ARTE, ESSE  
ANO CONHECIDA COMO BIENAL DO VAZIO.

DIA - 26/10/08 - DOMINGO - LOCAL - Pq DO IBIRAPUEIRA

PONTO DE ENCONTRO - PONTO DE ÔNIBUS EM FRENTE  
O "DETRAM".

HORARIO - 18:00 HORAS.

SUBMETEREMOS E AO MESMO TEMPO PROTESTAREMOS,  
RESGATEM FRASES PELO POVO.

HUMANISMO.

CONTAMOS COM A PRESENÇA DE TODOS PIXADORES

(TODOS PELA PIXAÇÃO)

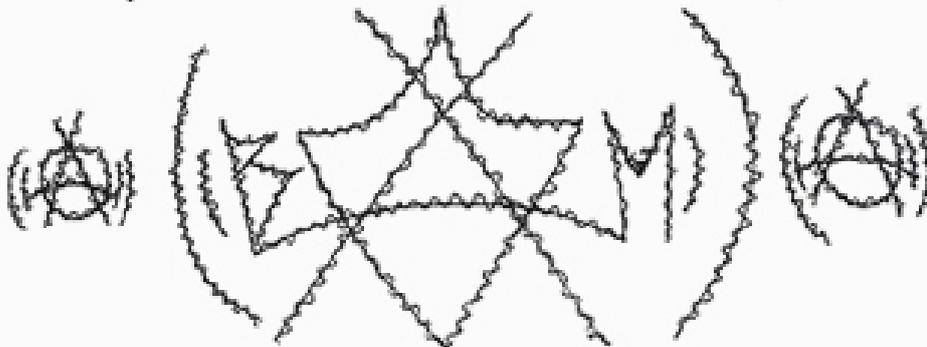


Figura 22 - Attack Bienal. Chamada para o ataque à 28ª Bienal de São Paulo. [Tradução: ATACK BIENAL 2008. Nada do que suposto o natural, a simbólica e singular Pixação Paulistana, espancar na tinta Galerias e Museus de Arte, transcendendo "ALÉM DO BEM E DO MAL", prestando seu papel aos "confortáveis", contribuindo com a arte e com a humanidade. PROGRESSO. Espanharemos na Tinta a Bienal de Arte esse ano conhecida como Bienal do Vazio. DIA - 26/10/2008 - Domingo. LOCAL: Pq do Ibirapuera. PONTO DE ENCONTRO: Ponto de ônibus em frente o "Detram". HORARIO: 18:00 horas. Submeteremos e ao mesmo tempo protestaremos, resgatem frases pelo povo. HUMANISMO. Contamos com a presença de todos Pixadores. Todos pela pixação.] Fonte: [www.flickr.com/photos/pixoartatack](http://www.flickr.com/photos/pixoartatack)

O tensionamento resultante da ação dos pixadores coincidiu com um momento de forte crise financeira da Bienal, apelidada de “Bienal do Vazio” também como referência ao fato de contar com apenas 54 artistas – um número pequeno se comparado às edições anteriores que tiveram 130 artistas (2004) e 100 (2006). A 28ª edição construiu a linha de argumentação conceitual em torno do andar vazio primeiramente como uma inovação do formato bienal, explicitado no título extraído de um trecho do texto de Lourival Gomes Machado, diretor artístico da 1ª Bienal de São Paulo (1951), o qual dizia que “a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do mundo” (FUNDAÇÃO BIENAL, 2008a, p. 18). Porém, ao longo da duração da mostra e após o seu encerramento ficou evidente a situação em que se encontrava a Fundação Bienal e os verdadeiros motivos pelos quais se deixou vago um espaço de mais de 12 mil metros quadrados.<sup>30</sup>

O pressuposto conceitual do “andar vazio” foi, segundo os pixadores, o pretexto para a concepção da ação e também foi usado pela defesa de Caroline Pivetta. Seu advogado afirmou na época que pretendia “pedir absolvição porque Caroline nada mais fez do que responder aos pedidos da curadoria da Bienal, que convidou as pessoas para se manifestarem artisticamente no andar vazio”.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Após o término da 28ª edição, a Fundação Bienal encontrava-se com uma dívida de mais de R\$ 5 milhões, segundo reportagem da Folha de São Paulo. Disponível em [www.goo.gl/YSJm3L](http://www.goo.gl/YSJm3L). Acesso em: 22 fev. 2017.

<sup>31</sup> “Pichadora da Bienal pode ser condenada a três anos de prisão nesta terça” - Folha de São Paulo. Cotidiano, 17/02/2009. Disponível em <https://goo.gl/eNjvXn>. Acesso em: 09 mai. 2016.



Figura 23 - Pixação do andar vazio, 28ª Bienal de São Paulo, 2008. Foto: Choque Photos

A postura da Fundação Bienal e da curadoria da mostra após o episódio da pixação foi lida como contraditória ao seu próprio discurso. Em sua defesa, os curadores disseram estar “de acordo de que a punição para Caroline Pivetta foi pesada e inadequada”, mas também fizeram um apelo à classe artística para o “autoritarismo” e “censura” causados pela ação dos pixadores.<sup>32</sup> No texto intitulado “Faz sentido o curador da 28ª Bienal Ivo Mesquita tirar o corpo fora desta maneira?”, Patrícia Canetti afirma:

Então, o que vivemos nesta bienal, que pretendia debater sobre os formatos de bienais e a importância da existência de centenas delas em vigor atualmente, foi uma cisão esquizofrênica. De um lado, os curadores obsessivamente apegados à sua “obra” (e ao seu formato) e, do outro, a pichadora Caroline presa, lembrando a todos nós que a intervenção dos pichadores tinha estado ali fazendo a sua parte, questionando o formato daquela própria bienal. (CANETTI, 2008)

Os ataques de 2008 revelaram-se como problematizadores da teatralização social que engloba o circuito da arte. Evidenciaram alguns pontos

---

<sup>32</sup> “Caso Caroline: algumas questões não consideradas”. Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Folha de São Paulo, 18/12/2008. Disponível em <https://goo.gl/N1hanU>. Acesso em: 15 mar. 2016.

de conflito que alimentam algumas incertezas e contradições no que se refere à liberdade artística dentro de ambientes institucionais.



Figura 24 - Integrante da Escola de Samba Vai-Vai (SP) vestido com um *Parangolé* original (1973), fotografado no Minhocão por ocasião de mostra retrospectiva realizada em São Paulo. Foto: Gui Paganini, 2006

Poderíamos fazer um paralelo com o bem conhecido caso da abertura da mostra *Opinião 65*, no MAM do Rio de Janeiro, quando, ao chegar ao local, Hélio Oiticica e seus companheiros da escola de samba da Mangueira foram impedidos de acessar o interior do museu. A presença dos passistas era essencial para a ativação dos *Parangolés*, que após a proibição, foram apresentados do lado de fora da instituição. É emblemático e evidente o desentendimento criado pela interdição dos participantes da periferia. Esta situação exemplifica a ambiguidade de uma sociedade que ao mesmo tempo valoriza o carnaval, a cultura e identidade popular, sem no entanto estar preparada para uma possível intersecção de espaços, ou seja, passistas fora da época de carnaval, o “povo” presente e não apenas representado.

É na convivência com uma outra concepção de sociedade e comunidade que se torna visível esse encontro de diferentes racionalidades, definindo uma

postura abertamente crítica em relação às instituições culturais brasileiras, fazendo-se revelar as características de uma sociedade do espetáculo. A radicalidade de Hélio Oiticica oferece a possibilidade de situar esta discussão dentro de um debate de certa forma já inaugurado, o campo da arte e suas margens:

No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver. (CANCLINI, 2013, p.301)

O conceito de espetáculo formulado por Guy Debord, como também sugere Jacques Rancière em sua reflexão sobre o papel do espectador, compreende tal fenômeno como a exterioridade, o reino da visão: “A contemplação que Debord denuncia é a contemplação da aparência separada de sua verdade, é o espetáculo de sofrimento produzido por essa separação” (RANCIÈRE, 2012, p. 12). Há uma separação quando uma Bienal produz o elogio ao vazio ao mesmo tempo que manifesta seu poder ao patrimonializá-lo. Permeada por incongruências, a pixação vista desde a perspectiva até aqui analisada representa a possibilidade de uma forma de participação, assumindo-se como produção simbólica a partir de seu atravessamento no campo da arte, levado a cabo pela infiltração de sujeitos que a essa altura já abriram mão de seu anonimato em nome de uma identidade. Suspende-se momentaneamente a distância entre o sujeito pixador e as práticas culturais de uma sociedade.

*A pixação tem todo o direito de entrar no circuito das galerias e museus alternativos ou renomados, seja como convidado ou metendo o pé na prta, mas quem decide como e onde essa representação vai ser feita somos nós da pixação. Ninguém pode falar por nós.*

Cripta Djan

## 2.1 Pixo-narrativas

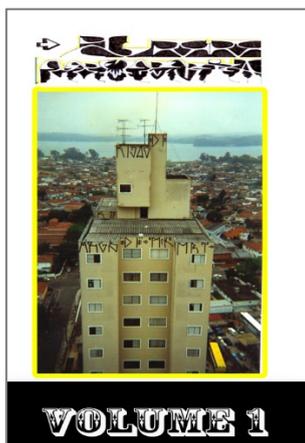
O presente capítulo dará continuidade ao debate da dialética pixo-arte através de suas relações com ambientes institucionais, tendo ainda a “bienal” como sujeito institucional. Neste primeiro ponto me proponho a falar mais detidamente sobre a atuação de Cripta Djan, relacionando-a com uma ferramenta recorrente dentro do conjunto da produção simbólica do pixo: o cinema.

Em 2001, o projeto cinematográfico *100Comédia* foi iniciado por LZN do *Vadios*, que começou gravando seus próprios rolês e os rolês de pixadores da Zona Oeste de São Paulo. Em 2003, enfrentando a falta de recursos e problemas judiciais por conta da pixação, LZN ausentou-se do projeto. Por volta de 2004, também sofrendo com o acúmulo de processos judiciais, Djan passa a se dedicar aos vídeos, retomando o selo criado por LZN. O primeiro DVD da série, *100Comédia 1*, foi lançado em 2006. Sob este, foram lançados seis volumes, totalizando mais de seis horas de material finalizado.<sup>33</sup>

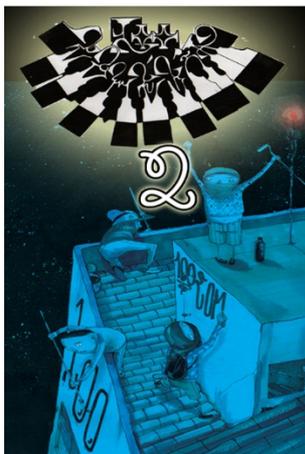
Nesses filmes, Djan acompanha a atividade de pixadores de todas regiões de São Paulo (Zona Norte, Sul, Leste e Oeste) bem como de regiões metropolitanas e também de outros estados (Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul). Ao assistir esses documentários, podemos ter uma ideia da amplitude geográfica habitada pela pixação. Fica evidente também, a habilidade inigualável de Djan ao efetuar esse panorama, pois somente alguém com esta inserção teria acesso e credibilidade perante um grupo social tão perseguido real e simbolicamente.

---

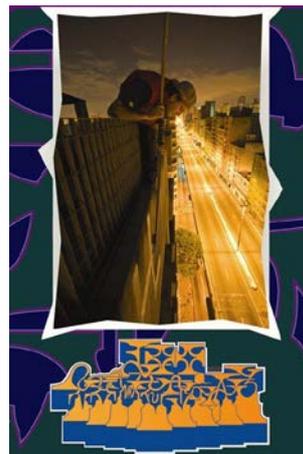
<sup>33</sup> Além do *100Comédia*, Djan também é o responsável pelo selo *Escrita Urbana*, que tem quatro volumes lançados.



**100Comédia 1**  
 São Paulo (SP), 2006  
 Documentário, 85'  
 Direção: Cripta Djan



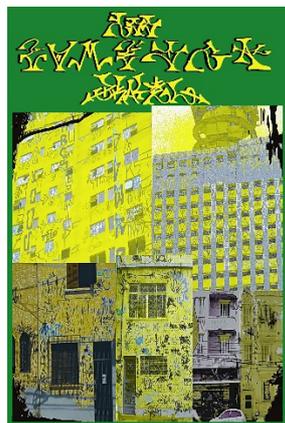
**100Comédia 2**  
 São Paulo (SP), 2008  
 Documentário, 85'  
 Roteiro e direção: Cripta Djan



**100Comédia 3**  
 São Paulo (SP), s/d  
 Documentário, 75'  
 Roteiro e direção: Cripta Djan



**100Comédia 4**  
 São Paulo (SP), s/d  
 Documentário, 45',  
 Roteiro e direção: Cripta Djan



**100Comédia 5 (Brasil)**  
 São Paulo (SP), 2011  
 Documentário, 61'  
 Direção geral: Cripta Djan



**100Comédia 6 (Melhores Momentos)**  
 São Paulo (SP), s/d  
 Documentário, 44'  
 Roteiro e direção: Cripta Djan

Figura 25 – Capas dos dvd's *100Comédia*. Fonte: acervo pessoal de Cripta Djan

É comum encontrarmos estudos sobre a pixação feitos por historiadores, sociólogos e antropólogos, muitos deles com o objetivo de apreender a subjetividade pixadora. Suas formas e condutas codificadas são muitas vezes indicadas como motivo que justifica a sua repulsa pela sociedade, pois é algo que não conseguimos ler, ou seja, um código que não dominamos, não partilhamos dos significados dessas inscrições. A partir desta perspectiva, somos não-alfabetizados. Por essa razão, muitas pesquisas oferecem elementos que nos aproximam dessa alteridade. No entanto, posso dizer que a

melhor etnografia já realizada sobre o tema é essa que encontramos na produção cinematográfica de Djan e de outros pixadores. Mesmo que o problema da etnografia possa permanecer – o da hierarquização eu/outro – ele já não se baseia na distância entre sujeito e objeto. É uma pesquisa feita de dentro e que não depende de um mediador exógeno. Além disso, outras características colaboram na formação desse imaginário: a crueza e espontaneidade dos primeiros vídeos feitos de forma caseira; o intensivo uso de zoom (necessário, pois a câmera muitas vezes precisa estar longe para não chamar atenção). Todo esse conjunto nos propiciam ferramentas de leitura do discurso pixador como alternativa àqueles criados pela mídia de massa e pelos discursos governamentais.

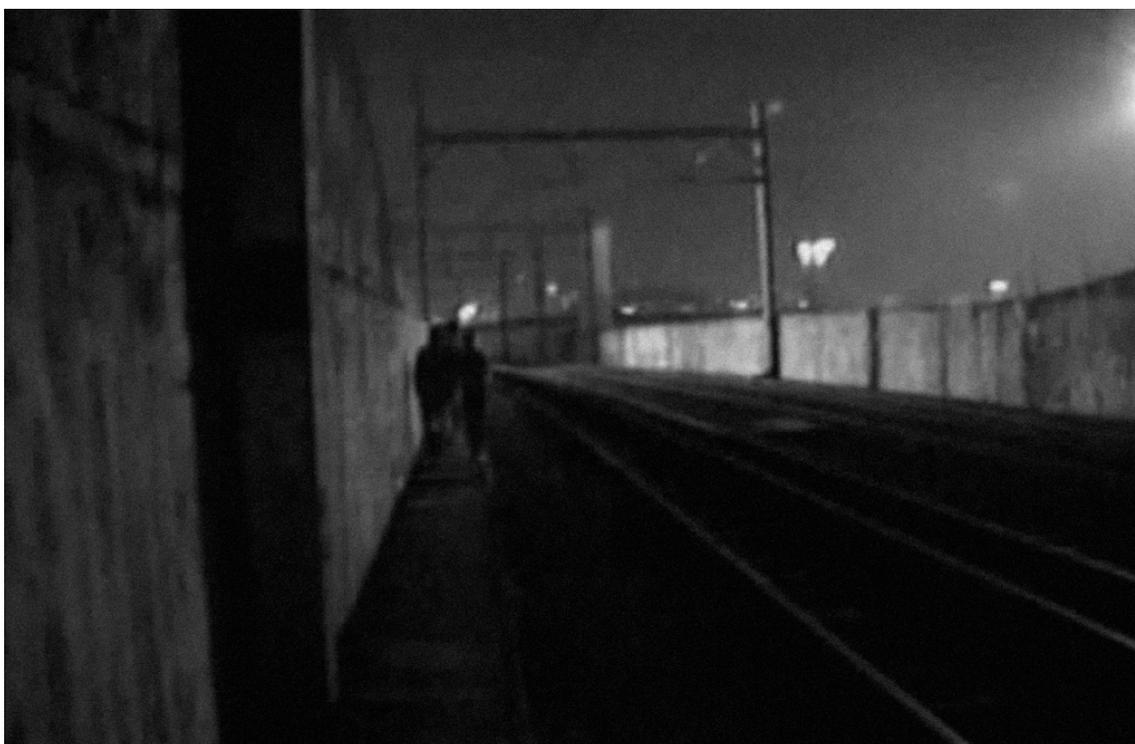


Figura 26 - Still de vídeo do documentário *100Comédia 2* (2008)

De acordo com a suposição de Foucault em todas as sociedades, “a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2003, p. 9). Em sua aula inaugural no Collège de France em dezembro de 1970, o autor apresenta uma reflexão sobre as formas de controle do discurso, através de vários princípios como o

princípio de exclusão, que atua através de mecanismos de interdição (tabu), separação (o discurso rejeitado do louco) e da oposição verdadeiro/falso, entre outras formas de controle como a delimitação (disciplinas) e a rarefação dos sujeitos de fala (doutrinas). O imaginário cinematográfico da pixação, principalmente aquele produzido por pixadores, estabelece um contraponto aos discursos hegemônicos, que devido a sua amplitude e legitimação são os discursos considerados “oficiais”.

O “discurso domesticador-reabilitador” foi identificado na grande mídia e definido em um artigo de Paula Gil Larruscahim e Paul Schweizer sobre a criminalização da pixação como cultura popular. Eles mencionam o exemplo de Juneca, “um dos primeiros pixadores a serem publicamente hostilizados e ‘demonizados’” pela mídia, no final da década de 1980. Os autores constatarem que, “décadas depois os jornais paulistanos ainda se interessam por Juneca, identificando-o como ‘pichador regenerado’”, e citam manchetes jornalísticas<sup>34</sup> que difundem esse discurso (LARRUSCAHIM; SCHWEIZER, 2014, p. 23).

Ainda que possa haver exceções e depoimentos de ex-pixadores, o conjunto cinematográfico do pixo mostra seus personagens perfeitamente conscientes da contravenção que fazem e do risco que essa prática implica. No primeiro capítulo, comento que esta postura de assumir riscos representa a entrada em um território de incerteza e instabilidade, como caminhar no fio da navalha. Retomo-a aqui para enfatizar a tônica do discurso pixador, que não busca adaptação nem se intimida com o fato de ele ser identificado como crime. A psicanalista Ludmilla Zago constrói um interessante paralelo ao associar essa atividade tão extrema ao conceito de parresia<sup>35</sup>. Zago cita Michel Foucault que retoma o termo da Grécia antiga. Para ele, “a parresia deve ser procurada do lado do efeito que seu próprio dizer-a-verdade pode produzir no locutor” (FOUCAULT, 2010, p. 56). Assim, o discurso da pixação envolveria inevitavelmente um risco ao seu enunciador (o linchamento público, por exemplo), para além do risco que ele próprio se impõe (ser preso, cair). Logo,

---

<sup>34</sup> “Agora que virou grafiteiro, Juneca fica pichando quem suja a cidade”, *Jornal da Tarde*, 2002, (LARRUSCAHIM; SCHWEIZER, 2014, p. 23).

<sup>35</sup> “Um dos significados originais da palavra grega parresía é o ‘dizer tudo’, mas na verdade ela é traduzida, com muito mais frequência, por fala franca, liberdade de palavra, etc.” (FOUCAULT, 2010, p. 42).

para Zago, a dificuldade de assimilação do pixo na convivência da cidade se dá pela sua honestidade inconveniente, uma “coragem [de dizer a verdade] que não pretende convencer nem ensinar”.<sup>36</sup>

Ainda segundo Foucault, “sob a aparente veneração do discurso, sob essa aparente logofilia, esconde-se uma espécie de temor”, de onde viria a necessidade de controlá-los:

Há sem dúvida, em nossa sociedade [...], uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso. (FOUCAULT, 2003, p. 50)

Dizer que a pixação seja um discurso que produz códigos indecifráveis é dizer que ela é apenas mais um sistema de códigos, entre tantos outros. Todos os alfabetos são códigos dos seus sistemas de linguagem. Extraordinário seria se vivêssemos num mundo sem códigos. Dessa forma, ao constatar procedimentos pelos quais se domina e limita o discurso, Foucault (2003, p. 51) sugere “suspender a soberania do significante”, ir além do código.

## 2.2 Um pixo pra chamar de meu

A intensa repercussão midiática sobre os ataques de 2008 alcançou os ouvidos atentos de instituições como a Fondation Cartier de Paris, que em 2009 realizou a mostra *Né dans la rue* (Nascidos na rua), uma espécie de retrospectiva “de um movimento artístico que nasceu nas ruas de Nova York no início da década de 1970 e tornou-se rapidamente um fenômeno mundial”, segundo dizia o site da exposição. Cripta Djan foi convidado a representar o pixo brasileiro na exposição, ao lado de artistas do grafite.<sup>37</sup> Nesta exposição também foi feito o

---

<sup>36</sup> Seminário “Juventude e Pixação - Marcar/Ser marcado”, realizado pelo Conselho Regional de Psicologia de Minas Gerais, em julho de 2013. Disponível em: <https://www.mixcloud.com/paraleila/pixo-al%C3%A9m-do-bem-e-do-mal-por-ludmilla-zago/>. Acesso em: 07 nov. 2017.

<sup>37</sup> Os outros artistas integrantes da mostra eram Basco Vazko (Chile), JonOne (EUA), Olivier Kosta-Théfaine (França), Barry McGee (EUA), Nug (Suécia), Part One (EUA), P.H.A.S.E. 2 (EUA), Evan Roth (EUA), Boris Tellegen (Holanda), Seen (EUA), Vitché (Brasil) e Gérard Zlotykamien (França). Além da participação in loco desses artistas, a mostra exibiu registros em vídeo e fotografia. Dados extraídos da página da mostra,

lançamento internacional do filme “Pixo”, dos diretores João Wainer e Roberto T. Oliveira, no qual Djan atuou como consultor.

Em abril de 2010, a capa do caderno Ilustrada da Folha de São Paulo exibe a chamada “É permitido pichar”<sup>38</sup>. A reportagem tratava do anúncio dos artistas participantes da 29ª edição da Bienal de São Paulo, entre eles Cripta Djan e Rafael Augustaitiz, pixadores envolvidos nos ataques de 2008, apresentados no capítulo 1. Com o título *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*, o eixo conceitual da mostra girou em torno das aproximações que se pode fazer entre arte e política. Os curadores Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos explicam que não se trata da política como prática parlamentar ou ativismo social, mas sim como uma prática que “é capaz, ao articular opacidade e inteligibilidade discursiva, de desafiar modos já estabelecidos de entendimento do mundo.”<sup>39</sup>

Em entrevista ao jornal, Moacir dos Anjos afirma que “não se trata de um pedido de desculpas [aos pixadores] ou de um confronto com a edição anterior do evento”. Contudo, o convite oficial pode indicar uma abertura ao diálogo, ou pelo menos sinaliza o desejo de não ignorar o abalo gerado dois anos antes. Segundo Djan, as conversas com a curadoria foram produtivas e ocorreram numa esfera de respeito mútuo.<sup>40</sup> Para ele, o argumento que fez com que aceitassem o convite foi dado por Moacir dos Anjos, que via na pixação uma oportunidade de expandir o debate político para a população jovem de periferia.

Para o curador, a pixação “borra e questiona os limites usuais que separam o que é arte e o que é política”<sup>41</sup>, argumento que a faz pertinente à proposta

---

disponível em: <https://www.fondationcartier.com/#/en/art-contemporain/26/exhibitions/294/all-the-exhibitions/640/born-in-the-streets-graffiti/>. Acesso em: 09 jun. 2016.

<sup>38</sup> “Pixo’ na Bienal de São Paulo provoca racha nas artes”. Fernanda Mena. Ilustrada, Folha de São Paulo, 15/04/2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/721033-pixo-na-bienal-de-sao-paulo-provoca-racha-nas-artes.shtml>. Acesso em: 22 mai. 2016.

<sup>39</sup> 29ª Bienal de São Paulo, 2010, p. 20.

<sup>40</sup> O então Ministro da Cultura Juca Ferreira, através de sua assessoria, articulou o encontro dos pixadores com a curadoria da 29ª Bienal de São Paulo. Ferreira também havia prestado apoio institucional no caso da pixadora Caroline Pivetta, presa em 2008.

<sup>41</sup> “Pixo’ questiona limites que separam arte e política”, diz curador da Bienal de SP. Fernanda Mena. Caderno Ilustrada, Folha de São Paulo, 15/04/2010. Disponível em: <http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/720657-pixo-questiona-limites-que-separam-arte-e-politica-diz-curador-da-bienal-de-sp.shtml?mobile>. Acesso em: 20 fev. 2015.

curatorial. Reproduzo abaixo uma parte do texto que apresenta a pixação no catálogo da 29ª Bienal:

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 destituí-la de sua originalidade e força transgressora, razão pela qual está presente na exposição por meio de fotografias, vídeos e coleções de tags.** Se tais estratégias de documentação tampouco se confundem com a pixação propriamente dita, já 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 de entender plenamente. (FUNDAÇÃO BIENAL, 2010, p. 147, grifo no original)

Entretanto, o convite não garantiu imunidade à ação dos pixadores, que, desta vez pixaram a instalação *Bandeira Branca* de Nuno Ramos<sup>42</sup>. Quando a instalação foi concluída, já havia um abaixo-assinado com mais de 2.700 assinaturas, exigindo que a obra fosse desmontada em razão da presença dos urubus que compunham a instalação. Os animais foram retirados por ordem do IBAMA após a abertura. Na ocasião, Nuno comentou que “a histeria e a desinformação geradas em torno da obra criaram um clima propício à violência e estimularam a ação do pixador”. Ramos, no entanto, não prestou queixa, por acreditar que “a polícia nunca deve ser chamada à cena cultural”.<sup>43</sup>

As críticas e o linchamento virtual da obra, associados à intervenção de Djan inundaram a mídia, que conduziu a obra de Ramos à uma superexposição e o artista a expor a sua reflexão sobre os discursos que cercaram a situação. Para ele, a arte “talvez seja a última experiência não simétrica à discursividade do mundo”, fato pelo qual acredita que ela “seja cada vez mais atacada, toda vez

---

<sup>42</sup> O frase que dizia “Liberte os urubu” pixada na obra de Nuno Ramos não pode ser concluída. A frase que Djan e Rafael queriam exibir por completo era “Liberte os urubus e os pixadores de BH” uma referência à dura repressão a um grupo de pixadores de Belo Horizonte, chamado Os Piores de Belô.

<sup>43</sup> “Nuno Ramos não presta queixa contra Rafael Augustaitiz, que pichou sua obra na Bienal” - O Globo. Cultura, 26/09/2010. Disponível em: <https://goo.gl/d1TTSD>. Acesso em: 14 jan. 2016.

que discrepar como soberba e como arbítrio”<sup>44</sup>. Ramos reconhece que a criminalização de seu trabalho negou a possibilidade de um sentido. Por motivos diferentes e a partir de um lugar que não é o da arte, é o que o discurso de Djan também declara em seu texto “A criminalização da pixação”:

É muito contraditório que um pixador seja preso por formação de quadrilha no Brasil, sendo que até os políticos envolvidos no “escândalo do Mensalão” foram absolvidos desse crime. E esses são os caras que realmente estão fudendo com o país, roubando milhões de toda a nação e de seus cidadãos e contribuintes, e permanecendo impunes. [...] não há restrição legal nenhuma a prédios que bloqueiam o sol, a publicidades gigantescas, a arquitetura ruim, a obras que restringem a circulação dos espaços públicos, enfim, a nenhuma das formas de mal planejamento do uso do espaço público que, vale lembrar, pertence a todos nós. (DJAN, 2015)

A hegemonia do discurso criminalizador é como uma interdição de sentidos. Ambos são alvo de uma opinião universalizante, têm seus discursos submetidos à leituras que deturpam e mudam o foco de um assunto para outro.

Quando os curadores afirmam que “nem tudo que é arte o campo institucional é capaz de abrigar ou de entender plenamente” (FUNDAÇÃO BIENAL, 2010, p. 147), acredito que se atinge um ponto crucial no entendimento do funcionamento das instituições da arte. Elas abrigam as práticas artísticas, mas não são em si arte. São fortes mecanismos que legitimam, disseminam e validam artistas e obras. Como toda instituição, é munida de poderes, cujo alcance pode muitas vezes sobrepor-se ao experimentalismo de algumas propostas. Há o que é próprio da pixação e há o que próprio da arte (e suas instituições). Nesse encontro, nem tudo pode ser conciliado.

---

<sup>44</sup> “Bandeira branca, amor. Em defesa da soberba e do arbítrio da arte”. Texto de Nuno Ramos para *Ilustríssima*, Folha de São Paulo, 17/10/2010. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201005.htm>. Acesso em: 20 dez. 2015.



Figura 27 - Cripta Djan na 29ª Bienal de São Paulo, 2010. Foto: Daigo Oliva/G



Figura 28 - *Pixação SP* na 29ª Bienal de São Paulo, 2010. Neste painel, fotografias de Adriano Choque (Choque Photos). Fonte: <https://www.flickr.com/photos/choquephotos/5036845297>



Figura 29 - Pixação na instalação *Bandeira Branca* do artista Nuno Ramos, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010. Foto: Filipe Araújo, Agência Estado

Quando pixadores como Cripta Djan se aproximam do modo de atuar da arte contemporânea – realizando exposições, sendo representados por marchands – poderíamos dizer que a sua potência contestadora fica em segundo plano. Ao mesmo tempo, ao fazer uso das oportunidades que a institucionalização traz, Djan eventualmente rompe com protocolos habituais do mundo da arte, como no caso da Bienal de Berlim.

No final de 2011, Joanna Warsza, umas das curadoras da 7ª Bienal de Berlim, entrou em contato com os pixadores e foi a São Paulo conhecê-los. A reunião ocorreu na casa do sociólogo Sérgio Miguel Franco, pesquisador do tema e frequente colaborador. O convite para participar da mostra se oficializou meses depois. A proposta inicial, oferecida pela curadora, era contar com a presença de seis pixadores, que teriam os custos de viagem patrocinados pelo evento. Porém, alegando contingência orçamentária, a organização da mostra informou que reduziriam a participação, levando apenas dois representantes. Mais adiante informou que não haveria condições para o custeio das passagens.

Segundo Djan, havia um clima apreensivo desde o início das negociações. Em sua opinião, a excitação da curadora contrastava com a

disponibilidade em bancar a ida dos pixadores à Berlim. Além disso, Djan relata que o evento já estava fazendo uso da pixação em sua publicidade. Divulgou-se um *workshop* não confirmado pelo grupo, que inclusive não estava de acordo com a concepção desta atividade. A possibilidade da viagem e o contato com outras instituições geraram outros convites enquanto não se confirmava o apoio financeiro da Bienal. Por intermédio de Sérgio Franco, palestras foram agendadas na UdK Berlin (Universität der Künste Berlin) e Freie Universität. Também estava programado o lançamento do DVD *100Comédia Brasil* no Wendel Café. Buscando formas alternativas para financiar a viagem, Franco organizou a inscrição no edital de intercâmbio do Ministério da Cultura brasileiro. Contemplados, Sérgio Franco, Cripta Djan, Ricardo (RC), William e Biscoito foram a Berlim. A Bienal apenas disponibilizou a hospedagem no KW Institute for Contemporary Art, onde todos os outros artistas e a curadoria também se alojaram.

Com o título “Forget Fear” (Esqueça o medo), a proposta da 7ª Bienal de Berlim (2012), com curadoria de Artur Żmijewski, era ser uma plataforma de discussões sobre política e arte, acompanhando uma tendência que vem tentando inserir elementos sociais e temas politizados no contexto de bienais<sup>45</sup>. Na cidade alemã, os pixadores se direcionaram ao “Draftsmen’s Congress”. Instalado dentro da igreja St. Elisabeth Kirche e idealizado pelo artista Pawel Althamer, o “Draftsmen’s Congress” (Congresso dos Desenhistas) tinha como proposta principal o debate de ideias por meio de imagens (figura 30). Nas palavras dos curadores, a vocação deste espaço era a de gerar uma “batalha de imagens” por meio de ações diversas. O local era uma espécie de arena branca a ser preenchida por quem quisesse, ultrapassando as barreiras de autoria e hierarquia artística:

Não está feliz com o que outras pessoas pintam? Use um pincel para cobrir suas imagens ou desenhe seus comentários ao lado deles. [...] Seja educado ou politicamente incorreto, frustrado ou ofendido, e lute contra os outros numa batalha de imagens.

---

<sup>45</sup> Algumas edições da Bienal de São Paulo podem ser citadas como exemplo: *Como viver junto* (27ª edição), *Como (...) coisas que não existem* (31ª edição) e *Incerteza Viva* (32ª edição). Da mesma forma, as últimas edições da Bienal de Veneza também trouxeram temáticas sociais: *All the world’s future* (56ª edição) e *Viva arte viva* (57ª edição).

Desenhe seu amor, seu ódio, suas opiniões e demandas. Cuspa a verdade e fale. (ŽMIJEWSKI; WARSZA, 2012)

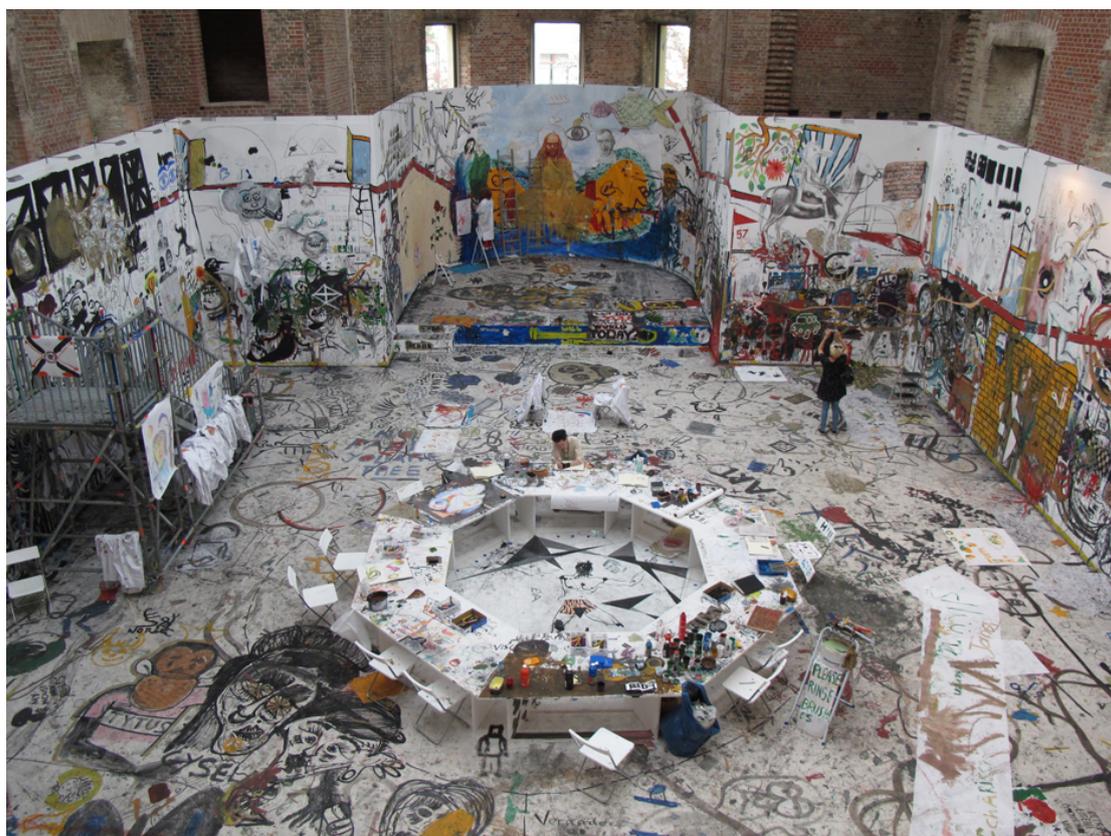


Figura 30 - Draftsmen's Congress na St. Elisabeth Kirche, 2012. Foto: Sandra Teitge

O texto de apresentação comenta que “A Berlin Biennale for Contemporary Art se tornou um formato que possibilita o espaço para conceitos curatoriais que vão além da produção *mainstream* da arte e da cultura contemporânea”<sup>46</sup>. Com isso, tinha como ambição fazer tangível aquilo que geralmente permanece na retórica, ou seja, transformar o discurso em prática. No mesmo texto, os curadores informam que uma série de workshops reuniria diferentes grupos sociais com interesses conflitantes, crenças ou visões opostas, os quais seriam encorajados a se comunicar de uma forma não verbal. A participação dos pixadores estava registrada na página da 7ª Bienal de Berlim como “*Politics of the poor - Workshop*” (Política dos pobres - Oficina).<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Disponível em: <http://blog.berlinbiennale.de/en/1st-6th-biennale/7th-berlin-biennale>. Acesso em: 03 out. 2017.

<sup>47</sup> Disponível em: <http://blog.berlinbiennale.de/en/artists/pixadores-33195>. Acesso em: 03 out. 2017.

Este seria já o primeiro ponto de conflito a despontar entre Djan e Żmijewski, que também se encontrava na St. Elisabeth Kirche. Para Djan, a contradição da proposta estava na impossibilidade de a pixação ser apresentada dentro de um contexto de ‘workshop’, ou seja, dentro de uma esfera de ações dirigidas. Djan explicava aos presentes que a singularidade da pixação estava justamente no fato de não ser programada, encenada. Alertava também para a contradição que representaria caso fosse mimetizada junto à outras expressões gráficas que já tinham sido executadas nos painéis, ressaltando que aquilo (os desenhos) era da ordem do grafite.

A tensão entre os pixadores e a curadoria fica evidente. Nas cenas registradas no documentário *Pixadores*, do diretor iraniano Amir Arsames Escandari<sup>48</sup>, é possível ver o descontentamento de ambas as partes. É quando Ricardo (RC) sobe nas estruturas de madeira e alcança a parede da igreja do século XIX que podemos dizer que a pixação efetiva sua participação no evento. A partir desse momento, a proposta inicial refletida nas intenções da curadoria atravessam a barreira da representação para se transformar em “treta” real. O que Żmijewski definiu como “participação de grupos sociais com interesses conflitantes” manifesta-se diante de seus olhos (figuras 31 e 32).

---

<sup>48</sup> O desdobramento deste episódio foi registrado no filme *Pixadores*, documentário do diretor Iraniano Amir Arsames Escandari, lançado em 2014.

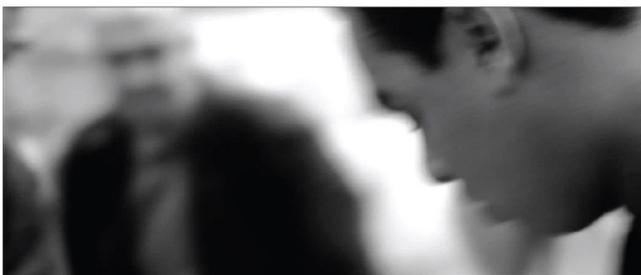


Figura 31 - Still do filme *Pixadores*. Dir. Amir Escandari (2014)



Figura 32 - Still do filme *Pixadores*. Dir. Amir Escandari (2014)

A plateia formada por visitantes, artistas e colaboradores da Bienal, observava com excitação e angústia a subida dos pixadores pelas paredes, que se apoiavam nas quinas dos tijolos para inserirem suas marcas. Sob protestos

de alguns, acatam o comando de Djan e começam a pixar. Visivelmente irritado com a situação, 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, que rebate novamente jogando a tinta de outro frasco, azul (figura 33). Algumas pessoas presentes aplaudem e começam a tirar fotos. Os pixadores lá em cima continuam, até que a polícia é acionada.



Figura 33 - O curador Artur Żmijewski após o conflito com os pixadores. Foto: Miguel Ferraz

Mesmo impactante, vejo a atitude de Żmijewski como sendo mais “humana” se comparada com o comportamento dos representantes das instituições que foram analisadas até aqui. O curador não conseguiu se manter à parte, teve uma necessidade incontornável de reagir de maneira imediata, envolvendo-se com o próprio corpo. Tiveram, portanto, um contato direto. A reação da polícia alemã, apesar de enérgica, foi parcialmente estabilizada com a informação de que os “vândalos” eram convidados oficiais da mostra.<sup>49</sup> Uma postura bem distinta do que ocorreu no caso da 28ª Bienal de São Paulo. Nos

---

<sup>49</sup> Djan relatou que dias após o ocorrido, duas policias foram até o KW Institute for Contemporary Art para averiguação. Sérgio Franco acionou a embaixada brasileira que interveio contra a atitude vexatória e intimidadora.

registros da época, é possível ver primeiramente a ação da segurança do evento, que mesmo tendo sido reforçada, não conseguiu controlar o fluxo dos pixadores. Em seguida, tem-se a ação da polícia militar conduzindo Caroline Pivetta à viatura. Pelo menos no momento do “acontecimento”, os atores institucionais da Bienal anularam-se do embate.<sup>50</sup>

O que ocorreu dentro do Draftsmen’s Congress foi, literalmente, um choque de corpos. É o choque que se dá no encontro de forças, a princípio, opostas, como queria a curadoria. Ele se dá, novamente, no embate que cerca o tema do patrimônio, daquilo que é “público” porém intocável. Ocorre em um ambiente em que uma atmosfera artística está acoplada no que resta de um templo. Está entre o profano e o sagrado. Talvez pudesse resgatar a pergunta de Roland Barthes usada como estímulo conceitual na 27ª Bienal de São Paulo: “como viver junto?”. Se fosse tomada no sentido de “como co-habitar”, seria a utopia de produzir, no cânone espacial (material), o que entendemos como simultaneidade no cânone temporal. Um tradução possível para essa formulação seria o de “sinespacialidade”<sup>51</sup>, como a convergência simultânea de situações espaciais. Uma analogia poderia ser feita quando observamos o choque entre as culturas nativas brasileiras e os colonizadores, cujas concepções sobre espaço são divergentes. Segundo Patrícia Ferreira, em Mbyá-Guarani não há uma tradução exata para a palavra “espaço” (FERREIRA, 2017b, p. 108). Tampouco existe a noção de território ou fronteira, já que se trata de uma cultura nômade. Ao entrar em contato com a racionalidade colonial cujo ímpeto territorial está em seu cerne, tem-se, a partir da perspectiva Mbyá-Guarani, uma sobreposição conceitual que materializa-se no âmbito espacial.

De forma semelhante, o atrito proveniente do encontro físico representado no conflito entre pixadores e o curador é provocado por uma espécie de movimento de forças contrárias. A física usa o termo “impenetrabilidade”, como

---

<sup>50</sup> No caso do dano causado à igreja alemã, Sérgio Franco chegou a ser notificado pelo Ministério da Cultura. Exigia-se que fossem devolvidos os valores gastos com as passagens. No entanto, o processo foi indeferido.

<sup>51</sup> O termo foi traduzido desta forma por Bete Ferreira Koeninger, a partir do texto “From Antropophagia to Conceptualism”, da crítica de arte austríaca Sabeth Buchmann, que discorre sobre o tema a partir de conceitos elaborados pelo teórico americano de estudos culturais, Lawrence Grossberg. Disponível em [http://www.fundacaobienal.art.br/site/blog-educativo/wp-content/uploads/2015/08/Texto-Buchmann-com-marca%C3%A7%C3%B5es\\_Portugu%C3%AAs.pdf](http://www.fundacaobienal.art.br/site/blog-educativo/wp-content/uploads/2015/08/Texto-Buchmann-com-marca%C3%A7%C3%B5es_Portugu%C3%AAs.pdf). Acesso em: 04 out. 2017.

pressuposto pelo qual dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo. No cenário do Draftsmen's Congress, penso mais numa ideia de fusão – entendida como força de atração de contaminações irreversíveis – do que propriamente numa ruptura, vista como um movimento de separação.

Não é difícil entender porque curadores, instituições nacionais e internacionais tiveram um especial interesse pela pixação. Como imagem, possui uma visualidade única e exótica da atividade marginal brasileira. Acaba gerando um encanto desconcertante. Dessa forma, não é uma surpresa que o radicalismo dos pixadores tenha causado tanto impacto. O distanciamento das tensões cotidianas que ela traz pode causar um sentimento de admiração em quem acha possível enxergar beleza nos elementos formais do pixo. No entanto, seria interessante ressaltar a ambivalência dessa perspectiva, pois se exercida enquanto discurso, ela pode eufemizar os conflitos sociais inerentes ao contexto do qual a pixação faz parte. Pode torná-la um fetiche e inibir seu vigor crítico ao interpretá-la como um slogan visual marginal, um objeto de fruição.

Curioso notar que a 7ª Bienal de Berlim tinha como curadores associados alguns membros do grupo *Voina* (Guerra), um coletivo russo famoso por suas ações subversivas. Um ano antes da mostra, dois deles, Oleg Vorotnikov e Leonid Nikolayev, ainda aguardavam julgamento referente a uma performance de guerrilha chamada *Palace Revolution*, quando o grupo revirou vários carros de polícia em São Petersburgo.<sup>52</sup>

O fenômeno chamado de “bienalização da arte” diz respeito à produção artística que estaria demasiadamente atrelada à lógica da produção de capital cultural global. Esse vínculo seria uma das razões pelas quais a arte perde autonomia: “[...] o segredo sobre quem compra e coleciona, as explosões de

---

<sup>52</sup> Fundado por Oleg Vorotnikov e Natalia Sokol em 23 de fevereiro de 2007, o grupo de arte VOINA é um coletivo anarquista radical de esquerda cujo objetivo central é realizar ações dirigidas contra as autoridades. Ramos do VOINA existem em todas as principais cidades russas. Mais de 20 processos criminais foram apresentados contra o grupo. Em 2010-2011, dois ativistas da Voina - Vorotnikov e Nikolayev - foram detidos na prisão por 45 dias sob acusação de incitar o ódio contra a polícia por meio de ações artísticas. Eles foram libertados da custódia, através do pagamento de fiança feito pelo artista Banksy. Fonte: Disponíveis em <http://plucer.livejournal.com/266853.html> e <http://en.free-voina.org/about>. Acesso em: 02 out. 2017.

preços e suas cíclicas quedas fazem suspeitar de intersecções mais complexas entre arte e sociedade, entre criatividade, indústria e finanças” (CANCLINI, 2012, p. 22). Canclini ainda salienta que a profusão de uma realidade espetacularizada “cria uma paisagem na qual certas pretensões das artes – surpresa, transgressão irônica da ordem – vão se diluindo” (Idem).

Segundo Andrea Giunta (2011, p. 267), “esses encontros [...] foram pensados como forma de celebração e como mecanismos de poder que construíam uma cena efêmera mas grandiloquente para a arte internacional.” Giunta faz ainda um interessante paralelo ao comparar o funcionamento desses grandes eventos com as dinâmicas das chamadas cidades globais:

Em suas análises do processo de globalização, Saskia Sassen considera a atual desestruturação do Estado tradicional e, como um desenvolvimento paralelo, o surgimento do que denomina “cidades globais”: cidades que já não operam em função da cultura, da política ou da economia de seus próprios países, mas que formam parte do complexo sistema de negociação do capital global. [...] Partindo das características sintetizadas por Sassen, poderíamos pensar o atual sistema mundial de encontros artísticos como uma rede que reproduz, no campo das artes visuais, o funcionamento das cidades globais. (GIUNTA, 2011, p.270)

Parece surgir uma suspeita que revela como questionável o potencial transgressor da arte quando inserida em espaços institucionais, no contexto dos grandes eventos como as bienais. Considerados dessa forma, esses contextos seriam os menos propícios à atividades transgressoras, pois parecem ser construídos a partir de uma matriz que funciona como antídoto contra possíveis subversões estruturais. Canclini nos pergunta se seria “destino do campo da arte ensimesmar-se no reiterado desejo de romper suas fronteiras e desembocar [...] em simples transgressões de segundo grau que não mudam nada” (CANCLINI, 2012, p. 24).



Figura 34 - St. Elisabeth Kirche interdita após o conflito entre curadoria e pixadores.  
Foto: Danila Moura

No caso de *Forget Fear*, não teria a pixação sido ineficaz como “Arte” ao mesmo tempo que foi perfeitamente eloquente se considerarmos a tônica da “contra-bienal”? Não estaria a pixação materializando o que a curadoria manifesta como intenção?

A partir desta perspectiva, a constatação que se poderia fazer é que, ao se proclamar como um contra-modelo, esta bienal estaria praticando exatamente o que ela diz criticar. Isso seria uma demonstração da irreversibilidade das posições institucionais que faz com que um curador de potencial visivelmente transgressor pareça um conservador. Para Daniela Labra, a mostra repete como farsa o modelo estrangeiro *Occupy* das ações anticapitalismo observadas pelo mundo:

Talvez tomados pela sensação de “descoberta” de um tenso filão com potencial ativista como poderia ser o pixo, os curadores de Berlim subestimaram a capacidade de desordem e destruição do grupo, que tem como único lema claro a frase, repetida como mantra por seus integrantes mais midiáticos, “uma ação vale mais do que mil palavras”. De fato, as ações do pixo se justificam apenas pelo que representam: desprezo contra o sistema de exclusão da sociedade e, conseqüentemente, contra o também

exclusivo meio da arte com suas poéticas elitistas. (LABRA, 2012, p. 227).

Por sua vez, ao pensar que seria possível uma abordagem “recreativa” da pixação, Żmijewski estaria promovendo seu ato transgressor a uma simples representação, fato que amenizaria seu aspecto crítico. Isso ainda revela, que o potencial poético-político da pixação pode não ter sido percebido por completo e nem em toda sua complexidade. Dessa forma, o discurso apresentado pela Bienal, que evoca ousadia e transgressão, não estaria imune de ser ele mesmo alvo da radicalização de sua proposta.

A meu ver, esta dimensão poético-política da pixação é evidente quando está nas ruas – desigualdade social, democratização do espaço, propriedade privada, etc. Assim, este trabalho buscou o exercício constante voltado a localizar a dimensão política de práticas como a pixação quando infiltrada na esfera das práticas artísticas. Ao verificarmos o caso dessas duas bienais, seria pertinente questionar se o campo da arte não teria, em alguma medida, um papel neutralizador quando invalida seu próprio discurso – o da arte enquanto espaço do devir, da experimentação, de novos sentidos, etc. Se constatado esse papel, teria a arte ainda espaço para radicalismos? Ou ainda, seria a arte um espaço para isso?

### 2.3 **Deixa ela sair**

O perfume deixado pela contracultura e suas experiências subversivas nas décadas de 60/70 deixou o registro de uma narrativa que fez acreditar que a arte ainda poderia se manter como um lugar à parte do conservadorismo político e econômico. Porém, a crítica institucional, enquanto gênero da crítica de arte, surgida nessa mesma época, já tratava de elaborar o questionamento do papel das grandes instituições. Simon Sheikh identifica três momentos dela: uma primeira onda em fins dos anos 60, quando a crítica se dirigia majoritariamente aos museus de arte. Uma segunda onda, nos anos 80, expandiu a crítica ao artista, considerado como um agente da institucionalização. Um terceiro momento, o atual, estaria marcado pela impossibilidade de uma concepção da crítica “contra” ou “anti” instituição. Sheikh baseia-se na ideia da

artista Andrea Fraser, que argumenta que um movimento entre o que está fora e o que está dentro já não é mais possível como dinâmica de contestação (SHEIKH, 2009, p. 29).

A hipótese de uma arte transformadora se enfraquece quando penso na obsessão que se tem com o patrimônio artístico: resgate, manutenção, conservação. “Esse” mundo da arte constrói museus com a mesma veemência que o ocidente constrói igrejas. A St. Elisabeth Kirche de Berlim, construída em 1835, teve todo seu interior destruído na II Guerra Mundial. Em países da Europa, não é raro encontrar espaços culturais que funcionam em igrejas desativadas. Lugares como estes passam por uma ressignificação toda vez que abrigam alguma atividade artística. No entanto, a variedade e pluralidade do que ocorre nesses espaços parece sempre obrigada a conviver com o fantasma do que já foi. Representada na forma do Draftsmen’s Congress instalado dentro da St. Elisabeth Kirche, a Bienal de Berlim funciona como uma igreja dentro de outra igreja, se equipararmos os poderes sacralizadores dos espaços de arte, como já observado por Brian O’Doherty. Ao criticar a assepsia destes espaços, O’Doherty identifica uma “natureza sacramental típica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores, [...] um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal” (O’DOHERTY, 2002, p. 3).

Segundo Andrea Fraser, as instituições da arte formam não só o conjunto de organizações como museus, galerias, feiras ou os objetos de arte. A institucionalização está internalizada e incorporada aos modos de percepção que nos permitem produzir os discursos sobre arte, e até mesmo a sua recepção. Assim, a discursividade da arte estaria altamente condicionada pelos modos próprios de se fazer arte **da forma como é feita** no campo da arte. É o que a faz afirmar que “a arte não pode existir fora do campo da arte” (FRASER, 2008, p.184).

Quando li esta frase impactante fora do contexto do artigo integral, ela estava citada na resenha sobre *Forget Fear*, feita por Daniela Labra, mencionada anteriormente. Esta leitura me fez criar uma imagem autoritária de Fraser, mas

esse foi apenas um engano de primeira impressão. A citação de Fraser está na sequência deste outro trecho da resenha:

[...] os pixadores paulistas que desejam seu lugar na arte contemporânea agem de acordo com a cartilha do pixo, e por isso também rejeitam publicamente qualquer possibilidade de discussão crítica **nos termos da arte**. Assim, podem em breve tornar-se uma caricatura estéril de meninos maus, pois a **reflexão** é a principal ferramenta no sentido de ajudar a definir possibilidades para o campo artístico e seu potencial em situações menos consumistas e mais políticas, ao contrário do que permite um mero enfrentamento autoritário verbal e físico. Pois como assinala Andrea Fraser, a “arte não pode existir fora do campo da arte” [...]. (LABRA, 2012, p.228, grifo meu)

Labra acusa os pixadores de recusarem o debate nos “termos da arte”, e em seguida diz que a “reflexão é a ferramenta principal definir possibilidades para o campo artístico”. Ao defrontar esse raciocínio, me inclino a interpretá-lo como se o que ela estivesse dizendo é que os pixadores querem ajudar o campo artístico (o que é uma suposição de certo modo ingênua), e que só é reflexão aquilo que se dá nos termos da arte. Se eles não existem (os termos), não há reflexão.

Proponho uma continuação desse debate voltando ao texto original de Fraser. Antes do chocante “não existe arte fora do campo da arte”, a autora diz que “há, obviamente, um ‘fora’ da instituição”, mas que esse “fora” não possui características fixas, substanciais. Se considerarmos, numa analogia, os *modos de fazer arte do campo da arte* como um modelo civilizatório, esse “fora” seria o mundo não civilizado, não condicionado, portanto, um território selvagem, sem códigos nos quais possamos nos amparar conceitualmente.

O problema de uma leitura rápida da sentença “não existe arte fora do campo da arte” é cogitar que a autora possa estar querendo dizer que se numa determinada cidade, por exemplo, não existam museus de arte, não há arte. E essas reflexões parecem estimular perguntas que giram em torno de uma busca sobre onde estaria a arte. Em que lugar ou situações ela se encontra? No entanto a reflexão mais aguda de Fraser é sobre o “campo”. Por essa razão destaquei na página anterior o “**da forma como é feita no campo da arte**”, pois é a essa

forma que o texto de Fraser diz respeito. O objetivo é mostrar que o que não é feito nesses moldes não é arte, para o campo da arte.

A respeito dos modos de se fazer arte **da forma como é feita** no campo da arte, posso dizer que são formas condicionantes de pensar e agir, proporcionam a participação neste mundo. Por isso, a expressão material da bienalização da arte (as obras que participam destes roteiros) supõe variedade e pluralidade, porém reside em seu interior uma estrutura que estabelece procedimentos fixos. A pretensão universalizante da arte, funciona, a meu ver, como o princípio do pensamento único, do discurso hegemônico, cujo fundamento possui algo de totalitário. Ao universalizar a fruição artística através desses grandes encontros, consolida-se um pensamento que faz acreditar que esse seja o único (ou mais importante) modo de fazer arte. Este paradigma poderia também ser explicado com o que Allan Kaprow chama de *arte Arte*:

É questionável, porém, o fato de se vale a pena estar *dentro*. Como um objetivo humano e como uma ideia, a arte Arte está morrendo. [...] Ela está morrendo porque preservou suas convenções e, em relação a elas criou um desânimo crescente, oriundo da indiferença ao que eu suspeito ter-se tornado o mais importante tema das belas artes: a fuga ritual da Cultura. Não-arte à medida que se transforma em arte Arte é pelo menos interessante no processo. Mas a arte Arte que começa como tal corta o ritual e causa, desde o começo, uma sensação de ser meramente cosmética, um luxo supérfluo. (KAPROW, 2003, p. 219)

Não acho que seria o caso de oferecer como contrapartida uma proposta de demolição das estruturas monolíticas das instituições. Já ficou comprovado que o sistema da arte consegue absorver quase a totalidade das práticas subjetivas, mesmo que elas sejam anti-sistema, realizando conversões sofisticadas. Um exemplo é dado por Fraser (2008, p. 184) ao comentar que “a institucionalização da negação da competência artística duchampiana através do *readymade* transformou essa negação em uma afirmação suprema da onipotência do olhar artístico e seu poder ilimitado de incorporação”.

O princípio da iminência, como definido por Néstor García Canclini (2012), nos ajuda em direção a um desdobramento menos submetido aos fluxos hipercontrolados do campo da arte. Este termo não implica a busca de uma nova

estética ou o estabelecimento de normativas sobre como fazer arte. Tampouco se trata do efêmero. Seriam as “novas posições atribuídas ao que chamamos arte” que poderiam liberá-la “de sua experiência paradoxal de encapsulação-transgressão” (CANCLINI, 2012, p.24-25), e que, por princípio, localizam-se em um terreno do quase-acontecimento. Assim, imagino como síntese um exercício (físico ou mental) que consistiria em ir para onde não há arte e lá encontrá-la. Esta seria uma retomada em conjunto de várias concepções que permearam esta discussão: experiências-limite, iminência, estratégias oblíquas, dissenso, devir.

**3 EU PIXO VOCÊS PINTA**

*A verdade é imagem, mas não existe uma  
imagem da verdade.*

Marie-José Mondzain

*Poder é a habilidade não apenas de contar a  
história de outra pessoa, mas de torná-la a  
história definitiva daquela pessoa.*

Chimamanda Ngozi Adichie

### 3.1 Da invisibilidade do mundo visível

Neste capítulo, abre-se a discussão sobre a pixação enquanto eixo de conflitos simbólicos ocorridos no território urbano. Retomo o debate sobre a cidade, considerando-a como um campo social onde a disputa pelo seu uso ocorre não apenas materialmente, mas também simbolicamente. Como pano de fundo estão os procedimentos pelos quais o imaginário urbano é manejado. Evidencia-se um contexto que coloca a cidade como cenário e personagem de ressignificações simbólicas, pautadas pela relação paradoxal entre visualidade e invisibilidade.

Guy Debord ao definir o espetáculo<sup>53</sup> como uma relação social entre pessoas mediada por imagens, diz também que ele é uma *Weltanschauung* (visão de mundo) que se tornou efetiva, materialmente traduzida, uma visão de mundo que se objetivou (DEBORD, 1997, p.14). Portanto, é na consagração irrefutável da cidade capitalista e seus espaços de exclusão que reside a origem do debate trazido por este trabalho. A pixação, interpretada como evidência de um processo sistemático de segregação, atua como uma assinatura simbólica das dinâmicas de exclusão socioespacial, bem como revela um afastamento do verdadeiro potencial participativo do qual a cidade poderia ser um grande agente segundo a teoria do direito à cidade.

Henri Lefebvre define que o direito à cidade “[...] se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à *obra* (à atividade participante) e o direito à *apropriação* (bem distinto do direito à propriedade)” (LEFEBVRE, 2001, p.135). Sublinhando essa teoria, David Harvey comenta que o direito à cidade “equivale a reivindicar algum tipo de poder configurador sobre os processos de urbanização, sobre o modo como nossas cidades são feitas e refeitas, e pressupõe fazê-lo de maneira radical e fundamental” (HARVEY, 2014, p.30).

---

<sup>53</sup> Cristina Freire observa que a categoria do espetáculo foi introduzida por Henri Lefebvre em sua obra “Crítica da vida cotidiana”, sendo posteriormente revigorada por Jean Baudrillard e Guy Debord (FREIRE, 1997, p.67).

Lefebvre pensa o conceito de cidade utopicamente, por isso diferencia valor de uso (característico da obra) do valor de troca (característico do produto), bem como diferencia “uso” de “consumo”. Entende-a como consequência não acidental da organização humana, pois “as transformações da cidade não são resultados passivos da globalidade social”:

[...] 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)

Se a formação das cidades não é mera contingência espacial, e sim uma visão de mundo (*Weltanschauung*) posta a funcionar estabelecendo e hierarquizando territórios, isso indica que há uma gerência sobre a visualidade do urbano que diz respeito às formas como o poder e a política governamental se apresentam.

Nas grandes metrópoles, o imperativo da harmonia espacial se traduz no desejo pela assepsia minimalista, herança da arquitetura moderna. Esta noção encontra em Adolf Loos<sup>54</sup> um de seus mais simbólicos e controversos defensores, que através de seu manifesto *Ornament and Crime* (1908/1913), declarou o ornamento como símbolo de obsolescência e degeneração humana, logo, considerando a pureza estética um sinal de evolução cultural.

Podemos observar a construção desse imaginário a partir de narrativas cinematográficas de culto ao moderno no início do século XX, como em *São Paulo: Sinfonia da Metrópole* (Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, 1929), documentário inspirado no original *Berlin Die Symphonie der Grosstadt* (Walther Ruttmann, 1927). Nos anos 60, *São Paulo Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965) nos entrega um imaginário mais pessimista e desiludido de uma

---

<sup>54</sup> Adolf Loos (Brno, República Checa 10 de dezembro de 1870 – Viena, 23 de agosto de 1933) foi um dos arquitetos europeus mais influentes do final do século XIX e é frequentemente citado por seu discurso teórico que prenunciou as fundações de todo o movimento moderno. Como arquiteto, sua influência é, de certo modo, limitada a trabalhos em seu país natal, Áustria, mas como escritor teve um profundo impacto no desenvolvimento da arquitetura do século XX, produzindo uma série de ensaios controversos que relacionava o ornamento à uma série de males sociais. O pensamento minimalista de Adolf Loos se reflete nos trabalhos de Le Corbusier, Mies van der Rohe e outros modernistas.

época desenvolvimentista (figuras 35, 36 e 37). Mais recentemente, visões distópicas da cidade enquanto espaço do futuro são trazidas por produções de ficção científica como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *The Fifth Element* (Luc Besson, 1997), e *The Matrix* (Larry Wachowski e Andy Wachowski, 1999).

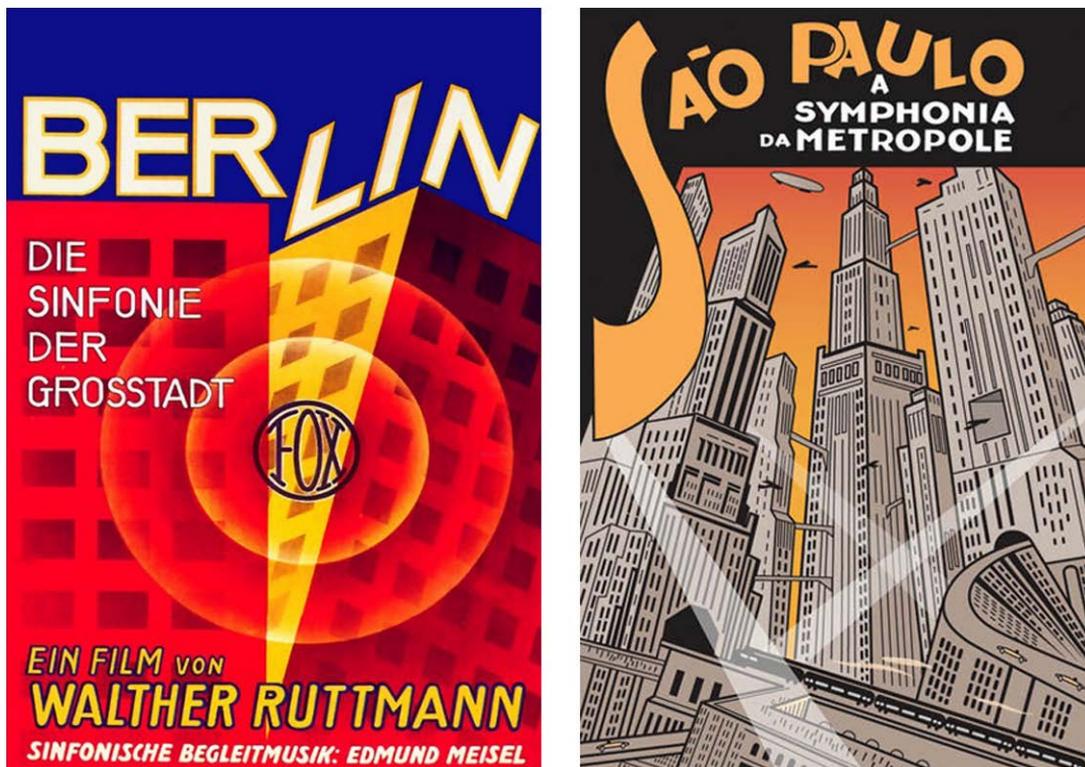


Figura 35 - Cartazes de *Berlin Die Symphonie der Grosstadt* (1927) e *São Paulo: Sinfonia da Metrópole* (1929). Fonte: [www.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br)



Figura 36 - *Still de São Paulo: Sinfonia da Metrópole*. Dir. Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, 1929

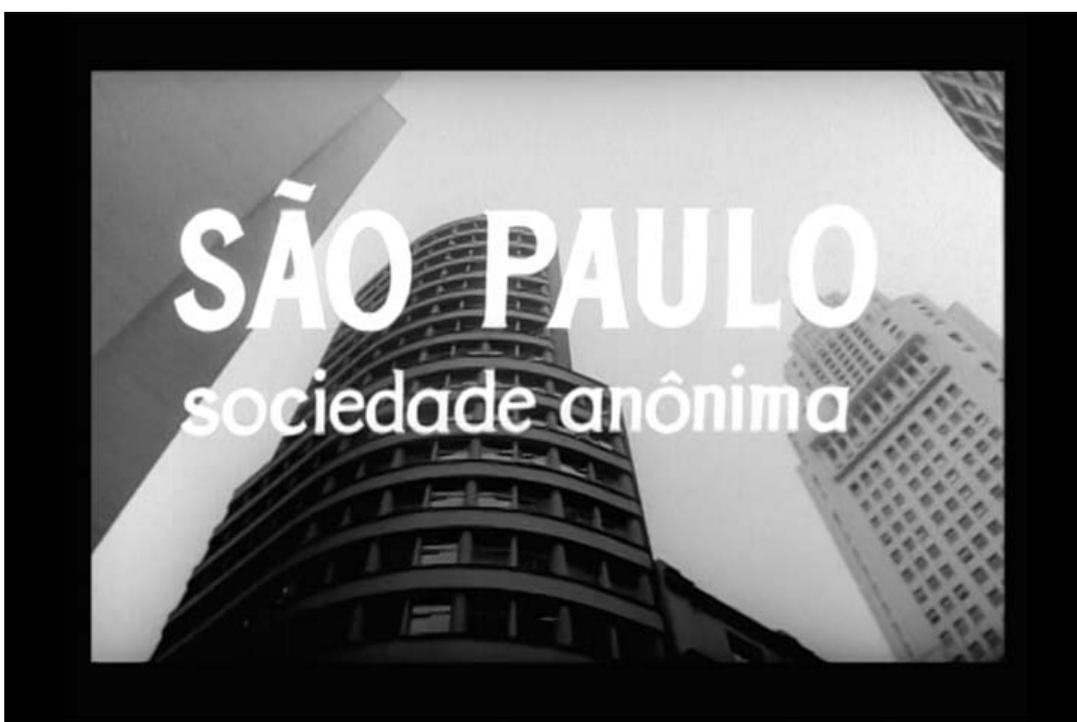


Figura 37 - *Still de São Paulo Sociedade Anônima*. Dir. Luís Sérgio Person, 1965

Lugares típicos da sociedade de consumo como os shoppings, assim como os ambientes corporativos com suas formas arquitetônicas monolíticas de inclinação futurista, nos aproximam do imaginário urbano presente nos discursos que fundamentam o termo *cidade global*<sup>55</sup>. Esse conceito define muito mais um projeto vinculado à globalização do que a realidade física que encontramos na vida urbana das metrópoles periféricas e é considerado por pesquisadores como João Sette Whitaker Ferreira como um processo que se instalou parcialmente em São Paulo:

A "cidade-global" vem sendo difundida pelo mundo como o único modelo urbano capaz de garantir a sobrevivência das cidades no "novo" contexto da "globalização da economia". Se esse modelo pode até mostrar-se de alguma eficácia no contexto das grandes cidades desenvolvidas, isso não ocorre entretanto nas grandes metrópoles periféricas, como no caso de São Paulo. [...] o discurso dominante do pensamento único neoliberal [...] impõe um discurso ideológico pelo qual esses modelos seriam as únicas opções de urbanização aceitáveis para São Paulo. (FERREIRA, 2003, p. 8)

Como nos mostra Ferreira, trata-se de um discurso dominante, o que nos leva a identificar o seu “poder simbólico” na medida em que desdobra-se na adesão coletiva, consciente ou inconsciente. O exercício desse poder nos leva a um paradoxo, pois, ao mesmo tempo que se manifesta concretamente – a monumentalidade de certos espaços, a estética do condomínio – como a solução para a vida em comunidade, esconde ou apenas não torna visível o seu desejo implícito do domínio da exclusão, como uma intenção que não se declara, mas que se persegue. Referindo-se à reorganização geográfica do capitalismo, David Harvey identifica esse poder como uma “espacialidade oculta que tem tido o *poder opaco de dominar*” (HARVEY, 2006, p.85, grifo meu). Para Marcia Tiburi, trata-se do *inconsciente espacial*, uma “invisibilização, o equivalente de uma insensibilidade para ver e para ser visto, [...] uma experiência antiestética produzida esteticamente” (TIBURI, 2015, p. 351).

---

<sup>55</sup> Termo inicialmente proposto por Peter Hall em 1966, e retomado no trabalho de Friedmann e Wolff em 1982, quando se estabeleceu efetivamente um vínculo conceitual entre esse modelo de cidade e o processo de globalização econômica. Com a publicação do trabalho de Saskia Sassen “The Global City”, em 1991 a cidade de São Paulo passou a aparecer constantemente em diferentes relações e classificações. (FERREIRA, 2003, p. 24)

Apresento esses conceitos com a intenção de delinear parte do que compõe o imaginário urbano da cidade de São Paulo, inserindo-o nessa discussão pela perspectiva de um *espaço de representação*, como formulado por Henri Lefebvre:

Os espaços de representação, apresentam (com ou sem código) simbolismos complexos, ligados ao lado clandestino e subterrâneo da vida social, mas também à arte, que eventualmente poder-se-ia definir não como código do espaço, mas como código dos espaços de representação. [...] Trata-se do espaço dominado, portanto, suportado, que a imaginação tenta modificar e apropriar. De modo que esses espaços de representação tenderiam (feitas as mesmas reservas precedentes) para sistemas mais ou menos coerentes de símbolos e signos não verbais. (LEFEBVRE, 2000, p.36-40)

Interessa-nos perceber a criação do imaginário da cidade, simultaneamente enquanto poder simbólico e símbolo de poder, dentro de um *campo social*, no qual a pixação colabora como antagonista. Teorizado por Pierre Bourdieu, o *campo social* evidentemente não designa, a priori, um espaço físico. As posições dos agentes sociais concebidas por ele não são geográficas, mas simbólicas, produto de uma classificação explicativa essencialmente teórica. Pode-se descrevê-lo como “um espaço multidimensional de posições” (BOURDIEU, 2012, p. 135). Isto não significa dizer que tais termos não possam ser aplicados ou representados dentro de contextos geográficos, como o próprio autor o faz ao refletir sobre a ideia de região e como vem a ser o caso deste capítulo. O poder simbólico é um poder de construção da realidade, “num estado do campo em que se vê o poder por toda a parte, [...] uma espécie de círculo cujo centro está em toda a parte e em parte alguma” (BORDIEU, 2012, p. 7):

O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, <<uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências>>. (BOURDIEU, 2012, p. 9)

O conceito de *espaço de representação* desenvolvido por Henri Lefebvre, mencionado anteriormente, encontra-se dentro de sua reflexão maior sobre a produção do espaço e do espaço como mediação – simultaneamente – de

relações econômicas e sociais, dentro das quais identifique interações com o poder simbólico através dos discursos visuais presentes no cenário que contrapõe o poder governamental – como detentor da legitimidade de uso do espaço e do imaginário urbano – e a pixação, vista como intrusa. Tais relações pressupõem conflitos abertos, no entanto funcionam dentro de uma atmosfera do exercício do poder simbólico, “esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2012, p. 7).

Habituada a classificações e categorizações que utilizam termos como “submundo” e “suburbano”, a pixação – se interpretada dentro dessas categorias – é definida pelo que o prefixo “sub” supõe esconder. “Sub” diz respeito àquilo que é inferior, àquilo que não está por cima, não está visualizado. Dessa forma, intensifico essa dinâmica para chegar a imagem do “subterrâneo” que dá sequência à geografia deste texto. Não é a intenção reproduzir a hierarquia trivial dos que estão por cima ou por baixo como um eixo de significações qualitativas, e sim apenas indicá-los metaforicamente.

De certa forma, o “subterrâneo” veio ao encontro deste trabalho por “emergência”, característica daquilo que está para emergir, vir à tona. Termo que designa um movimento ascendente. É esse mesmo movimento ascendente que vemos na ação do pixo, especialmente aqueles feitos nos altos dos prédios, escalados por fora. A noção de emergência é indispensável pois nela está internalizada a pulsão do movimento, retirando de “subterrâneo” algum valor de imobilidade que possa estar atrelado a esse adjetivo. Nesse sentido, encontro ressonância (para seguir rumo abaixo ao subterrâneo) dentro da proposta político-poética de Hélio Oiticica, manifesta em *Subterrânia* (figura 38)<sup>56</sup>. Para Oiticica, o subterrâneo é um lugar fecundo, onde algo “germina”, ou seja, está em movimento. O artista busca uma ressignificação do termo, a “glorificação do sub”. Eleva-o como qualidade do que é vivo, daquele que busca uma consciência

---

<sup>56</sup> Texto escrito em estilo de manifesto. Elenca noções derivadas das idéias relacionadas com "sub" e "sul". O prefixo "sub" é utilizado para compor palavras de conotação política: submundo, sublixo, substatus, subalterno, subterrâneo, sub América. H.O. justifica por que prefere usar a palavra SUBTERRÂNIA a UNDERGROUND. Fonte: Itaú Cultural. Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=364&tipo=2>. Acesso em: 28 jun. 2017.

crítica e criativa de si mesmo. Atualiza os ecos antropofágicos ao propor que “enterremo-nos vivos”, para depois ressurgir das cinzas como fênix, debaixo da terra, da terra de baixo, o sul, a América Latina:

[...] o caráter sub do povo não implica aqui uma interioridade ou ocultamento, ao contrário, é a exterioridade que garante esta condição, é enquanto corpo nu, enquanto pura exposição que a vida é subterrânea: o que está em baixo, o que “fede”, o que amedronta, e que pode, a qualquer momento, emergir [...] um estado de emergência do povo. (CERA, 2010, p. 137)

S U B T E R R Â N I A  
LONDRES 21 SETEMBRO 1969  
HELIO OITICICA

SOU EU É VOCÊ É AMÉRICA LATINA SUL SUB

embaixo da terra longe do falatório dentro de você  
condição única de criação : do mundo para o Brasil :  
no Brasil → no submundo algo nasce germina culmina  
ou é fulminado como fênix nasce da própria cinza (cafona)  
→ subterra : romântico cafona clássico ortodoxo  
folk-pop consciente místico lírico (+ neo + sub tudo)  
tropicália é o grito do Brasil para o mundo →  
subterrânia do mundo para o Brasil : não quero  
usar "underground" ( é difícil demais pro brasileiro) mas  
subterrânia é a glorificação do sub - atividade -  
homem - mundo - manifestação : não como detrimento  
ou glori-condição → sim : como consciência para vencer  
a super - paranóia - repressão - impotência -  
negligência do viver : marcha fúnebre → entêrro e grito  
consciência - crítica - criativa - ativa →  
necessidade - do diafarce - do surrealismo-farsa -  
do sub-sub - da redundância → longe dos olhos →  
perto do coração : ou da cêr da ação : debaixo da terra  
como rato de si mesmo : RATO é o que somos símbolo flama  
enterremo-nos vivos desapareçamos sejamos o não do não  
o nó omitivo a não-omissão → creomissão → missa missão  
eu sou o astronauta o Brasil é a Lua cuja poeira mostrar-se-á ao mundo  
sublixo  
.....

Figura 38 - *Subterrânia*, Hélio Oiticica, 1969. Fonte: Itaú Cultural. Programa Hélio Oiticica



Figura 39 - Pixação em São Paulo. Foto: Mauricio Lima, The New York Times

É bastante comum encontrarmos a localização histórica da pichação como sendo parte dos movimentos de contra-cultura no contexto político de grande impulso repressor como os de 1968 e os períodos de ditadura no Brasil e em outros países da América Latina, também na década de 1960. Ao comentar sobre a suposta gênese desse fenômeno, Sergio Sakakibara<sup>57</sup> me alerta para a possibilidade de relatos anteriores, ao me enviar um trecho de Jorge Amado, retirado da trilogia *Subterrâneos da Liberdade*<sup>58</sup>, publicado em 1954:

Entrou pela rua indicada pelos soldados, perdeu o cais de vista. Dirigia sem rumo, todo entregue aos seus pensamentos. Certo momento, ao dobrar uma esquina, ouviu um assovio repetido como u'a senha. E logo os faróis do automóvel iluminaram uma estranha cena mais adiante: dois homens como que se desprendiam de uma parede, punham-se a correr, desapareciam num ângulo da rua. Ladrões? Adiante o assovio se repetia na distância. Marcos diminuiu a marcha do carro, parou-o no local de onde os homens haviam fugido. As luzes dos

---

<sup>57</sup> Sérgio Sakakibara. Fotógrafo e professor de fotografia, bacharel em Artes Visuais pela UFRGS. Foi integrante do Espaço N.O – Centro Alternativo de Cultura, ativo entre 1979 e 1982 na cidade de Porto Alegre-RS.

<sup>58</sup> Três romances compõem *Os subterrâneos da liberdade: Os ásperos tempos, Agonia da Noite e A luz no túnel*. Escrito em 1954, a ação começa nas vésperas do golpe que implantou a ditadura de Getúlio Vargas. O primeiro romance compreende o período de novembro de 1937 a novembro de 1940.

faróis iluminaram a **lata de piche**, as grossas brochas, a inscrição não terminada na parede:

VIVA A GREVE! MORRA A POLIC...

Compreendeu o significado do assovio. Viera interromper o trabalho dos “**pichadores**”. [...] Não apagou sequer os faróis do auto. Tomou do pincel, meteu-o na lata de piche, terminou a inscrição. [...] Guardou, na mala do automóvel, as brochas e a lata de piche. Seu paletó e suas calças estavam sujas, as mãos também. Mas êle sorria, agora estava contente consigo mesmo. Olhou mais uma vez a inscrição por êle terminada:

VIVA A GREVE! MORRA A POLICIA!

(AMADO, 1954, p. 91, grifo meu)

O que haveria mudado de lá para cá? Qual a diferença entre as pichações políticas dos períodos de ditadura para a pixação de hoje? Existe algo como uma espécie de trânsito entre o que era explícito e o que era invisível. Hoje não temos o discurso oficial que classifique o momento atual como de uma ditadura, aliás, nunca se fez dessa forma. Os golpes de Estado nunca se auto denominaram assim.

Contardo Calligaris cita sua experiência com a pichação: “Nos anos 1960, pichei a minha parte. Já contei esta história: numa noite de 68, com amigos, cobri a universidade de Milão com o nome de um novo semanal: ‘Servir ao Povo’. [...] as pichações eram *políticas*: tentavam envolver o leitor no diálogo e, eventualmente, na ação”.<sup>59</sup> Calligaris parece argumentar que a sua contravenção tinha respaldo em sua ideologia política, e que portanto o pixo não teria nem respaldo, muito menos uma intenção política. O respaldo que possa existir na prática político-poética da pixação não é evidente aos olhos que buscam por uma concepção tradicional, militante. Se não há uma coesão ideológica, já que “na pixação não há um consenso, muito menos liderança” (DJAN, 2013), é necessário ver além, perceber, através do conjunto da obra, o oculto que ela tenta desvendar:

A pixação é, das expressões contemporâneas, a que melhor expõe a inconsciência em relação ao espaço e denuncia o *status quo* visual autoritário que, baseado em categorias como a da

---

<sup>59</sup> CALLIGARIS, Contardo. Pichações, Caderno Ilustrada, Folha de São Paulo, 19/06/2008, (grifo meu). Disponível em: <https://goo.gl/msLhBS>. Acesso em: 22 mai. 2017.

beleza, oculta o sentido único de toda ideologia: a sustentação da propriedade privada. (TIBURI, 2015, p. 352)

Retomando a concepção de *estética da fachada*, pode-se dizer que este conceito representa a ideologia do imaginário visual urbano com um certo apego visual anti-entrópico. Isto é, significa uma recusa do devir do tempo, que através da ação humana ou de fenômenos naturais marcam as superfícies. Corro o risco de parecer insensível ao direito à propriedade privada e ao direito que os proprietários tem de exercer o domínio estético sobre suas fachadas. Também não busco centrar o debate nos aspectos que individualizam a ação do pixador, por não se trata de um fenômeno localizado, seja no território geográfico ou no território das subjetividades. O inimigo do pixador, pela perspectiva apresentada aqui não é o “vizinho” como sugere Lorenzo Mammi (MAMMI, 2012, p.160). Na palavras de Marcia Tiburi, “filósofos selvagens, os pichadores praticam [...] uma inversão da compreensão quanto ao “lugar” das coisas. Alguém pode querer falar de desejo do pixador, mas a conversa sobre o “desejo” é por demais burguesa” (TIBURI, 2015, p.355). Se há um inimigo, este é o domínio do espaço e o poder simbólico que se encontra em toda parte e em parte alguma, repetindo a ideia de Bourdieu. A pixação, então, poderia nos fazer “descobri-lo [o poder simbólico] onde ele se deixa ver menos” (BOURDIEU, 2012, p. 7).

Acredito ser na *estética da fachada* um dos locais onde o poder simbólico se esconde. É nesse “lugar”, ou seja, o lugar transformado em conceito, que se desenvolve a ideia de que o cinza, o branco sejam neutros. A partir dos pontos que foram abordados até aqui, concluo que a “neutralidade” é um dado em si e reproduz à sua maneira um discurso. Mesmo que se aproxime da ideia de vazio, esta neutralidade está carregada de informações simbólicas. Portanto, a pixação exerce uma espécie de *horror vacui*, o temor ao espaço “em branco”. É também uma forma de *ruinenlust*, conceito alemão usado para explicar uma relação de prazer diante de ruínas, numa espécie de reação romântica à estética urbana que preza proporções racionalistas. A ruína é a urbanidade selvagem, cuja deterioração é seu apelo erótico. Dessa forma, resgata a ideia do perecível em contraponto à obsessão pela manutenção, num movimento subterrâneo ascendente, como a resistência da letra pixada que mesmo depois de receber camadas de tinta reaparece como vulto. O conteúdo excluído (apagado) não

morre, apenas sai momentaneamente do campo de visão, uma escrita imortal  
uma convivência eterna.



Figura 40 - Registro dos tags do pixador #DI# nas ruínas da Mansão dos Matarazzo. Década de 90. Acervo Dino e Rafael Augustaitiz. Fonte: <https://www.vice.com>

### 3.2 Bandeirantes assassinos

Nos primeiros minutos do filme *October*, dirigido por Sergei Eisenstein, os revolucionários de 1917 derrubam a estátua de Alexandre III, imperador da Rússia, marcando o início do regime soviético. Cenas como essa costumam se repetir, especialmente em contextos de disputas políticas extremas, onde o controle das imagens cívicas também fazia parte da concorrência pelo poder. Funcionavam como rito de passagem de um regime a outro, no qual aquele que

ascendeu buscava a invisibilidade do passado, pois “para se apagar a memória era também necessário que os monumentos fossem destruídos, para se destruir qualquer vestígio ou possibilidade de rememoração. Era o *damnatio memoriae*”<sup>60</sup> (FREIRE, 1997, p.95).

O conceito de monumento, como definido por Aloïs Riegl, designa “uma obra realizada pela mão humana e criada com o fim específico de manter feitos ou destinos individuais (ou o conjunto deles) sempre vivos e presentes na consciência das gerações futuras.” (RIEGL, 2008, p.23). A monumentalidade pode se dar através de “medidas não empíricas”, no entanto geralmente consolidam-se geograficamente (marcos), e tornam-se referências espaciais perenes, formulando espaços que funcionam como “mensageiros ideológicos” e “propiciam uma teatralização social de valores” (FREIRE, 1997, p.96). Dessa forma, grande parte dos monumentos dedica-se à constituição de uma memória coletiva instaurada no espaço público:

[...] há um ponto em que a memória social, fruto em parte de uma vida em comum, das tradições e de uma certa noção de herança recebida, se transforma em memória coletiva, que corresponde ao modo como, institucional e culturalmente, uma comunidade passa a evocar, construir e transmitir seu passado. Para tanto, os dispositivos do Estado, da educação, da cultura e da mídia são postos a serviço deste esforço não apenas de evocar e socializar as lembranças, mas também de selecionar e fixar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. (PESAVENTO, 2005, p.13-14)

Se o esforço dedicado a “evocar, construir e transmitir o passado” de uma comunidade exercido pelos “dispositivos do Estado, educação, cultura e mídia” é também o de “selecionar e fixar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido”, como mencionado acima por Sandra Pesavento, podemos dizer que essa operação se assemelha ao trabalho de *edição*, que caracteriza-se pela construção de uma narrativa dos mitos e heróis representados. Os monumentos tem o papel de cristalizar as versões oficiais dos acontecimentos históricos tornando-os em relatos definitivos. Esse poder simbólico é visto como a principal

---

<sup>60</sup> Trata-se de um mecanismo explícito do esquecimento vigente na Roma Imperial. Com a *damnatio memoriae*, que normalmente acontecia por voto do Senado, ao assassinato de um imperador odiado, apagava-se seu nome de onde quer que estivesse gravado e se proscruvia sua menção futura de qualquer ato cerimonial (MENESES, 1992, p. 17).

manifestação do que Chimamanda Ngozi Adichie chama de “o perigo da história única” (ADICHIE, 2009), cuja problemática reside numa perspectiva unilateral, unívoca, e oficial, portanto supostamente inquestionável.

Nesse sentido, proponho uma leitura alternativa do Monumento às Bandeiras, recorrendo a dados não explícitos de sua materialidade (o monumento em si), relacionando-os à prática de ressignificação simbólica (figura 41).



Figura 41 - Monumento às Bandeiras (SP), de Victor Brecheret.  
Fonte: Licença Creative Commons

O Monumento às Bandeiras foi encomendado ao artista Victor Brecheret<sup>61</sup> como parte das comemorações do centenário da independência do Brasil. Entre 1913 e 1919, Brecheret viveu em Roma como aprendiz do escultor Arturo Dazzi. De volta ao Brasil, a primeira proposta para o monumento foi apresentada pelo artista em 1920, elaborada nos moldes do cânone acadêmico, fortemente influenciado pelo estilo de Ivan Mestrovic (1883-1962). Em 1936, outra proposta para o monumento foi entregue, contendo praticamente os traços modernistas definitivos da obra, que foi inaugurada apenas em 1954, juntamente com o Parque do Ibirapuera, para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. As causas para o longo intervalo de tempo, desde de sua primeira maquete até a execução final passam principalmente por questões políticas e econômicas (figura 42). Segundo Marta Rossetti Batista, “durante a concepção e construção – e até hoje – sempre ocorreu sua apropriação ideológica, variável

---

<sup>61</sup> Victor Brecheret (Farnese, Itália, 15 de dezembro de 1894 - São Paulo, 17 de dezembro de 1955). Inicia sua formação artística, em 1912, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, onde estuda desenho, modelagem e entalhe em madeira. Após dois períodos de vivência no exterior (Roma de 1913 a 1919 e França de 1921 a 1935), Brecheret fixa-se em São Paulo em 1936, onde recebe encomendas de esculturas públicas e também de trabalhos com temas religiosos. Retoma o projeto do Monumento às Bandeiras iniciado em 1920, sendo concluído apenas em 1954. Fonte: Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 31 jan. 2017.

em cada momento histórico.” A autora também salienta que foram em situações de interesse político e necessidade do uso do símbolo que as obras do monumento progrediram<sup>62</sup> (BATISTA, 1985, p. 131).

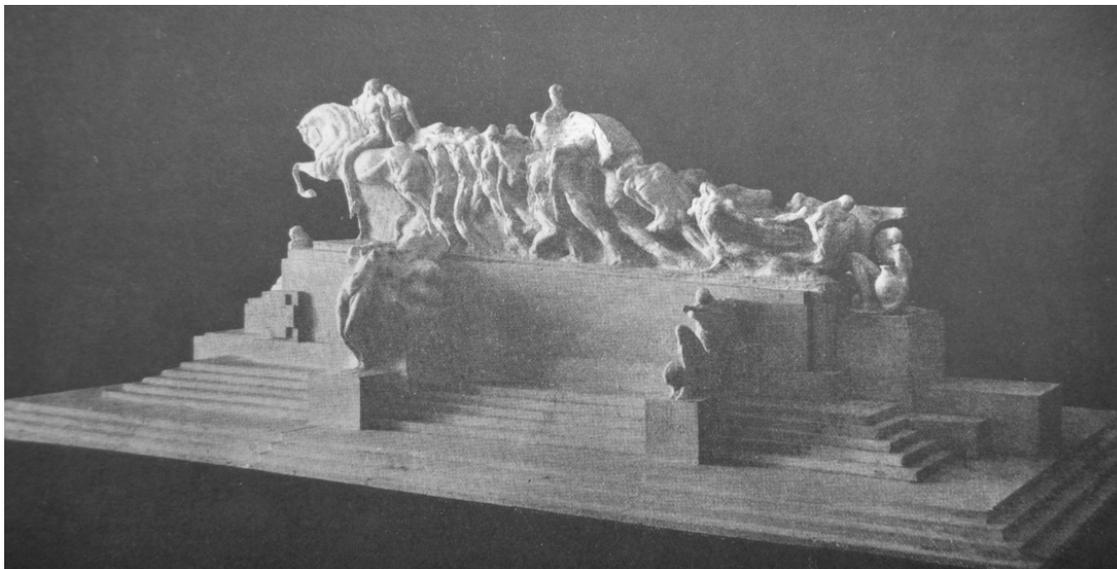


Figura 42 - Primeira maquete do projeto para o Monumento às Bandeiras (1920). Fonte: *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. BATISTA, Marta Rossetti, 1985

Assim como as propriedades físicas e estilísticas do monumento se transformaram, o mito do bandeirante também estava sendo esculpido: “A epopéia das ‘Bandeiras’ é de per si uma idéia escultorea, tal a impressão de façanha lendária que sugere o cycloptico feito dos paulistas”.<sup>63</sup> Com o objetivo de representar as “raças” que deram origem a identidade paulista, enaltece-se a figura do bandeirante como herói nacional:

Vetor e produto da ascensão dos paulistas republicanos, a construção mítica do bandeirante emergiu desde fins do século XIX, numa representação heroica que se prestava a legitimar historicamente a pujança das elites paulistas ligadas aos

---

<sup>62</sup> As obras de construção do Monumento às Bandeiras tiveram início após aprovação e autorização do governador do estado de São Paulo, Armando de Salles Oliveira, em 1936, dezesseis anos após a elaboração do projeto inicial de Brecheret – orientado por Menotti del Picchia. Não por acaso, del Picchia era assessor do governador na ocasião. Armando de Salles Oliveira justificou sua decisão expondo que as qualidades e valores representados simbolicamente no monumento, como solidariedade, autoridade, hierarquia e disciplina, eram princípios que constituíam os fundamentos da nacionalidade e portanto, adequados à seus ideais e à sua atividade no governo. A argumentação do governador, demonstra que o monumento às Bandeiras é fruto de interesse político desses atores, tanto que o governo posterior não teve interesse em dar continuidade às obras que somente foram retomadas, após a transferência de responsabilidade do estado para prefeitura (MONTEIRO, 2015, p. 53).

<sup>63</sup> Trecho do memorial descritivo da primeira maquete do Monumento às Bandeiras escrito por Menotti del Picchia, em 1920. (BATISTA, 1985, p.29).

negócios da cafeicultura e ao governo da própria República, e que estivera unida de alguma forma aos momentos-chave da nação como o início da colonização ou a própria aclamação ao grito do Ipiranga. Ligavam-se assim as elites triunfantes da República ao patriciado da São Paulo colonial e, mediante esses laços de sangue, uniam-se as gentes à própria História. Olhar para o passado implicava, entretanto, um complexo jogo de interpretações distorcidas e mutáveis, num jogo elástico que estenderia seu vigor até a década de inauguração dos monumentos do Ibirapuera. (MARINS, 2003, p.11-12)

Todo o percurso conturbado e os esforços investidos na construção da escultura refletem as motivações da elite política e econômica desse período, inclinadas sobretudo, em direção à disputa da hegemonia política, na época, entre São Paulo e Rio de Janeiro. Entendo as “interpretações distorcidas” mencionadas acima por Paulo César Garcez Marins como sendo a criação mítica dos bandeirantes como nobres heróis conquistadores de terras, quando na verdade, as funções dos bandeirantes eram múltiplas, desde a busca por metais preciosos, expansão territorial, contenção de revoltas, captura e comércio de índios e escravos, bem como a destruição de quilombos, como o de Palmares:

A construção do mito do bandeirante como “herói” pela elite paulista passa, sem dúvida, pela destruição do Quilombo dos Palmares. Não à toa, Domingos Jorge Velho, alzo de Zumbi, foi eternizado numa pintura de Benedito Calixto, uma das muitas obras de arte encomendadas pelo governo de São Paulo no início do século 20 para enaltecer os bandeirantes como símbolo da “superioridade paulista”. Sintomaticamente, Velho, que era mameluco, foi pintado à imagem e semelhança dos barões do café, em pose idêntica à dos quadros que retratavam a monarquia europeia: branco, bem-vestido, bem-cuidado, altivo e robusto. (MENEZES, 2014)

A partir da perspectiva que expõe a atividade artística condicionada aos usos políticos, constata-se que a narrativa de construção do Monumento às Bandeiras se sobrepõe ao tema que ele pretende representar, direcionando, por sua vez, o sentido de herói ao escultor Victor Brecheret. Se a história “completa” não sustentaria sua contemplação, busca-se admirar o monumento por sua qualidade estética imponente, e conseqüentemente seu autor como gênio. De acordo com Cristina Freire, “monumentos são criações marcadas social e historicamente; testemunham, porém, melhor a época de sua execução do que o período que pretendem evocar”. Ainda segundo a autora, “a utilização de materiais, os estilos de execução privilegiados são indícios do ‘espírito do

tempo” (FREIRE, 1997, p. 95). O espírito do tempo neste caso é o da modernização urbana e cultural de São Paulo, no qual “o projeto do Monumento às Bandeiras pode ser considerado como um monumento modernista, nascido do sentimento nativista e da sede do moderno dos intelectuais paulistas” (PECCININI, 2013, p. 72). Adotado como símbolo de uma arte ousada e genuinamente brasileira, apesar de ser de origem italiana, Brecheret foi proclamado por Mario de Andrade como “um elemento importante do período *heroico* do modernismo brasileiro” (PECCININI, 1985, p. 16, grifo meu).



Figura 43 - Revista Manchete (sem data). “Ao pé do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, estão algumas das figuras que elevam o nome de São Paulo no mapa cultural e científico do país”. Fonte: <http://www.victor.brecheret.nom.br/>

Em outubro de 2013, o Monumento às Bandeiras foi o local escolhido para diversas ações de protesto contra a PEC 215. A proposta de emenda à Constituição propõe transferir ao Congresso a decisão final sobre a demarcação de terras indígenas, territórios quilombolas e unidades de conservação no Brasil. Atualmente atribuição exclusiva do Poder Executivo e de seus órgãos técnicos, é vista como ameaça aos direitos indígenas, já que uma parte significativa dos deputados, a bancada ruralista, é ligada ao agronegócio e tem interesses diretos e estratégicos no mérito da questão.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> A PEC 215/00 tramita há quase 16 anos na Câmara e foi aprovada na Comissão Especial da Demarcação de Terras Indígenas em 27/10/2015, depois de muito bate-boca entre os parlamentares. Na ocasião, PT, PCdoB, PV, Psol e Rede se manifestaram contra a proposta. Houve divisão no PSB, enquanto os demais partidos com representação na comissão aprovaram o texto. Para a aprovação definitiva de uma proposta de emenda à Constituição, são necessários os votos favoráveis de, pelo menos, 308 deputados e 49 senadores em dois turnos de votação nos Plenários da Câmara e do Senado. Alguns deputados já anunciaram que vão pedir a inconstitucionalidade da PEC 215/00 no Supremo Tribunal Federal (STF), em

O grupo *Pixo Manifesto Escrito (PME)*<sup>65</sup>, realizou uma intervenção na escultura de Brecheret com os dizeres “PEC 215 não” e “bandeirantes assassinos” (figura 45). Um dia depois, manifestantes indígenas atingiram a escultura com tinta vermelha (figura 46).



Figura 44 - Manifestação com banner indígena no Monumento às Bandeiras, 2013. Foto: Renato Cerqueira/Folhapress

---

caso de aprovação da proposta no Congresso. Fonte: Disponível em [www.ecodebate.com.br](http://www.ecodebate.com.br). Acesso em: 17 mar. 2017.

<sup>65</sup> A pixação no Monumento às Bandeiras foi a primeira intervenção do Pixo Manifesto Escrito. Sobre o PME ver <http://vaidape.com.br/2017/05/conheca-o-pme-o-grupo-de-pixadores-que-organiza-ataques-politicos/>. Acesso em: 04 mai. 2017.



Figura 45 - Pixações no no Monumento às Bandeiras, 2013. Foto: Renato Cerqueira/Folhapress

Diferentemente das manifestações de 2008, observa-se, no caso das ações no Monumento às Bandeiras, a presença de um elemento político-social atrelado a uma causa específica em um momento importante da questão territorial contemporânea: o ataque simbólico à representação positiva dos bandeirantes junto à falsa ideia de miscigenação pacífica que a escultura produz. As frases *pixadas* e a tinta acrescentam uma nova camada de significado. Para Sérgio Miguel Franco, “o Monumento às Bandeiras não perdeu força com a contribuição de tinta vermelha [...] em vez disso, ele pôde dar uma imagem mais completa do passado colonial” (FRANCO, 2013, p.03). É interessante notar como essas ações reacendem, mesmo que momentaneamente, a forma como nos relacionamos com os símbolos de poder. Certamente muitas pessoas não conhecem a história nefasta dos bandeirantes, mesmo sendo a cidade de São Paulo repleta de logradouros que levam seus nomes (Avenida Bandeirantes, Rodovia Raposo Tavares, Rodovia Fernão Dias, etc). Não é sem alguma perplexidade que se lê o comentário de Victor Brecheret Filho sobre as manifestações ao dizer que “estamos vivendo um período de pré-barbárie”.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Marcelo Rubens Paiva, “Bandeirantes assassinos”, Estadão, Cultura, 04/10/2013. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/blogs/marcelo-rubens-paiva/bandeirantes-assassinos/>. Acesso em: 15 ago. 2016.



Figura 46 - Protesto com tinta no Monumento às Bandeiras em outubro de 2013.  
Foto: Paulo Whitaker/Reuters

Pode ser que se estejamos diante de novas posturas frente a crises de representação como essa. Cada vez menos temos presenciado a construção de monumentos como marcos tradicionais afirmadores de uma identidade/nação e suas memórias. Há pouco espaço na cidade pós-moderna para uma prática tão ligada à ideia de passado, já que “é o tempo do presente, do *aqui* e do *agora*, que preside o tempo das cidades” (PESAVENTO, 2005, p.14). Entretanto, cresce a ideia da própria cidade como monumento e certas áreas acabam cumprindo o papel monumental. Segundo Néstor García Canclini, o uso massivo da cidade para a teatralização política tem se reduzido (CANCLINI, 2013, p.287), 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.

Em seus estudos sobre o hibridismo cultural, Canclini não vê sentido em estudar os “processos desconsiderados” – os processos simbólicos atípicos de jovens dissidentes – sob o aspecto de culturas populares, preferindo o termo *cultura urbana* (CANCLINI, 2013, p. 284-285). Ao falarmos de cultura urbana, o conceito de espaço público surge como elemento essencial no cenário onde se

dá a disputa da memória. Teixeira Coelho propõe entender o espaço público não como o avesso do espaço privado mas como “o espaço onde se dá a invenção do *nós comum*” (COELHO, 1999, p.104), o que nos leva ao problema dos relatos totalizantes e universais, a história única.

O presente trabalho não tem como objetivo aprofundar as especificidades dos conceitos de *monumento*, *monumento histórico*, *patrimônio* e *memória coletiva*, no entanto, evidencia-se a questão patrimonial, visto que tal denominação constitui agravo em um processo jurídico (Dano ao Patrimônio Histórico). Segundo aponta Canclini, “nos estudos e debates sobre a modernidade latino-americana, a questão dos usos sociais do patrimônio continua ausente”. Ainda segundo o autor “o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos”, considerando que “a perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável” (CANCLINI, 2013, p. 160).

Há sempre um dispositivo autoritário na instalação de monumentos que posteriormente se configuram como patrimônio, fazendo confundirem-se os significados de patrimônio público e propriedade privada. Ao mesmo tempo que “representam”, inibem a aproximação da comunidade. Em geral são locais com uma atmosfera hostil, por vezes com vigilância intensa, na qual o transeunte quase se pergunta se “deveria” estar ali. Canclini aborda a dinâmica em que monumentos sofrem interações questionando se “não é uma evidência da distância entre um Estado e um povo, ou entre a história e o presente, a necessidade de reescrever politicamente os monumentos” (CANCLINI, 2013, p. 302).

A partir do embate entre manifestantes e poder público no conflito que expõe a disputa da representação no contexto que articula cultura e poder, podemos introduzir outros questionamentos em torno da ideia de monumento, como feitos por Canclini: “Que sentido conservam ou renovam, em meio as transformações da cidade, em competição com fenômenos transitórios como a publicidade, os grafites e as manifestações políticas?”. Ou ainda, “Que pretendem dizer os monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea?” (CANCLINI, 2013, p. 291).

Se os monumentos estão aí para que nunca deixemos de lembrar, *pixadores* e indígenas são bustos vivos que resistem ao apagamento e compartilham a ilegibilidade das margens. Fazem emergir o que Michael Pollak define como “memórias subterrâneas”, que “como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’” (POLLAK, 1989, p.04). Ao operarem uma apropriação simbólica do monumento que glorifica aqueles grupos de capatazes, remetem ao desejo de uma revisão da memória a partir do presente, não para que sejam colocados lado a lado como objetos de veneração em uma oposição binária do estilo oprimido/opressor, tampouco se trata de uma ação iconoclasta. Abre-se a possibilidade de conhecermos não “a verdadeira história”, mas uma história mais completa, contada a partir de uma perspectiva que examina vestígios propositadamente suprimidos para que se exibisse, no caso dos Bandeirantes, um mito romântico da conquista das américas, destinado “a instaurar uma iconografia representativa do tamanho das utopias” (CANCLINI, 2013, p.291).

### 3.3 Pichar é humano

A construção do imaginário urbano paulistano atualiza-se na contemporaneidade através de programas e leis, como a Lei 14.223/2006 que dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana do Município de São Paulo, popularmente conhecida como *Lei Cidade Limpa*. O tema da pixação sob a ótica do discurso repressor se reafirmou recentemente a partir de um novo dispositivo nomeado *São Paulo Cidade Linda*. Segundo o site da prefeitura, o programa que foi instituído no primeiro dia útil da administração do prefeito paulista João Doria, eleito em 2016, tem “o objetivo de revitalizar áreas degradadas da cidade”.<sup>67</sup> Durante sua campanha, João Doria já havia declarado guerra aos *pixadores* em um vídeo disponibilizado no *Youtube*<sup>68</sup> (figura 47). Esta postura lembra o discurso destinado aos *pixadores* na época da

---

<sup>67</sup> Disponível em: <http://capital.sp.gov.br/noticia/prefeito-participa-da-primeira-acao-do-programa-sao-paulo-cidade-linda-1>. Acesso em: 20 jan. 2017.

<sup>68</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cBWPmgoeRu4>. Acesso em: 16 out. 2016.

administração de Jânio Quadros (1988), quando esse declarou guerra aos pixadores Juneca e Bilão<sup>69</sup>, com ampla cobertura midiática (LARRUSCAHIM; SCHWEIZER, 2014, p. 21).



Figura 47 - O prefeito João Doria em ação do programa Cidade Linda. Foto: Zanone Fraissat/Folhapress

Essas plataformas replicam os modelos desenvolvidos nos Estados Unidos que visaram combater o grafite nas décadas de 1970 e 80. Em 1984 na Filadélfia, foi criado o PAGN (Philadelphia Anti-Graffiti Network), designado a remover os grafites das paredes e “reeducar” os grafiteiros com ações educativas voltadas à criação de murais artísticos. Os murais criados dentro das ações do PAGN buscaram competir e desestimular os grafites não-oficiais (DICKINSON, 2012, p.69). O programa ainda continua ativo por meio do Philadelphia Mural Arts Program (figura 48).

---

<sup>69</sup> “[...] uma das primeiras grandes entradas do pixo na cena midiática foi encabeçada pelo então prefeito de São Paulo, Jânio Quadros. No Suplemento número 105 [Ano 1] do Diário Oficial do Município de São Paulo de 1988, este declarou guerra aos pixadores Juneca e Bilão. No artigo os pixadores eram chamados de ‘campeões dos atentados aos próprios públicos e municipais’, ameaçados de serem ‘processados com o maior rigor’, podendo assim, em um futuro próximo, ‘pichar a cadeia’”. (LARRUSCAHIM; SCHWEIZER, 2014, p.21).



Figura 48 - Equipe do Philadelphia Mural Arts Program atuando na região de Broad and Spring Garden. Fonte: <https://www.muralarts.org>

Supondo que exista um consenso dominante no que se refere ao aspecto visual que as cidades devem ter, a pixação é uma forte antagonista e um dos principais alvos dos programas de manutenção urbana. Associando a retórica do “pixador recuperado”, constroi-se o cenário de hostilidade em direção à pixação ao qual Larruscahim e Schweizer chamam de “discurso repressivo”:

Desde a primeira aparição da pixação (então chamada pichação) na mainstream mídia no fim dos anos 1980, o discurso midiático dominante tendeu para definir o pixo como sujeira, vandalismo ou em vários casos até como terrorismo. Consequentemente esse discurso já sugeriu a implícita ou muitas vezes explícita demanda de ações repressivas contra esse “inimigo público” por parte dos atores políticos. (LARRUSCAHIM; SCHWEIZER, 2014, p.21).

Uma das formas de formação da opinião pública em relação à *pixação* são as pautas jornalísticas repetidamente negativas e outros discursos que a desqualificam: “Ação bestial daqueles que sentem necessidade de marcar seu território do mesmo modo como o fazem certos animais domésticos”<sup>70</sup>; outro comentário semelhante diz que “as pichações [...] delimitam, no espaço público, as zonas de influência e de alcance das gangues como quando um cachorro demarca seu território depositando um pingo de urina em cada poste.”<sup>71</sup> As analogias descritas acima indicam que se trata de um comportamento

<sup>70</sup> COELHO, Teixeira. Guerras Culturais, São Paulo: Iluminuras, 1999, p.108.

<sup>71</sup> CALLIGARIS, op. Cit.

animalesco. A não ser pela comparação com os “animais domésticos”, esses relatos parecem querer evidenciar o caráter selvagem da pixação, comparando os sujeitos que a praticam a animais sem “consciência”.



Figura 49 - Participação de Cripta Djan no programa *Fala que Eu Te Escuto*<sup>72</sup>, exibido em 24/08/2016

Por aqui acessamos um discurso recorrente da domesticação da transgressão, que atinge especialmente o grafite<sup>73</sup>, mas passa agora também a rondar os discursos simbólicos sobre a pixação. Quero relativizar a questão para desfazer estas polarizações, que ao meu ver restringem o debate.

Ao lermos que “o grafite foi domesticado” é preciso saber que se faz uma generalização que tenta unificar ou homogeneizar “o grafite”. Dessa forma, supõe-se que haja apenas um tipo de prática a qual se chama de grafite, no entanto, é possível identificarmos “os grafites”, e essa condição plural nos ajuda a prosseguir. O discurso da domesticação é sedutor para aqueles que buscam a contradição das práticas urbanas que se dizem marginais e que hoje possuem galerias e bienais próprias.

Esta crítica, mesmo sem dizer a quem se dirige, parece ir em direção a artistas como Os Gêmeos, Kobra, ou Nunca, que tiveram um enorme destaque

<sup>72</sup> Programa de televisão brasileiro produzido pela Igreja Universal do Reino de Deus e apresentado ao vivo na Record TV, no início da madrugada.

<sup>73</sup> Um exemplo desse discurso pode ser visto no texto “Grafite ou a transgressão domesticada”, de Guy Amado. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero6/seisguyamado>. Acesso em: 01 fev. 2016.

e já atuam no circuito internacional, a meu ver, como muralistas. Assim, não diria que “o grafite” se domesticou, isso seria dizer que apenas Os Gêmeos, Kobra, ou Nunca é que representam o que é o grafite. Diria que, de formas parecidas, alguns grafiteiros se tornaram grandes artistas urbanos, onde o discurso transgressor se diluiu em maior ou menor medida. Por outro lado, se a crítica da domesticação quer atingir a todos “os grafites”, ela pode estar promovendo uma injustiça, pois se afasta de uma dimensão da realidade. Se jovens de uma determinada comunidade de periferia encontram no grafite uma prática na qual desenvolvem habilidades criativas e conseguem além disso encontrar uma atividade que os remunere, seria pertinente chamá-los de “domesticados”? Se considerarmos que esses jovens têm menor possibilidade de engajamento cultural (no sentido de uma dedicação exclusiva), não seria essa uma transgressão consistente?

Se a crítica da domesticação se sustenta, entraríamos em uma condição insolúvel, pois se são pixadores são criminosos, e se são grafiteiros são domesticados. Essa classificação rígida coloca os sujeitos em uma imobilidade enquanto produtores de discurso simbólico. Portanto seria preciso “desafiar regimes de classificação [...] desafiar a percepção social dominante por meio de potências próprias do processo de constituição dos sujeitos enquanto interlocutores autônomos” (OLIVEIRA; MARQUES, 2014, p. 78). Ao invés de estimular um método de classificação que coloca sujeitos como domesticados no que a palavra tem de negativo, me inclino a sublinhar que o grafite, como argumenta Gisele Bieguelman, “é uma corrupção de todos esses paradigmas construtivos do espaço como paisagem informativa e da arte pública como instrumento de domesticação do imaginário” (BIEGUELMAN, 1998).

Outro relato comum que procuro desmistificar é o de que pixadores buscam aceitação ao atuarem dentro de espaços institucionais e em suas diversas formas de produção simbólica (vídeos, documentários, exposições, etc). A palavra “aceitação” é usada como sinônimo de uma adaptação que demandaria algum tipo de renúncia ou transfiguração do aspecto subversivo da pixação. A suposição é que se houvesse “aceitação” da pixação pela sociedade, isso significaria que seu potencial transgressor já estaria inoperante. Logo se o objetivo fosse esse, o da aceitação, seria como anular o discurso transgressor,

pois estaria apagando a contradição ao invés de colocá-la a vista. O título deste capítulo se inspira numa frase recorrente do repertório do pixo: “Eu pixo vocês pinta, vamos ver quem tem mais tinta?”. Percebo que as práticas político-poéticas da pixação vêm buscando canais de fluxo para dar vazão a uma perspectiva própria, mas isso não significa a busca de um consenso apaziguador.



Figura 50 - Pixação. Foto: Aduany Zimovski, 2015

Ao invés disso, algumas abordagens se aproximam de um discurso de auto-afirmação, assim como fizeram Rafael Augustaitiz e Cripta Djan, que também têm a sua porção construtora de subjetividade. Falo de Bruno de Jesus Rodrigues (Locuras). Bruno produziu e dirigiu o documentário *DI# Pichar é Humano* (2016) que resgata a memória de um dos pixadores mais conhecidos e respeitados de São Paulo.<sup>74</sup> Com esse material, Bruno circula por diversos espaços, especialmente nas periferias, exibindo o documentário e realizando debates. É dele também uma série de documentários que se encontram sob um

---

<sup>74</sup> Edmilson Macena de Oliveira, o #DI#, nasceu em 1975, criado na Vila dos Remédios na zona oeste de São Paulo. Considerado o "Rei dos Prédios" da década de 90. Também foi organizada uma exposição com o mesmo título, na galeria A7MA. Fonte: Disponível em: [www.vice.com/pt\\_br/article/xyq3z3/trajetoria-da-lenda-do-pixo-di](http://www.vice.com/pt_br/article/xyq3z3/trajetoria-da-lenda-do-pixo-di). Acesso em: 29 jun. 2017. "Pichar é humano" também é o nome de uma grife de pixação. (Ver figuras 12 e 13).

título geral agregador de *PixoAção*.<sup>75</sup> Abaixo reproduzo a narração de abertura do filme *PixoAção 2*:

Pixo, de maneira subliminar tende a ser ruído que revela. Tintas que rasgam as amarras visuais urbanas numa apropriação do espaço. Partem do indivíduo por trás das letras, formas e frases e conectam o coletivo. Assim, se fosse possível concentrar em uma única ideia este mundo plural do pixo, esta seria: este muro, este prédio, esta propriedade não é sua. Não reconhecemos esta cerca. A cidade não tem dono e tal tinta depositada nas ruas traduzem a inversão da alma urbana através do ícone “meu” no espaço “nosso”. Se na estrutura jurídica e nas pautas dos telejornais o pixo é imposto como atividade criminosa, seria prudente um esclarecimento vindo da fala e da postura dos donos dos traços, cores e tintas, negando a imagem de figuras do crime, assumindo a postura de revolucionários munidos de sua indecifrável estética do caos.<sup>76</sup>

Recentemente Bruno também ministrou um curso chamado “PixoAção - a cidade por trás da caligrafia ilegal”<sup>77</sup>. A apresentação do programa do curso constata a relevância e o crescimento do interesse sobre o tema, entretanto destaca que nos debates entre acadêmicos, curadores e artistas, pouco se ouve a voz dos próprios pixadores. Da forma como atua, Bruno apresenta um discurso que se afasta de uma concepção da emancipação, já que não se considera não-emancipado. Seu foco no resgate histórico e na difusão dos debates nas periferias é ainda uma forma de descentralizar a reflexão sobre a pixação e as questões que envolvem o espaço urbano.

---

<sup>75</sup> Canal de Bruno Locuras no Youtube: Disponível em: [www.youtube.com/channel/UC0WwQilvi4WO9tNGeupqRmQ/vídeos](http://www.youtube.com/channel/UC0WwQilvi4WO9tNGeupqRmQ/vídeos). Acesso em: 29 jun. 2017.

<sup>76</sup> Texto de Eduardo Zambetti, usado na abertura do documentário *PixoAção 2*, dirigido por Bruno de Jesus Rodrigues (Bruno Locuras). Disponível em [www.youtube.com/watch?v=9Mh9IMd5zI4&t=500s](http://www.youtube.com/watch?v=9Mh9IMd5zI4&t=500s). Acesso em: 29 jun. 2017.

<sup>77</sup> “PixoAção - a cidade por trás da caligrafia ilegal”, realizado no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em São Paulo, entre os dias 17/08/2017 e 19/08/2017. <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/pixoacao-a-cidade-por-tras-da-caligrafia-ilegal>

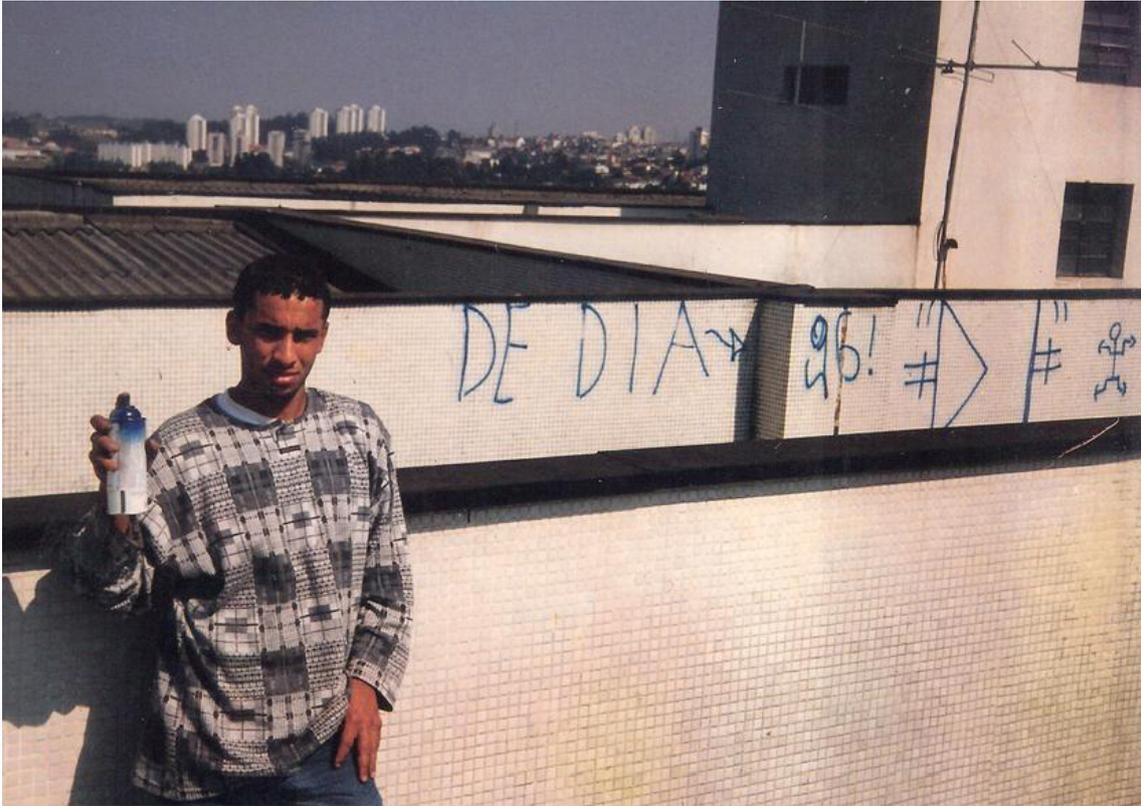


Figura 51 - O pixador #DI#, 1996. Foto: acervo Dino e Rafael Augustaitiz (PixoBomb)



Figura 52 - Bruno Locuras (com microfone) em debate sobre o documentário *DI# Pichar é Humano*. Fábrica de Cultura Jaçanã, setembro de 2016. Foto: Fábio Vieira/FotoRua

Questiona-se se as práticas político-poéticas da pixação teriam efetividade, fazendo com que “a cena dissensual perdue para além da encenação” ou ainda se “toda pixação pode ser considerada ação política” (OLIVEIRA; MARQUES, 2014, p. 77). Novamente evocando a imagem das emergências subterrâneas apresentadas anteriormente (Item 3.1), presume-se que a cena de dissenso, a situação de desacordo busca colocar em prática uma mobilidade de valores, dessa forma, estaria na contramão da construção de uma “nova ordem” fixa, um novo paradigma. A cena de dissenso seria então uma arena transitiva, cujas atuações não podem se resumir em “demandas” ou “reivindicações”.

Como afirma Marcia Tiburi, a pixação “é suficientemente desorganizada para não virar sistema, é suficientemente anárquica para não virar a nova ordem”. Dessa forma caracteriza-se “como um desacordo epistemológico [...] nem belo, nem sublime, nem mesmo o simples feio, mas [...] o que se coloca em outra direção, que abre outra dimensão estética<sup>78</sup>” (TIBURI, 2015, p.354-355). Da forma como foi abordada neste trabalho, situa-se num espaço em definição e não deveria suspender sua posição antagônica, pois o antagonismo segundo Bourdieu, é o princípio da estrutura e da transformação de todo campo social que atua no sentido da continuidade e da mudança.

O imaginário urbano em conjunto com as suas manifestações é, portanto, resultado aparente da experiência proporcionada por esses entrecruzamentos – econômicos, sociais e simbólicos. A ideia de uma nação coesa é atravessada por campos de conflitos e diferenças ideológicas, na forma de disputas pelo uso dos espaços simbólicos. Assim, a pixação vista desde a perspectiva aqui analisada representa uma forma de participação, inserindo-se como produção simbólica e prática político-poética, diminuindo a distância entre o sujeito (pixador) e as práticas culturais de uma sociedade.

---

<sup>78</sup> Nesse contexto, por estética Marcia Tiburi entende como sendo o “exposto, a forma, o que está expresso, o dito e sua aparição” (TIBURI, 2015, p.355).

## VAMO CHEGANDO

Quando Henri Lefebvre nos apresenta a concepção de um direito à cidade, também se refere ao “direito à obra”, entendendo por obra a própria cidade, e o direito à cidade como o direito à atividade participante. A participação por sua vez, é da ordem da experiência de passar por algo. Néstor García Canclini nos convida a “entrar e sair da modernidade” posto como subtítulo de seu livro “Culturas Híbridas”. Como um acontecimento abrupto, os ataques parecem propor uma travessia. Da forma como a pixação “entra” no campo da arte, me pergunto se essas intervenções realizadas pelos pixadores não nos indicam que também é preciso “sair.”

O contato da pixação com o campo da arte, como visto no primeiro e segundo capítulos, proporcionou um choque de corpos, numa atmosfera que intercala negociação e conflito. Quando se infiltra e escorre pelos fluxos das instituições artísticas, ela contamina e deixa-se contaminar. Suja, mas também não sai inalterada. Vejo nela uma prática que se baseia em formas escritas, mas que para ser lida requer uma observação que ultrapasse esse elemento, pois a análise e decodificação tipográfica não garante sua eloquência discursiva.

Os ataques de 2008 e os desdobramentos subsequentes analisados neste trabalho inauguraram a possibilidade de um outro discurso, que se destaca dos sentidos atribuídos pela opinião pública através da mídia de massa. Dessa forma, articula-se uma ressignificação do pixo através do contato com o contexto artístico. Ele ganha outras camadas de sentido através de um exercício reflexivo por parte dos pixadores e das suas relações com outros agentes que permeiam o campo da arte: sociólogos, curadores, artistas, marchands e outros colaboradores. No entanto é preciso ressaltar que este discurso não nasceu do contato com a arte. Trata-se de um discurso já existente, que se estabeleceu na medida em que se dava a construção de uma identidade. Em meu percurso pela busca de materiais, posso dizer que desde o início dos anos 1990 há um processo significativo de produção simbólica, através do registro sistemático dos *corres*, produção de filmes e, mais recentemente, as inúmeras páginas na

internet. Acontece que, ao relacionar-se com o campo da arte, o discurso poético-político da pixação alcança uma outra visibilidade, uma outra leitura.

Nesse ponto, entendo que a pixação alcança não uma substituição do discurso hegemônico repressor, mas sim uma suspensão do estigma do pixador como uma existência abominável. Uma concepção que, ao meu ver, é subproduto de uma política de criminalização da pobreza, que por sua vez, transforma a pixação – e diversas subjetividades marginais – em inimiga de Estado. Quando consolidada, esta visão aprisiona as identidades a uma identificação perpétua com o “mal”. Dessa forma, às subjetividades lidas como subalternas resta o não-lugar como abrigo. É como, no mundo dos vivos estar morto, e no mundo dos mortos estar vivo.

A pixação analisada dentro do recorte desta pesquisa, é vista como um exercício experimental da liberdade, promovendo elementos para uma leitura da dialética pixo-arte associada ao debate acerca da crítica institucional, observando-se as rupturas de protocolos de eventos como as bienais. Este exercício é resultado da autonomia com que agiram os pixadores. Quando Djan diz “não vou pedir licença para ser livre”<sup>79</sup> enfatiza essa postura. Mas não se trata da autonomia como sinônimo de desconexão ou negação da interdependência das coisas, e sim como não-obediência, como o não reconhecimento de hierarquias ou barreiras epistemológicas. A pixação teve, em alguns momentos, a habilidade de sair do discurso da denúncia social e apontar para reflexões acerca de como se dão as práticas e discursos ditos transgressores no contexto de grandes eventos como as bienais.

A inserção do pixo em eventos como a 29ª Bienal de São Paulo e a 7ª Bienal de Berlim em decorrência dos ataques de 2008 são evidências de uma fissura no campo da arte. É importante reconhecer que essas duas instâncias tinham como premissa o debate entre arte e política, o que conduzia o discurso institucional em direção à um interesse por práticas ativistas, militantes ou de cunho social. Logo, trata-se de uma espécie de caminho favorável para a entrada do pixo em cena, que talvez não acontecesse em eventos com outros aportes.

---

<sup>79</sup> Fala de Djan no filme *Pixadores* (2014).

Esta pequena fissura permitiu a interação, mas não liberou o discurso institucional de suas contradições. Esse pequeno rasgo colocou-as frente a frente. Especialmente no caso da bienal alemã, abriu-se uma lacuna do discurso ativista engajado e explicitou-se a problemática da incorporação de práticas anti-hegemônicas dentro das dinâmicas institucionais.

Não se trata de desqualificar a proposta desta bienal<sup>80</sup>, cujo engajamento em temas políticos e sociais é de meu profundo respeito. Evidentemente este é um ponto de vista que foca a participação dos pixadores, cujo resultado paradoxal é que, nesse ponto, o fracasso foi o seu sucesso. Acontecimentos como este demonstram ainda o determinismo característico das posições que se ocupam na institucionalidade. Apesar de seu enfoque crítico anti-*mainstream*, a curadoria de *Forget Fear* eventualmente acaba por defender a instituição. Mas como afirma Andrea Fraser, “pode ser essa mesma institucionalização que permite à crítica institucional julgar a instituição da arte [...] contra sua auto-representação como lugar de resistência e contestação, e contra suas mitologias de radicalidade e revolução simbólica” (FRASER, 2008, p.187).

Retomando uma reflexão presente no final do primeiro capítulo, quando afirmo que da forma como entram, as intervenções realizadas pelos pixadores talvez nos indiquem a sair, quero dizer que a busca por um lugar de conforto dentro da instituição não é a vocação da pixação. Por isso, a colaboração entre Rafael Augustaitiz e Cripta Djan na dialética pixo-arte, definido por eles como o período “Além do bem e do mal”, teve um começo e um fim, 2008-2012. Com essa “saída”, pode ser que se evite consolidar a experiência do pixo na arte como uma *safe adventure*.<sup>81</sup>

Para Canclini, “transgressões supõem a existência de estruturas que oprimem [...]. Ficar atrelado ao desejo de acabar com essas ordens e, ao mesmo tempo, cultivar com insistência a separação, a transgressão, implica que essas

---

<sup>80</sup> O site do evento informa que pela primeira vez na história, a Bienal pode ser visitada gratuitamente. Este dado é significativo pois, diferentemente do Brasil, grande parte dos museus europeus cobram ingresso.

<sup>81</sup> Waly Salomão usa essa expressão (aventura segura) ao mencionar que “hoje em dia ir a uma escola de samba não constitui nenhuma aventura excepcional”. Salomão critica uma espécie de institucionalização/estetização da favela, como ocorre nos *favela tour*. O autor diz que nessa experiência relativamente segura, nenhuma pele etnocêntrica é perdida. Ver SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 45.

estruturas e essas narrativas mantêm vigência (CANCLINI, 2012, p. 24-25). Nesse contexto (da arte/instituição), que a transgressão não se transforme em método é a sua salvação. Que o comportamento dos pixadores/artistas seja imprevisível é seu melhor atributo e antídoto contra sua cooptação pelo discurso institucional.

\*\*\*

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The Danger of a Single Story*. Transcrição de palestra proferida em julho de 2009. Disponível em <http://ssw.unc.edu/files/TheDangerofaSingleStoryTranscript.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2016.

AMADO, Jorge. *Subterrâneos da liberdade*. Volume 2. São Paulo: Martins Fontes, 1954.

BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

BEIGUELMAN, Giselle. *Guerrilha Visual*. Texto publicado no catálogo da exposição American Graffiti. Casa Andrade Muricy, Curitiba, 26 de junho a 26 de julho de 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução Valerie Rumjanek. 1ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CANCLINI, Nestor García. *A Sociedade sem Relato. Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

\_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.

CANETTI, Patrícia. *Faz sentido o curador da 28ª Bienal Ivo Mesquita tirar o corpo fora desta maneira?* Publicado originalmente no site [www.canalcontemporaneo.art.br](http://www.canalcontemporaneo.art.br), em 15/12/2008. Disponível em <http://www.forumpermanente.org>. Acesso em: 16 out. 2015.

CERA, Flávia. *Subterrânea: por um estado de emergência efetivo*. Crítica Cultural, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), volume 5, número 1, jan./jun. 2010.

COELHO, Teixeira. *Guerras culturais: arte e política no novecentos tardio*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DICKINSON, James. *Do grafite aos murais e de volta outra vez: a paisagem urbana espetacular de Filadélfia*. Revista Visualidades, Goiânia v.10 n.1 p.63-79, jan-jun 2012.

DJAN, Cripta. *A criminalização da pixação*. In: Revista Vaidapé nº4, 2015. Disponível em <http://vaidape.com.br/2015/06/a-criminalizacao-da-pixacao/>. Acesso em: 18 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. *Manifesto - O pixo nosso de cada dia*, 2013. Disponível em <http://www.criptadjan.com/new-page-49/>. Acesso em: 28 jul. 2015.

ENGASSER, Timothée. *Occupation Visuelle*. Master 2 Recherche. Espaces, Sociétés, Cultures dans les Amériques. Université Jean Jaurès, Institut Pluridisciplinaire Pour les Études sur les Amériques. Toulouse, 2015.

FERREIRA, João Sette Whitaker. *O urbano no contexto do subdesenvolvimento*. In: CULT – Revista brasileira de cultura. São Paulo: Editora Bregantini, nº 223, maio 2017.

\_\_\_\_\_. *São Paulo: o mito da cidade-global*. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2003.

FERREIRA, Patrícia. *Fronteira, espaço e paisagem*. In: Xadalu Movimento Urbano. Adauany Zimovski, Carla Joner e Dione Martins (Orgs.). Porto Alegre: Joner Produções, 2017b.

FRANCO, Sérgio Miguel. *On how politics has been using art* (2013). Disponível em [https://www.academia.edu/8347031/On\\_how\\_politics\\_has\\_been\\_using\\_art](https://www.academia.edu/8347031/On_how_politics_has_been_using_art). Acesso em 08 ago. 2016.

FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. Tradução de Gisele Ribeiro. In: Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 9, volume 2, número 13, -p. 179-187. Dezembro 2008.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2003

\_\_\_\_\_. *O governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FUNDAÇÃO BIENAL. 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, 2010.

\_\_\_\_\_. Guia da 28ª Bienal de São Paulo: Curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Vários autores. São Paulo: Fundação Bienal, 2008a.

\_\_\_\_\_. Jornal 28b. Jornal da 28ª Bienal de São Paulo. Marcelo Rezende (Editor). São Paulo: Fundação Bienal, 2008b.

GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

LABRA, Daniela. *7ª Bienal Internacional de Berlin: Forget Fear*. Arte & Ensaios nº24, 2012, p.226.

HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. São Paulo: Loyola, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

KAPROW, Allan. *A Educação do Não-Artista, Parte I (1971)*. Tradução de Carlos Klimick. In: Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Vol. 4, n.4, 2003.

KNAUSS, Paulo. *Grafite Urbano Contemporâneo*. In: Raízes e rumos - Perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

LARRUSCAHIM, Paula; SCHWEIZER, Paul. *A criminalização da pixação como cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XXI*. In: Revista de Direitos e Garantias Fundamentais. Vitória: Faculdade de Direito de Vitória - FDV, 2014.

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

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006

\_\_\_\_\_. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

MAMMI, Lorenzo. *Pichações e Urubus*. In: O que resta: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. Prefácio de PEDROSA, Mário. *Mário Pedrosa. Arte ensaios*. Organização e notas: Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MARINS, Paulo César Garcez. *O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 9-36 (2003).

MEDEIROS, Daniel (Org.). *Ttsss... A Grande Arte da Pixação*. São Paulo: Editora do Bispo, 2006.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *A história cativa da memória. Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais*. Rev. Inst. Bras. SP, p. 9-24, 1992.

MENEZES, Cynara. *Como os bandeirantes paulistas destruíram o Quilombo dos Palmares e mataram Zumbi*. Carta Capital, 19/11/2014. Disponível em <http://www.socialistamorena.com.br/>. Acesso em: 17 ago. 2016.

MONTEIRO, Mayara Domingues. *Quando o Monumento às Bandeiras (SP) sangrou: uma análise do conceito de monumento*. Trabalho de Conclusão de Curso, UNB, 2015.

NASCIMENTO, Luiz Henrique Pereira. *Pixação. A arte em cima do muro*. Cachoeira do Sul: Monstro dos Mares, 2015.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto/ Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. *Carta a Neville d'Almeida*, 1973. Disponível em <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=592&tipo=2>. Acesso em: 11 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. *Esquema geral da nova objetividade*. In: Escritos de artistas: anos 60/70. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Tropicália* (1968). Catálogo da exposição "Hélio Oiticica: Penetráveis". Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2008.

OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Cenas de dissenso e processos de subjetivação política na poética enunciativa das pichações*. Líbero, São Paulo, v.17, n.33 A, p.71-84, 2014.

PECCININI, Daisy. *Victor Brecheret – Escultor*. In: BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

\_\_\_\_\_. *“Bandeiras” e “Cristo Redentor”, as raízes da formação do país, monumentos ícones diametralmente opostos*. Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecosistemas Estéticos / Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.), 1. Ed. Belém: ANPAP; PPGARTES/ICA/UFPA, p. 65-85, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidade, Espaço e Tempo: Reflexões sobre a Memória e o Patrimônio Urbano*. Cadernos do LEPAARQ – Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio V. II, nº4. Pelotas, RS: Editora da UFPEL. Ago/Dez 2005.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo: Anablume, 1994.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Tradução de Ana Pérez López. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

SANTOS, Milton. *Metrópole corporativa e fragmentada. O caso de São Paulo*. São Paulo: Nobel, 1990.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Revista Brasileira de Educação nº 20. Rio de Janeiro, 2002, p. 60-70.

SHEIKH, Simon. *Notes on Institutional Critique*. In: *Art and Contemporary Critical Practice Reinventing Institutional Critique*, Gerald Raunig and Gene Ray (eds). London: MayFlyBooks, 2009.

SPINELLI, Luciano. *Pichação e comunicação: um código sem regra*. In: LOGOS nº 26 – Comunicação e conflitos urbanos. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ. Rio de Janeiro, 2007.

TIBURI, Marcia. *Direito Visual à Cidade. A estética da PiXação e o caso de São Paulo*. In: ReDObRa, v. 12, p. 39-53, 2013. Revista do grupo de pesquisa Laboratório Urbano - PPG-AU/FAUFBA.

\_\_\_\_\_. *Pensamento PiXação*. In: Revista Cult, nº 135, 2010. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/pensamento-pixacao/>. Acesso em: 13 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. *Pixação como prática de dissenso visual: uma reflexão sobre corpo e inconsciente espacial*. In: Escola experimental de curadoria. Gaudêncio Fidelis e Márcio Tavares (Orgs.). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015.

WACLAWEK, Anna. *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 - 2008*. Tese de Doutorado, Concordia University, Quebec, Canadá, 2008.

ŻMIJEWSKI, Artur; WARSZA, Joanna. *Draftsmen's Congress*, 2012. Texto curatorial disponível em <http://blog.berlinbiennale.de/en/projects/draftmen%C2%B4s-congress-initiated-by-pawel-althamer-20163>. Acesso em: 27 set. 2017.

## FILMES CONSULTADOS

‡ DI ‡ PICHAR É HUMANO. Direção: Bruno Rodrigues (Locuras) e Dino. Documentário, 22', Brasil, 2016.

100COMÉDIA 2. Direção: Cripta Djan. Documentário, 85', Brasil, 2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dlj6xcklujk>. Acesso em: 11 mai. 2016.

A LETRA E O MURO. Direção: Lucas Fretin. Documentário, 33', Brasil, 2002. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vsvfchrfIZY>. Acesso em: 26 abr. 2016.

LUZ, CÂMERA, PICHAÇÃO. Direção: Gustavo Coelho, Marcelo Guerra e Bruno Caetano. Documentário, 102', Brasil, 2009. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=b\\_MB\\_CmhjUQ](https://www.youtube.com/watch?v=b_MB_CmhjUQ). Acesso em: 26 abr. 2016.

O REBU. Direção: Rafael Augustaitiz (Opus 666). Documentário, 46', Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yX84QvqGCDw>. Acesso em: 13 jan. 2016

OCCUPATION VISUELLE. Direção: Timothée Engasser. Documentário, 16', França, 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=b-JdFJzVkaA>. Acesso em: 20 jan. 2016.

OLHAR INSTIGADO. Direção: Chico Gomes e Felipe Lion. Documentário, 71', Brasil, 2017.

PIXADORES. Direção: Amir Escandari. Documentário, 93', Finlândia, 2014.

PIXO. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. Documentário, 61', Brasil, 2009.

PIXOAÇÃO 2. Direção: Bruno Rodrigues (Locuras). Documentário, 20', Brasil, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9Mh9IMd5zI4&t=15s>. Acesso em: 27 jan. 2016.

## LISTA E REFERÊNCIA DAS IMAGENS

Imagem da capa - Registro do ataque à 28ª Bienal de São Paulo. Fonte: [www.flickr.com/photos/pixoartatack](http://www.flickr.com/photos/pixoartatack)

Figura 1 - <i>Convivência Eterna</i> , Galeria Ecarta .....	12
Figura 2 - Página do jornal Philadelphia Inquirer, 1971.....	21
Figura 3 - <i>Graffiti writing</i> no Bronx, Nova York, 1973. Foto: Jon Naar.....	22
Figura 4 - <i>Subway</i> , Nova York, 1980. Foto: Bruce Davidson.....	22
Figura 5 - Pichações na catedral da Sé, São Paulo, 2015. Foto: Cris Faga/Fox Press Photo/Folhapress.....	26
Figura 6 - Pixação, São Paulo, 2007. Foto: Adriano Choque.....	27
Figura 7 - Variantes da letra “A”. Fonte: MEDEIROS, 2006, p.58.....	28
Figura 8 - Alfabeto rúnico, etrusco e a tipologia <i>heavy metal</i> . Fonte: ENGASSER, 2015.....	28
Figura 9 - RBS (Goiaba), RAROS (Nando), OS MALDOSOS (Negão Buiú), AFIRMA (Telo) e PDA (Ma) em Peruipe, 1997. Fonte: <a href="http://www.besidecolors.com">www.besidecolors.com</a> .....	30
Figura 10 - Agenda. Fonte: MEDEIROS, 2006, p.55.....	30
Figura 11 - Folhinha. Fonte: <a href="http://besidecolors.com/vgn">http://besidecolors.com/vgn</a> .....	31
Figura 12 - Alguns exemplos de “grifes” de pixação. Fonte: ENGASSER, 2015, p. 48.....	32
Figura 13 - Alguns exemplos de “grifes” de pixação. Fonte: ENGASSER, 2015, p. 49.....	33
Figura 14 - <i>Attack Pixação</i> . Chamada para o ataque ao Centro Universitário Belas Artes. Fonte: <a href="http://www.flickr.com/photos/pixoartatack">www.flickr.com/photos/pixoartatack</a> .....	36
Figura 15 - Pixação no Centro Universitário Belas Artes, São Paulo. Foto: Choque Photos.....	38
Figura 16 - <i>Opus 666</i> , pixado sobre a fachada de uma igreja. Fonte: <a href="http://www.besidecolors.com">www.besidecolors.com</a> .....	39
Figura 17 - Rafael Augustaitiz. Fonte: <a href="http://www.instagram.com/otriangulododiabo">www.instagram.com/otriangulododiabo</a> .....	41
Figura 18 - <i>Opus 666</i> , Rafael Augustaitiz. Fonte: <a href="http://www.instagram.com/otriangulododiabo">www.instagram.com/otriangulododiabo</a> .....	41
Figura 19 - <i>Antichrist; Anticristo</i> , 2012. 120x70 cm, Rafael Augustaitiz. Photoshop, releitura e apropriação (Cristo Crucificado, Diego Velázquez, 1632).....	42
Figura 20 - <i>Attack Part 2</i> . Chamada para o ataque à Galeria Choque Cultural. Fonte: <a href="http://www.flickr.com/photos/pixoartatack">www.flickr.com/photos/pixoartatack</a> .....	44
Figura 21 - Ataque à Galeria Choque Cultural. Foto: Choque Photos, 2008. Fonte: <a href="http://www.flickr.com/photos/pixoartatack">www.flickr.com/photos/pixoartatack</a> .....	45

Figura 22 - <i>Attack Bienal</i> . Chamada para o ataque à 28ª Bienal de São Paulo. Fonte: <a href="http://www.flickr.com/photos/pixoartatack">www.flickr.com/photos/pixoartatack</a> .....	48
Figura 23 - Pixação do andar vazio, 28ª Bienal de São Paulo, 2008. Foto: Choque Photos.....	50
Figura 24 - Integrante da Escola de Samba Vai-Vai (SP) vestido com um <i>Parangolé</i> original (1973), fotografado no Minhocão. Foto: Gui Paganini, 2006.....	51
Figura 25 - Capas dos dvd's <i>100Comédia</i> . Fonte: Cripta Djan, arquivo pessoal.....	55
Figura 26 - Still de vídeo do documentário <i>100Comédia 2</i> (2008).....	56
Figura 27 - Cripta Djan na 29ª Bienal de São Paulo, 2010. Foto: Daigo Oliva/G1.....	62
Figura 28 - <i>Pixação SP</i> na 29ª Bienal de São Paulo, 2010. Neste painel, fotografias de Adriano Choque (Choque Photos). Fonte: <a href="https://www.flickr.com/photos/choquephotos/5036845297">https://www.flickr.com/photos/choquephotos/5036845297</a> .....	62
Figura 29 - Pixação na instalação <i>Bandeira Branca</i> do artista Nuno Ramos, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010. Foto: Filipe Araújo, Agência Estado.....	63
Figura 30 - Draftsmen's Congress na St. Elisabeth Kirche, 2012. Foto: Sandra Teitge.....	65
Figura 31 - <i>Still</i> do filme <i>Pixadores</i> . Dir. Amir Escandari, 2014.....	67
Figura 32 - <i>Still</i> do filme <i>Pixadores</i> . Dir. Amir Escandari, 2014.....	68
Figura 33 - O curador Artur Żmijewski após o conflito com os pixadores. Foto: Miguel Ferraz.....	69
Figura 34 - St. Elisabeth Kirche interditada após o conflito entre curadoria e pixadores. Foto: Danila Moura.....	73
Figura 35 - Cartazes de <i>Berlin Die Symphonie der Grosstadt</i> (1927) e <i>São Paulo: Sinfonia da Metrópole</i> (1929). Fonte: <a href="http://www.archdaily.com.br">www.archdaily.com.br</a> .....	82
Figura 36 - <i>Still</i> de <i>São Paulo: Sinfonia da Metrópole</i> . Dir. Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, 1929.....	83
Figura 37 - <i>Still</i> de <i>São Paulo Sociedade Anônima</i> . Dir. Luís Sérgio Person, 1965.....	83
Figura 38 - <i>Subterrânia</i> , Hélio Oiticica, 1969. Fonte: Itaú Cultural. Programa Hélio Oiticica.....	87
Figura 39 - Pixação em São Paulo. Foto: Mauricio Lima, The New York Times.....	88
Figura 40 - Registro dos <i>tags</i> do pixador #DI# nas ruínas da Mansão dos Matarazzo, localizado na Av. Paulista. Década de 90. Acervo Dino e Rafael Augustaitiz. Fonte: <a href="https://www.vice.com">https://www.vice.com</a> .....	91
Figura 41 - Monumento às Bandeiras (SP), de Victor Brecheret. Fonte: Licença Creative Commons.....	93

Figura 42 - Primeira maquete do projeto para o Monumento às Bandeiras (1920). Fonte: BATISTA, 1985.....	94
Figura 43 - Revista Manchete (sem data). “Ao pé do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, estão algumas das figuras que elevam o nome de São Paulo no mapa cultural e científico do país. Fonte: <a href="http://www.victor.brecheret.nom.br">http://www.victor.brecheret.nom.br</a> .....	96
Figura 44 - Manifestação com banner indígena no Monumento às Bandeiras, 2013. Foto: Renato Cerqueira/Folhapress.....	97
Figura 45 - Pixações no Monumento às Bandeiras, 2013. Foto: Renato Cerqueira/Folhapress.....	98
Figura 46 - Protesto com tinta no Monumento às Bandeiras em outubro de 2013. Foto: Paulo Whitaker/Reuters.....	99
Figura 47 - O prefeito João Doria em ação do programa Cidade Linda. Foto: Zanone Fraissat/Folhapress.....	102
Figura 48 - Equipe do Philadelphia Mural Arts Program atuando na região de Broad and Spring Garden. Fonte: <a href="https://www.muralarts.org">https://www.muralarts.org</a> .....	103
Figura 49 - Participação de Cripta Djan no programa <i>Fala que Eu Te Escuto</i> , exibido em 24/08/2016.....	104
Figura 50 - Pixação. Foto: Adauany Zimovski, 2015.....	106
Figura 51 - O pixador #DI#, 1996. Foto: acervo Dino e Rafael Augustaitiz (PixoBomb).....	108
Figura 52 - Bruno Locuras (com microfone) em debate sobre o documentário <i>DI# Pichar é Humano</i> . Fábrica de Cultura Jaçanã, setembro de 2016. Foto: Fábio Vieira/FotoRua.....	108