



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NATALY PINHO CHAVES

PIXAÇÃO: A POÉTICA DO NÃO-LUGAR

FORTALEZA

2017

NATALY PINHO CHAVES

PIXAÇÃO: A POÉTICA DO NÃO-LUGAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.
Orientação: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C439p Chaves, Nataly Pinho.

Pixação : A poética do não-lugar / Nataly Pinho Chaves. – 2017.
159 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.

Orientação: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz.

1. Pixação. 2. Escrita. 3. Escritura. I. Título.

CDD 400

NATALY PINHO CHAVES

PIXAÇÃO: A POÉTICA DO NÃO-LUGAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.
Orientação: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz

Aprovada em __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Márcia Arbex
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Dedico este trabalho aos meus pais, Nilton e Eliane, e ao meu irmão, Eduardo, nos quais o amor permanece como presença em meio a todas as nossas contradições e à guerra diária do mundo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, esta imagem comum a todos, que buscamos no coração.

A meus pais, pelo apoio incondicional.

A meu irmão e sua esposa, Mayara, pelo aprendizado da doçura.

Ao Prof. Dr. Cid Ottoni e a todo o grupo de estudos d'O Esvaziamento da História na Literatura Contemporânea, pelo acolhimento que me reconciliou com as Letras.

À Profa. Dra. Martine, por renovar meus laços com a Academia me jogando na rua, ato imprescindível à pesquisa e, principalmente, a mim.

À Profa. Dra. Márcia Arbex, por me fazer conhecer o estreito vínculo entre imagem e escrita, o qual importa para esta pesquisa e para minha vida de desenhista, pintora e professora de Literatura e Língua Portuguesa.

Ao Prof. Dr. Orlando Araújo, pelas valiosas contribuições dadas na qualificação desta dissertação.

A Vitor Matos e Diego Ribeiro, pela amistosa solicitude com que sempre me atenderam e ajudaram.

A “Sabido” e “Grilo”, pela abertura dos atalhos imprescindíveis à pesquisa e pelo compartilhamento das lições da rua.

A Norton Falcão, meu primo querido, a Fernanda Maria, Fúlvio Saraiva e Eleildo Alves, caros amigos, pela colaboração nos ajustes formais e finais da dissertação; e a todas as pessoas de amizade e carinho vivente em que me abrigo, reinvento e reconheço. A Jeferson Alves de Aquino, pela leitura atenta dada ao início e aos processos deste trabalho.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro concedido.

À rua, este livro aberto em que todos cabem.

“Uma poesia ártica,
claro, é isso que desejo.
Uma prática pálida,
três versos de gelo.
Uma frase-superfície
onde vida-frase alguma
não seja mais possível.
Frase, não. Nenhuma,
Uma lira nula,
reduzida ao puro mínimo,
um piscar do espírito,
a única coisa única.
Mas falo. E, ao falar, provoco
nuvens de equívocos
(ou enxame de monólogos?).
Sim, inverno, estamos vivos.”

Paulo Leminsky

RESUMO

Considerar a pixação como poética ou mesmo tratá-la apenas como algo a ser lido na sua própria ilegibilidade é o desafio aceito pelo presente trabalho. No compartilhamento estético dos *espaços* – literários e geográficos –, os limites entre as linguagens, mais especificamente entre a visual e a verbal, são aqui relacionados ao evento da pixação em paralelo com a produção literária que lhe é contemporânea. Para tal abordagem, fazem-se presentes as reflexões que Agambem, Blanchot, Careri, Derrida, Didi-Huberman, dentre outros, articulam sobre a linguagem, a política, a imagem, o espaço e a escrita, reforçando as necessárias rupturas que manifestações “antiarte” e de “não-escritores” projetam como possibilidade de renascimento da arte e do mundo e como suspensão dos limites entre as linguagens.

Palavras-chave: *Pixação*. Escrita. Escritura. Imagem. Poética.

RÉSUMÉ

Considérer le graffiti comme poétique ou même le traiter seulement comme quelque chose à lire dans sa propre illisibilité est le défi accepté par ce travail. Dans le partage esthétique des *espaces* – littéraires et géographiques, les frontières entre les langages, plus précisément entre le visuel et le verbal, sont ici liés à l'événement du graffiti en parallèle avec la production littéraire qui lui est contemporaine. Pour une telle approche, sont toujours présentes les réflexions qui Agambem, Blanchot, Careri, Derrida, Didi-Huberman, entre autres, articulent sur le langage, la politique, l'image, l'espace et l'écriture, en renforçant les ruptures nécessaires que les manifestations « anti-art » et des « non-écrivains » projettent comme possibilité de renaissance de l'art et du monde et comme suspension des frontières entre les langages.

Mots-clés: Graffiti. Écrit. Écriture. Image. Poétique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Xarpi de “Solon”.....	20
Figura 2 - “Brutus” para “Sabido”.....	21
Figura 3 - Pixo de “Alan Roots”.....	23
Figura 4 - Xarpi de "Aranha" com dedicatória para a pesquisadora	24
Figura 5 - Rascunho sobre tipologias de pixo no Ceará, segundo "Aranha".....	25
Figura 6 - Xarpi de "Grilo", dedicado à pesquisadora.....	27
Figura 7 - Página com vários xarpis registrados.....	28
Figura 8 - Menir da Meada (Castelo de Vide), Portugal.	36
Figura 9 - Mão negativa. Gruta Chauvet (Ardèche, França), 30.000 a. C.	37
Figura 10 - Dadaístas em frente à Igreja de Saint Julien le Pauvre, 1921	41
Figura 11 - Imagem do muro de Berlim	44
Figura 12 - Imagem do muro de Berlim	45
Figura 13 - Fotografia da autora da pichação “Fora Temer” no Muro de Berlim	45
Figura 14 - Pichação em São Paulo	47
Figura 15 - Folha com vários pixos cariocas	47
Figura 16 - Desenho de Jorge Otávio	51
Figura 17 - Fotografias de José Maria Guerreiro.....	52
Figura 18 - Mapa do Ceará forjado por Alberon Soares	52
Figura 19 - Homenagem aos integrantes da sigla RM (Rebeldes da Madrugada)	53
Figura 20 - Xarpi de “Spirro”	54
Figura 21 - Símbolo de "Vampiro".....	54
Figura 22 - Pixo de 100%SURF entre vários outros	56
Figura 23 - Pixo sobre área de reparo do muro da Escola José de Alencar.....	57
Figura 24 - Pixos diversos em portões comerciais	58
Figura 25 - Xarpis separados por colunas de muro extenso	58
Figura 26 - Xarpi de "Mosquito"	59
Figura 27 - Xarpi de "Mosquito" presente no caderno de pixo.	60
Figura 28 - Xarpi de "Wostok" fotografado por “Grilo”	60
Figura 29 - Modo de apresentação do xarpi de "Wostok" no caderno.	61
Figura 30 - Xarpi e Grafite de "Brutus"	62
Figura 31 - Pixo anunciado como “poesia de rua”	63

Figura 32 - Referência à arte feita por pixador no caderno.	64
Figura 33 - "Aranha" contempla a Rua Castro e Silva I.....	65
Figura 34 - "Aranha" contempla a Rua Castro e Silva II.....	65
Figura 35 - "Aranha" contempla a Rua Castro e Silva III.....	66
Figura 36 - "Aranha" contempla a Rua Castro e Silva IV.....	66
Figura 37 - "Aranha" contempla a Rua Castro e Silva V.....	67
Figura 38 - "Aranha" contempla a Rua Castro e Silva VI.....	67
Figura 39 - Xarpi de "Aranha" na Castro e Silva.....	68
Figura 40 - Xarpi de "Aranha" na Rua dos Tabajaras.....	68
Figura 41 - "Aranha" e o pixo de poeira.....	69
Figura 42 - Xarpi de "Grilo" no caderno.....	70
Figura 43 - "Grilo": "Pra q padre se tem Deus?".....	71
Figura 44 - "Grilo" e o direito.....	71
Figura 45 - "Grilo" e a praça.....	72
Figura 46 - "Grilo" e "Feuk".....	73
Figura 47 - Lado a lado, "Aranha" e "Grilo".....	73
Figura 48 - Xarpi de "Feuk".....	74
Figura 49 - Xarpi de "100%SURF" no caderno.....	76
Figura 50 - "100% SURF", Av. Carapinima.....	77
Figura 51 - "100%SURF" em Beberibe, CE.....	78
Figura 52 - "100%SURF" em Cambeba.....	78
Figura 53 - "100%SURF" próximo ao IPPS.....	79
Figura 54 - Pixo de "ALAN ROOTS".....	99
Figura 55 - Pixação na Av. Santos Dumont.....	122
Figura 56 - Cartaz do projeto Trânsito de leituras.....	122

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	METODOLOGIA	18
2.1	Encontro com “Sabido”	19
2.1.1	<i>O caderno</i>	21
2.1.2	<i>O gesto, a errância e a fotografia de pixo: métodos de leitura</i>	22
2.2	Encontro com “Aranha”	23
2.3	Encontro com “Grud”	26
2.4	Encontro com “Grilo”	26
2.4.1	<i>Para ver/ ler e pensar a pixação</i>	30
2.4.3	<i>Os (des)encontros teóricos</i>	30
3	CONTEXTUALIZAÇÃO DO OBJETO	34
3.1	Os menires	35
3.2	Da pedra como marco à pedra como suporte: as mãos negativas	37
3.3	As vanguardas literárias, o espaço e a poesia	39
3.4	Depois das vanguardas	43
3.5	No Brasil	46
3.5.1	<i>O contato da pichação com a literatura brasileira: o concretismo e a poesia visual</i> ...48	
3.5.1.1	<i>Do lugar de onde se fala: Ceará</i>	50
4.	O CORPUS	55
4.1	A estética da pixação	55
4.1.1	<i>Três autorias</i>	64
4.1.1.1	<i>Aranha: sobre ruínas e ausências</i>	64
4.1.1.2	<i>Grilo: o pixo no espaço político se alia à pixação</i>	70
4.1.1.3	<i>100%SURF: corpo como escrita e desterritorialização</i>	75
4.2	Diante da pixação	79

5	O CONCEITO DE ESCRITURA.....	82
5.1	Leitura e escritura.....	89
5.2	Escritura e espaço.....	95
5.3	Escritura e corpo.....	101
5.4	Escritura e imagem.....	106
6.	NÃO-LUGAR.....	111
6.1	Contra o silêncio da <i>pólis</i>.....	116
6.2	O exílio.....	124
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
	REFERÊNCIAS.....	129
	ANEXOS.....	134

1 INTRODUÇÃO

A epígrafe desta pesquisa não poderia ser outra. O “puro mínimo” para a poesia é o signo. Trabalhar o que está dentro e fora do signo. Eis a questão. Eis a tarefa poética.

A proposta de pesquisa sugerida pelo título desta dissertação se dá porque, para mim (faço este uso da primeira pessoa para responsabilizar-me completamente sobre esta suposição), há uma afinidade entre o poeta e o *pixador*¹ quando constroem com a palavra. O texto/imagem de que tratamos é denominado *pixação*². O dicionário, ao contrário do pretendido aqui, não incorporou o nome dado pelos criadores à coisa. Porém, começamos nas Letras³, a exemplo da Antropologia e das Ciências Sociais, a compartilhar o nome. Para o glossário do nosso vernáculo, *pichar* é o que existe como rabiscar (compreendido como um ato precário e despropositado, apenas) ou como escrever (o que leva em conta um canal comum de comunicação) ou, ainda, como ofender; e não é este o nosso objeto. A *pixação*, se consideramos a definição de seus criadores, é uma escrita que tem um código, um alfabeto e ou uma grafia individual e cujo suporte é a rua. É também uma escrita consolidada em determinado grupo social, embora não legalizada, e mais: seu letramento⁴ é conduzido por uma comunidade e compartilhado em sua especificidade. Mas sua principal característica tratada aqui é que ela se faz *escrita* para quem a conhece, para quem conhece seus agentes, mas se faz somente como *imagem* para quem não a sabe ou não a quer saber. Trata-se de um feito cuja propriedade está no ato do sujeito que o produziu e de algo cujo anonimato do autor e cuja indefinição do

¹ Aquele que faz *pixação*.

² Glória Diógenes e Juliana Chagas, estudiosas do fenômeno na Área de Antropologia e Ciências Sociais (UFC), marcam a distinção necessária a esta pesquisa, mantendo em sua produção sobre o tema “o uso do termo nativo, comumente utilizado pelos próprios jovens [que *pixam*]” (DIÓGENES, p. 58, 2013) para designar a escrita que se apresenta “deformada”, ilegível. Por isso, também serão escritos, aqui, *pixação*, *pixar*, *pixo* e *pixador* com “X”. A diferenciação de termos também aparece em depoimento de um *pixador* participante do documentário PIXO, feito por João Wainer e Roberto T. Oliveira em 2010.

³ A pesquisadora não encontrou pesquisas na literatura ou na linguística que considerassem o termo *pixação*.

⁴ “Admitir as distinções e não a padronização das práticas de letramento leva-nos a considerar que diferentes grupos sociais apresentam orientações distintas de letramento. De acordo com Tinoco (2008, p.73), “[...] em uma mesma comunidade, pode haver diferentes formas de ler e escrever dentro das mesmas práticas, o que implica perceber que a diversidade é a regra e a padronização é a exceção”. Sob essa perspectiva, os múltiplos letramentos ou tipos diferentes de letramento (BARTON, 1994; ROJO, 2009; OLIVEIRA, 2009) conferem a cada cultura maneiras distintas de conceber a língua escrita, repercutindo nas relações sociais. Sob essa perspectiva, a língua escrita é parte da configuração cultural dos diferentes grupos sociais; as práticas de letramento diferenciam-se nas diferentes comunidades, evidenciando-se/repercutindo no modo como os indivíduos concebem os eventos de letramento característicos de sua cultura.” (EUZÉBIO; GOULART; e MENDES, 2009, p. 39-53). Cf. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v.6, n.2 (39-53), jul-dez, 2009.

conteúdo abriga-se em uma forma diversa do uso da escrita e da imagem, ou no hibridismo possível entre os dois.

Se o signo, a palavra, é, para Leminsky, o “puro mínimo” e a “única coisa única”, a pixação seria a ponta do *iceberg* de uma questão de linguagem concernente à arte e à toda sociedade. A vida estaria na multiplicação da assinatura na rua, pelo pixador; e na minha interpretação, que não cessa de dizer sobre as várias coisas que esta pode ser. As leituras se multiplicam com as escritas. Assim acontece com a leitura de literatura.

Mas, se quem joga com o signo não é considerado poeta, e sim um grupo social que se liga por esta ousada prática de linguagem em comum: o pixo ou pixação — escrita exercida, em sua maioria, por jovens, marginalizados ou não, e posta ilegalmente sobre os mais diversos suportes urbanos (muros, tapumes, carrocerias de veículos automotores etc) e de traços ilegíveis para quem não entra em contato com seu processo de criação ou seus criadores (integrantes de galeras ou gangues de rua). —, importa pensar por que poderia interessar a estes sujeitos uma atitude estética perante a linguagem que implica vários meios e formas de execução e atinge, perturbadoramente, a sociedade atual.

O “*iceberg*” é o labirinto dos nomes. Qual sua parte submersa? Que semelhanças estão guardadas na vida das “palavras poéticas” e dos pixos?

Se a literatura se revela nas palavras, como o que ela revela pode ser, de certo modo, indizível? Ela é este movimento em que voltamos à estaca zero? O “velamento”? Como se o descoberto pela leitura fosse muito mais o trajeto do que o fim, muito mais o marco no silêncio das pedras no caminho do que o destino do percurso?

Nesse velamento, processa-se um ressurgimento das coisas. Pensei, então, que o interessante seria, para uma pesquisa, refletir sobre este vínculo seminal entre a palavra que ressurgue na literatura e esse espaço (silêncio) que ressurgue na palavra.

A pixação é um texto visual, inicialmente, mas os documentários acerca dela faziam saber que havia um nome ali escrito e/ou desenhado, produto de um gesto em que imagem e escrita encontravam-se em tensão contínua. Notei que havia uma função silenciadora da palavra na imagem, ou no desenho, do pixo. Retomei meus antigos interesses pelas Artes Visuais, mergulhei mais fundo nas recentes teorias da imagem e resolvi que esta tensão, este silêncio, seria o que realmente me instigaria por todo o tempo do mestrado ou além dele, porque então a questão não é somente a literatura, mas seus jogos com outras linguagens e os efeitos e sujeitos obscurecidos e apresentados nela, além das evidentes implicações sociais.

Um novo desafio de leitura estava apresentado a mim. Mas o livro era a cidade. A dificuldade foi “paginar” seus acúmulos simultâneos de imagens/escritas. Para isso, era preciso memorizar fotograficamente cada pixo, recordar a passagem, o lugar onde as “garatujas” mais se projetavam. Era estranho ler sem o recolhimento, sem o silêncio, sem o livro nas mãos. Tudo era muito rápido, mesmo a pé, de ônibus, de qualquer forma.

Era preciso andar muito. E nisso havia uma outra parte da leitura: entender o corpo na cidade. Entender que a posse dos pixadores sobre a cidade é outra, diferente da minha. O pertencimento é o trajeto, porque não há propriedade, ao mesmo tempo que andar por ela é uma forma de tê-la para si, sabê-la. Há marcos de passagem. Na leitura da cidade e do pixo, sou induzida a caminhar, simplesmente, ou encontrar algo ou alguém em algum lugar. Olhando com mais atenção meus rotineiros trajetos de trabalho e estudo, percebi a infinidade daqueles que me cercavam e marcavam, nos muros, sua presença. Comecei a investir no desafio de localizar pontos em que “eles” “me encontravam”. Quais “deles” passavam por onde passei. Como era a assinatura de cada um.

No pixo, lembrava de um desconhecido que passou por onde eu também passei. Tudo me incitava a perguntar onde os isolamentos da cidade, das pessoas e da leitura ocorreram. Como a leitura foi associada a um estado passivo em relação a qualquer realidade, ou melhor, como ela foi dissociada da “correria” e amalgamada a uma necessária e sublime “elucubração solitária” da mente e a uma certa imobilidade do corpo.

A leitura na rua impõe, ao corpo e à mente, múltiplas leituras ao mesmo tempo. A escrita dos escritores ou arquitetos sobre a cidade é a expressão de uma ponderação atrasada em relação à cidade factual.

Eu não andava pela cidade, olhando-a/ lendo-a de fato, antes de tentar ver/ler os pixos. E talvez, para integrarem-se tão bem à volição arbitrária e constante da vida urbana, os pixos sejam o que são porque precisam ser somente isto: a brevidade desta presença, um instante de leitura dentro de tantas outras fagulhas de códigos no tempo e no espaço.

Estranho como a repulsa pelo pixo não havia me tocado, mesmo depois de ter a casa pixada e saber que tantos outros espaços “invadidos” eram parte de uma manifestação que, talvez desde o começo, eu havia visto como linguagem — o que era muito, posto que dela eu não ignorava o que lhe é interno (sentidos, composições, forma) ou externo (usos sociais, *díxis*).

Mas havia outra relação ainda a perscrutar, pois falar de linguagem não é o mesmo que falar de literatura ou de filosofia da linguagem. Em que ponto o pixo, como linguagem,

encontrava a literatura? Na medida em que ele propunha um desafio de leitura próprio dela? Como isso se dava?

Notar a pixação como texto visual e vê-la/lê-la com a devida atenção, colocar-se diante dela, foi um gesto quase involuntário, que se deu muito antes da produção do projeto de pesquisa. Com a vida dividida, desde 2015, entre diferentes cidades cearenses (Aracati, Fortaleza e Pacajus) por motivos de trabalho, estudo ou vida familiar, as viagens constantes de uma a outra me ofereciam, pelo menos a cada semana, uma gama nova de visualizações das ruas onde eu captava os pixos. Este trabalho, de certo modo, é um registro do meu trajeto de vida e do caminho onde encontrei também as pixações estudadas. Notava as aparições de alguns xarpis, o apagamento de outros. Percebia, sobretudo, a vida desse movimento e imaginava as pessoas envolvidas. Eu não ignorava comentários recriminatórios ao pixo ou quando lhe desviavam o olhar. Sabia porque rejeitavam-no, mas não concordava. Entendi que meu ato de vê-lo/lê-lo era uma forma estranha de resistência a um “senso comum do olhar”. Cheguei a sentir um orgulho particular por tentar, ao menos, deter meus olhos sobre ele. Naquele momento, “ver” era a forma com que eu podia “ler”. Eu segui insistindo nessa tarefa, por vezes, chegando à exaustão, pois a visão não abarcava a paisagem, não separava os pixos. Eu precisava lidar com o excesso deles, principalmente se eu trafegasse as ruas de ônibus ou de carro. Nesse ínterim, recordava que, se a arte tinha sua história tão marcada por incompreensões ou contradições, por que não pensar em uma questão de arte envolvida no pixo? Este incômodo geral, ao ver o pixo, não seria uma resposta a uma provocação estética, como se dá com algumas instalações urbanas e performances contemporâneas? E o que a arte visual reserva ao entendimento dessa escrita? Que relações poderiam existir entre as poesias visuais e ela?

Procurei responder. Foi então que o objeto me colocou numa outra teia de relações da qual eu deveria escolher apenas um fio.

2 METODOLOGIA

“Como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha?”

Didi-Huberman

O pixo, no modo como se realiza, internaliza questões dentro de outras, obrigando este estudo a um pensamento interdisciplinar que não pode suplantar a questão de interesse maior, que é a relação entre pixo e literatura.

Os vários lados deste poliedro me impuseram uma questão inevitável. Qual seria o ponto de partida das investigações correlatas a outras disciplinas, como a Arte visual, a Arquitetura, a Filosofia, a História e a Antropologia? É visível que a pixação toca questões ligadas a várias áreas do conhecimento, mas transitar entre as matérias de modo a encontrar entre elas o vínculo que tornasse possível abordar a arte da pixação era explorar zonas limítrofes arriscadas.

Para não me perder, porém, lembrei-me de que a questão era a linguagem em sua forma estética e vi que, para falar de linguagem e de sentido, estas áreas de estudo também procuravam a literatura. A literatura (bem entendido, a produção literária que funde linguagens, especificamente imagem e escrita; as reflexões de alguns escritores sobre a literatura como criação/ato poético e sobre o pixo), portanto, guiaria todo o trajeto.

Não me perdi, ou acredito não ter me perdido, por conta dos encontros. Encontros, vale ressaltar, com pessoas e áreas de conhecimento desconhecidas.

E quase todos os encontros foram imprevistos. Deixei-me levar como se estivesse à deriva. E estava. Não tinha artifícios de comunicação (repertório de gírias ou gestos próprios dos pixadores) nem imaginava pontes de acesso. Felizmente, não pude fugir da condição para se ler pixação: saber, de alguma forma, quem é “aquele”, “aquela” que escreveu “aquilo”. Isto fez com que eu buscasse, ainda que precariamente, por pixadores com quem eu pudesse travar conhecimento... E não qualquer conhecimento, mas o conhecimento que aliaría o pixo à arte e, talvez, ao que tem sido dito sobre a criação literária.

Mas, buscando no meio universitário e artístico, pessoas me indicavam, sob sigilo absoluto, conhecidos seus, próximos ou distantes, que praticavam o pixo. Curiosamente, os encontros mais significativos foram aqueles que se deram em lugares de interesse comum entre

mim e os pixadores. Lugares em que a arte era discutida (centros culturais, universidades, exposições, ateliês) foram o cenário do diálogo vital ao entendimento da pixação — ou, arrisco dizer, foram espaços que me trouxeram sorte, talvez por já serem compartilhados por mim e por eles, sem que eu o soubesse.

2.1 Encontro com “Sabido”

“Sabido”⁵ me encontrou por ocasião de uma palestra (sobre minhas reflexões iniciais sobre pixação) que proferi no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, em 29 de agosto de 2015. Não havia nada em sua aparência ou comportamento que o ligasse ao estereótipo violento dos pixadores⁶. Tinha a fala muito discreta e seu jeito era simples. Estava acompanhado por sua esposa, com quem compartilhava o interesse pelas relações que eu havia demonstrado na palestra e se mostrava entusiasmada com o diálogo estabelecido entre nós. Ele se prontificou a me ajudar na leitura das pixações e propôs que nos encontrássemos para conversar. No ensejo, ajudou-me a adquirir parte importante do *corpus*: o caderno de pixo em que, nas reuniões de pixadores, os mesmos inscrevem e registram seus xarpis⁷. O caderno era de um amigo seu, “Santos”, a quem os pixadores dedicavam suas assinaturas.

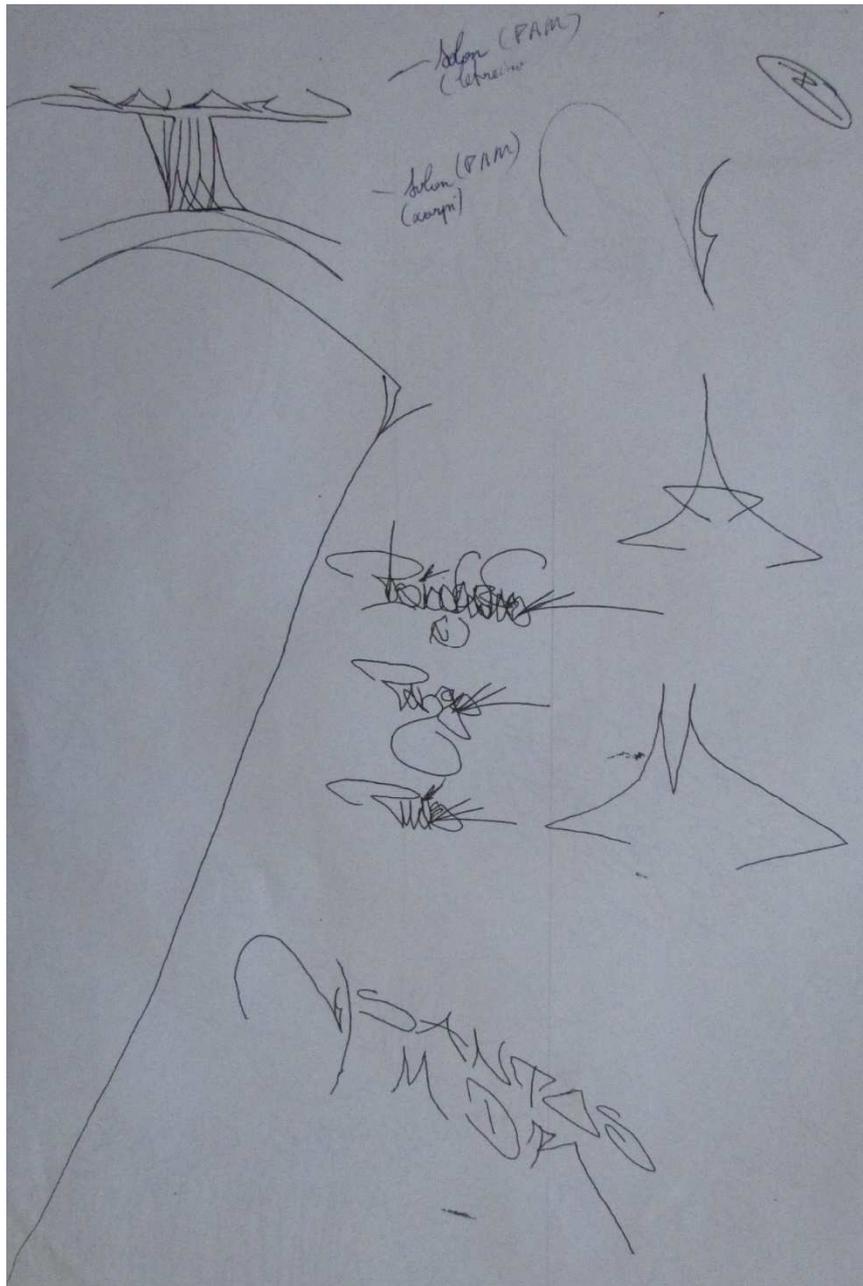
Adiante, é possível ver imagem em que estão presentes uma série de detalhes nos quais se evidenciam relações, definição de grupos e outros elementos que demonstram a particular linguagem do pixo e do contexto social do qual ele advém.

⁵ Codinome do pixador que primeiro me ajudou a descortinar o pixo. Apesar de toda a gentileza e prontidão em contribuir para a pesquisa, ele optou por nunca me mostrar o seu pixo.

⁶ O imaginário em torno da figura do pixador agrega diversos julgamentos, sendo que os mais difundidos giram em torno do fato de muitos pixadores fazerem parte de gangues ou facções criminosas (DIÓGENES, 2013, p. 39-52). Recentemente, o documentário “Pixo” (2010), dentre outros sobre o tema, têm mostrado que não apenas marginais, mas indivíduos de diversas classes sociais são praticantes de pixo e que, apesar da propagação audiovisual desta informação, muitos ainda a desconhecem e, por isso, têm como inquestionável a associação entre a conduta criminosa e a pixação. Popularmente, então, aquele que pixa comete outros crimes além da pixação e da pichação. Segundo a lei n. 12.408 de 25 de maio de 2011, a pichação (e a pixação, entendida pela lei como pichação) é proibida, mas não o grafite. Ademais, o receio de que os pixadores presentes nesta pesquisa tivessem suas identidades reveladas já provam que a criminalização do pixo e da pichação tocam suas vidas sociais não só através da lei, mas também de um discurso social consolidado contra eles, sejam os mesmos infratores de outras leis ou não.

⁷ “Xarpi” é um anagrama para a palavra “pixar”. Designa todo o conjunto de assinaturas ilegíveis, ou seja, de “pixo”.

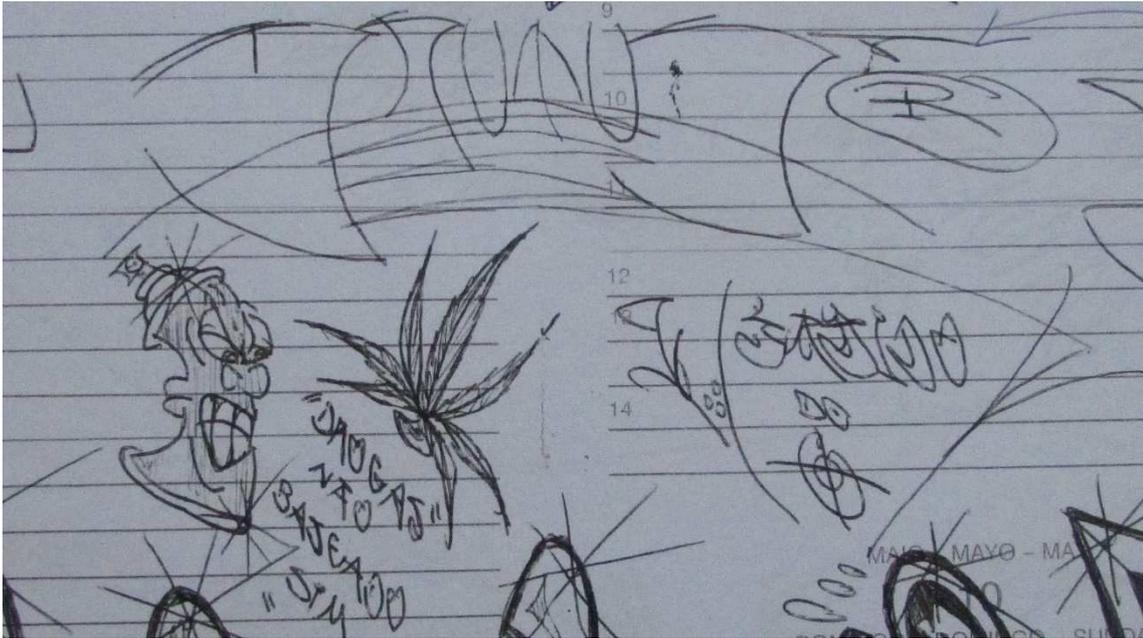
Figura 1 – Xarpi de “Solon”.



Fonte: arquivos da pesquisadora. Imagem extraída do caderno de pixo (corpus). Acima à esquerda, letreiro (nome estilizado) sobre xarpi de "Solon"; ao lado, de cima para baixo, sigla⁸ (PAM); No meio, palavras da sigla (Psicopatas e Algo Mais). Abaixo, dedicatória para “Santos” (MDR). Acima, notas da pesquisadora.

⁸ “Siglas” são as iniciais dos nomes das *galeras* que praticam o pixo. Ex: (SF) “Skizito Fobia”. As *galeras*, diferentemente das *gangues*, são grupos que se reúnem para a “curtição” — pixar, “dar um rolê”, usar drogas etc. —, e não para cometer delitos como assaltos e outros. Cf. DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência**: gangues, galeras e o movimento *Hip Hop*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

Figura 2 – “Brutus” para “Sabido”.



Fonte: caderno de pixo (*corpus* em anexo). Acima, xarpi de "Brutus" (à época da galera FG - Feras do Grafite). Abaixo à direita, dedicatória para "Sabido".

2.1.1 O caderno

O caderno de “Santos” (integralmente apresentado em anexo) foi, com muito cuidado, reproduzido, mas não sem chamar a atenção. O lojista que atendeu a mim e a “Sabido” nos olhava com cisma, talvez medo. Eu também tinha medo. Queria que aquilo acabasse rapidamente.

Enquanto o material era reproduzido, eu pensava em como ler o caderno e no modo como o que nele estava inscrito configurava, para mim, um texto.

Um objeto de registro, mas, para além disso, um relicário de relações de afeto, de amizades e de admirações que se faziam em torno do ato de pixar e que diziam sobre o tempo e o estilo de vários assinantes. O texto dizia quem já havia morrido, quem era exemplo para os outros, quais as diversas formas gráficas existentes entre vários pixadores no decorrer das datas marcadas. Várias temporalidades conviviam ali e, uma vez imaginadas as assinaturas nas ruas, poder-se ia pensar em um tempo de passagem, variável para cada indivíduo, dentro da cidade. Uma narrativa visual composta de nomes que, muitas vezes — exceto nos casos de pixadores de honra (mais ousados e desafiadores, que mais pixaram e marcaram presença na cidade) —, tinham tempo limitado de aparição: o tempo de suas vida e ação. O caderno era o único lugar

em que as assinaturas estavam livres do apagamento coercitivo do poder público e da ideologia de propriedade dos espaços da cidade, mas mudava de pixador para pixador. “Sabido” relatou que muitas assinaturas são raras e cobiçadas, sendo trocadas e até vendidas entre os pixadores.

2.1.2 O gesto, a errância e a fotografia de pixo: métodos de leitura

Em outro momento, à medida que “Sabido” lia em voz alta os pixos copiados, notei que, em alguns casos, era possível associar a torção das letras constituintes das assinaturas às grafias alfabéticas conhecidas, mas, em outros, não. Além dos xarpis, havia outras referências a ocupar os espaços das páginas: siglas, dedicatórias, frases de efeito, *slogans*, e variações gráficas dos mesmos nomes obnubilados pelos seus autores. As dinâmicas de distribuição dos signos se faziam a partir do livre gosto do pixador, muitas vezes explorando a página inteira com curvas longas, quebras bruscas de linha e de ângulo das linhas desenhadas e das “linhas de leitura”. O olhar, para quem lê pixo, deve se movimentar para todos os lados: não há pauta, linha “para escrever” ou “verso”... O olhar deve ser indisciplinado, exploratório do lugar branco da página. Isto porque o gesto gráfico se fundamenta na liberdade da criação de um novo código frente ao código comum, ou seja, na completa diferenciação dos códigos dos pixadores, demandando extrema elaboração e inovação constantes na formulação dos “tipos”.

Por isso, “Sabido” constantemente “redesenhava” enquanto lia os xarpis que eu não conseguia decifrar. A leitura de muitos dependia deste recurso de memória, que, nas reuniões, os pixadores também compartilham entre si, fazendo demonstrações de desenho, reproduções de pixos e adesões de estilo que geram semelhanças gráficas entre pixadores.

Ler a partir dos gestos era tão necessário quanto ler o pixo na rua e documentar suas ocorrências. Para isso, percorrer ruas, estradas, e fotografar foi fundamental, principalmente para dar conta também do lugar em que o pixo era inscrito, mostrar o espaço físico no qual se inseria e como era sua relação com a paisagem. A cidade é uma página de inscrição bastante diferente do papel, do plano uniforme. O diálogo com a arquitetura e com outros componentes da cidade, como caminhões, carrinhos de catadores e outros, faz pensar em estruturas variadas e no movimento de visibilidade que o pixo gera para si mesmo, a partir destas escolhas de suporte, ou superfície, para escrever. Embora a ação mais valorizada seja aquela feita sobre planos difíceis de alcançar, como prédios altos de bairros nobres; os lugares de inscrição do pixo variam muito, dando incidência muito variada dele sobre o ambiente urbano.

Figura 3 – Pixo de “Alan Roots”



Fonte: fotografado pelo pixador e divulgado em grupo fechado de rede social.

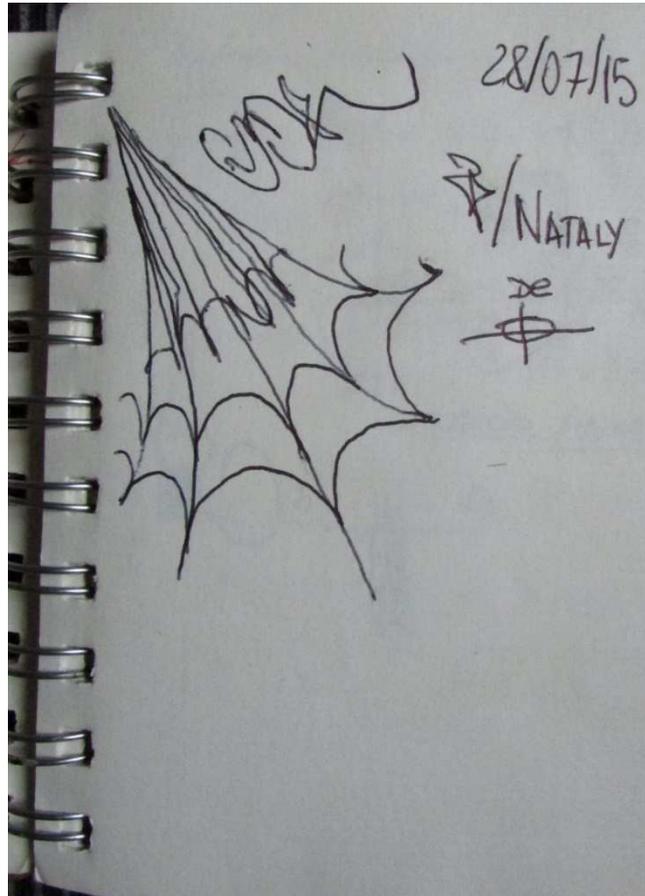
2.2 Encontro com “Aranha”

Na peregrinação constante a exposições e eventos sobre arte urbana, o dia de mostra do Arquivo das Sombras, no dia 28/07/2015, realizada na Secretaria de Cultura de Fortaleza, trouxe-me outro pixador. A exposição foi realizada pelo coletivo artístico Aparecidos Políticos, conhecido por seus trabalhos de grafite e intervenção urbana voltados à temática da ditadura militar.

“Aranha” conversava gentil e livremente com outros visitantes que também trocavam ideias comigo, até que declarei que pesquisava pixação. Especifiquei: a pixação, com “x”, a “ilégível”. Dispersados os outros, ele perguntou mais sobre minha pesquisa, afirmou que pixava e relatou que práticas e percepções do espaço ele aliava ao pixo. Indicou-me leituras... Guy Debord parecia seu favorito. Encantei-me com a situação, com a pessoa. Pedi-lhe que

“pixasse” em meu caderno pela admiração que se construiu, em mim, no momento. Não recusou a isto nem ao meu pedido de conversar sobre o assunto.

Figura 4 - Xarpi de "Aranha" com dedicatória para a pesquisadora.



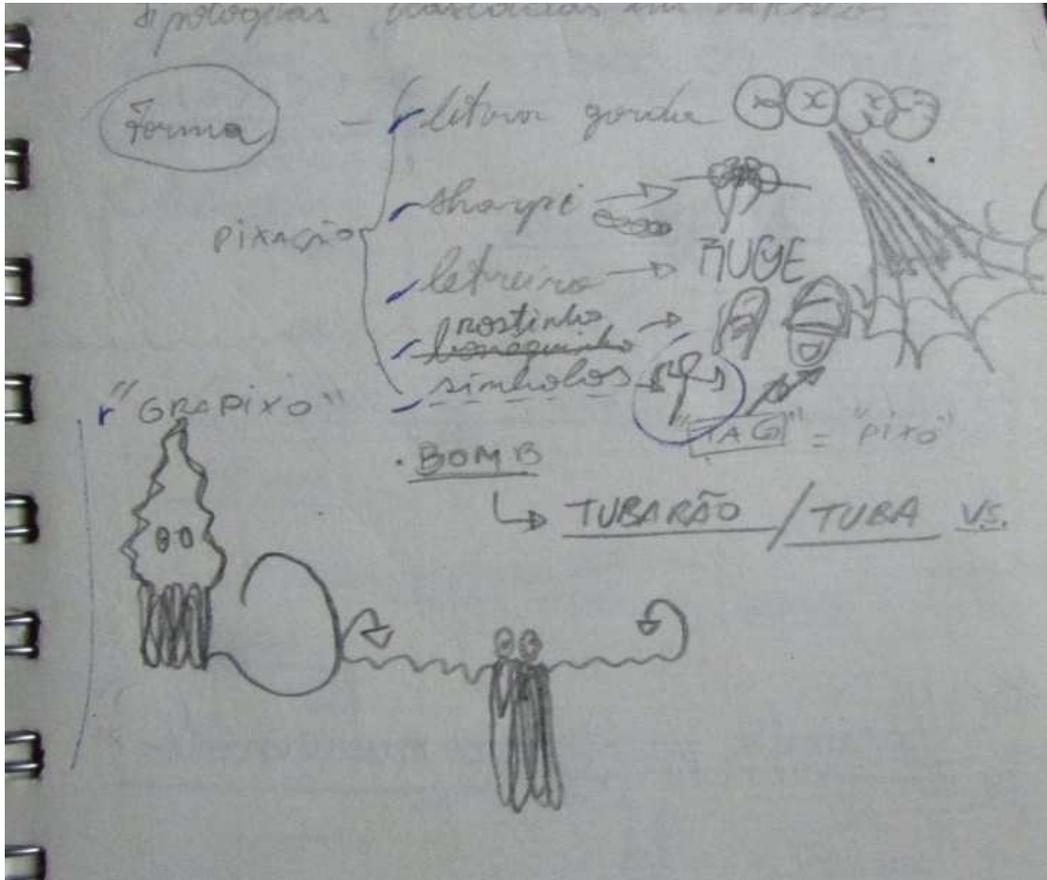
Fotografia da pesquisadora (28/07/2015).

Eu notava “Aranha” polido, aberto ao diálogo, mas meu despreparo para uma entrevista ou mesmo uma conversa, naqueles momentos iniciais da pesquisa, foram tão evidentes que cheguei a confessar que não tinha ainda nada específico a saber, mas minhas curiosidades eram muitas e, sendo assim, que ele falasse à vontade. Então, ele falou que tinha gosto pelas ruínas da cidade e, curiosamente, pelos lugares menos habitados ou habitáveis: os esgotos, a parte “abandonada” do Centro de Fortaleza, as pedras isoladas em amplas paisagens, além das práticas em comum com outros pixadores.

Depois, ele falou das formas do pixo, completando manualmente as notas que iniciei em meu caderno. As diferenças entre a classificação tipográfica proposta por “Aranha”

e a de estudiosos das tipografias urbanas está contemplada neste estudo. Abaixo, os rascunhos meu e de “Aranha”:

Figura 5 - Rascunho sobre tipologias de pixo no Ceará, segundo "Aranha"



Fotografia da pesquisadora (24/07/2015).

Eu havia gravado no celular (com permissão) toda a conversa com “Aranha”, porém, consciente da vida dupla que levava (enquanto pixador e “cidadão comum”), talvez ele tenha mudado de ideia quanto a permitir que sua voz estivesse na pesquisa. Não sei se por propósito dele ou não, ele me pediu o celular “para ver uma coisa” e a gravação sumiu de meus arquivos. Desde então, reconhecendo os possíveis receios de pixadores que levem uma vida social “ordeira”, paralela à do pixo, não utilizei mais gravações de qualquer tipo em minha pesquisa, valendo-me, apenas, do diário de campo que ora exponho. As imagens aqui utilizadas foram manipuladas apenas para ocultar qualquer dado que revelasse ou indicasse a identidade legal dos pixadores.

2.3 Encontro com “Grud”

Conhecido artista plástico cearense, “Grud”⁹ não nega as suas experiências com o xarpi, mas declarou, quando o encontrei, que não apoiava a prática e não tinha boas lembranças dela. Apesar disso, conversamos em seu ateliê e, em determinado momento, ele me mostrou o grupo fechado de uma conhecida rede social composto apenas por pixadores que, neste ciberespaço, compartilhavam orgulhosamente imagens fotografadas dos seus pixos. “Grud” falava animada e familiarmente de antigos amigos, de xarpis conhecidos, dos considerados¹⁰ e dos que mudavam as suas assinaturas no decorrer do tempo, coisa que me chamou a atenção.

Foi um importante passo para a pesquisa Grud mostrar-me o grupo fechado, pois assim pude perceber “mais de perto”, embora virtualmente, a rede de relações entre os pixadores e que leituras eles fazem do pixo.

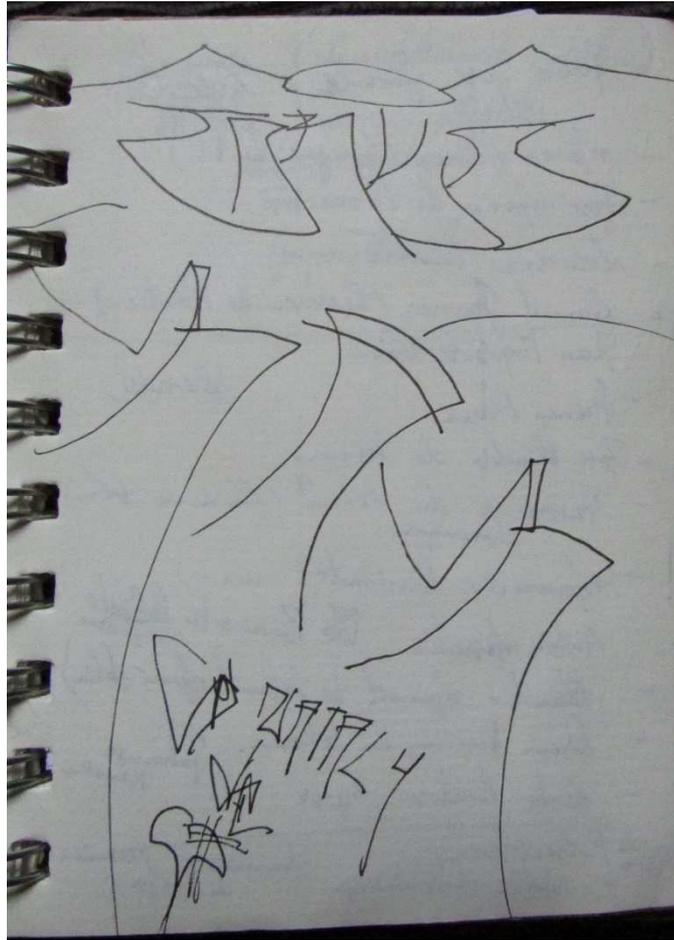
2.4 Encontro com “Grilo”

Tive oportunidade de conhecer “Grilo”, inicialmente, por meio virtual e indicação de uma colega de estudos. Depois, vi-o em um evento de Fortaleza, do qual ele participava como agente cultural. Lá trocamos as primeiras palavras e o informei rapidamente do que se tratava minha pesquisa. Depois, inusitadamente, pude recebê-lo em minha casa, por conta de uma amiga em comum que o chamou até lá. Ao confraternizar-nos, falei do tema, do caderno, do que havia descoberto e das novas questões que apareciam. Ele sempre falou com entusiasmo do pixo e do modo como ele se relacionava com a prática da pixação. Traduziu outros vários xarpis do caderno, falou um pouco da vida de outros pixadores, o que me deixava cada vez mais fascinada com a variedade de formas criadas para os nomes.

⁹ Mesmo que o pixador (ou, no caso de Grud, ex-pixador), não tenha feito questão do sigilo sobre seu nome de Registro Geral (RG), é uma opção metodológica manter, para todos os pixadores citados nesta pesquisa, apenas a referência ao seu nome de pixo.

¹⁰ Segundo “Grilo”, os *considerados* são os pixadores de fama e respeito por terem uma conduta exemplar para outros pixadores (dentro de critérios particulares, para o “bem” ou para o “mal”) e espalharem, em maior número ou das mais ousadas formas, seus xarpis pelas cidades.

Figura 6 - Xarpi de "Grilo", dedicado à pesquisadora



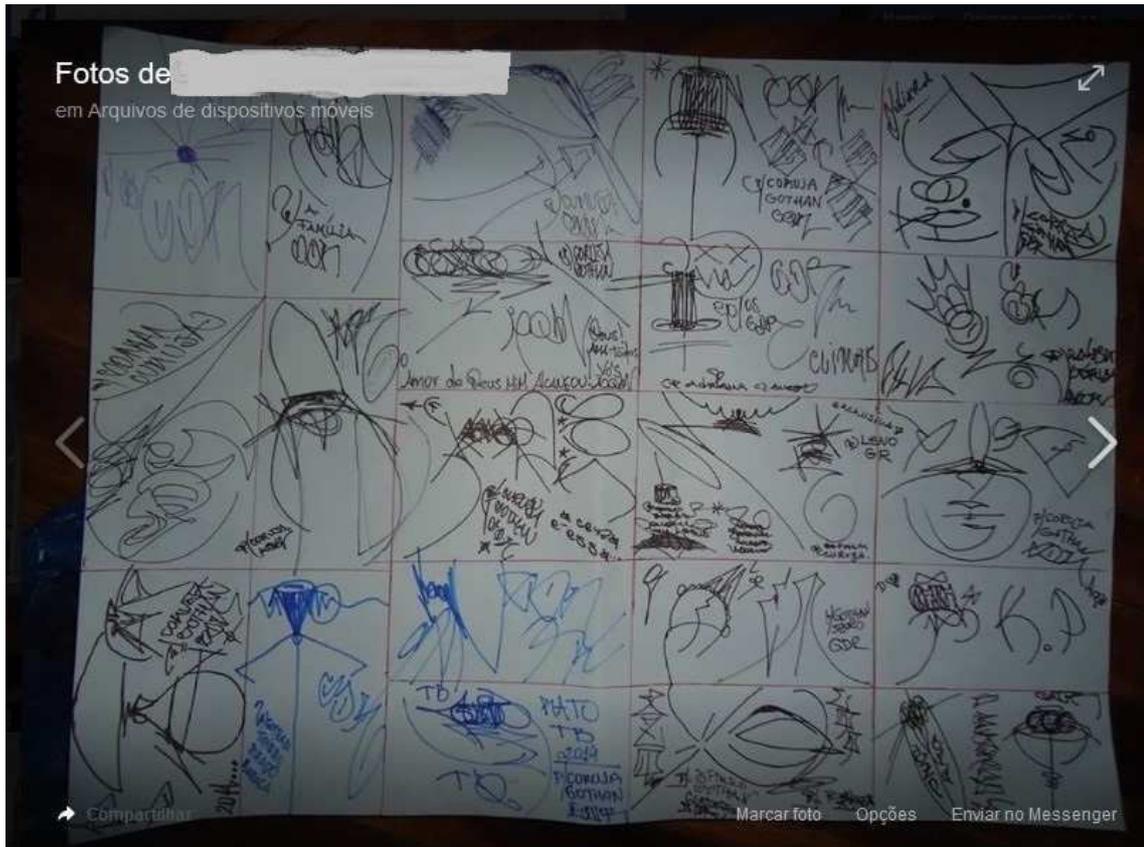
Fotografia da pesquisadora. Xarpi de "Grilo" (agora integrante da sigla RAR – Renascidos da Arte Rebelde), dedicado à pesquisadora, no dia 08/10/2016.

Com ele, os receios sobre como abordar os pixadores ou capturar os xarpis foram se esvaindo. A rua, também, começou a tornar-se mais familiar, assim como os pixos. O que antes era uma tarefa fisicamente dolorosa e cheia de medo passou a ser prazerosa, pois os outros pixos, desconhecidos, exerciam sobre mim novas forças de atração que, por tarefa, eu não deveria deter.

O acesso ao grupo virtual, onde várias *galeras* e *crews*¹¹ compartilham os xarpis, ofereceu vários elementos para uma meditação mais aprofundada do pixo.

¹¹ Grupos em que se encontram pixadores e grafiteiros.

Figura 7 - Página virtual com vários xarpis registrados



Fonte: página do grupo virtual fechado. Folha com vários xarpis registrados. Frequentemente, os pixadores compartilham imagens como esta para lembrar a composição de grupos ou antigos integrantes e suas assinaturas. Acesso em 28/05/2017.

Em uma das conversas, propus uma caminhada pela cidade para localizar alguns xarpis. Eu não tinha muitos registros deles nos locais onde os mesmos estavam inscritos. Precisava ver como os pixos que eu já conseguia traduzir se espalhavam... Se havia diferenciações ou preferências de localização, se tudo era realmente tão arbitrário quanto se imaginava. Ele aceitou e, pacientemente, conduziu-me aos pixos e os fotografou, inclusive. Eu tomava notas de percurso e o endereço das assinaturas.

A conversa mais longa, de quase uma tarde inteira, foi dia 20 de junho de 2017. Na casa onde “Grilo” morava com seus pais, havia quadros de artistas renomados nas paredes: pude notar um de Zé Tarcísio e outro de Aldemir Martins. Vários livros, imagens, artigos de artesanato. Enquanto ele fazia um café, pensava em perguntas, que depois se fizeram desnecessárias. “Grilo” tinha um pensamento muito bem definido sobre o que fazia. Seus diálogos com o meio artístico e outras pesquisas do Ceará que envolvem pixação, como a de

Glória Diógenes¹² e a de Juliana Chagas¹³, incentivaram nele mais aprendizados, construídos frente aos outros olhares que a pixação tem atraído no Ceará ultimamente.

Todos eles, com exceção de “Grilo” e “Sabido”, tiveram aparições rápidas. Deixaram solidariamente isto que constitui a presente pesquisa, feita de indícios. Não pude construir maiores vínculos, embora essa vontade tenha surgido, como se eu tivesse acordado para o ser deles depois de eles terem ido embora. Mas em trocas sensíveis, a harmonia pode faltar. Só havia eu mesma, enquanto pessoa. Não calculei aproximações.

Apesar disso, guardo-os na experiência que tive com eles. Tentei fazer os encontros durarem em novas andanças pelas ruas e pelos espaços reais ou virtuais por eles compartilhados. Os estranhamentos dos contatos travados também se prolongavam e me faziam pensar. Eles me deram a “senha” para eu continuar a ler alguns xarpis, deles e de outros(as), mas as possibilidades de escrita e de leitura (reconhecimento, decodificação) continuam, felizmente, sem esgotamento. Eles continuam aprimorando seus meios de tornar a escrita indecifrável.

Há algo na poesia que sempre nos faz superar dificuldades enquanto leitores. A criatividade do texto poético incita a descobrir um modo particular de relação com a linguagem e, de tanto ler relações novas, multiplicamo-las, buscando nós mesmos uma relação nossa, autêntica, com ela.

Desde a leitura de textos desafiadores, que, em emoção, só se equipara ao momento em que aprendi a ler, pensava a literatura como descobertas de intimidades, indefinições, desconstruções e recomeços, dos outros e de mim mesma. Tentar ler o pixo me trouxe esta mesma aventura: a ânsia pela decifração e, a cada nova leitura, mistérios novos e infundáveis.

Cada um dos pixadores citados, a seu modo, ofereceu recursos para investigar a pixação de duas maneiras diferentes e necessárias.

¹² Importante referência acadêmica cearense, realizou pesquisas sobre violência e arte urbana. Autora de **Cartografias da cultura e da violência**: gangues, galerias e o movimento *Hip Hop*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008, além de importantes artigos, como “O Signos urbanos juvenis: rotas da piXação no ciberespaço”. In: **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 22, p. 45-61, 2013.

¹³ Pesquisadora, investigou a **Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica**: uma análise dos modos de ocupação de pixos e graffiti e de suas relações entre si. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2015.

2.5 Para ver/ ler e pensar a pixação

Para relacionar com nitidez e fidelidade o objeto de estudo com a teoria, fizeram-se necessários, então, o exame cuidadoso e a tradução dos signos no caderno de pixo e o uso da fotografia. Tudo para registrar e discernir a variedade de manifestações do pixo. Assim, a análise estaria instrumentalizada e resultaria mais coerente e demonstrável o estudo do *corpus*. Os itens iconográficos da pesquisa são constituídos tanto pelas fotografias executadas por mim e pelos pixadores quanto por outras imagens ligadas aos estudos literários e os de outras áreas, de modo a tecer, também, relações entre imagens.

Cada passo em direção aos nomes do pixo conduziu a várias outras pixações, a pessoas ligadas à pixação, a outro signo, a outra pista ou outro rastro. Os próprios pixadores me ajudaram a decodificar, desmembrar o desenho dos pixos e isto foi uma descoberta emocionante. Demonstrar o desmembramento do código deles tornou-se, então, parte importante do desenvolvimento da pesquisa. Para tanto, as imagens fotografadas e a fragmentação dos escritos foram amparadas por trabalho gráfico específico a partir do qual será possível explicitar detalhes importantes.

2.6 Os (des)encontros teóricos

A pixação, enquanto tema de pesquisa, convoca questões sociais e imprime a este trabalho a característica de abordar as origens e as motivações da escrita social e literária, mas também tratar sobre o que as escritas estruturam e modificam na sociedade.

Como é inegável a presença da questão da diferenciação socioeconômica nas discussões sobre pixação, o resgate de referências clássicas sobre o assunto não pode faltar. Mas é preciso, como também tratamos de linguagem e estamos em outro tempo, fazermos releituras que propiciem o acolhimento das atualizações de diversas interpretações e críticas sobre o marxismo, dadas, notadamente, pelo pós-estruturalismo.

Segundo Williams (2013, p. 38) “o pós-estruturalismo rompe com o marxismo, mas trabalha com Marx.” Esse autor elucidava que:

[os autores pós-estruturalistas] continuam com o espírito da obra de Marx como movimento de esquerda, como um combate pelos marginalizados, pelos explorados e os destrocados. Mas, igualmente, eles resistem a definições fixas da sociedade, das estruturas políticas e dos movimentos revolucionários que provém do marxismo-leninismo ou do maóismo.

Assim, os aspectos “materialistas” não foram ignorados, ao mesmo tempo que a aceitação dos determinantes socioeconômicos não reduzem todos os acontecimentos a resultantes de ações provenientes de segmentações de classe ou ideologia. Este trabalho exige o reconhecimento de conexões possíveis entre metafísica, materialismo e estética, algo não muito simples de ser feito, mas que se tornou possível na tentativa de aliar estas diferentes abordagens através da inspiração pós-estruturalista do trabalho como um todo. O manejo das oposições parte do princípio de que todas elas encontram atualidade e relação em atuais tratamentos dados à arte em geral e também dão suporte, juntas, a um acontecimento que detém diferenças internas, às quais só poderia ser possível dirigir a palavra caso fossem acolhidas por uma articulação teórica sem predefinições de método e resultado. Por isso, os textos pós-estruturalistas são tão importantes nesta pesquisa, pois eles são críticos dos limites que se impõem a determinantes teóricas específicas e também da sua própria leitura destes limites.

Temos, portanto, a presença de Didi-Huberman sobre Arte, a de Jacques Rancière sobre arte e política e a de J. Derrida sobre linguagem e filosofia. Além disso, Maurice Blanchot, Giorgio Agambem, Márcia Arbex, Francesco Careri, Ángel Rama, junto a Gaston Bachelard foram lidos por oferecerem uma perspectiva sensível do envolvimento da linguagem e da literatura com a imagem, a visualidade e o espaço propriamente dito. Sobre a performance e o corpo implicado na pixação, foi incluído Renato Cohen.

A história e a antropologia, em suas abordagens mais recentes, com Paulo Arantes e a Marc Augé, deram apoio a uma interligação entre a linguagem escolhida para estudo e os impactos sociais da mesma.

Os autores supracitados e outros, em suma, foram lidos buscando-se a conexão, o encontro de teorias, e não apenas de método e linha de pensamento. O caminho deste trabalho, portanto, apresenta muitas curvas e deslocamentos.

Além disso, o fato de a pixação ser crime — uma leitura de Estado — não está em pauta. Também não está em causa defender a inserção desta realização de escrita na “instituição” de arte literária ou visual. A proposta deste estudo é aproximar a pixação dos debates acadêmicos sobre linguagem, é lê-la como linguagem, e provocar, a partir da leitura desta, aproximações entre ela, alguns exemplos da literatura contemporânea brasileira e o que a poesia teórico-literária de Maurice Blanchot e a chamada filosofia da diferença pensam sobre a linguagem escrita *em si* e o *fazer literário*. Cruzamentos disto com as investigações político-

filológicas de Agamben e o pensamento que se volta à estética dos espaços e do caminhar, curado pelas artes visuais e a arquitetura, não são casuais. Qualquer troca entre os termos destas ciências não soará, nesta pesquisa, como mera metáfora didática.

A partir de então, ler a pixação como literatura — esta considerada enquanto ação escritora e criativa, não enquanto legitimação de certos escritos — ou à luz de uma abordagem teórica que discute a literatura imbricada à linguagem escrita em sua origem¹⁴ é, portanto, a primeira possibilidade, apenas, oferecida por este trabalho. Outra possibilidade é valorizar não só a figura do leitor (enquanto receptor de escritas — incluindo as da literatura) e produtor de leituras (que são também escrituras, a exemplo da própria produção científica que ora se apresenta), mas também *uma forma de texto que não se restringe somente a um código linguístico, pois ele também se dá na forma de um espaço e de uma imagem.*

Um país como o Brasil, onde o letramento voltado para a modalidade culta da língua é relativamente restrito às camadas favorecidas economicamente, não perdeu leitores nem escritores. O ler e o escrever é que se modificam, se compreendermos o mundo como texto e as manifestações de linguagem marginalizadas pela nossa cultura grafocêntrica e logocêntrica como escrituras. O fato de nosso objeto remeter não só à escrita, mas também à imagem, nos exige uma modulação histórica e científica que possibilite trabalhar contextos de escrita, mas também de interferências que a imagem e a interação entre corpo e espaço, desde remotos tempos, insere ou antecipa sobre ela.

A terceira possibilidade, por fim, é a de promover um entendimento sobre o *movimento* que torna perceptíveis a linguagem e a arte *na* vida, lançando-as *fora* e *dentro* dela. Solapando divisões entre vida e arte, algumas verificações deste estudo poderão sugerir algumas novas versões para os conceitos trazidos à discussão: o que Blanchot chama de *espaço literário*, por exemplo, pode confundir-se com o espaço físico mesmo, ocupado, habitado, transitado. A lógica que *reside* nos termos empregados estará comprometida pela *oscilação* de sentidos que poderá ser percebida na tentativa de delineamento dos limites e das fusões

¹⁴ Ao discutir os conceitos benjaminiano e derridiano de *origem*, Didi-Huberman enfatiza que “a origem não é nem uma ideia da razão abstrata nem uma ‘fonte’ da razão arquetipal” (2010, p. 171), e define origem como aquilo “que surge diante de nós como um *sintoma*. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela restitui, que faz aparecer, *tornar visíveis* de repente, mas momentaneamente. Eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 170, 171).

presentes na miríade de áreas de conhecimento, polaridades e ambivalências conceituais concernentes ao estudo reflexivo da pixação.

Os *nomes* ou *desenhos* que *aparecem* na *pixação*, portanto, demandam um esforço de interpretação de uma imagem, mas, sendo ela uma escrita, impõe-se a quem lê uma reflexão sobre *a imagem que temos da escrita*, bem como o que foi feito dela por quem *pixa* e por quem usa do código “comum” ou formal da linguagem, como políticos e literatos. Por isso, é importante reforçar: o ato de ler que aqui se demonstra é uma ação, um esforço, um gesto; ainda que seja de ler uma atitude de escrever; ainda que seja de tentar dizer do que é feita esta atitude.

3 CONTEXTUALIZAÇÃO DO OBJETO

Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas.

Walter Benjamin

Os diversos desenhos ou imagens de escrita que percorrem tempos e culturas, assim como as diversas formas de inscrição que não necessariamente correspondem aos suportes mais convencionais do que hoje entendemos por escrita, dizem respeito a formas que se correspondem ou se chocam, mostrando que a linguagem escrita, assim como as imagens, não é apenas um lugar de conformidade de conceitos e expressões, mas sim de diferenças, de tensões. Os grafismos diversos falam sobre os homens que os escrevem, e estes, buscando identidade, jogam com o reconhecimento de suas diferenciações e semelhanças.

A tensão é a vivência mais experimentada no processo de construção do sujeito. E é com o que Didi-Huberman chama de tensão que também abordamos a pixação. Em sua obra *O que vemos, o que nos olha*, o autor fará uma minuciosa e inovadora apreciação do conceito benjaminiano de *imagem dialética*; e a ideia de *tensão* faz diferença entre os dois pensadores. Isto porque, para Benjamin, a imagem dialética é aquela que confronta outras imagens e o presente e, por não ser compreendida por seu tempo, convoca o homem a compreender o presente em que ambos se situam, sendo então a imagem algo ainda a interpretar e constituir o homem no processo da conscientização histórica. Já para Didi-Huberman, a imagem dialética não conduz a um fim que diga respeito ao entendimento do tempo, mas sim à busca dos pontos de tensão dialética que caracterizam um tempo e que, por construírem novas tensões, não solucionam, não resolvem o que seria o tempo presente. Ou seja, a imagem dialética está *entre* os vários fragmentos que compõem sentido e entre aquele que olha a imagem e a imagem mesma, que olha o homem na medida em que o faz notar o tempo do ver, da inauguração do sentido que se debaterá contra outros sentidos em um presente do qual só se poderá dizer que estará em constante ebulição e não será capturável por um senso histórico. Ela consolida abertura, não decifração do tempo.

No trato com a pixação e a criação literária, é necessário compreender, ainda que arriscadamente, o pixo como o que Didi-Huberman chama de imagem dialética, posto que ela

se coloca como escrita e imagem no mundo e incita à reflexão sobre seu lugar no jogo dos signos e das imagens e sobre o modo como entendemos as tensões que a cercam.

Dada esta abordagem, não falaremos de “recorte histórico”, mas de “recortes históricos” que resultarão em um mosaico de referências temporais e espaciais. Uma narrativa sobre os possíveis contextos originários do pixo não passam incólumes ao olhar que a ele dirigimos.

O surgimento dos símbolos anteriores à escrita ou à formação gráfica da escrita, dissociada ou não dos aspectos fonéticos da comunicação de um grupo social; ou até mesmo formas mais remotas de demarcação territorial ligadas à identidade e cultura de um povo e as contrárias, de negação de regimes e culturas políticos, podem ser contempladas em uma contextualização do pixo que não isola ou contorna um conjunto fechado de características em um bloco histórico e geográfico sequencial e ordenado. Os particulares aspectos do pixo, por abrangerem todas as possibilidades acima, induzem à aceitação da tese de Didi-Huberman, qual seja, a de que a história (da Arte) estaria ligada a fantasmagorias de acontecimentos, formas, sentidos que retomam espaço em vários períodos da história, mostrando que a linearidade dela é uma pretensão ou antecipação de sentido dada, pelo historiador, aos acontecimentos.

3.1 Os menires

Então, se consideramos o pixo como marco territorial e presentificação do sujeito agente neste mesmo espaço através da escrita, podemos remeter *uma das origens*¹⁵ do pixo aos menires¹⁶, com a diferença de que, no caso dos menires, o marco era a pedra (ou “o falso homem”) e, no pixo, o marco é o nome, a escrita, como objeto.

A escrita que abordamos, a pixação, deixa marcas também no espaço que habitamos. Os primeiros marcos ou escritas arquitetônicas, os menires — que foram feitos para *orientar* os nômades e *unificar* trajetos (diferentemente, em certa medida, do que se nota

¹⁵ *Ibid.*, p. 19-23.

¹⁶ A palavra *menir* deriva do dialeto bretão e significa literalmente “pedra longa” (*men* = pedra e *hir* = longa). O erguimento do *menir* representa a primeira transformação física da paisagem de um estado natural para um estado artificial. O *menir* é a nova presença no espaço neolítico, é o objeto ao mesmo tempo abstrato e vivente a partir do qual, a seguir, se desenvolveram a arquitetura (a coluna tripartida) e a escultura (a lápide-estátua) (CARERI, 2013, p. 56). “Essas pedras são chamadas em gaélico de *fear breagach* = ‘o falso homem’, ‘o homem simulado’ (JESI, *apud* CARERI, 2013, p. 58). Cf. JESI, Furio. **Il linguaggio delle pietre**. Milão: Rizzoli, 1978.

atualmente no espaço urbano) — podem ser considerados a forma mais ancestral de fazer da marca um sinal de presença ou trajetória, experiência, que ora associamos ao pixo.

Figura 8 - Menir da Meada (Castelo de Vide), Portugal



Fonte: <http://www.portugalnotavel.com/menir-da-meada-castelo-de-vide/>

Careri (2013) ainda vai mais longe, atribuindo à marca da caminhada a primeira forma de inscrição humana.

O caminhar produz lugares. Antes do neolítico e, assim, antes dos menires, a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar, uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é *leitura* e *escrita* do território. (CARERI, 2013, p. 51, grifos nossos)

Podemos pensar que, como uma recriação dos menires, o pixo é inscrição arquitetônica porque dá testemunho de trajetos inescritos, ou seja, não previstos ou previsíveis pelas leis ou pela arquitetura que dita os percursos. A dança entre os prédios e as ousadas alturas seriam exemplo de uma caminhada que é outra linguagem, outra percepção e ação criativa sobre o espaço, se considerarmos a significação dada, por Careri, ao ato de caminhar. Isto gera

intimidade entre o conceito de escrita e caminhada (performance). Estender o corpo ao espaço é escrever.

3.2 Da pedra como marco à pedra como suporte: as mãos negativas

Podemos considerar tanto a criação do *menir* quanto a *mão negativa* da gruta Chauvet, em Ardèche, França, dois momentos em que o homem fez surgir imagens, o que significa dizer que teriam sido dois momentos em que o homem separou-se de si mesmo para fazer devir ele mesmo, o sujeito que produziu a imagem. Permitindo “os processos de identificação e separação sem as quais não haveria sujeito.” (MONDZAIN, 2015, p.39).

Figura 9 - Mão negativa. Gruta Chauvet (Ardèche, França), 30.000 a. C.



Fonte: MONDZAIN (2015, p.43).

Há aqui, entretanto, a adição de um processo plástico que depende do suporte que ainda é parte do espaço. A pedra como suporte da imagem dá outras possibilidades ao homem para que ele realize desdobramentos de imagens e se estude, afastando-se de si mesmo e começando a criar uma outra vida: a vida das imagens. Isto tem semelhança com um dos

significados do menir: o “falso homem” ou “o homem simulado” já estaria aparecendo às nossas formas de reconhecimento ou construção enquanto sujeitos desde lá, provavelmente.

Nela, o sujeito dá-se a ver aos olhos como “um traço vivente, mas separado de si” (MONDZAIN, 2105, p. 42). Uma imagem opaca, não-representativa, sem mensagem, a não ser a forma presente nela mesma.

É curioso o fato de ambas as formas de *apresentação*, o menir e a mão negativa, constituírem uma “simulação” do homem. Interessante, também, é a abordagem que Mondzain marca em sua visão deste item icônico. Mondzain e Didi-Huberman muito se assemelham por tratar de *experiências originárias* de imagem, que podem acontecer a qualquer homem em qualquer tempo e espaço, e não d’*“A origem”* — a primitiva, a selvagem —, concepção que despreza formas simples de arte e as associa a uma menor ou menos desenvolvida atividade de pensamento, técnica e criação. Vejamos:

Não é mais uma questão de, em nome do arcaico, desdobrar o léxico do primitivismo, do balbuciamiento ou de uma infância da imagem que corresponderia à [sic] uma infância da humanidade. Muito pelo contrário, essa proveniência indica, na sua integridade completa, a destinação do homem como sujeito imaginante, quer dizer, contranatureza. [...] consiste [...] em reconhecer nesses gestos e nesses traços que reunimos uma maturidade completa da questão da separação [...], o cenário de toda operação imaginal ou icônica. (MONDZAIN, 2015, p. 43).

Baudelaire, Proust, Kafka ou Joyce não tiveram medo — contra as certezas de seus respectivos presentes — de reconvocar livremente mitos ou paradigmas religiosos; mas não para restaurá-los, e sim para ultrapassá-los em formas absolutamente originais e de novo originárias. Picasso e Braque não tiveram medo de reconvocar o que era visto até então como o arcaísmo formal por excelência — as artes africanas ou australianas —, mas essa memória nada tinha a ver com um qualquer “retorno às fontes”, como foi dito com muita frequência; era antes para superar dialeticamente *tanto* a plasticidade ocidental *quanto* aquela mesma sobre a qual punham um olhar absolutamente novo, não “selvagem”, não nostálgico: um olhar transformador. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 192 e 193, grifo do autor).

Os dois excertos acima, cuja inspiração benjaminiana cultivada pelos dois autores põe em discussão os discursos desqualificadores das artes “primitivas”, combatem uma concepção de história que entendeu as artes primitivas apenas como uma origem que teve seu fim naquele espaço e tempo em que elas se fizeram. Para reconfigurar uma forma de fazer história da arte, foi preciso destruir este entendimento e perceber “a origem” como “as origens”, que assomam a todos os tempos e espaços e que servem ao entendimento de que o ato originário

ligado ao fazer criativo está ligado a uma história da arte que se renova a partir da *dialética das imagens*¹⁷.

A pixação é associada a uma pejorativa concepção de primitivismo, como se os pixadores fossem seres “não evoluídos” que só teriam por forma de linguagem o pixo, que, por sua vez, seria uma forma desprezível de linguagem pela sua “óbvia simplicidade” e “falta de sentido”: que importa escrever um nome na parede? E na parede alheia? Tudo relacionado ao pixo toma ares de um recurso incivilizado de reação e linguagem que parte de pessoas também incivilizadas. Seria, porém, esta selvageria, esta primitividade, a mesma dos homens do Neolítico? De que “selvageria” estamos falando?

O caráter ofensivo junto à separação entre o nome instituído e o falso nome, “escondido” dentro da escrita graficamente imagética, mostra uma duplicação da vida do pixador, outra forma omitida e ao mesmo tempo exposta de interação entre a sociedade paralela do pixo e a normatizada. A selvageria faz parte, então, de uma atitude ofensiva e brutal, mas que, no caso do pixo, se dá de forma simbólica. Interessa-nos investir na reflexão sobre este aspecto e a implicação da imagem na configuração desta ação, pois não há, no senso comum, atenção para uma leitura que veja, no pixo, uma experiência originária de linguagem. Mondzain e Didi-Huberman trazem, com propriedade, a chance de refletirmos sobre o que, a despeito dos preconceitos do “presente” em que ele se situa, se faz autêntico no pixo.

3.3 As vanguardas literárias, o espaço e a poesia

Um grande salto temporal nos leva agora para o tempo em que a poesia praticamente deixou de ser escrita e passou a ser uma vivência com o espaço.

Este bloco traz a trajetória dos grupos de escritores vanguardistas que viram no espaço e na incursão através dele uma forma de arte dada no *aqui e agora*, na instantaneidade ou na rapidez dos acontecimentos. De modos diferentes, o Dadaísmo, o Surrealismo e o Situacionismo notaram a emergência de levar ao espaço físico a instauração de novas

¹⁷ O método para se chegar a uma dialética das imagens seria, segundo Didi-Huberman, “nem descrição, nem vontade de fechar um sistema conceitual — mas seu constante desenvolvimento — seu constante dilaceramento pelo friccionar aporético, fulgurante, de palavras capazes de prolongar de certo modo a dialética (a crise, a crítica) em obra na imagem”. Realizar a *dialética das imagens* seria, por sua vez, atender à *crítica* da imagem autêntica (ou dialética), ou seja, pensar as imagens dialéticas constituindo-as, não as transcrevendo, aproximando-as, através da língua, dos efeitos de choque que as conferem a beleza. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. 2ª ed. Págs. 170 - 173, 184.

sensibilidades para o próprio espaço e a ação do homem nele, fazendo-as ser percebidas, para que a “nova interpretação da natureza aplicada, desta vez não à arte, mas à vida”¹⁸, se tornasse “um apelo revolucionário da vida contra a arte, que contesta abertamente as tradicionais modalidades de intervenção urbana, campo de ação tradicionalmente pertencente apenas aos arquitetos e urbanistas” (CARERI, 2013, p. 65).

Segundo Careri, o instante em que a poesia foi vista no próprio ato de caminhar, por exemplo, deu-se ao lado das vanguardas.

Tudo começou com o dadaísmo, quando,

No dia 14 de abril de 1921, em Paris, às três da tarde e sob um dilúvio torrencial, os membros do movimento Dadá encontram-se em frente à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Com essa ação, pretendem inaugurar uma série de excursões urbanas aos lugares banais da cidade. É uma operação esteticamente consciente, dotada de muitos comunicados de imprensa, proclamações, panfletos e documentação fotográfica. A visita abre a Grande Saison Dada, uma estação de operações públicas pensadas para dar nova linfa ao grupo [...]. (CARERI, 2013, p. 71)

No século XX, a redescoberta do percurso ocorreu primeiro no campo literário (Tzara, Breton e Debord são escritores), a seguir no campo escultórico (Andre, Long e Smithson são escultores), ao passo que no campo arquitetônico o percurso levou a buscar no nomadismo as bases históricas da antiarquitetura radical, e ainda não encontrou um desenvolvimento positivo. [...] Com o termo “percurso” indicam-se, ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa). (CARERI, 2013, p. 31, grifo nosso)

Depois de Baudelaire, que já considerava o ato de flunar uma fonte de poesia, é no dadaísmo e no surrealismo que a própria ação poética se converte em caminhada e errância. As rotas e o modo de transitar são a escritura, a leitura e a criação do corpo.

Para os dadaístas, a frequência e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano. (...) O Dada elevou a tradição da flânerie à operação estética. O passeio parisiense descrito por Benjamin nos anos vinte é utilizado como forma de arte que se inscreve diretamente no espaço e no tempo reais, e não em suportes materiais. (CARERI, 2013, p. 74 e 75)

A marcante imagem dos escritores em um lugar mal cuidado, ao invés de cercados por uma portentosa construção, mostra como os dadaístas fizeram questão de dar visibilidade a

¹⁸ Cf. BRETON *apud* CARERI, 2015, p. 76.

lugares ignorados, destituídos de beleza e, com isso, chamar a atenção para o modo como o lugar traduz distâncias entre as instituições ligadas à arte e o mundo.

Figura 10 - Dadaístas em frente à Igreja de Saint Julien le Pauvre, 1921



Fonte: <http://www.andrebretton.fr/work/56600100040030>

Saindo da ênfase anti-institucional da arte, os surrealistas desejavam saber o que o espaço motivava para a arte. A partir deles, passou-se à investigação do que a vida no espaço sugeria como artístico. Então foi feita a deambulação que marcaria a divisão entre a concepção de espaço dadaísta (o espaço vazio e banal contra os espaços “de arte”) e a surrealista (o espaço como analogia e canal de percursos mentais entre consciente e inconsciente, pulsões e afetos).

Três anos depois da visita do dadá, em maio de 1924, o grupo dadaísta parisiense organizou outra intervenção no espaço real. Dessa vez, não se tratou de encontrar-se num lugar previamente escolhido da cidade, mas de realizar um percurso errático num vasto território natural. A viagem foi a materialização do *lâchez tout*, de Breton, um verdadeiro e próprio percurso iniciático que marcou passagem definitiva do dadá para o surrealismo. [...] Breton recorda esse “deambular a quatro” conversando e caminhando por vários dias consecutivos como uma “exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho”. [...] A viagem, empreendida sem escopo e sem meta, tinha-se transformado na experimentação de uma forma de *escrita automática no espaço real*, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental. [...] Os surrealistas [...] foram em direção a um projeto positivo. Apoiando-se nas bases da então nascente psicanálise, [eles] têm a convicção de que o espaço urbano pode ser atravessado como a nossa mente; de que, na cidade, pode se revelar uma realidade não-visível. O surrealismo é uma espécie de investigação

psicológica da própria relação com a realidade urbana, uma operação já praticada com sucesso por meio da escrita automática [...] (CARERI, 2013, p. 77-78 e 81-82).

Reconhecendo os méritos do Surrealismo, mas criticando o fato de ele se inserir no real e fugir dele, transformando o caminhar em algo que se volta para a mente do deambulador, o Letrismo/Situacionismo vai, rigorosamente, fazer da poesia a ação no espaço. A performance e a intervenção urbana, no campo do teatro e das artes visuais, respectivamente, terão inspiração¹⁹ nestas atuações vanguardistas e abrigarão o mesmo entendimento da arte: aquilo que sai da galeria, da academia; que é execução do corpo, que deve ser presenciada no mundo e nisto fundar-se como ação revolucionária.

Depois da visita dadá e da deambulação surrealista, cunha-se um novo termo: a *dérive*, uma atividade lúdica coletiva que não apenas visa definir as zonas inconscientes da cidade, mas que — apoiando-se no conceito de psicogeografia — pretende investigar os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo. A *dérive* é a construção e a experimentação de novos comportamentos na vida real, a realização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida que se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa e que pretende ser a superação da deambulação surrealista. [...] A deriva letrista elabora a leitura subjetiva da cidade já iniciada pelos surrealistas, mas pretende transformá-la em método objetivo de exploração da cidade: o espaço urbano é um terreno passional objetivo, e não só subjetivo-inconsciente. [...] Os letristas rejeitavam a ideia de uma separação entre a vida real alienante e aborrecida e uma vida imaginária maravilhosa: é a própria realidade que tinha de se tornar maravilhosa. (CARERI, 2013, p. 83-85).

É, então, através do corpo, não mais da linguagem verbal-escrita, que a literatura busca o *outro* com o corpo, lançando-se ao completo imprevisto dele e da cidade: a *dérive*.

[...] a *dérive* era uma ação que dificilmente podia ser empregada no sistema de arte, [...] Era uma ação fugaz, um instante imediato a ser vivido no momento presente, sem a preocupação com a sua representação e com sua conservação no tempo. Uma atividade estética que se encaixava perfeitamente na lógica dadaísta da antiarte. Com o tempo, a errância dos letristas, iniciada como perdição juvenil nas noites parisienses, assume um caráter de teoria antagonista. Em 1952, um exíguo grupo de jovens escritores, dentre os quais Guy Debord, Gil Wolman, Michele Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon e Gilles Ivain, rompe com o letrismo de Isidore Isou e dá vida à Internacional Letrista, para “trabalhar na construção consciente e coletiva de uma nova cultura”. *No centro dos seus interesses já não está a poesia, mas um modo de viver apaixonado que se traduz em aventura no ambiente urbano*. “A poesia chegou à consumação dos seus últimos formalismos. Para além da estética, a poesia está totalmente no poder que os homens terão nas suas aventuras. A poesia lê-se nos rostos.

¹⁹ Glusberg atribui ao Futurismo e ao Dadaísmo parte da “pré-história da performance”: “Não será esta excursão de 1921 um típico *happening* dos anos 60?”, junto a manifestações rituais da Pré-História e outras anteriores ao século XX. Cf. GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 12-20. A intervenção urbana se diferencia pelo seu espaço (o espaço público) e pelo fato de suas *mídias* incluírem o corpo, mas não somente ele, delimitando-a como categoria dentro das Artes Visuais.

Assim urge criar novos rostos. *A poesia está na forma das cidades. Construimos a subversão. A nova beleza será de situação, vale dizer, provisória e vivida [...]. A poesia não significa senão a elaboração de comportamentos absolutamente novos e dos meios com os quais nos apaixonar*²⁰ (CARERI, 2013, p. 86)

Na certeza de que a palavra falhou e de que, ainda assim, pode-se compreender o espaço e o corpo como linguagem, as iniciativas situacionistas concebem ação como linguagem, como uma narrativa peculiar que pode ser traduzida, ainda, sob uma forma de escrita e que traduz a indefinição dos sujeitos frente à época, frente ao desentendimento, ao desencontro que marca todo o cotidiano e a compreensão histórica do século XX:

A frase que se volta sobre si mesma, construída letra por letra como um labirinto, representa perfeitamente a forma e o conteúdo da perdição [...] A fórmula para derrocar o mundo não foi buscada por nós nos livros, mas indo por aí [...] junto com quatro ou cinco pessoas não recomendáveis [...].²¹ (DEBORD, *apud* CARERI, 2013, p. 89).

3.4 Depois das vanguardas

A inserção Situacionista no espaço público é temporalmente próxima ao advento da pichação²² na França (1968), em Nova Iorque (1966) e no Brasil (1964, aproximadamente). A Segunda Guerra Mundial, provavelmente, instaurava novas formas de sentir o mundo e a história como presença. Os apelos gerais contra a guerra fizeram-se formas de atuar no espaço, ao invés de construir apenas narrativas (escritas) de paz. Intuitivamente, a pichação e a pixação contracenavam, e ainda contracenam, com “estados de guerra” e compreendem a linguagem como artilharia.

De acordo com Souza (2007, p. 20), a pichação (Souza não se refere à *pixação*) provavelmente teve sua manifestação mundial mais expressiva no muro de Berlim, em 1989. Curiosamente, as pichações do muro de Berlim foram vistas, com a queda do muro, como a expressão da democracia do mundo ocidental.

²⁰ As frases foram extraídas nos números 1 a 5 de *Potlach*, a revista da Internacional Letrista, republicada integralmente em Berréby, G. **Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situacioniste 1948-1957**. Paris, Allia, 1985.

²¹ DEBORD, Guy. **Euvres cinématographiques complètes**. Paris, Gallimard, 1994.

²² Aqui utilizamos o termo por ser ele o mencionado nas referências históricas que foram encontradas na pesquisa. Cf. SOUZA, David da Costa Aguiar de. **Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento**. Dissertação. Rio de Janeiro: UFRJ / IFCS, 2007, p. 22; BAUDRILLARD, Jean. “Kool Killer ou a insurreição pelos signos” In: **A troca simbólica e a morte**. Tradução de Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo-SP. Edições Loyola, 1996.

Ao que tudo indica, nos anos 70 começa certa confusão terminológica (entre grafite, pichação e pixação) que perdura até hoje. Baudrillard descreve, em seu livro *L'échange symbolique et la mort*, lançado em 1976, que:

Foi na primavera de 1972 que começou a arrebentar em Nova Iorque um vagalhão de graffiti que, partindo das paredes, muros e cercas dos guetos, terminou por se apoderar do metrô e dos ônibus, dos caminhões e elevadores, dos corredores e monumentos, cobrindo-os inteiramente de grafismos rudimentares ou sofisticados [...] compondo-se apenas de nomes, sobrenomes retirados de gibis underground: DUKE SPIRIT SUPERKOOL KOOLKILLER [...] seguidos do número de sua rua: EDDIE 135 [...] ou de um número em algarismos romanos, indicando filiação ou dinastia: SNAKE I SNAKE II SNAKEIII [...] em um ano de história [...] os graffiti tornaram-se mais intelectuais, com incríveis grafismos barrocos, ramificações de estilo e de escola vinculadas com os diferentes grupos que agiam. (BAUDRILLARD, 1996, p. 99)

Figura 11 - Imagem do muro de Berlim



Fonte: <http://grafiteiros-procura-se.blogspot.com.br/2013/02/grafite-no-muro-de-berlim.html>. Acesso em 26/07/2017. Imagem do muro de Berlim, provavelmente na manhã seguinte à noite de 9 de novembro de 1989, quando da derrubada do muro. Nota-se a presença do graffiti e da pichação.

Figura 12 - Imagem do muro de Berlim



Fonte: <https://www.conversaafiada.com.br/mundo/fora-temer-chega-ao-muro-de-berlim>. Acesso em 24/06/2017. Imagem do muro de Berlim. Nota-se a presença de pixações, pichações e grafites em toda a extensão do muro.

Figura 13 - Fotografia da autora da pichação “Fora Temer” no Muro de Berlim



Fonte: <http://www.metropoles.com/entretenimento/literatura/pichacao-fora-temer-no-muro-de-berlim-e-obra-de-poetisa-brasiliense>. Acesso em 26/07/2017. Fotografia da autora da pichação “Fora Temer” no Muro de Berlim, feita pela poetisa e artista urbana brasileira Julianna Motter. As imagens de sua intervenção tomaram as redes sociais recentemente. Seu picho, porém foi apagado. Na imagem, é perceptível a presença tanto da pichação quanto do pixo.

Já no período em que Baudrillard percebeu o que ele chamava de *graffiti*, havia o reconhecimento de uma diferenciação entre os *graffitis* legais e os ilegais. Ele esclarece que os legais, à época promovidos economicamente pela City Walls Incorporated com o objetivo de “oferecer arte ao povo de Nova Iorque” (1996, p. 104), se comparados ao “KOOLKILLER”, revelavam que não alteravam ou afetavam as regras da ocupação territorial e simbólica da cidade. Baudrillard, no entanto, não dá um nome às outras manifestações “improvisadas e coletivas de conteúdo étnico-político” (1996, p. 100)

O autor acrescenta-nos também um dado histórico: “Uma coisa é certa: uns e outros nasceram depois da repressão às grandes manifestações urbanas de 1966/1970” (1996, p. 100).

3.5 No Brasil

O *grafite*, na definição de Lassala (2010, p. 30), “se aproxima bastante da pichação” por ter aporte ideológico, mas reserva, como características próprias: “[...] uma forma de intervenção urbana cujas letras e elementos figurativos exigem maior complexidade na elaboração das imagens [...]” e é feito “em lugares permitidos e autorizados, recebendo patrocínio, já que existem grafites feitos sob encomenda” (LASSALA, 2010 p. 30, 31).

Nota-se que Baudrillard nomeia *graffiti* o que, atualmente, é denominado *bomb* por estudiosos como Lassala (2010, p. 40,41). Este, investigando expressões gráficas urbanas, caracteriza o *bomb* como uma “técnica de desenho difundida por grafiteiros americanos”, o que indica que o *graffiti* de Baudrillard precede o *bomb* brasileiro, feito de “letras desenhadas de modo relativamente rápido, arredondadas, com contorno, preenchimento e traços para simular volume, normalmente fazendo uso de duas ou três cores”. O autor brasileiro enfatiza que “essa técnica, embora se assemelhe esteticamente com o grafite, em geral, é aplicada por meio de intervenções ilegais, o que a aproxima mais da pichação”.

Pichação e pichação estariam convivendo, portanto, a partir dos anos 70 em São Paulo e Rio de Janeiro, pois havia novas formas de escrever na rua que já inviabilizavam as leituras. O documentário PIXO (PIXO, 2010) relaciona a origem da *pichação* no Brasil ao período de luta contra a ditadura militar (1964) e a origem do *pixo* aos anos 70, por influência das tipografias inspiradas nas runas célticas utilizadas em capas de disco das bandas de rock ouvidas pelos jovens. Este grafismo teria sido incorporado em São Paulo.

Figura 14 - Pixação em São Paulo



Fonte: http://farm4.staticflickr.com/3236/2873318875_a4287cebbf_z.jpg. Acesso em 27/07/2017.

O mesmo não se daria no Rio de Janeiro, que incorporava traços curvilíneos, configurando caracteres próprios da cena carioca de pixação.

Figura 15 - Folha com vários pixos cariocas



Fonte: http://www.fotolog.com/hairxarpi/24987479/#profile_start. Acesso em 20/07/2017.

3.5.1 O contato da pichação com a literatura brasileira: o concretismo e a poesia visual

A “forma-conteúdo” preconizada pelo trio Noigandres²³ é, certamente, a proposta estética do concretismo²⁴ que mais se alia à pichação. Porém, o grupo, abandonando a forma de fazer poesia calcada na formação de imagens através da semântica das palavras, resolveu dar ênfase à semiótica das palavras e dos signos, recurso que chamava o ato poético à exploração das imagens gráficas das palavras, mas, além disso, das sugestões dos sons delas, dando a toda elaboração de poemas um caráter multimídia, para o qual era necessário o uso de tecnologias diversas, o que diferencia o pixo do concretismo, a princípio.

Por isso, no controverso e portentoso arsenal teórico construído pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, ressoa o termo “poesia verbivocovisual” junto a uma defesa do processo que a constrói, o qual, segundo eles, ainda que se aprofunde na linguagem, considerando até seus rebuscamentos, ainda tem poder de participação e inserção social, na qual a militância política também seria possível. Franchetti²⁵ (2012, p. 65-74) interpreta criticamente que tal ambição — a seu ver um problema teórico dos concretistas — se daria por uma tentativa de relacionar as tecnologias e a erudição a uma aproximação entre o poeta e o povo. O erro estava em considerar a assimilação semiótica do *ideograma* similar à do ocidental, da televisão ou dos anúncios luminosos. A escrita visual chinesa não estaria, então, tão próxima assim do que os poetas concretos chamavam de “arte popular”.

²³ Grupo responsável pelo surgimento, difusão teórica e criação da poesia concreta. O nome se dá por associação dos envolvidos no projeto (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari) à revista Noigandres, lançada em 1952.

²⁴ Movimento da poesia concreta, à qual são dadas várias definições: “revelando influências de Mallarmé, Pound, Joyce, Apollinaire, Gomringer, veio surgindo um movimento poético inspirado no concretismo pictórico, caracterizado pela redução da expressão a signos concretos, que visem à apresentação direta do objetivo pela organização de elementos básicos da linguagem em representações gráficas. É em esforço de aprofundamento visual do vocábulo, de isolamento dele em relação aos possíveis conteúdos (Afrânio Coutinho, **Introdução à literatura no Brasil**, 1972, p. 295). [...] O Concretismo é o movimento mais controvertido e sensacional da poesia brasileira. Em princípio visou a objetividade do poema e suas relações com o espaço gráfico. A página onde o poema é escrito (impresso) funcionava como elemento visual na apreensão do mistério poético, que passa a ser menos enigma e mais geografia. O trabalho sobre a palavra em si foi um dos núcleos de ação desta coluna. A palavra e a relação de suas partes, a palavra no contexto despojado, antidiscursivo, ou um discurso em que até os claros da página são elementos valiosos. A palavra-objeto. (AYALA, Walmir; BANDEIRA, Manuel. **Antologia dos poetas brasileiros**, 1967, pp. 232-3)” (Cit. FRANCHETTI, 2012, p. 21 e 22).

²⁵ Cf. FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 4ª ed. ampl. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

Leminsky, alguns anos depois, vem mostrar sua visão sobre o movimento concretista e dar mais importância aos elementos visual e social das palavras no texto “Anti-projeto à poesia no Brasil”, publicado em 1965. De modo leve, o autor problematiza e se posiciona sobre esta relação espaço-público-poeta, mas, diferentemente dos Campos e de Décio, ele traz a lume referências históricas e, especialmente, espaciais e visuais do signo. “O mundo dos signos-coisa do século vinte —civilização industrial — para o olho foi feito. A nossa locução: comer com os olhos”. (LEMINSKY, 1965, p. 105).

E, a partir daí, demarca sua diferenciação perante os concretistas:

Beleza de performance. Não forma, mas performance. Eis pois o poema em abstrato. E em concreto? A pergunta leva aos signos. O poema não existe, é claro, *nos* signos. O poema (texto) existe signo. Até hoje (até a poesia concreta), signo é o alfabeto e seu uso. Depois vem a fase da tortura do alfabeto para arrancar-lhe confissões... [...] Mesmo porque o alfabeto não nasceu para a arte. Nasceu para a Usura. Desde o abc aos verbos, a Linguagem (o idioma, bem entendido; as línguas) escrita (e falada: tout existe pour aoutir à um livre) está gasta. Toda a gramática é — para a criação artística — arbitrariamente limitada. Regras combinatórias esgotáveis. [...] Minha ligação com a poesia concreta, o grupo Noigandres e a revista Invenção operou-se à distância, o que veio a exigir de mim um heroísmo constante para não deixar a tensão da poesia que faço decair de nível nem de intransigência, nesta Curitiba simbolista e parnasiana. Mas o(s) dado(s) novo(s) há que lançá-los em Curitiba e em Curitiba, em Xangai e no Rio Xingu, em Viena e no Vietnã. (LEMINSKY, 1965, p. 110 - 112)

Depois, define seu antiprojeto:

Num mundo-a-ver, há que se ver o poema, mas isso não é uma solução; pelo contrário, é fonte de problemas específicos. Entre todos o de linguagem. De signos. Quais? Como? Mas antes um problema de fundamentos sensíveis. Que comportamento atribuir a esse visual? Ninguém discutirá: o poema é um aparelho de palavras (signos). E agora visual. Mas observe-se: nenhum objeto organiza a maneira de ser visto. Ver é ad libitum. Daí decorre a especificidade do poema (texto visual): O POEMA É UM APARELHO QUE FABRICA O SER VISTO. (LEMINSKY, 1965, p. 110).

O antiprojeto, pois, à poesia (alfabética) é o visual do signo diverso do alfabético.

Provavelmente por isso o *signor*, como se autodenomina o escritor na proposta da antipoética (1965, p. 112), tenha surpreendido a todos nos anos 70 ao declarar uma nova poesia de sua predileção. A recente biografia escrita por Domingos Pellegrini documenta:

Roda na internet vídeo em que ele, falando a pequeno auditório, conta que a revista *Quem*, editada por Rosirene Gemael em Curitiba nos anos 70, pediu para ele indicar sua preferência na “área de poesia” naquele ano. Com o *pullover* que veste naquele inverno inteiro, e sempre com cigarro na mão, mesmo sem tempo de fumar entre os jorros de palavras, ele diz que o destaque poético do ano é um grafite, sim, um grafite.

- Vejo o grafite como aquelas expressões que vem do fundo das coisas, do fundo das pessoas, e de repente adquirem aquela consistência de um grito. O grafite está para o texto como um grito está para a voz! O grafite é um berro!

E passa a historiar:

- O grafite surge quando, no Brasil, toda uma geração foi amordaçada, estrangulada, e o grafite, além de expressão, continha uma marginalidade nos anos 70, o crime de conspurcar uma parede, uma propriedade [...]

- Podemos pensar na cidade moderna como prisão! Foucault mostra como escolas e prisões e empresas e instituições são a seu modo prisões, mas estamos presos pelas próprias cidades! Então o grafite surge com seu berro de liberdade, e a parede é como a página em branco das antigas literaturas, página agora aberta a todos os passantes! O grafite ancestral foi o coração trespassado pela flecha, riscado a canivete no tronco da árvore, mas parede é muito melhor!

Rabisca a giz no quadro-negro o grafite “destaque poético do ano”: *PQNA VOLTE!* E apaixonadamente conta que um gênio desconhecido pintou isso em dezenas de paredes e muros de avenidas a caminho da rodoviária – e, também, em paredes e muros visíveis para quem retorne da rodoviária para a cidade.

- Esse gênio (e espero que, se for um de vocês, não se identifique para não quebrar a magia) usou a cidade como livro, as paredes e muros página a página, para verter seu amor na pele da cidade, seu apelo para que volte a sua pequena que partiu, e, se voltar, não erre o rumo de casa... E, aqui entre nós, devia ser uma pequena e tanto, hem?

O auditório ri, ele solta fumaça e conclui:

- Esse foi para mim o poema do ano em Curitiba!

Em seguida, revela que também já fez grafites na vida, dois. Um, quando trabalhava em agência de propaganda e, elétrico, andava para lá e para cá criando os textos, o chefe implicava, queria que ele trabalhasse sentado. Então grafitou o muro diante da agência:

*Sentado
não tem sentido*

- O segundo grafite foi quando começaram a falar muito de deficientes físicos, campanhas promovendo a inclusão e tal, então resolvi colaborar com o seguinte:

*O torto
tem direito!*

(PELLEGRINI, 2013, p. 75 – 77)²⁶

Vê-se, aqui, que Leminsky chama de grafite o que chamamos de pichação, mas não era ela, necessariamente, que corresponderia à sua antipoética. Mais estaria por vir ou já teria vindo e Leminsky não havia visto, mas sabia que seria poema, em seus termos: a pichação.

Maiakovski preveniu-nos contra a demagogia do incompreensível em poesia. Não há poema incompreensível; há pessoas que não compreendem, não entendem nem pretendem — o que é mais triste. Na realidade, tudo comunica. O mau-gosto, o vazio, o impenetrável, o “non-sense” são informação. Isso nos coloca frente ao problema do signo, de novos signos (registro, modo-de-ser-poema). (LEMINSKY, 1965, p. 111).

3.5.1.1 Do lugar de onde se fala: Ceará

²⁶ Cf. PELLEGRINI, Domingos. **Passeando por Paulo Leminsky**. Versão de reprodução digital sem data de publicação, porém, de acordo com o texto introdutório, de 2013.

Já depois do advento da escrita na história da humanidade, o uso dos símbolos vinculados a nomes e trânsitos de um território a outro do Estado fazem parte de um passado do Ceará.

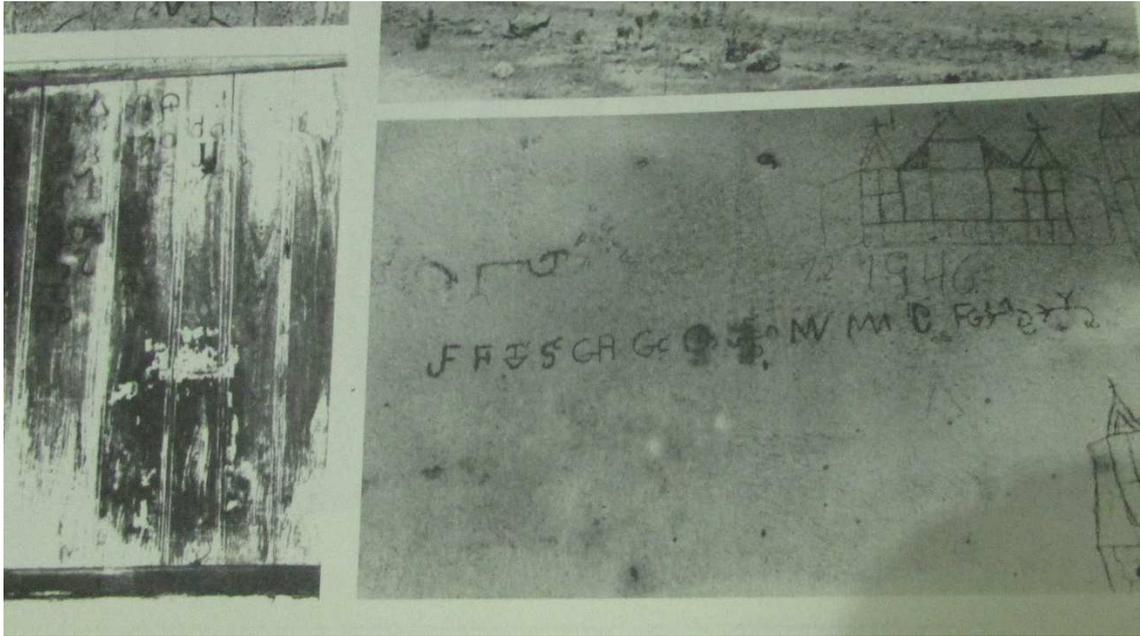
As *marcas avoengas*, muito conhecidas por quem ainda vive da cultura e dos códigos sertanistas, eram símbolos construídos por associação de imagens religiosas ou culturais ligadas à prática da pecuária. Os ferros eram embrasados para queimar a pele do gado e tornar conhecidos o dono e a procedência do animal. Mas as marcas não serviam apenas a uma funcional demanda de determinação de posses. Os espaços também detinham os traços de tradição. Virgílio Maia, em minucioso resgate iconográfico, elucida o costume de grafar nas casas mostrando o trabalho de alguns artistas cearenses.

Figura 16 - Desenho de Jorge Otávio



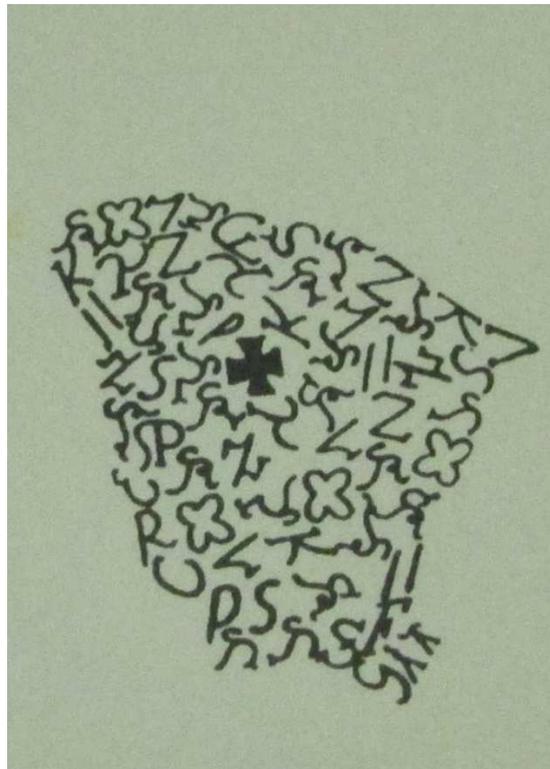
Fonte: (MAIA, 2004, p. XX). Este desenho de Jorge Otávio retrata o costume de assinalar as marcas de gado a ferro em brasa ou carvão em portas e janelas.

Figura 17 - Fotografias de José Maria Guerreiro.



Fonte: (MAIA, 2004, p. 221). À esquerda, marcas ferradas na janela e à direita, a carvão, outros ferros de patriarcas.

Figura 18 - Mapa do Ceará forjado por Alberon Soares



Fonte: (MAIA, 2004, p. 21). Mapa do Ceará forjado por Alberon Soares.

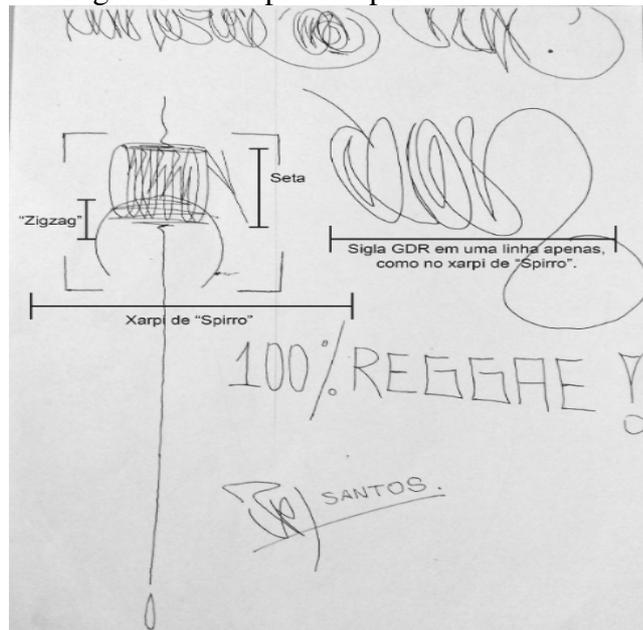
Retornando ao nosso tempo e ao espaço urbano, e considerando as imagens até aqui vistas, temos a informação de que o pixo do Rio de Janeiro teria influenciado o do Ceará, segundo “Grilo”. O que os diferenciaria seria a adição de alguns recursos gráficos, como a “rabetas” (linha extensa ligada a alguma letra grafada), as quebras bruscas de linha, as “pontas”; o “zigzag” (linha em forma de zigzag) e as “setas” (como as setas comuns, usadas como pontas acabadas de letras ou rabetas), como demonstrado nas figuras abaixo.

Figura 19 - Homenagem aos integrantes da sigla RM (Rebeldes da Madrugada)



Fonte: grupo fechado de rede social. Homenagem aos integrantes da sigla RM (Rebeldes da Madrugada). Acesso em 24/04/2017. O quadro mostra os xarpis dos “desbravadores”, os que chegaram primeiro, mais antigos e/ou mais respeitados.

Figura 20 - Xarpi de "Spirro"



Fonte: Arquivos da pesquisadora. Xarpi de "Spirro", do caderno de pingo, em anexo. Indicados pelas legendas, os recursos gráficos que diferenciam pixos do Ceará.

"Sabido" tem notado uma adesão maior à formação de símbolos, e não mais nomes, nos xarpis mais recentes (ver notas de campo, em anexo, p.142).

Figura 21 - Símbolo de "Vampiro"



Fonte: arquivos da pesquisadora. Símbolo de "Vampiro" em muro da Av. Carapinima, nas proximidades do campus de arquitetura da UFC. Fotografia de "Grilo".

4 O CORPUS

Difícil “recortar” um *corpus* quando diferenças internas ao fenômeno pesquisado não falam pelo seu todo, mas dão seu caráter. Falar de cada pixo pareceu arriscar a divulgação de um parecer sobre, afinal, um recorte apenas... que poderia se tornar um novo “clichê cult” a valer por todos os casos, o que não é o objetivo desta pesquisa.

Porém, como era preciso definir de fato o que seria pesquisado, além do caderno de pixo (em anexo), busquei relacioná-lo com as fotografias que os próprios pixadores faziam dos seus feitos. Eu, por minha vez, fiz registros fotográficos das paisagens e dos pontos geográficos em que encontrava os pixos conhecidos através do caderno ou outros que com estes se ligassem de algum modo. Os pixos do *corpus* são, portanto, os de “Aranha” e “Grilo”, já vistos, e outros, contemplados pelos métodos de leitura anteriormente mencionados no subcapítulo “Metodologia”, além de outros que, com eles, mostrem relações pertinentes na análise.

4.1 A estética da pixação

De início, pensemos no incômodo que a pixação causa. Pensemos neste incômodo como uma resultante (no sentido da *aesthesis*, *sensação*) da escrita incognoscível. Mas pensemos também no ato de pixar em si, na afronta social, na adrenalina da execução dada pela ilegalidade de sua prática. Estes dois movimentos, de escrita, de leitura ou de recepção, é o que consideramos nesta análise da estética da pixação.

Não se pode falar dela em termos ou referências dadas àquela da literatura instituída. A pixação assume muito mais um caráter de vanguarda, pois ela caracteriza “as atividades do homem e os seus produtos resultantes, que são capazes de ampliar o repertório global, isto é, que geram uma informação nova, ou melhor dizendo, que colocam em novo e mais alto nível a teoria e a prática humanas” (MENDONÇA, SÁ, 1983, p.10). Se quisermos ratificar esta associação, podemos inclusive recorrer apropriadamente ao étimo e, inevitavelmente, relembrar o tom belicoso do pixo.

O termo vanguarda fixa-se por esta época [a Idade Média] como denotação exclusivamente militar para a guarda avançada, a ala dianteira. [...] De formação bárbara, meio latina, meio germânica, já no séc. XII existe nas diversas línguas modernas: no médio inglês *vaunt-ward*, no francês *avant-gard*, no italiano *vanguardia*, no espanhol antigo *vanguardia* e no moderno *vanguardia*. [...] Do sentido inicial de dianteira de um exército foi estendido para dianteira em geral, frente,

liderança. A partir daí, passou-se para o campo do conhecimento, e principalmente da estética, para situar novas tendências que estivessem em oposição às vigentes [...] (MENDONÇA, SÁ, 1983, p.7).

Com base nesta informação, podemos dizer que a pixação é tanto uma vanguarda social quanto estética, e que sua faceta artística interfere diretamente em uma leitura da realidade urbana, negando-a, colocando-se dentro dela mesma. Isto é afirmado pelo fato de o pixo se dar sobre a cidade. A cidade é o suporte dele, o que já dá a ela uma ressignificação. Ela se faz presente como linguagem, como lugar de memória do discurso que a fundou, que ergueu seus bairros e territórios de trânsito. Ele é um modo de transformar toda a ostentação concreta das ideologias no branco da tela, no vazio, no espaço em que se pode criar e fundar, instituir, portanto, uma realidade restrita ao ato criador.

O “vazio pictural” (Christin, 2009), o branco da tela é o espaço em que já há um sentido, um valor semântico a ser alterado ou participar da composição, que não escaparão ao objetivo estético do pixador.

Figura 22 - Pixo de 100%SURF entre vários outros



Fonte: arquivos da pesquisadora. Pixo de 100%SURF entre vários outros, localizado em muro de prédio comercial da Av. Aguanhambi, bairro Aerolândia, Fortaleza, CE. Fotografia da pesquisadora.

Como é possível notar acima, o pixo exige um espaço de execução que pressupõe um quadro, mesmo que seja um esquadrinhado imaginado pelo próprio pixador. As construções

da cidade, portanto, tornam-se, junto à pixação somente, uma forma de pensamento (o pensamento da tela) sobre a qual se vai desenhar uma nova escrita. A escrita é que contradiz o discurso e o código legitimador deste suporte. O fato de as paredes das propriedades privadas ou públicas se tornarem “apenas” suportes de escrita, e de uma escrita que não se compreende consensualmente, esvazia o sentido dos discursos que as erigem. Sendo somente paredes, os pixadores destituem dos proprietários ou idealizadores do espaço urbano a posse sobre o espaço, e o esvaziamento promovido pelo ato de pixar às construções constituirá a afronta simbólica que faz do pixo objeto de rejeição.

A cidade frequentemente oferece quadros que possam ser exclusivos para as assinaturas, como o que é contornado por este conserto feito no muro de uma escola.

Figura 23 - Pixo sobre área de reparo do muro da Escola José de Alencar



Fonte: Fotografia da pesquisadora (06/2016). Pixo sobre área de reparo do muro da Escola de Ensino Médio José de Alencar, Messejana, Fortaleza, CE.

Figura 24 - Pixos diversos em portões comerciais



Fonte: arquivos da pesquisadora. Pixos diversos em portões comerciais de estabelecimento localizado na Rua Barão do Rio Branco, n. 2716, Fortaleza, CE. Fotografia da pesquisadora, 28/04/2015.

Figura 25 - Xarpis separados por colunas de muro extenso



Fonte: arquivos e fotografias da pesquisadora (28/04/2015). Xarpis separados por colunas de muro extenso, localizado na Rua Barão do Rio Branco, Fortaleza, CE.

O sentido da arquitetura é esvaziado. O muro tem outra “função” ao ser transformado em tábula de um silêncio, que é justamente o da pixação enquanto código ilegível. O enquadramento que algumas estruturas arquitetônicas sugerem, como as demonstradas nas imagens anteriores, oferecem ao pixador a apropriação oportuna e irônica da forma de quadro de pensamento, ou seja, quadro de arte, suporte. É como quadro que a arquitetura e, por extensão, a própria cidade passa a ser concebida e recriada.

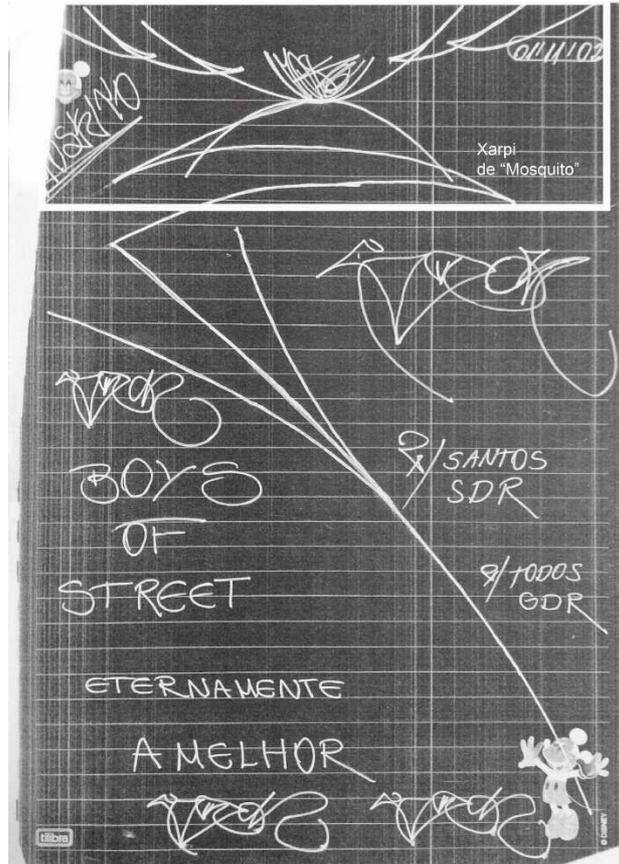
As distorções gráficas do pixo, especificamente o do Ceará, não só carregam mais elementos de composição das letras, segundo “Grilo”. O exclusivismo do gesto e da forma de um pixo sobre o nome estão constantemente interagindo com os de outros que, por sua vez, são também individuais. Isto se comprova se observamos a correspondência de formas entre os xarpis de “Mosquito” e “Wostok”, abaixo.

Figura 26 - Xarpi de "Mosquito"



Fonte: arquivos e fotografias da pesquisadora. Ao centro, xarpi de "Mosquito", em Beberibe, CE.

Figura 27 - Xarpi de "Mosquito" presente no caderno de pixo.



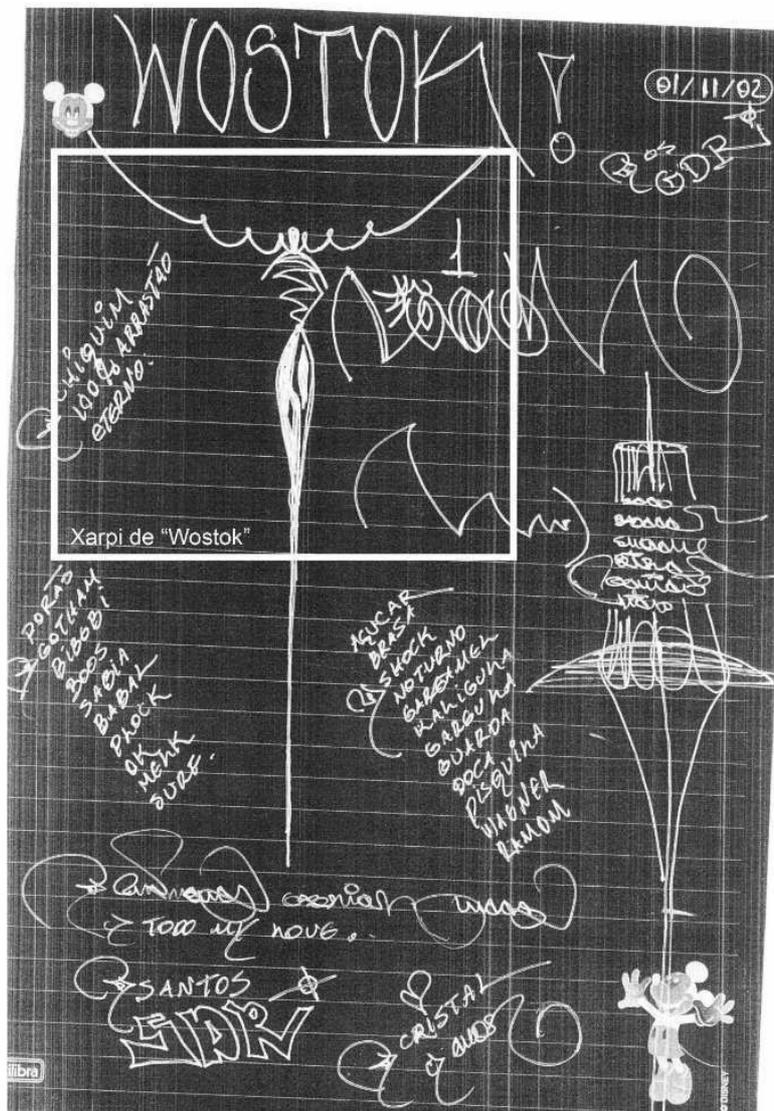
Fonte: arquivos da pesquisadora.

Figura 28 - Xarpi de "Wostok" fotografado por "Grilo"



Fonte: arquivos da pesquisadora. Xarpi de "Wostok" fotografado por "Grilo" na Av. Carapinima, nas proximidades da Av. 13 de maio, Fortaleza, CE.

Figura 29 - Modo de apresentação do xarpi de "Wostok" no caderno.



Fonte: arquivos da pesquisadora.

A poética do pixo também tem a peculiaridade de interagir com outras poéticas aceitas, ainda que não completamente, pelo espaço urbano e pela lei brasileira²⁷. O grafite, por sua origem ilegal e seu trabalho tipográfico e caligráfico específicos, ainda possui intercessões

²⁷ A Lei 12.408, publicada no DOU em de 26 de maio de 2011, altera o art. 65 da Lei nº 9.605 de 12 de fevereiro de 1998. A reformulação declara que “Art. 65 §2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida (...)”. Fonte: <http://planalto.gov.br>. Acesso em 25/06/2016.

com o pixo. É o que se comprova pelo modo como “Brutus” grafa no caderno, mesclando a estética do grafite com a distorção das letras no nome, levando este ao limite da legibilidade.

Figura 30 – Xarpi e Grafite de “Brutus”.



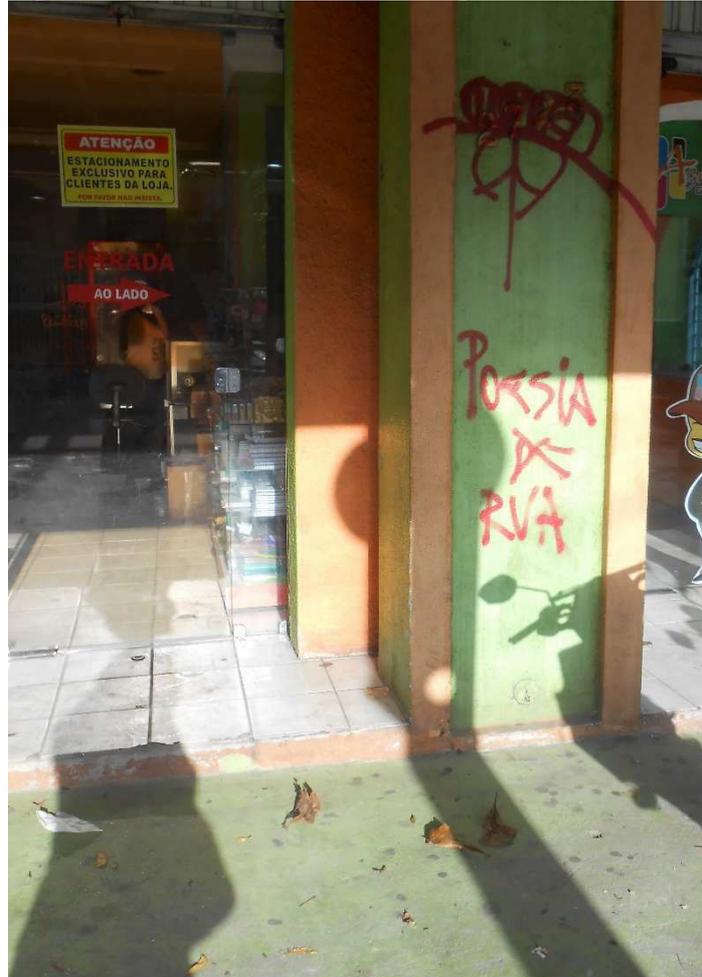
Fonte: arquivos da pesquisadora.

Porém, no xarpi, a ilegibilidade se intensifica e varia de acordo com seus muitos realizadores, com ênfase no modo como o nome é escrito e seus suportes, o que o transforma em imagem.

Além disso, é preciso destacar que os pixadores marcam uma lógica de identidade em que os indivíduos participam de uma ação comum, mas não necessariamente estão presos a grupos determinados para tal. As *crews* ligadas a grafite e pixo ou as *galeras* ligadas ao pixo têm integrantes de várias classes sociais e propósitos. Se o pixador faz a mudança de uma sigla para outra, como ocorreu com “Grilo” (antes da sigla “Ratos de Cela” [RDC] e, atualmente, da “Renascidos da Arte Rebelde” [RAR]), marca o trânsito de seus agentes. Aliando-se as afirmativas de “Grilo” (ver notas de campo, em anexo, p. 139-141) e a pesquisa sobre os

conflitos entre a pixação e o grafite em Fortaleza²⁸, nota-se que há uma tendência mais acentuada dos nomes das *crews* demonstrarem referência constante à arte, como a própria sigla RAR o demonstra. A convergência mais percebida por “Grilo”, por exemplo, é a que ocorre entre o pixo, a arte visual e a performance. Mas a “coisa da palavra” ou a ligação entre pixo e poesia existe.

Figura 31 - Pixo anunciado como “poesia de rua”



Fonte: Fotografia da pesquisadora (28/04/2015). Pixo anunciado como “poesia de rua” na Rua Senador Pompeu, n. 2723. Fortaleza, CE.

²⁸ Cf. CHAGAS, Juliana Almeida. **Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica**: uma análise dos modos de ocupação de *pixos* e *graffiti* e de suas relações entre si. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará. 2015, p. 12-14.

Figura 32 - Referência à arte feita por pixador no caderno



Fonte: arquivos da pesquisadora.

4.1.1 Três autorias

A questão da autoria, a ser tratada mais adiante, é aqui insinuada, mas ainda não esmiuçada, com um propósito: aproximar da noção de autoria a outra, a de “marca”, a qual caracteriza uma diferenciação de leitura e de trabalho com a linguagem, mas que não está sempre expressa na forma de um “projeto literário” ou “visual”. Não se deseja comprovar um “conjunto” nem uma “evolução” de “obra”, mas qualidades de execução, às quais estariam ligadas a processos chamados “artísticos”.

Apesar de todas as controvérsias, podemos citar, com base em estudos da pesquisa virtual e de campo, três gestos poéticos de pixo pelas particularidades de suas construções e aparições: os de “Aranha”, de “Grilo” e de “100% SURF”. Ainda que eles pixem eventualmente em companhia de outros parceiros, é preciso ressaltar detalhes que lhes são muito próprios e marcam suas individualidades.

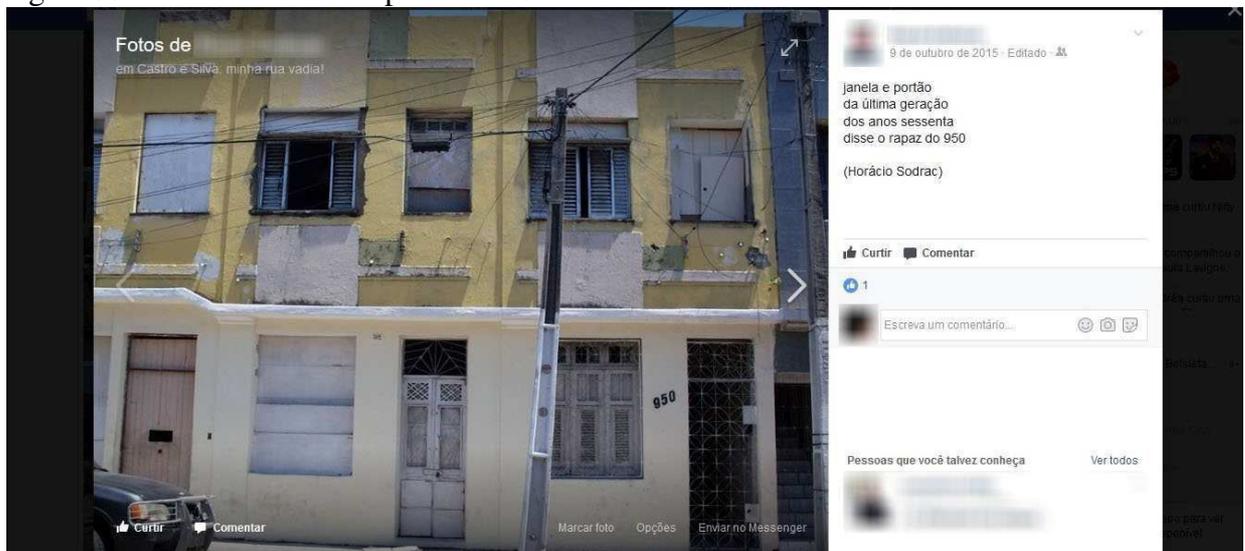
4.1.1.1 Aranha: sobre ruínas e ausências

Ele grafa seu “nome” na forma de uma teia. Os espaços escolhidos são aqueles em que o passado ainda vive, ou os inabitados por algum motivo. Ele não consta no caderno de

pixo, mas o breve conhecimento pessoal travado e as imagens do grupo virtual fechado de xarpi revelam que o pixador caminha por Fortaleza e constitui um roteiro que concilia paisagens, impressões e narrativas pessoais sobre a Rua Castro e Silva, havendo ou não comprovações históricas a respeito de suas associações.

O fato de as postagens apresentarem textos associados pretendendo rimas e outros recursos de composição de poesia demonstra, no mínimo, a empatia para com a linguagem poética e a assimilação dela.

Figura 33 – “Aranha” contempla a Rua Castro e Silva I.



Fonte: grupo fechado de rede social.

Figura 34 – “Aranha” contempla a Rua Castro e Silva II.



Fonte: grupo fechado de rede social.

Figura 35 – “Aranha” contempla a Rua Castro e Silva III.



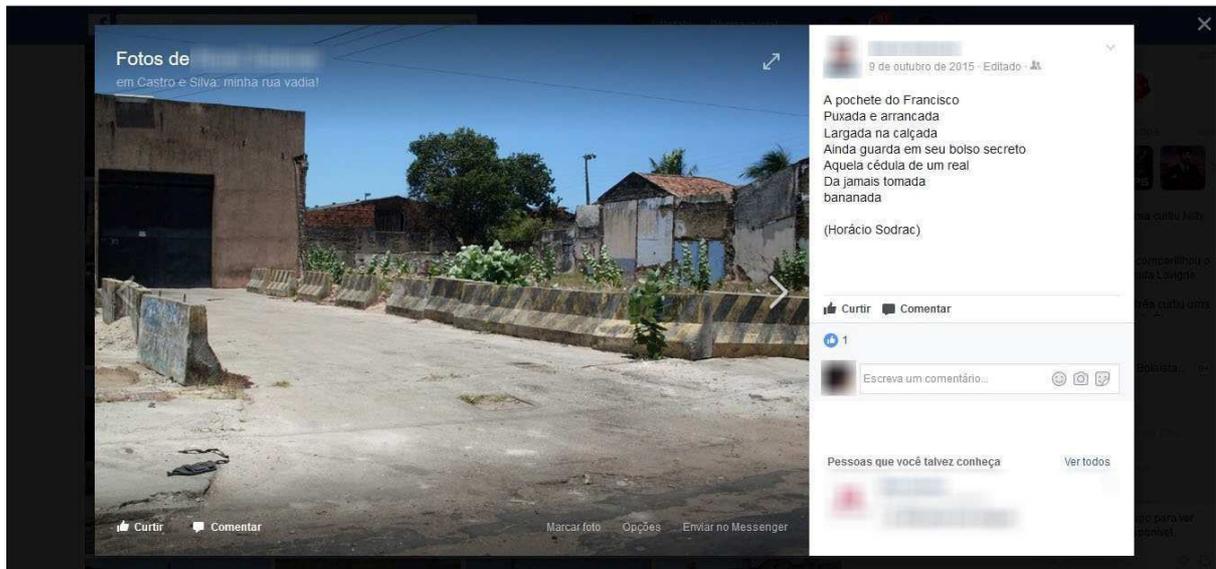
Fonte: grupo fechado de rede social.

Figura 36 – “Aranha” contempla a Rua Castro e Silva IV.



Fonte: grupo fechado de rede social.

Figura 37 – “Aranha” contempla a Rua Castro e Silva V.



Fonte: grupo fechado de rede social.

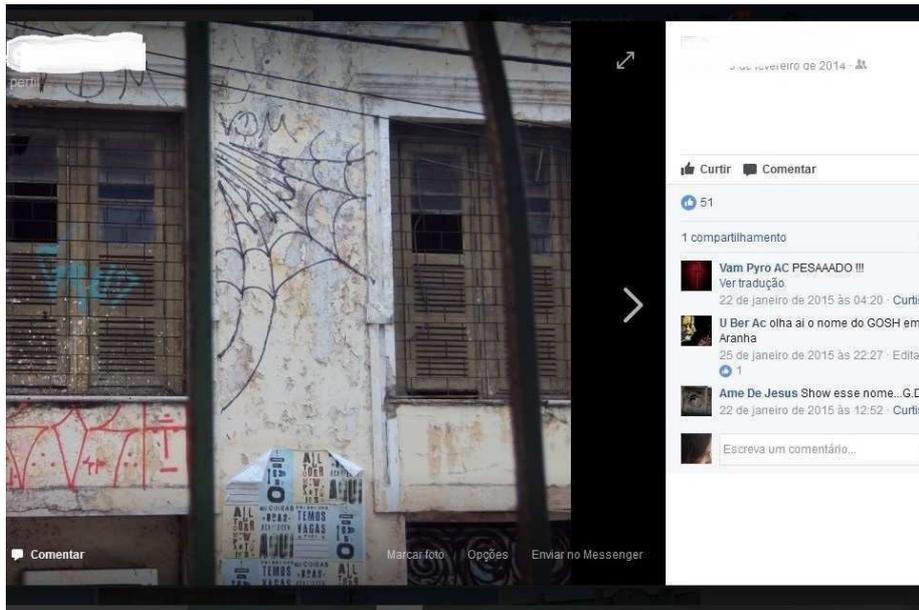
Figura 38 – “Aranha” contempla a Rua Castro e Silva VI.



Fonte: grupo fechado de rede social.

Toda esta atividade contemplativa da cidade, ao que tudo indica, penetra a atuação de “Aranha” como pixador.

Figura 39 - Xarpi de "Aranha" na Castro e Silva.



Fonte: grupo virtual fechado. Xarpi de "Aranha", então integrante da sigla VDM (Voz dos Muros), postado pelo próprio (em perfil falso). Endereço não identificado, mas provavelmente na Rua Castro e Silva. Os comentaristas também se expressam através de perfis falsos, geralmente associados aos seus nomes de pixo. Acesso em 28/05/2017.

É o que podemos notar pelo fato de seu xarpi aparecer em ruas antigas, como a Rua dos Tabajaras, localizada na, antes comercialmente movimentada, zona portuária de Fortaleza, CE.

Figura 40 - Xarpi de "Aranha" na Rua dos Tabajaras.



Fonte: acima, destacado à esquerda, pixo de "Vampiro" no estilo paulista. Ao lado, pixo de "Aranha" (então integrante da crew VDM (Voz dos muros) sobre tapumes. Fotografia de "Grilo" (18/01/2017).

Como outro exemplo disto, em um restaurante que fechou, localizado no Centro de Fortaleza, “Aranha” pixa, sobre a poeira depositada nos vidros das portas do lugar, sua marca, e publica seu feito no grupo virtual junto a uma frase satírica: “Hoje eu vi como o antigo restaurante Mistura Paulista tá empoeirado e entregue às teias de aranha...”

Figura 41 – “Aranha” e o pixo de poeira. Abaixo, detalhe.



Fonte: grupo virtual fechado.



Fonte: grupo virtual fechado (detalhe).

O nome “Aranha”, então, assume tom crítico, é irônico, revela que a cidade não corresponde ao discurso da “modernidade” e que é cheia de “vazios”. Seu pixo mostra que há alguém que não só percebe como comunica isto através da marcação nestes lugares. A sua assinatura tem clara composição semiótica e, o mais interessante, uma relação estreita com os sentidos dados por ele aos lugares onde deixa seu marco.

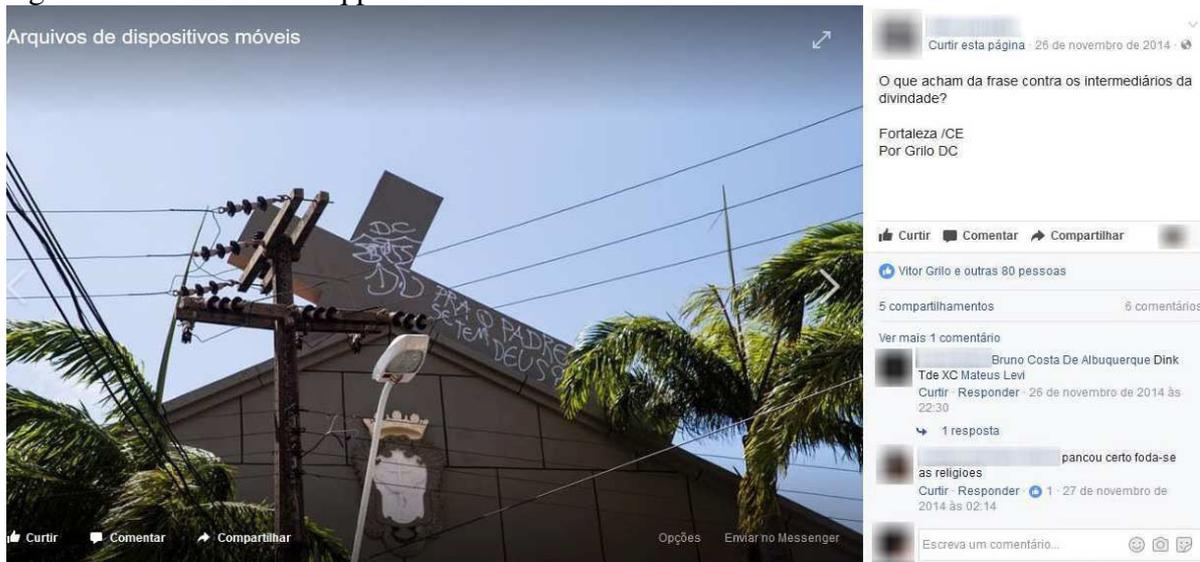
4.1.1.2 Grilo: o pixo no espaço político se alia à pichação

Figura 42 – Xarpi de “Grilo” no caderno.



Fonte: arquivos da pesquisadora.

Figura 43 - “Grilo”: “Pra q padre se tem Deus?”



Fonte: grupo virtual fechado. Quase ao centro da cruz de uma igreja da General Sampaio (entre a Av. Domingos Olímpio e a Rua Antônio Pompeu), está o pixo de "Grilo" e, ao seu lado, a frase "Pra q padre se tem Deus?".

Figura 44 – “Grilo” e o direito.

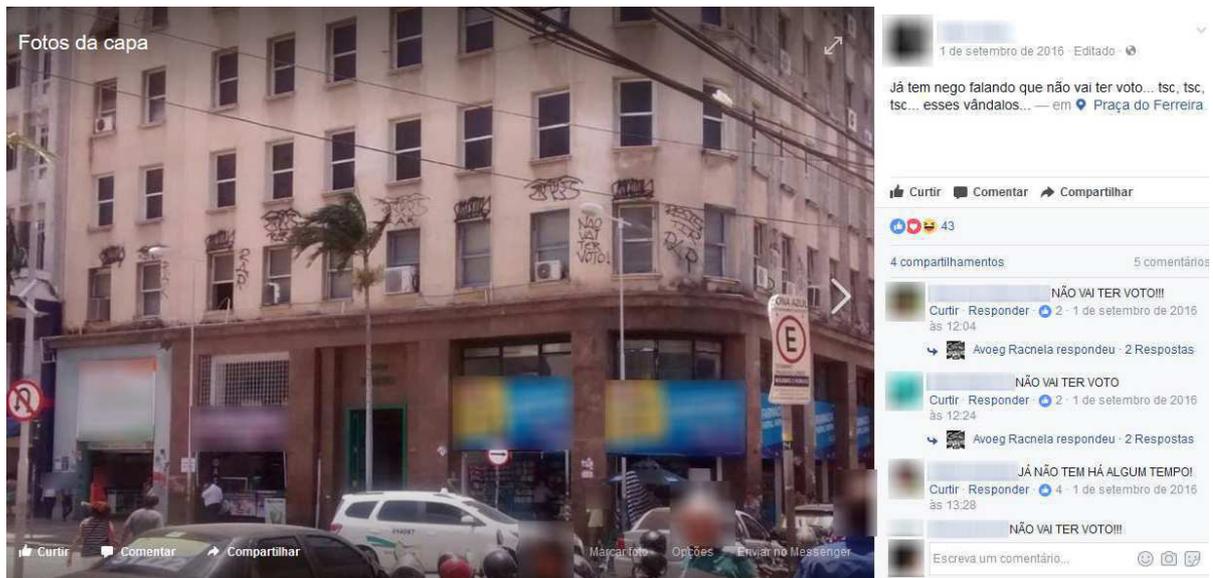


Fonte: grupo virtual fechado. À extrema direita do prédio da Faculdade de Direito da UFC, "Grilo" expõe seu xarpi ao lado da frase "Direito pra quem?" e complementa o letreiro da “Faculdade de Direito” com o adjunto “dos playboys”.

“Grilo” afirma (ver notas de campo, p. 140) que “o lugar define muito a obra” e que “o direito demarca a questão do pixo”, pois “o pixo rompe com a naturalização da lei”, posto que ela “elimina a discussão”. O pixo, segundo ele, se torna uma forma de abrir rigorosamente a discussão sobre as questões sociais, pois ela estaria apta a incluir signos e comunicação novos. O nome, segundo ele, “tá em tudo pra todo mundo”. “Quem tá pensando arte acha que o nome é egoico, mas o nome é jogo. É parte do jogo. O nome no meio dos outros”.

As partes do jogo seriam, assim, o lugar, o nome e o corpo. Sobre este último elemento, “Grilo” declara que “quanto mais eu percebo que é difícil, mais eu quero”. O pixo é “performático porque questiona a relação com a cidade. Do corpo na cidade”.

Figura 45 – “Grilo” e a praça.



Fonte: grupo virtual fechado. Xarpis de "Grilo" espalhados sobre várias janelas de antigo prédio do Centro de Fortaleza, localizado em frente à Praça do Ferreira, campo de várias manifestações políticas e culturais da cidade. Ao lado, a frase "Não vai ter voto".

“Grilo” acredita que o pixo ao lado da pichação gera maior impacto, mostra que o ato foi consciente, que a afronta foi proposital e que o lugar pixado era parte do propósito. Então, o que dizer da frase ao lado de seu xarpi na imagem abaixo?

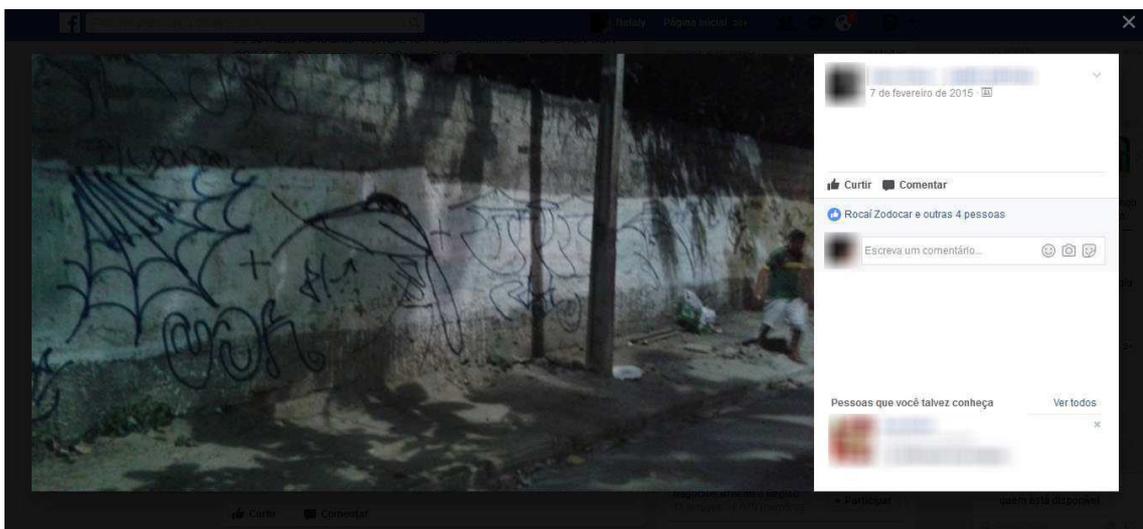
Figura 46 – “Grilo e “Feuk””.



Fonte: grupo fechado de rede social. Pixo de "Grilo" à esquerda, com a frase "Tem que aprender a voar!" e, ao lado, pixo de "Feuk", também presente em nosso caderno, com a frase "Fora Temer!". Ambos na Av. Dom Manuel n. 266, Centro, Fortaleza, CE.

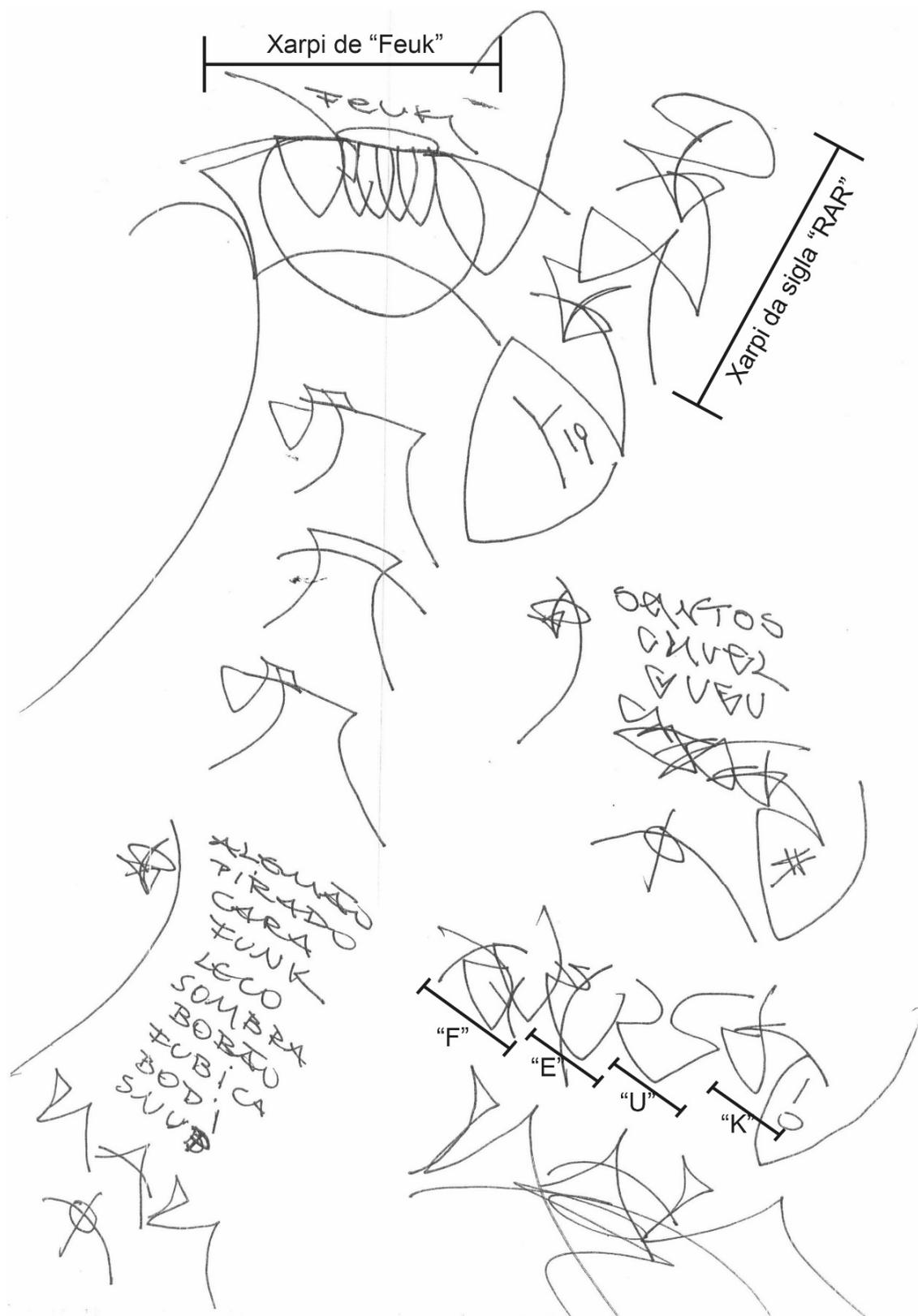
Aprender a voar sobre as construções? Dar lugar ao imaginário? Construir uma realidade flutuante, paralela, através da linguagem? Eis o caso em que uma frase de “Grilo” dá margem a outras interpretações de seu trabalho. A possibilidade da diversidade de suas ações já se esboça, além da formulação de uma ação coletiva, ao lado de “Feuk” e outros da sigla RAR ou de outros grupos.

Figura 47 - Lado a lado, "Aranha" e "Grilo".



Fonte: grupo fechado de rede social. Local desconhecido.

Figura 48 - Xarpi de "Feuk" (RAR – Renascidos da Arte Rebelde).



Fonte: arquivos da pesquisadora. Xarpi de "Feuk (RAR – Renascidos da Arte Rebelde)", no caderno.

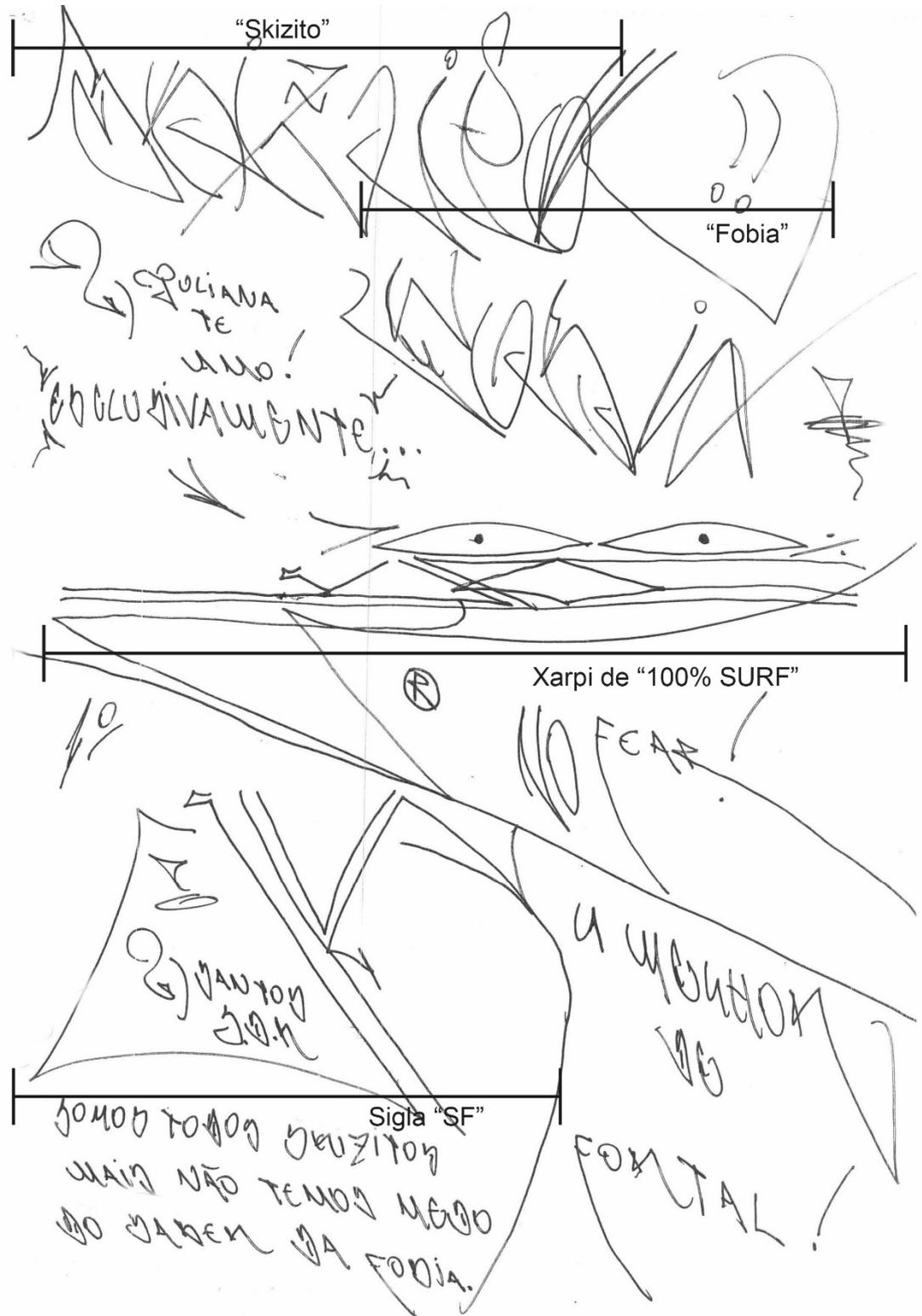
4.1.1.3 100%SURF: corpo como escrita e desterritorialização

Uma curiosa ironia cerca seu xarpi: tendo deixado de surfar para pixar, seu codinome reafirma uma prática pessoal abandonada em troca da que se revela pelo pixo. Seu pixo está em vários bairros de Fortaleza, mas também marca alguns pontos do trajeto litorâneo percorrido por quem busca, a partir da capital, as praias do litoral leste.

Porém, sendo o “surf” agora nos mares de concreto e asfalto, ele se faz presente não só em cidades litorâneas. Pelo menos seis cidades cearenses, pelo que se pôde verificar em pesquisa de campo, foram marcadas por seu xarpi: Fortaleza, Pacajus, Itaitinga, Beberibe, Eusébio e Maracanaú. Infelizmente, não foi possível fazer o registro em todas as cidades e trazer à apreciação, mas ela está próxima à entrada da parada de metrô do Conjunto Novo Maracanaú e, em Pacajus, próxima à estrada da zona urbana da cidade, para quem vem da estrada litorânea (CE 040). Nesta mesma via, nas proximidades do município de Eusébio e seus limites com Aquiraz, “100% SURF” também aparece.

100% SURF está fora, como outros pixadores, de uma certa relação socialmente e/ou sociologicamente construída (e existente de fato) entre o pixo e a demarcação territorial de tráfico de drogas e outras atividades ilícitas. “Sabido” parece traduzir as frequentes aparições de 100%SURF quando diz que “você busca mais muro”, “você vai vendo é o muro”, “você não pensa nos preconceitos de bairro”, pois no pixo se busca a “sensação de liberdade”, de ir “mais além, mais além”.

Figura 49 - Xarpi de "100%SURF" em folha do caderno de pixo.



Fonte: arquivos da pesquisadora.

Figura 50 - "100%SURF", Av. Carapinima.



Fotografia de "Grilo". Arquivos da pesquisadora. "100%SURF", abaixo de "Piolho". Av. Carapinima, nas proximidades da Av. 13 de maio. Fortaleza, CE.

Figura 51 - "100%SURF" em Beberibe, CE.



Fotografia da pesquisadora. "100%SURF" em Beberibe, CE. (CE 040).

Figura 52 - "100%SURF" em Cambéba, bairro de Fortaleza.



Fotografia da pesquisadora. "100%SURF" em Cambéba, bairro de Fortaleza, nas proximidades do acesso para Eusébio, CE.

Figura 53 – “100%SURF” próximo ao IPPS.



Fotografia da pesquisadora "100%SURF" pixado ao centro deste muro em Itaitinga, CE, próximo ao Instituto Penal Paulo Sarasate (IPPS).

4.2 Diante da pixação

Dirigir o olhar para a(s) pixação(ões) é o primeiro desafio porque tudo nela(s) parece igual, de tão excessivo. Ao mesmo tempo, a tentativa de formular sentido sobre o que, em geral, já é socialmente visto como sem sentido é tarefa relativamente difícil, posto que se voltar para o estranho e o desconhecido não é o costume e, até para quem ousa, pode ser uma vivência extremamente desnordeadora.

Mas como conseguimos ignorar algo que está tão presente? O que seria a experiência sensível de leitura de pixo?

Coccia, retomando as reflexões sobre o sensível, feitas na Idade Média, afirma que não basta oferecer aos sentidos físicos o objeto a ver.

Não é suficiente fazer a interação entre um sujeito e um objeto para produzir a percepção. Não é o objeto que, atuando sobre o sujeito, deslancha o processo da sensação. É necessário que o objeto se transforme em fenômeno e que o fenômeno encontre nossos órgãos perceptivos. As coisas, as que realmente existem, são geneticamente diferentes das coisas como fenômenos. [...] Entre nós e os objetos, há um meio-termo, um lugar intermediário, um espaço onde objeto torna-se sensível, se faz *phainoménon*. [...] A experiência e a percepção tornam-se possíveis [...] graças à relação de continuidade [...] com o lugar intermediário, esse *medium*. (2015, p. 79-80, grifo do autor)

Tal afirmação corrobora a tese de Mondzain (2015), exposta em nosso capítulo introdutório. O momento da separação entre o homem das mãos negativas e o fora dele mesmo (a imagem de sua mão) constitui a imagem, e esta, para ser leitura de outro homem, também exige este contato com o intermédio, ou seja, uma forma de estar também fora de si mesmo, pois a imagem vive para além de nós. “A imagem é a astúcia que toma as formas para fugir da dialética entre almas e corpos, entre espírito e matéria” (COCCIA, 2015, p. 81). A imagem é aquilo que evita os enfrentamentos físicos e espirituais entre deuses e homens e entre os homens entre si. Ainda que a pixação seja ilegível, a partir deste ponto de vista, ela é uma mediação com o outro, justamente por ser imagem, além de escrita. O problema da leitura do pixo está justamente no fato de a imagem ser um código de diferenças e exigir o contato com este *medium*. Já a escrita se pretende uniforme e também uma mediação, mas qualquer desvio em relação aos seus padrões são “crises”, “ruídos de linguagem”.

Didi-Huberman, confrontando os objetos da arte minimalista e os discursos que os próprios artistas realizavam sobre ela, mostra outro aspecto estético que se aplica à imagem da pixação: o trabalho do silêncio sobre nós é algo que queremos ignorar e que se dá na imagem que não representa, que é a coisa em si. Tal como o pixo é, mesmo sendo uma imagem de escrita.

Talvez não façamos outra coisa, quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do *olhar*, segundo a qual olhar seria o jogo [...] do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados). Isto significa em todo caso, segundo Erwin Straus, que a distância na experiência sensorial não é nem objetivável — mesmo quando objeto percebido: “A distância não é sentida, é antes o sentir que revela a distância”, ele escreve —, nem suscetível de uma abstração conceitual, pois “ela só existe para um ser que é orientado para o mundo pelo sentir”. [...] Então, nossa experiência fundamental será de fato experimentar sua *aura*, ou seja, a aparição de sua distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 161-164).

Justamente esta sensação deixada pelo pixo, a de nos sentir olhados, é o que faz dele uma imagem rejeitada, pois, no corpo social, a imposição de sua imagem sobre as propriedades dá não só a ideia da passagem de quem a fez, mas a pressuposição da invasão do espaço, sendo que não há definição sobre quem o fez, pois o nome é ilegível. Acrescenta-se a isto a associação que se faz entre o pixador e o criminoso. O pixo pretende ser uma ameaça silenciosa, neste aspecto. Porém, a ofensiva não se dirige aos proprietários propriamente ditos, mas à lógica social a que pertencem, regida pela lei e pela escrita.

Além disso, o fato de o pixo se dar como imagem, sendo esta uma separação, uma forma de o pixador estar *fora* do seu lugar de existência, abre possibilidade de uma interlocução *entre* quem faz e quem lê o pixo *neste* espaço *entre* ambos, este espaço fora da existência concreta, feito por imagens. Considerando assim, a rua seria o espaço de comunicação diversa, na qual todos constituiriam imagens e escritas sem preocupação com os esquemas interpretativos, mas com atenção às sensações, aos fenômenos.

5 O CONCEITO DE ESCRITURA

Para falar de escritura, são necessárias diferenciações de abordagem nem sempre contornáveis, inicialmente pelo fato de a palavra *escritura* muitas vezes referir-se à *escrita* ou substituir também este termo, que designa comumente a linguagem instrumental ou o registro da fala posto graficamente sobre um suporte material (como o papel ou as antigas tábulas, sulcadas com os antigos códigos); mas também às características de estilo que fazem reconhecer, nos estudos literários, características ou recursos de expressão de alguns autores.

É o que se pode notar em Barthes, quando ele, como bem assinala Leila Perrone-Moisés:

[...] propõe o uso indiferenciado de *literatura*, *escritura* ou *texto*, para designar todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes. Toda escritura é portanto uma escrita; mas nem toda escrita é uma escritura, no sentido barthesiano do termo. [...] Jogando com as duas palavras que o português nos oferece, podemos evitar ambiguidades indesejáveis: a escrita pode opor-se à fala (palavra oral); pode opor-se também à leitura (por exemplo: “a leitura exige menos tempo do que a escrita”). Em Barthes, [...] a escritura substitui, historicamente, a literatura (a literatura é representativa, a escritura é apresentativa; a literatura é reprodutiva, a escritura é produtiva; o sujeito da literatura é pleno, pessoal, o da escritura é flutuante, impessoal; etc.). Em outro paradigma operacional barthesiano, escritura se opõe a *escrevência*: a primeira é intransitiva (não é uma “comunicação”), a segunda é transitiva (transmite uma “mensagem”). (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 78).

Esta mudança de paradigma sobre o pensamento acerca da escritura tem sérias consequências na definição de literatura (já que, como aponta Perrone-Moisés, a escritura compõe a literatura, mas tem caracteres adversos desta) e na resultante política advinda de sua definição, que vai de encontro a qualquer critério a partir do qual se poderia julgar a “boa” ou a “má” literatura. Isto porque, admitida a característica apresentativa da escritura, temos que a produção literária pode passar a apresentar, e não representar; e as mensagens não sejam mais o produto literário, mas sim a forma de aparição da própria linguagem escrita, o que imprime à escritura a revelação do processo de escrita, não de seu resultado. A escritura testa seus limites e se a literatura passa a incorporar o jogo da escritura, no sentido barthesiano acima exposto, temos que a literatura renova seus conceitos. É a escritura, conduzindo-se aos seus limites através do escrito, lança-se às outras linguagens. É o que pode ser demonstrado em uma apreciação das diversas falas sobre o tema, com as quais será explicitada uma *visão* de escritura construída na lida com o objeto de pesquisa.

Tal visão teria sido inaugurada por Blanchot. Em seu livro *O espaço literário*, ele aborda a imagem como abertura e coloca que a escrita literária seja um jogo como o das imagens são para Didi-Huberman: aberto.

Escrever é entrar na afirmação da solidão em que o fascínio ameaça [...], é dispor a linguagem sob o fascínio e, por meio dela, permanecer em contato com o meio absoluto, *ali onde a coisa se torna novamente imagem [...], a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais mundo, quando ainda não há mundo [...]* (BLANCHOT, 2011, p. 26, grifo nosso)

Ou ainda:

Será que a própria linguagem não se torna inteiramente, na literatura, imagem, não uma linguagem que conteria imagens ou que colocaria a realidade em figuras, mas que seria sua própria imagem, *imagem de linguagem* – e não uma linguagem figurada –, ou ainda *linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, assim como a imagem aparece sobre a ausência da coisa?* (BLANCHOT, 2011, p. 26, grifo nosso)

Nestes fragmentos apresentados, há um conceito de escritura que salta ao que foi posto na arte representativa e no próprio conceito platônico da *mímesis* (que determinou por muito tempo a teoria e a crítica literária ocidental): a escritura apresenta a si e não representa nada além dela, alterando o propósito de entendimento da escrita. Depois de representar (ou imitar) e ser expulso da *pólis*, o escritor deseja fazer-se presente nos acontecimentos, inaugurando, dentro deles, novas visões de mundo, compreendendo que a linguagem não se restringe ao que se escreve, mas ao que é feito com da escrita e o que ela faz de nós. Agamben, inclusive, nota, na *Carta VII* de Platão, uma desconstrução da *mímesis*, descoberta à qual se pode associar, ainda que brevemente, uma concepção de pensamento como *a coisa mesma*, relacionada com a linguagem também enquanto coisa mesma, tal como se quer defender aqui. O pensador italiano, relacionando a linguagem à capacidade de construir e compreender o pensamento, destaca da obra grega a seguinte passagem:

Para cada um dos seres, existem três coisas necessárias para que haja ciência; em quarto lugar está a própria ciência, e em quinto lugar devemos colocar aquilo mesmo que é cognoscível e que é verdadeiramente. A primeira coisa é o *nome*, a segunda é o discurso que define [*logos*], a terceira é a *imagem* [*eidolon*], a quarta é a ciência. [...] Se não apreendermos, em cada coisa, os quatro primeiros elementos, nunca poderemos ter um saber completo do quinto. [...] Por esse motivo, *ninguém com bom senso ousará confiar seus pensamentos à linguagem, tanto mais que se trata de um discurso imóvel, como o escrito com as letras.* (PLATÃO, *apud* AGAMBEN, 2015, p. 12, grifo nosso, exceto termos entre colchetes)

Pensando a obscuridade em que as coisas, o pensamento e a linguagem ligam-se e se separam (questão também da teoria do conhecimento), a partir do texto de Platão, Agamben afirma:

A coisa mesma tem portanto na linguagem seu lugar eminente, ainda que seguramente a linguagem não seja adequada a ela, por causa — diz Platão — de sua fragilidade. Poder-se-ia dizer, usando um aparente paradoxo, que a coisa mesma é o que, mesmo transcendendo de algum modo a linguagem, só é, todavia, possível na linguagem e em virtude da linguagem: a coisa da linguagem, portanto. (AGAMBEN, 2015, p. 12)

A articulação entre linguagem e pensamento é, segundo Agamben, comprometida pela própria linguagem. O pensamento nascente precisa de novas linguagens e, nesta necessidade, eclodem rupturas que se fazem na invenção da linguagem e na quebra de suas formas instituídas.

Pensando no que a pixação preserva e tira da linguagem escrita, na sua ubiquidade no mundo enquanto *marca* mais do que escrita, pode-se entender, partindo da leitura que Agamben faz de Platão, que esta marca é contra a linguagem, mas ainda manifesta-se nela, possibilitando a interpretação de que os pixadores agem no mundo a partir do pensamento que se delinea na forma desta linguagem, por um propósito deles mesmos ou por uma limitação da linguagem ela mesma. Esta marca é um obscurecimento, uma capa para o que não há modos de dizer ainda ou para o que não se quer revelado não só sobre os pixadores, mas sobre o ato de pixar. O fundamento desta escrita não se quer cognoscível, não se quer explícito como uma explicação de si. A escritura do pixo quer-se fundadora de uma inquietação, quer questionar alicerces da linguagem do mundo, quer ser difícil. Deste modo ela estaria articulando poeticamente a linguagem em si, provocando outros conhecimentos, mas não os objetivando. Barthes liga esta tensão entre conhecimento e linguagem à arte literária, afirmando:

[...] há o movimento de uma ruptura e de um advento, há o próprio desenho de qualquer situação revolucionária, cuja ambiguidade fundamental é o fato de a Revolução ser obrigada a *extrair daquilo que quer destruir a imagem do que quer alcançar*. [...] a escrita literária contém simultaneamente a alienação da História e o sonho da história: como Necessidade, atesta o *dilaceramento das linguagens* [...]. (BARTHES, 1984, p. 72, grifo nosso)

Assim, a literatura requer a linguagem ela mesma, e esta linguagem é também silêncio da linguagem verbal-escrita. Neste silêncio, ela gera imagens antirrepresentativas, aquelas que dão origem a outros conhecimentos e novas formas de “ver” o conhecido.

A escrita na sua forma, enquanto matéria (riscada, gravada sobre um suporte, seja ele papel, pedra, parede), especificamente, é um objeto autônomo, um tema, algo sobre o que se falar e se deter no fazer literário e mais: ela é uma ausência-presença, como uma máscara é a ausência de um rosto, (como a palavra é dos seus possíveis referentes), embora seja ele seu próprio pressuposto original. A partir do escrito, ela não é nada mais além da marca de uma insuficiência do dizer definitivo, seguramente significado. A falta se dá como escritura, como um espaço a ocupar, um sentido a ser e fazer, a formar novas escritas, mas para a qual, depois de materializada, não há propriamente uma designação fora de sua imagem. Sendo assim, a própria escrita estará rompida em sua forma e apta a ser em outra linguagem (visual, musical, escultural) no instante em que atende à essa falta, apelando para o imaginário. Desta maneira, revela-se a escritura enquanto abertura de antes da escrita, alimentada (e traída) pela escrita. É a própria tensão do gesto (da ação) de escrever.

O termo *escritura* serve, portanto, para marcar um deslizamento ou um desdobramento da definição da palavra escritura e indicar uma manifestação do que, no uso das palavras ou na intimidade do uso da linguagem (não só da linguagem verbal falada ou escrita, mas do próprio limite entre as linguagens), parte da intenção poética para a filosófica da ação de escrever, fazendo questionar a palavra e sua finalidade, sua ação no mundo, seu espaço, seu tempo e seus interlúdios e litígios, poéticos, filosóficos. Isto impõe ao estudo que ora se apresenta um contato com os estudos filosóficos. É então que se encontra, em Derrida, uma profícua intervenção no sentido do pensar a escritura.

O filósofo desconstrucionista irá tratar a escritura a partir de um minucioso trabalho de leitura e reinterpretação da herança filosófica e científica ocidental, dando ao conceito que ora é discutido os matizes que, no decurso da história do mesmo, vem ganhando aquilo a que se chama escritura. Afirmando que “o nome e a palavra, estas unidades do sopro e do conceito, apagam-se na escritura pura” (DERRIDA, 2013, p. 32), o autor desconstrói esta materialidade representativa da escrita e colabora com a investida blanchotiana de fazer da prática literária o espaço de reinvenção da linguagem escrita. Isto na medida em que esta liberta-se do seu dever unificador de sentido e da forma correspondente a este intuito, destruindo-se a si mesma a partir, no caso da pixação, da criação de uma imagem (desenho) nova(o) de si mesma.

A partir de sua recriação na imagem, a escrita, tal como a vemos consolidada, faz-se símbolo. Isto não quer dizer que a pixação seja um atraso ou retrocesso histórico da escrita, mas, sim, uma proposta de nova linguagem trabalhada no que o homem guarda de mais

ancestral do ato de fazer linguagem. A escrita, mais especificamente os signos novos, marcam um devir do signo e, portanto, da escrita: “[...] não há símbolo e signo, e sim um vir-a-ser-signo do símbolo” (DERRIDA, 2013, p. 58).

A partir deste pensamento sobre a escritura, revelam-se os teores da linguagem escrita que a ligam à linguagem em si e à uma potência infinita, à manifestação humana de um anseio ainda sem forma, de um movimento em torno de um outro desejo de mundo e que retorna, realizado apenas, por fim, como escrita. A escrita é este artefato mítico, esta realização, esta materialidade que, na pretensão de clareza do sentido e da referenciação, no decorrer da história da literatura, foi valorizada em detrimento da sua origem imprecisa e agonizante: o limite entre o dizível e indizível e a exterioridade da escrita, a escrita como coisa propriamente dita.

A crítica ao primado da *phoné* na definição da escrita dá ensejo a um entendimento da linguagem que insere tanto a ideia enquanto imagem (como Agamben enfatiza em Platão) como a imagem enquanto realização (desrazão) gráfica (em Christin, 2009), objeto em si, coisa em si: o desenho da escrita que poderá conter, em si, uma crítica àquela escrita que apenas serve para representar o som e outras coisas fora dela.

Naquilo que a escrita pode se tornar (ou naquilo que está para ser escrito), a escritura, em Derrida, é a anterioridade filosófica da escrita. A partir disto, é possível compreender como tanto as coisas mais arbitrárias quanto as objetivas ou concretas estão *dentro* da linguagem.

É preciso pensar agora a escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua “imagem” ou seu “símbolo” e, mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura. Antes mesmo de ser ligado à incisão, à gravura, ao desenho ou à letra, a um significante remetendo, em geral, a um significante por ele significado, o conceito de grafia implica, como a possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do rastro instituído. [...] Não se pode pensar o rastro instituído sem pensar a retenção da diferença numa estrutura de remessa onde a diferença aparece como tal e permite desta forma uma certa liberdade de variação entre os termos plenos. A ausência de um outro aqui-agora, de um outro presente transcendental, de uma outra origem do mundo manifestando-se como tal, apresentando-se como ausência irredutível na presença do rastro, não é uma fórmula metafísica substituída por um conceito científico de escritura. Esta fórmula, mais que a contestação da metafísica, descreve a estrutura implicada pelo “arbitrário do signo”, desde que se pense a sua possibilidade aquém da oposição derivada entre natureza e convenção, símbolo e signo etc. Estas oposições somente têm sentido a partir da possibilidade do rastro. A “imotivação” do signo requer uma síntese em que o totalmente outro anuncia-se como tal — sem nenhuma simplicidade, nenhuma identidade, nenhuma semelhança ou continuidade — no que não é ele. *Anuncia-se como tal*: aí está toda a *história*. (DERRIDA, 2013, p. 56 e 57, grifo do autor)

Entende-se, a partir do fragmento acima, que aquilo a que Agambem chama de *coisa mesma* da linguagem estaria antes da escritura e da própria linguagem, no instante em que a inteligência ou a cognição (ou a motivação) e a codificação linguísticas estariam ainda por se fazer. Investindo contra o *rastros instituído* da escrita alfabética ocidental “politicamente correta”, inteligível, legível, os pixadores estariam instaurando um outro rastro que traduz uma outra concepção de mundo ou um mundo (o “submundo” dos pixadores) que já se sabe rejeitado socialmente, mas que se faz pergunta no espaço público: o que se pode entender do conflito entre estas linguagens? Que há diferentes articulações de pensamento e formulação de linguagens em torno dele. A pixação é o rastro de uma escritura enquanto *gesto de pensamento* do *outro*. A escritura, então, não é um conceito que atende a um objeto estático: ela é o nome de um fenômeno no qual há um *movimento* entre o que gera linguagem e que é gerado pela ou através da linguagem.

O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-do-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isto equivale, com todo o rigor, a destruir o conceito de “signo” e toda a sua lógica. (DERRIDA, 2013, p. 8)

Encontra-se no projeto derridiano o ponto em que a imagem “entra no jogo” do novo entendimento do signo e da escrita. Se a escrita não é feita apenas para servir à fala e se sua exterioridade se dá através de uma imagem, não apenas o som, as imagens se dão como potenciais geradores de escritura, podendo ser convertidas em signos próprios gerando outras relações de linguagem. A contingência da fala e da imagem é que proporciona escrituras que se dão fora ou dentro delas, antes ou depois delas. A escrita é apenas o marco de um momento em que algo nesta dinâmica da escritura materializou-se. Não é possível realmente, portanto, supervalorizar a escrita em detrimento da imagem. Pode-se considerá-la, tal como a imagem, uma pista de tudo o que é possível fazer, articular, no mundo.

Já há algum tempo [...] diz-se “linguagem” por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por “escritura” tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significativa, até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo que pode dar lugar à inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também “escritura” pictural, musical, escritural etc. (DERRIDA, 2013, p. 10-11)

Nesse sentido, “a ideia do livro, que remete sempre a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao sentido da escritura” (DERRIDA, 2013, p. 22). Atendendo à amplitude do conceito de escritura exposto e percebendo, dentro nele, o processo (re)criativo *da e na* linguagem; que ratifica-se um ponto de fusão entre realização linguística e literária e imagem.

[...] a própria essência da literatura que ele [Proust] tocou, experimentou em estado puro, sentindo a transformação do tempo num espaço imaginário (espaço próprio das imagens), naquela ausência móvel, sem acontecimentos que a dissimulem, sem presença que a obstrua, naquele vazio sempre em devir: o longe e a distância que constituem o meio e o princípio das metamorfoses e do que Proust chama de metáforas, ali onde não se trata mais de fazer psicologia, mas onde, pelo contrário, já não há interioridade, pois tudo o que é interior se abre para o exterior, tomando ali a forma de uma imagem. Sim, nesse tempo tudo se toma imagem, e a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência [...]. (BLANCHOT, 2005, p. 19)

A escrita é posta, na cultura ocidental, ao lado, ou como instrumento mesmo, de um projeto racionalista de sociedade e de homem. Questioná-la em sua forma é deslocá-la deste propósito (pois não apenas de razão é feito o humano), é afastá-la de todo e qualquer objetivo. É notar, antes ou perto do serviço a que ela se presta, o seu próprio desserviço.

Ao passo que se constata a simultaneidade ou a sutileza das vicissitudes da escrita, percebe-se, também, a organicidade de sua relação com tudo que está implicado nela ou, para citar as partes de interesse, a política, o sujeito, a arte e a violência. É na escritura que o homem despoja o que é desejo e denúncia de si e se acusa quando se quer justificado. Isto faz da escritura (da iniciativa ou do ato de escrever) um ato primordialmente político: o escrito é o marco do acontecimento. Se afronta o que determina os textos de Estado, é violento. Se aponta para o que não está dito ou não é ainda dizível, é artístico. Correspondendo ou não a um esquema de comunicação em sociedade, mas configurando-se como escrita, é um sujeito que se apresenta através dela, ou a partir dela. Em todo caso, há sempre, no entanto, um silêncio que não se deixa aplacar pela escritura, e que não é apenas o artístico: ele “ecoa” na política e no sujeito como violência à pretensão racionalista de que o homem imbuíu a escritura. Disso decorre que, analogamente, apontando para o que não foi dito ou não é dizível ainda, a escritura pode ser política e violenta ao mesmo tempo que é artística e individual.

Há um jogo, portanto, entre ditos, *interditos* e silêncios a determinar traições recíprocas entre o homem e a escritura: os distanciamentos entre determinações e definições (d)escritas do homem para o homem e a concretização das mesmas fez, dos escritos, cadáveres do ideal e do pensar. O mundo é a contradição do escrito como confirmação do que o homem quis de si para com o mundo, é a acelerada decomposição do sentido das leis, o esvaziamento dos significantes linguísticos e dos discursos.

Não é, portanto, à escritura que se deverá recorrer para confirmar o comprometimento do humano com determinada ordem (esta já não seria uma burocratização dos fazeres que denunciaria indisposições coletivas?). A escritura que se quer humana é subscrição ao feito, ainda que de desordem e mesmo como desordem da própria escritura (um dos fazeres humanos). É então que, no caso a que assistimos, a *pixação* se serve de uma reconfiguração imagética da forma da escrita para desestabilizar o código comum, ou seja, para trazer à grafia um novo “desenho”, não o das conhecidas letras do alfabeto, mas o das letras individualizadas pela arte pessoal do *pixador*. A *pixação* vem de uma escritura que se dá como escrita contestatória da escrita convencional através das novas linhas que são dadas a esta. A *pixação*, que desde a ditadura militar assoma às ruas, é um silêncio de uma novidade ainda não-codificada como participante da cidade. Ela pede incessantemente para ser lida como escrita e como imagem, já que contém em si estas duas formas de aparecimento.

A escritura, discutidos todos os seus conceitos a partir dos autores contemplados, está neste trabalho, portanto, como o pensamento que antecipa a escrita (pensamento de imagem). A escrita está como resultado da escritura. Todo processo de criação de escrita seria escritura, assim todas as possibilidades de ser escrita passam pela escritura, ou seja, a parte seminal, iniciática, criadora da linguagem. A escrita é o momento em que a escritura se materializou, tomou forma no mundo, estancou em um espaço e um tempo. A escritura é o ato de transformação, de superação dos limites que o escrito impôs às outras formas que lhe são adversas. Por isso, a leitura pode ser considerada uma escritura no instante em que ela gera abertura de significação e dinamiza o que, nos signos, vive estável.

5.1 Leitura e escritura

O que foi apresentado até agora como escritura enfatiza a leitura como criação, como escritura. Se a *pixação* não tem um consenso sobre as explicações que se dão a ela, cabe

a quem se detém a vê-la pensar sobre o que ela provoca, sobretudo, antes de querer justificá-la perante normas de aceitação tão constantemente reforçadas contra o diferente. Mesmo na literatura instituída, é a contrapartida do leitor o que se deseja e, houvesse realmente uma valorização da diferença que está no ato da leitura dos outros, provavelmente haveria mais leitores para os escritores, na sua diversidade. Em “A morte do autor”, Barthes faz dura crítica a uma postura que segundo ele, estaria contra os leitores.

[...] é irrisório ouvir condenar a nova escrita²⁹ em nome de um humanismo que se faz hipocritamente passar por campeão dos direitos do leitor. O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antífrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 2004, p. 5-6)

A morte do autor (uma metáfora, por enquanto) diz respeito ao autor das Belas-Letras, ao autor legitimado que, geralmente, pertence a e é legitimado por um grupo seleto de leitores. Em tal segmento, o que Barthes chama de *devir da escrita* provoca uma diferença incômoda. No entanto, é a própria diferença que cria, que articula este devir. Isto deveria ser acolhido pelos escritores.

O que parece ser uma política da escrita que atinge apenas as obras produzidas e reprovadas por editoras, academias, parece atingir a própria visibilidade da escrita e da escritura. De tanto se atribuir um juízo de valor e um valor de verdade ao que o “departamento” responsável pela legitimação da literatura institui, os leitores potenciais da “grande literatura” não são conduzidos à origem deste feito, que é a própria linguagem na sua ação mais cotidiana, na sua transformação mais impensada, imprevista.

Atender a esta realidade significa transgredir as instituições que estabilizam o sentido da escrita e que reduzem a escritura ao “estilo” dos escritores. Acolher o leitor como aquele que faz na leitura também uma literatura (uma arte do pensar) é entendido como uma ameaça. Então, é em nome da escrita e da produção de outras leituras e literaturas que a autoria

²⁹ Onde lê-se “escrita” no fragmento acima temos o termo “escritura” na tradução de Mário Laranjeira. Cf. BARTHES, Roland. O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998. Dadas as divergências de tradução, optamos por dar ênfase às articulações conceituais de Blanchot e Derrida, em consonância com Barthes.

começará a ser discutida a partir da *função de poder encerrada na figura do autor*, não no seu mérito criativo.

Uma sociedade que valorizaria a literatura seria, necessariamente, aquela que permite e dá visibilidade ao compartilhamento de escritas diversas, de modo a promover o devir da escrita, a liberdade de criação, e a aberta desconstrução/reconstrução da história, pois somente assim a escrita, os autores e leitores são na criação.

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: *o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.*” (BARTHES, 2004, grifo nosso)

Importa neste estudo, portanto, muito mais o fato de a pixação estar lançada ao leitor do que uma explicação dos pixadores sobre o que eles fazem. Está, aí, uma grave implicação ética. O leitor de que fala Barthes seria um leitor qualificado pela sua abertura diante de todo e qualquer texto, despido de qualquer forma de preconceito construído pela sua história, sua biografia ou sua psicologia. Ver e ler a pixação como um texto a mais na cidade, e não um texto a ser apagado, é colaborar com uma transformação de escrita, obscurecida pelas normas gerais da lei que rege até mesmo os códigos de interação social e de ação individual sobre a sociedade. Os autores, entre ladrões, homicidas ou adolescentes aventureiros, estão criando uma escrita: isto ainda não é uma guerra entre poderes (do Estado e do crime organizado, por exemplo), é uma iminência dela ou uma de suas formas, a da linguagem. Querem extinguir a linguagem da pixação como se quisessem também extinguir seus agentes sem, no entanto, ouvi-los ou tentar entender que história os levou a praticar crimes. A linguagem não é um atentado à vida, ou pelo menos para o leitor não o é tal como se pode entender “ao pé da letra”. A transferência da figura do autor sobre o texto da pixação é também a reafirmação de um valor sobre o autor que, desta vez, funciona para depreciar o texto, invisibilizá-lo, inviabilizá-lo.

Embora seja uma realidade concreta o fato de a linguagem ser, talvez, a única coisa partilhável entre pixadores e o público geral, ela não é aceita como vínculo, como este estranho vínculo da linguagem. Há leituras induzidas por alguma lógica que se faz no ato da leitura ou em uma escolha por determinada condução dela, seja este direcionamento cognitivo ou

ideológico. Olhamos o que, de certo modo, somos levados a ver. E a leitura (*stricto sensu*) depende do visto.

Existe, pois, algo anterior à leitura que faz dela um ato intranquilo, em que está em jogo certa capacidade de superar a traição do olhar e, ainda, estar consciente da limitação deste olhar. Não simplesmente uma questão física, como é, mas uma questão de entender o que se pode captar do modo como olhamos, do percurso que o olhar faz sobre as coisas, e ainda, ou muito mais importante: entender o que não vemos ou não conseguimos ler e perceber do mundo. Em seu famoso texto “Sobre a dificuldade de ler”, Agamben faz sensível e realista abordagem sobre uma dimensão íntima da percepção leitora que toca diretamente questões políticas.

Simone Weil falava, nesse sentido, de uma leitura do mundo e de uma não-leitura, de uma opacidade que resiste a toda interpretação e a toda hermenêutica. Gostaria de lhes sugerir que prestassem atenção aos seus momentos de não leitura e de opacidade, quando o livro do mundo cai das suas mãos, porque a impossibilidade de ler lhes diz respeito tanto quanto a leitura e é, talvez, tanto ou mais instrutiva do que esta. Há também uma outra e mais radical impossibilidade de ler, que até poucos anos atrás era, antes de tudo, comum. Refiro-me aos analfabetos, esses homens muito apressadamente esquecidos, que, há apenas um século, eram, ao menos na Itália, a maioria. [...] Gostaria que vocês refletissem sobre o estatuto especial desse livro que, na sua essência, é destinado a olhos que não podem lê-lo e foi escrito com uma mão que, em um certo sentido, não sabe escrever. O poeta ou o escritor que escreve pelo/para o analfabeto tenta escrever o que não pode ser lido, põe no papel o ilegível. (AGAMBEN, 2012).

Ironicamente, é em uma via de mão dupla que se dá o conflito de leitura. O anseio dos autores legitimados em serem lidos se agrava na impossibilidade de uma apropriação, por parte de todos os homens, de um código comum. O analfabetismo, que atinge pixadores e escolarizados (aqueles vitimados pelas fraudes avaliativas educacionais do Brasil) é apenas uma das coisas que bloqueia o contato entre o cidadão comum e a literatura como instituição e conteúdo cobrado nas escolas.

Há, finalmente, um outro caso de não leitura do qual gostaria de lhes falar. Refiro-me aos livros que não encontraram aquela que Benjamin chamava de a hora da sua inteligibilidade, que foram escritos e publicados, mas estão – talvez para sempre – à espera de serem lidos. Eu conheço – e cada um de vocês, eu acredito, poderia citar – livros que mereciam ser lidos e não foram lidos, ou foram lidos por pouquíssimos leitores. Qual é o estatuto desses livros? Eu penso que, se esses livros eram verdadeiramente bons, não se deveria falar de uma espera, mas de uma exigência. Esses livros não esperam, mas exigem ser lidos, mesmo que não o tenham sido ou não o serão jamais. A exigência é um conceito muito interessante, que não se refere à esfera dos fatos, mas a uma esfera superior e mais decisiva, cuja natureza deixa a cada um de vocês precisar. (AGAMBEN, 2012)

Existe, portanto, um desejo partilhado pelos dois tipos de escritores, digamos, o pixador e o homem de Letras. O desejo de ser lido.

A instituição da escrita estaria seriamente envolvida, assim, nas dificuldades de ler mais variadas. Delas, a pixação é apenas uma de suas manifestações.

Complexidades e diferenças do pensar testam a resiliência da escrita e a estabilidade do significado. A ruptura é necessária, então, na escrita, mas também na leitura. A escritura é chamada, convocação e, enquanto ruptura, ela pode ser arte, nova escrita, literatura. A “esfera superior e mais decisiva”, segundo intenta-se defender neste estudo, é a da linguagem mesma. Tudo o que foi feito em torno, a partir de ou depois da linguagem escrita na civilização ocidental, foi uma tentativa de explicar o homem e isto não foi em vão. No entanto, seria necessário rever o modo como tais explicações se inverteram em desvalorização do humano mesmo, da sua diversidade. O conhecimento investido sobre o homem através da palavra tem sido seu principal inimigo, em boa parte, por delimitar, em categorias, as ações, e usar da linguagem escrita para estabelecer jugo e poder sobre todas as ações e as linguagens. Os parâmetros estão dados (também à leitura), não (re)criados comunalmente. Qualquer incoerência entre ação (individual, governamental) é a própria ignorância sobre o(s) fundamento(s) (diversos) das coisas e também, é preciso lembrar, da linguagem.

E gostaria de concluir esta breve reflexão sobre a dificuldade da leitura, perguntando a vocês se o que nós chamamos de poesia não seria, na verdade, algo que incessantemente habita, trabalha e sustém a língua escrita para restituí-la àquele ilegível do qual provém e para o qual se mantém em viagem. (AGAMBEN, 2012)

Blanchot indica resposta à pergunta de Agambem em *O espaço literário*, colocando a leitura como questão a ser considerada no processo mesmo de definição de obra literária que, segundo o teórico, é mais acontecimento, assim como a escritura ou a escrita, do que o registro livresco. *O Sim leve, inocente, da leitura*³⁰ é a aceitação da obra enquanto estranheza mesma, na sua estranheza, na ameaça que o *livro* (objeto) é para toda a *biblioteca universal*. (BLANCHOT, 2011, p. 211). Há algo em comum entre o livro e a pixação quando Blanchot diz:

O próprio da leitura, a sua singularidade, elucida o sentido singular do verbo “fazer” na expressão: “ela faz com que a obra se torne obra”. A palavra “fazer” [não é] liberdade que dá o ser ou o prende, mas liberdade que acolhe, consente, diz sim, não pode dizer senão sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa afirmar-se a decisão

³⁰ Título de umas das sessões do livro *O espaço literário*, em que Blanchot reflete sobre a leitura.

desconcertante da obra, a afirmação de que ela é — e nada mais. [...] O livro, portanto, aí está, mas a obra ainda está escondida, ausente talvez radicalmente, dissimulada, em todo o caso, ofuscada pela evidência do livro [...]. [...] Tal é o caráter próprio dessa “abertura” de que é feita a leitura: só se abre o que está melhor fechado; só é transparente o que pertence à maior opacidade; só se admite na ligeireza de um sim livre e feliz o que se suporta como esmagamento de um nada sem consistência. [...] Mesmo que exija do leitor que ele entre numa zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa, mesmo que, fora dessas abordagens tempestuosas, a leitura pareça ser participação na violência aberta que é a obra, em si mesma ela é presença tranquila e silenciosa, o meio pacificado da exorbitância, o Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade. E isso não vincula a obra poética a uma obscuridade [...] apenas estabelece, entre o livro que aí está e a obra que nunca está de antemão, [...] a passagem do mundo onde tudo tem mais ou menos sentido [...] para um espaço onde [...] nada possui *ainda* sentido [...] (BLANCHOT, 2011, p. 210 – 213, grifo nosso)

Ler, portanto, “situa-se aquém ou além da compreensão” (BLANCHOT, 2011, p. 213). Recebendo a incompreensão. Isso faz com que a leitura, segundo Blanchot, seja “mais positiva do que a criação, mais criadora, embora não produzindo nada. Tem parte na decisão, tem a ligeireza, a irresponsabilidade e a inocência dela. Nada faz e tudo é realizado” (BLANCHOT, 2011, p. 214).

O conceito de obra, então, será remodelado na própria dificuldade de ler. A impossibilidade de comunicar um sentido novo é a mesma impossibilidade de lê-lo. Faz-se necessário, então, recriar a leitura também e, junto com a obra, construir entendimento.

[...] a obra é obra, violência jamais apaziguada, mas que é também a calma de um acordo, contestação que é o movimento do entendimento, entendimento que perece desde que deixa de ser a abordagem do que é sem entendimento. (BLANCHOT, 2011, p. 215)

O entendimento, aparentemente tão restrito à obra como livro, tem, na abordagem blanchotiana de leitura, a ligação inquebrantável entre o que a leitura é capaz de produzir como ação não só de escrever, mas como o ato de fundar espaços de convívio em que a resposta sobre o que não é compreendido na literatura ou no mundo não seja dada por quem os fez, mas seja articulada, na inquietação da incompreensão, por quem tenta ler e compreender o que se dá como incompreensível.

A criação leitora, portanto, é necessariamente a produção desta abertura para o ilegível das palavras ou das escritas. É o momento em que é desfeito o *status* do “bom leitor” ou “daquele que sabe ler”, tão caro às instituições legitimadoras da literatura.

A leitura torna-se escritura voltando seu olhar para o ignorado ou aquilo que passou invisível diante da visibilidade também instituída: aquela que antecede o olhar natural do homem frente ao que existe e regula o seu olhar a partir de um discurso sobre o que é digno de contemplação e leitura.

5.2 Escritura e espaço

A cidade das Letras

O livro de Angél Rama, *A cidade das letras*, demonstra bem a imensa diferença entre um projeto de cidade feito por palavras ou pelas “Belas Letras” e a cidade feita das necessidades de quem a habita. Para definir a cidade letrada, diferente da cidade real, Rama elabora a seguinte asserção:

[...] toda cidade pode se apresentar como um discurso que articula variados signos-bifrontes de acordo com leis que evocam as [cidades] gramaticais. Mas há algumas onde a tensão das partes se agudizou. As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais [...] (RAMA, 2015, p. 47).

Na cidade, portanto, estão em disputa, pelo menos, dois projetos diferentes de cidade: uma cidade que se faz pelo discurso normativo e normatizado e outra, feita, praticamente, do que se vê, do *significante*, daquilo para o qual não há sentido estabelecido. A cidade física e a simbólica interagem, sendo que ambas têm diferentes frentes de formação e, por esta diferença, são conflitantes entre si. A ordem da cidade passa pelo simbólico e se consolida, ou se decompõe, pelo simbólico. Estes dois campos (físico e simbólico) da cidade irão guiar a análise da relação entre a linguagem (língua, signo) e o espaço.

O espaço físico: caminhar como palavra poética

Além das letras em um papel, o que pode ser visto/lido está em toda parte, sobretudo no caminhar. O suporte em que é posta a escritura (a criação) pode ser o espaço e o tempo, do mesmo modo com que outros espaços e tempos inscrevem-se em narrativas ou poemas.

[...] o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no *aqui e agora* das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo. (CARERI, 2013, p. 33)

Vê-se, na ação das vanguardas literárias da França, paralelos possíveis entre suas realizações e o fato de a pixação se dar no espaço público: ambas as manifestações são antiarte e partem da não-aceitação de um código de comportamentos e regras socioeconômicas que se

explicitam no espaço e repercutem na instituição artística. A intervenção urbana realizada por estes grupos (de escritores e de pixadores) mostra, cada um a seu tempo, o aceno para um diálogo que não foi feito, mas que pode se dar através da afirmação das ações estéticas.

No início dos anos cinquenta, a Internacional Letrista, que confluirá na Internacional Situacionista em 1957, reconhece o perder-se na cidade uma possibilidade expressiva concreta de antiarte e o adota como meio estético-político através do qual subverter o sistema capitalista do pós-guerra. (CARERI, 2013, p. 83)

Até se chegar ao teor político definido por Debord para o ato de caminhar, os movimentos anteriores à Internacional Letrista e Situacionista, ou seja, o Dadaísmo e o Surrealismo, compartilharam das formulações, das realizações e das críticas em torno das peculiares formas idealizadas de percorrer.

A vizinhança histórica do nascimento destas novas artes, junto a estas manifestações de grupos literários que recusavam a linguagem escrita, mas ainda se utilizavam de sua “noção”, sinalizam uma forte convergência de leitura em que a arte e o mundo se aproximaram. O mundo pós-guerra exigia uma nova leitura do homem e esta leitura era buscada, em meio à desesperança, por pessoas “comuns” e artistas de todas as linguagens artísticas.

Os limites entre as linguagens, portanto, começaram a ser rompidos na medida em que interagem com o espaço e ao passo em que o corpo passou a ser visto, na literatura e nas artes visuais, como o próprio *médium* de linguagem, que tomava o lugar da palavra no fato de esta ter-se esvaziado politicamente de seu poder. Não são as palavras que fazem o espaço em que todos são acessíveis uns aos outros. As palavras ou o código de Estado, repassado pelas instituições educacionais do ocidente, não são acessíveis a todos.

Na crise do pós-guerra, portanto, o espaço e a atuação (e o corpo) humana(o) revelam-se como linguagem e é ela, também, que se dilacera. Baudrillard interpreta que isto continua a acontecer no fim do século XX, tempo no qual o *graffiti*³¹ (a pixação) mostrava, e ainda hoje mostra, que a cidade é “hoje o lugar de execução do signo como de uma sentença de vida ou morte. [...] A matriz do urbano já não é de uma força (força de trabalho), mas a da

³¹ Como Baudrillard chamava a *pixação* de Londres em seu livro *L'échange symbolique et la mort*, lançado em 1976, cuja versão em português foi lançada em 1996. Cf. BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Tradução de Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

realização de uma diferença (a operação do signo). [...] A cidade [...] é o polígono dos signos.” (Baudrillard, 1996, p. 100-101, grifo do autor).

O mesmo pode-se dizer, ainda, deste tempo e espaço.

Imagens poéticas para o espaço

Bachelard, em seu instigante estudo *A poética do espaço*, explicita, através da literatura, sentimentos ligados a espaços diversos.

Sobre o canto, ele diz:

Sob muitos aspectos, o canto "vivido" recusa a vida, restringe a vida, esconde a vida. O canto é, então, uma negação do Universo. No canto, não se fala a si mesmo. Se nos recordamos das horas do canto, recordamos o silêncio, um silêncio de pensamentos. Porque então despreveríamos a geometria de uma tão pobre solidão? A consciência do ser em paz no seu canto propaga, ousamos dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um aposento imaginário se constrói em torno do nosso corpo que se acredita bem escondido quando nos refugiamos num canto. (p. 286, 287)

Bachelard dá extensos exemplos de que a vida afetiva do espaço de um canto expressa-se na poesia através de vários poetas, como Rilke, Noël Arnaud e Milosz. Isto diz respeito ao que o espaço chama, intuitivamente, no homem. Uma escolha primal sobre o lugar para traduzir um modo de estar, de sentir.

Todos os habitantes dos cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todos os matizes de ser do habitante dos cantos. Para grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas irrealidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo enche um refúgio vazio. E as imagens habitam. Todos os cantos são ao menos frequentados, se não habitados. (BACHELARD, p. 289).

Terá sido este o equivalente para esta ação de pixo? Na imagem abaixo, vê-se a assinatura abrigar-se em um pequeno espaço. O pixo, aí, vai na contramão da ânsia geral dos pixadores por visibilidade e aparece despretensiosamente. O olhar que pousa sobre ele terá que, de algum modo, buscá-lo.

Figura 54 – Pixo de “Alan Roots”.



Fotografia do pixador. Fonte: grupo virtual fechado. Pixo de "Alan Roots", publicado pelo autor. Acesso em 25/06/2016.

Se há tantos sentidos para um canto, o que dizer do sentido das pontes, dos viadutos, dos prédios envidraçados e de toda a sorte de espaços da vida urbana? Como nos relacionamos afetivamente com os espaços fora de casa?

Certamente, os pixadores fazem de seu espaço afetivo a rua, o que dá nova multiplicidade de sensações ligadas ao espaço. A desproteção como casa, o imprevisto, a noite, o desconhecido, o trânsito como hábito maior na vida, dão outra percepção da realidade e outra sensibilidade, compartilhável visualmente através do pixo.

O espaço literário

O que se opera como *vazio* territorial nas deambulações vanguardistas não tem apenas uma analogia, mas um espelho (ou um efeito-reflexo) no vazio dos espaçamentos entre as palavras na poesia de Mallarmè, o vazio (de sentido) que se dá na aparência dos signos presentes em outras obras surrealistas ou, simplesmente, no vazio que é promovido na abertura de outros sentidos que se suspendem no jogo linguístico das obras literárias – no sentido institucionalizado do termo.

É no vazio que reside a experiência literária e o espaço literário. Eis o território de puro nomadismo do sentido em que a linguagem escrita e o homem se veem à deriva. Ao que parece, não é por acaso que as vanguardas literárias antes mencionadas relacionam estes termos, o vazio, a deriva; com a prática literária em si e o ato de caminhar. Sentir o mundo é sentir a escrita e vice-versa. A perda é a condição deste sentir. É o abandono das lógicas que se transformaram em ruínas. É o acolhimento das ruínas.

A linguagem como ruína, esta decomposição do significado e do significante, no caso da *pixação* não é, em si mesma, nada mais do que uma forma de resposta àquilo que a fez como tal.

Existe, pois, um impasse da escrita e é o impasse da própria sociedade: os escritores de hoje sentem-no — para eles, a procura de um não-estilo, ou de um estilo oral, de um grau zero ou de um grau falado da escrita é, em suma, a antecipação de um estado absolutamente homogêneo da sociedade; a maioria compreende que não pode haver nenhuma linguagem universal no exterior de uma universalidade concreta, e já não mística e nominal, do mundo civil.” (BARTHES, 1984, p. 72)³²

O sonho da totalidade, que por muito tempo teve por base a razão, legitimou as ações do Estado e promoveu as guerras consolidadas no decurso da história; parece ser um anseio tácito à ação literária, mas não na forma de uma linguagem única, e sim na afirmação da leitura das diferenças. “Esse é o ponto em que se enraíza o projeto de pensar a totalidade escapando dela. Escapando dela, ou seja, excedendo a totalidade, o que só é possível – no ente – em direção ao infinito ou ao nada [...]”, afirma Derrida (2014, p. 79)³³, em direção ao espaço livre onde é possível o trânsito das concepções que habitam o homem e que estão fora dele. Onde habitam o que ele tem de divino e demoníaco. Onde acontece a própria defrontação com o demoníaco, “o gênio maligno do não-sentido” (DERRIDA, 2014, p. 80). Este “fora de si”, alheio a todo o pensamento e todo o espaço racionalmente planejado do homem, do mundo e da escrita, é parte também do espaço literário.

“o espaço da escrita percorre-se, não se perfura; a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a uma isenção sistemática do sentido, por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, a escrita), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um «segredo», quer dizer, um sentido último, liberta uma atividade a que poderíamos chamar contra-ideológica, propriamente

³² **O grau zero da escrita**, de Barthes, fonte da citação que traz esta nota, foi originalmente publicado em 1953.

³³ Cf. DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 2004, p. 5).

O *fora* (que semanticamente remete a espaço) é o conceito com o qual Blanchot afirma a impossibilidade da consolidação de uma obra literária, conquanto seja ela constantemente produzida. A “atividade contra-ideológica” de que fala Barthes seria, em Blanchot, a ironia com que todo sentido criado está sempre fora de si mesmo. Assim como, dentro do homem, há um paradoxo insolúvel entre ideal e concreto, angelical e infernal; há, no fora do escritor, o leitor e, no fora do leitor, o texto, que dificilmente é entendido a partir dele mesmo. O conflito entre a interpretação do texto literário e a sua leitura, já discutido, diz respeito também ao que está fora do que o leitor pode compreender e no mal que ele faz ao texto, tentando fazer do mesmo um apoio à sua forma de ver o mundo e à sua consciência, fechada em si mesma. A literatura, portanto, inscreve-se *fora* da expectativa do entendimento.

O desafio da vivência do espaço literário é, portanto, a própria expressão das dificuldades de convivência que, inutilmente, a sociedade tenta administrar através da linguagem, cujas suspensões de sentido ainda não são lidas como indeterminações positivas ou iniciativas inaugurais de sentido.

Blanchot questiona-se:

Não poderia dar-se o caso e existir um ponto em que o espaço fosse, ao mesmo tempo, intimidade e exterioridade, um espaço que, do lado de fora, já fosse intimidade espiritual, uma intimidade que, em nós, seria a realidade exterior, de tal modo que estaríamos em nós do lado de fora, na intimidade e amplitude íntima desse exterior? (BLANCHOT, 2011, p. 145)

E ele próprio indica a resposta quando, trabalhando as oposições entre a palavra bruta (a inteligível e comum) e a palavra essencial (a que se dá como pensamento – como escritura), ele traça a perspectiva a partir da qual a fala essencial é pensamento puro guardado em silêncio, aliando a literatura à filosofia afirmando que “a linguagem do pensamento é, por excelência, a linguagem poética, e que o sentido, a noção pura, a ideia, devem tornar-se a preocupação do poeta, sendo isso somente o que nos liberta do peso das coisas [...]” (BLANCHOT, 2011, p. 32-33). Compreendendo a pixação como *palavra essencial*, esta fala que “se impõe, mas nada impõe” e na qual “os seres calam-se, mas [...] então [...] o ser tende a voltar a ser fala, e a palavra quer ser” (BLANCHOT, 2011, p. 32-33,35) que ela torna-se obra, “elevada à afirmação única, fulminante, do começo” (BLANCHOT, 2011, p. 36), fazendo lembrar o seu feito enquanto linguagem: o momento em que um corpo executou o escrito

original e se impôs como silêncio e pensamento. O momento em que o começo da linguagem continua a acontecer.

5.3 Escritura e corpo

[...] que não tem essa de ficar chamando a palavra de adjetivo ou de verbo que a palavra é como a gente, gente má gente boa, gente loura ou morena, nada disso importa porque existem apenas duas categorias, os mortos-vivos e os que renascem, que para a palavra renascer tem que se reencarnar no seio que a gerou e o resto é palavra morta, dita em bocas deterioradas para a verdadeira fala, aquela que não diz apenas mas proclama, que proclama não o sentido sevicidado por mentiras, mas proclama a experiência genuína; olha se eu não encontrar esta fala vou embora...³⁴ (NOLL, apud SCHOLLHAMMER, 2000, p. 254)

O escritor João Gilberto Noll associa, neste fragmento, a palavra e o corpo. A elocução e o modo como o enunciador impõe-se diante da possibilidade de não encontrar a “palavra-viva” usa da agressividade. É uma fala indignada que critica abertamente categorias dos conteúdos gramaticais uniformizadores da língua. Há violência na linguagem articulada, na “imagem” do “tom” de quem a proferiu. Uma tal presença dada pelo texto de Noll, e que não é a presença do autor, é aquela que leva o escritor e o leitor para além de si mesmos por meio da linguagem.

O mesmo não se dá com a pixação. Nela, a assinatura é um marco de passagem de um sujeito, é um menir gráfico, o ponto artificial de uma de suas paradas. Este homem que pixou é o *fora*, o *outro*, em carne e osso; é o ameaçador corpo do vazio das ruas. Sua assinatura não é uma instituição, mas uma contra-instituição. A única proeza de linguagem que o faz esconder-se, ainda que totalmente explicitado nos muros, é o jogo entre imagem e escrita que ele perfaz para preservar o mistério de sua existência e da violência que cerca seu ato e sua vida. O autor aqui é uma *disfunção*. Uma profanação³⁵ da *função* institucionalizada do autor³⁶ no jogo dos discursos, já que, no caso do pixador, não temos um autor um tanto quanto desligado da matéria corpórea e das instâncias civis que o compõem, mas um autor que se revela

³⁴ NOLL, João Gilberto. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 152.

³⁵ Para discussão do que afronta os “dispositivos sociais”, conceito articulado por Michel Foucault, a condução deste trabalho dá-se com a leitura deste autor e também de Giorgio Agamben, que denomina *profanação* tudo que é *contra-dispositivo*. A pixação é aqui entendida como profanação. Cf. FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir** e AGAMBEN, Giorgio. **Profanações e O que é o contemporâneo? e outros ensaios**.

³⁶ O autor como função derivada das funções-sujeito dentro dos discursos de poder (e o Autor como dispositivo, autoridade ou precursor de outra série de e discursos) é uma proposta desenvolvida por Foucault em *O que é um autor*. Cf. FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Ed. Vega, 1992.

como sujeito civil a partir da sua assinatura transgressora dos espaços e dos trajetos previsíveis do corpo.

Agamben observa que Foucault, ao tratar sobre a figura do autor e a autoria,

por um lado, [...] repete com alguma frequência que nunca deixou de trabalhar sobre o sujeito; por outro, no contexto das suas pesquisas, o sujeito como indivíduo vivo sempre está presente apenas através dos processos objetivos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos do poder. Provavelmente é por esse motivo que críticos hostis puderam questionar em Foucault, e não sem incoerência, a presença contemporânea de uma absoluta indiferença pelo indivíduo em carne e osso, e de um olhar decididamente estetizante a respeito da subjetividade [...] (AGAMBEN, 2007, p. 50-51).

Como resultado desta abordagem, Foucault afirma que “a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2007, p.51). E Agamben comenta, questionando:

O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência. *Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio?* (AGAMBEN, 2007, p. 51, grifo nosso)

E responde:

[...] o que costura as vidas infames com as escassas escrituras que as registram não é uma relação de representação ou de simbolização, mas algo diferente e mais essencial: elas foram "postas em jogo" naquelas frases, nelas a sua liberdade e a sua desventura foram riscadas e decididas. (AGAMBEN, 2007, p. 52)

Pôr a vida em jogo, por consequência, para o sujeito autor, seria marcar

[...] o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte³⁷, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. No entanto, precisamente como, segundo os mesmos teóricos, a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva. Assim como o mímico no seu mutismo, como Arlequim na sua trapaça, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele

³⁷ Esta tradução para o que, provavelmente, seria o termo “*commedia dell’arte*”, foi opção do tradutor.

mesmo criou. E assim como em certos livros velhos que reproduzem ao lado do frontispício o retrato ou a fotografia do autor, nós procuramos em vão decifrar, nos seus traços enigmáticos, os motivos e o sentido da obra como o exergo intratável, que pretende ironicamente deter o seu inconfessável segredo. [...] No entanto, precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura. (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Um sujeito que aposta na própria ficção ou fantasmagoria para poder ser lido, este é o jogo do sujeito-autor, e também do pixador. É possível, no caso da pixação, considerar este encobrimento do sujeito uma necessidade. A ilegibilidade do sujeito é que abriria a possibilidade de uma contrapartida ou uma suspensão ética, a instauração de um vazio discursivo que corroboraria aberturas para o que ainda não se visualiza como possível na própria vida social e no uso da linguagem. Ao mesmo tempo, é a ilegibilidade do sujeito-autor da pixação que, na escrita da pixação, constitui o rastro do corpo, ainda que de um corpo sumido, desaparecido do espaço ora ocupado pela escrita. O jogo da presença-ausência do autor mostra-se, na pixação, física e simbolicamente mais provocativo pelo fato de o espaço ser este, da vida mesma, da cidade, onde, supostamente, não se conceberia um jogo literário.

Esta questão da autoria, e do corpo invisível, melhor dizendo, seria a primeira profanação deste corpo. A segunda seria o trajeto que este corpo faz na cidade. Os percursos desafiadores através dos quais os pixadores galgam edifícios altíssimos e atravessam os limites dos territórios privados são uma escritura do espaço contra a qual a arquitetura urbana é feita. Mesmo sendo este acúmulo de escritas do isolamento, do sedentarismo, do conforto, da segurança, a cidade ainda retém zonas de trânsito possível que apenas os pixadores ousam percorrer. Nesta performance transgressora, centram-se, ao mesmo tempo, escritura e corpo.

[...] escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação, [...] mas sim aquilo a que os linguistas [...] chamam um performativo, forma verbal rara (exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida [...] (BARTHES, 2004, p. 3)

Na apreciação das teorias de Anne-Marie Christin e Barthes, Márcia Arbex corrobora as afirmativas da íntima relação do corpo com a escrita:

Se “a relação à escrita é a relação ao corpo”, como observa Barthes, escrever e pintar remetem ao gesto físico da *scription* (gesto manual, ato físico, corporal, oposto ao

vocal) mas também “à prática infinita do sujeito”³⁸, que inclui a prática criativa, literária ou artística. (ARBEX, 2006, p. 28).

A relação com a performance, também marcada historicamente neste trabalho, é a ambição que faz a escritura rigorosamente concreta. Atirar-se ao *vazio*³⁹, ao *fora* de casa, à *noite*⁴⁰ (mormente), cerca o ato de pixar de uma cenografia em que está inserido tudo o que a sociedade teme e rejeita. Todo o medo que a enche de sistemas de proteção. Contra quê? Contra os outros corpos rejeitados pela arquitetura da cidade.

A terceira profanação é a da morte do corpo do pixador, ou do pixador entendido como sujeito mesmo, de carne e osso, e não apenas como um autor, como propôs Foucault.

Morte em massa, morte em série e de confecção, feita por atacado para todos e em que cada um desaparece apressadamente, produto anônimo, objeto sem valor, à imagem das coisas do mundo moderno das quais Rilke sempre se desviou; já se vê, por essas comparações, como ele desliza da neutralidade essencial⁴¹ da morte para a ideia de que essa neutralidade é apenas uma forma histórica e provisória, a morte estéril das grandes cidades (BLANCHOT, 2011, p. 130)

Entre os grupos de pixadores, a possibilidade de trajeto, marcada pela assinatura do pixador, consagra-o após a morte. O risco vivido, para muitos deles, é o sentido da escrita. Muitos deles morrem, de fato, escrevendo. O ato de escrever em si é a obra deixada e é em nome dela que se dá toda a aventura pela cidade. A morte é, também, parte deste *aqui e agora*, do perigoso presente (fora de todo o tempo, de toda a projeção de futuro de que é feita a sociedade), da perigosa performance que é tal escritura. Ato suicida em que “nesse pavor pela morte em série, há a tristeza do artista (...) que quer fazer da morte sua obra. Assim a morte está desde o começo em relação com a experiência artística.” (BLANCHOT, 2011, p. 201) onde “aquele que se mata é o grande afirmador do presente” (BLANCHOT, 2011, p. 108) e em que “a obra é real no mundo, porque aí se realiza (de acordo com ele, mesmo no abalo e na ruptura),

³⁸ Cf. BARTHES, Roland. **Variations sur l'écriture**, p. 61.

³⁹ Referência proposital à performance *Salto no vazio*, de Yves Kein, que, de acordo com Glusberg, teria sido “a iniciação do que se tem denominado arte da performance” (GLUSBERG, 2009, p. 11).

⁴⁰ Momento da linguagem, segundo Blanchot, em que todo o vazio em que a linguagem se transformou aparece, evidencia-se, na literatura. No “*lado*”, na experiência, do “*fora*”. A “*prova de impossibilidade*” da realização da obra pelo autor. Cf. BLANCHOT, Maurice. “O lado de fora, a noite”, *In: O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 177.

⁴¹ A “aprendizagem do exílio, o roçar do erro que assume a forma concreta de uma existência vagabunda para a qual resvala o jovem estrangeiro, exilado de suas condições de vida, lançado na insegurança de um espaço onde não saberia viver nem morrer ‘ele mesmo’ [...] onde “desaba e afunda a ideia de uma natureza humana, de um mundo humano em que se poderia encontrar abrigo” (BLANCHOT, 2011, p. 129).

porque ela ajuda a sua realização e só terá sentido, só terá repouso, no mundo onde o homem será por excelência” (BLANCHOT, 2011, p. 231). A morte blanchotiana, na leitura de Byllaardt (2014, p. 46), apesar de guardar forte influência heideggeriana nos fragmentos há pouco apresentados, aponta para um outro rumo, em que “entregar-se ao jogo [da linguagem] é soçobrar, perecer, entregar-se à insegurança ilimitada”. A experiência do pixo não seria redentora, necessariamente, mas guardaria “a identidade entre a linguagem poética e o desaparecimento do ser, ambos na profundidade do mesmo movimento”. Podemos interpretar, neste sentido, que a invisibilidade pelo excesso ou pela ilegibilidade no pixo são características de uma linguagem em que não há revelações do homem ou uma experiência autêntica feliz, mas, sim, de um risco interior ao qual o pixador se sujeita e estende ao espaço físico em forma de escrita.

Não só os pixadores, como, também, escritores relacionam este corpo do trajeto com o corpo da escrita. A palavra-viva é aquela que toma posse do corpo e que se faz dele, que é ele; que nas alterações da escrita, desorganiza-se em torno do intuito da linguagem, sofre suas tensões, seus percalços. Que é a fala de um desejo indizível do artista que “na obra, [...] não se protege somente do mundo, mas da exigência que o atrai para fora do mundo” (BLANCHOT, 2011, p. 49, grifo do autor).

Não é à toa que poetas e o próprio Blanchot referem-se constantemente ao corpo no ato da escrita.

A terra
Sob os meus pés
Não é senão um imenso
Jornal explicado.
Às vezes, passa uma fotografia,
É uma curiosidade qualquer,
E das flores nasce uniformemente o odor,
O bom odor
De tinta de papel impresso.⁴²(BRETON, 1924 *apud* CARERI, 2013)

o verbo se fez carne em cristo
a carne se fará verbo em mim⁴³(DELGADO, 2003, p. 5)

⁴² BRETON, André. **Poisson Soluble**. Paris, editions du Sagittaire, 1924.

⁴³ Cf. DELGADO, Gregório. **A chave de uma história**: poemas de Gregório Delgado. São Paulo: Livraria do desassossego, 2003. A citação é uma das desconcertantes frases do autor, que aparece também no documentário *O zero que não é vazio* (2005), produção em que o ato de escrever é testemunhado como ação incessante de pessoas socialmente marginalizadas. Gregório é uma delas. O livro nasceu como manuscrito feito em caderno (Cf. p. 5 da referida publicação).

A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança, mas a sombra do tempo, ela própria sombra de uma mão deslizando irrealmente convertida em sua sombra. [...] O domínio do escritor não está na mão que escreve [...] O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e o afastar (BLANCHOT, 2011, p. 15-16).

Nestas relações, portanto, conciliam-se, ambigualmente, desaparecimentos e aparecimentos dos sujeitos, dos autores e da escritura enquanto corpo. O *fora* a que está sujeito o leitor da pixação é, também, o outro corpo, feito, moldado pelo seu incessante exercício de escrever-percorrendo.

[...] o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 2004, p. 3).

É este estado de presença e de presente que vai dar ao pixador, no seu projeto de escrita, o seu risco de morte. Morte do autor e morte do escritor, a rigor, pois sua escrita sobe, desce a cidade junto com ele, não se dá sem ele. E o corpo, que, para pôr um momento em um ponto é o mesmo que marca a cidade com o caminho que traçou; é aquele que percebeu outro modo de escrever e de perambular em uma rota ou em um ponto de partida com o olhar.

5.4 Escritura e imagem

Segundo Blanchot, o par que ora é discutido é o ponto central da obra, do escrever. É onde a pixação encontra-se com o *imaginário*, o ponto em que todo o sentido já promovido dissipa-se, que surge o literário.

Tal é o ponto central, a que Mallarmé volta sempre como à intimidade do risco a que nos expõe a experiência literária. Esse ponto é aquele em que a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento, em que tudo se fala [...], tudo é fala, mas em que a fala já não é mais do que aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável. Esse ponto é a própria ambiguidade. [...] o ponto onde o infinito coincide com lugar nenhum (BLANCHOT, 2011, p. 38, 43).

A escritura, considerando-se o que já foi dito na primeira sessão deste capítulo, concilia-se, na pixação, com o imaginário blanchotiano na medida em que foge ao grafocentrismo da escrita convencional e, com isso, marca o desaparecimento desta, mas faz

surgir novas escritas. Por isto, trataremos também, aqui, da escrita em sua materialidade, a forma que ela tem enquanto é vista e as implicações disto na literatura.

Por outras palavras, nunca ocorre uma elevação do “mundo” para a arte, [...] mas vai-se sempre da arte para o que parece serem as aparências neutralizadas do mundo — e que, na realidade, só se apresentam como tais sob o olhar domesticado que é geralmente o nosso, esse olhar do espectador insuficiente, pregado ao mundo dos fins e capaz, no máximo, de ir do mundo ao quadro (BLANCHOT, 2011, p. 42).

A imagem do vazio da página, em que a escrita de Mallarmé não repousa, mas tem um forte poder de sugestão (portanto, de escritura), é também um *fora* da escrita que se dá ainda como escrita, pois faz parte do poema *Um coup de Dés*, por exemplo, lançada por um efeito óptico, não cognitivo, inicialmente.

A *agrafia* tipográfica de Mallarmé quer criar em torno das palavras rarefeitas uma *zona de vazio* na qual a fala, libertada das suas harmonias sociais e culpadas, felizmente já não ressoa. O vocábulo [...] é então plenamente irresponsável de todos os contextos possíveis; aproxima-se de um ato breve, singular, cuja opacidade afirma uma solidão, portanto uma inocência. Esta arte tem a própria estrutura do suicida: o silêncio é aí um tempo poético homogêneo que faz pressão entre duas camadas e faz explodir a palavra não como fragmento de um pictograma, mas como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade. (Sabe-se tudo o que esta hipótese de um Mallarmé assassino da linguagem deve a Maurice Blanchot) (BARTHES, 1984, p. 63, grifo nosso).

Concebendo-se a cidade como *suporte* e sendo os seus *vazios* estes *cantos invisibilizados* pela “inutilidade” ou mesmo os grandes espaçamentos arquitetônicos e visuais, em que os prédios de alta classe são planejados, a partir dos últimos requintes do *design*; a pixação inscreve-se, não promovendo um vazio como o de Mallarmé, mas um outro: aquele a que nos referimos, próprio da ação literária, que é a evidenciação da falta do sentido *da* própria escrita *na* escrita.

Na ilegibilidade da pixação, promovida em grande parte pela nova imagem (forma gráfica) que ela ganha enquanto escrita, estaria o que vai, na literatura, da função poética da linguagem à função política.

[...] a desintegração da linguagem só pode conduzir a um silêncio da escrita. A *agrafia* terminal de Rimbaud ou de certos surrealistas — caídos por isso mesmo no esquecimento — ou esse rombo inquietante da literatura ensina que, para certos escritores, a linguagem, primeira e última saída do mito literário, acaba por recompor o que pretendia evitar, que não há nenhuma escrita que se mantenha revolucionária, e

que qualquer silêncio da forma só escapa à impostura por um mutismo completo (BARTHES, 1984, p. 63).

Aqui, o que se tem na pixação como *forma* é algo visível, propriamente, muito mais relacionado com o grafismo da escrita do que com a relação desta com qualquer critério fonético de determinação.

Por isso é preciso que seja investigado justamente o momento em que a escrita (neste efeito de distanciamento gerado pela sua concretização plástica) tem sua origem como *imagem*: não somente aquela, materialmente executada, mas também aquela que instaura um ato reflexivo. Acontece, aqui, o encontro entre a imagem literária, pensada por Blanchot e a que se consolida nas reflexões dos teóricos da imagem, precisamente porque a imagem visualmente posta também provoca o movimento para o fora de si. Alloa (2015), em seu texto “Entre transparência e opacidade — o que uma imagem dá a pensar” descreve como se dá esta peculiar forma de pensar através das imagens.

No espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca, uma atmosfera pensativa se forma, um meio pensativo. [...] longe de ter permanecido exterior ao pensamento ocidental, a imagem sempre esteve no coração do pensamento, suscitando nela uma exteriorização, uma saída de si. Operacionalizado em um projeto de apreensão compreensiva como representação, de esquema ou de clichê, a imagem inevitavelmente arruína todo recentramento, no que ela expõe o pensamento como seu *fora*, no que ela carrega, para *fora* de si, a força de se expor ao que ela não pode ainda pensar e ao que há talvez de mais difícil a pensar, quer dizer, que o pensamento emerge ele mesmo de uma pensatividade sensível, de *um sensível impensado porque inescotável em sua exterioridade*. (ALLOA, 2015, p. 09 e 10, grifo nosso)

A *opacidade* a que se referem Blanchot e Alloa, longe de ser uma mistificação, é algo puramente concreto, que se dá na imagem concretizada como objeto. Não há mensagem por trás da imagem. Há a imagem ela mesma, que será uma fonte de escrituras infinitas de si, no instante em que o ato de leitura obriga o sujeito a confrontar-se com seu não-saber e com a possibilidade de seu saber não dar conta das imagens. Na transparência, há algo a decifrar, há um fim na linha da interpretação, há uma informação que a imagem representa, apenas.

Daí que a pixação, enquanto imagem, não apenas exigirá o leitor na sua forma mesma de imagem de escrita, mas também consolidará, no mundo, uma obra que demanda uma leitura pela sua própria relação com o mundo e a violência do mundo: a mesma que cercou os pixadores e a incomunicabilidade. O leitor que falta à pixação é o *ser-olhado* pela sua imagem.

Quando Paul Valéry, Walter Benjamin ou Lacan retomam essa evocação sobre nosso ser-olhado pelas imagens, eles ressaltam, em sintonia, que antes de toda demanda de

interpretação, esse olhar marca um pedido de atenção, uma demanda que é a do direito de um olhar de volta⁴⁴. [...] A imagem exige [...] sempre um lapso de tempo e um lapso no tempo, um sobressalto, um por em movimento do olhar: uma cinestesia que precisa ser tomada ao pé da letra. Operadora de eclosão ou ainda de abertura, a imagem introduz um excedente não reintegrável na ordem do saber e provoca, a partir de dentro, uma exposição ao fora. [...] Isso que a imagem dá a pensar se situa talvez lá, nesta iminência que não pertence a ninguém, alguma coisa que se tem *diante* (em todos os sentidos da palavra): nem aqui nem em outro lugar, nem presente nem ausente, mas *iminente*. Quando se diz que as imagens são suspensas, é preciso entender essa constatação literalmente: o que elas dão a ver está suspenso, sem que esta suspensão possa ser objeto de uma substituição sintética, o que aparece em imagem resiste à generalização, mas excede sempre, no seu aparecer a um espectador, sua simples redução ao artefato individual. [...] Como tais, as imagens requerem uma outra forma de pensar que suspenderia suas certezas e aceitaria se expor às dimensões de não saber que implica toda experiência imaginal. (ALLOA, 2015, p. 15 e 16)

Além do exposto, o grafismo específico da pixação, a sua imagem, pode ser tratado, na estética relacional, como um *vínculo* possível no meio da sua própria ilegibilidade e da repulsa que ela provoca nos ambientes em que está. Mas este vínculo só é possível na experiência do fora, na leitura aberta, escritural, do que não se conhece. Por não ter sentidos encerrados, as imagens e a poesia são espaços imaginais que, por sua indeterminação, vinculam leitores no movimento da leitura.

Talvez, então, tenha-se uma outra resposta para o que se interpreta geralmente a partir do fato de a pixação estar na rua. Ela não é um insulto, ou pelo menos não se reduz a isto: o fato de ela se fazer imagem é a necessidade desta experiência imaginal que descrevemos até aqui e que, de certo modo, concilia-se com uma certa noção de alteridade. Pois voltar-se para o que é exterior, fora de conhecimento, é prática estética e política dificilmente realizada. Este chamado manifesto nas imagens está exposto do mundo para o mundo, dentro do embate entre as pessoas, suas diferenças, seus códigos e seus meios de promover sentido.

A contestação do pixo, tão peculiar, tem na fala de alguns pixadores uma expressão muito clara:

A pixação é mais humana que a TV, que o rádio, que as alienação aí, porque ela não se deu a ser tão baixo que ser quase como alguém que te enfia aquilo, que *a pixação ta no muro tu olha se quiser*, ta entendendo, já as pessoas que estão condicionadas a assistir TV mesmo se quer que seja que ta passando, vão assistir o que ta passando. (“VAMPYRO” [entrevista] *In*: CHAGAS, 2015, p. 111)

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, 1992; ELKINS, 1997, *apud* ALLOA, 2015.

Por isso, o que esta pesquisa marca como intuito é o questionamento que a imagem, tal como vem sendo entendida atualmente, sugere como revisão crítica da escrita, como escritura da escrita, por fim.

6 NÃO-LUGAR

“Há várias maneiras sérias de não dizer nada.
Mas só a poesia é verdadeira.”

Manoel de Barros

O que diz Manoel de Barros em epígrafe provoca o entendimento do necessário deslocamento de sentido do “nada dizer” donde podemos considerar o pixo um texto poético. O silêncio do pixo, pelo fato de se dar em uma espécie de grito visual, dá, antes de qualquer coisa, uma mensagem sobre as linguagens e seus jogos sociais. Como parte deste jogo está a suspensão dos sentidos comuns das linguagens (visual e escrita) que faz o pixo pairar sobre a cidade como se não fizesse parte dela. Este é um lugar de poesia. Este é um não-lugar.

O não-lugar não é necessariamente um conceito, mas é expressão muito usada nos estudos literários e na antropologia, conjunção oportuna.

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito onde são alojados os refugiados do planeta. Porque vivemos uma época, também sob esse aspecto, paradoxal: no próprio momento em que a unidade do espaço terrestre se torna pensável e em que se reforçam as grandes redes multirraciais, amplifica-se o clamor dos particularismos [...] O mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, *pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar* [...]. Temos que reaprender a pensar o espaço. (AUGÉ, 2012, p. 36-37, grifo nosso)

Neste espaço, os signos confluem. O pixo é aquele signo que não tem lugar não por ser incognoscível, mas por não ser contemplado por este olhar de que fala Marc Augé. Uma escrita que se faz parte deste espaço supermoderno exige o trânsito e a dinamização do olhar. Esta escrita convida ao viver o espaço, sua história real e sua constante reelaboração de signos. O fato de isso ainda não ser uma realidade para todos faz com que o pixo esteja em todos os lugares, mas, paradoxalmente, em nenhum. Sua passagem pelo “mundo da arte” na Bienal do Vazio em 2008 e seu retorno à rejeição social provam a indecisão sobre o tratamento dado às expressões e suas possibilidades poéticas.

Neste entendimento, vemos que a individualização de uma ação, mesmo pertencente a uma cultura, tem forças de modificação extremas, e a parte artística da cultura, muitas vezes crítica da cultura, advém desta ação pontual, específica, que o indivíduo opera, gerando tensões no “texto’ cultural” (AUGÉ, 2012, p. 50).

Por isso é tão importante, como o diz Silvína Rodrigues Lopes, atual e polêmica crítica das teorias literárias, contemplar as diferenciações dentro da cultura e promover uma escrita de acolhimento.

É que a forma não-verbal que se expõe destinando-se aos outros, expõe-se como apelo ao discurso que acolha a sua incompreensibilidade, isto é, que salvasse a fragilidade dela, que não deixe que ela apareça como lei, ou que qualquer palavra de ordem nela pretenda fundamentar-se. A explicitação desse tipo de salvasse é a única que pode corresponder a uma exigência crítica, quer de textos quer de outros objectos. (LOPES, 2016, p. 4)⁴⁵

Afirmar que a pixação é um fenômeno originado da “cultura de violência” é dar a ela a mesma desatenção que alguns agentes de discussão (poder público, público de arte e até artistas) dão à questão da violência. É dar a ela o lugar dos assuntos ignorados em geral. E o lugar da violência é, objetivamente falando, o corpo, a cidade e também a linguagem. Neste tenso contexto (que não se diferencia muito dos séculos passados do nosso país) no qual a violência se constrói onde os princípios do poder e do direito são *visivelmente* contraditórios às suas finalidades e realizações, a interferência do direito na pacificidade da linguagem já se deu, no preciso instante em que esta transparência de sentido das palavras foi violada para fins escusos.

Walter Benjamin, em “Crítica da violência”, sinaliza, sobre a linguagem e a violência, afirmando que:

[...] existe uma esfera da não-violência no entendimento humano que é totalmente inacessível à violência: a esfera própria da “compreensão mútua”, a *linguagem*. Só tardiamente, e num processo singular de deterioração, a violência do direito penetrou nessa esfera [...] (BENJAMIN, 2013, p. 139, grifo nosso).

“Grilo” mostra concordância com a reflexão exposta por Benjamin, quando afirma que “pra mim, a pixação é da natureza do rompimento com a propriedade e o direito, independente do pixador ter consciência ou não disso”. (Ver notas de campo, em anexo, p.139). Portanto, temos que o direito, depois de tornar-se violento também através da linguagem, teve

⁴⁵ Esta entrevista foi primeiramente publicada em formato papel na *Revista de História da Arte* (revista do IHA – Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa) nº 10, de 2012, ISSN 1646-1762. O número, integralmente dedicado às “Práticas da Teoria”, teve a coordenação científica de Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos.

como resposta uma linguagem reativa, a pixação, que burla constantemente formas de coerção sociais dadas, também, através da linguagem.

Mas sendo a pixação um não-lugar, ela e tudo o que lhe diz respeito não são ignorados. Sendo limiar entre arte e violência, ela continua a ressoar enquanto imagem e esta é a tensão dialética, nos termos de Didi-Huberman, criada pelo pixo. A sua própria violência também continua a ser visível e dar visibilidade ao seu modo específico de se mostrar, bem como a dos outros gestos violentos.

Há algo mais a dizer sobre o pixo, certamente, e sobre o que está aberto pelas especificidades de suas manifestações, que, por múltiplas que são, escapam constantemente às classificações a que foi submetido, tais como contracultura, cultura do crime, escrita marginal etc. Podemos dizer que, como linguagem, o pixo também pode ser considerado uma *criação*, um pensamento que, de escritura e imagem, passa a ser uma nova escrita em seu nascimento. Tal processo é defendido pela tese de Anne-Marie Cristin, que nos forneceu vários elementos para compreensão deste fenômeno, colocando a imagem e o suporte como bases de nascimento da escrita, ao contrário do que pensam outros teóricos e linguistas. Vejamos:

A imagem introduziu [...] uma modificação essencial ao oferecer à comunicação dos homens com o além (que se traduzia anteriormente, como continua aliás a ocorrer nas sociedades orais, por alucinações efêmeras e individuais – na origem estão “os Tempos do sonho”, dizem ainda os aborígenes da Austrália) o meio de se manifestar de modo concreto e duradouro por intermédio de certas superfícies-testemunhos, nas quais as revelações do invisível e as mensagens que lhe são destinadas seriam acessíveis permanentemente ao olhar noturno dos deuses, mas também ao dos membros do grupo que tiverem sido delegados para sua leitura – quando não ao olhar do grupo em seu conjunto.

Foi essa leitura sagrada que levou à invenção da escrita, surgida quando se pensou em adaptar um modo de comunicação, inicialmente destinado a estabelecer relações entre dois universos heterogêneos – o dos homens e o dos deuses –, apenas para as sociedades humanas, e depois que a adivinhação se dotou de um sistema de signos bastante complexo para poder acolher e transpor o da língua oral. É ela também que permite compreender por que o ideograma, primeiro signo escrito concebido há 5 mil anos, se caracteriza, nas três civilizações que o criaram mais ou menos simultaneamente – a Mesopotâmia, o Egito e a China –, pela variabilidade potencial de suas funções – de *logograma*, de *fonograma* ou de *determinativo* (ou de *chave*, no sistema chinês) –, sendo que o exame do suporte sobre o qual o signo se encontra inscrito permite ao leitor decidir, a partir do contexto de que dispõe, qual delas ele deve adotar para compreender a mensagem que lhe é apresentada.

Todavia, uma segunda mutação ainda devia produzir-se nessa história, de que desta vez a imagem seria vítima. Do ideograma ao alfabeto, de fato, o visível perdeu sua função semântica e, sobretudo, social. A imagem polivalente da palavra foi substituída pela imagem fixa e abstrata da letra; a concepção transcendental e plurilinguística do escrito foi substituída pela concepção de sua eficácia laica e imediatamente comunitária. (CHRISTIN, 2008, 339-340).

Uma imagem que é crítica da escrita e é escritura se faz nova escrita, o que implica dizer que a escritura está constantemente a explicitar uma necessidade de recomeço do homem, tornando visível uma crise social ou histórica que nos reconduz a uma reflexão metafísica (o que somos, aonde vamos). A escrita está sujeita às mesmas transmutações das imagens e a ter seu mesmo poder de confrontação dialética. Esta se multiplica no evento da pixação: esta, por sua forma de “aparição” no mundo, toca simultaneamente os fundamentos sobre sociedade, necessariamente porque se funda no que a imagem pode lhe oferecer, mas as teses que não consideravam o papel da imagem na formação da escrita deixaram faltar à discussão o potencial íntimo que o imagético dá a tudo que deste advém.

Pode-se constatar, sobretudo dando enlevo à literatura contemporânea, que as relações entre pixação e literatura dizem respeito a uma compreensão sobre escritura e poesia que surgiu no mundo moderno e que permanece na contemporaneidade: a poesia transfigura a escrita e esta se dá, na sua *transfiguração*, como imagem (desenho de escrita) e como escritura poética.

Considera-se então que a imagem é a forma do esvaziamento dado às palavras, a “deformação” da pixação é a “contra-forma” da escrita, que apela por uma linguagem outra em que os anseios humanos não sejam uma pretensão apenas realizada em discurso e escrita, mas seja o próprio ato que fale sobre outro modo de compreender a comunicação, por fim, como se a *poiésis* trouxesse à tona o “caroço” da linguagem (DERRIDA, 2002, p. 52-54) cujo reconhecimento nos lembrasse da necessidade da traduzibilidade da estranheza perpetrada pelas diferenças entre línguas e linguagens.

Além disso, o que inicialmente poderia pesar contra a investida de um pensamento em torno da pixação como literatura e linguagem acaba por beneficiar este projeto: o fato de ser feito por “não-escritores”. As pessoas não institucionalizadas pelo cânone ou pelo crivo da crítica literária nunca deixaram de recriar a linguagem e serviram de inspiração para escritores como Manuel de Barros, o querido “vagabundo profissional” das Letras⁴⁶. Importa aqui considerar a linguagem não apenas na transformação que é socialmente compartilhada e aceita, mas também no que ela subverte, sanguineamente, em qualquer lógica inerente às culturas ou ao que se entende por arte: é preciso chamar a atenção para as rupturas flagradas pelos artistas

⁴⁶ Manuel de Barros autodenomina-se “vagabundo profissional” no documentário *Só dez por cento é mentira*, dirigido por Pedro César em 2008. Nesta produção cinematográfica, são apresentadas pessoas do convívio do escritor que, no seu “falar errado”, cativavam Manoel.

reconhecidos como tais, mas que não são feitas originalmente por eles. É preciso pensar a linguagem como os escritores a pensam, na própria propulsão da vida. Na ação de vida.

Nela, estão vários elementos confluentes, aglutinados. Deles, os que mais são relacionados à literatura são o corpo no espaço, no tempo e na atividade criadora da leitura e da escrita e o que esta suscita de recomeços dela mesma e da arte. A literatura, em especial, tão associada ao modo grafocêntrico de produzir e legitimar “a arte com as letras”, guarda, em sua história, vários momentos em que ela desafiou a compreensão de que para se fazer poesia era preciso escrever ou encerrar criações em um livro ou em suportes similares.

O pixo é o escancaramento do que, na linguagem, é suspenso; e se mostra no lugar físico onde ele resiste e que é de todos. Se ele não tem finalidade em si, se ele é um despropósito em forma de linguagem, se ele é feito por seres que não se reconhecem como constituintes das “grandes narrativas” e discursos sociais e que são corpos anulados pelas histórias dominantes, a interação possível é esta surda afronta tecida como imagem na própria materialidade da linguagem e da cidade. Se a imagem se interpõe na linguagem escrita para silenciá-la de certo modo, neste silêncio mesmo está uma resposta à utilização política da escrita que não é desejada pelos pixadores e por outros sujeitos apagados pela História iluminista e teleológica, proposta por Hegel: a explicitação de um silêncio que os homens de Estado deram, por muito tempo, aos reclamos dos sujeitos integrantes Dele que, no entanto, nunca “tiveram voz” Nele.

Ao falar de pixação ainda tocamos, não sem riscos, o campo da implicação das narrativas nas compreensões históricas sobre os sujeitos na cidade. Se a afirmamos como uma poética que se constrói como imagem, tal como tentamos defender aqui, podemos afirmar que esta imagem é crítica dos discursos históricos ou literários, tão bem descritos por Ángel Rama que edificaram as “cidades das letras”, ou seja, as cidades configuradas pelo poder detido pelos letrados. Em Rama, vemos como a literatura serviu ao propósito que Platão traçou para a arte em relação ao Estado.

No que toca às narrativas conflitantes entre Estado e sujeitos e a peculiar forma de narrativa da pixação, insere-se uma problemática literária que diz respeito ao campo político. Não poderíamos deixar de assinalar que:

[...] o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda

porvir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se.

[...] é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente (BLANCHOT, 2005, p. 8 e 9).

Como escrita que ainda não encontrou lugar, mas que está em todos os lugares, o que falta ao entendimento da poética do pixo é uma recepção. Uma iniciativa de recepção que reconsidere seus próprios critérios, já que, ao se falar de escrita, tocamos um fenômeno de *origem* que, como sabemos, neste caso, diz respeito a imagens, portanto é difícil conduzir com palavras. É provável que a literatura enquanto lugar de legitimação tenha exigido, no decorrer da sua história, um projeto literário e uma recepção conscientes, cuja razão não se dobra à obra e à linguagem. Mas a vida da linguagem toca estes projetos na indecifrabildade das imagens, a vida socialmente não aceita dela.

Acreditamos que a pixação é uma imagem crítica da escrita e do utilitarismo ao qual ela sempre serviu. Embora se possa falar de poéticas individuais, de contatos entre pixação e poética do grafite, podemos dizer que a poética do pixo em seu conjunto é esta: a crítica à escrita que herdamos dos gregos e do seu racionalismo, do seu emprego determinado, da sua finalidade social à qual a transparência de sentido se faz necessária. A pixação enquanto imagem explicita que a linguagem transparente não gera espaços de liberdade porque não é livre em si nem se encontra na liberdade de sentido e de não-sentido, que é a fibra da criação das narrativas e da poética na literatura.

Cabe perseguir, portanto, através da leitura, o fragmento deixado por uma forma de linguagem. Não é possível deter a pixação, mas, ao seguir os passos desta escrita, é possível vivenciar um percurso próximo de quem promoveu a pista e, talvez assim, compreender a forma mesma desta linguagem e sua potência poética. “Mas não é isso uma loucura ingênua? Em certo sentido. Eis por que não há narrativa, eis por que existem tantas.” (BLANCHOT, 2005, p. 9).

De fato, a cada xarpi, símbolo, letreiro apagado, menos uma narrativa exposta. Ao mesmo tempo, o apagamento também compõe uma narrativa. Em meio a esta e outra série de aporias, a pixação joga constantemente.

6.1 Contra o silêncio da *pólis*

O uso do termo grego nesta seção tem um propósito: retomar a noção política do lugar do Estado e de suas normas defendida por Platão em *A República*. A escolha se dá pelo

fato de esta obra ser defensora de algumas posturas frente à arte e à política que ainda mostram presença, mas cuja estrutura há muito já é discutida e combatida. O pîxo, enquanto texto e assim como textos aceitos como literários, afronta diretamente um ponto central discutido pela obra platônica: a relação entre o poeta (o artista) e o Estado.

Desde a Grécia Antiga, reconhecia-se na figura do poeta uma ameaça social que se constituía por uma adesão desse a uma faceta humana mais impetuosa, mas intuitiva ou animalésca, que era o avesso do ideal grego de pensamento e comportamento, o que poderia ferir a imagem da própria Grécia enquanto Estado ideal. Desta concepção teria surgido a separação entre a filosofia e a poesia que, segundo Platão, deveriam servir à nação exemplar.

Platão, segundo Anne-Marie Christin, foi também quem separou a imagem da escrita.

A alegoria da caverna com que Platão abre o livro VII da *República* ilustra de modo categórico essa rejeição, não tanto da imagem quanto de suas virtudes midiáticas, que caracteriza a civilização do alfabeto. Essa encenação estranha de homens acorrentados desde a infância em uma gruta e condenados a olhar diante deles sem poder se observar uns aos outros, enquanto desfila, na parede da caverna que está diante deles, a sombra (projetada por uma fogueira situada no exterior) de “homens que carregam objetos de todo tipo [...] e estatuetas de homens e de animais, em pedra, madeira e todos os tipos de material”, diz-nos que a imagem não poderia ser um instrumento de conhecimento. “Chamo de imagens” – diz Platão um pouco antes, nesse mesmo texto – “primeiro as sombras, em seguida os reflexos que são vistos nas águas, ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes, e todas as representações semelhantes.”⁴⁷ E certamente, se se trata de reproduzir objetos da realidade, quer esta seja concreta, quer ideal, a imagem só lhes pode ser infiel, embora isso se dê por um outro motivo: ela não “reproduz”, ela transpõe. No entanto, a definição que Platão apresenta e, ainda mais, sua alegoria querem nos fazer compreender também que essa imagem não é mais um meio de comunicação. (CHRISTIN, 2000⁴⁷).

Relacionando os dois, vemos que essa separação entre imagem e escrita tem uma resultante política muito relevante, pois, se apenas a fala e a palavra alfabética servem à comunicação do Estado, isto quer dizer que as imagens ou as escritas que não venham do Estado ou que não sejam compreendidas por Ele estão fora do ato político legítimo. Como consequência, o direito, a lei, e todos os mecanismos de regem o Estado e seu corpo não têm recriação livre e não atendem às mensagens de outras camadas e linguagens deste mesmo Estado. A questão da origem da linguagem torna-se, assim, também uma questão que toca o próprio fundamento das leis e as relações sociais. Platão, determinando a linguagem do Estado,

⁴⁷ O fragmento é parte de artigo publicado originalmente em: CHRISTIN, Anne-Marie. **Poétique du blanc**: vide et intervalle dans la civilisation de l’alphabet. Leuven: Peeters-Vrin, 2000, publicado no Brasil com o título “A imagem e a letra”, traduzido por Júlio Castañon Guimarães. Revista *Escritos II*.

não considerou a linguagem em sua inteireza, muito menos a composição total do Estado, ou seja, os cidadãos de comunicação diversa.

A questão entre arte e Estado é retomada, no Iluminismo, por Hegel. A realidade, segundo ele, é feita de um binômio comum à ciência historiográfica e, hoje, à estética: o espaço e o tempo. Deste par, Arantes recorta o *tempo* para dar a seus leitores uma visão apocalíptica da realidade atual, citando Georges Gurwitsch para dar o tom de sua tese sobre o que seria *o novo tempo do mundo*⁴⁸.

Mas que ganhamos nós, historiadores [...]? A imensa arquitetura dessa cidade ideal permanece imóvel. A história está ausente dela. O tempo do mundo, o tempo histórico, está aí, mas, como o vento no país de Éolo, encerrado num odre. (GURWITCH *apud*. ARANTES, 2014, p. 29)⁴⁹

Isto se dá, segundo Arantes, principalmente porque o projeto de história se deu a partir de uma perspectiva burguesa, legitimada pelo pensamento iluminista, do qual Hegel é um dos principais expoentes. Tal perspectiva (a do Hegel jovem, sobretudo), gerou uma cisão entre o que de fato se dava no âmbito da experiência individual e civil e o que acontecia na esfera governamental, a qual, no discurso histórico, ganhava ênfase.

Arantes tece contundente crítica à história com apoio na filosofia da história iluminista, posto que ela detém um “[...] mal-entendido básico, decorrente dessa subordinação da política à moral em indivíduos despolitizados pela Razão de Estado do Absolutismo: a crença utópica de que a história seja planificável” (ARANTES, 2014, p. 57). Arantes mostra a repercussão, em nossos dias, desta separação entre, digamos, o ideal de história e a história propriamente dita:

Funções e indivíduos selecionados transcendem o tempo, ao passo que atividades depreciadas e pessoas subordinadas suportam a vida enquanto o tempo passa. Embora a lógica emergente da nova estrutura social vise a contínua suplantação do tempo como uma sequência ordenada de eventos, a maioria da sociedade em um sistema global interdependente permanece à margem do novo universo. *A intemporalidade* navega em um oceano cercado por praias ligadas ao tempo, de onde ainda se podem ouvir os lamentos das criaturas a ele acorrentadas. (CASTELLS *apud*. ARANTES, 2014, p. 61, grifo de ARANTES)⁵⁰

⁴⁸ ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

⁴⁹ Cf. GURWITCH, Georges. “Histoire et sciences sociales: la longue durée”, em *Écrits sur l’histoire*. Paris: Flammarion, 1969, p. 79.

⁵⁰ Cf. CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**, cit., p. 490.

A história, tal como foi construída como ciência a partir do século XVIII, participou em grande parte do distanciamento promovido pelo estado capitalista entre a produção histórica dos povos e a narrativa histórica cientificamente legitimada. O questionamento lançado na citação acima serve à suposição de que houve uma história que “ficou de fora”, que não foi assistida pela própria ciência histórica e que, o que é mais grave: a história enquanto ciência não participou do mundo e de sua atividade dentro do tempo histórico do mundo em todas as suas partes. Disto subtraíram-se, significativamente, os indivíduos que teciam, em silêncio (?), a repetição e/ou a reformulação isoladas da própria história e assistiam, passivamente, a não realização de seus anseios no espaço da cidade.

Toda esta reflexão aponta para um novo dever historiográfico (e apropriadamente um *dever* historiográfico) que coincide com a proposta estética do pixo: é preciso aproximar-se dos tempos (e dos espaços dos indivíduos) históricos e capturar *o tempo que está em fuga*⁵¹.

Tem-se, pois, como realidade concreta a *economia-mundo capitalista*, a qual encerra a atividade histórica do sujeito na lógica econômica, e não mais na lógica ontológica ou fenomenológica, destinada ao homem em si. Estaríamos, então, em um tempo em que o homem não se realiza nas suas diferenças temporais e espaciais. Como resultado, a manifestação integral do homem nos espaços e tempos capitalistas torna-se impossível, pois não há um espaço ou tempo *para* a experiência humana fora do sistema estabelecido. O humano deve *funcionar* e servir a esta estrutura econômica. A própria fundação de espaços e tempos alternativos de experiência que se tornam necessários à retomada da humanidade, da liberdade e da construção de conceitos individuais relacionáveis. A temporalidade realmente humana depende urgentemente da construção destes espaços. É aqui que Arantes e Hegel, bem como a história e a estética, encontram-se: é preciso que o indivíduo se configure em suas experiências estéticas, que são também históricas, relacionadas ao tempo e ao espaço.

Trazendo esta discussão ao contexto atual e ao Brasil, pode-se dizer que o espaço da rua é o mais disputado por aqueles que tentam instaurar em campo aberto e acessível à formação de sujeitos e à formulação de novas posturas políticas e formas estéticas. As pichações são exemplo mais claro destas investidas quando se trata da arena política. Arantes identifica uma das suas manifestações:

⁵¹ Frase de Reinhart Koselleck, na obra **Futuro passado**, cit, p. 289. Op. cit. ARANTES, 2014, p. 48.

As mobilizações [...] reintroduziram estratégias de lutas nas ruas até então abandonadas no país. Com a força de um tsunami, o povo trocou abaixo-assinados, *lobbies* e petições on line por marchas, cartazes, pedras e *pichações* em disputa física pelo rumo da sociedade. (NAVARRO, BRASILINO e GODOY, 2013; *apud* ARANTES, 2014, p. 428, grifo nosso)⁵²

No que toca a área da arte e do estético propriamente dito, ocorre, a partir dos anos 60 uma significativa proposta:

[...] Hélio Oiticica [...] vai pronunciar a plenos pulmões [...] a necessidade de integração do espaço e do tempo na gênese da obra, ele aponta para a insurreição do corpo na obra de arte. [...] A inserção da dupla conceitual espaço/tempo coloca o corpo como local dos embates e realizações da obra [...] (PIRES, 2007, p. 122).

É a partir daí que a arte “toma partido”, não porque tenha aderido a um objetivo ou projeto ou ideologia claramente definidos dentro da história, mas porque ela, no seu risco e na sua possibilidade aberta, oportuniza aos indivíduos novas releituras de si mesmos que, conseqüentemente, poderão reconduzir produções da arte e da história, simultaneamente.

Abrigando-se na arte dos anos 60, e a referência a Hélio Oiticica não é casual, a estética relacional afirma-se como prática artística e como concepção que vai de encontro aos mecanismos de controle ditados pelas normas do capital que, como Arantes reforça, promoveu a cisão entre o tempo dos indivíduos e o tempo (burguês) da história.

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte *moderna*⁵³. Em termos sociológicos gerais, essa evolução deriva sobretudo do nascimento de uma cultura urbana mundial e da aplicação desse modelo citadino a praticamente todos os fenômenos culturais. (BOURRIAUD, 2009, p. 20, grifo do autor)

O deslocamento da arte para o espaço efetivo dos indivíduos, a rua, demanda uma nova forma desta mesma arte, uma forma que não consiste em um objeto, mas em uma vivência que direciona o espectador a uma explicitação do mundo tal como ele é, de seus elementos e especificidades. Isto se liga claramente à proposta estética hegeliana e à histórico-política de

⁵² Cristiano Navarro, Luís Brasilino e Renato Godoy, “O junho de 2013”, *Le Monde Diplomatique Brasil*, jul. 2013, p. 5; *apud* ARANTES, 2014, p. 428.

⁵³ Michel Maffesoli, *La contemplation du monde*, Paris, Grasset, 1993 [ed. bras.: *A contemplação do mundo*, trad.: Francisco Settineri, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995].

Arantes. O *aqui-agora* da cidade tornou-se, justamente e como pretendido por Hélio Oiticica e Blanchot, como vimos em outra parte, elemento fundante da arte e dos indivíduos.

[...] Numa praça de Copenhague, Jes Brinch e Henrik Plenge Jakobsen instalam um ônibus capotado que, por emulação, provoca um tumulto na cidade. [...] Agora ela [a obra contemporânea] se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade [...] (BOURRIAUD, 2009, p. 10, 20 e 21)

O que o espectador poderá realizar dentro da obra contemporânea de caráter relacional envolve, inevitavelmente, o que o agente nesta obra poderá construir como sentido através *do jogo entre o sentir e o pensar*. Bourriaud pontua, portanto, uma interação necessária ao indivíduo que passa pelo sentir e pela compreensão sobre este sentir, dado na experiência concreta da realidade. Assim, no mundo contemporâneo,

[...] as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. [...] o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto da sua vida (*sua relação com o mundo sensível ou conceitual*) num universo duradouro. Ele toma o mundo em andamento: é um *locatário da cultura*, para retomar a expressão de Michel de Certeau⁵⁴. (BOURRIAUD, 2009, p. 18 e 19, grifos nosso e do autor, respectivamente)

Agora, para falar sobre a literatura, fala-se aqui sobre a arte (visual) contemporânea não para fugir do intuito, mas para reafirmá-lo. Isto se faz necessário, porque, assim como a imagem, as letras utilizaram-se de recursos da imagem para se fazerem presentes também na rua.

Podemos citar como exemplo disto não só as pichações que se ligaram ao momento da poesia concreta dos anos 50-70, mas as pixações que, apesar de ilegíveis, são uma espécie de escrita que reivindica a visibilidade colocando-se às vistas de todos; e os cartazes com textos poéticos, escritos por literatos de renome estadual e nacional, espalhados pelas ruas de Fortaleza, Ceará.

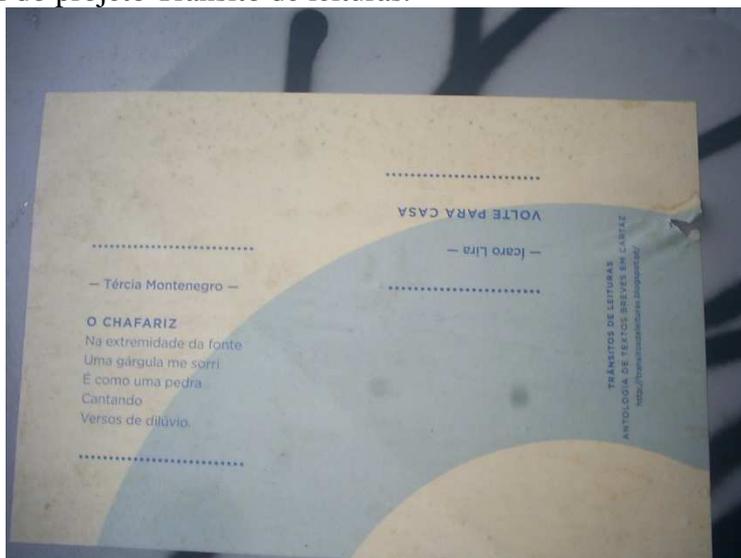
⁵⁴ Michel de Certeau. **Manières de faire**, Paris, Idées Gallimard, op. cit. BOURRIAUD, 2009, p. 19.

Figura 55 - Pixação na Av. Santos Dumont, Fortaleza, Ceará.



Fonte: arquivos da pesquisadora. Fotografia da pesquisadora, 2014.

Figura 56 - Cartaz do projeto Trânsito de leituras.



Fonte: arquivos da pesquisadora. Cartaz do projeto Trânsito de leituras: antologia de textos breves em cartaz, localizado na Av. Santos Dumont, Fortaleza, CE. Fotografia da pesquisadora, 2014.

No cartaz, nota-se uma intensa vontade, por parte dos artistas, escritores e grupos marginalizados ou não, de ocupar espaços comuns às pessoas, despojando-se dos logradouros estereotipados pela violência ou os laureados pelos critérios de legitimação e mercantilização da arte, a saber, academias e galerias.

Quanto ao tempo e ao homem, e retomando de Arantes a ideia de um tempo esfacelado pela farsa que a filosofia da história (de base hegeliana) ajudou a construir, é preciso reconhecer que um estado, na medida em que reproduz uma ideia de tempo não correspondente

aos indivíduos, deve receber resposta deles. A violência, tão imoral (se feita pelos indivíduos) para Hegel, tornar-se-ia talvez, hoje, um perigoso meio de expressão dos anseios das várias pequenas partes do estado, ilegítimos pela história e pelos governos até agora. Isto porque o *encontro* entre as pessoas (morais ou imorais) de estado e os indivíduos não é promovido, como no passado também não foi. Estes andam ressentidos e humilhados e os “bons”, “pacíficos” ou “elevados”, para usar termos hegelianos, segundo Arantes, “faz tempo, não estão mais disponíveis” (ARANTES, 2014, p. 445). Antes da opção por qualquer uso da violência (legitimável ou não), a arte contemporânea e as manifestações culturais urbanas colocam-se frente ao homem no tempo presente, neste presente sobre o qual Arantes concentra suas reflexões, talvez para adiantá-lo sobre a real necessidade de atitudes violentas ou para que possamos duvidar da imoralidade da violência e questionar a validade dela quando posta pelo Estado.

O tempo da arte, é preciso lembrar, também precisa se colocar no presente. A história da arte também foi, por muito tempo, suprimida da presença dos indivíduos. Daí o estranhamento de seus desdobramentos conceituais e a falta de público. A política pode não ser a finalidade da arte ou dos artistas, mas certamente é uma consequência inevitável da ação artística, que confere à ação política, *a posteriori*, a mesma avaliação dos acontecimentos e dos lugares humanos que constituem a história. A política posta sobre a arte a isolou, também, do mundo. Por isso, a arte também reivindica *um tempo do mundo*, seu compartilhamento político factual. A arte, não só neste tempo ao qual chamamos “nosso”, “presente”, mas também no “passado”, viveu o mesmo drama: o *isolamento*. O que a história da arte tem feito para ajudar *todos os homens* a flagrarem a arte? Nada. Assim, a arte, no discurso dos críticos especializados, se diz feita para todos, mas, a rigor, ela é feita para ninguém. Os reais compartilhamentos não se dão. A arte não viveu o mundo, o mundo não viveu a arte.

Provavelmente, a inexistência (ou a dificuldade de definição) de uma prática micro-histórica (na escala do indivíduo) e sua socialização é que aplaca a possibilidade da *Partilha do sensível*⁵⁵ — proposta em que todas as artes se fariam visíveis “no modo de ser de seus objetos”, “sem conexões ordinárias”, em que o sensível “é habitado por uma potência heterogênea” (p. 32), segundo Rancière — ou de uma formulação do estudo de arte feita por imagens que se

⁵⁵ Cf. obra homônima: RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009 (2ª edição).

relacionem em torno de um problema, como fazia Aby Warburg, em seu *Atlas Mnemosyne*⁵⁶. Se há uma nova história da arte, poderá haver também uma outra da literatura e, junto, outra dos homens, considerados em suas paixões, não na razão ideal. Esta história corrobora a história proposta por Paulo Arantes, pois as imagens dos conflitos passados, mas não resolvidos, ressurgem em um presente que é “um regime de urgência” no qual “o futuro se aproxima do presente explosivamente carregado de negações. Foi-se o horizonte do não experimentado” (2014, p. 96). Assim, o que importa hoje é justamente a parte experimentada pelo indivíduo e pela sociedade civil na história na forma de uma “gestão do presente, em suma, mas de um presente no qual o futuro já chegou” (2014, p. 96) e no qual toda a experiência dos indivíduos, mais precisamente os conflitos no âmbito civil e as guerras civis, obnubilada pela história feita até aqui, tomaria espaço.

Talvez o conflito do âmbito simbólico, na forma do pixo, não esteja sendo uma má profecia, mas uma chance de, jogando com dados novos, evitarmos o não-limite da guerra concreta. A guerra seria projetada para o *fora*, para o *lugar das imagens*.

6.2 O exílio

Então, neste lugar de negação dos desejos, onde fica, afinal, o do poeta? Platão foi o primeiro a propor o exílio deles. Exílio que se devia justamente ao fato de o poeta não corresponder à finalidade mimética ou, bem entendido, à ordem de Estado.

Sabemos, por tudo que lemos até aqui, que o *fora* não se resume a um lugar físico, mas diz respeito a uma instância da linguagem e do confronto com o texto na qual novos textos se originam e são originários de novas sensibilidades e espaços.

O lugar do poeta, deste modo, é este limiar entre estes dois espaços. “o ser-*dentro* de um *fora*”, a “singularidade pura” (AGAMBEN, 2013, p. 64, 63)⁵⁷. Para alguns, isto soa muito metafísico ou um “dom” exclusivo dos escritores. Carolina Maria de Jesus, a escritora descoberta na favela, em seu *Quarto de Despejo* (1960), faz entender melhor: “9 de maio ... *Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: Faz de conta que eu estou sonhando*”. (JESUS, 1960, p. 26).

⁵⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013, p. 299-303.

⁵⁷ Cf. AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

O exílio, portanto, continua a destinar o poeta ao espaço onde ele está, porque a negação de alguma realidade está fundada nesta realidade negada. O poeta não identifica a si e não se quer identificável aos outros, mas ele quer que sua poesia seja recebida. Seja vista, seja lida. Ele quer que o outro também crie imagens, no lugar das suas, ou as encampe em *devir*, com liberdade.

Do mesmo modo, depois que a escrita se tornou limitada pela razão segundo Christin, a imagem foi exilada da escrita, mas ainda retorna a ela quando as finalidades sociais desta se desconstroem e perdem valor. Na distorção de valor da escrita está a possibilidade de sua transformação plástica e semântica.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabendo-se que estudamos uma escrita que deve ser estudada como fenômeno, por ela se configurar em imagem, Bachelard faz um alerta:

O fenomenólogo nada tem em comum com o crítico literário que, como observamos frequentemente julga uma obra que não poderia fazer, e mesmo, no testemunho de fáceis condenações, uma obra que ele não desejaria fazer. (BACHELARD, p. 189).

Por isso, para este estudo, foi feita uma diferenciação e assumida uma perspectiva que podem fazer parecer todo o seu conjunto um corpo estranho ao estudo literário. Mas os limites entre imagem e escrita exigiram também arriscar negar ou testar a resiliência dos limites entre as áreas diversas aqui envolvidas. Talvez, uma contribuição importante deste trabalho esteja nisso, justamente e, assim, torna-se possível pensar nos distanciamentos entre o público e a literatura com novos elementos.

É possível que a iniciativa nunca imaginada sobre a literatura e o mundo seja justamente uma leitura estética sobre o mundo, uma leitura que se faz do sensível, do aprendizado sensível. Não a poesia como a conhecemos, mas a recepção sensível dela e das linguagens, a poesia na sua proveniência e destinação, no momento de silêncio que é a imagem dessa leitura, que é o antes de mim e é o outro.

O elemento ético a considerar junto a esta leitura da literatura e da diferença está posta por Derrida quando, interpretando Lévinas, destaca uma possibilidade ainda de uma linguagem não-violenta, que apenas “chama” o outro.

No limite, a linguagem não-violenta, segundo Lévinas, seria uma linguagem que se privasse [...] de toda predicação. A predicação é a primeira violência. [...] a linguagem não violenta seria [...] uma linguagem de pura invocação, de pura adequação, que não proferisse senão nomes próprios para chamar o outro à distância. Tal linguagem estaria, com efeito, conforme o deseja expressamente Lévinas, purificada de toda retórica [...] Uma tal linguagem isenta de toda retórica seria possível? (DERRIDA, 2014, p. 213).

Sendo a pixação feita de nomes — embora ilegíveis e que anunciam quem os faz, não chamando ao outro — a inserção do nome no espaço público sugere ainda uma outra política da pixação e da linguagem, à revelia de toda a incomunicabilidade e para além da função territorialista já conhecida na pixação, com a qual os pixadores demarcariam zonas de

ação criminosa e posse simbólica. Estes nomes, sendo nomes próprios lançados aos outros, tecem uma rede contra qualquer história homogeneizante: são uma história paralela declarada na cidade, que afirma as manifestações e as linguagens individuais como apropriações dos sujeitos sobre o espaço e o tempo do lugar. É uma linguagem que exige, antes de tudo, *ser chamada pelo outro, não chamá-lo*, isentando-se dos tipos de relações em que a “transparência de sentido” no trabalho e discurso políticos é validada, mas constantemente traída.

Nestes termos, talvez, esteja lançado um outro programa literário, mas em condições específicas, assim delimitadas:

[...] a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* — que é pictural e literária [...] Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico. (RANCIÈRE, 2009, p. 49, grifo do autor)

Se este reconhecimento, o do pixo, é de uma comunidade que o tem como obra e como prática, como nós, estudiosos da arte ou da linguagem, não realizamos novas aberturas de leitura entre comunidades de pixo, ou outras quaisquer? Estamos de fato atentos a esta potência manifesta no pixo e em outras produções rotuladas e contextualizadas pelos discursos teleológicos da história e da cultura? A academia teria investido na leitura da força dos indícios da pixação na arte e na literatura. Ainda que este trabalho se proponha a tal, ainda não é o bastante. É preciso chegar mais perto da questão que não se pronuncia tão diretamente nas negações entre as linguagens e seus contextos e, assim, talvez romper um silêncio necessário às estruturas comuns da sociedade. Seria o mesmo que colocar uma ideia de paz em risco. Profanar um estado de coisas. Mas talvez estejamos convocados a fazer o que o tempo julga necessário: na fusão das linguagens e no seu simultâneo dilaceramento, reconstruir códigos de convívio e ética. Um convívio através do reconhecimento da relação prática entre estética e política e, com isso, uma radical reconfiguração dos conceitos de arte e literatura, dado que valerá mais a especificidade das estéticas manifestas do que uma uniformização de critérios ou classificações dentro de uma linha de tempo.

A fragmentação ou repetição das imagens e dos seus tempos deverão ser compreendidas como questões a se discutir como algo próximo das nossas concepções de vida. Por que o pixo continua a gerar efeitos fora de qualquer expectativa comum de linguagem,

embora faça ocasionais incursões em contextos privilegiados, é uma dessas questões. E é precisamente por conta dela que o pixo também é poético.

Considerando a relação política entre poesia e Estado feita por Platão e as teses de Christin, estaríamos diante de um tempo novo da escrita e da poesia e também do Estado, pois este é confrontado agora por uma linguagem que agrega a imagem à escrita e faz desta a própria afirmação da resistência a uma forma de política que não é aceita. A mudez do pixo é aparente, mas comunica o repúdio à lógica que um código alastrou na vida social. Estaríamos reinventando a comunicação política através de um gesto pictográfico e escritural? Estaríamos iniciando um confronto estético no qual a literatura estaria inserida na sociedade, mas de modo interessante diverso do qual pensavam os marxistas? O embate de códigos nos diz que são necessários outros códigos, mas que é preciso lidar também com suas particularidades. Na mediação entre estas linguagens, a do pixo e a alfabeticocêntrica-científica, e talvez em uma iniciativa mais sensível do que acadêmica, esteve pautada esta pesquisa. Além dela, fica o pixo para fazer ressoar as indagações que existem sobre ele, mas para as quais ainda é difícil encontrar palavra.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **A comunidade que vem**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **Profanações**. Trad. e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius de Castro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. “Sobre a dificuldade de ler”. Trad. Cláudio Oliveira. Texto apresentado em uma intervenção na Feira da Pequena Editora, em Roma, em outubro de 2012. Publicado no jornal **La Republica**, em 08/12/2012.

ALLOA, Emmanuel. “Entre a transparência e a opacidade – o que uma imagem dá a pensar”. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Trad. Marianna Poyares, Fernando Fragozo, Alice Serra, Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**. São Paulo: Boitempo Editorial. 2014.

ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Ed. Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Versão digital sem data e local. Fonte: <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com>.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. *In*: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: <http://moodle.stoa.usp.br/file.php/452/morte_do_autor.pdf>. Acesso em 01/10/2015.

_____. **Aula**. Aula inaugural da cadeira de Semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix. 14^a ed. 1999. Versão digitalizada pelo grupo Digital Source: <http://groups.google.com/group/digitalsource>. Acesso em: 20/04/2015.

_____. **O grau zero da escrita**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Tradução de Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo-SP: Edições Loyola, 1996.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottman. Col. Todas as Artes. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **O império da escritura**: ensaios de literatura. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

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

CHAGAS, Juliana Almeida. **Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica**: uma análise dos modos de ocupação de pixos e graffiti e de suas relações entre si. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2015.

CHRISTIN, Anne-Marie. “A imagem e a letra”. In: **Escritos**. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Ano 2, n. 2, 2008, p. 337-339.

_____. **L’image écrite ou la déraison graphique**. Paris: Flammarion, 2009.

COCCIA, Emanuele. “Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média”. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Trad. Marianna Poyares, Fernando Fragozo, Alice Serra, Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Criação de um tempo-espaço de experimentação. 2ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2009.

DELGADO, Gregório. **A chave de uma história**: poemas de Gregório Delgado. São Paulo: Livraria do desassossego, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIÓGENES, Glória. “O Signos urbanos juvenis: rotas da piXação no ciberespaço”. In: **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 22, p. 45-61, 2013.

_____. **Cartografias da cultura e da violência**: gangues, galeras e o movimento *Hip Hop*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008

EUZÉBIO, Michelle Donizeth; GOULART, Anderson Jair; e MENDES, Angelita Darella. “Letramento: uma discussão sobre grafocentrismo e microcultura”. In: **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v.6, n.2 (39-53), jul-dez, 2009.

FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso (na transversal da cidade)**. São Paulo: SP. T.A. Queiroz Editor, 1986.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Tradução de Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Ed. Vega, 1992.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 4ª ed. ampl. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HUCHET, Stéphane. “Passos e caminhos de uma Teoria da Arte”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. 2ª ed.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

LEMINSKY, Paulo. “Anti-projeto à poesia no Brasil”. In: **CONVIVIUM** - Revista de Investigação e Cultura – Ano IV - Nº5-6, Vol. 7. 1965, p. 104-112.

_____. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2013.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira, 2011.

LOPES, Silvina Rodrigues. “A ironia das teorias”. In: **Caderno de leituras**. n.48. Belo Horizonte: Chão da Feira. 2016.

MAIA, Virgílio. **Rudes Brasões**: ferro e fogo das marcas avoengas. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro. **Poesia de vanguarda no Brasil**. De Oswald de Andrade ao poema visual. Rio de Janeiro: Ed. Antares. 1983.

MONDZAIN, Marie-José. “A imagem entre proveniência e destinação”. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Trad. Marianna Poyares, Fernando Fragozo, Alice Serra, Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PELLEGRINI, Domingos. **Passeando por Paulo Leminsky**. Versão de reprodução digital, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Lição de casa”, *In*: BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 14ª ed. 1999.

PIRES, Ericson. **Cidade Ocupada**. Col. Tramas urbanas, vol. 2. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. Tradução de Emir Sader. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª Ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, *In*: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [et al.] (org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. **Pichação carioca**: etnografia e uma proposta de entendimento. Rio de Janeiro: Dissertação (mestrado), UFRJ - IFCS, 2007.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo**. Tradução de Caio Liudvik. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

Imagens:

CHAVES, Nataly. **Fotografias** - pixações nas ruas de Fortaleza - CE. Acervo pessoal. 2014.

Menir. Disponível em: <<http://www.portugalnotavel.com/menir-da-meada-castelo-de-vidé/>>. Acesso em: 01/10/2015.

Imagens das intervenções dadaístas. Disponíveis em: <<https://br.pinterest.com/search/pins/?0=saint%7Ctyped&1=julien%7Ctyped&2=le%7Ctyped&3=pauvre%7Ctyped&4=dada%7Ctyped&q=saint%20julien%20le%20pauvre%20dada&rs=typed>>. Acesso em: 01/10/2015.

KLEIN, Ives. **Salto para o vazio**. Disponível em: <<http://www.laboiteverte.fr/les-coulisses-du-saut-dans-le-vide-dyves-klein/>>. Acesso em: 28/04/2016.

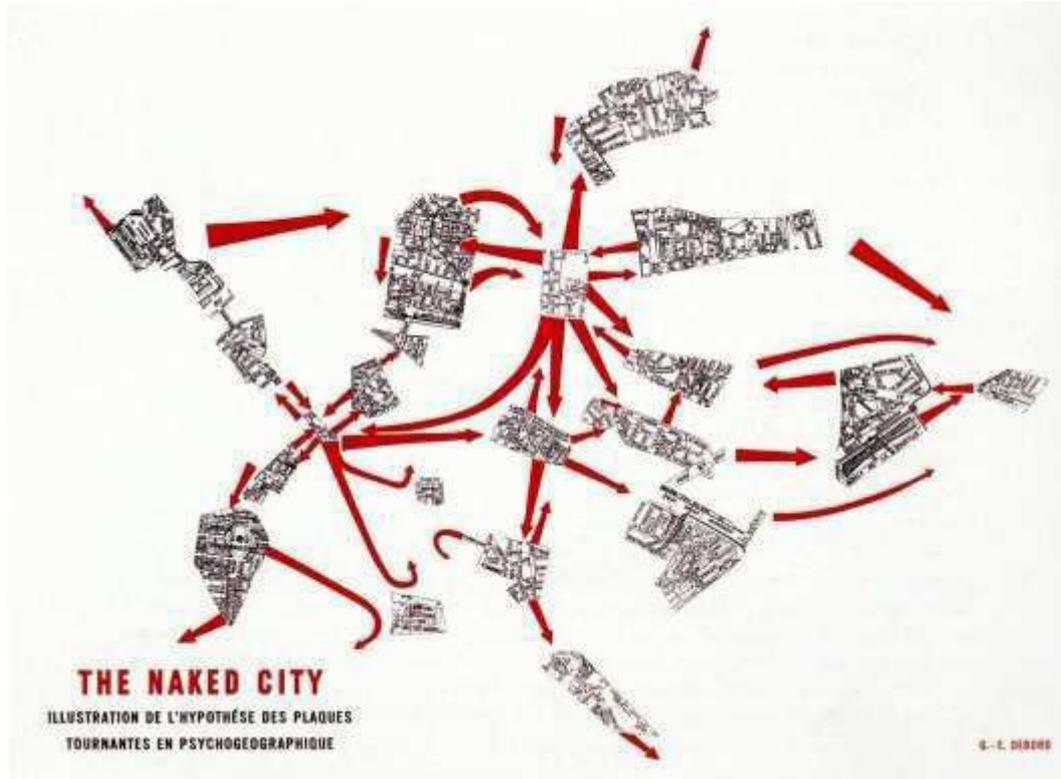
Vídeos:

O ZERO que não é vazio. Direção: Marcelo Masagão, 2005, 55 minutos.

PIXO. João Wainer e Roberto T. Oliveira. Brasil, 2010, 61 minutos.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. Pedro Cezar, Brasil, 2008, 1h 21min.,.

Anexos



The naked city, Guy Debord, 1957.



Ives Klein, na performance *Salto para o vazio* (Saut dan le vide).

Notas de campo e pizações do caderno de pixo

RESERVA
+
AUSENCIA

"Falamos fez uma armadilha"

"Somos nós que estamos ali"

do fim das contas
essa gente está
falando de "estar"
e é como se eu
tivesse lá

Reproduzir as assinaturas
como se
na
faço ^{como} estudo tipográfico

"Faleceu faleceu e a galera fez
homenagem reproduzindo
sem gente que é super
especialista nisso (reproduzir)
~~isso~~ Barroco.
Quando morre é
"eterno"

PIKO
E
MORTE

"Um mim a piracema
é da natureza do rompimento
com a propriedade e o direito,
independente de o piracador ter
consciência ou não disso"

Quanto ~~de~~

LEGALIDADE
"CONSCIÊNCIA
OU NÃO DO
EFEITO DO PIKO"

CONTRADIÇÕES
TEOLÓGICAS

O cara negro, favelado e deficiente Boliviano... do o
que tem na piracema... O piracador também normaliza...
outra glória dos piracadores que não pegos pela polícia...

"Se estamos perdendo temos que buscar outra
solução..."

7/ Josto mundo é uma referência em algumas coisas
na piracema -

CÓDIGOS
E
EFETOS

Frases-protesto
Frases com frase de protesto.

"O impacto é maior..."

"O quanto essas frases podem ser sintéticas?
Porque tem o espaço o tempo p/ fazer..."

EX. → Arthur (Fim da PM).

"Quanto mais eu percebo que é difícil, mais eu quero."

"O lugar define muito a obra"

* Site specific - elemento do espaço.

* Transformação porque questiona a relação com a cidade
do corpo na cidade
os trajectos.

graffite
no casquinho

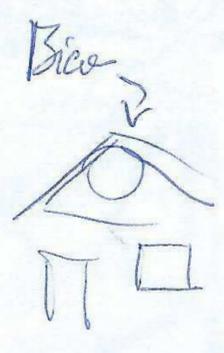
→ Por que a coisa do nome no pixo?
"O nome tá em tudo p/ todo mundo mas parece que tem algo aí
ninguém tá pensando até achava que o nome é egóico mas o nome é jogo... é parte do jogo"

"O Anopeço" levou um muro pra casa porque tinha um pixo "reliquia"

Site o fecho das galerias tradicionais (mais antigas) ou formalizar uma fortaleza nomearam o graffite com base na experiência romana

A casa tem moral e consistência
A gente valoriza a humildade

A ilegalidade afirma a quem do pixo
A lei elimina a discursão
A legalidade dita sobre a sua realidade
o que não paga de acordo com a lei



"Ah, mas tem gente que não dá significado ao pixo como noci?"

A Glória diz que a gente gosta de desodificar...

Salvo existe (linear) ou discordo. Ele sabe uma narrativa que tá jogando um jogo ali... sabe o que ele acha se é mais bonito, se é mais perigoso...

"Como disse que vai ali mudar um pombo"

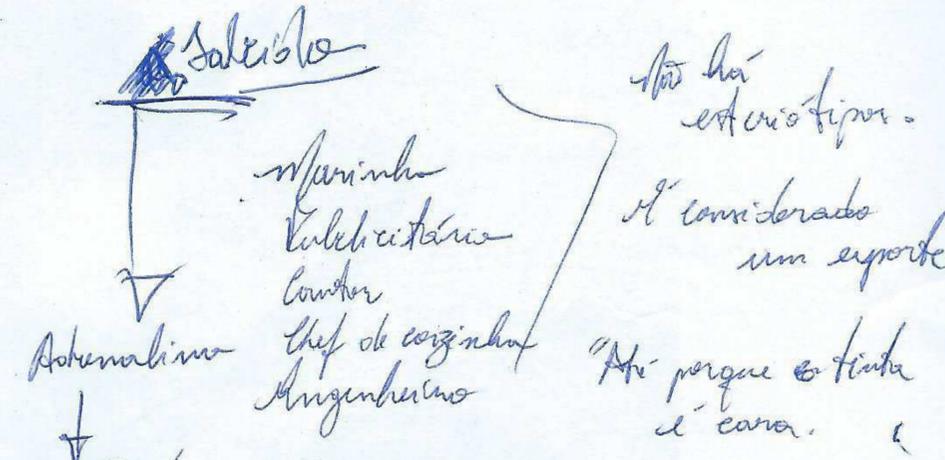
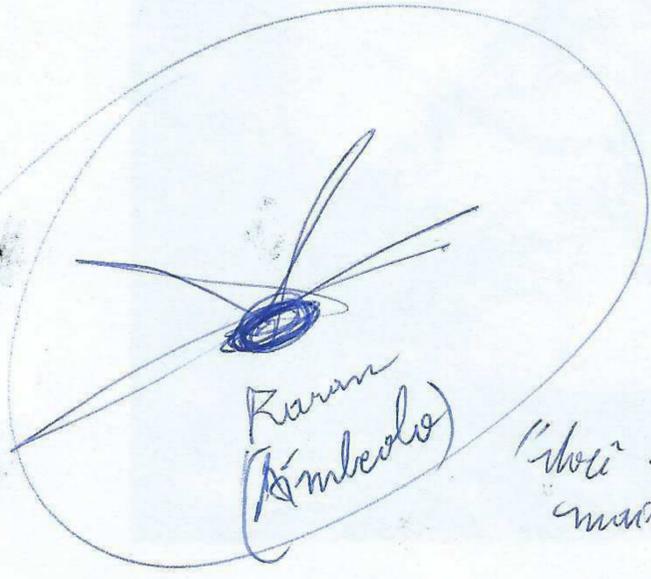
"Fazer uma mistura"

Deixou de ser a codificação p/ ser uma forma que continua o objeto "quem é"

* Nota forma-conteúdo

Doc - Ulfar

Falco CDR (Fundador) - Quitos e escritos
 Spirito (locutor do Ulfar) - Carta Garotos de Rua



"Sensação de liberdade"
 ↓
 "Imagem"
 ↓
 "Ideal de explorar a cidade"

* Aboemalima
 Fama - competição
 parte →
 "Eu considero"
 & o político quer o lugar como propaganda política o pirador do Ulfar e mesmo um todo lugar e quer funcionar

"hoje vai mais longe"
 "mas além, mais além..."
 "não deixa mais muro"
 "não vai vendo o muro"
 "não não pensa nos preconceitos de Ulfar"
 "hoje a galera vai muito de moto ou carro"
 "não conhece as condições"

"na cara [100% SURF] de avião de surfar para pitar"
 "que importa a Ideologia de pitar, não importa se é médico... pode levar tiro"
 "pissou no terreno comilante e totalmente diferente de pitar na Aldeota, lá a galera pode levar tiro"
 A gente quer que as pessoas que se interessam leiam

"é assim o pessoal da importância a quantidade de pitar na cidade"
 "Eu percebi muito que as pessoas estão deixando de ser escrita por ser 'moleiro' mais imagem do que escrita"
 "A pessoa escreve o nome do um jeito diferente que já é conhecido, já é posto no símbolo, não precisa mais escrever o nome"
 "É assim que tem mais ilupe, que já é conhecido, já é posto no símbolo, não precisa mais escrever o nome"

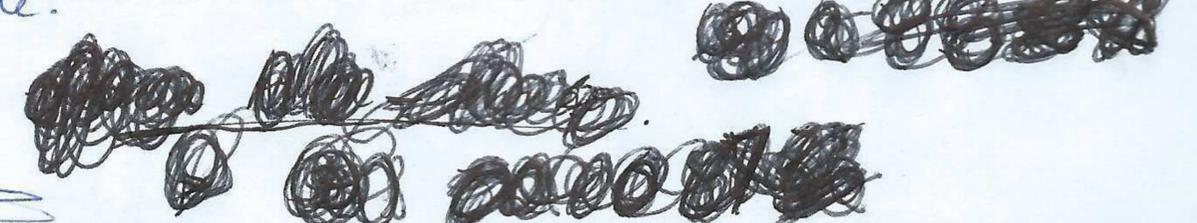
"O cara não vai perder tempo, faz a marca dele."
 "Foi um nome e se transformou numa imagem"

"na comissão de mais a uniformização"

~~nome~~

informa na Agrombambeli ultracentro pitarando Ulfar no guape do CDR

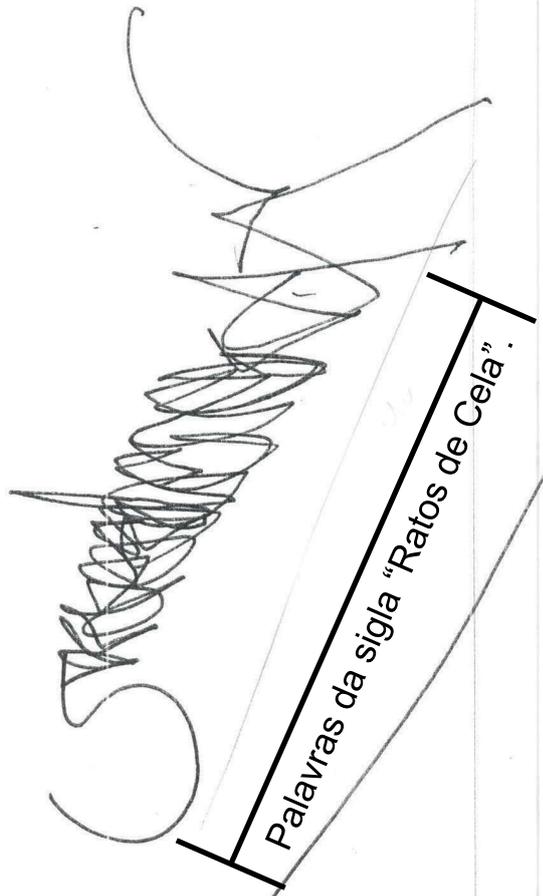
As com de 2 RARPA



Xarpi de "Grilo"



Palavras da sigla "Ratos de Cella"

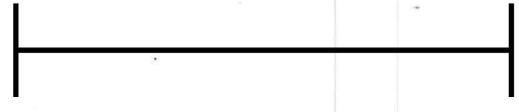


Sigla "Ratos de Cella"



Dedicatória para "Santos"

SP SANTOS
10/10/10



19/12/01

Xarpi de "Caniba"

original

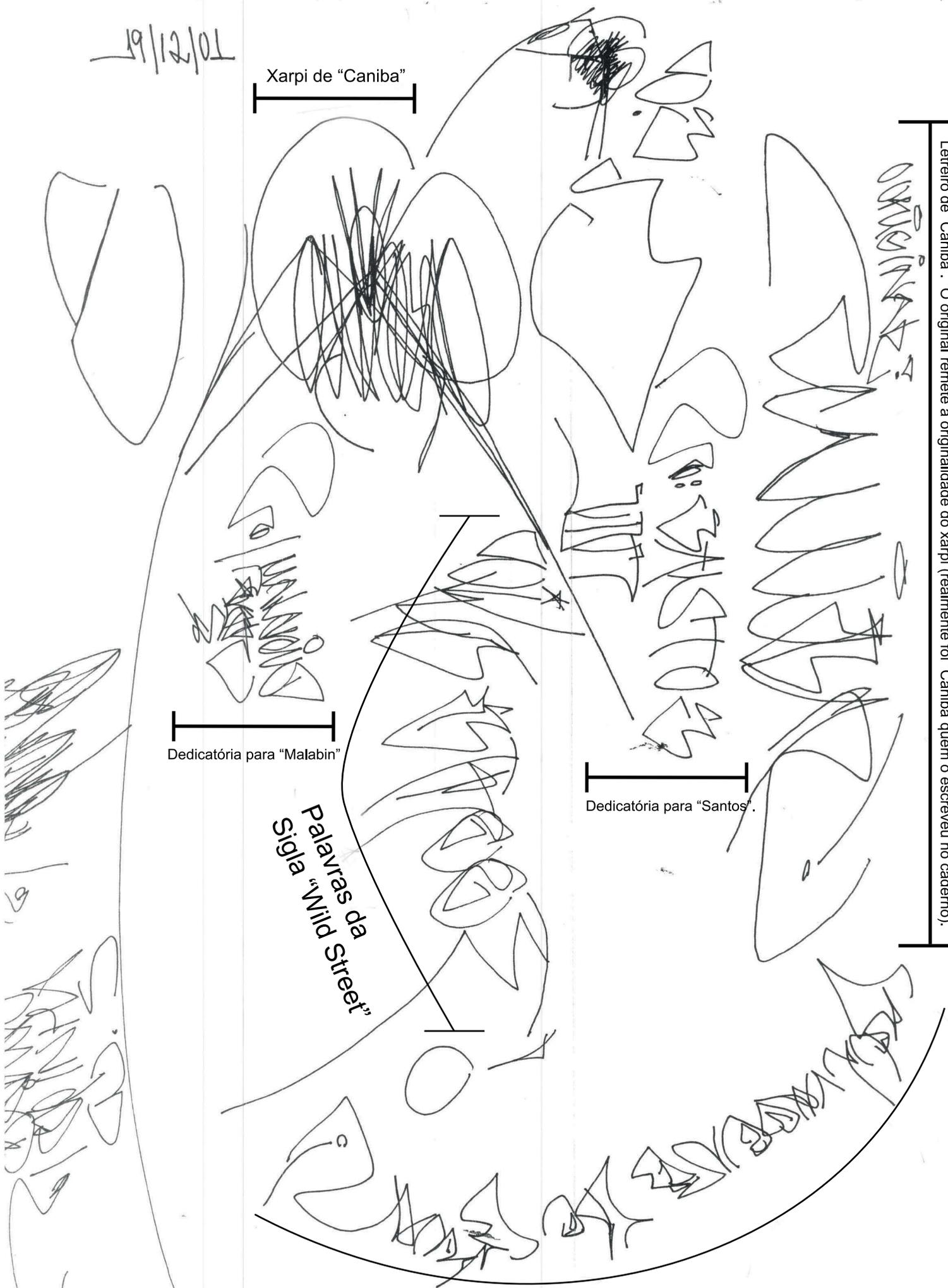
Letreiro de "Caniba": "O original" remete à originalidade do xarpi (realmente foi "Caniba" quem o escreveu no caderno).

Dedicatória para "Malabin"

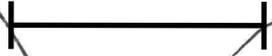
Dedicatória para "Santos"

Palavras da Sigla "Wild Street"

Letreiro para a sigla "Selvagens de Rua", criado pelo pixador para o dono do caderno, "Santos"



Letreiro de "Saran"



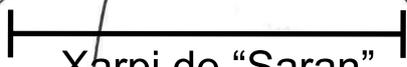
Handwritten scribbles and symbols, possibly including the number '2'.

Handwritten scribbles and symbols.

Handwritten scribbles and symbols.

Handwritten scribbles and symbols.

Large handwritten scribbles and symbols, including a large 'S' shape.



Xarpi de "Saran"

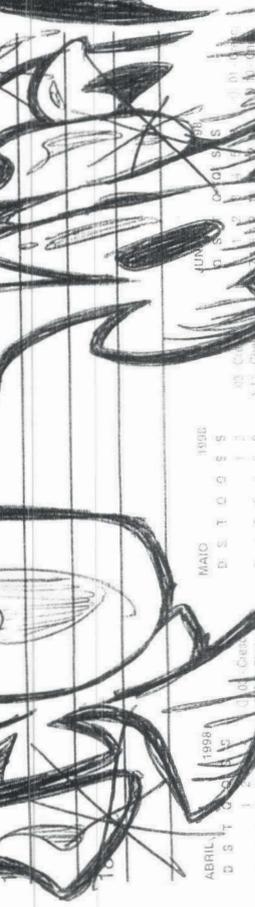
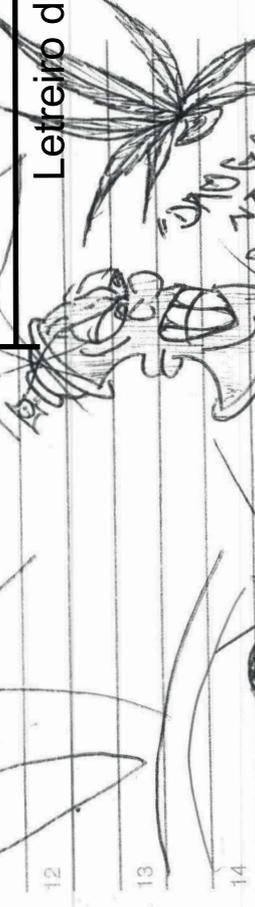
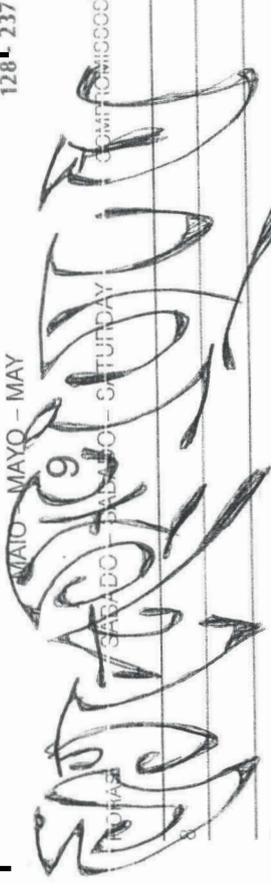
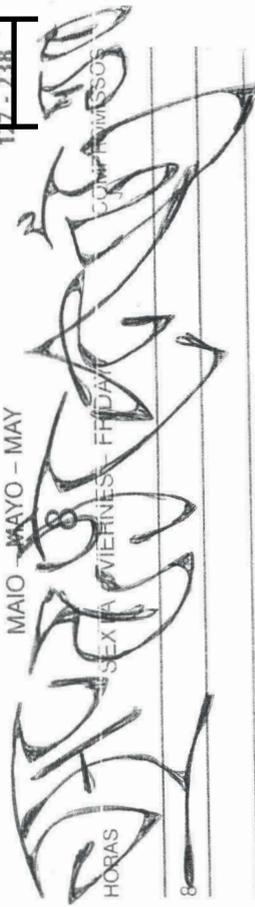
Vertical handwritten scribbles and symbols.

Handwritten scribbles and symbols.

“Feras”

“do”
17 - 238

“Grafite”
128 - 237



“Feras”



Xarpi de "Feuk"

Feuk

Xarpi da sigla "RAR"

19

ORATOS
CULVER
VEU

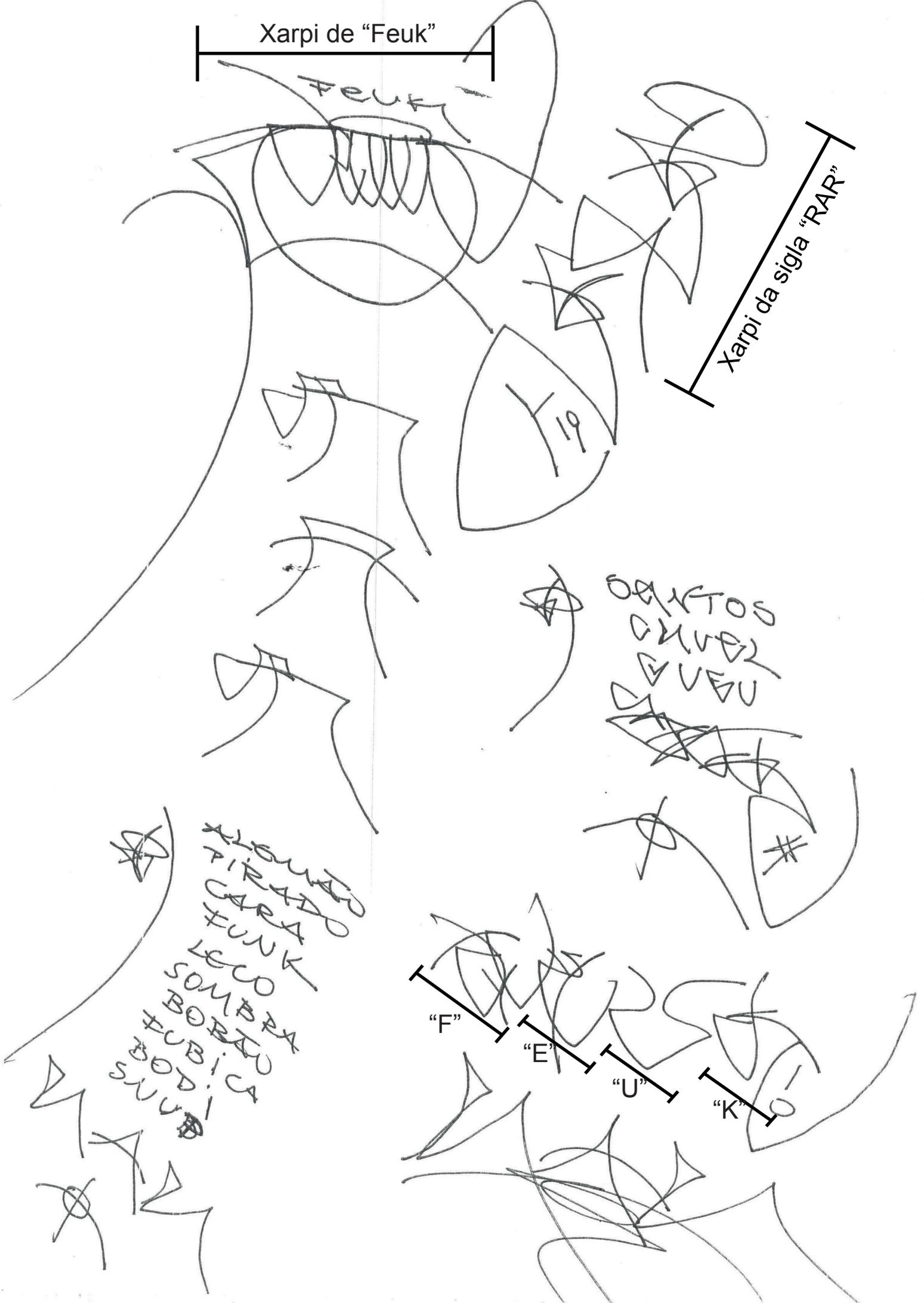
XALONAO
PIRADO
CARADO
FUNK
LECO
SOMBRA
BORBA
FUBICA
BODICA
SUUDI

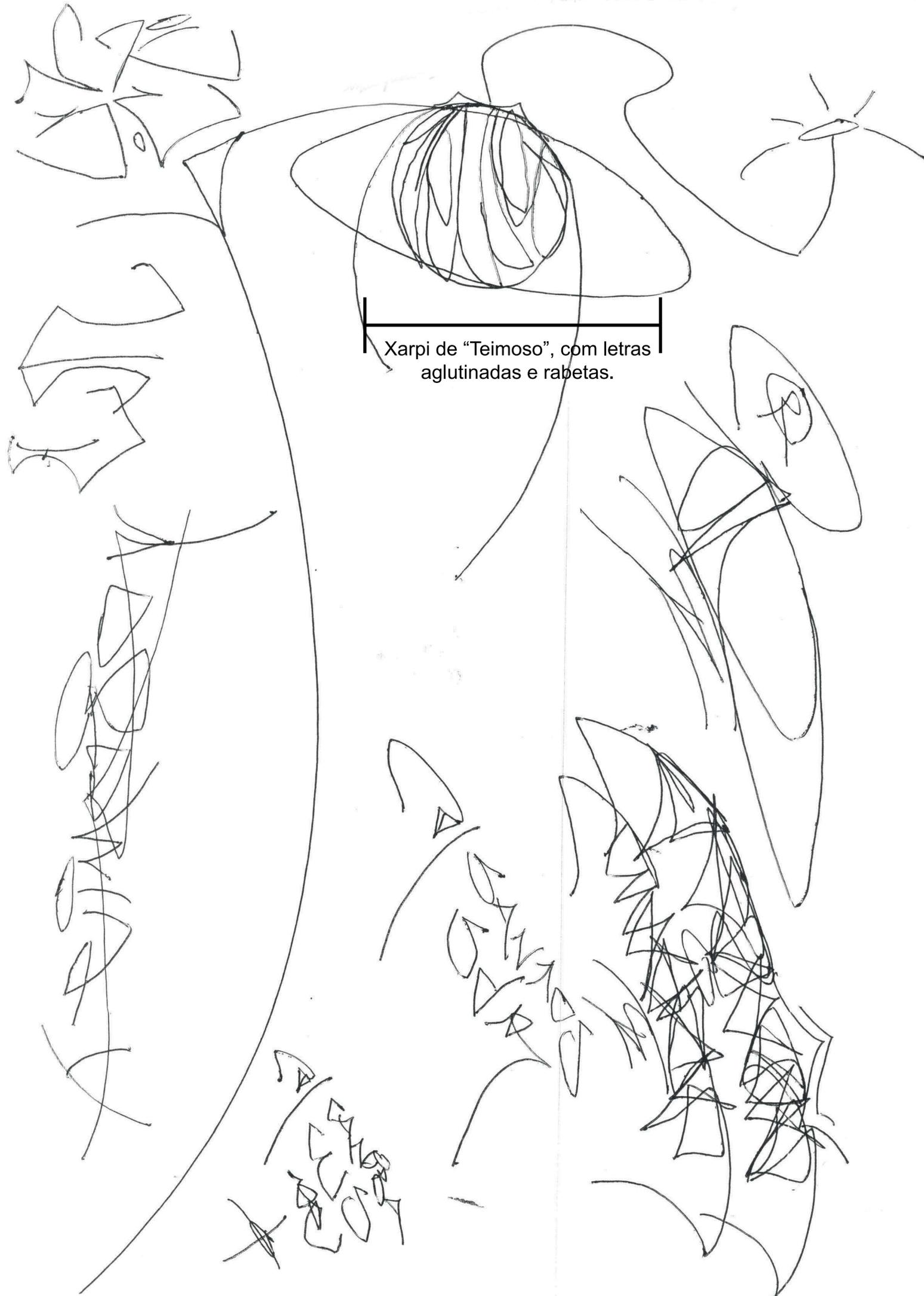
"F"

"E"

"U"

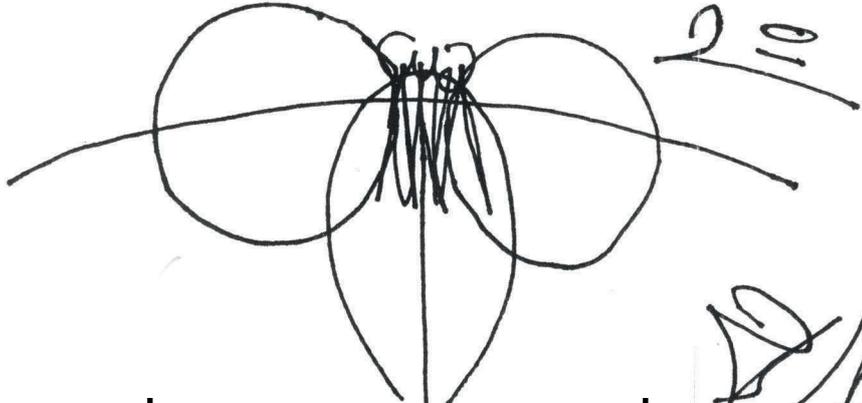
"K"



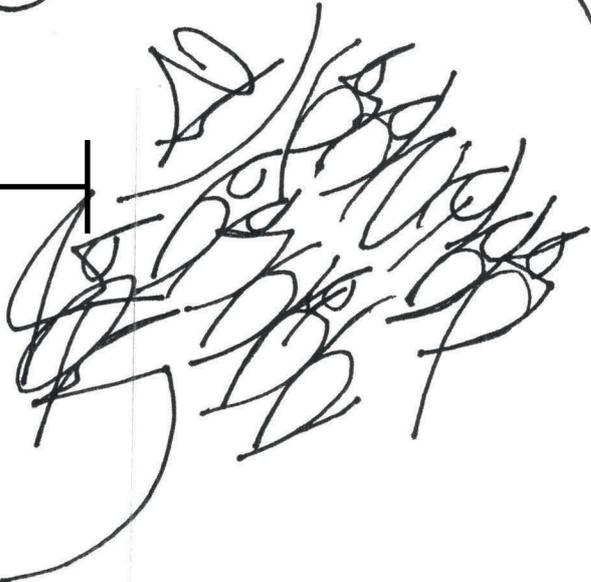


Xarpi de "Teimoso", com letras aglutinadas e rabetas.

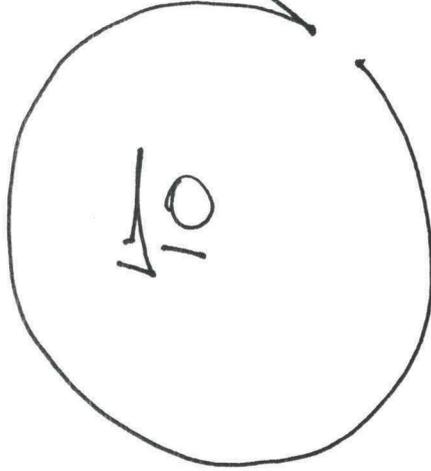
SOMOS POUCOS
PORÉM POLICORATAS...



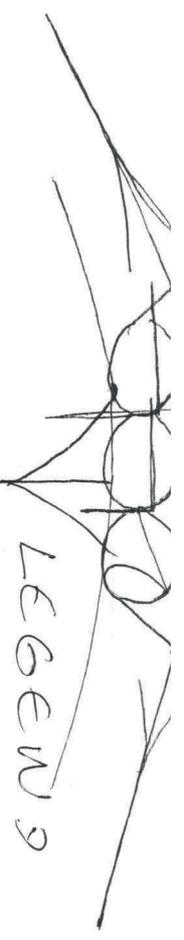
Xarpi de "Rapa"



Dedicatória com reprodução dos
xarpis dos homenageados.



01.06.02



LEGENDS
LIVE

Referência à arte.



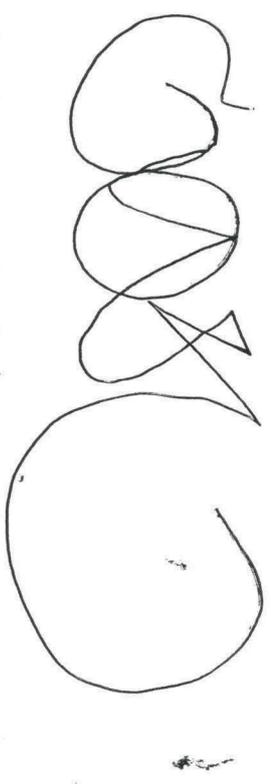
STREET
OF
BOYS

NUCCA É NUCCA
PRA QUEM ACHA
#1 ARTE

our way

BOB ICAHO
ERICK MARLEY
FELIPE

GIRORE
GIRORE

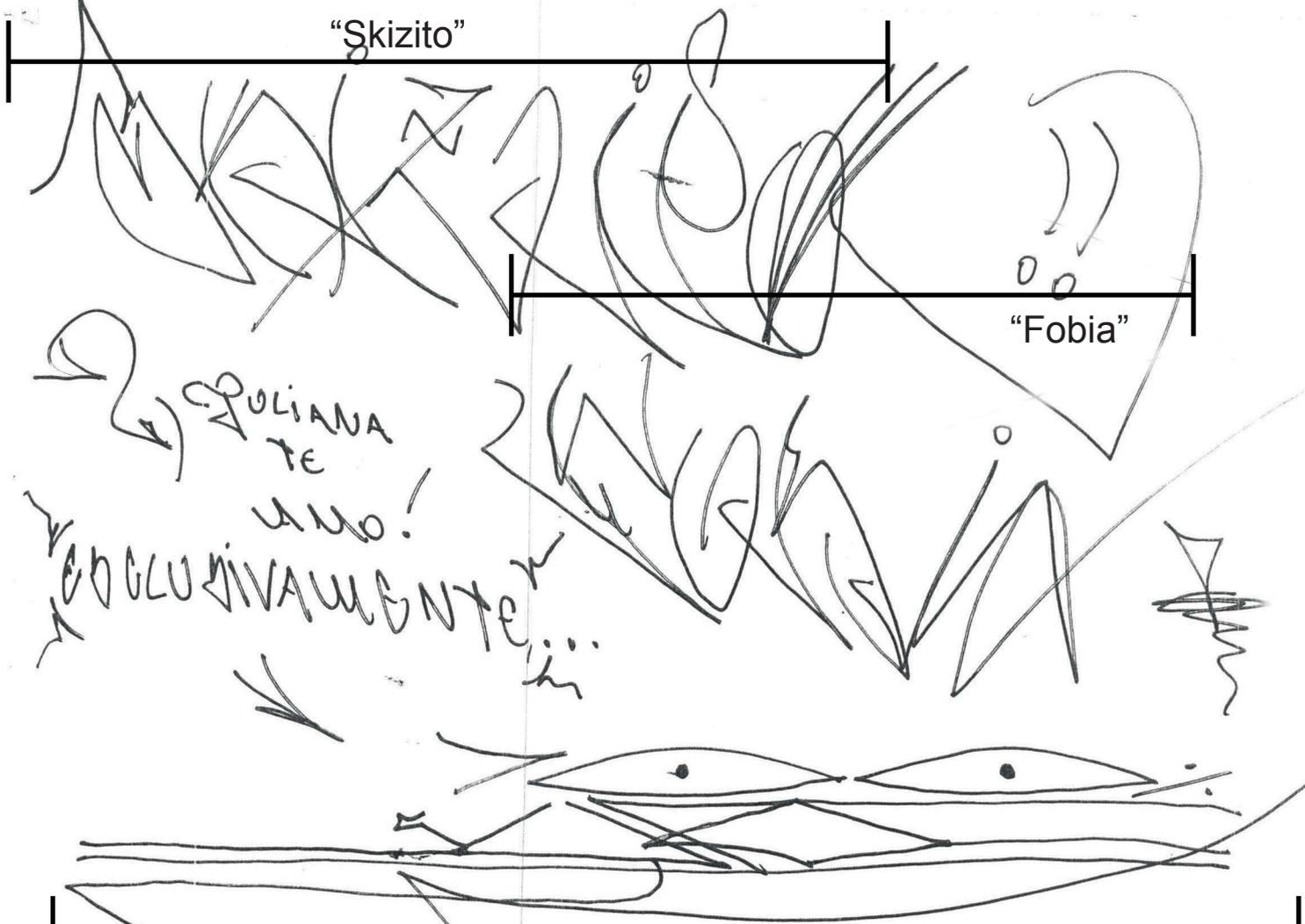


INCONFIDUEL



OS SANTOS

"Skizito"



"Fobia"

2) POLIANA
TE

ANO!

EXCLUSIVAMENTE

Xarpi de "100% SURF"



FCAA

2) VANTON
J.O.H

Sigla "SF"

COMO COMO CRUZITON
MAIS NÃO TEMOS MEDO
DO SABER DA FODIA.

4 MENTON
DO
COM TAL!

Letreiro de "Malabin" com elementos gráficos de desenho animado



Xarpi de
"Malabin"

Sigla SDR

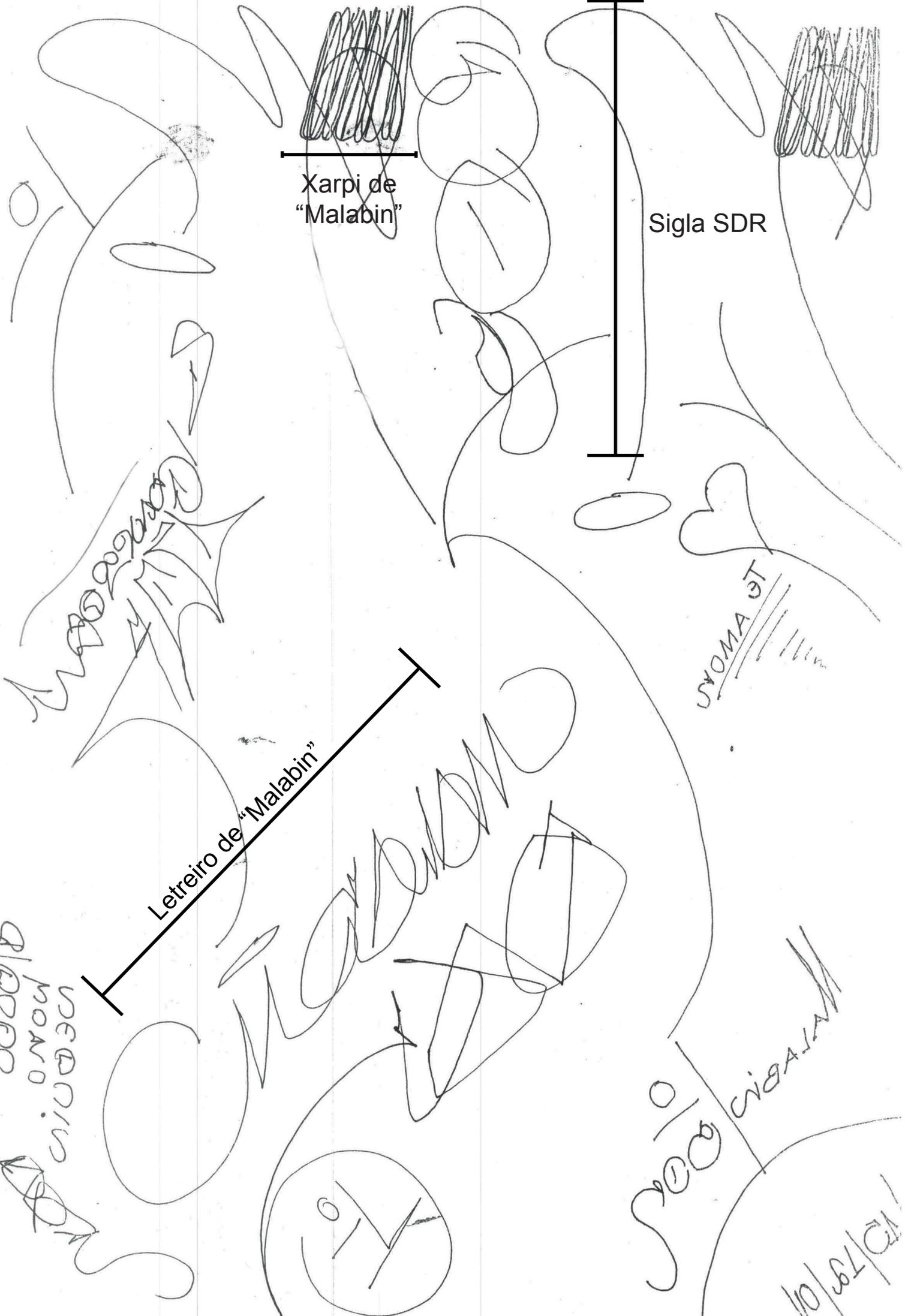
Letreiro de "Malabin"

ST
AVOMAS

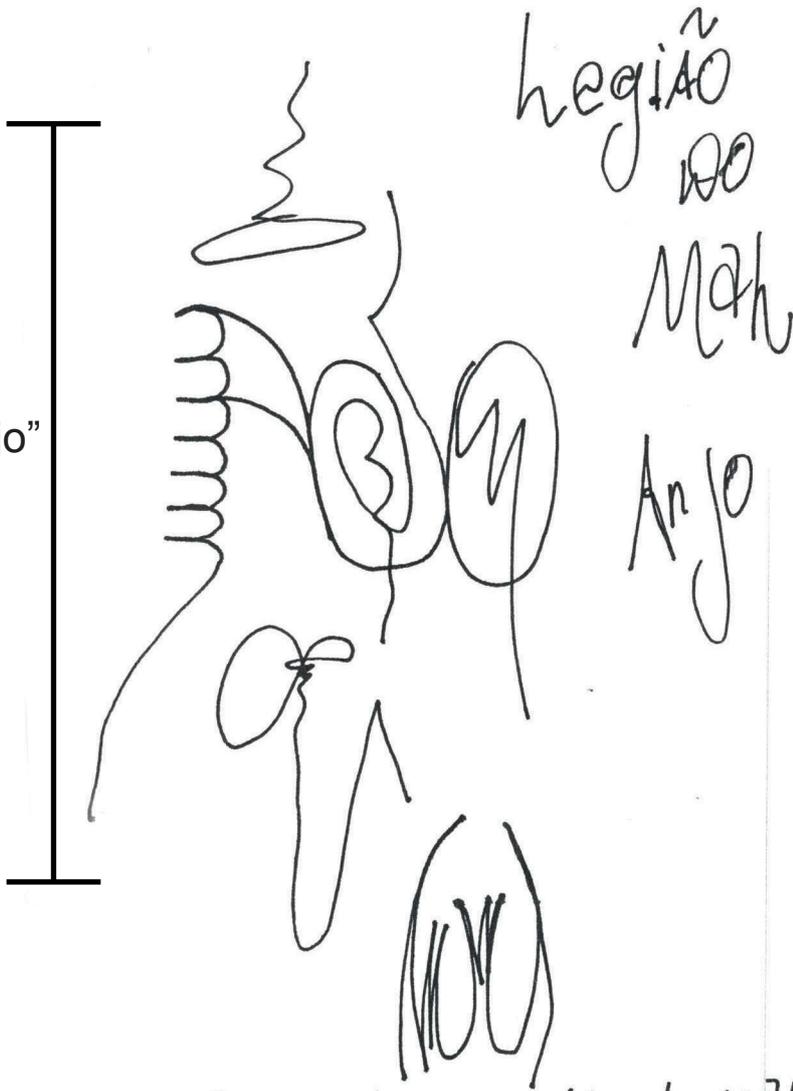
9/07/00
MORNO
DECORAR

9/07/00
MARBIA
CIGARRA

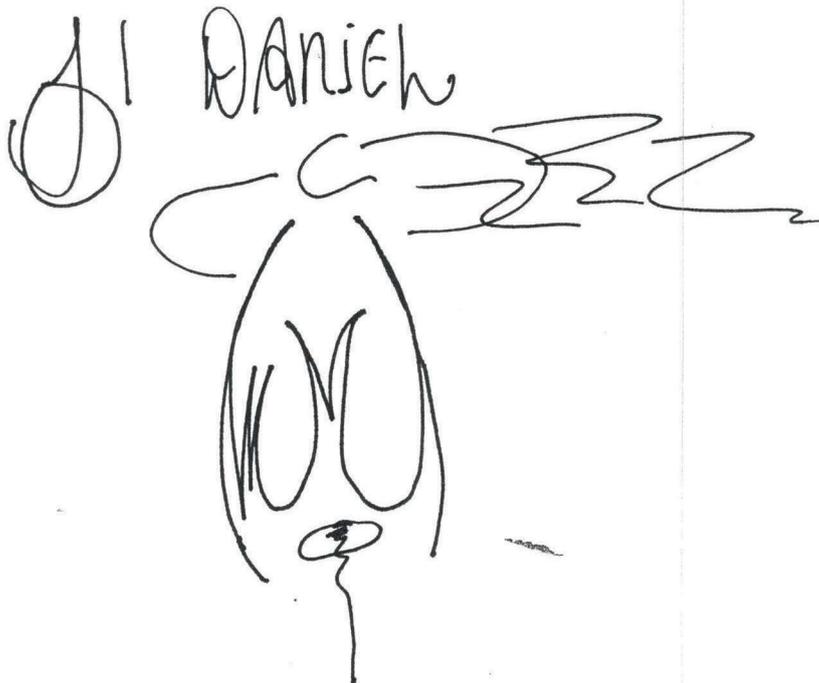
10/02/01



Xarpi
de "Anjo"



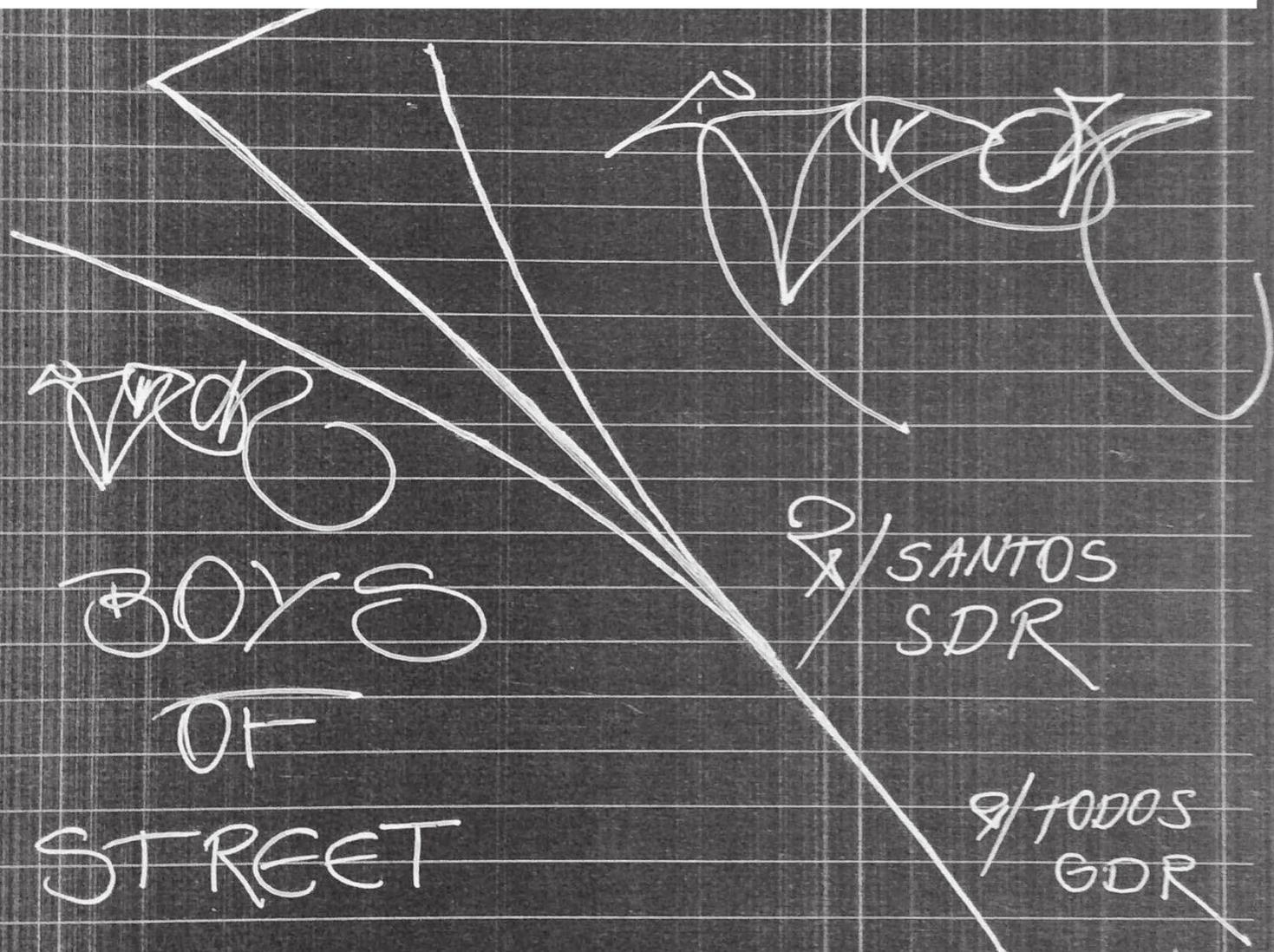
esse é o original 666 do mah



01/11/02

Xarpi
de "Mosquito"

Winking



BOYS
OF
STREET

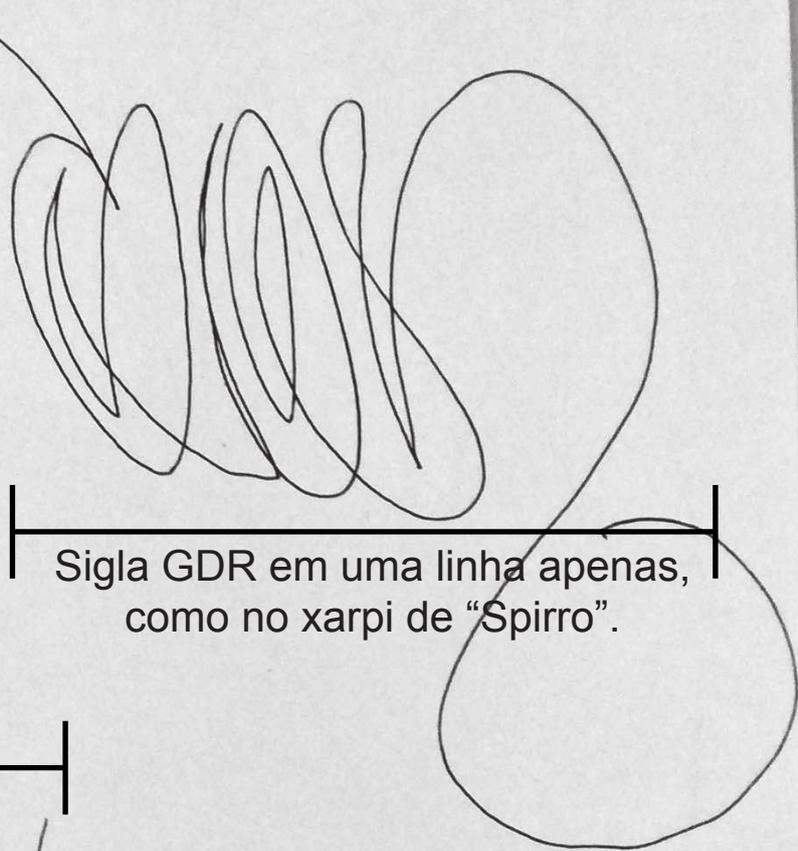
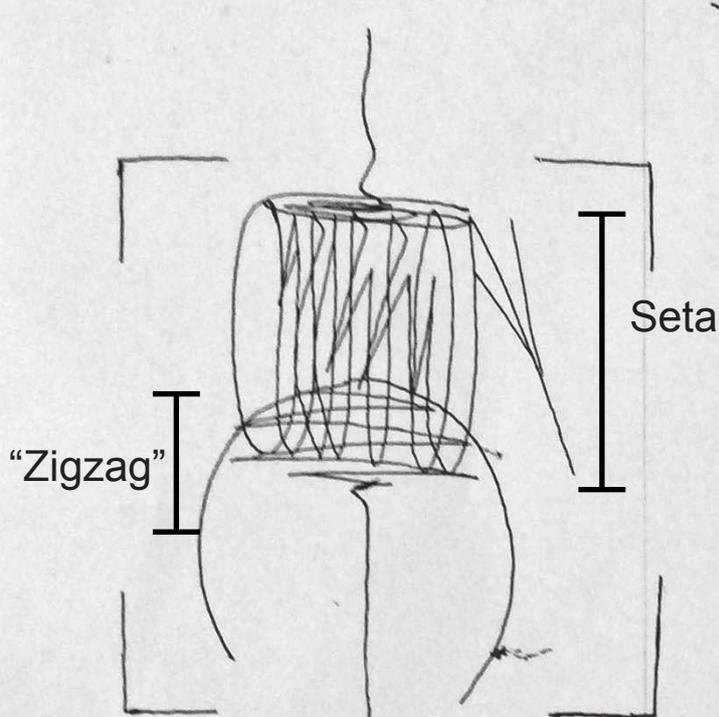
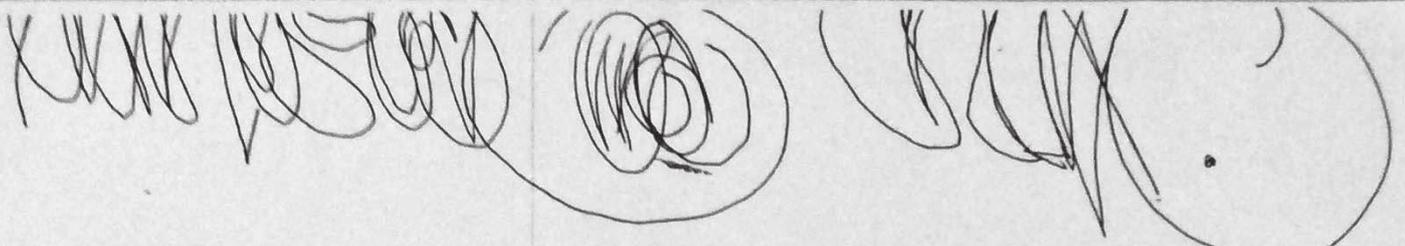
SANTOS
SDR

8/TODOS
GDR

ETERNAAMENTE

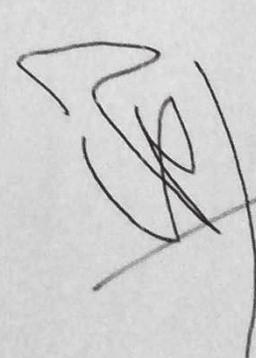
A MELHOR





Xarpi de "Spirro"

100% REGGAE !

 SANTOS.

Sexta

Friday

Freitag

15

25/08/02 Setembro
September
September

8.00

9.00

10.00

11.00

12.00

13.00

14.00

15.00

16.00

17.00

18.00

19.00

SANTOS
SAR

CAUÍDA
W.S.

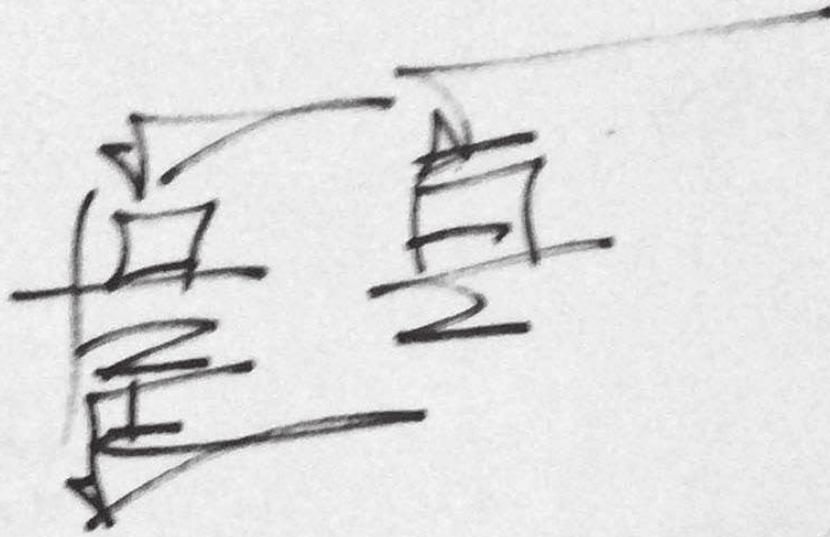
Xarpi de "Spinha"

🕒 2000
37ª SEM.

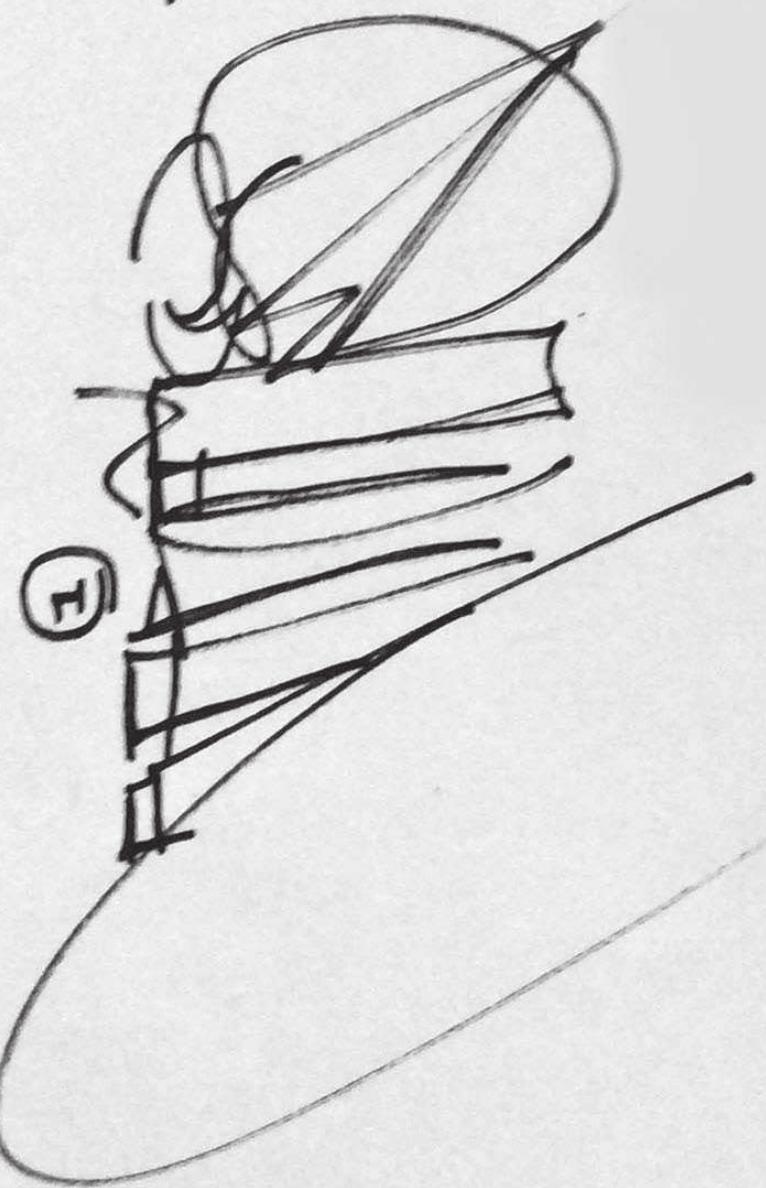
AGOSTO						
DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SAB
	1	2	3	4	5	
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

SETEMBRO						
DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SAB
				1	2	
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

OUTUBRO						
DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SAB
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			



~~24~~



Xarpi de "Barão" WF