



Glória Diógenes > **Arte, Pixo e Política: dissenso, dissemelhança e desentendimento**

Resumo

As metrópoles do século XXI, de quase todo o planeta, diversamente da uniformidade, repetição e padrão que configuram as paisagens arquitetônicas, têm sido intensamente bombardeadas, marcadas, desenhadas, rubricadas como se formassem uma plural e extensiva tela urbana. As fronteiras entre o que se considera esfera pública, em contraposição à privada, os liames entre o que se classifica como sendo ação legal e ilegal, a permeabilidade que contorna as artes urbanas e intervenções designadas como *vandal*, têm frequentemente confundido e embaralhado pautas que dinamizam o espaço da mídia, das políticas públicas e dos próprios agentes que intervêm na cidade. Esse artigo propõe-se, por meio de um tipo de uma antropologia que opera unificando o uso de imagens e teias narrativas, a identificar a emergência em Fortaleza de um tipo de pixação¹ que estreita conexões entre política e arte e esgarça assim cada um desses significantes. Identificamos ao longo da escrita, que não parece ser relevante se o pixo é arte ou não, se sensibilizará curadores, críticos e galeristas, já que de alguma maneira ele “quebra” o “gosto” das obras feitas para embelezar, significar, representar. De um modo ou de outro, o pixo aponta para outros referentes estéticos, para formas plurais de apreciação e circulação de imagens na cidade. O pixo parece escapar assim do regime representativo, icônico, e alude a singulares formas de apreciação e percepção de um tipo de arte marcada pelo manto do indiscernível, do não facilmente classificável, daquilo que produz ruídos e desentendimentos.

Palavras-chave: Pixação. Arte Urbana. Política. Regime Estético. Desentendimento.

Abstract

In spite of the uniformity, repetition and pattern shaping their architectural landscapes, almost every metropolis of the 21st century has been intensely bombarded, marked, drawn and sketched as if they formed a large and plural urban canvas. The boundaries of what is known as public sphere, in opposition to the private sphere, the ties between actions classified as legal and illegal, the permeability that surrounds urban art and interventions designated as *vandal* have frequently confused and shuffled discussions carried out by the media, public policies and even by agents who intervene in the city. Based on a kind of anthropology that operates to merge the use of images and the webs of narrative, this paper aims to approach the emergence in Fortaleza of a form of tagging that narrows the connections between politics and art, and tears up each one of these signifiers. In the duration of this research, we came to understand that it does not seem relevant whether tagging is art or not, nor if it will sensitize curators, critics and gallery owners, considering that it “breaks” in some sort with the “taste” for pieces created to embellish, represent and render meaning. In one way or another, tags point out to other aesthetic references, to plural forms of appreciation and circulation of images in the city. The tag seems to escape therefore from the representational, iconic regime, and alludes to singular forms of appreciation and perception of a kind of art marked by a mantle of the indiscernible, of difficult categorization, of what produces noise and disagreements.

Keywords: Tagging. Urban art. Politics. Aesthetic regime. Disagreement.

> Profa. Titular do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), pesquisadora do CNPq, membro fundadora da Rede Luso-Brasileira de Pesquisadores em Artes e Intervenções Urbanas (R.A.I.U.), coordenadora do Laboratório das Juventudes (LAJUS) da UFC e membro fundadora da Rede Todas as Artes, Todos os Nomes.

“O pixo é a digital da cidade”
Wyrel²

1. Etnografia na cidade: pistas do efêmero, táticas do improvisado

Após um ano intenso de pesquisas em Lisboa em 2013³ acerca de intervenções das artes urbanas⁴ consideradas ilegais, retornei ao Brasil conjecturando sobre como prosseguir a investigação. Em alguns dos artigos publicados⁵ em torno dessa experiência, reporto-me a um conjunto de limitações relativas à aproximação, em curto espaço de tempo, com atores que, no geral, esquivam-se, como se diz em Portugal, a “dar a cara” e a se deixarem reconhecer publicamente. O objetivo inicial da proposta era de investigar a relação das *tags*⁶ com a cidade e, devido às referidas limitações, acabei me voltando para a produção do que denominam artes de rua, *street art* (no caso, intervenções mais associadas à produção de murais, estênceis e *graffiti*), realizadas sem o consentimento do poder público.

Havia antes mesmo do interregno em Lisboa realizado um conjunto de investigações etnográficas⁷ acerca das relações entre pixação, juventude, cidade e ciberespaço. Ao retornar do estágio pós-doutoral, em 2014, encetei uma espécie de observação não sistemática, sem um desenho estruturado de pesquisa, acerca

- 1 Usamos pixo com “X” na finalidade de tomar como referente à língua nativa dos atores que atuam na cena.
- 2 Artista, participante do Servilost, coletivo formado por moradores do bairro Serviluz, situado em Fortaleza, que tem como objetivo intervir na comunidade nos aspectos sociais, ambientais, culturais e artísticos.
- 3 Período relativo ao estágio pós-doutoral realizado no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, sob a supervisão do professor José Machado Pais.
- 4 “Dentro da categoria arte urbana, considero todo traçado que, mesmo constituindo-se como assinatura, *tag*, designada no Brasil de pixação, desenha um propósito ‘pensante’, anunciando mais que um objeto, um processo vivo (SAMAIN, 2012), um tipo de participação intempestiva na visualidade da cidade” (DIÓGENES, 2015b, p. 686).
- 5 Arte urbana, juventude e educação sentimental: entre a cidade e o ciberespaço (experiências etnográficas). **Linguagem, Educação e Sociedade**, UFPI, v. 1, p. 51-76, 2013; A arte urbana entre ambientes: dobras entre a cidade material e o ciberespaço. **Etnográfica**, v. 19, p. 537-557, 2015a. Disponível em: <http://etnografica.revues.org/4105>. Acesso em: 2 maio 2016; Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. **Análise Social**, v. 17, p. 682-707, 2015b; Entre cidades materiais e digitais: esboços de uma etnografia dos fluxos da arte urbana em Lisboa. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 46, p. 43-67, 2015c; Graffiti, escritos urbanos entre a cidade material e digital: o que anda a dizer Lisboa? In: SILVA, Isabel; FRANGELLA, Simone; ABOIM, Sofia; VIEGAS, Susan (Org.). **Ciências Sociais Cruzadas entre Portugal e o Brasil. Trajetos e Investigações no ICS**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2015d. p. 119-132.
- 6 No âmbito da pesquisa realizada em Fortaleza, a *tag* recebe o nome de xarpi, qual seja pixar escrito ao contrário. Essa prática é bem difundida, principalmente no início da pixação, como forma de driblar esquemas de segurança e de repressão. Para melhor identificar a produção dessa língua ao contrário, ver Diógenes (2013, p. 45): “A inversão das sílabas cria um dialeto próprio: ‘goripe’ significa perigo, ‘josu’ é sujou, ‘xarpi’ vem de pixar e ‘tala’ é lata de tinta, dentre outras”.
- 7 Signos urbanos juvenis: rotas da pixação no ciberespaço. **Revista Cadernos de Campo**. São Paulo, número 22, 2013; Jovens, mídias e redes sociais da internet: subjetividades contemporâneas. In: CARRANO, Paulo e FÁVERO, Osmar. **Narrativas e Espaços Públicos**. Rio de Janeiro: 2014.

das inter-relações entre pixo, arte e cidade. Pode-se dizer que empreendi um modo de deriva⁸ metodológica, registrando de forma espontânea imagens de pixação estampadas em Fortaleza, assim como em outras cidades do Brasil.

Presumo que uma pesquisa se inicia muito antes da produção acadêmica, da feitura de um projeto cognominado comumente de científico; ela emite seus primeiros sinais quando o pesquisador é afetado pelo móvel de sua curiosidade e quando passa, também, a agenciar um circuito de interesses e **sensibilidades** em torno do tema. A antropologia, como evoca Favret-Saada (2005, p. 155), tem de certo modo se voltado para os aspectos intelectuais da experiência humana, podendo, segundo a referida autora, auferir mais potência ao tentar “reabilitar a velha sensibilidade”. Favret-Saada, ao realizar em 1968 uma investigação no Bocage francês sobre feitiçaria, de início não conseguia avançar devido não apenas à forte barreira do mutismo, como também por justificativas do gênero: “feitiço, quem não pegou não pode falar disso” ou “a gente não pode falar disso com eles” (2005, p. 155). Apenas na ocasião em que ela, devido a um grave acidente automobilístico, sendo avaliada pelos seus interlocutores como vítima de feitiçaria, concorda em submeter-se a um ritual de desenfeitiçamento, e o estudo principia de fato: “nos encontros com os enfeitiçados e desenfeitiçadores, deixei-me afetar, sem procurar pesquisar, nem mesmo compreender e reter” (p. 158).

Pode-se dizer que, no geral, entre os pixadores, as táticas de camuflagem, a produção de uma “língua ao contrário”, o “enrolar” das letras⁹, a formação de grupos fechados produzem distâncias entre qualquer tipo de “curioso” e os sujeitos que, de algum modo, compõem a cena¹⁰. Em pesquisas anteriores, como no caso das “ganguês, galeras e o movimento *hip hop*”¹¹ em Fortaleza, costumava atuar como um tipo de interlocutora, como uma espécie de “porta-voz” das relações que se davam entre instituições de governo, meios de comunicação de massa, aparatos de repressão e os atores de pesquisa. A partir de tais experiências, penso que se deixar afetar vai mais além que cruzar pátios da subjetividade. Significa, também, situar-se **concretamente** nas dinâmicas e

8 Reporta-me à noção de deriva pensada por Guy Debord (2006, p. 1) “[...] a deriva, em seu caráter unitário, compreende o deixar levar-se em sua contradição necessária: o domínio das variáveis psicogeográficas pelo conhecimento e o cálculo de suas possibilidades”. Disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf>

9 O ato de enrolar letras, de aperfeiçoar o **nome**, diz respeito a “saber conceber um pixo [que] implica ir aperfeiçoando a letra até que ela possa inverter as grafias do alfabeto. Saber puxar a perna do “b”, fazer enfeite nas letras, botar chapeuzinho, finalizar com rabeta são recursos apenas possíveis para quem configura aquilo que Barthes (1997, p. 19) denominou encenação da linguagem”. (DIÓGENES, 2016, p. 320).

10 Bennett, referindo-se a seus estudos sobre práticas musicais, assinala a importância de se pensar o conceito de cena para além dos limites estritamente locais, de referenciais teóricos anteriormente utilizados, notadamente os que identificam tais práticas no âmbito da subcultura. Aponta para possibilidades plurais de configuração desse conceito, ultrapassando-se as cenas locais e configurando cenas translocais e virtuais. Disponível em <https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Bennett%20Consolidating%20Music%20Schenes.pdf>. Cena é também apreendida por Fernanda Eugênio no texto “Corpos voláteis: estética, amor e amizade no universo gay”, fazendo emergir a ideia de que “[...] é fluida o bastante para ‘aportar’ randomicamente nos mais diversos espaços” (2006, p. 159).

11 Reporto-me ao livro resultante da minha tese de doutorado, intitulado “Cartografias da Cultura e da violência; gangues, galeras e o movimento hip hop”. São Paulo: Annablume, 1998.

ações que perfazem o terreno da pesquisa¹², qual seja ter uma forma singular de **atuação** no terreno¹³. Sendo pesquisar uma forma de planejar, sistematizar e relatar um tipo de “experiência social”, como bem lembra Agier (2015, p. 11), no intuito de produzir um saber original: “Prático, esse saber pode se dizer um saber-viver”. No caso de investigações na esfera da pixação, urdindo uma ligeira analogia, é como se, por meio de uma gradual aproximação, fôssemos, também, penetrando em outra cadência de usos e olhares sobre a cidade, apreendendo alguns sinais que regem a condição **enfeitada** das intervenções e visões dos sujeitos que ritualizam a cena.

Quando se trata de um tipo de investigação cujo campo requer uma espécie de “entrada”, de passagem, de acedência, ao invés de se delinear um mapa, um plano prévio de investigação, mais vale improvisar. Como diz Tim Ingold (2004, p. 344): “seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos”, qual seja “juntar-se ao mundo, misturar-se a ele”. Fui então principian-do um modo de observação sem traçado prévio e sem projeção de onde deveria, no final, aportar.

Tal qual ocorreu na investigação realizada em Lisboa em 2013, as vias percorridas, os encontros, as descobertas, as imagens que agenciavam o olhar iam riscando uma espécie de malha da investigação. Assim como as figuras que povoam a paisagem urbana operam como “agentes icônicos” (INGOLD, 2012), como matérias que exercem ação, penso que a cidade também se constitui na qualidade de dispositivo de agência, lugar de práticas e de invenções (CERTEAU, 2000). “Mais do que o registro do que vê, o antropólogo que se movimenta nessas fendas recria um móbile dos ângulos que compõem o olhar dos atores da pesquisa, refletidos no seu próprio olhar” (DIÓGENES, 2015b, p. 687). Traçando rotas delineadas por Agier (2011), intuo que o campo é constituído pelas relações que se podem ter, sendo esse processo muito distinto da situação de se gerar, de forma restrita, cabedais de informação.

Até a produção e formalização de um projeto de pesquisa¹⁴, elaborado com a finalidade de financiamento junto ao CNPq, consubstanciado no início de 2017, passei por volta de três anos participando de debates sobre a relação das artes de rua e cidade, fazendo parte de bancas acadêmicas, organizando mesas de

12 Na pesquisa realizada em Lisboa, em 2013, observo que “o que parece definir a arte urbana é aquilo que, para alguns, como afirma Slap, pode parecer *horrível* e, para outros, um modo não somente de se ver, de ter um lugar na cidade, mas, fundamentalmente, de *participar* e construir a cidade” (DIÓGENES, 2015b, p. 700).

13 André Dumans (2013), no livro “O trecho, as mães e os papéis – Etnografia de movimentos e durações no norte de Goiás” reforça a importância de se aproximar do campo de pesquisa multiplicando vínculos além daquele restrito ao interesse de investigação. Ao pesquisar o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), no Rio Grande de Sul e em Santa Catarina, acabou por ser convidado a participar do I Ciclo Nacional de Cursos de Formação de militantes. Posteriormente, já na ocasião do doutorado, com o que sabia a respeito do MAB, Dumans então se autodesigna como “cientista social engajado”, que “relacionado e comparado à perspectiva nativa, e por ele tensionado” torna possível a escrita de um texto de pesquisa. (p. 29).

14 Projeto intitulado “Telas da Arte Urbana: cidade e ciberespaço”, vinculado ao CNPq (Bolsa de Produtividade).

conversa no LAJUS¹⁵, traçando aproximações e familiaridades¹⁶ com o universo da pixação na cidade de Fortaleza.

Em 2016, aproximei-me, além dos demais contatos, de um personagem desse campo e passei a constituir um tipo de metodologia de pesquisa que, basicamente, consistia em percorrer os caminhos de Grilo¹⁷ na cidade e **visitar** com frequência sua página do Facebook. No caso, considero que Grilo condensa algumas variáveis que o situam como um tipo de narrador-chave da pesquisa: embora possua uma proximidade com a periferia e com grupos de galeras e gangues de pichadores, mobilizou, principalmente nos movimentos contra a Copa do Mundo de Futebol 2014 no Brasil¹⁸, junto com outros personagens, um modo de “pensamento” sobre a prática da pixação e formas variadas de intervenção, alinhando pixo e política num plano de continuidade e inter-relação.

Além de mobilizar dispositivos que fazem aproximar pixo, cidade e política, as ações de Grilo¹⁹ e de um grupo de interlocutores²⁰ próximos a ele acontecem também de ser alvo de debates e polêmicas acerca das aproximações e longitudes entre a pixação e a estética de arte. Seguiremos neste artigo parte das agitações, da multiplicação de imagens, das falas e intervenções efetuadas em Fortaleza por Grilo, no que se pode considerar de natureza política, convergindo ora sim, ora não com ações do já citado grupo que, também, arregimenta e multiplica intervenções na cidade.

15 O LAJUS – Laboratório das Artes e das Juventudes da Universidade Federal do Ceará, coordenado por Glória Diógenes, e no âmbito discente por Lara Silva (aluna do doutorado do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC), tem promovido diversas mesas de debate sob o título Desconversando, com artistas urbanos e pesquisadores que pensam e intervêm na cidade. O laboratório, criado em 2011, atua numa linha de ação voltada para a aproximação entre pesquisadores e narradores de pesquisa, entre sujeitos que atuam no âmbito da universidade e demais atores, tentando diminuir distâncias entre o pensamento acadêmico e o fazer cidade.

16 Devo ressaltar a importância da orientação que efetuei com Juliana Chagas na sua monografia e dissertação de mestrado em sociologia na UFC sobre esse tema, e a publicação de um artigo em parceria, todos registrados nas referências bibliográficas. Por meio dela, não apenas fui seduzida a investigar o tema como transpus usuais barreiras que permeiam os primeiros passos de pesquisas concernentes ao âmbito da pixação.

17 Produtor cultural, fotógrafo, design gráfico, arte educador, tendo iniciado, sem que tenha concluído, dois cursos universitários. Identifica-se nele um discurso que agrega elementos do mundo acadêmico e dimensões da fala nativa dos que vivem e partilham a cena da pixação.

18 As redes sociais da internet propagaram amiúde a hashtag #naovaitercopa, assim como outras se multiplicaram em paredes, muros, vitrines, marquises e postes de iluminação das cidades de todo o Brasil. Vale ressaltar que o ano de 2013 é emblemático no que tange a uma série de manifestações, alinhando rua e redes sociais digitais. Penteadó (2014, p. 8) assinala que já “no começo dessa década começam a surgir inúmeras manifestações que conseguem mobilizar milhares de pessoas em suas causas [...]”. Da Primavera Árabe, passando pelo 15M Espanhol, o Occupy Wall Street até as Jornadas de Junho de 2013 no Brasil, testemunhamos o crescimento de protestos políticos e sociais que se articulam pela Web, promovendo novas formas de ação política sem uma liderança política tradicional, com uma organização horizontal e descentralizada funcionando em rede”. Além do movimento #naovaitercopa, uma intensa “mobilização iniciada pelo aumento de vinte centavos (R\$ 0,20) na passagem de ônibus em São Paulo, que foi fortemente reprimida pela Polícia Militar (PM/SP), conseguiram ganhar visibilidade e simpatizantes e se alastrou para todo o país”. A cena da pixação acabou, também, sendo afetada por tais acontecimentos da conjuntura política mundial e nacional.

19 Trata-se do nome inventado e utilizado pelo pixador.

20 No que tange a esse conjunto de interlocutores que, frequentemente, comunica-se via Whatsapp (aplicativo de mensagens instantâneas disponível para diversas plataformas de smartphones), por meio de grupos fechados no Facebook e por meio de encontros sistemáticos, além de Grilo (que permeia e atua entre a “nova” e a velha geração, pixador da geração de 90), estive próxima, também, de Pirata (um dos pioneiros da pixação em Fortaleza, tendo atuado desde 1986, identificado como “antigão”, hoje é professor de História da Rede Pública Estadual), Vendas (pertencente à nova geração, produz um tipo de assinatura de natureza mais caligráfica, formado em Comunicação Social pela UFC), Pancada (outro representante da nova geração do pixo, cursa atualmente mestrado em sociologia na UFC).

2. Vem na trilha: todo pixo é político?

Uma pergunta simples e direta: o que pode ser considerado pixo? Qual a diferença de pixo com “ch” e com “x”? Lassala, em seu livro “Pichação não é pixação” (2010), faz uma distinção entre a pichação de frases de protesto, marcadamente destacadas no movimento estudantil de maio de 68 em Paris, e o que concerne às assinaturas, nomes, *tags*, no nosso caso, xarpis que marcam o cotidiano das cidades de quase todo o planeta. De algum modo, a diferença entre os dois âmbitos está relacionada a uma série de fatores, porém, de forma mais marcante, fundamentalmente, ao que se almeja quando se deixa uma marca, um nome, uma imagem ou uma frase na paisagem das cidades.

O investigador português Ricardo Campos (2010), no seu livro “por que pintamos a cidade?”, ressalta que esse estranho nome, denominado *tag* pela cultura do *graffiti*, no Brasil assinalado no dicionário da língua portuguesa como pichação²¹, surgiu a partir da intervenção de um jovem de origem grega ao longo de Manhattan, que escrevia por onde passava o seu nome e o número da rua em que residia: Taki 183. Indica Campos (2010) que a edição do *New York Times* de 21 de julho de 1971 apreendeu esse inusitado fenômeno justificado nos seguintes termos:

Ele (Taki) afirma que ele tem “necessariamente de fazer” (Cooper e Chalfant, 1984, p. 184). Qual seja, o que difere essa ação das demais inscrições nas ruas da cidade (seja a publicidade, seja as manifestações de ordem política) é ela ser inspirada por um aparente não motivo, de uma finalidade consubstanciada apenas na “necessidade de fazer” (CAMPOS, 2010, p. 94).

Mais que isso, além do móvel da mera vontade de multiplicar nomes pelas paredes e muros da cidade, o **desentendimento**²² que o pixo suscita, seu aparente eclipse de sentido, seu propósito de produção de uma linguagem de “poucos para poucos”²³, parecem traduzir um recuo daquilo que a publicidade cognomina de mensagem, e que as manifestações políticas nas paredes titulam de denúncia ou manifesto, tal qual observei em um escrito recente (DIÓGENES, 2016, p. 306):

Ser visível, tornar-se visível, multiplicar infinitas vezes a mesma marca, efetuando um singular jogo de se mostrar e, concomitantemente, esconder-se; de comunicar-se e ao mesmo tempo embaralhar os códigos de decifração da escrita; tornar alto o grito das letras acoplado à ação um vazio de entendimento povoado de silêncio: eis o mote da pixação. Os signos da escrita ao contrário guardam uma analogia com o que realça Barthes acerca dos signos da língua (1997, p. 15),

21 Interessante perceber, no Dicionário online de português, a natureza circular do significado de pichação: “ação ou efeito de pichar; pichamento. [Informal] Figurado. Comentário de teor crítico e maldoso”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/pichacao/>

22 Refiro-me ao livro “O Desentendimento”, de Jacques Rancière (1996).

23 “Certamente, o que parece mobilizar a cena da pixação no ciberespaço é a criação de um campo de enunciação de poucos-para-poucos, ao invés da universalidade dos media pautada na comunicação de um-para-todos, ou de todos-para-todos” (DIÓGENES, 2013, p. 46).

ou seja, “[...] só existem na medida em que são reconhecidos, na medida em que se repetem”. O pixo, ao invés disso, parece tentar escapar de um sistema de linguagem que, ainda de acordo com o referido autor, é classificatório e, consequentemente, opressor (1997, p. 12).

Seguindo certa história e tradição da pixação²⁴, alguma perspectiva de **entendimento**²⁵ da escrita do pixo parece colocar em xeque a sua usual pretensão de envergar, inverter, embolar, provocar ruídos no plano de uma linguagem pactuada socialmente. Assim, qualquer forma de acoplar xarpis a frases facilmente legíveis, consideradas ou não de natureza política, parece confrontar o próprio sentido da pixação e a sua natureza de complexa decodificação. Desse modo, mesmo diante da tentativa de agenciar na pixação dispositivos de disputa e intervenção política, para Grilo “todo pixo é político. Pela natureza da própria ação ela é questionadora da propriedade privada, questionadora do patrimônio, ela questiona as instituições pela própria natureza do ato” (Informação verbal, 13/09/2017).

Nesse mesmo dia 13 de setembro de 2017, decidi tentar reunir alguns nomes do pixo que constituem, de forma mais marcante, as intervenções identificadas como sendo de natureza política na cidade de Fortaleza. Eu, Pirata, Pancada e Grilo, a convite do último, fizemos uma rápida caminhada pela Avenida da Universidade com a finalidade de apreciar um modelo daquilo que Grilo considera a natureza política do pixo. É então que ele



Fig. 1: “Vem na trilha!”, na fachada do Conselho Regional de Contabilidade do Estado do Ceará. Fonte: Fotografia da autora, efetuada em 13/09/2017. Acervo pessoal.

24 Segundo Caldeira (2012, p. 57), “uma das principais novidades dessas intervenções [refere-se à pichação] é sua linguagem política [...] Agora, é acima de tudo nos campos da produção cultural, da intervenção urbana, da vida cotidiana e da circulação de signos que se cristalizam as novas articulações [...] A ‘intuição revolucionária’ de que são portadores, diz Baudrillard, vem da percepção de que a ‘ideologia não mais funciona no nível dos significados políticos, e sim no dos significantes, e que é bem aí onde o sistema é vulnerável e deve ser desmantelado’. Os grafites, mas, sobretudo as pixações, são ataques no plano do significante”.

25 Está subentendida no ato de pizar a vontade do “desentendimento” (RANCIÈRE, 1996), que agencia o ato de tacar a marca, qual seja, um tipo de situação da palavra “[...] em que um dos interlocutores entende ao mesmo tempo e não entende o que diz o outro” (DIÓGENES, 2016, p. 322).

aponta um pixo feito no alto do prédio do Conselho Regional de Contabilidade do Estado do Ceará. Fazendo uma analogia, é como se o pixador ascendesse a um lugar inacessível e, ainda, deixasse “no ar” o desenho invisível de seu trajeto, realizando na parede um tipo de provocação jocosa: “vem na trilha”.

Essa pixação do Cipó pra mim é um marco porque é das que mais caracterizam a pixação como performance. Ele demarca um caminho que ninguém vê, mas que se percebe. Se não tivesse o “vem na trilha” já se imaginava, mas com o “vem na trilha” fortalece ainda mais o caminho pelo qual ele foi e traz totalmente o questionamento do corpo. Um questionamento brutal do corpo. Para muitos é inconcebível pegar um cabo de aço desses e subir no braço. Independente da questão política, de ter consciência ou não, ele traz esse questionamento: ele sabe o jogo que jogamos, essa demarcação, o fato dele sugerir a trilha e de ficar claro para todos que ele foi pelo cabo de aço, assim como a perfeição do nome dele na vertical, cumprido, de cabeça para baixo, mostrando que ele se pendura, tudo isso fortalece a ideia do caminho e aumenta o reconhecimento dele na cena. Isso porque o grau de dificuldade aumenta o reconhecimento. O Cipó para nós três aqui é o número um de altura em Fortaleza. (GRILLO, Informação verbal, 13/09/2017).

A natureza política do pixo, como pontua Grilo, é ato, é questionamento às restrições do corpo, é drible de altura, é obra que cruza patrimônios, é ação que transpõe limites de propriedades e confronta lógicas institucionais. Um ato político que confunde o **entendimento** das palavras socialmente pactuadas – propriedade privada, patrimônio, legal e ilegal –, e partilha a percepção que forma o coletivo da pixação: ele sabe o **jogo que jogamos**.

Rancière, quando discorre acerca do **desentendimento**, frisa que a interlocução política sempre

[...] misturou os jogos de linguagem e os regimes de frases e sempre singularizou o universal em sequências demonstrativas feitas de encontros de heterogêneos. Com jogos de linguagem e regimes de frases heterogêneos, sempre se construíram intrigas e argumentações compreensíveis (1996, p. 61).

Seria também essa a natureza do pixo, misturar jogos de linguagem e regimes de frases na extensiva obra que é a cidade? Seria essa a natureza política do pixo, construir um tipo de linguagem apenas para os que “seguem a trilha”, rotas por onde corpos que arriscam pintar a cidade deixem ver as querelas e **desentendimentos** que marcam a cena política das metrópoles brasileiras?

E onde pixar entra nessa história toda? “A pixação sempre foi e sempre vai ser uma voz. Ela expõe os conflitos sociais existentes em uma sociedade extremamente contraditória e desigual. O ato de pixar é, por natureza, uma insatisfação com o capitalismo, com a propriedade privada, com as estruturas sociais instituídas. Por meio dele nós estamos dizendo: ‘Ei, tá vendo a tua casa, teu muro? Ele pode ser meu também e você não tem controle sobre isso’. Isso é político. Não é necessário que eu escreva frases

O “ruidoso silêncio da pixação”²⁶ na cidade passa a altear sua voz, a usar a linguagem pactuada com a finalidade de, junto ao pixo, expressar sua “insatisfação com o capitalismo”, com a propriedade privada, com as estruturas sociais instituídas: “teu muro [...] pode ser meu também”. É como se de algum modo uma **multidão** constituída pela pixação, como bem pontuam Hardt e Negri (2005), embora não coligada, mantendo-se dispersa e múltipla, expusesse a si mesma nesses episódios, fragmentadamente unificada, anarquicamente organizada, incoerentemente pactuada em seus propósitos **comuns**.

Afora o caráter propriamente político do pixo pontuado por Grilo no “vem na trilha”, no ato particular de marcar a cidade com “outros nomes”, observa-se em Fortaleza, de forma mais destacada a partir de 2013, como anteriormente mencionado, que uma nova configuração da pixação começa a emitir seus acenos. A **multidão** de pixadores deixa novas trilhas. Em primeiro lugar, foram os movimentos em contraposição à Copa do Mundo, devido aos gastos considerados vultosos com infraestrutura e equipamentos, às remoções de populações no entorno dos estádios e espaços voltados para os jogos, e à assepsia urbana e “apagamento” de xarpis. O conjunto desses elementos gerou outros referentes do significado da pixação entre alguns atores da cena. A acima citada edição da Revista Berro, de 25 de junho de 2014, cujo título é “Pixadores de Fortaleza realizam intervenções contra a Copa”, situa uma espécie de nova conformação do pixo no que concerne ao contexto específico desse evento mundial:

Quando irromperam as manifestações em junho de 2013 no Brasil, um grupo de pixadores de Fortaleza achou que era hora também de protestar para além dos seus xarpis (pra quem não conhece, xarpi é como os pixadores chamam suas assinaturas, aqueles códigos muitas vezes indecifráveis para quem não é da cena). Primeiramente, durante os atos e passeatas, pixavam frases e expressões que denunciavam as violações da Copa do Mundo no país. Após a Copa das Confederações, decidiram continuar o movimento e espalhar mensagens nos muros por toda a cidade.



Fig. 2: “Copa p/ quem?”, Estádio Castelão. Fonte: Revista Berro (2014).

²⁶ Refiro-me a um texto publicado pela autora, em 2016, pela Revista Nava, com o mesmo título (DIÓGENES, 2016).

Segundo Grilo e Pancada, essa nova **cena** nasce, também, da articulação de alguns pixadores com o movimento anarquista, um movimento libertário que se reunia presencialmente em Fortaleza e que também possuía um grupo no Facebook, denominado Assembleia Popular. Pancada diz que já estava começando a pixar “Fim da PM”, qual seja, uma frase além do xarpi, e sentiu necessidade de expandir essa possibilidade. A ideia, segundo Pancada, é que o “xarpi tava muito pouco já, eu tava achando. Além do ‘Fim da PM’, começamos também a pixar ‘Corruptos geram Vândalos’”:



Fig. 3: “Corruptos geram vândalos!”.
Fonte: Revista Berro (2014).

Certamente, assim como arrazoaram Grilo, Pirata e Pancada, isso não adveio de forma tranquila, sem que gerasse uma espécie de polêmica dentro da cena da pixação. Pode-se dizer que o impacto primeiro instigado pela circulação da frase “o pixo é político” atualmente já acomodou algumas forças em disputa. Grilo conta que “saiu uma matéria antes de ontem [dia 11 de setembro de 2017], talvez na Band²⁷, num desses programinhas daqui, saiu um cara falando, parece que ele é da KP (King of Pixo), aí esse cara começou a falar e disse: eu mesmo **meto nome**, mas tem uma galera aí que **mete as frases**”.

A importância de também “meter frases”, além de “tacar nomes”, leva Pirata a formular o significado atribuído a essa dinâmica na cena:

Segundo Pirata, da RM (Rebeldes da Madrugada – galera oriunda da Messejana), da geração dos anos 80 e um dos precursores do movimento em Fortaleza, é importantíssimo que os pixadores também se apropriem das críticas contra a Copa. “A pixação traz em sua origem a vontade de expressar sentimentos. Ficar imóvel de cabeça baixa apoiando uma política excludente via Fifa, Globo, Coca-Cola, Nike e tantas outras seria muita falta de compromisso com nossa classe excluída e explorada”. (Fonte Revisto Berro: <https://reveronline.com/2014/06/25/pixadores-de-fortaleza-realizam-intervencoes-contra-a-copa/>)

O “antigão” Pirata, pertencente a uma das siglas mais antigas e respeitadas no cenário de pixação em Fortaleza – Rebeldes da Madrugada (RM) –, introduz a partilha de sentimentos como sendo o móvel que agencia a vontade da pixação. O “não ficar

imóvel”, o ato contrário de “ficar com a cabeça para baixo apoiando uma política excludente”, mobiliza o corpo do pixador a dar movimento a uma forma singular de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005), aliança do pixo à denúncia da “classe excluída e explorada”.

Assim sendo, mais que a assinatura propriamente dita (no caso, o xarpi), mais que o ato ilegal da atuação, o caráter político do pixo enseja uma relação tátil, sinestésica, sensorial entre corpo e cidade, entre a política das palavras feitas para **entender** e o regime estético de uma intervenção pautada no dissenso, no **desentendimento** que, por vezes, faz-se ler. Essa **política fora da política** é agenciada pelo extremo desafio “do que pode o corpo?” e da potência de sua rebeldia. Como bem lembra Lapoujade (2002, p. 81), “a questão ‘do que pode o corpo?’ se refere não à atividade de corpo, mas à sua potência”. Vale ressaltar que a categoria rebeldia aqui emerge como palavra nativa, tendo em vista, assim como pontuado por vários atores da cena, que ela quase sempre constitui o universo das siglas e sub-siglas de muitas das “famílias”²⁸ de pixadores.

Que corpo é esse que movido, como assinala Pirata, pela vontade de “expressar sentimentos”, escala alturas, pendura-se de cabeça para baixo tendo alguém apenas a segurar suas pernas, contorce-se para passar em planos estreitos, submete-se a levar pequenos choques com a finalidade de “testar” cercas elétricas, que pula e despenca de alturas no geral não adequadas para que seja mantida a estrutura do **organismo**²⁹? Que corpo é esse, que através de seus movimentos e **astúcias**³⁰ enuncia que “não aguenta mais”?

Esse fato é que *o corpo não aguenta mais*. Não se trata de um postulado nem de uma tese, mas de um fato. Basta considerar, por exemplo, o domínio da arte hoje em dia, onde se multiplicam as posturas elementares: sentado, esticado, inclinado, imobilizado, os dançarinos que escorregam, que caem ou se torcem, que gritam, os corpos desacelerados, adormecidos (LAPOUJADE, 2002, p. 82).

A política de expressão de sentimentos de “corpos que não aguentam mais” exhibe, vitriniza e multiplica pelas ruas das cidades uma potência do corpo, um modo de arriscar a vida **sem objetivo**, gratuitamente, qual seja, gastando tintas, rolos e usando o tempo sem um valor **instrumental**, conferido para os que “metem” a escrita **ao contrário**. Pixos que se multiplicam em atos “inúteis”, sem referentes de mercado, de compra e venda, sendo classificados, no geral, como atos de vandalismo. Como assinala Mittmann (2013, p. 75) “dessa forma podem escrever pela cidade

28 Em Fortaleza, as turmas e galeras da pixação são comumente denominadas de famílias.

29 Reporto-me à discussão de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996, p. 21) acerca de “como criar para si um corpo sem órgãos”, quando fazem menção à ideia de que “o organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação, que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil”. Assim, os corpos dos pixadores parecem, nas suas peripécias, artimanhas, riscos, torções e contorções, tentarem “desfazer o organismo” e deixar aí emergir um “corpo sem órgãos”.

30 Certeau (2000) utiliza a categoria astúcia, assim como artimanhas, no livro “Invenção do Cotidiano”, no sentido de reinvenção da cidade, como sendo ela a “tática possível dos fracos” (p. 100), dos que tentam escapar das estratégias do Estado.

inteira, serem vistos, mas não identificados. Corpos que configuram uma escrita-fantasma”.

A pixação pode ser identificada como um tipo de escrita com o corpo, riscos efetuados em um lugar-cidade que prescindem de **cálculos** de gestos, planejamento de atitudes, estratégias de como escalar alturas e do peso capaz de se suportar. O sujeito, antes do ato de pixar, conjectura os movimentos e procedimentos necessários para compor a **obra**. É como se cada assinatura advertisse, evocasse a vinculação entre um e outro: não há cidade sem a **invenção** de corpos capazes de seguir novas **trilhas**:

Mais que linhas, formas, assinaturas, os pixos são espelhos extensivos dos corpos, sensações que acabam por promover uma curiosa simbiose entre elemento material (parede/muro), intensidade do gesto (adrenalina) e a visualidade das inscrições (xarpi). Tudo isso agenciando o que Bringhamti denomina “eventos de metamorfose”: “As imagens urbanas são mais do que aquilo que é visto por um observador parcial, inclui vetores de afectos e de acção” (2011, p. 35); contém as desmesuras e a potência dissidente dos que rasuram a cidade (DIÓGENES, 2016, p. 313).

Uma escrita que, ao multiplicar **imagens metamórficas**³¹, ou ao agenciar **eventos de metamorfose** (BRINGHENTI, 2011), possibilita tomar a cidade como “obra de arte” (ARGAN, 1998) e a identificar política como “um espaço específico de ocupações comuns” (RANCIÈRE, 2005, p. 6).

Recentemente, em 29 de setembro de 2016, no dia de Paralisação Nacional e Luta pelos Direitos, Grilo, que assina como Renascidos da Arte Rebelde (RAR), “risca” o edifício da Faculdade de Direito, um prédio histórico da cidade, com a seguinte provocação: “Direito para quem? Faculdade dos Playboys”.



Fig. 4: “Direito para quem? Faculdade de Direito dos Playboys”. Fonte: Fotografia da autora, em 29 de setembro de 2016. Acervo pessoal.

31 Segundo Rancière, “Uma mesma dialéctica marca as imagens metamórficas. Essas imagens assentam num postulado de indiscernibilidade. Propõe-se apenas a deslocar as figuras da imagética, mudando-lhes o suporte, colocando-as num outro dispositivo de visão, pontuando-as ou narrando-as diferentemente” (2011 p. 41). Obviamente, o autor aqui refere-se a imagem e suas correlações com as obras de arte. De outro modo, pode-se pensar o pixo dentro da classificação efetuada por Rancière (imagem nua, imagem ostensiva e imagem metamórfica) que, se considerado arte, como veremos na próxima seção, pode assim também ser identificado como “imagem ostensiva”, carne da “presença sensível!” (p. 44). Assim, mais que uma classificação precisa, o pixo inscreve-se, essencialmente, no campo da imagem indiscernível.

Junto ao pixo de Grilo e a frase “tacada”, faz-se visível a vinculação da pixação às pautas políticas que movem denúncias e mobilizam as principais agendas de movimentos sociais entre os espaços **materiais** da cidade e redes digitais. Ressalta Grilo: “Poderia falar, falar, falar, falar... Mas eu não vou falar nada não. Vou só postar essa foto aqui. Ela me representa”. A lógica da imagem aqui, como ressalta Boehm (2015, p. 32), “não pode se resumir a sua gramática icônica: ela implica nos corpos aos quais elas se mostram e pelos quais elas podem se mostrar”. O pixo se traduz num tipo de política que implica no uso e **invenção** do corpo³², num tipo de gramática que desafia quem lê a ir ou imaginar também o desafio e o risco da **trilha**³³.

Essa última referência registrada no texto, na tentativa de contornar a relação entre pixo e política, é bastante significativa, tendo em vista o impacto gerado com a publicação da mesma na página do Facebook de Grilo: apenas essa imagem produziu 169 compartilhamentos.

Pode-se dizer que não existe relação entre arte, pixo e cidade, entre arte e política sem que se questione: O que é um bem público? A quem pertence o público? Qual a relação entre as ações de atores que intervêm na rua sem permissão das autoridades e o que comumente se designa como atos de vandalismo? Creio que são essas questões, provavelmente, que promovem outras vias e processos de se fazer e pensar a política no mundo contemporâneo.

3. “Pixar é arte, correr faz parte”: concluindo e nem tanto



Fig. 5: “Xarpi é arte!”.
Fonte: Fotografia da autora em 15 de agosto de 2017. Acervo pessoal.

32 O pixo é um tipo de intervenção urbana cuja tinta é o próprio corpo de quem executa a ação. Lembra Pereira que “quando são flagrados pixando, o mais comum é terem os seus corpos pintados com suas próprias tintas. Poucas vezes, no entanto, são presos. Neste contexto, desafiar ou enganar a polícia, ainda que não seja diretamente por causa da desigualdade de forças, é apontado por eles como um grande fator de motivação para a prática da pixação” (2010, p. 153).

33 “A pixação é reprodução manual. Agressão contra a propriedade privada com tinta. Cada nome é a presença de um pixador em certo dia em dada hora. São as mãos de alguém que se arrisca, no mínimo, a levar um ‘baculejo’. No azar, é morte?” (SALES, 2017).

Assim me explica Grilo:

A cidade e toda sua existência. Esse universo de leituras. Muitas leituras. Percepções e definições. A cidade-livro sendo escrita. A cidade sendo. Sendo escrita. Cadê xs autorxs? O que lhes importa?

Quem se importa com o que lhes importa?

Perceba a cidade. Ou só seja a cidade. Leia a cidade. E, ou, seja lido pela cidade. Escreva e, ou, seja escrito.

Estamos escrevendo a cidade. Perceba. Ou saia de baixo.

“Perceba a cidade. Ou só seja a cidade. Leia a cidade. E, ou, seja lido pela cidade.” Não é tão difícil assim de decodificar o que ali está. A pixação mobiliza um tipo de política que parece ocorrer fora das classificações, associações, bandeiras e lutas que ensejam partidos, sindicatos e movimentos sociais. Mais que positivar, produzir – como é frequente na lógica instituída da política – uma utopia, um patamar comum de **luta**, o pixo acaba por provocar uma espécie de contaminação dispersa, de adesão indistinta. E, ao contrário de unificar, de centralizar adeptos, militantes, a pixação causa um efeito oposto, produz uma espécie de irritação, como diz Brighenti (2011, p. 37). Representa, como pontua o autor, um “ataque”, um “insulto”, uma “degradação”. Por isso, de imediato, o pixo, além de operar de costas para leis e regulamentos de uso e ocupação do solo urbano e do patrimônio, também passa ao largo do que seriam as “belas artes”, desprezando a ideia de propagação do belo e a busca da aquiescência dos moradores da cidade.

A cidade é a grande tela, como diz Grilo. Ela é suporte e instância de propagação das marcas, é ela que confere e atesta a potência ao pixo:

A cidade é mídia, quem mora numa avenida que vá morar num outro lugar. É mídia paga, muitas vezes, e é mídia não paga que é a nossa. Ninguém paga, a gente chega e usa a mídia. pixação é anonimato. Imaginem a visualização de uma frase numa igreja lá na Coronel Carvalho, passou dois dias a frase, em frente a parada de ônibus numa Avenida Coronel Carvalho que liga o bairro Antônio Bezerra com Barra do Ceará. Quantas não visualizaram esse negócio em dois dias? E aí a pessoa vem e faz uma foto e coloca na Internet. A potencia disso é muito grande (Grilo, informação verbal, 13 de setembro de 2017).

À medida que a observação do campo de pesquisa foi se intensificando, fui compreendendo que a efemeridade com que um xarpi aparecia em muros e paredes, podendo ser ligeiramente apagado, induzia até como mesmo **tática** (CERTEAU, 2000) a necessidade de uma conectividade entre planos de cidade: o âmbito



Fig. 6: "RAR Isso é uma empresa. Deus é mais!". Fonte: Fotografia da autora, em 15 de fevereiro de 2016. Acervo pessoal.

do espaço **material** e a esfera dos fluxos e redes digitais³⁴. Por exemplo, a fotografia de um xarpi, que se multiplica nas redes digitais, possibilita a existência de uma singular combinação, qual seja, um tipo de materialidade **inexistente** no âmbito da cidade e a sua perpetuação em forma digital nas redes sociais, criando assim um duplo, uma espécie de **imagem metamórfica**, como já mencionado. Ela se multiplica e se repete em pontos diversos das cidades e, assim mesmo, assume um tom de indiscernibilidade, faz parte do cenário das metrópoles de quase todo o planeta e, controvérsia, o afã de apagá-las as traduz na condição de incômodos hóspedes. É interessante perceber que os assuntos em torno da pichação e os comentários dos meios de comunicação de massa estão quase sempre associados ao tema da poluição visual, depredação urbana, "associadas à feiura e ímpetos de destruição, no polo oposto ao da arte e da beleza" (CALDEIRA, 2012, p. 39):

Para os pixadores, porém, suas intervenções expõem as características de um espaço público ao qual dispõem de poucas formas de acesso e no qual se sentem forçados a impor sua presença. E a proliferação de inscrições pela cidade só faz aumentar a tensão nas interações públicas com os jovens que poderiam estar associados à pichação. (CALDEIRA, 2012, p. 39).

Em uma conferência proferida no ano de 2005, em São Paulo, acerca da "Política da arte e seus paradoxos contemporâneos", Jacques Rancière acaba, mesmo que esse não seja o tema de sua palestra, tangenciando aspectos relativos ao vigor político da pichação:

Ela (a arte) é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e

³⁴ Como bem sublinha La Rocca (2011, p. 53), "[d]e acordo com nosso ponto de vista, essa conectividade permanente parece ser uma valorização das formas de existência, onde o espaço físico se mistura com a paisagem da Web; num *continuum* de interconexões, formando um *mundus* tecno-urbano que afecta a mutação tanto de um ponto de vista ontológico quanto cultural".

regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão.

O pixo é político na medida em que o nome, o xarpi, assume múltiplas configurações a depender do espaço-tempo em que foi “tacada a marca”. O prédio da Faculdade de Direito no dia de uma manifestação, o estádio Castelão no momento de um jogo da Copa do Mundo, a Igreja Universal na ocasião de um culto. É essa correlação tempo-espaço que identifica o destaque, o respeito e a legitimidade conferidos ao pixador e o potencial **político**³⁵ do seu pixo.

De outro modo, sendo considerado arte ou não, o pixo suscita “uma forma específica de visibilidade”, a alteração e criação de outros “regimes de significação”, no que concerne, como já aludiu Pirata, à sua característica de expressar sentimentos.

Curiosamente, parte substantiva dos atores que povoa o universo da pixação, está pouco ou quase nada preocupada com ritos, classificações e “juízos de gosto” passíveis de cerzir uma relação entre arte e pixo. Ao contrário do “nascimento do gosto”, aludido por Agamben (2012), em que o “espectador vê a Si como Outro, como ser-fora-de-si, marcado por absoluto estranhamento e dissolução” (AGAMBEN, 2012, p. 70), o pixo atua numa dimensão sinestésica, conectando o corpo e os lugares da cidade ao **nome** do pixador. Um é o Outro, cidade é corpo e vice-versa. Tal qual ressalta Brighenti (2011, p. 37), além de ser um “dispositivo visível, que também é um dispositivo háptico”, o pixo mergulha nessa zona indiscernível entre arte e vandalismo, entre política e não política, entre linguagem e ruído, entre corpo e lugar³⁶. Embora Grilo sinalize em suas narrativas e pixações espalhadas pela cidade que o pixo é arte, um tipo de “arte rebelde”, para Pancada e alguns outros pixadores, isso não faz parte do mote que mobiliza suas intervenções:

Pra mim pouco importa se a pixação vai ser considerada arte ou não, eu não reivindico isso, não reivindico a arte: ‘pixar é arte, eu sou um artist’a. Não faço a mínima reivindicação. Ninguém tá aspirando isso não (Informação Verbal, 13 de setembro de 2017).

Por tal razão não parece ser relevante se é arte ou não, se o pixo sensibilizará curadores, críticos e galeristas, já que de alguma maneira ele “quebra” o “gosto” das obras feitas para embelezar, significar, representar. De um modo ou de outro, o pixo aponta para outros referentes estéticos, para formas plurais de apreciação e circulação de imagens na cidade. O pixo parece escapar, assim, do regime representativo, icônico, e alude a outras formas de apreciação e percepção estética.

A esse regime representativo, contrapõe-se o regime da arte que denomino *estético*. Estético porque a identificação da arte, nele, não se faz mais

35 Utilizo no âmbito desse artigo a palavra política sempre em itálico, quando me refiro ao pixo, na tentativa de diferenciar o mesmo do campo político institucional e à arena dos movimentos sociais organizados.

36 Provavelmente, são as letras que não pretendem significar, “são as palavras mudas da arte que dão abrigo ao duplo, à sombra que possibilita que uma obra de arte urbana possa receber o epíteto de contemporânea” (DIÓGENES e HIGINO, 2017, p. 120).

por distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo sensível próprio aos produtos da arte. (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

Por meio de singulares máquinas informacionais (GUATTARI, 1993) e comunicacionais, os xarpis não se apaziguam somente em veicular conteúdos representativos, mas competem também para a confecção de formas específicas de comunicação e para a produção de novas marcações **na** cidade e **para** a cidade. Isso *per se* já conferiria ao pixo um lugar de provocação, de deslocamento das paisagens urbanas costumeiras, do desafio de formas estéticas **embelezadoras**, sintetizado na perturbadora pergunta efetuada por Brissac (2004, p. 31): “como podem as imagens abordar aquilo que nos escapa?”

A habitualmente denominada pelos pixadores “arte proibida”³⁷ em Fortaleza, ao contrário do uso de rolos de tinta, como em São Paulo, tem como aliada o *spray*. Ao invés das linhas de *tags* retas³⁸, pontiagudas e efetuada de forma a tomar vulto e extensões ampliadas de muros e paredes, o pixo efetuada em Fortaleza é de feição mais rápida, **arredondada** e ágil, sendo utilizado de forma mais marcante a lata ou *spray*. De acordo com Fonseca (1981, p. 72), “o *spray* é uma reivindicação ideográfica e de maior liberdade no uso das palavras, por isso acontece num momento de crise da linguagem”. Designado pela referida autora como um tipo de “agressão estética” (p. 40), ou um tipo de ação política de terror gráfico, a pixação parece **tumultuar** os textos que **riscam** as paisagens urbanas.

Como se daria, então, a demarcação que tensiona o universo do pixo estabelecida entre arte, crime, e vandalismo?³⁹ Rematando, destaco um trecho de uma entrevista concedida por Agnaldo Farias à Revista Cult⁴⁰ que, ao lado de Moacir dos Anjos⁴¹, assinou a curadoria da 29ª Bienal de São Paulo. Trata-se de um caso exemplar que permite ver margens que se estreitam entre política, arte e pixação. O entrevistador pergunta:

CULT – Entre as atrações, estão pichadores do coletivo Pixação SP, que, há dois anos, foram responsáveis pela invasão na Bienal e alguns, inclusive, presos. Por que incluir os pichadores na 29ª edição do evento?

Agnaldo: Eles nos procuraram dizendo o seguinte: “A Bienal vai ser sobre arte e política e nosso trabalho é político, queremos discutir com vocês”. Nós também achamos o trabalho deles político, se é artístico não sei. E não estou preocupado

37 Vale lembrar que a pixação se inscreve na Lei de Crimes Ambientais (9.605 / 98), artigo 65, que diz que pizar ou grafitar “edificação ou monumento urbano tem como pena detenção de três meses a um ano, e pagamento de multa” (CHAGAS, 2012, p. 8).

38 Ao longo desse texto, mais voltado para relação entre cidade, pixo, arte e política, não pretendi abordar, de forma mais detalhada, os desenhos e estilos caligráficos da pixação.

39 Como ressalta Mittmann, “afinal, se a pichação é considerada um delito, como justificá-la sendo arte? De outro lado, se o pixo é uma forma de expressão artística, como enquadrá-lo ao crime?” (2013, p. 108).

40 <https://revistacult.uol.com.br/home/so-a-arte-salva/>

41 Inclusive Moacir dos Anjos, em matéria publicada no jornal Folha de São Paulo (MENA, 2010), justifica que o convite aos pixadores “deve-se à problematização entre política e arte, bem como as suas múltiplas tensões. O curador se apropriou do argumento de Jacques Rancière (1996) de que a política é o espaço do desentendimento para propor o convite” (MITTMANN, 2013, p. 93).

em fazer esse julgamento. A proposta foi apresentarmos o trabalho deles como documento. Não existe picho consentido. Eles vão apresentar slide shows e fotos. Eles fazem um trabalho caligráfico, e a caligrafia remonta à discussão do dado mais individual. Alguns deles são brilhantes.

Finalizemos assim – se é artístico, também **não sei**. Pouco importa. E provavelmente, o não saber, o escape das classificações, deixar de lado o julgamento do “gosto”, já significam um tipo de agenciamento pautado na multiplicidade; pois, como advertem Deleuze e Guattari (1995, p. 42), “não se pode ser um lobo”, sempre mais, sempre matilha. No caso da pixação o nome próprio não designa um indivíduo, quando o indivíduo se abre a multiplicidades, ao pixo, à multidão da sigla e da assinatura, “o nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade” (1995, p. 51). Não seria essa a zona de uma “arte irrepresentável”, do “regime de uma certa alteração de semelhança” e na “polaridade que incessantemente faz viajar entre o hieróglifo e a presença nua insensata” (RANCIÈRE, 2011, p. 25) o que torna o pixo o lugar em que a arte desliza, confunde e gagueja? E não seriam esses alguns vestígios das linhas que operam hoje a arte contemporânea?

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGIER, Michel. **Antropologia da Cidade**. São Paulo: Terceiro nome, 2011.
- _____. **Encontros Etnográficos**. São Paulo: UNESP, 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BENNETT, A. **Consolidating the music scenes perspective**. 2004. Disponível em: <<https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1Readings/Bennett%20Consolidating%20Music%20Schenes.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2014.
- BRIGHENTI, A. M. Imaginações: Imagens actantes e a imaginação dos territórios urbanos. In: CAMPOS, R.; SPINELLI, L.; BRIGHENTI, A. **Uma cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano**. Lisboa: Mundos Sociais, 2011.
- BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BRISAC, Néelson. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- CALDEIRA, Teresa. Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 94, p. 31-67, 2012.
- CAMPOS, Ricardo. **Por que pintamos a cidade?** Uma abordagem etnográfica do graffiti, Lisboa: Fim de Século, 2010.
- CHAGAS, Juliana Almeida. **Imagens e Narrativas: a cultura nômade dos pixadores de Fortaleza**. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.
- _____. **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 em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: as artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DEBORD, Guy. **Teoria da deriva**. Disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf> Acesso em 19 set. 2017.

- DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência**: gangues, galeras e o movimento hip hop. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. Arte urbana, juventude e educação sentimental: entre a cidade e o ciberespaço (experiências etnográficas). **Linguagem, Educação e Sociedade**, UFPI, v. 1, pp. 51-76, 2013.
- _____. Jovens, mídias e redes sociais na internet: subjetividades contemporâneas. In: CARRANO, Paulo e Fávoro, Osmar. **Narrativas juvenis e espaços públicos**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2014.
- _____. A arte urbana entre ambientes: dobras entre a cidade material e o ciberespaço. **Etnográfica**, v. 19, pp. 537-557, 2015a. Disponível em: <http://etnografica.revues.org/4105>. Acesso em: 2 maio 2016.
- _____. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. **Análise Social**, v. 17, pp. 682-707, 2015b.
- _____. Entre cidades materiais e digitais: esboços de uma etnografia dos fluxos da arte urbana em Lisboa. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 46, pp. 43-67, 2015c.
- _____. Graffiti, escritos urbanos entre a cidade material e digital: o que anda a dizer Lisboa? In: SILVA, Isabel; FRANGELLA, Simone; ABOIM, Sofia; VIEGAS, Susan (Org.). **Ciências Sociais Cruzadas entre Portugal e o Brasil**. Trajetos e Investigações no ICS. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 119-132, 2015d.
- DIÓGENES, Glória e CHAGAS, Juliana. O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua. In: **Revista Nava**, v. 1, n. 2, pp. 304-330, janeiro, junho 2016.
- DIÓGENES, Glória e HIGINO, Aparecida. Antropofagia e destino das imagens: um banquete entre Grud e Rancière IN: GORCZEWSKI, Deisimer. **Arte que inventa afetos**. Fortaleza: Ed UFC – Coleção de Estudos da Pós-graduação, pp. 115-127, 2017.
- DUMANS, André G. **O trecho, as mães e os papéis** – Etnografia de movimentos e durações no norte de Goiás. São Paulo: ANPOCS/Garamond, 2013.
- EUGÊNIO, Fernanda. Corpos voláteis: estética, amor e amizade no universo gay. In: ALMEIDA, Isabel de; EUGÊNIO, Fernanda. **Culturas jovens: novos mapas de afetos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Revista Cadernos de Campo**, n. 13, pp. 155-161, 2005.
- FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.
- GUATTARI, Félix. Da produção da subjetividade. In: PARENTE, André. **Imagem Máquina**. Rio de Janeiro: Ed. 34, pp. 177-191, 1999.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Revista Horizontes Antropológicos**, v. 18, n. 37, pp. 25-44, Porto Alegre, Jan./Jun. 2012.
- LAPOUJADE, David. O que o corpo não aguenta mais. In: LINS, Daniel e GADELHA, Sílvio. **Nietzsche e Deleuze** – o que pode o corpo? Rio de Janeiro: Relume Dumará, pp. 81-90, 2002.
- LA ROCCA, Fábio. A cidade visual – A presença das imagens no espaço urbano”. In: CAMPOS, R.; SPINELLI, L.; BRIGHENTI, A. **Uma cidade de imagens**: produções e consumos visuais em meio urbano. Lisboa: Mundos Sociais, pp. 51-68, 2011.
- NEGRI, Antonio e HARDT, Michel. **Multidão** – Guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- MITTMANN, Daniel. **O sujeito-pixador**: tensões acerca da prática da pichação paulista. 2012. 125f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/90125/mittmann_d_me_rcla.pdf?sequence=1>. Acesso em: 17 set. 2017.
- LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.
- PENTEADO, Cláudio. Os protestos contra a Copa do Mundo de 2014 no Brasil: análise do II Grande Ato Contra a Copa no Facebook. **Dossiê: Conjuntura política e manifestações**. Disponível em: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/40064695/Artigo_EM_DEBATES_UFMG_MARCO_2014_Financiamento_de_campanhas.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1505833882&Signature=DpUWn6URiDFFXqdompzhHw87tI%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DFinanciamento_de_campanhas_nas_eleicoes.pdf#page=7. Acesso em: 19 de set. 2017.
- PEREIRA, Alexandre. Cidade de riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 56, n. 1, p. 81-111, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- _____. **O desentendimento**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

- _____. A política da arte e seus paradoxos contemporâneos. In: **Encontro Internacional Situação, Estética e Política**, São Paulo, Sesc, 2005. Disponível em <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3562&ID=206&ParamEnd=6&autor=3806>, [consultado em 189-09-2017].
- REVISTA BERRO. Pixadores de Fortaleza realizam intervenções contra a copa. 2014. Disponível em: <https://reveronline.com/2014/06/25/pixadores-de-fortaleza-realizam-intervencoes-contra-a-copa/>. Acesso em: 19 de set, de 2017.
- REVISTA CULT. Só a arte salva. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/so-a-arte-salva/> Acesso em set. 2017.
- SALES, Ramon. **Cada nome uma sentença**: Relatório de uma experiência audiovisual sobre a pixação como resistência urbana em Fortaleza. Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, Fortaleza, 2017.
- SAMAIN, Étienne. **Como pensam as imagens**. São Paulo: Unicamp, 2012.