UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

SÉRGIO MIGUEL FRANCO

ENGODO NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
A LUTA DA PIXAÇÃO CONTRA O CAMPO DA ARTE;
UMA ESCULTURA SOCIAL

São Paulo
2019

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Sérgio Miguel Franco

Data da defesa: 06/08/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Sergio Miceli

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 04/11/2019

(*Assinatura do (a) orientador (a*)

SÉRGIO MIGUEL FRANCO

ENGODO NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
A LUTA DA PIXAÇÃO CONTRA O CAMPO DA ARTE;
UMA ESCULTURA SOCIAL

VERSÃO CORRIGIDA DA TESE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Área de Concentração: Teoria e História da Sociologia

Orientador: Sergio Miceli Pessôa de Barros

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F825e

Franco, Sérgio Miguel
Engodo na arte contemporânea: a luta da pixação contra o campo da arte; uma escultura social / Sérgio Miguel Franco ; orientador Sergio Miceli Pêssoa de Barros. - São Paulo, 2019.
147 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

1. Pixação. 2. Sgraffito. 3. Flâneur. 4. Revolução Simbólica. 5. Pierre Bourdieu. I. de Barros, Sergio Miceli Pêssoa , orient. II. Título.

FRANCO, SÉRGIO MIGUEL

Engodo na arte contemporânea:

A luta da pixação contra o campo da arte;

Uma escultura social

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Aprovado em: São Paulo – SP, _____de_____de_____.

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a) Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico este trabalho aos pixadores de São Paulo,
minha fonte de inspiração.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Neuza, por todo o apoio concedido no desenvolvimento deste doutorado.

À Nathalie Stahelin, por sempre ter sido uma grande companheira e um suporte compreensivo ao longo da nossa caminhada.

Ao Prof. Dr. Sergio Miceli Pessôa de Barros, pois a sua escuta qualificada, durante a escrita deste doutorado, foi de grande importância.

Agradecimento especial aos pixadores pesquisados e entrevistados neste trabalho, por todo o conhecimento e tempo compartilhados.

Ao Glauber, fotógrafo que cedeu suas imagens, de forma generosa e gratuita, para a elaboração desta pesquisa.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para que a jornada deste projeto fosse finalizada.

FRANCO, SÉRGIO MIGUEL. **Engodo na arte contemporânea:** a luta da pixação contra o campo da arte; uma escultura social. 2019. 162f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

RESUMO

Este doutorado apresenta a pixação como um fenômeno urbano, típico da cidade de São Paulo. Caracteriza-se pelo uso ortográfico da letra X (xis) na sua nomenclatura e de uma sociabilidade que amplia a rede de relações dos indivíduos, podendo expandir-se para a integralidade do território da metrópole. Além do estudo detalhado sobre o fenômeno em questão, compara os pixadores aos bandeirantes que iniciaram o reconhecimento do território do país nos primórdios do séc. XVI, partindo com as bandeiras das monções no rio Tietê, em Porto Feliz, cidade localizada no interior do Estado de São Paulo. Esta pesquisa estuda um conjunto de pixadores, responsáveis por um movimento de conquista no campo da arte contemporânea. Situa-os em eventos internacionais na cidade de Paris, em França, e Berlim, na Alemanha, ao mesmo tempo em que faz um retrato dessas metrópoles modernas no século XIX. Como metodologia, este trabalho perpassa por uma etnografia atual de 7pixadores; dois já falecidos e uma mulher. Na etnografia dos entes presentes, o pesquisador contribuiu na expografia de suas obras de arte como curador, algumas transformadas em projetos e exposições. Acrescenta ainda um projeto de exposição para a cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, ainda não realizado com os pixadores em questão. Com isso, consolidou a confiança e a reciprocidade, entre pesquisador e pesquisados, necessárias para a obtenção de informações privilegiadas, responsáveis pelo desenvolvimento deste trabalho. Em relação à etnografia da pixadora presente no doutorado, foi feita uma comparação entre a sua pixação e uma pintura do final do século XV, em Roma, do autor Caravaggio.

PALAVRAS-CHAVE: Pixação. *Sgraffito. Flâneur*. Revolução Simbólica. *Pierre Bourdieu.*

FRANCO, SÉRGIO MIGUEL. **Decoy in Contemporary Art**: Pixação's Fight against the Field of Art; A Social Sculpture. 2019. 162f. Thesis (PhD in Sociology) – Faculty of Philosophy, Literature and Human Sciences, University of São Paulo (USP), São Paulo, 2019.

ABSTRACT

This doctorate presents pixação as an urban phenomenon that is typical of the city of São Paulo and is characterized by the spelling of the word with an x, as well as by a sociability that extends the network of relationships between individuals, with the possibility of expanding it to stretch over the entire metropolis. Beyond this formulation, the thesis also goes on to compare pixadores with the bandeirantes, 17th century Portuguese explorers who set out to settle much of country's territory, venturing out on river expeditions on Rio Tietê which departed from Porto Feliz, a town in the countryside of the state of São Paulo. This study follows pixadores as they seek to conquer the field of Contemporary Art, accompanying their exploits in two metropolises that were icons of 19th century modernity (Paris and Berlin) in international events that take place in the 21st century. The research is configured by an up-to-date ethnography of seven pixadores; one of them a woman, two of them deceased. In the ethnography of those who are still alive, the researcher contributes as a curator to exhibition projects of the pixadores' artwork transformed into exhibitions. Furthermore, this text also includes a proposal for an exhibition in New York City featuring the pixadores included in the ethnography (this project that has not yet been carried out). This project feeds into the research by consolidating the trust and sense of reciprocity between the researcher and the subjects of the study, an approach that was key to the obtaining of confidential information. In the ethnography of the female pixadora, a comparison is made between pixação and a painting by Caravaggio at the end of the 16th century in Rome.

KEYWORDS: Pixação. *Sgraffito*. *Flâneur*. Symbolic Revolution. *Pierre Bourdieu*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Criança demarcando o momento.....14
Figura 2 - Escadas de Montmartre, Paris.....17
Figura 3 - Fernando Léger em seu estúdio, Rua Notre Dame des Champs, Paris 6ª.....24
Figura 4 - Escalada em elemento vazado, associada ao pixador Patrick.....25
Figura 5 - Abordagem policial na 7ª Berlin Biennale, resultado de uma intervenção na igreja Elizabeth, por parte dos pixadores convidados a participar na bienal. A reação observada foi de respeito, mas não de temor. Isso se deve ao fato de que, no contexto social brasileiro, o destemor representa uma forma de sobrevivência, uma vez que tenta fazer frente à violência imposta pelas autoridades.....27
Figura 6 - Desenhos ilustrativos do conjunto de materiais, técnicas e elaborações de letras que compõem o universo da pixação.....28
Figura 7 - “A Morte de Marat”, quadro de Jaques-Louis David, datado de 1793, técnica óleo sobre tela. Reflete o contexto histórico e político revolucionário da época, e a adaptação do âmbito técnico da pintura histórica a essa realidade.....34
Figura 8 - Intervenção feita na Bienal, com a frase “Liberte os Urubus”.....37
Figura 9 - Fotografia de Spencer Tunick, de 2002, em frente ao prédio da Bienal, no Parque Ibirapuera.....39
Figura 10 - Imagem dos mortos no massacre do Carandiru de 1992, divulgada na internet.....40
Figura 11 - Fachadas de casas existentes Lavin, na Suíça, referentes ao *sgraffito*.....42
Figura 12 - Projeto “ENGODO”, integrando a exposição “São Paulo, Mon Amour”, feita em Paris.....44
Figura 13 - Desenhos ilustrativos do conjunto de materiais, técnicas e elaborações de letras que compõem o universo da pixação.....50
Figura 14 - Partida da Monção, de Almeida Junior, datada de 1897. Os desbravadores tinham uma dimensão botânica, e aprendiam a navegar pelos rios.....57

Figura 15 - Intervenção no Monumento dos Bandeirantes.....58
Figura 16 - Protesto realizado por índios do estado contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 215, que retirava do governo federal a autonomia da demarcação de terras, transferindo-a para o Congresso Nacional.....61
Figura 17 - Intervenção na Ponte Estaiada de São Paulo, feita pela pichadora Lis.....76
Figura 18 - Quadro de Caravaggio, pintado em 1599, “Judite e Holofernes”.....79
Figura 19 - Pixo DI, na empena de um prédio no centro de São Paulo.....87
Figura 20 - Pixo Os Mais Monstros, na empena de um prédio no centro de São Paulo.....97
Figura 21 - Fotografia do pixo Locuras, na região central, de Bruno Rodrigues....122
Figura 22 - Fotografia sobre as *communards* de 1871, Disderi.....133
Figura 23 - 148
Figura 24 - 148
Figura 25 - 149
Figura 26 - 149
Figura 27 - Prédio da Bienal no Ibirapuera 150
Figura 28 - 150
Figura 29 - 151
Figura 30 - 152
Figura 31 - 152

LISTA DE SIGLAS

ANPOCS	Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MinC	Ministério da Cultura
MoMa	Museum of Modern Art
MPL	Movimento Passe Livre
PCC	Primeiro Comando da Capital
SEDUC-SP	Secretaria da Educação do Estado de São Paulo
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 PREÂMBULO 14

2 INTRODUÇÃO 25

2.1 O RECHAÇO E A COOPTAÇÃO 28
2.2 A PIXAÇÃO E A ARTE CONTEMPORÂNEA 31
2.2.1 A Pixação e as Exposições de Arte Contemporânea 43
2.3 A SOCIABILIDADE DA PIXAÇÃO 46
2.3.1 Os Points 46
2.3.2 O Ibope 48

3 OS ATORES PROTAGONISTAS DA PESQUISA 50

3.1 VICTOR BRECHERET – 1894-1955. 52
3.1.1 Interdependência entre os grupos 53
3.1.2 INTERVENÇÃO NO MONUMENTO DOS BANDEIRANTES DE 2013 57
3.1.3 Brecheret e a Escultura da Memória Oficial 58
3.2 PIXO PIGMEUS – WAGNER LUCAS 61
3.3 PIXO PRESÍDIO 34 – RICARDO FARIAS 71
3.4 PIXO ARRASTÃO – LIS 73
3.4.1 O heroísmo feminino no campo da arte, enquanto valor individual construído na coletividade dos pixadores. 73
3.4.2 Judite e as Heroínas das Quebradas 78
3.5 PIXO LOCURAS – BRUNO RODRIGUES DE JESUS 86
3.6 PIXO CRIPTA – DJAN IVSON 96
3.7 EXPOSIÇÃO DI 106
3.8 ROSE LIU (MÃE) E ERICK (IRMÃO) – PATRICK PIXO LOCURA. 107

4 PIXAÇÃO E MEMÓRIA: A CIDADE COMO LÁPIDE 109

4.1 QUAL CIDADE DEVERIA SER? 112
4.2 O FLÂNEUR PARA WALTER BENJAMIN 112
4.3 SITUACIONISMO DE GUY DEBORD 114
4.4 PIXAÇÃO E ARTE CONTEMPORÂNEA 116

5 METODOLOGIA 121

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 143

6.1 A PIXAÇÃO NO CAMPO DA ARTE CONTEMPORÂNEA – UMA ESCULTURA SOCIAL 143

ANEXO 1 IMAGENS DE AUTORIA DE GLAUBER, R. 148

ANEXO 2 153

REFERÊNCIAS 161

1 PREÂMBULO

Figura 1 – Criança demarcando o momento

Fonte: BRASSAÏ PARIS, 1931-1934

Esta é uma tese afirmativa da hipótese de que é possível realizar uma ‘Revolução Simbólica’ no campo da arte, através de uma vanguarda estética marginal, intitulada de pixação. Este processo foi efetivado com um apoio determinante ofertado por mim, um sociólogo que manejou um capital cultural decisivo nas problematizações da Arte Contemporânea, e foi aceito pelo campo da produção cultural sem a incorporação da sujeição hierárquica, para o registro de um fenômeno urbano da atualidade de São Paulo, onde foram agrupados diversos atores juvenis de um empreendimento na metrópole.

O conceito da Revolução Simbólica foi formulado por Pierre Bourdieu, enquanto uma teoria que configura um entendimento sobre a produção cultural do movimento do Impressionismo, inaugurado pelo pintor Edouard Manet no séc. XIX, mas a prática contemporânea é visualizada na pixação, com a ascensão desta expressão para a condição de arte da civilização ocidental na Bienal de Berlim de 2012.

Enquanto sociólogo assumi um papel múltiplo para participação dos pixadores no evento em Berlim na Alemanha. Portanto, assumindo a função de produtor cultural para o manejo da política pública de cultura de onde os pixadores ganharam um Edital de Intercambio. Este momento foi configurado pela reciprocidade da etnografia entre o pesquisador/sociólogo, que fez o papel de curador, e os pixadores/pesquisados, que fizeram a representação dos artistas performers do evento. Estes dois papéis (curador e artistas) facilitaram o registro para que se tornasse uma obra fílmica, concorrente em festivais internacionais de cinema. Este filme ganhou o nome de Pixadores pelo seu diretor, o iraniano refugiado na Finlândia Amir Escandare, e recebeu o prêmio de “Melhor Documentário” concedido pelo público do 39º Festival Internacional de Cinema de São Paulo (2015).

A atividade da pixação é descrita como uma intervenção plástica, associada a uma sociabilidade expandida, capaz de chegar à integralidade do território da metrópole no séc. XXI. Saindo da luz da rua presente no Impressionismo, e assumindo o risco de vida na cidade. Deste modo, ela também é a capacidade do ser humano, no infinitamente pequeno, aterrizar na escala do imenso, através de uma marca reconhecível pelos correligionários da prática, na visualidade da metrópole, em ações transgressivas, e juridicamente ilegais.

A vida dos indivíduos desta experiência é ainda marcada pela vulnerabilidade de uma existência precarizada, angariada por trabalhos economicamente pouco rentáveis, e ausência republicana do Estado. Este elemento de vulnerabilidade, também foi configurado por uma doença presente aleatoriamente na vida do pesquisador, o qual escapou de um destino trágico, do qual o próprio músico Mozart, não obteve a mesma sorte, pela inviabilidade do contexto histórico em que o artista viveu, o qual, não distribuía a produção cultural do autor em questão, de modo que fornecesse a viabilidade material da modesta existência que ele herdara do pai.

No caso da pixação, foi uma política pública de cultura do governo brasileiro de 2012-2016, ligada ao Partido dos Trabalhadores, e caracterizada pelo republicanismo, que financiou parte do custo da participação dos pixadores no evento da Berlin Biennale (nome oficial da Bienal de Berlim) na Alemanha, e o Estado brasileiro, através do SUS, arcou também com o custo da parte mais cara do tratamento médico do pesquisador. Este fator, não se apresentou no caso do Mozart, e ainda, se agravou pela relação com a esposa Constanze, que definhara o afeto que se direcionava para ele, enquanto o Mozart podia se posicionar como o provedor da família.

No acompanhamento destes casos, percebemos o elemento afetivo da condição humana movendo a produção cultural, com o autor pesquisador da Pixação permitiu que ele ganhasse projeção no papel de curador, mas também, envaidecendo-o e atraindo um afeto não perdurável com uma amante, a qual ligara para ele no momento em que ele estava numa escadaria de Montmartre em Paris, que virou ícone na fotografia de Brassaï (data da foto: 1935-1937), o qual fez o registro sem a conotação romântica, e muito menos direcionado para algo no futuro da paisagem, mas que permitiu ao papel de curador da pixação apresentar o seu capital cultural através de uma menção da imagem para a amante.

Mas no gênio de Mozart, a música fez o papel de narrativa do sentimento da dor, por ele não obter ressonância no amor pela esposa. Frustrado no casamento ao não obter reconhecimento pela sua criatividade inovadora, e ainda, porque não conseguiu a viabilidade material do casal no tempo da existência, em vida, deles, mesmo que possa ter legado uma memória inabalável para o autor, no futuro. Ele é eterno no campo da arte musical, onde determinou em sua composição no maior protagonismo do músico instrumental do que o cantor de ópera.

Figura 2 – Escadas em Montmartre, Paris

Fonte: BRASSAÏ PARIS, 1935-1937

Na arte de caráter universal, encontramos a habilidade de no particular fazer transparecer algo público, significativo, uma desprivatização do íntimo e privado em algo divulgável. Deste modo, vemos em obras clássicas a potencialidade de falar do comum, do generalizável com a partilha abrangente de um tempo.

A doença que causou a morte do músico é desconhecida, porém, com o pesquisador é conhecida como Esclerose Múltipla, e atualmente (2019), ele foi atendido pelo Estado para estabilizá-la com um medicamento de alto custo, no valor de 65.000 dólares anuais. Embora, a doença carregue hoje muitas lacunas de entendimento, que impedem uma cura definitiva e eficaz, uma causa interfere na vida e na saúde de ambos os autores do campo da arte: a perda da relação de um amor romântico. A vida material do pesquisador obteve um destino diferente da do músico, por ser viabilizada por uma bolsa de provimento concedida pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) na sistematização desta experiência da Pixação em uma tese de doutorado, na Pós-Graduação da Sociologia da Universidade de São Paulo (USP).

Todavia, cada sentimento detém um aspecto específico, configurado pela pessoa e seu contexto. Assim sendo, escaparia de uma comparação abrangente entre Mozart e o pesquisador da pixação, primeiro porque são atividades distintas entre um compositor de música clássica que poderia sublimar o seu sentimento em uma vertente expressiva, e um pesquisador que racionaliza o conteúdo de uma obra de arte em uma lógica acadêmica. Contudo, o pesquisador sociólogo analisa o contexto social, tal como Norbert Elias fez com o Mozart, mostrando como sua música não obteve recepção abrangente e imediata de público, na música de corte da Viena do séc. XVIII; que poderia consumi-la e garantir a viabilidade material da vida do artista.

Pela análise da vida do sociólogo que estuda a pixação, vemos uma liberdade material maior do que se configurou com Mozart, primeiro porque prevê uma existência material mais modesta diante da reprodução material da vida dos pixadores com quem ele convive, e segundo, porque viveu o caso amoroso com a amante, e não com a esposa como ocorrera com o músico. O lugar da mulher também é diferente seguindo os contextos distintos no tempo e no espaço, colocando a mulher como provedora quando mãe dos pixadores, ou esposa (um relacionamento estável e duradouro ao longo de uma década) do pesquisador.

Porém, quando amante, seu papel não se distinguiu muito, talvez pelo aspecto imoral vigente ao longo dos tempos.

Contando o caso pessoal do pesquisador, a amante veio de carona no carro da esposa, pela oferta solicitada em nome da amiga, chamada pejorativamente de Cristineide, que havia sido convidada para estar junto de umas férias de final de ano na casa de campo da pessoa mais burguesa do grupo da faculdade.

Outros casos afetivos podem trazer um melhor apanhado, desde o início da investigação do pesquisador, o primeiro caso foi um amor frustrado pela diferença de classe social entre o pixador Sujo e uma adolescente participante do Programa Aprendiz Comgas (PAC), o caso final foi de sucesso do amor entre o RC do grupo de pixadores Cripta e a Ludmila, uma pesquisadora da UFMG e moradora de Belo Horizonte (MG).

Entretanto, os fatores mobilizadores das ações da condição humana não se restringem à razão, particularmente quando envolvem sentimentos românticos. Neste caso do pesquisador, fomentaram enganos mútuos de ambas as partes do romance, incentivando a consideração dele de que a amante seria cínica ao dizer que o amava, e em seguida abandoná-lo por medo da repercussão do caso moral de infidelidade, e dela com ele, sendo considerado mais um caso de ciúmes, parecido com a literatura de Machado de Assis quando apresenta a Capitu como vítima.

Outros momentos do romance com a amante ficaram gravados na memória do pesquisador, afinal ela instigou, e deteve muitos dos sentidos e instintos do curador da pixação. Para o curador/sociólogo e a amante houve ainda, um presidente operário na vida de ambos, mas o significado desta presença foi inteiramente distinto. Primeiro porque o momento deste contato aconteceu em idades diversas: nela quando criança, motivado pelo afeto; e nele quando adolescente, motivado pela admiração política. Mas o pai da amante mudou de partido invertendo o apreço, e garantindo uma vida que permitiu o caro Colégio Equipe para o estudo da filha, esta foi a referência de uma garota linda para ele, que teve que contar com a escola pública para passar no vestibular da USP. Assim sendo, ela teve o desprezo para a admiração dele pelo Lula, mas em um contexto histórico de busca de igualdade entre os gêneros, e valorização da individualidade em oposição da família como núcleo de reprodução social, ela obteve dele

admiração pela família marcada pela formação médica que poderia interagir inteligentemente diante da doença que ele possui.

Contudo, diante da vulnerabilidade da doença, o pesquisador/sociólogo e curador da pixação escolheu o risco do vínculo afetivo com a amante, em vez da esposa que pagava um plano de saúde, e trazia uma família com um pai professor universitário de vínculo com a Universidade de Campinas (UNICAMP). O modelo do afeto pode ser irracional, mas possui um impacto maior na vida do pesquisador, estimulando ligações neuronais novas, como ocorre com as paixões.

A doença do pesquisador exigiu precedência, pelo dado trágico que ela carrega na vida dele, no entanto o afeto foi o dado mais preciso na interferência positiva nas emoções, oferecendo resistência para o progresso da doença, sonhos para a vida de curador, e esperança de um relacionamento na vida dos amantes do romance.

No entanto, do relato real do pesquisador, vemos ele se afastando da amante com a lição do ditado popular de que “não se come a carne, onde se ganha o pão”, ao pensar que houve falha pessoal no trabalho de curador, ao satisfazer os desejos íntimos do corpo com uma amante, que se apresentou com uma lingerie no formato de um pacote de presente com laços de cetim, que foi nefasto pela dor com o fim do romance com ela, e com a esposa que teve o rompimento da relação anterior do veredito da amante.

Este enredo pode ser trágico para referendar o efeito do ditado popular na vida do pesquisador, ao ter na amante uma fonte adúltera de prazeres carnais; e um erro ao passar para ela a tarefa de receber do edital ganhado, o dinheiro para a compra da passagem aérea do motoboy Cacau (protagonista do vídeo da Caecilia Trip – artista presente na SPMA) para a inauguração da exposição São Paulo Mon Amour (SPMA) na Maison des Métalos em Paris, França. A instituição cultural da exposição SPMA localiza-se no bairro de Belleville, e remonta ao séc. XIX como lugar de operários que trabalhavam na construção de instrumentos musicais de sopro.

Em seguida, a amante colocou em risco a relação do pesquisador com a esposa, ao insistir em encontrá-lo antes da viagem dele para Paris. Seria ela movida restritamente por preocupações materiais com ele? Com ele no papel de curador, certamente sim, mas para quem ele dedica seus estudos, que é a pixação, certamente não. Assim sendo, o Cacau (motoboy e pixador) não teve apoio para

comparecer na abertura da exposição. Mas o entendimento deste aspecto é mais complexo, como acontece na maioria dos casos amorosos: o afeto exige precedência sobre os demais amores do ser amado.

O curador usou a tragédia do fim do romance como causa principal da doença, mas os efeitos dos sintomas dela ficaram evidentes apenas quando o pesquisador recebeu a carta do Ministério da Cultura falando da devolução do dinheiro do Edital por causa da intervenção na Igreja Elisabeth em Berlim, e do uso do corpo do curador Artur como suporte da performance em que foram convidados os pixadores para atuar no evento da Bienal de Berlim - momento em que não existia amante na vida do curador da pixação.

A decepção com os pixadores nunca existiu, uma vez que até uma intervenção no Portão de Brandemburgo poderia ser amenizada com uma justificativa simbólica do Nazismo de Hitler. Talvez amar alguém que o despreza não cause a maior dor da doença, como a causada por uma amante. O equívoco na distribuição da obra dos pixadores em Berlim não aconteceu com o envolvimento da amante, pois as razões da arte são dela mesma, com a autonomia do campo da arte inaugurada pelo Impressionismo.

O pesquisador esteve presente além do papel de curador, assumindo a posição de produtor cultural do movimento da pixação na sua difusão internacional. Onde a formulação da exposição em Nova Iorque será para uma aproximação com o movimento do Hip Hop, correlato da pixação no público que o realizou com o nome de graffiti, o qual apareceu primeiro na Europa com as letras retas e pretas, para compor o contraste, e foi nomeado como Sgraffito, embora seja semelhante na forma com a pixação, que veio nos muros dos anos 1980 na metrópole de São Paulo.

Estas atividades do pesquisador são geradoras de benefícios simbólicos, e multifocais, confundindo rótulos de identidade, e assumindo a linguagem do interlocutor/pixador, particularmente quando o desenvolvimento de si é criativo, em uma forma artística aberta. Entre as cooperações do pesquisador para os pixadores, ele se caracterizou como o curador e teórico da prática, acionador dos significados da Arte Contemporânea traduzidos em práticas da pixação.

Tais ações também foram relevantes para o empreendimento que alçou o vôo da pixação enquanto arte, trazendo o conhecimento da expografia e da museologia para criar exposições sobre uma intervenção plástica ilegal.

Todavia, ele também assumiu responsabilidades com instituições que financiaram a atividade expressiva da pixação, tanto no primeiro passo para Paris que não acarretou em ônus para o pesquisador, quanto no segundo passo para Berlim, que sofreu uma diligência do Ministério da Cultura, a qual solicitou explicações para o conflito que geraram as intervenções da pixação na Igreja Elisabeth no bairro de Mitte (Berlim).

Neste quadro, a vida do pesquisador entrou em risco, diante das atribulações da doença como reação ao stress sofrido pela hipótese da necessidade de devolução do dinheiro, causado pela acusação de malversação do dinheiro público recebido. Diferente do caso de Mozart que faleceu cedo, o pesquisador permanece vivo com os tratamentos recebidos via SUS, e realizou um doutorado que providenciou viabilidade material para sua vida neste período de quatro anos, anteriores do agravamento da esclerose múltipla.

A existência do diagnóstico da doença surgiu em 2007, e os efeitos sintomáticos em 2012, logo após o recebimento da carta de solicitação de explicações do Ministério da Cultura. Todavia, a carta foi antecedida por sucessos em uma carreira profissional improvável, de um curador vindo de um estudante graduado em ciências sociais.

Contudo, foi este capital cultural absorvido na formação universitária da USP que arregimentou lances no jogo da arte.

O primeiro lance foi com a oferta de criação de vínculos entre os artistas das periferias da França e do Brasil, para a consolidação da comunicação através da cultura, para, em seguida, efetivar um diálogo com as regiões marginais do país sob as revoltas das Émeutes francesas de 2005 que ocorreram a partir da banlieu (espaço periférico).

O segundo lance, foi o caminho do pesquisador ofertando capital cultural, e obtendo capital social da instituição francesa (Consulado francês em São Paulo) que o indicou para a curadoria da exposição São Paulo, Mon Amour em Paris. O capital cultural do pesquisador garantiu o prestígio para o patrocínio da empresa Veja, a marca de tênis consumida pelos Borgeauise Bohéme Bugeses Bohêmios do canal de Saint Martin em Paris.

O terceiro lance foi um acesso do capital social do curador com a Renata Junqueira Azevedo, o qual permitiu um laço para acessar o capital econômico, possível a ela, para vinda da Anne Couquelin à São Paulo, em viagem de primeira

classe de avião (relativa a idade avançada da intelectual), e garantia do laço com a Cristiana Tejo que manteve a programação com a Anne na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). Na sequência, houve o contato da assistente de curadoria da Bienal de Berlim: Joanna Varsza, a qual desejava um contato com os pixadores que atacaram a Bienal de São Paulo em 2008. Deste modo, ela foi atendida por Cristiana Tejo quando a encontrou no Aeroporto, transmitindo o meu contato para providenciar o vínculo com os pixadores.

Este lance banal não operou com o interesse econômico de antemão, ele aconteceu de forma espontânea diante do fim do patrocínio de passagens aéreas internacionais pelo governo brasileiro, acarretando no risco de cancelamento da participação de Anne Couquelin em dois eventos, um em Recife na Fundaj, e outro em Porto Alegre no Santander Cultural. O capital cultural rende mais quando associado ao capital social do indivíduo que empreende uma Tomada de Posição. Através deste dado, podemos mapear os movimentos necessários para participação da Pixação na Bienal de Berlim.

Além deste posicionamento estratégico do curador, teve o capital econômico vindo de edital público brasileiro para participação dos pixadores na Alemanha.

Contudo, o lance inaugural do pesquisador foi em um trabalho na ONG Cidade, Escola, Aprendiz, no ano de 2001 por onde passou o Spencer Valverde, um pixador do grupo Beretas sob a identidade pessoal de Sujo. Neste ofício de educador/sociólogo, o pesquisador conheceu o argumento falacioso de um pixador ousado, propondo oficinas de graffiti como atividade que buscavam converter os pixadores em grafiteiros, esta foi uma proposta de projeto cultural que visou atender aos públicos de exigências doutrinárias da ONG, que não gostavam formalmente da pixação, que estava presente até mesmo no nome sgraffito da origem do graffiti.

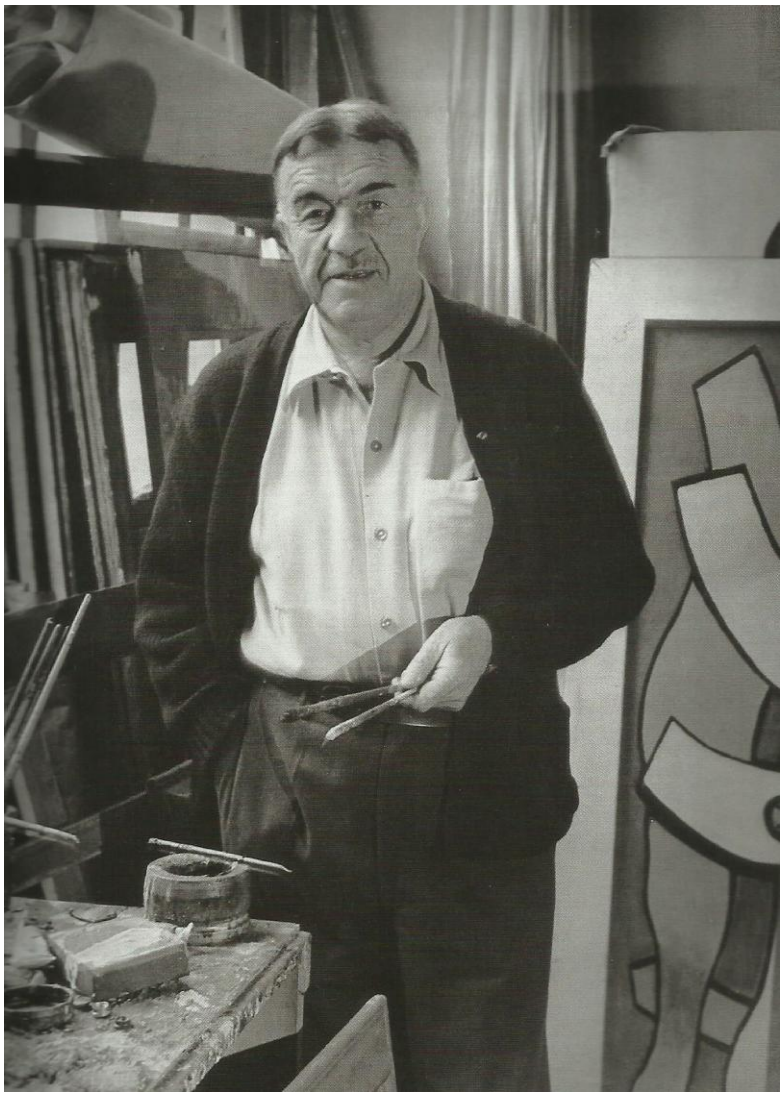
Na verdade, o objetivo principal do Sujo, era obter a bolsa do programa da ONG, através de um vínculo com a instituição. Deste modo, a atividade que perdurou ao longo da adolescência foi a da pixação, e o graffiti durou pouco, com o jovem frequentando o point central, e espalhando a marca do pixo Beretas, da qual participava.

Na percepção sobre o Lula, vemos um vínculo frágil de um militante adolescente, e a esperança dele com quem foi criança no colo do homem que viraria presidente. Este foi o resultado de um curriculum vitae na USP encontrado com suas raízes sociais, de um sociólogo no papel de curador para pixadores, pronto para

transformá-los em protótipos de garotos pobres com uma existência numa metrópole marginal na modernidade do séc. XXI. O qual, ainda viu um fio do novelo da pixação nas fotos de Brassaï, pois ele fotografou o artista Fernand Léger, que educou em seu atelier, os modernos pintores brasileiros do séc. XX, e teve também a seu serviço, a avó de um dos patrocinadores da exposição São Paulo, Mon Amour que exibiu obras de pixadores em Paris na casa dos metalúrgicos de Belleville, no ano de 2009.

Todavia, a doença cobrou um preço concreto na capacidade física do sociólogo, que pode se arrefecer do desprezo da amante com uma nova encomenda de uma curadoria em Berlim, na Bienal, mas não conseguiu se blindar de um ataque do Ministério da Cultura que pediu explicações que só foram possíveis por completo, em um doutorado na Pós-Graduação da Sociologia da Universidade de São Paulo.

Figura 3 – Fernand Léger em seu estúdio, Rua Notre Dame des Champs, Paris 6ª



Fonte: BRASSAÏ PARIS, 1937

2 INTRODUÇÃO

Figura 4 – Escalada em elemento vazado, associada ao pixador Patrick.

Fonte: PATRICK.

Este doutorado narra uma tomada de posição, no campo da arte, pela pixação. Essa manifestação plástica é proveniente da metrópole de São Paulo, embora possa ser encontrada em outras capitais do país, com características específicas. É feita por atores organizados em grupos e suas grifes[1], mas também é realizada individualmente. Muitas vezes, o percurso individual busca alcançar um patamar ímpar no movimento – a realização de pixos em picos famosos[2].

[1] Identificadas pelos pixadores como colegiado de grupos, as maiores possuem aliados em várias cidades brasileiras.

[2] O pico é o topo dos edifícios, onde os pixadores realizam intervenções nos beirais da cobertura dos prédios. Esse local torna-se famoso quando é cobiçado pela maioria dos praticantes da

Um exemplo de pico é o Conjunto Nacional, localizado na Avenida Paulista, São Paulo. Ao realizar um pixo lá, DI garantiu uma rememoração de seu feito mesmo depois de apagada a intervenção. Ainda hoje, quem conseguir fazer um pixo naquele local, conquistará menções de glória entre os pixadores.

As grifes aqui não estão relacionadas a marcas de grandes confecções, mas igualmente garantem prestígio a quem é incluído nelas ou simplesmente expõe seus logos. Os clientes de marcas de roupas caras ostentam seu poder aquisitivo ao vestirem peças desenhadas por estilistas famosos – responsáveis por agregar o caráter artístico à moda. Por sua vez, os pixadores denotam seus méritos de radicalidade, e de abrangência de difusão, com as alianças que possuem em suas grifes. Dessa maneira, é importante cada prédio pixado, do mesmo modo que o é o pixo alastrado por intervenções em lugares distantes da residência dos indivíduos que o criaram.

A valorização da expressão e a divulgação, por meio da publicidade, da marca do pixo foram alguns dos estímulos para os pixadores pretenderem a inserção em uma esfera internacional. Alguns deles, inclusive, participaram em eventos de arte em França (Paris) e na Alemanha (Berlim). Outros embora poucos fizeram pixações no exterior, em suas viagens para o Japão e para diferentes países europeus[3].

Em comum, todos demonstram um destemor no que toca à repressão policial, tanto no Brasil quanto no exterior, a qual foi vivenciada pelo Bacal do pixo Túmulos, em Osaka, Japão, e o William do pixo Operação, em Berlim, Alemanha.

---

pixação. Geralmente, garante uma visibilidade significativa para os intervenientes. Uma vez feita uma pixação num pico famoso, o nome do(s) autor(es) acaba por circular em comentários contínuos nos *points* e nas rodas de conversa dos integrantes de grifes.

[3] Os autores destes feitos não foram entrevistados nesta pesquisa, mas deram depoimentos em outros veículos de informação. Por exemplo, a plataforma digital Beside Colors. Um dos pixadores com rolê internacional é o Bacal do grupo Túmulos. Segundo o autor, existe uma polícia especializada para identificar e prender os intervenientes de grafites e pixos não autorizados (Disponível em: <http://besidecolors.com/lendas-da-pixacao-a-historia-do-bacal-no-japao-antesdurantedepois-de-ser-preso/>Acesso em: 2014).

Figura 05 – Abordagem policial na 7ª Berlin Biennale, resultado de uma intervenção na igreja Elizabeth, por parte dos pixadores convidados a participar na bienal. A reação observada foi de respeito, mas não de temor. Isso se deve ao fato de que, no contexto social brasileiro, o destemor representa uma forma de sobrevivência, uma vez que tenta fazer frente à violência imposta pelas autoridades.

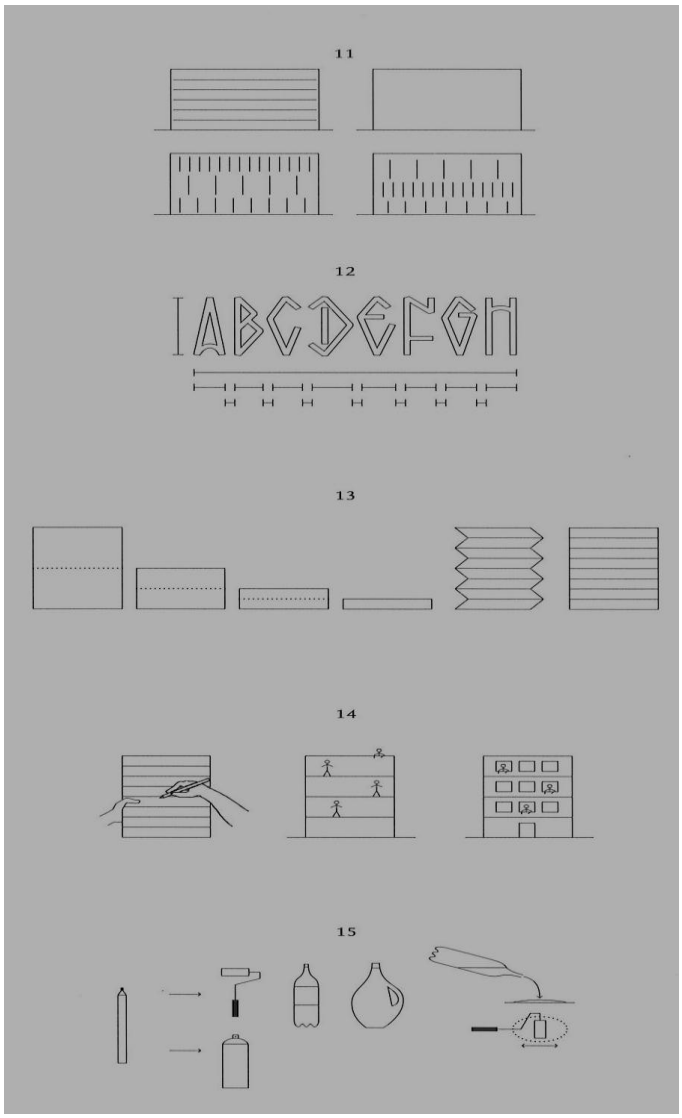
Fonte: FERRAZ, 2012.

A prática do pixo diferencia-se da mera intervenção da pichação escrita com “ch”. Está vinculada a uma comunidade ou movimento, o qual demanda de seus membros transgressão, ilegalidade e desautorização dos donos dos muros.

Articula-se como uma organização social complexa, com grupos conectados na diversidade dos espaços da urbanidade paulistana. Embora na pixação predominem autores periféricos, a verdade é que a prática possui membros de diferentes contextos sociais e culturais presentes na metrópole.

O pixo ou a pixação enquanto manifestação é uma elaboração plástica de letras do alfabeto latino, também chamado romano. Exige dos novos membros ou grupos a criação de uma tipografia única. Esse desenho respeita o estilo da letra reta, característica da expressão, para em seguida consolidar uma identidade da marca que será materializada na cidade, além de escrita em folhas de papel sulfite que serão compartilhadas entre os colegas do movimento, nos encontros semanais do *point* - detalhe pormenorizado no capítulo sobre os atores entrevistados nesta pesquisa.

Figura 6 – Desenhos ilustrativos do conjunto de materiais, técnicas e elaborações de letras que compõem o universo da pixação.



Fonte: CHASTANET, 2004.

2.1 O Rechaço e a Cooptação

A pixação é uma expressão rechaçada pelos proprietários dos imóveis que lhe servem de suporte, mas também pelo poder público, tendo em conta as diversas ações do governo para reprimi-la.

Uma das reprimendas impostas a este tipo de expressão foi implementada pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (SEDUC-SP), na escola Godofredo Furtado, no bairro paulistano de Pinheiros. Por meio da realização de um projeto que ensinava o grafite como representação distinta da pixação, pretendeu-se firmar o mesmo como uma intervenção melhor aceita pela estética consolidada do “senso comum”.

O projeto, criado em 2014, começava com aulas sobre as diferenças entre o pixo e o grafite. Porém, negligenciava o sentido da etimologia da palavra grafite – *sgraffito–,* proveniente do Renascimento, século XVI[4]. Naquela época, os esgrafitos representavam a uma incisão na parede, uma mistura de desenho e pintura. Com uma finalidade decorativa – ornamento de fachada –, marcava a identidade da família que habitava determinada casa. Em termos de forma, é próximo à letra reta, mais tarde foi incorporada à pixação.

Hoje, os pixadores raramente se encontram em posição de elevado capital cultural – e o poder simbólico que lhe corresponde –, muito menos dominam sofisticadas técnicas decorativas, como aconteceu com o *sgraffito* praticado no Renascimento.

Na ação realizada pela SEDUC-SP, os professores de artes trouxeram alunos do secundário (3º ano do ensino médio), isto é, com maior domínio de técnicas artísticas, para pintar a escola. Dessa forma, o grafite serviu como um empecilho para a ocupação dos muros e das paredes com a pixação. Todavia, eles não tornaram esses alunos autores de uma marca na cidade, nem fomentaram a criação de ícones visuais pessoais. Tampouco os introduziram nas problemáticas difundidas pela arte contemporânea – responsável por alargar as linguagens artísticas para além do formal, ao inserir a arte pública, e de promover a temática política.

Por mais que as aulas de artes não tenham abordado as problemáticas acima, a verdade é que algumas ações e atividades políticas foram levadas a cabo pelos alunos tempos depois do projeto.

No ano de 2015, o então governador Geraldo Alckmin tentou fechar algumas escolas públicas, tendo sido impedido pela ocupação articulada das mesmas pelos alunos. Já em 2013, alguns anos antes, um número significativo de pessoas, entre elas diversos estudantes, foi às ruas protestar contra o aumento do preço das passagens do transporte público de ônibus e metropolitano de São Paulo. Essa ação contou com a participação de pixadores, que escreveram frases de protesto, além da ocupação das ruas por movimentos ligados ao transporte público, entre eles o Passe Livre (MPL).

---

[4] Esta etimologia pode ser encontrada no livro “Vidas dos Artistas”, de Giorgio Vasari (1550), edição de Lorenzo Tolentino, Florença, Itália.

Todavia, a rejeição que a pixação sofre, acaba por alimentar, em vez de coibir, a sua prática na cidade. Inclusive, a mesma escola que implementou o projeto de grafite, mencionado anteriormente, foi palco da formação educacional do Sujo, do grupo Bereta, o primeiro pixador a apresentar-me à manifestação artística em questão.Mais informações sobre as suas intervenções podem ser encontradas no meu mestrado intitulado “Iconografias da Metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo”, de 2009.

A pixação veio para questionar as regras que regulam o debate sobre a função social da propriedade[5], e a construção da paisagem urbana. Esta expressão é estigmatizada e recusada, em parte, por ser uma estética característica de autores oriundos da periferia. Majoritariamente situados às margens da sociedade e do Estado, questionam, revelam e vivenciam problemáticas centrais relacionadas à mobilidade urbana, à educação, ao direito a cidade, à política e à arte urbana.

Já os proprietários dos imóveis tentam reprimir os autores das intervenções de diversas maneiras, inclusive, recorrendo à violência física. Dentro deste contexto, as autoridades das municipalidades onde as pixações ocupam a paisagem urbana, entretanto, acabam por não reagir judicialmente, na grande maioria das vezes, contra a violência policial que os jovens pixadores sofrem.

Ainda em relação ao grafite, encontramos atitudes que contradizem o sentido original da sua palavra, explicado anteriormente. Nos dias de hoje e no contexto nacional, este é utilizado, muitas vezes, para impedir a intervenção não autorizada do pixo, pois acaba por ocupar um espaço no ambiente urbano antes vago e disponível para a pixação.

Na verdade, governo e população aceitam a ocupação dos muros com o grafite. Reconhecem-no como uma expressão mais elaborada no âmbito formal, mais bela, em termos estéticos, para alguns. O interessante é que o grafite, quando apareceu na década de 1960, em Nova Iorque (EUA) surgiu ilegalmente à semelhança do pixo.

Os pixadores possuem uma rede extensa de parcerias e trocas na qual compartilham saberes e práticas. Inclusive, nesse contexto, inserem-se as articulações ligadas ao capital cultural, eventualmente, adquirido mediante o contato com instituições tidas por "legítimas" no campo da arte – tais como a

[5] Discussão que, em São Paulo, desdobrou-se na proibição de propagandas de larga escala na paisagem urbana.

universidade, as galerias ou os museus. Os membros dessa rede reagem a uma violência real e simbólica, a qual se converte em fator de coesão e estímulo à continuidade de sua arte. A repressão policial jamais é aceita como uma ordem ou entrave para pararem as suas ações enquanto pixadores.

A pixação, realizada por quem sofre as consequências da desigualdade social, dos muros de toda espécie e das paixões frustradas – como as que ocorrem no campo da arte –, possui na transgressão um elemento constitutivo de sua prática. Com isso, se assemelha aos movimentos de vanguarda artística do séc. XIX e XX. Toda vanguarda agrega, por mais que seja meramente formal, uma transgressão das regras estabelecidas.

2.2 A Pixação e a Arte Contemporânea

Recentemente, a pixação (ou pelo menos alguns de seus atores) caminhou no sentido de uma aproximação à esfera internacional da arte. Isso resultou devido à oportunidade de inserção da temática política na produção artística, a qual entrou em vigor no contexto das Bienais – no caso brasileiro, na 29ª Bienal Internacional de São Paulo de 2010 e, no caso alemão, a 7ª *Berlin Biennale* de 2012. Ambas apresentaram a pixação como prática pertinente às problemáticas do momento.

Segundo Quemin[6], em relação ao campo da arte, esses eventos servem para diminuir as incertezas no contexto de alto investimento financeiro que ocorre no segmento de mercado das galerias de arte contemporânea.

Para mim, no entanto, a pixação se impôs antes de sua chegada às Bienais. Em minha trajetória como curador, a familiaridade com a expressão da pixação me permitiu enxergar uma lacuna na visão do curador Alfons Hug da 25ª Bienal Internacional de São Paulo (2002), intitulada “Iconografias da Metrópole”. Hug não vira a pixação como uma possibilidade de participação, por mais que fosse onipresente na paisagem da cidade.

“O campo expandido” ao qual me refiro neste doutorado remete-se a uma explicação de Michael Archer sobre a diversidade das linguagens e temáticas da arte contemporânea, a partir dos anos 1960. Foi nessa época que a política se

---

[6]GRAÇA COUTO, Ronaldo (org.). Evolução do mercado de arte: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea. In:_____. **O Valor da Obra de Arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 24.

tornou um importante aspecto no campo da arte, nas categorias de comunistas e capitalistas.

A demanda de vanguarda é latente na História da Arte em todo o século XX. Um dos seus maiores expoentes, Marcel Duchamp, destacou-se na cena da arte por meio de sua ação transgressiva, quando propôs um urinol[7], sem se identificar como seu autor, no comitê de seleção da exposição da Sociedade dos Artistas Independentes de Nova Iorque em 1917. Intitulada *Fountain*, o urinol de porcelana branca foi uma obra assinada por "R. Mutt", escondendo que Duchamp era avaliador e ao mesmo tempo que proponente da mesma. E assim foi testada a máxima de que basta reconhecer sua potencialidade imanente de artista para a possibilidade se efetivar.

O que é difícil de encontrar discutido é que Duchamp tinha uma posição institucional significativa no campo da arte, e detinha capital social e cultural provenientes de uma herança familiar, aspectos importantes para instalar o debate que ele almejava, principalmente em um jogo acirrado e cheio de rivalidade.

Ao construir uma posição neste jogo do campo da arte com uma galeria, ou uma entidade jurídica do comércio, o artista, no mínimo, cria uma rentabilidade financeira para sua reprodução social, para si e para os demais atores que se beneficiam com a comercialização desses objetos móveis.

Entretanto, isto ocorre particularmente quando este mercador é importante na esfera institucional, com participação nos conselhos dos museus consagradores. Caso não ocorra o vínculo ao conselho, o mercador corre o risco de permanecer restritamente no segmento de vendas de obras decorativas, que por sua vez não são as mais rentáveis do mercado.

No caso da pixação, o passo da venda de telas com alto valor econômico agregado garantiu o lugar para apenas um, de todo um movimento de milhares. Mas Duchamp foi mais longe à crítica ao sistema, por não permitir que seu urinol, *Fountain,* fosse um objeto único, mas sim uma *ready made*[8]*,* adensando o objeto com um discurso sofisticado, ainda que ele fosse um mero objeto industrializado de uma loja de materiais de construção.

---

[7] Artefato de porcelana produzido industrialmente para afixar no banheiro masculino.

[8] Na arte contemporânea, esta palavra é um conceito que significa feito industrialmente por processo automático e mecanizado.

A arte contemporânea alargou dois dos critérios que definiam, anteriormente, a representatividade de uma obra de arte: a técnica, antes em disputa pela maior habilidade do artista, e agora sem importância, bastando ter a ideia para outra pessoa implementar com sua mão de obra; e a temática, antes buscando o tema mais importante, e agora, o mais radical e capaz de causar o choque necessário para a divulgação na comunicação de massa.

A política, outrora igualmente relevante no contexto artístico, reúne estes dois âmbitos, o técnico e o temático, por sempre operar com a História – escrita com H maiúsculo. Tal ponto constata-se na alta posição que ocupava a pintura histórica, na hierarquia da produção artística de gênero acadêmico.

No Brasil, a encomenda do Estado pedindo uma elegia do herói oficial através da representação da pintura, garantia o prestígio do vínculo com o poder dominante, e, consequentemente, a renda capaz de arcar com um aluguel de ateliê em Florença (Itália), conforme ocorreu com Pedro Américo ao realizar o quadro “Independência ou morte” (1888). Essa pintura ficou conhecida como “O Grito do Ipiranga” sobre a proclamação da Independência do Brasil, por Dom Pedro I, às margens do rio Ipiranga na zona sul paulistana.

Entretanto, o âmbito técnico mudou drasticamente, para dar conta da rapidez necessária à captação de uma realidade mutante em tempos revolucionários. Tal aspecto foi descrito por TJ Clark, com o exemplo do quadro “Marat Assassinado” (1793) de Jaques-Louis David, o qual abandonou o detalhamento requerido na pintura acadêmica em 50% do espaço da tela.

O momento revolucionário dos jacobinos também requeria velocidade para controlar a turba dos plebeus. Esses restabeleceram o controle político com o abrandamento da ação transgressiva que infringira as leis da aristocracia perdulária, rejeitando o sustento de tamanho esbanjamento do rei no palácio de Versalhes. Porém, os jacobinos apenas encontraram a estabilidade imitando os rituais de sagração religiosa cristã. Permaneceram pouco tempo com o posto da nova ordem de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, mas esse legado se manteve para ser restabelecido pelas gerações vindouras. O quadro “A Morte de Marat”, feito por David, é parte do registro desse passo que aconteceu apenas na história da arte.

Figura 7 – “A Morte de Marat”, quadro de Jaques-Louis David, datado de 1793, técnica óleo sobre tela. Reflete o contexto histórico e político revolucionário da época, e a adaptação do âmbito técnico da pintura histórica a essa realidade.

Fonte: INDEPENDENT, 2014.

Para o pintor, a temática poderia levar louros. Permitiu-lhe que fosse introduzido na História da humanidade, na atividade de representar. A obra foi encomendada pelos deputados da Assembléia Nacional da França, depois que Jacques-Louis David pintou a morte de Leppelletier – que teve o quadro queimado por sua filha monarquista. A pintura da morte de Marat, assassinado por Charlotte Corday, ajudou a transformá-lo em um mártir; congelou aquele momento em uma época que não existia a fotografia colorida.

Duchamp deu um golpe terminal nos cânones da pintura acadêmica, depois do espaço sem detalhamento, ao focar no discurso sobre a obra de arte e

ao apagar a representação pictórica. Antes disso, a pintura de Marat por David introduziu a situação. O Realismo na tela incluirá o povo como personagem principal, protagonista da representação, em vez do herói da Revolução Francesa que defendera a igualdade entre o gênero humano. O Impressionismo veio, consecutivamente, abarcar a luz que existia fora do ateliere um novo personagem fora da aristocracia: o pequeno burguês.

A pixação prestou tributo ao que Duchamp enunciou sobre a ideia de que todos são artistas, basta reconhecermos a capacidade criativa partilhada pela humanidade. Marcel Duchamp foi convidado para vir ao Brasil e, com isso, preparou uma curadoria para uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em 1947, a qual nunca aconteceu.

No entanto, o pensamento instalado por ele é parte do contexto que trouxe as bases argumentativas da arte contemporânea no país, e, na visão de Felipe Chaimovich[9], é fonte de experimentação para o museu paulista (MAM-SP). A possibilidade de uma iniciativa do movimento da pixação como expressão legítima na arte recente é influência, entre outros aspectos, do pensamento instalado pelo Duchamp.

A artista Adriana Varejão também usou o legado dele e sua importância para as problemáticas da arte contemporânea, ao criar uma obra que incorpora o nome de *Fountain*, referente ao trabalho de Duchamp. Varejão transforma em dinheiro as premissas instaladas por ele – por mais que no cerne do discurso dele estivesse o desejo de escapar do aprisionamento ao mercado. No caso de Adriana Varejão, vemos as possibilidades de sua jornada no campo da arte [10]batendo recordes, graças à marca desse baluarte.

A 28ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo, cujo título foi “Em Vivo Contato”, também foi um possível desdobramento do discurso de Duchamp,

---

[9] Nascido em Santiago do Chile em 1968, Felipe Soeiro Chaimovich é curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo, desde 2002. Atua também como crítico de arte do jornal *Folha de São Paulo*, desde 2000, e é professor titular pleno de história da arte contemporânea e crítica de arte na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo.

[10] Adriana Varejão bate recorde de obra mais cara de brasileiro vivo. Ela realizou a obra "Parede com incisões à La Fontana II" que foi leiloada por R$ 2,975 milhões em Londres. Varejão já participou de exposições na Bienal de São Paulo, no MoMa em Nova York e na Tate Modern em Londres. Sua obra mais cara até então era "Paisagem Canibal", vendida por R$ 1 milhão. (Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/adriana+varejao+bate+recorde+de+obra+mais+cara+de+brasileiro+vivo/n1238030892760.html>Acesso em: 2014).

assimilado pelos pixadores, particularmente por seu idealizador Rafael Augustaitz (na época realizador do pixo Pixobomb).

Esse visualizou no ataque a bienal a realização de uma das partes de seu trabalho de conclusão de curso do bacharelado em “Artes Visuais”, pela Faculdade de Belas Artes – a qual também sofreu uma intervenção, juntamente com a galeria Choque Cultural e os murais de grafite do bairro da Vila Madalena, em São Paulo.

O discurso dessa bienal foi influenciado pelo crítico de arte Lourival Gomes Machado, professor de Ciência Política na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) na década de 1940.

No entanto, essa exposição ficou conhecida como “Bienal do Vazio”, graças ao andar que permaneceu sem obras, como forma de questionar uma “crise no sistema de arte”. Isso motivou o ataque dos pixadores que pintaram o prédio da Bienal, no Parque do Ibirapuera, em resposta a uma convocatória pública do evento para que fosse ocupado o andar vazio.

A frase “Em Vivo Contato” foi incluída no catálogo da 1ª Bienal em 1951, cujos objetivos mencionavam o interesse em promover a arte paulistana em uma esfera internacional, por meio do contato das obras dos brasileiros com a produção de arte de importância mundial – esse evento inaugural recebeu a obra “Guernica” de Pablo Picasso.

Porém, os curadores da 28ª Bienal (Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen) não contavam com o fato de que os pixadores veriam nesse evento a oportunidade de requisitar a sua presença. Inclusive, presença essa coerente com a chamada pública o discurso veiculado pelo argumento dos curadores. Cohen ainda tentou coibir a intervenção com ameaças, mas isso apenas gerou a prisão de Carolina Piveta da Mota, uma das poucas pixadoras presentes no ataque, e representante do lado mais fraco.

Na sequência o movimento da pixação teve a sua difusão em bienais nacionais e estrangeiras, como constatado com o convite para a 29ª Bienal Internacional de São Paulo e para a *Berlin Biennale* em 2012, na Alemanha.

No ano de 2010, houve a segunda participação do movimento da pixação em uma bienal, com mediação de Afonso Luz, assessor do Ministro da Cultura da época, Juca Ferreira. Nesse caso, o convite oficial veio de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, curadores do evento.

Nuno Ramos, artista da mesma galeria que representa Varejão, Fortes Villaça, teve sua obra de arte atacada, sem autorização, pelo pixador Djan Ivson, na bienal daquele ano. O interventor usou o bloco de mármore negro da instalação “Bandeira Branca” para escrever, com spray, um pedido de libertação dos urubus que estavam ali, em uma jaula criada pelo artista, e a soltura de seu amigo Goma, preso em Belo Horizonte e acusado de formação de quadrilha pela prática de pixação. Para Djan, a frase não foi completa, em virtude da ação dos seguranças do evento que o coibiram com golpes violentos.

Figura 8 – Intervenção feita na Bienal, com a frase “Liberte os Urubus”.

Fonte: RAFAEL, 2010.

O uso criativo do sentido, independente do conteúdo pejorativo atribuído pela mídia, é um mérito do movimento da pixação, para a desconstrução de estigmas que um jovem recebe quando carrega a identidade de ser periférico no Brasil. Dessa imagem negativa, expressa pelos meios de comunicação hegemônicos, os pixadores invertem o seu sentido. Uma reportagem de capa torna-se “ibope” para o pixo em questão, mesmo que este seja divulgado e atrelado a uma imagem negativa e estigma corrente do senso comum.

Quando a proeza de uma intervenção está em destaque, o líder do grupo e o seu autor serão famosos no “point”, com muitos pixadores a requisitar a sua assinatura em uma folha. No encontro semanal do “point”, os pixadores daquele grupo serão comentados, graças às suas atitudes de radicalidade, coragem e

habilidade. E o autor da intervenção será consagrado herói, não importando se a mídia disser o contrário. Independentemente do questionamento sobre a parcialidade dos editores da notícia ou da posição política do meio de comunicação, os interventores reafirmarão o mérito daquela ação.

O “ibope” é grande para um pixo extremamente difícil, e sua importância aumenta com a comunicação de massa. Ao ganharem uma capa de jornal com o feito, os pixadores elevam a visibilidade do ganho. À semelhança daquilo que acontece no ambiente televisivo, em que o “ibope” é usado para aferir-se o preço do minuto de determinado espaço, aos pixadores interessa-lhes quantos estão a ver determinada intervenção.

A principal diferença, em relação à pixação, é que a visibilidade conquistada é gratuita, sem nenhum pagamento para o veículo de massa, embora o investimento seja alto. Em alguns casos, é pago com a própria vida.

Um “ibope” alto, referente a uma determinada intervenção, rende uma entrada para a memória coletiva do movimento. Relembrado ainda hoje nos “points”, o pixo do DI no prédio do Conjunto Nacional é um exemplo.

Como referido anteriormente, a iniciativa de Duchamp foi o modelo para encontrar-se as problemáticas debatidas no campo da arte da atualidade. Sendo assim, foram levantadas as hipóteses e as razões propositivas que contemplam a pixação neste jogo, para conquista de uma posição no campo da arte.

Nessa tomada revolucionária, agir de acordo com as regras das políticas públicas do governo federal foi o dispositivo que permitiu a esses agentes acessar alguns tipos de financiamento. Por mais que fossem transgressores da ordem legal vigente, ao pixarem sem autorização, ganharam um edital de intercâmbio do Ministério da Cultura. Com isso, participaram na 7ª *Berlin Biennale* (2012), um evento consagrador de grande importância no âmbito cultural.

Tal conquista articulou-se, uma vez que o impulsionador da proposta foi o autor deste doutorado e o evento recebia uma nota alta nos critérios agregadores de pontos no edital.

O preâmbulo dessa pesquisa e evento específico é uma etnografia com êxitos e malogros de mais de uma década, dividindo as agruras e uma cerveja em um barco turístico em Berlim, quando todos participaram das filmagens do documentário “Pixadores” (2014) de Amir Escandare.

A experiência começara na graduação em Ciências Sociais, na disciplina de métodos 3, no ano de 2002, quando acompanhou um grupo de pixadores em um rolê[11] no Capão Redondo, durante um show do grupo de *rap* “Facção Central”.

Em seguida, continua ao lado do grupo, em uma visita guiada pela Bienal de São Paulo, quando uma das obras exibidas era de corpos nus na fotografia de Spencer Tunick. No entanto, diferente da intenção do artista, Tico, um dos pixadores do grupo, vira naquele amontoado de corpos a imagem dos 111 presos mortos no massacre do Carandiru de 1992. Tico entendia que não se tratava da mesma imagem, mas, para ele, os corpos nus não estavam associados à sexualidade nas menções sobre as fotografias do artista, e sim à morte.

Figura 9 – Fotografia de Spencer Tunick, em frente ao prédio da Bienal, no Parque Ibirapuera.

Fonte: TUNICK, 2002.

[11] Circulação de um grupo de pixadores para realização de pixações.

Figura 10 – Imagem dos mortos no massacre do Carandiru de 1992, divulgada na internet.

Fonte: NOTIBRAS, 2014.

A recepção da arte pelos pixadores, além da pouca de abordagem de alguns temas referentes à realidade brasileira, nas obras de artistas nacionais da Bienal, ou, pelo menos, a lacuna de expressividade na obra de Nuno Ramos, quando ele escolheu esse massacre como tema para uma obra, fomentou o meu investimento na carreira curatorial na arte contemporânea.

Dessa maneira, intencionalmente, e mobilizando um capital cultural, obtive a oportunidade de uma curadoria. Financiado por uma marca de tênis francesa, que almejava mostrar a produção artística existente fora das galerias comerciais e das instituições culturais brasileiras, fui para Paris realizar a exposição *"São Paulo, Mon Amour"*.

Essa experiência acabou por transformar-se em uma dissertação de mestrado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), no ano de 2009, que narrava o que poderia ser encontrado de arte nas ruas da cidade de São Paulo.

Continuando na atividade de curador, escrevi a inscrição do edital de intercâmbio, mencionado anteriormente, para participar da 7ª Bienal de Berlim (2012), juntamente com um grupo de pixadores.

Ao regressar da viagem, recebo a maior agrura: uma acusação de vandalismo, pelo Ministério da Cultura, para me defender em uma diligência impetrada pela intervenção realizada num workshop da programação da 7ª Bienal de Berlim, Alemanha, na Igreja Elisabeth, localizada no bairro de Mitte, uma região gentrificada pelas galerias de arte.

Agora, o interesse pelo movimento da pixação e a minha relação com ele levaram à criação da hipótese levantada para a redação desta tese de doutorado, no Programa de Pós-graduação de Sociologia da Universidade de São Paulo (2018).

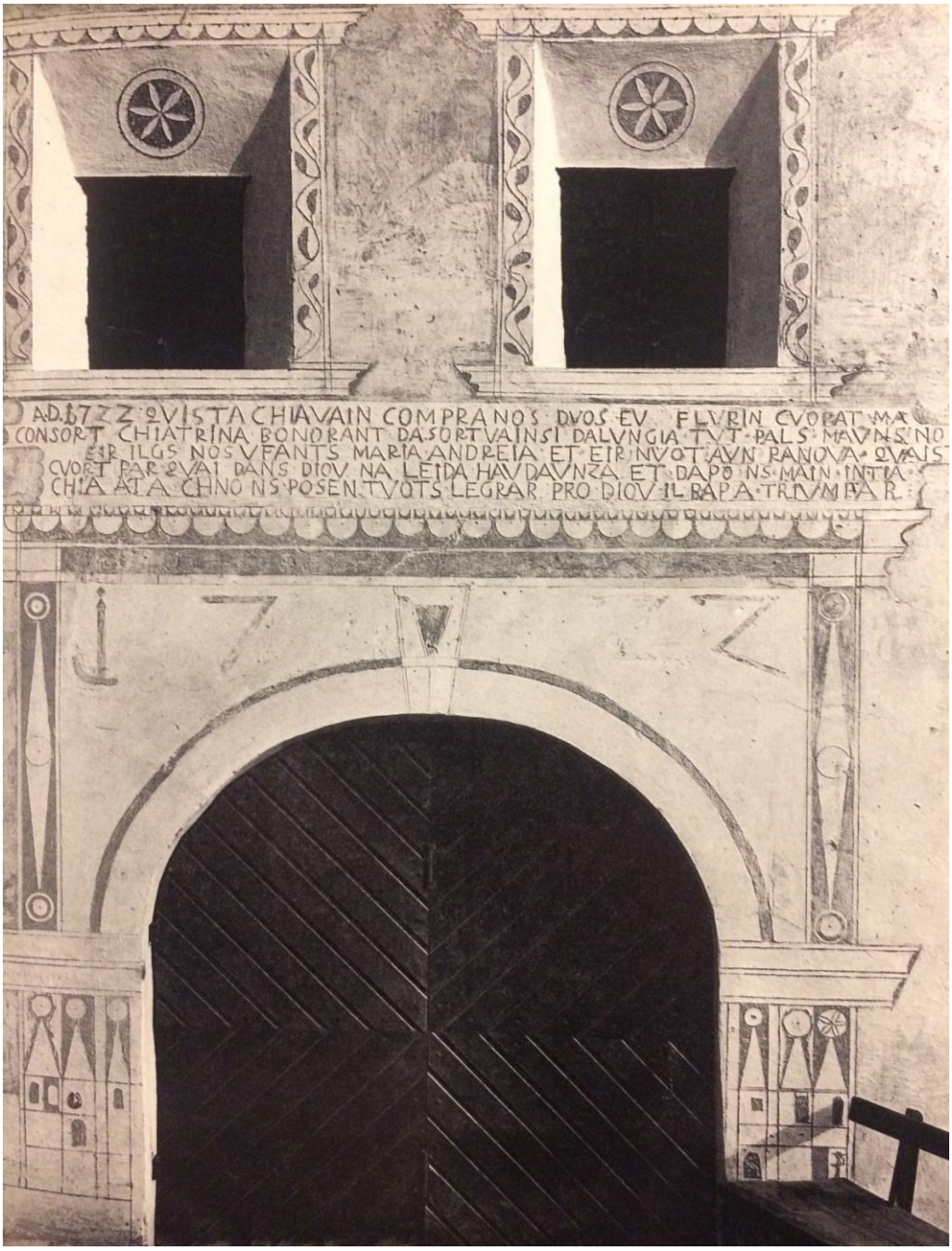
A hipótese inicial articula-se no ponto de colocar em prática a teoria de Pierre Bourdieu presente em dois livros: “As Regras da Arte” e “Manet, Une Révolution Symbolique”. Busca compreender o que eles construíram sobre a inserção de Gustave Flaubert, no campo literário francês do séc. XIX, e Édouard Manet, no campo das artes visuais, por meio do impressionismo. Além disso, pretende entender como parte dessas regras ainda permanecem.

No contexto da arte atual, é uma investigação de como Bourdieu contribui para se pensar a respeito das possibilidades da pixação, no campo da arte contemporânea. Esta tese de doutorado é o primeiro esboço para apresentar os possíveis das posições de acúmulo de capitais (social, cultural e econômico), relacionados ao campo das artes visuais de hoje, para a pixação pleitear lugar na vanguarda da arte.

Este investimento, como pesquisador e curador, instalou uma luta que conferiu entendimento sobre a unidade do sistema da arte como um todo. Permitiu visualizar a sociedade, no que a arte de hoje consegue lhe abarcar. O que certamente não é tudo.

A pixação é um fenômeno criador de uma linguagem singular. Nem tanto pelo aspecto formal, passível de comparação com o *sgraffito* do Renascimento – ainda presente em algumas casas do vale de Engadina, na Suíça, e nas runas celtas dos países nórdicos, expressões fora do tempo e do espaço dessa primeira –, mas pela abrangência da prática em uma metrópole de mais de 20 milhões de habitantes.

Figura 11 – Fachadas de casas existentes Lavin, na Suíça, referentes ao sgraffito.



Fonte: KONZ, WIDMER, 1977.

O movimento torna-se ela peculiar e distingue-se dessas outras expressões, principalmente, pela nova escala em que se difunde. No Renascimento, a marca de classe era sanguínea, hereditária, e aos plebeus restava o lugar de modelos nas telas. Foi especialmente com Caravaggio que estes não foram enquadrados como uma representação de um gênero baixo, mas obtiveram um papel significativo como profetas e profetisas.

Hoje, os plebeus podem ser autores, como é o caso dos pixadores. Enquanto prática artística coletiva, podem ainda ocupar as mais altas posições hierárquicas de consagração na arte contemporânea.

As possibilidades atuais multiplicaram-se. Diante do estado da arte, vemos como possível transformar jovens periféricos em criadores de sua própria técnica, com um suporte novo: uma metrópole de tamanho imenso.

Isso ocorreu quando houve a expansão e democratização dos meios de produção de imagens (fotografia e vídeo), o fim do monopólio da representação no suporte da tela (problemática instalada no campo da arte contemporânea), e, ainda, o investimento teórico dos críticos de arte, que abarcaram a etnografia e a política.

Contemporaneamente, a pixação é uma cultura única. Articula circuitos de jovens a uma expressão artística sem precedentes em São Paulo, acompanhando uma metrópole que ampliou sua escala de 500 mil habitantes, no início do século XX, para 20 milhões, no início do século seguinte.

2.2.1 A Pixação e as Exposições de Arte Contemporânea

A etnografia desta pesquisa acompanha a inserção da pixação no campo da arte contemporânea, levando em consideração duas circunstâncias em eventos significativos. A primeira em Paris, no ano de 2009, e a segunda em Berlim, no ano de 2012. Ambas agregadoras de consagrações para os artistas da expressão, tanto na terminologia da arte, quanto no “ibope” na gíria da pixação.

Diante das mudanças atuais e de novos dados incorporados ao movimento artístico em questão, a pesquisa abrangeu os interventores Bruno e Lis, dois membros mais jovens na pixação, para conseguir estabelecer, com mais precisão, o contexto contemporâneo da prática.

Os eventos em Paris foram dois. Um na Fundação Cartier, com a exposição *Né dans la rue,* da qual Djan Ivson participou de duas maneiras: realizando uma intervenção do grupo Cripta na fachada do prédio, e no documentário “Pixo”, de autoria de João Wainer e Roberto Oliveira. A curadoria do evento realizou um apanhado histórico sobre a expressão, apresentando o início do grafite em Nova Iorque, com pinturas e fotografias, e a produção contemporânea da *Street Art* internacional, onde o Brasil figurou com artistas representantes do grafite nacional, além da pixação.

O segundo evento foi na *Maison des Métallos*, o qual foi uma curadoria do autor deste doutorado, na exposição *São Paulo, Mon Amour*, tratando da metrópole na linguagem da fotografia, do grafite, da instalação e do vídeo-arte. Tal instituição cultural situa-se no bairro de Belleville, e possui a direção de Philipe Mourrat, conhecido em Paris por promover a inserção do hip-hop no Parc La Villete. No evento, Wagner Lucas e Ricardo Farias participaram com a obra de vídeo-arte "Engodo", a qual envolveu uma performance no Minhocão da cidade de São Paulo.

Figura 12 – Projeto "ENGODO", integrando a exposição "São Paulo, Mon Amour", feita em Paris.

Fonte: FRANCO, 2009.

Nesses eventos, embora o sentido de grife não seja o mesmo para o contexto da pixação, foi um financiamento de empresas do ramo das confecções, das grifes francesas, que tornou possível suas realizações: a Cartier, produtora de jóias e relógios, que patrocina a Foundation Cartier, e a Veja, uma marca de tênis com borracha da reserva de Chico Mendes no Acre, que financiou a exposição "São Paulo, Mon Amour".

Ainda que seja um investimento de risco, podendo fracassar na obtenção de lucros de curto prazo, essas grifes ofertaram o apoio monetário que utilizou o potencial do movimento para causar o choque. De qualquer maneira, o movimento permaneceu independente destes financiamentos para continuar se expandindo, e das consagrações que eles carregam para a carreira de um artista. Todavia, mesmo que sejam manifestadamente não intencional, tais apoios continuam a

poder trazer uma visibilidade duradoura presente nas novidades artísticas que instalam novas expressões, da mesma forma que se operou com o Impressionismo e todos que lhe foram parceiros há mais de um século atrás.

Na segunda circunstância, quem estava presente como artista da pixação foi o Djan Ivson, e mais três pixadores da mesma grife que ele: Ricardo Rodrigo de Lima Luís (RC – Cripta), William Pereira da Silva (Pixo Operação) e Edmilson Vitor dos Santos Barbosa (Pixo União 12), além do autor deste doutorado, como co-curador da expressão no evento.

Nessa circunstância, também ocorreu a documentação realizada pelo diretor de cinema iraniano Amir Escandare, o qual utilizou as imagens da intervenção na Igreja Elisabeth como ápice do filme. Nesse evento, a pixação esteve ao lado de movimentos políticos da atualidade como o Occupy, que passou do Wall Street para a Bienal, o Movimento de Libertação da Palestina, o grupo feminista Femen, o Movimento de Renascimento Judaico na Polônia, o Movimento pelo fim da pena de morte do Belarus, o Movimento de libertação do grupo de rock russo Pussy Riot, etc.

O curador do evento, o polonês Artur Zmijewski, na produção discursiva sobre a expressão, enquadrou-a conceitualmente como luta de classes, definindo, ainda, o nome que levaram para sua performance: *Politics of The Poor* (Política dos Pobres). Ainda que este nome fosse rejeitado pelos pixadores, pois desejavam uma denominação de potência, não pelo que falta, mas pelo que excede.

Todavia, quando o curador da *7ª Berlin Biennale*, Artur, foi pintado de amarelo na performance, evidenciou-se que, entre os pixadores, ele não possuía a mesma ascendência de curador que se passava entre os artistas do evento. Embora ele almeja-se dizer que aqueles jovens eram vítimas da luta de classes, para somar sua postura política às lutas empreendidas pelos pixadores, quando participou da performance, apenas conferiu de onde partia a intenção. Seja no nome, que foi definido sem o consentimento dos pixadores, seja na ação, quando viu as intervenções na igreja tombada pelo patrimônio histórico da cidade de Berlim, e recebeu um balde de tinta depois de reagir às mesmas, ao lançar um recipiente de água suja no Djan, tendo sido desmantelado pela insubordinação.

Todavia, esse aspecto que age intensamente diante de algo que fere sua dignidade é condição *sine qua non* para os pixadores quando estão no “point”, e,

naquele caso, foi condição para um artista na hierarquia de subordinação ao curador.

2.3 A Sociabilidade da Pixação

Contudo, a abrangência da prática não é fruto apenas das técnicas de pintura e intervenção, desenvolvidas e dominadas pelos pixadores, mas principalmente pela sociabilidade expandida e pelos vínculos fraternos, semelhantes aos laços entre irmãos. O filme “Pixadores” (2014), de Amir Escandari, constrói a narrativa do documentário focando nesse aspecto.

Essa interação, conquistada em uma atividade transgressiva e informal, é partilhada por um número crescente de jovens e adolescentes de todos os bairros da metrópole, em especial os periféricos. Além de realizarem suas intervenções, esses constroem o reconhecimento de suas marcas em reuniões semanais nos “points”[12].

2.3.1 Os Points

Os “points” são os principais mecanismos articuladores da sociabilidade entre os pixadores. Sua localização no centro da cidade responde ao deslocamento possível em centro urbanos onde ocorrem a pixação. Dessa maneira, é uma forma de visualizar a rede de transporte público, seus pontos críticos de lotação e fluidez, uma vez que a pixação é uma das formas de reunir a diversidade dos habitantes, segundo suas localidades no território da metrópole.

O objetivo de pixar é também uma forma de conhecer a cidade e deter os códigos de circulação que são acessados pela sociabilidade entre os demais jovens de São Paulo. De fato, entender as regras morais de cada cultura da cidade facilita o trânsito nos territórios dominados pela criminalidade e pelos dispositivos de segurança dos bairros com a população de maior poder aquisitivo.

Tal aspecto da hierarquia do poder econômico não é incompatível com a incidência da criminalidade, mas interfere no caráter dela. Os crimes de furto e roubo de pequena escala acontecem em qualquer área geográfica da cidade, independentemente da classe social e econômica majoritariamente associada a ela.

---

[12] O “point” é uma denominação dos pixadores para o local de encontro dos grupos de pixação, os quais ocorrem, com uma regularidade semanal, nas regiões de origem e no centro da cidade.

Contudo, no caso do latrocínio, não ocorre o mesmo cenário. O território periférico e marginalizado teve uma redução significativa dos índices de roubo seguido de morte, devido à maior presença do Primeiro Comando da Capital (PCC) nesses locais, de acordo com a percepção dos pixadores.

O trajeto realizado pelos pixadores aqui descritos, no que se refere aos “points”, é bastante similar. Começa pelo território onde habitam, passando pelo “point” mais próximo de cada bairro de origem – que não é o principal da cidade. Esse deslocamento segue para o centro da cidade de São Paulo, por meio das principais vias de transporte público, permitindo a contemplação das intervenções realizadas pelos interventores.

Os pixadores ganham “ibope”, forma de prestígio entre eles, e conquistam reconhecimento quando conseguem pixar os alvos de maior destaque, para onde todos olham quando vão para o “point”, no centro de São Paulo, ou quando circulam pela cidade.

Em São Paulo, os “points” começaram nos lugares que reuniam os *office-boys* (ajudantes gerais de escritórios) do centro da cidade. Mais especificamente, iniciaram-se na Praça Dom José Gaspar, atrás da Biblioteca Mario de Andrade, seguindo para o largo da Memória, em frente à referida biblioteca pública, outrora local de onde partiam as Bandeiras, no período colonial.

Na sequência, em função da repressão policial, passaram para a praça em frente à estação de metrô Vergueiro, ao lado do Centro Cultural São Paulo, que reunia os jovens para dançar forró. Atualmente, o “point” acontece em uma das entradas da Galeria Olido – onde se situa a Secretaria de Cultura do Município –, na Rua Dom José de Barros, próximo à Av. São João.

Muitos são os aspectos observados no “point”. Ele é sempre sincronizado com as dinâmicas da cidade, e, por isso, fonte de informação sobre o que acontece em todos os demais bairros. Para os pixadores, trata-se de um lugar do lúdico, mas com uma dose alta de risco que estraga qualquer predomínio do mero jogo sem violência.

O lugar possui uma presença do cômico. Contudo, chamar algum pixador de “comédia” implicaria em uma briga. Os elementos jocosos, agonísticos e tecnológicos também participam das atividades da pixação, mas desde que integrados a uma narrativa mais densa, onde o personagem principal é sempre uma intervenção de pixo.

Nos “points”, eles conversam sobre os méritos de coragem e bravura que cada rolê demanda, aprendem mecanismos para evitar a abordagem policial, e a sua consequente violência, e ainda comunicam dispositivos para subverter o controle de cada prédio, com a finalidade primordial de conseguirem entrar e realizar uma pixação.

Com o objetivo de expandirem suas marcas para um raio maior e além do seu bairro de residência, os pixadores absorvem e aprendem novas técnicas a cada lugar novo. Muitas até criativas, principalmente, quando a meta é subverter a segurança de um prédio.

Dentro dessa criatividade, os métodos são regularmente específicos, apropriados para cada contexto. Ao longo de mais de uma década desta etnografia realizada com os pixadores, um deles [13] mencionou que estabeleceu um relacionamento afetivo com uma adolescente moradora de um edifício/alvo específico, para assim conseguir passar despercebido pela portaria do prédio e subir até a cobertura, tendo feito uma intervenção com o pixo de seu grupo.

2.3.2 O Ibope

Entretanto, geralmente uma intervenção requisita o apoio de outros pixadores, nem sempre originários do mesmo grupo, os quais apresentam as senhas de entrada para distintos contextos, e oferecem apoio para a realização da ação, definindo os lugares passíveis, ou não, de serem pixados. Isso sempre levando em consideração a segurança do grupo e os riscos incididos sobre cada lugar.

Entre os pixadores pioneiros do movimento, na década de 1980, os lugares geradores de maior ibope requeriam uma análise contínua, meses a fio, para se conhecerem os profissionais responsáveis pela segurança de determinado prédio, seus horários de entrada e saída, de troca de turno, e as potenciais lacunas do controle.

Outra exigência, para a realização de um pixo num lugar de alto valor simbólico, é que seus autores também se disponham a passar a noite no prédio, em um esconderijo, para em seguida realizarem a intervenção sem gerar suspeitas.

---

[13] O pixador requisitou sigilo em relação ao seu nome.

O valor do pixo também inclui escapar das ações repressivas, as quais estão implicadas em qualquer intervenção ilegal, ou não autorizada, em espaços públicos ou privados. Tais aspectos, associados às demandas e constrangimentos do grupo de pixadores, tornam o movimento uma prática coletiva por natureza.

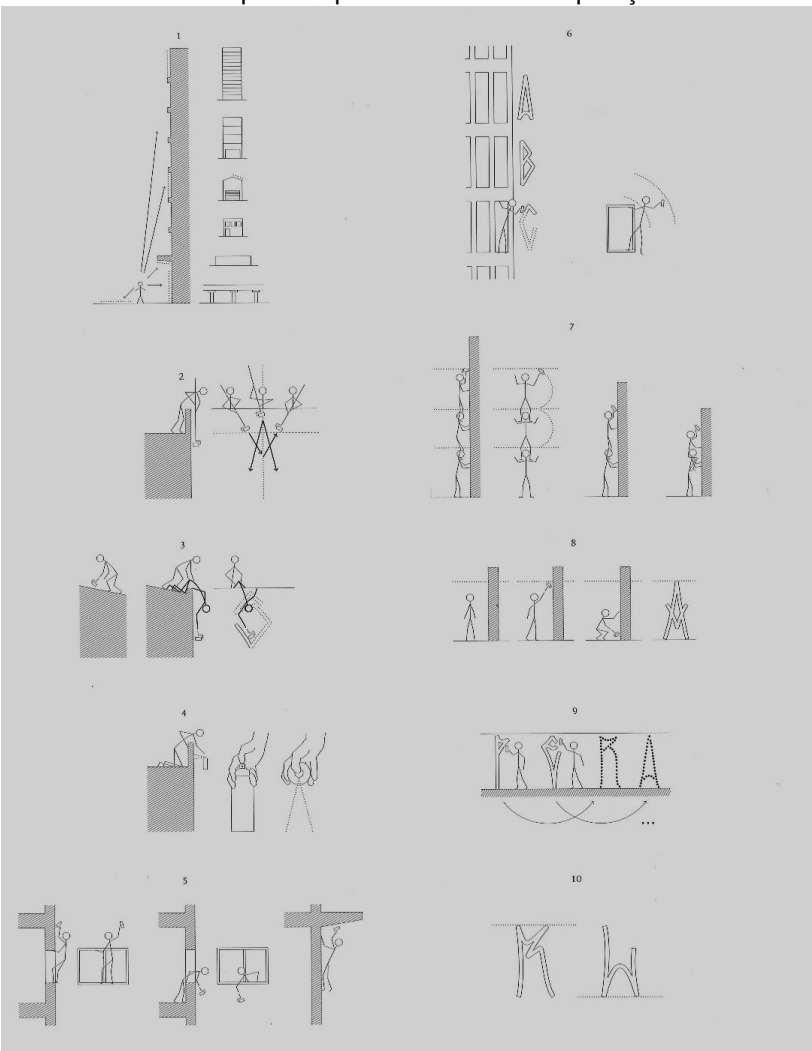
O “ibope” entre os pixadores é o correlato de fama entre os praticantes. Os pixos podem gerar notícias no jornal, o que agrega alto valor simbólico aos interventores. Nesse sentido, um dos elementos que fomentou o estabelecimento de parcerias para a realização dos ataques de 2008, ligados ao contexto da arte contemporânea, foi o fato dessas ações, invariavelmente, gerarem reportagens e exposição midiática.

Os pixos daquele momento desdobraram-se na ocupação de um espaço nobre e de alto custo financeiro na mídia. Esse fato é comparado aos valores que são pagos para se terem propagandas nos horários nobres da televisão e nas páginas de capa de jornais impressos. Veículo os quais cobram por esses espaços de acordo com a audiência aferida pelo Ibope[14].

Como tal, como a pixação é, invariavelmente, associada ao seu caráter radical, o qual possui alto valor para grupo interventor. Sem dúvida, eles não se importam com o conteúdo negativo da mensagem construída pelo meio de comunicação. A imagem difamada acaba por transformar-se em símbolo de glória nos encontros do “point”.

[14] O Ibope é um instituto de pesquisa de mídia brasileiro que atua na América Latina. A empresa auxilia veículos, agências de publicidade e anunciantes na tomada de decisão sobre os investimentos financeiros na aquisição de visibilidade.

Figura 13 – Desenhos ilustrativos do conjunto de materiais, técnicas e elaborações de letras que compõem o universo da pixação.



Fonte: CHASTANET, 2004.

3 OS ATORES PROTAGONISTAS DA PESQUISA

A divisão dos etnografados não segue a sequência cronológica da idade que têm, uma vez que todos incorporam a história do movimento, possuidora de mais de 30 anos. O primeiro aqui descrito tem no seu currículo a realização de filmes que trabalham as biografias de autores importantes da prática em seus primórdios.

A pixação aqui se trata de caligrafia, colocada na comunicação como algo a apresentar os códigos aplicados pela expressão. Surgida como enigma para a maior parte da sociedade, mas para os jovens que a praticam ela é design de tipografias, desenvolvida por grupos e indivíduos de sociabilidade extensa,

realizada como catalisador de formas simbólicas e agregadoras de valores raros nas interações da metrópole: como a coragem, a humildade e a lealdade.

Contudo, estas regras de lealdade e humildade para a boa convivência entre os pixadores, não operam no sentido universal como se operam as leis no campo jurídico, elas são implementadas e desfeitas segundo a reciprocidade entre os participantes daquele contexto. A lealdade não se identificou, por exemplo, entre alguns pixadores para com o pesquisador deste texto, ou as pessoas que não pixam, e deste modo, veremos nesta descrição da pesquisa dois exemplos que narram os acontecimentos de deslealdade na concepção de quem esta fora da ação de intervir com uma pixação.

Desta perspectiva, estes códigos são dignos de serem investigados e identificados com a atenção reservada aos hieróglifos das pirâmides do Egito. Todavia, para seus autores, eles constituem simplesmente o risco, o letrado, a foscada, o rabisco, o pixo com “x” para se diferenciar da mera pichação com “ch”. Estas caligrafias, ainda que possam ser visualizadas na ancestralidade dos povos das cavernas, possuem uma realidade contemporânea que mantêm seu vigor na fachada da cidade.

Estes atores possuem disputas internas acirradas, as quais implicaram em conflitos ferrenhos e batalhas com mortes nos anos 1990. Hoje eles não operam por resolução de seus conflitos com batalha campal, como algumas que ocorreram no point da Vergueiro, um conflito desta época foi com a participação de apenas um dos integrantes da pesquisa, do Djan Ivson da grife Os Mais Fortes contra a grife do Só Janela.[15] Entretanto, para superarem os rivais mais aguerridos, continuam atingindo novos alvos com pixos mais altos e mais radicais. Em vista do risco de vida que se colocam, apagar ou pintar sobre o trabalho de outros pixadores é motivo de reações extremadas, que, no calor da hora, podem desdobrar-se em ações violentas ou assassinatos, como o que ocorreu com o pixador do grupo Perigo no point do centro de São Paulo no dia 13 de fevereiro de 2015[16].

---

[15] O principal conflito do período foi iniciado em 1998, entre a grife dos RGS (Registrados) e a grife dos Mais Imundos, notada pelo documentário Pixo e pela pesquisa de campo presente no mestrado de Alexandre Barbosa na Antropologia Social da USP.

[16] http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/02/briga-entre-pichadores-deixa-dois-mortos-no-centro-de-sp.html

3.1 Victor Brecheret – 1894-1955.

“Um artista não precisa viver muito. Desde que fiquem suas obras**”.**[17]

Esta é uma pesquisa sobre a pixação e suas intervenções de letras no espaço público da metrópole de São Paulo, desta maneira cabe uma delimitação no tempo e no espaço deste suporte da manifestação. Assim sendo, a gênese da pixação não começa com as intervenções na Ágora[18], mas cada contexto do espaço ao longo dos tempos oferece uma possibilidade de comparação, em menor ou maior grau, de equivalência com este fenômeno urbano. Os gregos da antiguidade podem até fazer algo parecido formalmente, mas socialmente encontramos correspondência apenas nos anos 70 do séc. XX em NY, entre grupos de jovens “outsiders” da cidade, imigrantes de famílias de várias nacionalidades, mas principalmente negros e latinos que criaram o hip hop, e fizeram do graffiti sua linguagem visual.

No caso do graffiti, a principal abordagem aqui correspondente é a arte a serviço da memória daqueles que falecem. Nos recônditos de New York, o graffiti é herdeiro da cultura de construção de murais aos mortos (RIP – rest in peace), entre outros, aqueles muitos jovens destas comunidades de “outsiders” que morreram na Guerra do Vietnam. No caso dos pixadores, é a vulnerabilidade da vida para os jovens de classe econômica depauperada na metrópole mais rica do país.

No campo da sociologia, funciona a análise estruturada na recepção estética do movimento expressivo, neste caso, quando o entendimento é restringido à linguagem visual, na forma da letra reta de cor preta, em intervenções no espaço público da “polis” nos anos 80 do séc. XX. Todavia, para entender o que se restringiu a um resíduo grego de carácter arqueológico, me compete apenas compreender o que abarcava o espaço público de então, sendo ele o lugar do Mercado, da Política, e da espiritualidade na Antiguidade.

Com a pixação, através da biografia dos agentes, podemos entender parte dos mesmos itens, porem, quando analisamos a religiosidade de seus praticantes, diante da fragmentação da individualidade, não podemos definir como aspecto

---

[17] Esta frase foi anotada do livro Descobrindo São Paulo com Brecheret, Sant Anna, Renata. Ed. FM Editorial. 2013. São Paulo. Instituto Victor Brecheret.

[18] A Agora foi o espaço público central das cidades-estados gregas no séc. V a.C, período da Antiguidade. Ela agrega no espaço as atividades atléticas, artísticas, espirituais e políticas na cidade.

determinante da iconografia, mas apresentar como fator influenciador para o baixo relevo da elaboração do emblema do grupo na manifestação, diante da localização do demérito da imagem acusando-a como fruto de idolatria segundo a religiosidade neopentecostal ganha posição nos valores dos praticantes que ganham projeção com a dificuldade de realização.

As famílias dos pixadores aqui estudados são, na maioria, desestruturadas, ou problemáticas como aquelas estudadas para Norbert Elias, que geraram filhos insatisfeitos com os estigmas que lhes atingem, vistos como outsiders, e privados de elementos identitários de maior poder aquisitivo e renda, em meio de trabalhadores.

A vida para o jovem da periferia é de escassez de divertimentos, com poucas opções de lazer, em comum com a vila etnografada por Elias para definir o caráter dos estabelecidos e outsiders. A diferença que encontramos com os pixadores é que eles encontram sintonia com os demais jovens periféricos da metrópole, e assumem adrenalina e divertimento com uma prática ilegal e transgressiva. Para eles existe valor positivo, e mesmo heróico em ser o que são outsiders com orgulho de uma identidade desqualificada, pelas classes sociais de maior poder aquisitivo (superiores).

No livro de Elias “Os estabelecidos e os outsiders”, na abordagem dos jovens e suas infrações, vemos apenas uma delinquência contra patrimônio privado registrado na pesquisa. No caso dos jovens pixadores ela é condição imanente da prática, legalmente regida com punições que chegam a 1 ano de detenção, no entanto, apenas verificada na prisão de Carolina Piveta na ocasião do ataque na Bienal de São Paulo em 2008**.** Desta maneira, com a ocasião das Bienais, podemos ver com clareza que são outsiders em relação aos artistas tidos como legítimos do evento consagrador.

3.1.1 Interdependência entre os grupos

Não existe estigmatização entre eles, mas desqualificação como mentirosos, quando uns realizam mais pixos, e mais difíceis, do que outros elementos estes, como a coragem e a radicalidade, comuns na cavalaria medieval. Nos grupos de pixadores, existe uma hierarquia de poder, onde o egocentrismo se manifesta. Os jovens sentem orgulho por encarnar o carisma do grupo. Existem

vínculos de admiração entre as grifes principais, e entre os jovens pesquisados nesta etnografia. Os pixadores invertem qualquer expressão de ódio e desprezo com eles manifestados pela sociedade, e chegam a orgulhar-se e querer ostentar os rótulos mais denegridores nos próprios nomes: os “Mais Imundos” e “Os Registrados” ((RGS) pelo código penal) viraram grifes de prestígio entre eles. Os nomes párias lhes conferem prestigio entre eles; o *outsider* virou estabelecido, e o campo da arte contribuiu nesta ressignificação.

Existem dinâmicas de processos de longo prazo, que continuam a gerir as experiências afetivas no desenvolvimento dos grupos. Hoje *outsider*, porém não se sabe se permanecerá assim no futuro, quando a sustentabilidade econômica da prática, e de suas vidas, entra nas motivações. Hoje a prática da pixação não tem na renda sua principal preocupação.

O Djan escolheu pessoas para irem para a Bienal de Berlim de grupos que estavam vinculados anteriormente à sua grife (Os mais fortes), e que, em relação ao campo da arte, também haviam participado da invasão na Bienal de São Paulo. Porém, estes grupos de pixadores não empregam critérios raciais, sociais ou culturais para distinguirem-se dos demais: o critério da radicalidade e coragem é o predominante.

O Ideal do “nós” dos membros de um grupo da pixação é uma crença inalterada de orgulho próprio, como o Mauro do grupo Tchencho possui, formando a grife dos “Melhores” de que faz parte, e que promove continuamente, da imagem carismática consolidada, pelo grupo estabelecido. Ele ainda possui um ideal de grandeza e suas normas de conduta.

Os divertimentos dos grupos de pixadores estão: no surf de trem dos personagens do filme Pixadores, no churrasco na laje de comemoração da casa própria de William (autoconstrução na favela), e na pixação – todos com adrenalina.

A transgressão é uma das regras consolidadas na expressão, como uma condição imanente da pixação. A resposta ao curador da Bienal de Berlim, que não citou o desrespeito dele mesmo ao lançar a água suja sobre o Djan, desdobrou-se em uma resposta que aconteceu imediatamente, com tinta amarela sobre o curador do evento.

O pixador DI, embora tenha vivido em um bairro localizado em uma região de classe média, ele possui uma origem humilde na Vila dos Remédios (um bairro

de trabalhadores na Zona Oeste da cidade de São Paulo) e teve muitos rolês[19] de pixação[20]. Ele declarou em carta ao governador do Estado de São Paulo que a pixação é arte, e mesmo sem dizer, teve a evidência de que o nome pode ser lembrado pelo heroísmo, ou obra relevante que expresse a experiência de muitos. Tal entendimento é uma relegação do "esquecimento" que ocorre em seu bairro, principalmente para falecidos, pois o aspecto corriqueiro para as pessoas falecidas de seu meio social é não serem lembradas.

Outro elemento determinante, que atravessa a prática da pixação, e a vida de DI, é a humildade. Um comportamento influenciado por uma regra religiosa cristã, inspirada na biografia de Jesus Cristo, e visualizada no seu discurso na abertura do Sermão da Montanha (Bíblia – Mateus, 5) que fala dos bem-aventurados da antiguidade como "humildes de espírito", traduzido contemporaneamente como modestos, humildes. Todavia, como aspecto passível de generalização, pode ser a característica dos contemporâneos marginalizados da metrópole, que serão recompensados pelas injustiças sofridas com a volta ao mundo de Cristo (Jesus), incorporando práticas de fé em seu nome, e a reprodução dos exemplos de sua biografia, na qual a humildade figura em lugar de destaque.

No entanto, os pixadores focam no imaginário simbólico religioso, dado da formação religiosa neopentecostal, predominante nos bairros periféricos. Observada também no campo da arte, quando esta serviu à catequese dos católicos quando observada no Renascimento do Quattrocento italiano. No campo da arte italiano deste período, vemos o *outsider* que se torna estabelecido, quando visualizado o Caravaggio em Roma trabalhando para a corte papal, e o ostracismo quando perdeu suas encomendas e ganhou uma sentença de morte depois que brigou e assassinou um habitante da cidade.

Entre os pixadores existe a diferenciação, porém interna, onde as regras de desqualificação são estabelecidas como comportamentos recorrentes de aspectos comuns, tidos como falsidade. Contrabalançado, o comportamento humilde, exige da regra da desqualificação o comedimento, denominando o "dúbio" como "comédia", o que pode significar "divertido", e depreciativamente mentiroso.

---

[19] Caminhada entre parceiros, ou solitária, para atividades de intervenções de pixação.

[20] A escolha da ortografia com x em vez de ch é para preservar a utilização que os autores praticam.

A percepção que DI estabeleceu de si, era principalmente pela memória que a pixação legava, inclusive pelos seus feitos em intervenções que perduram nos dias de hoje. Hoje, ficou impossível não ver o DI se você anda pela cidade, e decifra as letras da pixação, particularmente na Praça da Bandeira, de onde partiram no século XVI os primeiros desbravadores europeus no país, colonos e demarcadores do território nacional, que saíam com a expectativa de riqueza farta, dificilmente alcançada, pois as pedras preciosas, e o ouro, eram raramente encontrados.

Diferentemente, para os pixadores a partida não é marcada pela busca de alguma fortuna de Eldorado desconhecido, mas pela aventura arriscada e a adrenalina, que vai trazer amigos se você puder fazer uma intervenção, e ser solidário, colaborador na bravura de um amigo, todos tornando-se bravos na solidariedade comunitária. Tais amigos vão se sentir imprescindíveis, se também puderem retribuir salvando sua vida.

Ambos, bandeirantes e pixadores, existem numa linha tênue, entre a vida e a morte. Eles arriscam suas existências, mas por razões diversas. As mortes, que ocorriam a larga monta com os bandeirantes, em comparação com os demais cidadãos de São Paulo, também acontecem em grandes números entre os pixadores, porém causadas por ações, ou ausências, do Estado; são majoritariamente jovens das classes sociais baixas. Os bandeirantes faleciam aos montes principalmente por desconhecerem o território que adentravam coisa raramente negligenciada pelos pixadores.

A morte ronda a vida destes dois personagens. Para bandeirantes e pixadores, os riscos que assumem nunca são explícitos, pois não assinam contratos com seguro de saúde, ou prêmio para família em caso de falecimento. Tal contexto rende o choro dos amigos e da família. Neste doutorado ele é um fio inexplorado da narrativa de uma mãe e um irmão falando do filho e irmão Patrick, e na representação da dor, encontramos um bom exemplo em Almeida Junior pintando uma partida de bandeirantes na época das monções em Porto Feliz (SP).

O quadro abaixo feito em pintura a óleo tem a benção de um padre no seu centro. O escultor que trabalhava na ornamentação de túmulos lidava com a ritualização da morte; ao se dedicar à memorialização dos mortos, sua função se assemelha à dos pixadores que relembram seus caídos nas empenas da cidade. Quando o escultor talha a representações de Cristo, nos permite imaginar que a

morte do corpo não significa encerramento da existência, este pintor apenas trouxe a dor de uma morte anunciada.

Figura 14 – Partida da Monção, de Almeida Junior, datada de 1897.
Os desbravadores tinham uma dimensão botânica, e aprendiam a navegar pelos rios.

Fonte: KIEFFER, 2009.

3.1.2 Intervenção no Monumento dos Bandeirantes de 2013

O movimento político de 2013 nasceu da reivindicação de grupos estudantis contra um aumento da passagem de ônibus, desencadeou protestos que paralisaram o país, e se desdobraram em exigências por mudanças em inúmeras questões de todo o espectro político e social. A pixação participou desse momento de protesto quando fez sua intervenção com letras estilizadas na escultura Os Bandeirantes de Brecheret. Naquela ocasião, grupos de direitos indígenas protestavam contra a MP 241, que retirava a demarcação das terras indígenas do poder da FUNAI e colocava sob a responsabilidade do Congresso Nacional.

Ver “Defacing” by Sérgio Miguel Franco, in *Truth is Concrete, A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, ed. by Steirischer Herbst and Florian Malzacher, Berlin: Sternberg Press, 2014.

A contestação da pixação à desigualdade começa com a rejeição da lei que protege a propriedade privada, dizendo sem ser literal, que toda fachada de prédio de visibilidade pública pode ser suporte ilegal para esta arte. Injustiça ou intolerância eles vivenciam no confronto com a polícia e se amparam na ideia de autodeterminação dos povos, como filhos da metrópole.

O abandono do universalismo do Iluminismo, eles visualizam nos discursos que os atacam como mero vandalismo.

A pixação, por sua vez, é a identidade e memória das vidas de jovens na periferia da metrópole de São Paulo. Como linguagem artística, tornou-se particular de uma liberdade que estoura produtivamente em ostensivas intervenções de escritas, entre indivíduos sentindo-se oprimidos e explorados no contexto urbano de que participam, em uma chave de classe social e de religião cristã.

Figura 15 – Intervenção no Monumento dos Bandeirantes.

Fonte: ESTADÂO, 2013.

3.1.3 Brecheret e a Escultura da Memória Oficial

Encomendada pelo Governo de São Paulo em 1921, a obra do escultor Victor Brecheret só foi inaugurada durante as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1953. A escultura é composta por 240 blocos de granito − com cerca de 50 toneladas cada − tem 12 metros de altura, 50 metros de extensão

e 15 metros de largura. A pixação é a garantia de reconhecimento simbólico dos feitos corajosos entre os praticantes, é a posteridade de sua memória em um contexto social de extrema vulnerabilidade, somado a altos índices de violência policial.

O fermento que rendeu a criação deste Monumento, sobre as matrizes bandeirantes presentes na colonização brasileira, partiu de um engano do que foram estes personagens na história do país, marcada por situações de duradoura dominação, opressão, e extermínio, contra grupos de indígenas no território nacional, mas nesta obra são heróis nacionais da época da chegada dos colonos portugueses. A encomenda geradora da escultura de Victor Brecheret aconteceu em 1921, mas foi inaugurada somente 3 décadas depois, durante as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo.

No período de seu lançamento, ela foi um arremedo para os paulistas, inaugurada depois da intentona constitucionalista de 1932[21], a qual teve uma pretensão de uma manutenção do poder consolidado anteriormente pelos paulistas, o qual foi aniquilado pelo governo do presidente Getúlio Vargas. Este presidente ratificou o fim da divisão do poder federal com a sazonalidade da presidência entre mineiros e paulistas.

Porém, na escultura colocou-se dois cavalos na frente, queimando a largada pela partida impossível, mesmo que imaginária, pois o caminho das Bandeiras era pelos rios, que é contemplado com o barco presente entre as figuras deste conjunto escultórico. Os bandeirantes não possuíam muitos caminhos descampados nos seus horizontes, para usarem o cavalo como meio de transporte no desbravamento inicial do país. Contudo, o cavalo ocupava um lugar central e recorrente em esculturas de praça pública, além de possuir uma posição relevante no universo simbólico da arte, e da história de heróis oficiais de qualquer país. A obra de Brecheret foi rotulada como moderna, talvez pela participação do autor no Movimento de 1922, no ano anterior da encomenda. Todavia, o cavalo é figura imprescindível nos cânones de composição das esculturas no estilo neoclássico, no que a Academia de Belas Artes influenciava para presença no Arco do Triunfo

[21] A intentona constitucionalista é nomeada como revolução constitucionalista pelo governo do Estado de São Paulo, o qual realizou um obelisco próximo da escultura para memoralizar os mortos neste conflito, os quais são soldados e estudantes defensores dos princípios constitucionais. Todavia, na história do conflito faltam descrições pormenorizadas dos indivíduos que entraram em guerra por São Paulo nos conflitos do país. Órgãos oficiais do Estado de São Paulo.

em Paris, cidade pátria do movimento moderno na pintura, e de Rodin na escultura moderna, o qual se distanciava radicalmente da formalização de Brecheret.

O moderno, enquanto estilo, agrupou diversas manifestações, no entanto, o Brecheret não assimilou o que Rosalind Krauss, uma critica de arte relevante do século XX, divulgou no seu livro “Caminhos da Escultura Moderna”, e a cidade de Paris reuniu ateliês de escultores e pintores que Brecheret frequentou e estudou, mas Rodin não estava entre eles.

O escultor Brecheret sentiu dificuldade em incorporar a fatura moderna em voga em Paris, que em seu tempo fez do velório de Rodin uma celebração de uma vida dedicada para arte, demarcando a radical dificuldade do reconhecimento de uma vanguarda. No caso da pixação, a fatura da obra não é o mais complexo na fatura da vanguarda, mesmo porque ela não foca em uma habilidade técnica, mas nos atributos de coragem, da esperteza para burlar o sistema de segurança, e na capacidade interpessoal de formar extensas redes de correligionários em uma Metrópole como São Paulo.

No entanto, os velórios são elementos imprescindíveis na análise do universo simbólico de uma prática artística. No caso de Brecheret, após a conquista de um reconhecimento para sua habilidade de escultor, correlata de sua passagem exitosa pela arte Acadêmica em Paris no Salão de Outono (1921), ele garantiu uma estruturação material com a fatura de estátuas nos túmulos de famílias abastadas da capital paulista, presentes ainda hoje no Cemitério da Consolação (São Paulo).

Figura 16 – Protesto realizado por índios do estado contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 215, que retirava do governo federal a autonomia da demarcação de terras, transferindo-a para o Congresso Nacional.

Fonte: REVISTA FORUM, 2013.

3.2 PIXO PIGMEUS – WAGNER LUCAS

A questão levantada a todos os pixadores biografados neste doutorado é a seguinte: diante do repertório expressivo da arte contemporânea, como cada um se vê participando do campo da arte? Individualmente, e com a comunidade de pixadores?

O Wagner foi o primeiro pixador pesquisado a quem se colocou tal questão. Escolheu a vídeo-arte, presente em expoentes das artes visuais, como suporte expressivo para o conteúdo da vida de um pixador, além de uma performance no Minhocão – uma via de automóveis fechado aos carros, durante feriados, finais de semana e das 20 horas às 7 da manhã nos dias úteis –, para o raiar do dia em um lugar inusitado, com um café da manhã para estimular a presença do público no espaço.

Esse pixador representa o perfil típico dos autores da expressão artística em estudo. Trabalha como motoboy e aproveita as oportunidades que lhe aparecem, como é o caso da sua inserção no jogo do campo da arte atualmente. Em relação ao autor deste doutorado, este foi o inaugurador da jornada no campo da arte, construindo uma obra que estabelece um diálogo entre as expressões da arte contemporânea e da pixação.

Este doutorado narra uma tomada de posição no campo das artes visuais pelos pesquisados biografados da pixação, onde a posição configura-se, oportunamente, como internacional, entre vários fatores, pela disposição do pesquisador em ofertar uma linguagem acadêmica na argumentação para os lances dos pesquisados no jogo da consagração.

Primeiro por Paris (2009) França, e depois pela Bienal de Berlim (2012) Alemanha. O primeiro lance veio com o Wagner e o Ricardo Farias, na disposição deles em captarem os rendimentos simbólicos por inaugurarem sua obra em Paris no centro cultural da *Maison des Métallos*. Entretanto, vieram mais pixadores para este empreendimento de tratarem a pixação como arte, inclusive dois falecidos que não puderam manifestar interesse de participarem de eventos como o ocorrido em Paris. No entanto, isto ocorreu diante dos riscos de vida ofertados por seus contextos periféricos, o DI e o Patrick morreram precocemente por acidentes, ainda jovens. Contudo, estes rendimentos simbólicos no campo da arte não alteraram a condição econômica da maioria deles, com o Wagner permanecendo como motoboy em sua atividade profissional.

O nome da mãe de Wagner é Irene, e o pai Juarez, o qual faleceu quando ele tinha 10 anos de idade. Wagner nasceu no Grajaú, na Zona Sul da cidade, e depois passou com a família pelo Jardim Miriam, Capão Redondo, e no fim da estrada do M'Boi Mirim em Itapecerica da Serra. Em seguida, foi morar no Parque Santo Antônio, e no final retornou para o Jardim Irene no Capão Redondo, em todos estes endereços, a família pagava aluguel, e só conquistou casa própria no endereço final.

Wagner entrou na pixação com 15 anos de idade, quando chegou ao Capão Redondo e foi convidado na escola para participar do grupo Pigmeus. De 1990 até 1993 permaneceu pixando e consolidou-se no grupo, mas ficou afastado durante 3 anos. Voltou a pixar em 1996, e nesta retomada a modalidade que o grupo mais fazia era a escalada, superando as demais. Nesta época viu o padrasto

ser assassinado, o que lhe trouxe revolta pelo acontecimento violento. A pixação por outro lado, trouxe ao mesmo tempo uma nova preocupação que lhe retirara do caminho da vingança pelo ocorrido. Para Wagner, o pixo está no DNA e começou quando os homens estavam nas cavernas. Os prédios são livros gigantes e os muros são como uma página.

Ele permanecera por mais um ano no bairro em que seu padrasto foi assassinado, mesmo sendo um bairro reconhecidamente violento. Na escola que frequentava ele possuía um amigo pixador do grupo Máfia, chamado Vidal, o qual permanecia armado na escola e lhe mostrara um revólver na carteira de sua classe. Deste modo, a pixação lhe conferia respeito e inspirava temor, e ele nunca era ofendido ou intimado para uma briga, por fazer parte do movimento da pixação.

O jovem atuou como produtor cultural organizando eventos no Jardim Irene na década de 2000, os quais reuniam pixadores e grafiteiros. Foi nesta época que ele recebeu a informação de que no exterior a pixação era tratada como arte. Junto desta mensagem, ele aprendeu o significado da palavra “endêmica”, e descobriu a importância de participar de algo particular de seu território, ainda mais em uma esfera de importância internacional, como ocorrera em Paris na *Maison des Métallos,* e Berlim na Bienal.

Por meio desta experiência em Paris, ele se interessou por Arte Contemporânea, e conheceu a carreira de Gordon Matta-Clark em seus trabalhos de vídeo-arte; a partir deste ponto surgiu a sua obra Engodo,[22] a qual fez parte de uma exposição coletiva na *Maison des Métallos* em Paris (2009). Esta exposição, da qual o pesquisador foi curador, surgiu de um convite para apresentar a maior metrópole da América do Sul (São Paulo) de forma que não caísse em clichês pitorescos do Brasil: carnaval, mulata sambando e futebol. A exposição foi intitulada de *“São Paulo, Mon Amour”* pelos patrocinadores franceses da marca Veja de tênis.

Wagner e Ricardo desenvolveram a ideia presente no vídeo-arte como uma forma de ironizar o processo de transformar uma intervenção na paisagem urbana em uma tela comercializada em galerias. Esta obra associou-se às críticas dos

---

[22] No dicionário de Língua Portuguesa, a palavra engodo significa:
Alimento que se usa para atrair animais para pescar ou caçar. = CEVO, ISCA
Qualquer artifício usado para atrair ou enganar. = CHAMARIZ
Lisonja ou mimo aliciador. = CHAMARIZ **"engodo"**, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2013, https://www.priberam.pt/dlpo/engodo [consultado em 11-05-2018].

anos 1960/70; nesta iniciativa, ela supera a obra do Piero Mansoni quando ele vendeu uma lata de merda de artista, pois incorpora a arte como processo, para atacar os empreendimentos das galerias especializadas em *Street Art,* em vez de vender uma lata no peso de ouro para sintetizar a ironia, como fez o Mansoni.

O Engodo também foi uma obra que usa a linguagem da *performance,* anexando novas definições em processos já realizados pelos pixadores. Neste vídeo-arte, eles usaram a performance, o vídeo e a pintura sobre telas em um edifício localizado no Elevado João Goulart (Minhocão). Este local está sem circulação de automóveis nos finais de semana, momento em que eles escolheram para fazer acontecer um café-da-manhã e realizarem a descida da empena cega do prédio para demonstrarem como ocorrem as intervenções dos pixadores pela cidade. O público presente no evento pôde acompanhar a ação no raiar do dia em uma manhã de domingo.

Durante este acontecimento capturado por vídeo e máquinas fotográficas, eles realizaram uma intervenção de pixação escrevendo com spray a palavra "engodo" em suportes de 6 telas, uma para cada letra, que ficavam penduradas ao longo da empena cega do edifício. Posteriormente, as telas e a vídeo-arte foram expostas em Paris, na exposição "*São Paulo, Mon Amour*."

A arte descreve o espírito de uma época, se olhar para os testemunhos de uma ruína, e seus fragmentos, de acordo com a sensibilidade do artista, sobre sua realidade trágica, e a de outros. O rap do grupo Racionais MC's teve o mérito de realizar uma narrativa deste contexto das periferias da metrópole, em uma linguagem particular da música do *hip hop*, e ao mesmo tempo partilhada por uma hegemonia, formada quando toca no assunto do conteúdo de uma vida de um jovem pobre em São Paulo. O Wagner visualizou na pixação o mesmo desdobramento que acontece com o público do rap dos Racionais, pela expressão tocar em acontecimentos partilhados por muitos, formando uma ampla recepção para uma produção cultural, em um público aberto a novos gostos e dilemas. Os quais vivem as mazelas da precarização das periferias, e estão dispostos às transgressões na performance de suas intervenções de pixo, para demonstrarem, entre outros aspectos, que podem transformar suas realidades.

Além deste aspecto, que abre uma comunicação partilhada por muitos, o Wagner conheceu um depoimento que falou de arrancarem e emoldurarem um portão de ferro com uma pixação do DI. Dada a possibilidade de entrada do

Movimento da Pixação, e das obras deste artista, na História da Arte, o Wagner prospectou oportunidades de uma exposição, e encontrou uma chance na sociologia em sua abordagem do campo da arte. Diante deste contexto, o Engodo usou a cidade como suporte, e iniciou uma comunicação com uma expressão partilhada por muitos, e consolidada no campo da Arte Contemporânea: o vídeo-arte.

Alguns passos foram dados neste percurso, e atualmente o Mano Brown (Membro do grupo de rap Racionais MC's) participa da obra do Engodo em sua edição na *High Line* de Nova Iorque (EUA), e a conexão com a cultura negra norte-americana que está presente na música do rap, e no graffiti de Jean Michel Basqiat, tornou-se possível através da relação com a pixação paulistana. Pois a poética da revolta é pulsante nas duas linguagens: as artes visuais da pixação, e a música do rap, conectando-se pelo comportamento que ambas promovem de insubordinação aos padrões burgueses. O graffiti neste contexto brasileiro tornara-se subordinado aos limites de uma tela comercializada nas galerias de Arte Visual, do mesmo modo que aconteceu com as pinturas no estilo moderno, impressionista ou acadêmico.

Na ocasião do Engodo havia uma vernissage de café-da-manhã no Minhocão durante o raiar do dia, enquanto o Wagner e o Ricardo pixavam as telas que apresentam a vídeo-arte. Esta foi uma mostra do que seria a performance do pixador no raiar do dia, para o público leigo conhecer do mesmo modo que apreciam as obras de arte em uma galeria, mas desta vez com um horário inusitado às 5h30', e a experiência principal é a da pessoa com a cidade, como um flâneur contemporâneo que anda pela cidade em momentos fortuitos de contemplação.

Na semana anterior, enquanto haviam agendado a primeira performance e a vídeo-arte do Engodo, aconteceu um clima inóspito, com frio, garoa e chuva fina. O qual acarretou no cancelamento do evento. No entanto, o fotógrafo Gal Oppido fez alguns registros nesta data em um percurso pelo Minhocão vazio, e realizou fotografias do sobrenatural em algumas janelas dos apartamentos visualizadas do elevado, onde uma delas figurou um fantasma, no imaginário do artista. Este foi um fato corriqueiro de um rolê de pixador, com eventos sobrenaturais que rendem um bom relato para o encontro semanal de um point. Mas a estratégia da narrativa é

que ela seja fidedigna com a realidade, para que sua imagem não seja interpretada como proveniente de uma comédia.

Esta biografia narra uma tomada de posição no campo da arte pela pixação, ainda que os protagonistas sejam autores individuais, e não utilizem suas marcas da pixação na *performance* do Engodo. A expressão da pixação é proveniente da metrópole de São Paulo, feita por atores organizados em grupos e suas grifes[23], mas também pode ser realizada individualmente, quando as conquistas pessoais, de pixos em picos famosos, alcançam um desenvolvimento ímpar no movimento. As grifes aqui não são ligadas a marcas de grandes confecções, mas igualmente garantem prestígio para quem é incluído por elas. Os clientes de marcas de roupas caras ostentam seu poder aquisitivo com um estilista famoso que garante o caráter artístico para a moda, por sua vez, os pixadores deflagram seus méritos de radicalidade e abrangência de difusão com as alianças que possuem em uma grife.

Todavia, a pixação é uma expressão relegada pelos proprietários dos imóveis que lhe servem de suporte e, em geral, pelo poder público – rejeição que alimenta, em vez de coibir, a prática que veio para questionar, segundo alguns de seus líderes, as regras que regulam a função social da propriedade[24]. Esta expressão é recusada, em parte, por ser uma estética característica de autores oriundos da periferia, majoritariamente situados nas margens da sociedade e do Estado, mas que carregam questões centrais, relacionadas à mobilidade urbana, educação, direito à cidade, política e arte urbana.

Os seus autores raramente se encontram em posição de elevado capital cultural – e o poder simbólico que lhe corresponde – e muito menos dominam sofisticadas técnicas decorativas. No entanto, possuem uma rede extensa de parcerias e trocas, em cujo interior compartilham saberes e práticas, inclusive aqueles ligados ao capital cultural, eventualmente adquirido, mediante o contato com instituições tidas por "legítimas" no mundo da arte – tais como a universidade, as galerias ou museus.

Tais alianças, na medida em que reagem a uma rejeição, convertem-se em fatores de coesão e estímulo à continuidade de sua arte – a repressão policial jamais é aceita como uma ordem para estagnarem suas ações enquanto pixadores.

---

[23] As grifes são identificadas pelos pixadores como colegiado de grupos, as maiores possuem aliados em várias cidades brasileiras.

[24] Discussão que, em São Paulo, desdobrou-se na proibição de propagandas de larga escala na paisagem urbana.

O Wagner também incorporou estes comportamentos transgressivos, mas caminhou contra o campo da arte sem suas alianças oriundas da pixação.

Esta atividade, realizada em contextos que aqui serão exemplificados por quem sofre as consequências da desigualdade social, dos muros de toda espécie e das paixões frustradas, como as que ocorrem no campo da arte, abarca a transgressão como elemento constitutivo de sua prática, o que assemelha a pixação, neste particular, às vanguardas no contexto artístico do séc. XX.

Recentemente, no ano de 2012, esta forma de expressão com membros diferentes de Wagner e Ricardo, ou pelo menos alguns de seus atores da grife dos "Mais Fortes", caminhou no sentido de uma aproximação da esfera internacional da arte, com a oportunidade de inserção obtida segundo a disposição da temática da política na produção artística, a qual entrara em vigor no contexto das Bienais – no caso brasileiro, a 29ª Bienal Internacional de São Paulo de 2010 e, no caso alemão, a 7ª *Berlin Biennale* de 2012, ambas apresentando a pixação como prática pertinente às problemáticas do momento.

Segundo Quemin [25], estes eventos servem ao campo da arte particularmente para diminuir as incertezas, em uma circunstancia de alto investimento financeiro que operam no segmento do mercado representado pelas galerias que atuam com a Arte Contemporânea.

Para o autor deste doutorado, no entanto, a pixação se impôs antes da sua chegada às Bienais. A trajetória de pesquisador da historia da arte do autor, trouxe a familiaridade com a expressão da pixação levando alguns de seus autores para uma visita na Bienal, servindo para visualizar uma lacuna na capacidade do olhar do curador Alfons Hug da 25ª Bienal Internacional de São Paulo, que, no evento intitulado "Iconografias da Metrópole", não encontrou na pixação uma possibilidade de participação, e uma correspondência com o nome do evento, por mais que sua presença pudesse ser abundante na paisagem da cidade.

A incorporação do vídeo-arte entre as linguagens possíveis foi um desdobramento do campo da arte em momento de expansão, neste texto ela é uma explicação de Michael Archer sobre a diversidade das linguagens e temáticas da Arte Contemporânea, a partir dos anos 1960. Foi nesta época de Guerra Fria

[25] O Valor da Obra de Arte. Coordenação editorial Couto, Ronaldo Graça. Ensaio: Evolução do mercado de arte: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea. Metalivros. São Paulo, 2014. Pag. 24.

que a política tomou a dianteira no campo da arte, qualificando de comunistas e capitalistas em categorias que não abarcavam a complexidade do contexto de onde provinham os artistas. Neste processo, a arte revolucionária era um realismo figurado dos países que se intitulavam comunistas, que pela técnica, repleta de cânones que determinavam o modo e as cores para se pintar, era acadêmica e anti-revolucionária. Da parte do Wagner, ele foi radical na forma, apropriando-se do vídeo-arte e da performance, e no conteúdo, trazendo uma vivência com o espaço público que os burgueses não fazem, revolucionando na forma, o que não acontecia com a arte acadêmica de temas comunistas.

A demanda da vanguarda em seus aspectos discursivos, ditos conceituais, para o campo específico da Arte Contemporânea, é latente na Historia da Arte em todo século XX, e foi manifestada com ênfase quando Marcel Duchamp propôs um urinol[26], sem se identificar como seu autor, no comitê de seleção do qual participava em 1917 em Nova Iorque, e assim foi testada a máxima de que basta reconhecer sua potencialidade imanente de artista para a possibilidade se efetivar. O que é difícil de encontrar discutido é que ele possuía uma posição institucional significativa no campo da arte, e detinha capital social e cultural provenientes de uma herança familiar, aspectos importantes para instalar o debate que ele almejava, principalmente em um jogo acirrado e cheio de rivalidade que é patente deste lugar.

Ao construir uma posição neste jogo do campo da arte, o artista, no mínimo, cria uma rentabilidade financeira significativa para si e os demais atores proveniente da comercialização de objetos móveis, mas Duchamp foi mais longe à crítica do sistema, agradando ao não permitir que a *Fountain* fosse um objeto único, mas sim um *ready made*[27], adensando o objeto com um discurso sofisticado, ainda que ele fosse um mero objeto industrializado de uma loja de materiais de construção.

Todavia, no caso da pixação, o ex-pixador Djan Ivson criou com suas telas, objetos passíveis de decorar as casas burguesas. A sua iniciativa acontece porque as paredes podem ostentar distinção de classe quando seus proprietários revelam

---

[26] O urinol de porcelana branca foi uma obra assinada por "R. Mutt", escondendo que Duchamp era avaliador ao mesmo tempo em que foi proponente da obra de arte, e intitulada Fountain. Ele pleiteou fazer parte da exposição da Sociedade dos Artistas Independentes de Nova Iorque, a qual incluía pagamento de fee, ou taxa para custear o financiamento da exibição.

[27] Na Arte Contemporânea esta palavra é um conceito que significa manufaturado industrialmente.

valores econômicos e capital cultural que permitiram sua aquisição, melhor ainda, do ponto de vista econômico, quando ocorre antecipadamente da consagração internacional do objeto; e as telas consolidam sua importância na pintura e na história da arte. Contudo, o enquadramento de uma tela não garante o preço de uma obra de arte da vanguarda, pois este elemento é capaz de ser rentável exorbitantemente se angariar a mídia, não importando se o objeto for uma lata de merda, e sim quem é o fiador de que seja arte, e melhor ainda vanguarda, como foi Piero Mansoni com sua lata de merda.

Ao final, a participação nas bienais serve para confirmar a qualidade, e ratificar valores grandiosos praticados em se tratando da Arte Contemporânea da geração de Damien Hirst – possuir uma obra de um artista que entrará neste rol de fama confirma o capital cultural do proprietário, especialmente se ele teve a esperteza de adquiri-lo anteriormente, de sua entrada em valores exorbitantes. No caso de Wagner, ele manteve sua autonomia criativa, com a ausência da interferência do preço e do gosto burguês, que ajudariam a inserir a obra Engodo no mercado.

A Arte Contemporânea alargou dois dos critérios que definiam, anteriormente, a representatividade de uma obra de arte, a técnica antes em disputa pela maior habilidade do artista, e agora sem importância, bastando ter a ideia para outra pessoa implementar com a mão-de-obra; e a temática, antes em litígio pelo tema mais importante, e agora o mais radical e capaz de causar o choque que vai permitir a entrada na comunicação de massa.

A temática política, anteriormente era igualmente relevante, entrou reunindo estes dois âmbitos, o técnico e o temático, por sempre operar com a História (escrita com H maiúsculo), e desta maneira, pela alta posição que ocupava a pintura histórica, na hierarquia da produção artística de gênero acadêmico – no Brasil, esta encomenda do Estado pedindo uma elegia do herói oficial, através da representação da pintura, garantia o prestígio do aluguel de um ateliê em Paris, como ocorreu com Pedro Américo ao realizar o quadro “O Grito do Ipiranga” sobre a proclamação da independência do Brasil por Dom Pedro I.

No caso da pixação em Berlim, o Estado entrou como patrono para arcar com os custos da viagem, mas os patrocinados tiveram antes que ganhar uma seleção pública de um Edital, no qual havia um critério qualificador com a

representatividade do evento, o qual recebera a nota máxima com a principal Bienal da Alemanha.

Entretanto, o âmbito técnico mudou drasticamente, para dar conta da rapidez necessária para captar uma realidade mutante em tempos revolucionários, tal aspecto foi descrito por TJ Clarck com o exemplo do quadro Marat Assassinado (1793) de Jaques Louis David, o qual abandonou o detalhamento requerido na pintura acadêmica em 50% do terreno da tela; e a temática sempre levava louros para quem fazia a primeira cena que ficaria para História da humanidade, como foi a pintura da morte de Marat.

Hoje, para darmos o relevo da importância política de agir rápido na representação daquele momento, vemos que a família do Marquês de Saint-Fargeau Jean-Michel Le Peletier (o revolucionário equivalente de Marat) desapareceu com alguns dos documentos dele, e as obras de arte que o representavam, com exceção das esculturas de busto que não possuíam inovações significativas. A família de *Le Peletier* tomara esta atitude por estar alinhada com os monarquistas inimigos da Revolução Francesa.

Por sua vez, o Impressionismo trouxe a inclusão de uma arte “fora dos padrões e dos cânones” da Academia francesa de Belas Artes, e ofereceu a oportunidade de circular para expressões rejeitadas do Salão de Paris. Na sequência do quadro revolucionário *Marat assassiné* a revolução estava principalmente nos critérios formais, para serem preservadas as pinturas que inauguraram outro modo de pintar, sem os cânones da Academia. Deste modo ainda, o movimento artístico representou o tempo vertiginoso da modernidade em forma de pinceladas rápidas, abdicando das cenas de guerra para falar da História daquele tempo, e se dedicando para as banalidades da vida, como foram muitos dos impressionistas.

Este estilo de pintura encontrou ainda uma mudança temática com a sexualidade, opondo-se à moral burguesa daquele período. O exemplo notório de uma identificação deste possível, vêm de Thomas Couture com o quadro *Les romains de la decadence* (1947), deste pintor acadêmico que foi mestre do impressionista Edouard Manet. Todavia, ele apresentou a mudança apenas na inclusão desta temática, com os romanos da antiguidade em estilo acadêmico, mas não incluiu a sexualidade da temporalidade contemporânea daquela sociedade. O próprio príncipe *Napoléon* foi refratário desta pintura, por imaginar que a

decadência representada pudesse ser uma projeção de um aspecto de seu tempo, e nesta iniciativa, demarcou a possibilidade do choque que reverbera nos meios de comunicação.

3.3 PIXO PRESÍDIO 34 – RICARDO FARIAS

A situação que Ricardo enfrentou ocorreu quando este teve sua obra do Engodo exposta na *Maison des Métallo*s em Paris. A gerente do banco de seu bairro duvidou que ele teria uma remessa de euros, provenientes da França, para receber, oriunda de um cachê de artista presente na exposição *"*São Paulo, Mon Amour*"*. Na verdade, a mesma desconhecia o procedimento burocrático necessário para se receber dinheiro de países estrangeiros. Provavelmente, por nunca ter realizado antes esse procedimento em uma agência da periferia de São Paulo.

Todavia, a ação gerou uma confiança desmedida, olhando para o Ricardo como um potencial cliente de uma futura conta abastada, mas ela precisou escutar do curador da exposição que ele participaria do evento, e que o Ricardo era um artista de carreira internacional.

Constrangida devido à desconfiança inicial, e numa tentativa de consertar o engano, a gerente acabou por oferecer um cartão de crédito internacional, com um limite disponível generoso, capaz de adquirir uma passagem aérea para Paris. A consequência foi que o Ricardo pôde comprar uma geladeira nova, e abastecê-la de alimentos integralmente.

Por conseguinte, a fatura do cartão não foi paga pela ausência de dinheiro, mas sua família ficou munida de alimentos generosamente. Da parte de Ricardo, em função da dívida obtida, ele se comprometeu a pagá-la quando receber o próximo cachê.

Muita gente morre esperando, de desgosto, por um dia ser reconhecido no mundo da arte. Ricardo Farias parte da paciência e prontidão como condição para chegar à posição almejada enquanto pixador, como a que trabalha todos os dias por uma resposta do paradeiro do irmão Marco António, que sumira aos 15 anos de idade. Passara-se mais de uma década de quando seu irmão se foi. A pixação veio neste contexto para lhe dar a diligência para agir.

Foi para Paris mediante um projeto de intercâmbio cultural financiado pelo Consulado Frances em São Paulo – momento marcado pelas revoltas nas ruas da

França. Tumultos e incêndio de carros em diversas cidades (Les Émeutes de 2005), suscitados pela morte de dois adolescentes acossados pela policia em uma estação de distribuição de energia elétrica em Clichy sous Bois, na periferia de Paris.

O momento foi único para tal projeto. O grupo de *rap*, naquele momento, era um dos principais narradores da periferia paulistana e poderia agregar um público significativo em shows com os artistas franceses, caso houvesse desdobramentos na volta para São Paulo, com apresentações entre músicos da periferia dos dois países. Do lado do Racionais era a oportunidade de irem para Paris pela primeira vez, o que fora viabilizado pela amizade de Ricardo com Mano Brown. Do lado francês foi a oportunidade de encontrarem as vozes dos músicos da periferia e iniciar um diálogo para encerrar uma incompreensão das duas partes.

Ricardo Farias nasceu no Capão Redondo, bairro localizado na periferia da zona sul de São Paulo. A sua mãe faleceu em 1999 e ele foi criado por uma tia (mãe adotiva). Tem duas irmãs, uma Cristina e outra Cristiane, a qual ele ainda não a conhece pessoalmente e que mora no Ceará. Em 1991 seu irmão Marcos desapareceu e não deixou notícia. Atualmente, mora com a mulher e a filha, na residência da sua tia.

O grupo Presídio 34 surgiu depois de sua passagem pelo colégio interno, ele ficou interno de uma escola a partir dos 10 anos de idade até os 15 anos. Em 1997 ele saiu e não quis voltar. A pixação surgiu depois de sair, mas o nome foi criado por um amigo que estava lutando como ele para superação das dificuldades econômicas, e de outra ordem, que suas vidas possuíam. O desaparecimento do irmão foi o principal estímulo para Ricardo. Segundo ele, quando souber onde se encontra seu irmão pode se libertar desta missão. A dedicação para arte surgiu porque seu irmão Benicio lhe trazia inspiração, embora ele tenha desaparecido ainda bastante jovem depois de se viciar em crack.

Na viagem para França, Ricardo não sabia o que encontraria. No entanto, aonde vai ele quer mostrar que existe, para ele, o pixo é seu instrumento para construir a marca de sua existência. Nesta que fora sua primeira viagem internacional, ocorrera uma oportunidade de eternizar-se, pois foi pioneiro nos pixos que fez pela cidade, diferente do que ocorreu na *Maison des Métallos* e na Fundação Cartier, onde tudo foi autorizado. Na concepção de liberdade para Ricardo, naquela cidade os jovens da periferia não podem mostrar sua existência,

eles vivem contidos na supressão de si. O lugar é dito como primeiro mundo, e por isso os jovens desprovidos de meios econômicos se anulam (o depoimento de Ricardo aconteceu antes dos atentados terroristas de 13 de novembro de 2015).

Hoje Mano Brown deseja colocar sua música no vídeo-arte Engodo, de Wagner e Ricardo. Agora Ricardo deseja a continuação do Engodo na High Line de Nova Iorque, como segundo passo do que ocorreu no Minhocão e foi exposto em Paris.

3.4 PIXO ARRASTÃO – LIS

3.4.1 O heroísmo feminino no campo da arte, enquanto valor individual construído na coletividade dos pixadores.

O ato de fazer uma intervenção de pixação é também o de ampliar o território a que se pertence, no espaço e no tempo, sendo este último um recurso ainda agregado pela memória do grupo a que se pertence da memória do grupo a que se pertence, no pixo em uma escala regional relacionado inicialmente ao local e bairro onde mora, e na grife em uma escala maior e até global no campo das artes visuais, depois que a grife d' os mais fortes pixaram o "muro de Berlim" com a oportunidade gerada com a7ª Berlin Biennale (2012), e antes com o Ricardo farias do grupo presídio 34 que pixou: Marseille e Paris (França) e Copenhagen (Dinamarca) com o intercâmbio financiado pelo consulado francês, em São Paulo, chamado "dilemas periféricos, questões centrais" (2007), do qual participaram o Mano Brown e o Ice Blue, do grupo de *rap* Racionais MC's.

O que encontramos nesta intervenção do pixo Arrastão é uma mulher, em testemunho de voz ativa na história da cidade de São Paulo. Ela agrega um histórico relacional e não normativo, representando o topo, a expressão mais alta da pixação, enquanto uma atitude corajosa de escalar estrategicamente a haste de sustentação de uma ponte de 138 metros de altura, que se tornou o ícone identitário da maior metrópole da América do Sul, e ainda, pela visibilidade diária de um jornal da Rede Globo que a utiliza como cenário televisivo (SPTV1-12,00h), e ainda, pelo marco que representa a ligação entre a periferia e o centro da cidade.

Encontramos na Lis o papel feminino de pilar afetivo e econômico da família, visualizado na maioria das regiões periféricas da cidade, porém, sem o

determinismo biológico que demonstra o gênero feminino como o lado frágil da condição humana, pois não existe fragilidade, nem temor acachapante, para chegar ao topo. Ela assume o caráter de uma mulher em determinantes estruturais de heroísmo para a comunidade dos pixadores, muito além de genitora, ela é a capacidade de ação em uma condição securitária precária, que coloca a vida em situação extrema de risco. Ninguém está adiante de seu tempo, assim ela está no campo da arte quando a prática performática entrou nos modelos de expressão visual da atualidade. E a exibição contemporânea mais radical da performance foi ela na Ponte Estaiada, escalando sem equipamentos profissionais de segurança para realizar a intervenção em agosto do ano de 2016. O pixo permaneceu na ponte até o ano de 2017, quando o prefeito João Doria assumiu o mandato com a bandeira de acabar com as pichações na cidade. Neste momento, a dificuldade da intervenção ficou flagrante, quando os técnicos para limpeza do pixo manifestaram que não seria possível sua imediata retirada, pela incidência de ventos fortes no local.

O lugar da mulher na sociedade brasileira, no século XX, é o de uma civilizadora moral e pilar da casa, onde a principal atividade profissional feminina, no século passado, era restrito a atividades majoritariamente ocupadas por mulheres, como ser professora nas séries escolares iniciais, mas que na Lis é do ensino pelo exemplo legado, em uma prática vertiginosa de coragem. No século passado, o exemplo moral era circunscrito para mulher em um espaço seguro, mas com a Lis é em uma realidade extremamente arriscada. O determinismo biológico da mulher com a fragilidade física também foi abandonado pela autora do pixo na Ponte Estaiada.

O papel do homem no século passado era o de ser o provedor da casa, mas com ela é o de apoiá-la na escalada em que ela foi a protagonista. A população da atualidade é majoritariamente urbana, e o cenário de sua performance também o foi, seguindo as dificuldades deste ambiente. Hoje, as mulheres garantem o custo das vidas em uma família periférica, e a Lis não foge a este jugo.

A mulher possui uma subjetividade particular, onde o homem lhe agrega a valentia, mas este aspecto acontecia em uma sociedade patriarcal de onde ela proveio, mas que agora foi partilhado com ela. Afinal, onde estaria a covardia ou o medo, nas características que ela assume?

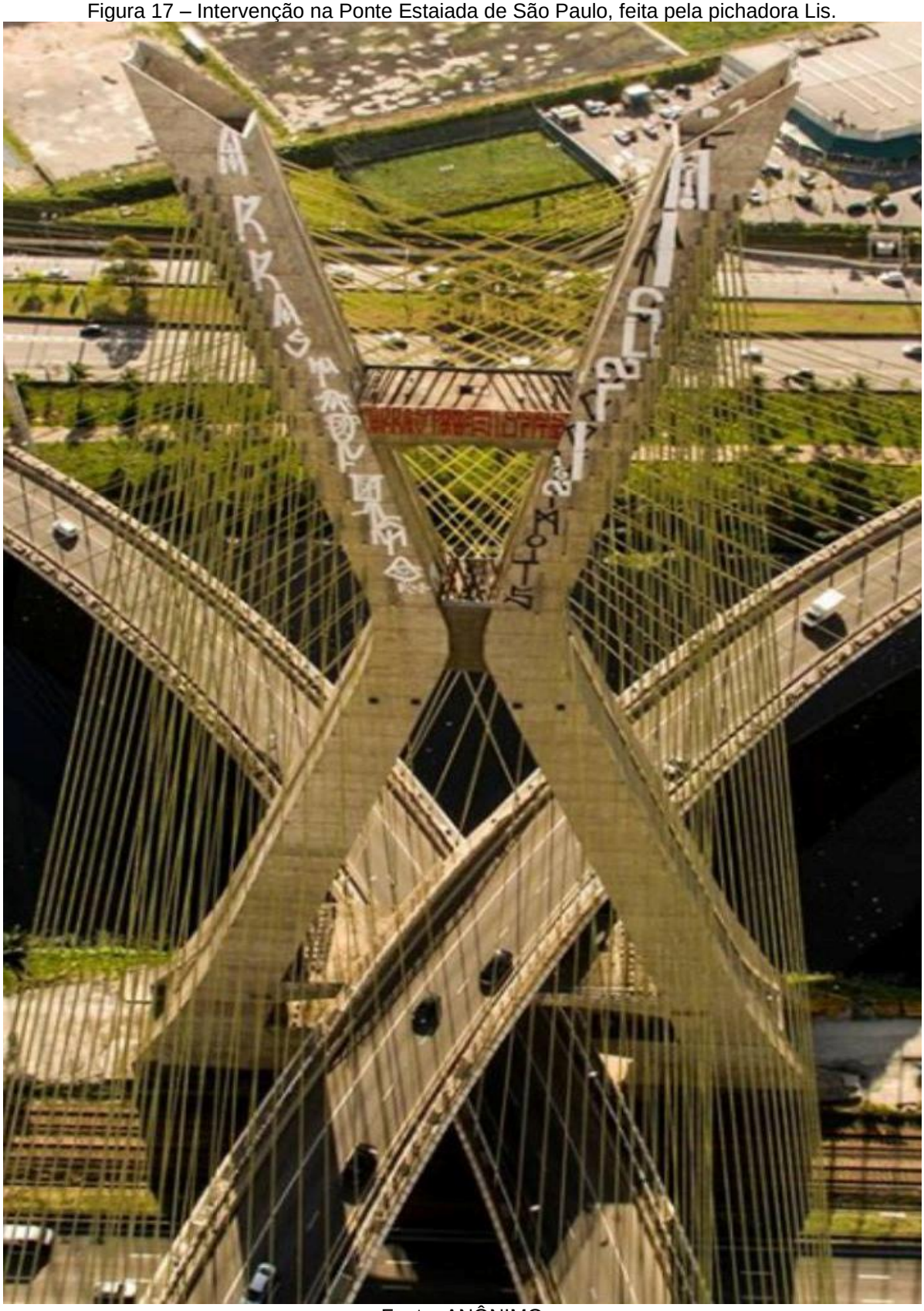
A Lis desenvolveu seu papel fora da domesticidade do lar, se assemelhando ao fim do domínio da Hestia no panteão dos deuses gregos da antiguidade. Como alguns na *Àgora* (esfera pública) da antiguidade, ela possui uma dimensão pública, representada pela ascensão do signo do pixo Arrastão que difunde pela cidade desde 1997.

Na pixação é a coragem de Lis na Ponte Estaiada, e, com isso, a ascensão da mulher na *pólis* contemporânea. Esta pixação carrega a proeza de ter sido feita em uma das posições mais altas, e simbolicamente importantes, da cidade de São Paulo, há 138 metros de altura, na ponte, cenário de diversas propagandas, localizada na marginal do Rio Pinheiros, intitulada Octavio Frias de Oliveira. Todavia, a Lis não reivindica o nome desta deusa grega como uma oposição fomentadora do seu ato, ela responde aos desafios circunscritos na esfera de interesses dos pixadores.

Os repórteres do Programa Profissão Repórter dedicado à pichação, buscaram o relato da Lis, mas ela negou-se com a afirmação de que não queria sofrer com critérios pejorativos usualmente utilizados pelas mídias hegemônicas, particularmente exemplificados na rede Globo.

Da parte da autora deste pixo, isso foi uma tentativa de escapar da versão depreciativa dada para a pixação, veiculada pelo jornalismo da Rede Globo, que usa a paisagem da cidade com a ponte no jornal SPTV 1, e que veiculou de segunda-feira a sexta-feira o pixo Arrastão, enquanto ele não foi apagado da intervenção na ponte.

Figura 17 – Intervenção na Ponte Estaiada de São Paulo, feita pela pichadora Lis.



Fonte: ANÔNIMO

Tal postura, também foi alimentada pela coesão do grupo, o qual recomendava não atender aos repórteres da mídia que comumente deturpavam a pixação, com uma posição restritiva na abordagem do movimento, sem mencionar que pode ser arte nos conceitos contemporâneos.

Desta maneira, o patrão do *pet shop* onde a Lis trabalhava, absorvendo argumentos e posturas divulgadas pela mídia, dizia-lhe: “se você quer bater de frente contra a sociedade, você deveria estudar direito e ajudar os pobres!” O patrão desconfiou que ela pixara a Ponte Estaiada pelo Programa Profissão Repórter exibido por Caco Barcelos sobre a pichação, e pelo tênis da Lis, sujo de tinta dos respingos que aconteciam enquanto pixava suspensa no local. No trabalho, o ato do pixo na ponte repercutiu n’ela abandonando o emprego, mas na pixação foi “da hora[28]” na opinião da autora da intervenção.

Segundo entrevista concedida pela Lis, foram 13 dias retornando ao local para mapear os caminhos sombrios, apenas com lanternas pequenas, em meio à penumbra do interior dos braços das estruturas da ponte, e as rotas de fuga, e assim houve um levantamento inicial dos equipamentos necessários para a escalada, sempre pensando em escapar da abordagem policial.

Segundo Lis, houve dois enquadros policiais no período da intervenção, um na ida e outro na volta do trajeto para a Ponte Estaiada. Em uma das subidas na ponte, ela e seu grupo avistaram um “acerto[29]” entre policial e bandido. Eles estavam em uma posição muito alta, a qual impedia que fossem avistados para quem estava debaixo da ponte. Em cima da ponte, ela obteve a melhor vista de que teve experiência, simbolizando o topo do que podia alcançar, no alto de 138 metros livres.

Contudo, a atitude policial de audácia e risco, atrelou-se aos passos iniciais no interior dos braços sem iluminação, eles não quiseram desfrutar da vista que os pixadores tiveram, pois a escuridão associada à altura os deixou circunscritos no térreo, e nenhuma situação atemorizou os pixadores, mesmo que a Lis dissesse que houve uma suspeita de que os policiais pudessem subir até o alçapão de saída da estrutura, e atirar, ao final da Ponte, aonde poderia ocorrer um assassinato, como ocorrera com o JETS e o ANORMAIS, seu parceiro de pixo, no bairro da Mooca (zona leste).

---

[28] Legal.
[29] Palavra da gíria para identificar suborno das forças policiais.

Outra situação que fomentou afirmações sobre a altura, foi observada com o Biscoito da grife d'os Mais Fortes, quando ele se deu conta da altura do cruzeiro do avião que os levara para Berlim, pois assim ele pensou nas impressionantes escaladas realizadas para conquistar o apreço determinante para o seu convite destinado à Berlin Biennale (2012).

A Lis cresceu no bairro do Itaim Paulista na periferia da Zona Leste. Ela nasceu em Campinas e veio morar em São Paulo com a expectativa econômica de seu pai ganhar mais dinheiro com seu trabalho de carretos no bairro em que moravam. Na atividade da pichação, ela começou a pixar entre 12 e 13 anos de idade, começando com o seu nome, em seguida passou a frequentar o point do Itaim Paulista, e através destes encontros foi convidada pelo Cueca para pixar o Arrastão, um pixo famoso deste bairro.

A metrópole de São Paulo trouxe desafios, e uma escala nova, para Lis. Havia um tamanho que ela desconhecia antes d'aqui chegar, mas com os rolês da pixação, escrita com "x", e a sociabilidade correspondente dos points de pixadores, ela pôde conhecer a diversidade das regiões da cidade, e os comportamentos, nos limítrofes do urbano.

Nos bairros de ocupações ilegais, ela viu as pessoas desprovidas de infraestrutura urbana. Sem transporte público e equipamentos de saúde e educação, deparando-se com a precariedade dedicada aos habitantes pobres. Ainda, eram encontrados nestes contextos longínquos, até mesmo terrenos para desova de corpos desconhecidos, defuntos da violência policial que almejava sigilo, e vítimas de crimes obscurecidos. A aventura marcava cada rolê da Lis na metrópole, deparando-a com descobertas regulares, expandindo o mapa da cidade na sua cabeça, e as ligações neuronais de um cérebro adolescente em desenvolvimento.

Lealdade era palavra de ordem entre os romanos, visto as traições que se desdobravam em assassinatos. O casamento feito não tinha separação. Mas para viúva como foi Judite era fomentado novos relacionamentos, e Holofernes pensou inicialmente que este seria o caso para desfrutar dos prazeres e encantos de Judite.

3.4.2 Judite e as Heroínas das Quebradas

Figura 18 – Quadro de Caravaggio, pintado em 1599, “Judite e Holofernes”.

Fonte: WIKIPEDIA, 2019.

Como Judite, Lis defende sua comunidade, no ato de decapitar o Holofernes, ela elimina o opressor herege que desejava êxito na idolatria ao império babilônico do rei Nabucodonosor por parte dos judeus. A Lis, por sua vez, marcou a entrada no campo da arte contemporânea bem distinta quanto a forma de Caravaggio, mas semelhante ao contexto social que marca o conteúdo representado no quadro.

Esta história começa com o Império Babilônico, localizado no atual Irã, na sua expansão pelo Oriente Médio, e a narrativa registrada foi divulgada pelo livro de Daniel no Antigo Testamento da Bíblia, porém, antes a narrativa de opressão pareceu com Judite em um livro apócrifo da própria profetiza, relatando como ela seduziu e decapitou o Comandante do exército do rei Nabucodonosor, chamado Holofernes. Neste relato apócrifo, a Judite é uma linda viúva que encanta Holofernes, e o deixa inebriado por sua beleza, reconhecida pela representação que Caravaggio faz dela, mas a intenção dela era acertar um golpe de espada no pescoço do Comandante, em vez de se entregar para volúpia com o varão. Ela desejou, e cumpriu a missão de impedi-lo de subjugar seu povo à idolatria do rei do soldado. Todavia, depois de temer a coragem da profetiza pela decapitação do

comandante, o exército do rei voltou a cercar a Judéia, e a dominá-la, capturando na ocasião o Daniel e seus amigos.

No livro de Daniel vemos uma estátua de ouro de 27 metros de altura do Deus Marduque, ou Baal, ou do próprio rei Nabucodonosor, a qual todos eram obrigados a se prostrar, sob o risco de não serem confiáveis, e assim, sentenciados de morte. Neste contexto, a ordem do rei não podia ser retroagida, voltada para trás, ou colocada em dúvida. Em semelhança com os pixadores, encontramos a idade do profeta Daniel no período dos primeiros atos da narrativa, nos quais, lançaram ao forno os amigos de Daniel, mas estes não incandesceram pela manutenção do culto de origem, e a proteção continuada, legada por Jeová.

Hoje, o culto majoritário é baseado nas escrituras da Bíblia, deste modo, no Deus Jeová, no contexto partilhado pela maioria dos pixadores em diversas religiões cristãs, portanto, diferente do que acontecia antes, quando existiam 300 religiões , sintetizadas grosseiramente no termo de pagãs, sem nomear a diversidade cultural em que elas se inseriram, com nomes particulares para cada religião. Neste passado babilônico, os três jovens judeus que haviam sido capturados juntos de Daniel, todos adolescentes com 15 anos de idade em média, na queda do reino judaico, a que pertenciam na cidade de Jerusalém (586 a.C.), operada pelo Império Babilônico, não se curvaram diante da estátua de ouro. Isto aconteceu 605 a.C. momento em que o mundo é governado por Nabucodonosor, época de injustiça social, escravidão, idolatria aos deuses oponentes do monoteísmo de Jeová, e imoralidade sexual.

No caso ancestral dos amigos de Daniel, todos trocaram de nome para serem reprogramados com nomes babilônicos, pois Nabucodonosor desejava abandono do Deus dos judeus.

Na pixação, encontramos a mesma relevância para o nome, e a valorização da lealdade para sua comunidade ou “quebrada”, pois o nome carrega a bravura de seu detentor, e a sua identidade de origem territorial e social. Entre os pixadores, defendem um nome, e não abdicam da contravenção das leis patrimoniais.

Este quadro de Caravaggio representando Judite apresenta uma heroína profetiza, que embora tenha feito um livro apócrifo da Bíblia, é parecida com a dedicação para sua comunidade a que pertence na Lis.

O quadro Judith e Holofernes, pintura realizada por volta de 1599 em Roma, de autoria de Michelangelo Merisi de Caravaggio, é um deslocamento gigantesco no tempo e no espaço do debate aqui travado sobre a pixação no campo da arte. No entanto, é de uma brutal semelhança para aproximar duas realidades irmãs nos sentimentos levantados, uma na Europa e outra na América Latina, as quais são semelhantes na violência empregada contra as mulheres, e no papel simbólico da mulher como protagonista nos dois ambientes.

No caso do séc. XVI italiano, a violência foi contra transgressores da lei em um Estado governado pela Igreja Católica, onde foi morta Beatrice Cenci, uma jovem de 22 anos, em setembro de 1599. Ela foi decapitada em função de sua origem aristocrática, para poderem manifestar uma morte exemplar exibindo sua cabeça em uma estaca fixada numa ponte de Roma (Itália). Neste segmento daquela sociedade, decretaram a pena capital de um parricídio – matara o pai por vingança dos estupros que sofria, e para se livrar dos maus-tratos que continuava a sofrer.

A escolha de Caravaggio para representar Judite – a bela viúva judia, e a decapitação de um herege realizada por ela, foi uma mensagem visual poderosa para seu tempo, restituindo o papel feminino nas possíveis transformações diante da Contra-Reforma. No caso das mulheres da periferia, este ensaio ressalta um papel coadjuvante no filme Pixadores, buscando fazer notável o pilar afetivo e econômico que elas representam hoje.

No caso da atualidade na América Latina, esta violência não ocorre por intermédio da legislação local, mas a origem da violência continua relacionada com a polícia que detém o monopólio legítimo da força, operando muitas vezes para silenciar a revolta das mulheres agredidas, em vez de fazer justiça. Aqui será discutido como tais violências são expressas, ou não, no suporte da tela, e ainda, no campo expandido da Arte Contemporânea que incluiu a performance. O Marchand João Correa, que atua como representante comercial das telas do pixador Djan Ivson oportunizou este suporte plástico para ele, mas fica a pergunta se suas telas conseguiram fazer notar o que seria relevante de sua realidade, e diante deste contexto, qual seria a linguagem mais apropriada para representá-lo. Abrangendo, nesta última indagação, as imagens em movimento no vídeo-arte e no cinema, que foram utilizadas pelo Djan, pelo Bruno Rodrigues no filme sobre o

DI, e no vídeo-arte de Wagner Lucas e Ricardo Farias que inauguraram o movimento da pixação na *Maison des Metallos*.

Esta realidade é tratada através da etnografia empregada, com atores significativos do universo da pixação na metrópole de São Paulo, e do Documentário Pixadores (2014) de Amir Escandare que aborda a vida de quatro pixadores, desta maneira é dinâmica e passível de transformações que podem invalidar as conclusões deste momento. Na edição deste documentário incluiu-se o momento em que o noticiário da TV alemã ZDF, Programa Auslands Journal, onde o correspondente Carsten Thurau aborda a expressão, e o tamanho inusitado da metrópole aparece.

Utilizando a percepção de Giulio Carlo Argan [30] sobre a arquitetura moderna, poderíamos aplicar o conceito de que é o infinitamente grande (da escala da metrópole), sendo dominado pelo infinitamente pequeno (da pessoa nesta escala, desprovida de dinheiro), mas aqui dominado para circulação (mobilidade urbana) em espaços públicos e privados por jovens proporcionalmente das classes sociais economicamente desfavorecidas, capazes de furar os sistemas de segurança e controle dos edifícios e do espaço público.

A realidade italiana aqui tratada é medieval e estática, obtida pela definição de contexto angariada pela bibliografia que abarca as críticas de arte sobre o pintor Caravaggio, e o seu lugar na época de sua produção artística na cidade de Roma, que foi de 1594 a 1606.

A análise de um recorte específico da produção artística de um pintor não é para invalidar afirmações ou obras anteriores ou posteriores ao período, mas para ampliar o material biográfico do autor que vai ter a produção artística analisada. Durante a fase abrangida neste ensaio, houve um maior registro de suas proezas, nos arquivos policiais e na atividade pictórica para a corte eclesiástica.

Depois deste período ele ficara em constante fuga, com menor acompanhamento de seu trajeto, tentando escapar da pena de morte que lhe fora promulgada pelo assassinato cometido durante uma briga. Entretanto, este pintor é inclassificável nos modelos cronológicos da historia da arte, não apenas pelas questões formais, mas principalmente pelo conteúdo tratado em sua representação pictórica. A escolha de uma prostituta para representar uma profeta apócrifa da

[30] Argan, Giulio Carlo. Historia da Arte Como Historia da Cidade. Martins Fontes, São Paulo, 1998. Pag. 8.

Bíblia cristã, no período posterior ao momento em que ele viu a decapitação de Beatrice, foi uma narrativa de ataque subliminar às cortes homoeróticas dos cardeais, justamente as mesmas que referendavam os julgamentos da inquisição e eram o foco de insubordinação da Reforma Protestante de Martinho Lutero.

Caravaggio escolheu não se adequar, e por mais que possamos falar do claro/escuro, a sua classificação é suficientemente vasta para fugir de rótulos generalistas como barroco ou pós-renascentista, e cada tempo invoca um aspecto, o abordado neste texto é inspirado pelo quadro Judite e Holofernes.

O primeiro posto proeminente, e rentável, na atividade de pintor de Caravaggio foi para o cardeal Francesco Maria del Monte, onde ele pintou os castratis e outros quadros de apelo homoerótico, e também obtinha encomendas para as pinturas sacras e dos afrescos para as capelas, mas a guinada com maior vigor de sua liberdade temática veio com o quadro de Judite e Holofernes.

Nesta obra, ele trouxe os modelos populares dos incontáveis peregrinos famintos presentes em Roma, vítimas de êxodos rurais. Eles são visualizados principalmente na velha que acompanha com um saco para levar a cabeça do Holofernes decapitado. E também na Judite, inspirada em uma prostituta: forte, sedutora e heróica, características dificilmente atribuídas a elas, e para tornar a obra verossímil ele registra o momento da degolação, fato este também tributário das decapitações que o pintor acompanhou em praça pública como nunca ocorrera anteriormente para esta história bíblica, narradora das razões elencadas para a Inquisição atacar os hereges.

No entanto, por mais que não possuíssem espaço nas cortes do Vaticano, as prostitutas eram numerosas entre os habitantes da rua, as quais acolhiam os convalidos depois das longínquas peregrinações para chegar à cidade sagrada, ou aos bandidos em suas gangues. No relato de um diplomata veneziano, visitando a cidade, vemos a menção do lugar como perigoso, particularmente pela quantidade de ladrões, em agrupamentos de até 30 indivíduos, prestes a assassinar. Todavia, no caso dos pixadores e da realidade paulistana, são justamente os ex-presidiários e bandidos da periferia, e sua organização (PCC), que garante uma preservação da vida, por mais que isto não evite outras ilegalidades.

Esta pintura de Caravaggio se inscreve na busca da Igreja Católica em dar uma resposta à Reforma, na Alemanha, na Suíça, entre outros países, realizando uma democratização da Bíblia ao traduzi-la em línguas vernaculares, o que retirou

o poder absoluto do padre, que dominava o latim, e se tornava o único intermediário para o contato com Deus com este capital cultural.

No livro da Bíblia encontramos a personagem heróica deste quadro: Judite. Ela foi apresentada como autora não só da morte do general opressor do povo judeu, mas do próprio livro, tratado como apócrifo e jamais inserido junto dos trabalhos dos profetas cristãos, apresentada apenas pela Bíblia editada pelos escribas católicos e protestantes.

Do mesmo modo que ela é anulada, a realidade do contexto vivenciado pelo Djan Ivson não aparece nas suas obras de arte no suporte da tela. A razão para tanto é desconhecida, mas o domínio técnico para expressa-la na pintura é ausente, diminuto no tempo quando comparado aos mais de 17 anos dedicados para o que abrange a técnica de subverter os sistemas de segurança dos prédios e intervir com uma pixação. Desta maneira, ele entrou no campo da arte em tela em que a Varejão e o Caravaggio praticam seu jogo com o instrumental almejado pelas regras presentes neste contexto, mas Djan não.

Contudo, as mulheres na periferia são personagens principais, como no quadro de Caravaggio. No Documentário Pixadores, embora não tratadas enquanto personagens biografadas, elas foram centrais. Pois possuem presença em diversos aspectos, o afetivo de início e o que as torna sagradas, mas elas se aproximam do heroísmo de Judite. Quando comparamos a pintura de Caravaggio com a de Varejão vemos um desequilíbrio técnico significativo, onde a segunda não possui a escolha temática mais importante, onde a violência que vigora nas realidades contemporâneas fica distanciada da temática do quadro, e na questão técnica não absorvera o reportório notável e notado em Caravaggio.

O primeiro ato divulgado de coragem e destemor da pixação, na sua inserção no campo da arte, foi demonstrado pela Caroline Piveta da Motta. Ela passou 53 dias presa, a maior prejudicada pela intervenção na 28º Bienal de São Paulo em 2008 – a qual não apareceu no Documentário porque desistiu de ir para Berlim, e abandonara a atividade de pixadora no campo da arte.

Em seguida, foi fundamental a contribuição da Joanna Warsja, assistente de curadoria do Artur, a qual procurou os pixadores em São Paulo que haviam feito a intervenção em 2008. Ela falou anteriormente com Ivo Mesquita, curador da Bienal do Vazio juntamente com Ana Paula Cohen, mas ele não possuía os

contatos, e o autor deste ensaio foi quem trouxe o Djan Ivson e o Rafael Augustaitis para uma reunião com ela.

Na sequência, uma mulher presente no ato da performance na Igreja Elisabeth em Mitte, Berlim, chamada Maryam Somaya Maya – alemã filha de imigrante turco em Berlim. No evento da *7ª Berlin Bienalle*, impediu a policia de prender os pixadores por eles não falarem a língua dos potenciais presos.

E no suporte continuado, a Nathalie Stahelin foi quem fez a tradução da carta da Universitat der Kunst e dos emails com a Berlin Bienalle para a diligência criada para devolverem o dinheiro obtido com o Edital de Intercambio que financiou a viagem para o evento.

E por fim, o motivo do conflito entre os amigos inseparáveis presente no Documentário Pixadores. Brevemente citado, mas só registrado por quem vivenciou o momento, marcado pela forma como tratam a honra, e a suscetibilidade deles para as ofensas às suas mulheres quando elas são suas esposas e mães.

Na ausência de uma figura materna o destino trágico estabelece uma maior probabilidade de ocorrer no contexto dos pixadores, como o apresentado no filme “Pixote, a Lei do Mais Fraco” (1980) de Hector Babenco. Na vida real, o personagem do filme fora o menino de Rua Fernando Ramos da Silva, assassinado aos 19 anos por policiais da Rota em 1987. A vida de ator e artista durara pouco, e não foram abertas novas oportunidades além das que o crime lhe oferecera, e parte das dificuldades de encontrar outra oportunidade de trabalho estava relacionada à formação escolar que se desdobrou em uma semi-alfabetização.

No caso do filme “Pixadores” nenhum dos quatro personagens principais morreram, e o filme não fora o sucesso de crítica nacional como no caso de Babenco, porque sequer entrara para exibição no circuito dos cinemas, mas com o Ricardo do grupo Cripta a vida ficou mais difícil assim que ele perdera a matriarca da família, representada pela avó materna. O documentário insere um depoimento em que ele narra a importância dela, e ainda a falta que o falecimento dela lhe causara.

Todavia presente, a questão do gênero não condensa todos os aspectos abrangidos pela periferia, muito menos sobre a pixação, majoritariamente realizada por homens. Quando visualizamos seus detratores encontramos até mesmo a Ana

Paula Cohen[31], uma mulher que primeiro ameaçou na coletiva de imprensa (quando fez a curadoria da 28º Bienal Internacional de São Paulo em 2008) e depois efetivou com a prisão da Caroline.

Recentemente ela disse, após 6 anos do ocorrido, que o ataque fora idéia isolada de um estudante de artes que arregimentou pixadores para atacar a Bienal. Ela poderia ter inteira razão, dependendo da abordagem, pois de fato Rafael estudara na Faculdade Belas Artes, e houve um trabalho de relações públicas do Djan Ivson para mobilizar o grupo para o ataque que o Rafael liderou, mas ele não utilizou um documento para contratar pixadores para tal evento, e nem por isso, nunca ocorrera, como o Djan realiza, com suporte de advogado, para seu negócio. Principalmente, porque o pixo não serve bem ao suporte material de ninguém, como o ofertado pelo marchand João Correa ao Djan.

Modernismo, modernização e modernidade de longa duração; configurações culturais dos anos 50 e 60. Clima político das 4 Repúblicas articuladas com os movimentos culturais. Desenvolvimento industrial e urbano, em um momento idealizado como harmônico, mas que nunca existiu. Hoje deslocado para periferia de passado rural. Nostalgia de um ritmo lento da vida social, que na modernidade francesa é vertiginoso. Modernização com otimismo diante do futuro econômico na metrópole moderna. Cosmopolitismo e maior liberdade individual. O epicentro da vida cultural ocorreu nas universidades, que pretendiam universalizar a existência da sociedade nacional. Este nacional queria também ser popular nos anos 30 e 40, temperando a questão com o afrodescendente na cultura. A necessidade expressiva de Judith e Lis são semelhantes na intensidade que cada um dos contextos fomentou em cada uma delas.

3.5 PIXO LOCURAS – BRUNO RODRIGUES DE JESUS

Este texto segue uma narrativa baseada em duas entrevistas realizadas no dia 12 de outubro de 2015, e no dia 13 de fevereiro de 2018. O Bruno é autor da série de vídeos intitulada PixoAção, com duas edições, a primeira de 2011 e a segunda de 2012.

[31] Ela proferiu este depoimento em pergunta realizada sobre a pixação na palestra que fez no evento Ideas City: São Paulo no dia 26 de Outubro de 2013. Painel 1: O que é o centro? Colonização, Conceitualização, Capitalização: Das 11h30 as 13h30.

Através destes trabalhos, como diretor de documentários sobre a pixação, ele realizou exibições na Matilha Cultural[32], na Galeria Olido e no Museu da Imagem e do Som (MIS) em São Paulo. Também foi entrevistado pelo Programa Altas Horas (TV Globo) e pelo programa Repórter Record quando trataram da temática da pixação. Ele teve uma gravação para a série PixoAção com o Patrick do pixo Locura, presente na modalidade de Janela. A assinatura utilizada pelo Patrick era Tarba, a qual estava no ápice do momento na modalidade da janela da pixação.

Figura 19 – Pixo DI, na empena de um prédio no centro de São Paulo.

Fonte: RODRIGUES, B. 2018.

[32] Centro Cultural que exibi filmes e exposições de artes visuais localizado no centro de São Paulo: http://matilhacultural.com.br.

Pela visão de Bruno é possível associar o trabalho dos pixadores à memória, acionada pela adrenalina da bravura, do medo e da coragem. Estes artistas vivem em um contexto de alta vulnerabilidade social, onde a violência e a morte são operadas de distintas formas (como jovens residentes das periferias eles morrem em quantidade preocupante no trânsito, nos conflitos internos, na atividade criminosa, e principalmente pela força policial).

O pixo serviria para preservar seus nomes nas lápides que eles criam nos edifícios da paisagem urbana – uma escrita recorrente é *in memorian*, com a insígnia do falecido ao lado da intervenção. O homicídio mencionado como uma ação cometida pelo pixador, também faz parte do documentário Pixo de João Wainer.

O Bruno é filho de migrantes da Bahia, o pai veio de Salvador e a mãe de Vitória da Conquista, ambos se conheceram na comunidade da igreja da Assembléia de Deus de seu bairro Parque Imperial, nas margens do condomínio de Alphaville, na cidade de Barueri, periferia da zona oeste de São Paulo. Ele não é usuário de álcool, cigarro ou qualquer substância entorpecente, este hábito foi cultivado pela convivência em um ambiente religioso que se opunha a utilização de drogas.

Entretanto, a frequência nesta comunidade ofertava um sentido cosmológico para a existência do mundo, onde a luta do bem contra o mal traria justiça e melhores condições de vida. Ainda que o documentário Pixo tenha captado o depoimento de um pastor na frente do Teatro Municipal de São Paulo (localizado na Praça Ramos de Azevedo) em que ele dizia que os pixadores são filhos do maligno, o Bruno mostra o contrário, um filho de Deus presente nas comunidades cristãs – muito numerosas na periferia da cidade.

A atividade espiritual e religiosa é predominante na periferia, como veremos nos demais depoimentos. Ela oferta uma narrativa simbólica para as agruras passadas, e que porventura seriam superadas. Neste propósito, a fé cristã é a predominante entre os fiéis deste contexto, e do mesmo modo, presente em diversas atividades artísticas. O cristianismo marcou sua entrada na época de Constantino (aproximadamente no ano 300 d.C.) no Império Romano, quando competia com mais de 300 religiões rivais, denominadas pagãs pelo historiador Jacob Burckhardt (1818 – 1897).

Esta religião, diante da longevidade de seu surgimento, e da escassez de documentos desta época, deixou as rivais desfalcadas em ruínas que tragam alguns fragmentos, e mesmo a escultura da Vênus de Milo (130 - 100 a.C.) do período anterior a Jesus Cristo com a deusa grega Afrodite, sofreu ataques que destruíram seus braços, levantando a dúvida sobre o que ela representava naquela época, o que ela carregava em suas mãos e se os cristãos foram responsáveis por este dano. Contudo, mesmo diante da falta, Burckhardt encontrou, e menciona documentos que fundamentam o cristianismo, atribuindo uma popularização que não possuía preconceito com seus integrantes, extremamente inclusiva, se opondo ao Senado romano, e tendo entre seus membros antigos bandidos do povo Gales.

O cristão seguia o caminho do perdão e da reconciliação no contexto das guerras, da pilhagem, e da abundância de violência do período. No que diz respeito à violência, visualiza-se uma semelhança com o contexto da atualidade, e também um motor da atividade expressiva na linguagem do rap e da pixação.

Nas músicas do grupo de *rap* Racionais MC's são identificados alguns versos que revelam uma narrativa simbólica cristã, aspecto partilhado pelos homens que possuem a experiência criminosa no presídio, e são convertidos pelas igrejas pentecostais que desbravaram este território de sofrimento. O documentário Prisioneiro da grade de ferro (2003) de Paulo Sacramento, também registrou este aspecto durante 7 meses da captação de imagens em 2001, e na origem da organização PCC, encontramos a absorção da palavra irmão para identificar seus membros, do mesmo modo que eram chamados nas comunidades religiosas. A dimensão simbólica da fraternidade entre irmãos consolidou uma ligação sempre valiosa, para se proteger das múltiplas violências à que estão vulneráveis.

Tal aspecto é partilhado entre os pixadores nos seus grupos, vendo-se como uma família, que inclusive zela pelas lápides de seus irmãos falecidos, muito recorrentes nas atitudes que dedicam às agendas – muros com pixações antigas e contemporâneas de diversos grupos presentes na cidade. Segundo o pastor Adeir no documentário de Sacramento, cumprindo pena no Carandiru, antes do inicio do PCC os presos sofriam mais, ele conheceu esta organização em 1998, e as mortes banais e os estupros foram abolidos a partir desta época, do mesmo modo, esta organização agiu na periferia coibindo os homicídios.

Abaixo segue a música de Mano Brown, Vida Loka parte 1, lançada no sexto álbum do grupo Racionais MC's, intitulado Nada como um Dia após o Outro Dia, em outubro de 2002.

> Fé em Deus que ele é justo,
> nunca se esquece,
> na quarta guerreiro, levanta a cabeça,
> onde estiver,
> tenha fé porque até no lixão nasce flor,
> ore por nós pastor,
> lembra da gente no culto desta noite,
> firmão segue quente.
> Admiro os crentes,
> a maior função, a maior tabela (...)
> (RACIONAIS MC'S, 2002)

No rap do grupo Racionais MC's encontramos uma letra abordando o aspecto do Cristianismo de igrejas pentecostais presentes na periferia, na letra de "Jesus Chorou" é a narrativa de uma virada, daquele que padeceu com uma morte exemplar de crucificação pelos soldados romanos, porém ressuscitou e tornou-se presente simbolicamente entre os crentes hoje em todas as quebradas33. Através desta inspiração divina, os jovens da periferia, consolidam uma expectativa de mudança em um contexto pouco generoso em alternativas promissoras:

> eu sei o que é frustração,
> máquina de fazer vilão.
> (...)
> Eu prefiro ouvir o pastor:
> Filho meu, não inveja o homem violento
> Nem siga os seus caminhos.
> (RACIONAIS MC'S, 2002)

O Renascimento de Cristo é uma fé partilhada pela maioria, revelando uma possibilidade de superação, e na parte simbólica, novamente encontramos uma narrativa Cristã da virada do ano, no rap a letra de Vida Loka (parte II) nos diz uma conversa de final de ano:

> Muita coletividade na quebrada,
> dinheiro no bolso, sem miséria,
> É nóis!
> que o amanhã só pertence a Deus,
> a vida é loka.
> Tudo vai, tudo é fase irmão,
> deixa eu falar pra você,
> Pode rir, mas não desacredita não.

---

33 Quebrada é um sinônimo de bairro de estruturas precárias nas periferias da cidade.

É só questão de tempo,
O fim do sofrimento,
(...)
Logo mais nóis vai arrebentar no mundão,
(...)
brinde pros guerreiro,
zé povinho eu lamento.
(...)
vida loka cabulosa,
o cheiro é de pólvora,
mas eu prefiro rosas.
(...)
culpa dos imundos do espírito opaco.
(...)
o que o guerreiro diz:
o promotor é só um homem,
Deus é o juiz.
Enquanto o zé povinho apedrejava a cruz,
um canalha fardado guspia em Jesus.
Glória, glória,
eu sei que Deus está aqui,
só quem é vai sentir.
E meus guerreiros de fé.
(Vida Loka Parte 2 - Nada como um Dia após o Outro Dia, 2002)

No *rap* deste grupo encontramos, ainda, a narrativa da revolta contra o preconceito racial, marco na música brasileira para o surgimento de um novo eu poético de revolta, em vez da simples aceitação melancólica do sofrimento com o preconceito contra o povo negro. Exemplo disso são as músicas “Negro Drama” e “Vida Loka”, do álbum “Nada como um dia após o outro dia”, datada de 2002.

“Sou exemplo de vitórias:
trajetos,
e glórias.
O dinheiro tira um homem da miséria,
mas não pode arrancar de dentro dele a favela.
(...)Que Deus me guarde porque sei que ele não é neutro,
fingiu ser, mas ama os que vêm do gueto.
(...)Vocês não passam quando o Mar Vermelho abrir!”
Na voz de Mano Brown:
“Forrest Gump é mato, prefiro contar uma historia real,
eu vou contar a minha.Taí um filme:
Uma negra e uma criança nos braços,
solitária na floresta de concreto e aço.
A multidão é um monstro sem rosto, nem coração.
Hei São Paulo, terra de arranha-céu
a garoa rasga a cara, é a torre de Babel.
(...) Mãe solteira de um promissor vagabundo.
(...) Você sai, mas o gueto nunca sai de você.
(...) Dimas o bandido: primeiro vida loka da história.”
(RACIONAIS MC’S, 2002)

Os Romanos da antiguidade também foram vitimados pelos cristãos vindos da Galia (norte da Europa e ilhas britânicas): (burck pág. 73): Haviam perseguidos de todas as classes sociais, os galeses não respeitaram templos de Deuses rivais,

mercados, e muito menos termas, e assim saquearam e destruíram tudo, submetendo seus habitantes à miséria.

Os pais de Bruno, no entanto, diziam que a pixação não agradava aos seus princípios, e que se fossem acreditar no homem, mesmo que ele fosse da comunidade religiosa, eles perderiam sua fé – o elemento simbólico que fortalecia uma conduta ascética para os fiéis.

O Bruno, entretanto, diz que sempre teve fé que um dia seria conhecido pelos méritos do seu pixo, e que acreditar em si, no seu caso, é uma capacidade que desenvolveu mediante o aprendizado dos princípios cristãos que conhecera na comunidade evangélica, onde também tomara contato com as experiências de vida que a fé produzia para pessoas de seu convívio, evitando os conflitos geradores de violência.

O Bruno destaca que o Rafael Augustaitis34 realizou algo único com o pixo Pixobomb, e a caminhada na rua lhe conferiu legitimidade, mas quando passou a pixar o Opus 666 trouxe uma imagem negativa para si, uma música caipira, popular no seu contexto, fala que “quem não for filho de Deus, está na unha do capeta“ 35.

Nesta letra, os autores Tião Carreiro e Pardinho, ainda dizem que “se o Picasso fosse vivo estava pintando tabuleta“, entre o ambiente da Arte Contemporânea este aspecto não seria negativo, principalmente se a tabuleta fosse o espaço de trabalho que caracterizasse a identidade do artista.

Nas conversas pessoais travadas com Rafael, o Bruno diz que ele desassocia com o demônio o número que utiliza para pixar, mas que quando estuda as narrativas históricas a respeito, fica evidente para ele que este número é associado ao diabo, ou maligno nas comunidades pentecostais. Ele respeita o Rafael, fez rolê com ele intervindo com o pixo Opus 666, no entanto, ele não se associa ao mesmo ideário do diabo.

O avô de Bruno foi o açougueiro do Parque Imperial e fez parte do grupo de pessoas que fundaram o bairro, na época em que as ruas não eram asfaltadas. Ele nascera em Barueri, influenciando-se pelas raízes da família, onde seu avô era

---

[34] Rafael foi o idealizador dos ataques iniciais que levaram a expressão para uma visibilidade midiática nova no campo da arte. Diferente dos demais aqui etnografados, ele cursou a faculdade de Belas Artes e possui um conhecimento vasto de história da arte contemporânea. O capítulo “A pixação na Bienal: inserções diversas de 2002 a 2008“, presente da dissertação de mestrado “Iconografias da Metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo“ (FAU USP – 2009) aborda este aspecto de forma pormenorizada.

[35] Autores de musica sertaneja: Tião Carreiro e Lourival dos Santos/ Pardinho. A Coisa Tá Feia.

o líder da igreja, construindo-a com os próprios braços. O nome do bairro é Parque Imperial, um morro na divisa com o condomínio fechado de Alphaville, separado dele por uma cerca elétrica.

Hoje Bruno possui 26 anos, mas esperou completar 18 anos para se emancipar da família e poder responder por seus atos com a pixação. Começou pixando alguns muros do condomínio quando trabalhou de pintor de casa, mas este lugar não confere status para o pixador. O mais meritório foi realizar o pixo nos prédios da Vila Mariana na região movimentada da cidade, uma área de playboy36. Todavia, estes alvos requerem mais estudo para furar37 a segurança. Mas hoje os alvos são novos, depois de uma década de prática encontrou na linguagem do vídeo a sua expressão mais elaborada para o Movimento da Pixação. Todos os pixadores querem ser conhecidos, eles desejam o ibope, e com ele não foi diferente, mas o Bruno expandiu quando ele se apropriou da linguagem do vídeo, e aperfeiçoou o registro da pixação.

Em 2008 ele começou a espalhar o pixo Locuras, primeiro para fora do bairro, e, na sequência, fora do município. Nesta época, surgiram os pixos em bairros de população com maior poder econômico da cidade de São Paulo (Vila Mariana, Pompéia, etc), onde ele não possuía amigos residentes, mas que rendiam mais status para o prestígio do pixador, os quais produziam mais ibope para os valores internos do movimento.

Contudo, nestes bairros ele precisou agregar novas táticas, e uma delas foi usar roupas que representam maior poder aquisitivo, figurando outra classe social. Ele fez muitos testes com os prédios de playboys, e constatou que amigos brancos podiam se vestir de maneira mais informal do que ele para passar pela zona de controle.

O pixador que ele usa de exemplo, para a memória que inspirou a ele e a seus amigos, foi o DI, que mesmo depois de longa data que falecera continua com o ibope alto, sendo divulgado entre os pixadores. Por tudo que o DI representa, obtém uma memorização cotidiana, repetida nas rodas de pixadores, que vêem nos pixos dele um motivo para ser notado, e nas proezas um motivo para ser homenageado nas rodas de conversa.

---

[36] O nome que identifica as pessoas das classes sociais de classe média ou elite é *boy*, derivado de *playboy* para os pixadores.

[37] *Furar* aqui significa não ser capturado no ato de pixar.

Em relação ao DI e ao Tchencho, o Bruno afirma que eles são os pioneiros, e que ele iniciou apenas em 2006, quando os pioneiros estavam distantes da prática cotidiana do pixo. O DI porque faleceu cedo por um crime de um namorado enciumado. Na ocasião, o DI errou o lugar da porta do banheiro masculino e entrou no banheiro feminino, onde estava a namorada do algoz do crime cometido contra ele.

O segundo distanciou-se das disputas e desafios que empreendeu na pixação, porque assumira novas responsabilidades obtidas com a família e a idade, porém, ambos fazem parte de um momento do movimento onde o pixo era na maior parte uma construção individual, e a maior parte dos pixos levava o nome pessoal e não era o do grupo, entretanto, eram realizados com o suporte coletivo e divulgavam seus méritos no point, deixando suas histórias em narrativas memoráveis dos próprios pixadores.

Hoje, o Mauro do pixo Tchencho possui compromissos com a família e o trabalho que lhe absorvem integralmente, tal aspecto coincide com a perspectiva de que ele assumira a maturidade para o senso comum da sociedade, e sua ação com a proporção do ibope que conquistara com o pixo na cobertura do edifício Itália não é observada na atualidade.

Desta maneira, o Bruno conseguiu estas informações que traz em seu depoimento com pesquisas feitas com os amigos mais antigos na prática da pixação, o que lhe permite afirmar com segurança que o Mauro (autor do pixo Tchencho) possui um rolê importante, mas ele ficou distanciado da prática. Segundo ele, o Tchencho original foi criado pelo Vicente, e realizado com rolês em companhia do Juneca e do Pessoinha, no começo da pixação na década de 1980, mais precisamente em 1985.

Contudo, o Mauro eternizou o movimento com lugares antes inacessíveis, pixando muito além do que fizera o Vicente pelo pixo Tchencho. O Mauro foi o primeiro que realizou um pixo no prédio do Conjunto Nacional, alcançado também pelo DI. Anteriormente ele pixou o Terraço Itália, o prédio mais alto da cidade quando foi construído, o qual seguia a tradição da comunidade italiana em demonstrar poder pela altura das torres que possuíam.

O Mauro também inaugurou o gênero de pixação em Patrimônio Histórico ao pixar o Monumento das Bandeiras no Parque do Ibirapuera, recentemente usado como suporte nas manifestações de 2013 contra a PEC 215 que pretende

retirar a homologação das terras indígenas da responsabilidade da FUNAI (Fundação Nacional do Índio) e passá-la para o Congresso Nacional, onde os latifundiários brasileiros possuem representantes.

No entanto, como a pixação não é uma prática compatível com o isolamento do indivíduo em relação às outras grifes e grupos, o Mauro consolidou uma imagem de si como arrogante, por não frequentar os points na atualidade. No filme Pixo de João Wainer o pixador Zé, do grupo Lixomania, diz que na época dos pioneiros havia uma disputa sadia, desafiando o outro a escalar um prédio mais alto do que o rival na mesma rua.

Era assim particularmente entre o Tchencho, o Di e o Xuim. Porém, o Xuim foi o primeiro a pixar prédio segundo o Bruno, começando em 1986. Ele acompanhou a revolta política pelo fim da ditadura militar, vivenciou uma experiência violenta, observou uma polícia que permaneceu com a mesma prática da tortura que praticava contra os dissidentes políticos, por mais que ele atuara com a pixação quando o regime militar de governo havia acabado. Independentemente de ter pouco tempo de prática, segundo Bruno (foi 1 ou 2 anos), ele participou da história dos pioneiros.

Atualmente, o Bruno iniciou um filme sobre o DI, depois do resultado positivo do filme PixoAção, em que fizera um registro da grife dos Registrados, os quais usaram esta identificação por remeter aos registros policiais. Ele se sente responsável em documentar a cena do movimento da pixação, mas fez diferente do Djan ao incluir os depoimentos dos pixadores, além de filmá-los em ação quando realizam suas intervenções, mudando a história dos vídeos da pixação, e aproximando-se do gênero do documentário. Ele também fez um estudo histórico sobre DI e verificou que havia nele uma ligação com o mundo da arte, sendo o primeiro a pixar o prédio da Bienal no Parque do Ibirapuera. Outra atuação desenvolvida no período foi o desenvolvimento da vídeo-arte que apresentou o contraste que existe entre os dois lados dos muros que cercam o Alphaville.

O próximo tema que ele deseja explorar para realizar um documentário é sobre o Xuim, pois este pioneiro da manifestação deseja envolver os pixadores na atuação político-partidária, e se lançar para vereador de Osasco nas próximas eleições, com o objetivo de combater a repressão policial contra os pixadores.

3.6 PIXO CRIPTA – DJAN IVSON

O Djan é o pixador com a maior visibilidade midiática dos que foram pesquisados no recorte territorial desta etnografia, ele atua com vídeo fazendo os registros do movimento, do mesmo modo que o Bruno na intencionalidade de construir os vídeos que registram as ações do movimento da pixação.

Em um depoimento disponível no youtube, ele é identificado como ex-pixador[38], aspecto não partilhado com os demais pixadores deste ensaio: Bruno, Ricardo e Wagner. Além deste aspecto o Djan possui um *marchand* que comercializa suas telas por 8 mil dólares (informação obtida com o Bruno), artefatos que passou a realizar após a Bienal de Berlim (2012).

Este marchand chamado João Correa administra a carreira artística de Djan, e presenciou o final do depoimento dele para a pesquisa. Deste modo, ele também foi incluído em perguntas específicas das entrevistas para identificar como sua biografia cruzou com a aproximação da produção artística da pixação.

[38] https://www.youtube.com/watch?v=UzuCPnDFa4w. Vídeo veiculado pelo site da UOL em 2009.

Figura 20 – Pixo Os Mais Monstros, na fachada de um prédio no centro de São Paulo.

Fonte: PATRICK.

A principal característica do João é preservar os segredos dos artifícios da arte, ele não quis revelar suas ligações hereditárias com os nomes dos parentes vinculados ao seu ofício, mas afirmou que elas existem desde seu avô.

Em seguida, ele não revelou que conheceu o Djan porque ele foi ministrar uma palestra com o autor deste ensaio na Casa do Saber (instituição cultural que comercializa cursos e palestras com intelectuais e personagens significativos da política, da cultura e da ciência no país), talvez, partilhar qualquer informação da participação de outros além dele, pudesse interferir na repartição dos lucros de sua descoberta.

Deste modo, ele não reparou que a palestra foi gratuita porque era uma contrapartida do Edital de Intercambio do Ministério da Cultura brasileiro, o qual

financiara a viagem para os pixadores irem para a 7ª Berlin Biennale na Alemanha, talvez a única possibilidade. Ao final, revelou sua admiração por Jeff Koons em sua proeza comercial no mundo das galerias e na exposição que conquistara no Whitney Museum de Nova Iorque (Jeff Koons: a Retrospective. Realizada entre os dias 27 de Junho e 19 de Outubro de 2014).

Contudo, o João não utiliza o elemento histórico amparado na Arte Contemporânea, sua bagagem é focada em Arte Moderna, a qual vendia em seus antigos trabalhos de vendedor nas galerias de Londres: No seu depoimento ele cita que se interessou pela pixação depois da experiência londrina, onde manteve contato com uma postura cosmopolita de incluir os diferentes, sejam eles de outras culturas das ex-colônias da Inglaterra, sejam de outras classes sociais e trabalhadores de diversas atividades. Todavia, os seus amigos do bairro do Itaim Bibi permanecem surpreendendo-se quando ele vai para Osasco encontrar com o Djan.

E o que passa de uma década perde sua relevância, que possui uma colaboração da erradicação da referência histórica como antigo habito da Arte Acadêmica de Ateliê, contra a qual Monet estruturou uma Revolução.

É válida dependendo da visibilidade, muito próxima da relação com a mídia dos pixadores, a validade é sempre pelo número de visualizações, o conteúdo vem em segundo plano.

Em seu depoimento sobre as proezas comerciais, o evento comercial surpreendente de vender latas de merda, de 30 gramas, no valor corrente em ouro do peso de cada uma delas, feito por Piero Mansoni em 1961, passou despercebido. Esta operação foi tratada como uma ironia conceitual do artista e sua galeria, associando-a ao discurso de crítica contra o consumismo daquele período, na ascensão econômica da Itália no momento posterior à Segunda Guerra Mundial. Este fato coincide com a abolição do critério da habilidade do artista para definir a qualidade e o preço de uma obra de arte.

Agora falta uma associação ao contexto político para o agente comercial da pixação, e a ascensão da nova classe média no país entrou em franco declínio, onde uma jogada como Pollock fez com o expressionismo abstrato de ocupar a posição de vanguarda para os americanos que haviam recém chegado à classe média atestarem uma nova forma estética para que manifestassem o poder econômico recém adquirido, agora foram esgotadas as possibilidades da

vanguarda no suporte da tela, mas o marchand não sabia disso no critérios das inovações em curso.

Como encontrar o que permanece inalterado no funcionamento do campo da arte? A recusa da coletividade e a postura individualista de mérito por uma ação pessoal, que foi fundamental para a conquista de uma nova posição, que instalou novas formas de produção artística uma delas.

A coletividade, os aliados da grife que foram para Berlim, estavam atentos ao chamado de pintar a igreja em Berlim, mas a fraternidade entre irmãos desapareceu no momento de levar a arte para o suporte da tela e dividir o lucro, financeiro e simbólico, daquela circunstancia que se eternizou com o filme. Se o Artur desejasse transformar o ato do Djan em uma briga física certamente apanharia dos aliados da grife ali presentes, porque eles eram leais como deveria ser nos valores do movimento.

Porém, tudo mudou quando entrou o marchand na jogada, e o dinheiro antes inatingível se tornou possível com a carteira de clientes que ele detém para oferecer a obra de um artista consolidado por uma Bienal.

O primeiro mandamento continua no movimento: ser leal aos companheiros de pixo. Ao ferir a lealdade, o pixador coloca na berlinda a prática do pixação do seu grupo, e cria-se a possibilidade de atropelo[39] legítimo, portanto, permanece uma ofensa entre os pixadores quando faltam com ela para com os membros de seu grupo ou grife.

Ao ser fiel aos princípios da prática, e entre eles a lealdade para com os aliados, eles obtêm uma garantia de sobrevivência com a comunidade de parceiros, na partilha dos momentos de guerra e de paz, de sofrimento e de alegria, de conflitos e de festas, e principalmente, conseguem com a lealdade a proteção mútua nos rolês, e nas aventuras cheias de perigo nas madrugadas da metrópole.

Deste modo, é muito raro encontrar casos de roubo de latas de spray entre amigos (desde que elas não sejam de um comércio), mas é muito comum a partilha de latas entre os companheiros de um rolê; os pixadores se ofendendo em um grupo fazendo um rolê também é escasso, mas amigos livrando os companheiros de uma treta[40] é exemplo farto.

---

[39] O atropelo é entendido pelos pixadores como pintura cobrindo o trabalho de outros interventores, geralmente é percebido como ofensa grave, e causador de grandes conflitos.
[40] A treta é uma gíria para descrever um conflito.

A sobrevivência pode significar uma palavra com significado extremo, onde a vida entra em jogo, mas neste caso ela é precisa nos empreendimentos de risco. Um nome relevante de pixo possui um legado de prestígio a defender entre os pixadores, e geralmente memórias coletivas que carregam atitudes radicais, porventura envolvendo o nome de jovens falecidos na ação da intervenção.

O grupo CRIPTA que o Djan representa é um destes, e ele não utiliza este nome nas telas que produz, no entanto, de onde vem o exercício de criar as letras que projeta em suas telas? Certamente, não existe determinismo nos processos criativos da criação tipográfica, e em suas fontes infindáveis sempre surgem novas combinações, contudo, foram estas telas o que a Bienal de Berlim desejava mostrar do Djan?

Neste caso, ela não interferiu nas escolhas dos pixadores que iriam ao evento, e restringiu-se a convidar os pixadores que haviam atacado a Bienal de São Paulo, e destes desejava uma performance efêmera, e não queriam nenhum suporte em tela para trazê-la em um objeto móvel que pudesse ser vendido na sequência do evento. Contudo, quando o João vende a tela do Djan, o argumento principal para seus clientes, é que ele participou da Bienal de Berlim na Alemanha.

As principais festas do movimento da pixação ocorrem como proposição de celebração dos méritos das intervenções dos grupos aliados, do passado e do presente, com antigas e novas gerações de pixadores. A festa da grife geralmente ocorre com regularidade anual, e nunca se restringiu ao montante de dinheiro envolvido no evento, podendo ocorrer sem distribuição gratuita de goró's[41], pois ela é motivada principalmente pelo peso dos rolês da grife ou do grupo. No caso dos pixadores exigirem um padrão de alto poder aquisitivo do proponente da festa, eles eliminariam muitos das potenciais festas, e os momentos de partilha entre os manos da periferia empobrecida de dinheiro, mas ricas de coragem e bravuras, de pixos em picos significativos.

Contudo, depois da renda do Djan vendendo suas telas, foi possível alugar um sítio luxuoso para a festa anual de sua grife, e seu evento foi recheado de fartura de goró e divertimento.

No entanto, Djan realizou um erro estratégico no contexto da arte comercial e do circuito das consagrações da Arte Contemporânea, pois a linguagem da

[41] Gíria para identificar bebida alcoólica.

pixação opera como uma ação coletiva e transgressiva no suporte da paisagem urbana, e são estes aspectos que o contexto institucional da arte deseja tratar, para um reconhecimento integral do movimento, e em seguida poder pensar no objeto móvel a ser comercializado do pixo.

A Arte Contemporânea valoriza o processo do mesmo modo que o movimento da pixação. Porém, os companheiros do Djan, parte imprescindível da performance na Igreja Elisabeth na Bienal de Berlim, ficaram de fora da estratégia de vendas embora pudessem ser os convidados Vips da festa anual da grife Os Mais Fortes. Esta atitude regrediu ao que era feito no contexto da Arte Moderna, a qual levantava nomes na restrição do suporte em telas, e depois reduzia o número dos membros do movimento para concentrar os valores, e as lideranças abrangentes tornavam-se poucos indivíduos.

A própria Bienal de Berlim desejava se opor à valorização comercial dos artistas que participavam dela, e requisitou que fosse uma performance coletiva em vez das fotos ou vídeos que foram expostas na 29 Bienal Internacional de São Paulo.

Todavia, no caso da Pixação, a estratégia comercial com o Djan foi enaltecer suas qualidades na composição estilística das letras, usando um critério de habilidade artística em telas, e anular a posição da Bienal de Berlim, que desejava fazer uma crítica ao processo de valorização comercial do artista depois da passagem por uma Bienal – processo corrente entre as galerias e a promoção comercial de seus artistas.

Porém, a sua atuação principal não ocorreu com as telas, e sim nos seus trabalhos de vídeo para o movimento da pixação, que ocorreram antes de sua vinculação com o *marchand*. Ainda que estes vídeos foquem na ação mais do que na biografia em seus roteiros, tornando sua produção voltada para o público interno em maior proporção do que o externo da expressão, eles condensam mais aspectos de sua realidade do que é representado no suporte da tela.

Todavia, ele lançou vídeos que registram a prática da pixação, tanto em São Paulo quanto em outros estados brasileiros, chamados *Escrita Urbana* e *Sem Comédia*. A primeira série, segundo ele, foi para homenagear os pioneiros da prática, e a segunda foi para homenagear os pixadores mais radicais nas escaladas em prédios, durante o período em que ele atuou nesta atividade.

Em relação aos traços convergentes, tanto Djan quanto Bruno, possuem pais migrantes, os quais vieram para São Paulo buscando uma oportunidade de mobilidade social e melhores condições de vida. O pai do Djan é um migrante do interior do Estado do Paraná, chegou a São Paulo no início dos anos 1980 e sua mãe veio de Feira de Santana (Bahia) de uma família com 19 irmãos, onde o avô era mestre de obras.

Os pais deles se conheceram na cidade – sonhada como lugar possível de transformação de suas vidas. No caso de Djan, o pai tentou ser músico na época em que chegou, uma carreira artística extremamente difícil para quem não acessa a divulgação dos meios de comunicação de massa (rádio e televisão) com suas sedes presentes na capital, e sua tia apresentou sua mãe a ele por ter um relacionamento afetivo com um músico do mesmo grupo, todos eles frequentavam a região central da cidade.

Djan nasceu no bairro da Bela Vista, morou na Rua José Paulino no bairro do Bom Retiro, quando o casal ainda permanecia junto. Com a separação dos pais, mudou-se para o bairro de Santana na Zona Norte da cidade. O pai ficou distante dele, porém, não foi bem-sucedido no empreendimento de músico. Djan era o nome artístico do pai, o mesmo que ele dedicou ao filho.

A vida de Djan em família é a parceria entre as irmãs, a sua mãe junto de suas tias. Elas moravam em quatro irmãs, duas trabalhavam com artesanato, e apenas duas tiveram filhos: a mãe de Djan e a tia Angelia. Em 1987 uma tia faleceu, mas o lar era composto de mulheres dividindo as tarefas na educação dos filhos, na limpeza e no trabalho gerador de renda, construindo assim uma forte ligação de afeto e de economia doméstica que preservara a união familiar.

A mãe frequentou a religião espírita e leu os livros de Alan Kardec, e a tia Angelia era assídua nos cultos do Candomblé, deste modo cresceu em um sincretismo religioso destas duas fontes, sendo uma de matriz africana. Em sua experiência havia algumas entidades espirituais que eram do lado esquerdo da doutrina, e deste modo foi apadrinhado por uma padilha que era incorporada por sua babá, chamada Maria, mas que era nomeada de Colondina quando incorporava a entidade. Aos 13 anos de idade Djan começou a conversar com estas entidades, e a Colondina falou o que ele veio a viver no futuro, quando começou a vender suas telas, embora não imaginasse na época em que a entidade falara com ele pela primeira vez.

Na sequência de sua vida, a Maria parou de incorporar a Colondina depois que ela se converteu para uma religião evangélica, mas Djan ainda realiza oferendas para a entidade, e ela mantém contato com ele e sua tia pelos sonhos. A Colondina lhe falou que ele seria muito famoso e ganharia dinheiro com a pixação, e hoje ele vê a profecia se cumprindo. Desta forma, Djan acredita nesta diversidade de entidades sobrenaturais, as quais influenciaram em sua formação.

Diferentemente de Bruno, ele começou a pixar no ano de 1996, com uma década de antecedência, quando possuía 13 anos de idade, e em 1997 a Colondina surgiu para orientá-lo, inclusive pedindo para ele se ausentar da cidade para evitar as consequências violentas, prováveis com os conflitos estabelecidos na época do point da Vergueiro.

Para Djan, durante o período do final dos anos 1990 e inicio dos anos 2000, o point foi marcado pelos conflitos, e os pixadores eram muito hostis uns com os outros. Havia grupos que sempre brigavam ao se encontrarem, os quais faziam ameaças de morte e apresentavam armas de fogo para intimidarem-se.

Nesta fase do point da Vergueiro, ele ficou jurado de morte e foi para Bahia, voltando apenas em 1998, para preservar a vida. A partir de 2005 ele começou a frequentar um novo point, localizado na Rua Dom José de Barros (bairro da República). A época deste point marcou uma era da paz, com maior integração e respeito, se comparado ao que ocorria no point da Vergueiro.

Este fato coincide com a atuação do PCC (Primeiro Comando da Capital) nas periferias, processo de pacificação originário nas prisões e que preservou a integridade física dos presidiários em um meio de múltiplas violências, internas e externas aos grupos. A atuação deste grupo de detentos incide no controle de atos violentos que desdobrem em assassinatos sem justificações plausíveis pelas regras internas de convívio, as quais preconizavam a paz entre os detentos e ex-presidiários em suas respectivas comunidades de origem.

Estes conflitos entre grupos, grifes e pessoas do movimento da pixação, eram muito presentes até o começo da década de 2000, porém, conforme o PCC foi se consolidando, os pixadores que tiveram passagem pelos presídios que se encontravam sob a hegemonia deste coletivo mudaram de atitude, porque deviam abandonar seus antigos conflitos e rivalidades infundadas. As ofensas que feriam a honra foram abrandadas nesta época, e perderam a implicação imediata de morte.

Estes pixadores que foram parar na cadeia, quando retornaram mudaram as realidades de onde são provenientes, e a principal mudança foi aumentar o respeito uns pelos outros, a qual propiciou um clima de paz entre os pixadores e seus antigos desentendimentos. No tribunal do PCC também ficara fútil e banal matar alguém por causa de algum ato no movimento da pixação.

Após a organização do PCC, os conflitos de morte na pixação tornaram-se raros. Embora acontecesse um crime recente, com a morte do pixador líder do grupo Perigo no point do centro, isso foi um caso excepcional, fruto do calor do momento, segundo os parâmetros do PCC. O fato ocorrera sem nenhum critério plausível para acontecer e tal circunstância acarretou em isolamento de seu autor, no mesmo momento em que ele chegou à prisão, pois no convívio coletivo ele seria assassinado imediatamente: leis do PCC, vida se paga com vida. E para quem vive na rua, sendo proveniente da periferia, é extremamente difícil escapar deste jugo.

Djan Ivson fez um estudo do nome do grupo de que faz parte, intitulado Cripta, e neste processo observou uma oportunidade de fortalecer a memória dos falecidos que estiveram juntos do grupo na prática da pixação, promovendo uma festa. No convite desta festa foi realizado um desenho onde os mortos saíam dos seus túmulos em um cemitério: do lado direito observa-se os prédios da cidade, alvo dos pixadores, e do lado esquerdo, os morros das comunidades de onde os pixadores são provenientes. A festa ocorreu em novembro de 2008, e deste modo pôde trazer a memória de todos estes amigos que lhe acompanharam estes anos.

O desenho[42] seguia uma ordem cronológica, apresentando a primeira morte em 1999 de TJ que pixava Trânsito. Ele entrou no crime com 15 anos de idade, participou de uma briga entre os traficantes do bairro e acabou sendo assassinado pelo grupo rival; no mesmo dia de sua morte, seus assassinos foram mortos em uma emboscada, como forma de vingança. Dote do grupo Joke era um assaltante respeitado na quebrada[43] dele, e ele morreu assassinado por um pé-de-pato[44]

Além de Dark, do grupo Joke, que ficou conhecido por matar o assassino de Dote e depois ir ao cemitério para arrancar sua cabeça e colocá-la no centro da

---

[42] Os nomes originais foram alterados para preservar o informante das histórias presentes no convite da festa.

[43] Gíria para identificar o bairro em que reside na periferia.

[44] Nome atribuído para os assassinos de aluguel na gíria da periferia.

cidade de Itapemirim. Scarf morreu em 2003, quando ele foi assassinado pela família da sua vítima morta. Milton faleceu em 2003 bem novo, ele nem completara 18 anos e morrera em um acidente de moto, a policia não o socorrera por saber que ele era assaltante de moto. Ne, do Vadios, teve a morte cercada de mistérios, porque ele caiu do Viaduto do Sumaré, porém ninguém pode falar se foi suicídio ou se empurrarem ele.

Thor morreu em 2007, ao cair de um trem surfando, foi ele que ensinou o William do Operação a surfar. Axel morreu de um acidente de moto em 2005 junto da esposa, eles caíram e um carro passou por cima. Cheval, do Apocalíptico, foi assassinado em 2000 e quem o matou era um parceiro do grupo que havia lhe emprestado a moto, este crime ocorrera no quintal de um amigo do grupo, que sempre se reunia neste local. Bombeta morreu de laranja, por estar na garupa de uma moto onde dirigia um piloto pedido de morte. Dart morreu por cair de um telhado, ele teve várias fraturas internas neste acidente. Nocaute morreu em 2002 por um conflito de pixação, outro pixador o assassinou. Critico, morreu vítima da polícia em 2007. Laelson, por fim, morreu recentemente. Bateu o recorde de escaladas na cidade no ano em que falecera e sua morte ocorrera na semana anterior da *premiere* do filme *Pixadores*.

Foi uma morte muito sentida pelo grupo e por Djan. Ele frequentava sua casa, era um arrimo de família e trabalhava em um emprego com carteira assinada. O acidente colocou o lançamento do filme em luto coletivo pelos pixadores, pois sua perda foi carregada de um pesar típico de quando se perde alguém da família.

No entanto, o filme voltou para exibição na 39ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo do ano de 2015, e ganhou o prêmio de melhor documentário eleito pelo público. Desta maneira, ele pôde angariar mídia e lançar no país um modelo melancólico para um documentário, de uma estética dos países nórdicos que o financiaram, e pouco romantizado, de quando se fala do outro sem preconceito e idealizações.

O depoimento de Djan divulgado na mídia[45] enfatizou um papel egocêntrico muito comum no contexto analisado na literatura por Bourdieu, assim não concedeu a importância da participação dos demais atores na viagem para Berlim, e quando foi indagado de como resolveu o problema narrado no filme de ter que

[45] http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/pichacao-tema-de-filme-que-sera-exibido-em-mostra-de-sp-17876232

devolver o dinheiro para o edital que ganhara no Ministério da Cultura, disse apenas que os advogados tiraram a acusação da diligência, em vez de reconhecer as palestras nas universidades como legitimações para agregar sentido de arte de vanguarda na manifestação. Além deste aspecto, esquecera de mencionar que o pixo “Além do Bem e do Mal“ na Elisabeth Church foi uma criação do Rafael Augustaitis, autor do Pixobomb.

3.7 EXPOSIÇÃO DI

A História da Arte encontra lutas travadas comparadas a atos heróicos, engatando uma nova maneira de fazer arte em que instalam uma revolução simbólica. Estas circunstâncias são ações e discursos que se fazem conectados com o seu tempo, ainda que produzam danos irreparáveis nos guardiães das tradições estabelecidas, como foi o caso da arte acadêmica na França que teve como algoz o Impressionismo, e acalentem discussões levantadas previamente, como foi o aforismo § 174 de Nietsche “Contra a Arte das Obras de Arte”, feito no final do séc. XIX (1880). Este aforismo é categórico na assertiva de que a arte sempre é um longo processo, e as obras apenas um apêndice, neste entendimento, as telas enquadradas de um pixador são um embuste, quando não apresentam o violento enquadro da polícia que está por traz de muitos pixos.

Todavia, no médio e/ou longo prazo, estas revoluções de lutas ferozes conquistam um reconhecimento consagrador, possível de ser visto no momento em que a pixação foi convidada para a *7ª Berlin Biennale* na Alemanha (2012). Neste sentido, a talha heróica revela ações coletivas de todo um tempo, além de agregarem experiências significativas em grupo, que tendem a se repercutir e irradiar. Foi assim com Manet, reunindo seus correligionários nos Salões parisienses da família de sua esposa, e com cada rolê de pixo do DI. Mesmo que o movimento da pixação nem sempre estivesse fisicamente presente, com um aliado ajudando na intervenção, era para seus companheiros que se movia o pixo, e uma ação individual sempre se tornava coletiva, comentada no point e fixada na memória da sua geração, porventura das vindouras, por mais que os anos posteriores ao ato começassem a abundar.

Em uma intervenção do DI no centro de São Paulo, no prédio que serve de garagem para a Faculdade de Direito da USP, temos a proximidade do point do

Largo da Memória, que o movimento o consagrava semanalmente reunindo os aliados pelo prazer de relatar as aventuras de cada rolê. Este lugar não era importante apenas para o point, mas também por ser o palco do obelisco mais antigo da cidade (1814). Os seus frequentadores ancestrais partiam dele para a estrada do Piques, e nele seus burros e cavalos abasteciam-se de água na bica que existia. Na geração do pixo que o frequentou nos anos 1980 e 1990, ele foi o local para encontrarem pixadores de toda cidade, e planejarem rolês que somente os pixadores faziam, permitindo dominarem o território de uma metrópole de 20 milhões de habitantes. Construía-se assim uma escultura social que o Joseph Beuys criou na abstração de um conceito, mas não viu do mesmo modo que um pixador, que a aplicou na prática, em uma escala de uma metrópole imensa.

O paulista forjou sua tradição com a história dos bandeirantes, os quais viraram monumento histórico sem inovação formal, ou generosidade com a cultura popular nele representada, nesta escultura de Victor Brecheret, inaugurada no Parque do Ibirapuera em 1954. Contudo, a estátua de granito representando o heroísmo dos genocidas foi atacada em 2013 pelas intervenções da pixação, para manifestar que a ação deles foi uma violência devastadora das populações indígenas, uma vez que antes de colonizar o país, os bandeirantes surgiram para aprisionar e escravizar, e somente depois prospectar ouro e esmeraldas, como foi o caso de Fernão Dias, cujos ossos encontram-se na Igreja de São Bento em São Paulo.

Hoje, ao formular uma exposição individual do DI também fazemos história, porém agora com o protagonismo da cultura popular que ele representa que desenvolveu estratégias expandindo a expressão urbana para alcançar tal escala. Contudo, o DI não fez obras para caber no espaço diminuto de uma galeria, e foi um fotógrafo do movimento artístico de que ele fez parte que conduziu parte das imagens que permitem nos aproximar de sua criatividade.

3.8 Rose Liu (mãe) e Erick (irmão) – PATRICK pixo LOCURA.

Este relato surgiu da demanda da Rose Liu e do Erick para o registro memorável do familiar Patrick. A entrevista inicial ocorreu em 15 de novembro de 2017 e o Patrick falecera em maio de 2017 na Rua Rui Barbosa no bairro do Bexiga, um bairro vizinho do pesquisador que reside na Bela Vista. Este jovem

falecido aos 33 anos desejou guardar os registros das fotografias e vídeos de suas pixações comigo, mesmo sem ter me conhecido, mas por sugestão do amigo Marcelo, pois as disputas entre os correligionários da prática criaram uma desconfiança com alguns pixadores que colecionaram os registros, independentemente dos vínculos dos grupos e grifes. Tal comportamento de confiança em um pesquisador deste tema, veio da reputação alcançada pelo longo período da etnografia, gravando na memória coletiva dos atores da prática o comportamento respeitoso empregado pelo pesquisador.

Ainda, a reputação do pesquisador foi reforçada pelo comportamento verificável de fidedignidade, de comprometimento com as afirmações realizadas, quando abordou o assunto do intercâmbio cultural entre as periferias da França e do Brasil junto do Wagner Lucas e do Ricardo Farias que participaram deste intercambio cultural.

O pesquisador realizou, em seguida, uma conversa com o Mano Brown do grupo de rap Racionais MC' para utilização de sua música em um vídeo do Patrick. Este músico autorizou tal uso, e este fator ficou ainda mais justificado pelo Patrick escutar suas músicas durante os rolês de pixador, referendado por sua família de sangue ao longo da entrevista concedida ao pesquisador.

Este jovem cresceu no bairro de Rudge Ramos em São Bernardo do Campo, de onde sua mãe chegara aos 11 anos e se casara aos 15 anos de idade, vinda do interior do Estado de São Paulo. A adolescência das pessoas de sua família foi marcada pelo trabalho, com o filho Patrick exercendo duas atividades profissionais, uma de dia no ofício de motoboy, e outra, à noite no trabalho de entregador de uma pizzaria do bairro. A partir dos 12 anos de idade ele começou a pixar em toda metrópole, comprando spray's com o ofício de flanelinha (guardador de automóveis).

O Erick possui a idade de 37 anos, e considera o irmão o grande companheiro de sua vida. O pixo LOCURA veio por um companheiro dos dois chamado de Richard, um morador da COHAB Juscelino. Os anos de 1991 e 1992 foram a época em que ele apresentou a pixação, e convidou os amigos para pixar.

Então, o Patrick começou a pixar o Locura, e o pai, e seus parentes, eram vinculados ao poder militar, o que o estimulou a silenciar nesta parte da família sobre sua prática na pixação, futuramente, de quem ele se distanciou. Depois dele se separar da mãe de suas filhas, ele se vinculou a grife dos Mais Monstros para

voltar à pixar, e assim, ele contribuiu para difundir esta marca pelos lugares onde passou. Ele desejava mostrar a realidade expressa pela pixação, e não possuía perfil no Facebook, e redes sociais virtuais da internet. A sua experiência de liberdade na cidade requisitou um vínculo concreto de uma rede de sociabilidade que existe na pixação.

A sua terapia para esquecer a separação da ex-mulher foi pixar, e sua Religião foi a cristã, iniciando com a Católica que é de relevância histórica no bairro de Rudge Ramus, e depois a Evangélica por influencia da filha. Ele faleceu aos 34 anos no dia de seu aniversário, e neste dia estava com mais três amigos em um rolê pelo bairro boêmio do Bexiga.

O fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri (1819-89), registrou os comunard's falecidos, vestidos para seus caixões funerários, mas Walter Benjamin não ficou atento para esta guerra dos pobres comunistas ceifados para a ideologia dos burgueses de Paris, em maio de 1871. Mas nem por isso eles ficaram despercebidos, neste caso para um fotógrafo que fazia em seu atelier o retrato da fotografia em série, para a carte de visite dos burgueses, a qual legou fama para o autor, que patenteou o modelo de registro em 1852, de onde podia dizer que estava sendo financiado pelos algozes dos comunard's para nomear a fonte de renda que financiou o registro dos comunard's, em seus caixões.

No caso dos pixadores podemos dizer que o registro foi feito de forma autônoma pelos próprios pixadores, os autores das pixações - as quais permanecem como incisões no skye line da metrópole. Mas como no passado do séc. XIX quem buscou esta imagem foi sensibilizado pelo destino cruel que vizou apagar a memória dos pobres assassinados. Antes de estarem nos caixões, houveram registros dos danos feitos pelos comunistas à arquitetura neoclássica do período em Paris, feitas registros por inúmeros fotógrafos da destruição da Comuna, como hoje são tratadas as pixações, meros danos banais de quem é excluído.

Para os pixadores as pixações são nomes em lápides da paisagem da cidade, merecendo ser homenageadas, como no ritual fúnebre do velório do Patrick, quando a mãe viu a maior aglomeração fúnebre que teve sua participação.

4 PIXAÇÃO E MEMÓRIA: A CIDADE COMO LÁPIDE

A definição e a prática da pixação possuem uma longa história, mas este ensaio vai falar de uma específica, com a grafia em “X”, surgida na década de 1980. O Dicionário Aurélio define o verbo pichar como escrever (dizeres políticos, por via de regra) em muros ou paredes; e acrescenta dois sinônimos desqualificadores: espinafrar e maldizer. Mas, para os pixadores de São Paulo, estas definições possíveis não abarcam a semântica do que realizam.

O termo pixação encontra numa nova ortografia do nome um meio de diferenciar o que fazem estes sujeitos em relação aos seus antecessores. O uso do “X” em vez do “CH”, que aparece no Dicionário Aurélio, foi o mecanismo dos pixadores atuais de distinguirem-se da pichação de caráter político que sempre apareceu nos muros da cidade ou pornográfico que aparece nos banheiros públicos.

Houve, na história das metrópoles modernas, outros sujeitos que dominavam a escala nova da cidade, do incomensurável para cada época, mas agora a cidade aumentou de modo significativo. Na Paris do séc. XIX, a primeira metrópole moderna, estava o flâneur, que foi substituído pelo situacionista na década de 1960, igualmente conhecedor das múltiplas entranhas da cidade. Entre eles estavam os estudantes militantes da utopia política, quando o mundo se dividia ideologicamente entre capitalismo e comunismo, sem dar ao segundo uma versão menos totalitária para algo imaginado como partilha ideal.

Hoje a pixação também irrompe com a mesma violência em que aparecia nos muros de então, entretanto, feita por um perfil diferente, que não carrega ideologia política nem mensagem de algum conteúdo da militância. Nas instituições consagradoras do mundo da arte contemporânea, a pixação pediu a libertação dos urubus de uma instalação de Nuno Ramos, no entanto, não conseguiu terminar a mensagem que pedia o mesmo para João Marcelo Goma, um pixador de Belo Horizonte. Contudo, o motivo para ser autor destas intervenções continuou sendo pautado pelo que acontece e é dito nas ruas: pixar a cidade com uma tipografia nova. O espaço novo ocupado foi apenas mais um dentre os infindáveis possíveis, e a mensagem de defesa dos animais serviu para manifestar a busca pela liberdade no mundo, sua principal mobilizadora para percorrer a extensão da metrópole.

Para a elite já encontramos toda uma iconografia para marcar sua presença, são os monumentos aos heróis eleitos como personalidades notáveis da

vida social e política. De forma mais prejudicial, também identificamos o direito à propriedade mais do que ações que dêem relevo para sua função social. A pixação entra nesta disputa como a visibilidade pública de sua classe, consolida o ícone dos que percorrem a extensão da metrópole. Contudo, para fazer parte dela não é exigido o critério da classe a que pertence, e sim consolidar a marca de um grupo na paisagem da cidade.

Sintetizando o contexto dos pixadores, o que vemos são direitos negados aos seus autores. A moradia, a segurança pública, e a infraestrutura urbana são negligenciadas pelo município nas periferias, e para controlar qualquer espécie de insatisfação ou revolta, violência policial como atemorizador. Segundo a pesquisadora americana Kathryn Sikkink, o Brasil foi o único país da América Latina em que o número de assassinatos cometidos pelas polícias militares aumentou, em vez de diminuir, depois do fim da ditadura militar. Se nos pautarmos nos números de hoje, esta violência continua vigorando.

Mas a prática da pixação responde positivamente ao que é configurado pela segregação, especulação imobiliária e insegurança da cidade. Os pixadores constituem uma organização social complexa para assegurar a vida em múltiplas interações. Para Henri Lefebvre "a força das metrópoles está na reinvenção permanente da vida social, não na matemática dos planejadores[46]". Os pixadores criaram assim um código de conduta associado à honra que não se restringe a eles, mas a todos os circuitos das periferias paulistanas, como a torcida do Corinthians, as agremiações do futebol de várzea, os motoboys, e mesmo a rede da criminalidade.

Tal código é conhecido como LHP: Lealdade, Humildade e Procedimento. Lealdade às pessoas que compõem o grupo, mas não obrigações. Humildade como comedimento e não como subserviência. E procedimento como operação inteligente do código, usando-o de acordo com a situação.

Neste sentido deve-se ser humilde desde que não se sofra uma humilhação, deve-se ser leal desde que não haja traições. A internalização destes valores na cidade contribuiu para que os índices de violência diminuíssem entre a população jovem das periferias no final da década de 1990, pois dentro este código, o valor da vida passou a ganhar destaque, impedindo os assassinatos entre os

[46] Lefebvre, Henri. Le droit à la ville; 1, Société et Urbanisme, Ed. Anthropos , Paris, 1968.

principais prejudicados pela ausência do Estado – ou pela presença nefasta configurada pela ação policial.

4.1 Qual cidade deveria ser?

A cidade dos pixadores é uma cidade aberta, passível de circulação por todos os espaços. Coincidindo com a acepção de Lefebvre, o direito à cidade praticado pela pixação é um clamor moral, fundado em uma luta contra os dispositivos de apagamento do valor do ego na escala do incomensurável da metrópole. Parafraseando Giulio Carlo Argan, a pixação pode ser o exemplo mais bem-sucedido de lidar com a escala do infinitamente grande. Mas com os pixadores, em vez do malogro recorrente para esta tarefa, encontra-se sucesso. E este aspecto da cidade moderna, também influi no ego da individualidade pequeno-burguesa, daí uma oportunidade para outras classes sociais se arriscarem a conhecer a cidade.

Como veremos a seguir, a pixação envolveu outras esferas além da urbana e atores distantes deste campo, como o mundo da arte contemporânea. A alteridade preserva-se quando existem outros para dividir o espaço, independentemente de sua classe social, de sua raça, de sua cultura, pois o elemento principal é buscar o que partilham da humanidade, e no que se distinguem encontrarem uma nova descoberta das infinitas possibilidades humanas. Este foi o espírito do cosmopolita que se configurou em Paris no final do Séc. XIX.

4.2 O *flâneur* para Walter Benjamin

Na mesma intensidade e abrangência que o *flâneur* conhecia Paris no séc. XIX, o pixador conhece São Paulo. Para ambos não existe lugar que não possa ser perscrutado por suas andanças. Os subterrâneos, os picos mais altos das edificações e das paragens de onde se observa a cidade, para ambos a cidade não é um labirinto, nela eles não se perdem, se lançam a uma investigação contemplativa ou interventora. Porém, seus métodos são inteiramente outros, e a sua classe social também. O pixador provém das classes sociais mais baixas, e ainda que haja membros de outras classes estes se adequam ao comportamento ditado pela periferia. O flâneur é um pequeno burguês, não vive com as privações que viviam os operários do século XIX.

O pixador faz rolê, se aventura, coloca-se em risco de vida para realizar sua intervenção, sempre esta em estado de alerta, não tem ar contemplativo. O *flâneur* passeia, para Guy Debord chega a ser tedioso, seu estado é de contemplação.

O pixador busca na paisagem da cidade as pixações realizadas e em potencial, e nos nomes dos pixos uma pessoa, um grupo de amigos, seus aliados na grife, não quer se apagar em meio à multidão. O flâneur busca asilo na multidão, não procura reconhecer nem reconhecimento nos rostos que vê. A multidão assombra o pixador, mas não como um perigo, um risco, apenas como apagamento, da mesma forma que sofre na sua invisibilidade social enquanto jovem trabalhador da periferia.

O flâneur é acolhido pela rua, faz dela até a sua morada, se distingue dos outros burgueses que a buscam na residência. O pixador não encontra conforto na rua, ela lhe oferece riscos quando está praticando sua expressão. Para ele é lugar de ninguém, mas passa a ser dele à medida que inscreve seu pixo nos muros. Para o flâneur a apropriação da rua se dá na medida em que ele reconhece a sua história nos seus resíduos materiais, e parte para um empreendimento de descrição como um botânico descreve as plantas na mata.

Para o pixador a cidade é suporte, transforma sua paisagem e caracteriza sua feição com a sua iniciativa. Hoje São Paulo não consegue se definir sem considerar este elemento como constitutivo de sua imagem. O pixador jamais está passivo diante da cidade. O flâneur não intervem, apenas registra. Suas andanças e reconhecimentos da paisagem lhe conduzem para um tempo desaparecido, que é interessante na medida em que não é o seu próprio. O pixador também é conduzido para outros tempos, mas desde que estes tempos não excedam a existência de seus amigos e dos notáveis da pixação.

O flâneur vive o fenômeno da banalização do espaço, mas sua iniciativa oferece uma resistência a este processo. O pixador também vive num espaço banalizado, mas na sua iniciativa oferece uma reconstrução da dimensão simbólica. A história da paisagem urbana para o pixador é contada a partir dele, faz uma apropriação do território com sua intervenção.

A atitude do flâneur é uma abreviatura da atitude política da classe média durante o Segundo Império na França. Para ele, a revolução tira o encanto da

cidade em que ele insiste em promover encantamento. A atitude do pixador já parte do desencantamento para reencantá-la na atualidade.

A dialética da flanerie é oferecer a vivência da ambiguidade, por um lado, promovendo no homem o sentimento de ser olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; e por outro, o totalmente insondável, o escondido. A dialética da pixação é oferecer a vivência da rejeição por parte das classes médias e altas sendo, portanto, o vilão da cidade e a consagração por parte dos iniciados na pratica, sendo o herói.

Para cada uma das práticas, também existe um mecanismo, o flâneur faz planos, o pixador faz estratégias. O flâneur vive entre a euforia e o sentimento de dúvida, o pixador vive entre a euforia e o desespero do risco da morte.

O flâneur é um observador do mercado, das Galerias, das vitrines, do espaço da compra, o pixador é um observador do espaço para publicitar suas marcas contrapondo-se ao uso mercantil da cidade. O flâneur é o emissário do capitalista, o pixador é o emissário do caráter público da paisagem urbana.

O flâneur é ocioso, contrario a divisão do trabalho, o pixador um trabalhador. Como fisiólogo o flâneur distingue as classes das pessoas em meio à multidão, o pixador apenas sofre o seu efeito.

Diante deste complexo quadro de diferenças, são simplesmente irreconciliáveis a figura do flâneur e do pixador, da mesma forma que as metrópoles de onde provêm. Neste sentido, buscar o homem público ideal hoje é partir para um empreendimento sem sucesso dado os contextos e protótipos completamente distintos. Porém, o sentido de público também tange a semântica da arte no que diz respeito a tratar do comum de um espírito de época. Sendo o flâneur também um modelo de vida para o artista do século XIX em Paris, poderia ser o pixador uma referência para o modelo de vida do artista da virada do século XXI?

4.3 Situacionismo de Guy Debord

Se este dilema fosse colocado para Debord na época da deriva do situacionismo, a resposta seria não. O campo da arte perdera seu encanto para estes derivantes da metrópole onde vigorava a contracultura. “O fenômeno é que o

único princípio aceito por todos era, justamente, que não podia mais existir nem poesia nem arte, e que tínhamos que encontrar outro caminho[47]".

O caminho dele e de seus contemporâneos foi psicogeografar o urbano, o qual estudava as ações do ambiente nas condições psíquicas e emocionais das pessoas. Oferecendo o que Benjamin deu à sua memória de infância na Berlin antes do Nazismo expresso no livro Rua de Mão Única, reconhecendo na cidade seus sentimentos. Ou o que os espaços carregam de experiências significativas para os indivíduos, solitários ou em comunidade.

Mas os nossos tempos são outros, e mesmo alguns dos que vivenciaram este fenômeno acabaram usando o conjunto destas experiências para fazer arte. Gordon Matta-Clark passou por Paris nesta época, mas realizou sua anarquitetura em New York, fatiando prédios abandonados para revelar as estruturas arquitetônicas das construções. Onde também, se encontrara com os grafiteiros da cidade que ocupavam o bairro com pinturas, e com quem fizera obras em parceria, chamada Graffiti Truck and Photoglyphs. Obras expostas na Rua Mercer no Soho (de 8 a 16 de Junho de 1973), como alternativa ao Washington Square Art Fair.

A crítica a estes eventos de comercio das galerias era um dos motivadores para a frase acima de Debord, que fala da busca de um caminho alternativo. Debord buscava lastro nos homens de seu tempo para descrever o situacionismo, num sonho importante que viveu de utopia política. Ao seu redor, estavam engendradores de uma cultura atual, que fomentaram comportamentos novos na vida sexual e nas relações entre os gêneros. Este foi um momento de construção de personas no espaço público, cunhadas pelos movimentos políticos e sociais. A participação, nas escolhas possíveis para a formulação de mudanças no mundo, também fora desbravada, em passeatas de trabalhadores e estudantes que ocupavam a rua.

Todavia, para Debord, viviam num tempo do fim da história da arte, porque as obras que correspondiam a este universo estavam reunidas num museu meramente como lembranças. Estavam numa perda de comunicação em geral da sociedade, não apenas porque os museus se tornaram o principal local de divulgação da arte. Para Debord, as vanguardas artísticas não existiam, e o seu desaparecimento já partia da gênese.

---

[47] Debord, Guy. Panegírico. Conrad Editora do Brasil, São Paulo 2002. p. 32.

A ideia que governava os situacionistas era de que “a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma superação da arte[48]”, e tanto o dadaísmo quanto o surrealismo, estavam incluídos nesta análise como incapazes desta tarefa. Esta análise também se inseria na crítica sobre a arte contemporânea, vista como operatriz da substituição do autentico pelo artificial. A arte para eles era assunto de negócio, por mais que a venda de uma lata de fezes (realizada em 1961) do artista Piero Manzoni, a peso de ouro, pudesse ser uma ironia com o comprador, o sujeito que o fizera conquistara enlevo por adquirir uma obra de arte que ficaria famosa.

No caso da pixação por sua vez, a comunicação e a divulgação não se restringem a este lugar que recentemente ocuparam os museus ou o seio da arte contemporânea, mas a toda extensão da metrópole.

No Panegirico, livro que Debord escreveu nos moldes de uma autobiografia, ele vai falar sobre seus amigos, que são comuns a quem explora a cidade:

> “Mais da metade das pessoas que, conheci de perto, tinha estado uma ou várias vezes em prisões de diversos países; muitas, sem dúvida, por razões políticas, mas a grande maioria por delitos ou crimes de direito comum. Portanto, conheci sobretudo os rebeldes e os pobres. Vi à minha volta, em grande quantidade, indivíduos que morriam jovens e nem sempre por suicídio”[49]

Agremiados na rua, todavia, estavam os estudantes, que se colocavam no risco da prisão por causas políticas utópicas como o mundo de socialismo pleno. Hoje são os pixadores que se agremiam na rua, numa organização que confere aos seus heróis a dimensão de mitos, e aos seus praticantes a chance de fazer parte da memória coletiva da pixação.

O espaço urbano é o meio privilegiado para explorar estratégias emancipatórias alternativas, como diz Lefebvre. Ele estava mobilizado a entender o que ocorrera no Maio de 1968 em Paris, quando se multiplicavam os movimentos da contracultura. Escreve “O Direito à Cidade” neste contexto, também vivenciado por Guy Debord.

4.4 Pixação e Arte Contemporânea

---

[48] Debord, Guy. Sociedade do Espetáculo. p. 125.
[49] DEBORD, 2002. p. 25.

A pixação entrou na arte contemporânea num momento em que a tônica foi das relações entre Arte e Política. Mas na 7ª Bienal de Berlin, a curadoria pecou pela ausência da história de uma arte politizada que fez o que o curador pretendia, mas anteriormente, nas décadas de 1960 e 1970, com Hans Haacke, e a crítica institucional, e Joseph Beuys, como baluartes da reunião entre Arte e Vida. Nestes casos, sem abdicar da forma, da representação do conceito, da realização como querem os situacionistas. Estes artistas, por mais que tivessem uma presença nos museus, deram um melhor aspecto ao que era pretendido por Artur Zmijewski. Ao final o jornalista Scherfel[50] encerra seu texto com a seguinte conclusão sobre a Bienal de Berlin: Houve falta de conhecimento de história da arte e habilidade tática (...) desesperadamente ingênuo. Certamente isso ele foi, ao tentar controlar a expressão da pixação, explodindo numa guerra de cores diante da iniciativa que almejava subserviência.

Não existe vitória particular numa luta como esta simbolicamente todos ganharam ao promoverem a visibilidade deste debate. Ao darem voz ao Djan Ivson, ao Biscoito, ao RC e ao William, puderam revelar os elementos ausentes das discussões anteriores, obtidos numa fonte original respeitando a autoria, sem intermediários como ocorre com a exposição Lampoonist de Alexandre Orion na Galeria Inox, em Copacabana (inaugurada 26 de abril de 2013). Neste lugar Orion faz uma instalação de neon com a "pichação", onde ele diz que promove uma "crítica à apropriação dessas formas de arte pela lógica mercantilista[51]".

O que ele não resolve é a contradição que ele faz, quando diz que ataca a apropriação mercantilista vendendo antes da inauguração tudo o que está exposto, ou melhor, tenta resolver restringindo-se ao discurso, dando relevo ao conceito que não se realiza na obra. Para a pixação então, nem reconhece a autoria da tipografia utilizada, para que ao vender "pichação" não tenha que partilhar os lucros, simbólicos e reais, com cada um que arriscou a vida para divulgá-la na cidade, e muito menos dizendo que ela vai muito além de qualquer objeto decorativo com sua estilização.

---

[50] Selbst Politik ist eine Frage der Form. Heins Peter Scherfel. Art das Kunstmagazine, Ago. 2012, p. 74-75.

[51] Alexandre Orion apresenta sua nova exposição. Agência Estado. 30/04/2013. In: http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,alexandre-orion-apresenta-sua-nova-exposicao,1027091,0.htm.

Entretanto, na performance na Igreja Saint Elizabeth em Berlim, os pixadores conversaram com o público depois da ação, tais quais os preceitos da arte contemporânea. Com este público, a pixação trouxera seus argumentos para os leigos, e para os sistemas de comunicação da mídia. Mas aqui no Brasil a mídia nacional não trouxe novas abordagens, restringindo-se ao que recorrentemente diz nos cadernos sobre o cotidiano das grandes metrópoles do país.

Os pixadores entraram para a história da arte ocidental com o conjunto destas façanhas, e esta conquista não é desprezível. Conseguiram reunir Arte e Vida, a principal preocupação que atravessou o séc. XX com os embreantes da arte contemporânea; e ainda, combateram o aspecto mercantil da arte porque não ficaram objetos para comercializar, e sim a experiência completa da performance. Diferente de Manzoni ou Orion conseguiram sair do dilema sem sujar as mãos com a contradição da assimilação comercial.

A reunião entre a Arte e a Vida necessita de uma apresentação completa, e o suporte acaba sendo outro, muito além dos objetos presentes nas bienais, no filme do iraniano Amir Scandare que será lançado no final de 2013 teremos o acesso a este bastidor das vidas que geram esta produção artística, e como foi todo o processo na sua apresentação na 7ª Bienal de Berlin.

Todavia, o que vemos no caso do Orion, mais do que exceção, é a prática corrente da ausência de conhecimento, e de comprometimento histórico, pois o mesmo ocorre com o curador da Bienal de Berlin. No mundo da arte é a máxima de Marx que confere lucidez: “A história se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa”. Tal desconhecimento tácito da história da arte, também favorece o apagamento do passado e da trajetória incongruente do artista.

Na tragédia das apreciações que existem sobre a pixação, José de Souza Martins discerniu as qualidades do grafite de Orion em relação às “pichações”, há aproximadamente oito anos atrás:

> “Nenhum de nós confundirá a linguagem visual de Alexandre Orion com as pichações, as palavras ilegíveis e sem sentido que machucam os olhos e os sentimentos dos moradores da cidade. A pichação é fascista, totalitária, intolerante. Quem consegue ler aqueles rabiscos vê apenas palavras de poder e prepotência, privatização visual do horizonte público, arame farpado da visão de todos. É a escrita dos sem-palavra, a expressão enigmática da alienação dos muitos jovens que foram privados da própria língua e da própria inteligência. A linguagem de rabiscos não emancipa o outro nem humaniza o pichador. Na sua melancólica pobreza é um clamor por justiça, direitos, igualdade. O pixador é uma vítima que quer falar, mas não sabe o que dizer. Há no desencontro entre pichadores

> e grafiteiros uma guerra e um confronto de mentalidades. Estes tentando transformar lugares abandonados e arruinados da cidade em lugares da palavra com sentido, da crítica visual do abandono. Aqueles tentando destruir a possibilidade da expressão visual da crítica, ocupando com a mudez dos rabiscos o espaço que poderia ser da eloquência de imagens e palavras."[52]

Agora o discurso de ambos, tanto Orion quanto Martins, já não deve possuir a mesma resistência em relação à prática da pixação. O primeiro nem deve ter correspondência com Martins já nesta época passada, mas certamente este pensamento novo só ganhou uma oportunidade de se expressar na atualidade. Na farsa, ou na "pichação" assimilada pela obra de Orion na exposição Lapoonist, desaparecem as distinções de seu bem nomeado grafite e o que fazem os pixadores.

A iniciativa comercial mais estratégica foi apropriar-se da visibilidade recente gerada nos meios de comunicação pela pixação. Antes da Bienal de Berlin ela aparecera no jornal New York Times[53], na revista Zero Quatre da Bienal de Lyon[54], e na Alemanha, depois da 7ª Bienal de Berlin, teve artigos nas revistas ART e TAZ[55], e em Frankfurt no jornal Frankfurt Allgemeine[56], sem citar a mídia nacional que também divulgou a obra.

Todavia, o que a pixação faz vai além do que pode ser visto na exposição Lapoonist, e o interesse por ela continua a vigorar. Não se pode dizer que os artistas pixadores da Bienal de Berlin vão resistir a uma assimilação comercial, pois a venda de objetos nas galerias pode contribuir para investimentos estéticos mais duradouros, passíveis de guardar a memória do que fizeram, ainda mais porque a memória do que realizam torna-se ainda mais importante de se conhecer em toda sua extensão. Este seria o melhor remédio contra a farsa e os placebos da arte.

No campo da arte existe uma denegação da economia, as condutas mais anticomerciais, mais visivelmente desinteressadas, são valorizadas, e ao mesmo

---

[52] Martins, José de Souza. O grafite vivo de Alexandre Orion. Jornal O Estado de São Paulo, Caderno Metrópole. São Paulo, 15 de abril de 2006.

[53] Romero, Simon. At War With São Paulo's Establishment, Black Paint in Hand. http://www.nytimes.com/2012/01/29/world/americas/at-war-with-sao-paulos-establishment-black-paint-in-hand.html?_r=1

[54] Une biennale comme lutte des classes – Entrevista com Djan Ivson Silva, Rafael Pixobomb & Sergio Franco por Joanna Warsza. ZéroQuatre - Revue Semestrielle D'art Contemporain en Rhône-Alpes. Lyon, nº 9, setembro de 2011.

[55] Pixação ist ein ästhetischer Übergriff. Revista TAZ. Entrevista concedida para Mathias Becker. 28 de junho de 2012. Berlim, Alemanha.

[56] Becker, Mathias. Kunst am Rande. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/pixadores-aus-s-o-paulo-kunst-am-rande-12132543.html

tempo rendem o maior acúmulo simbólico que por vezes se traduz em ganhos econômicos. Duchamp pode não ter vendido “Fontaine” (1917), mas o que produziu na sequência conquistou cifras incomensuráveis nos dias de hoje.

Isso ocorre, talvez porque as obras, e principalmente as pessoas, não consigam escapar do universo capitalista do nosso mundo. Por que, justamente para quem o dinheiro que sustenta a vida é mais escasso, em comparação com outros artistas que aumentam seu preço depois de eventos consagradores, deveriam ficar de fora, impedidos de acessar os ganhos econômicos que uma proeza na história da arte lega? Se o Orion vende, assimilando a tipografia da pixação em sua obra, por que não ter os originais neste processo?

O dinheiro, entre muitos aspectos, ajuda a preservar a memória da existência física dos mortos em lápides de cemitérios de prestígio da cidade. Do mesmo modo que o apagamento é favorecido pela sua ausência, facilitando o sepultamento sem registro duradouro. José de Souza Martins observa isso no Cemitério da Consolação, onde estão as famílias ancestrais da cidade. Ele viu no cemitério a lápide que traz o suicídio passional de Moacyr de Toledo Piza, uma história trágica de um membro de uma família importante.

Francisco Leopoldo e Silva faz uma escultura intitulada “Interrogação” para esta sepultura, para uma morte que não possui razões plausíveis para acontecer para um homem de futuro promissor. Entretanto, esta interrogação poderia ser para qualquer morte de causa romântica, daqueles que perdem a vontade de viver pela perda de um afeto avassalador. Mas para mim, fica nesta interrogação a mentalidade de uma época que desconhece o arrebatamento amoroso, e lega ao esquecimento uma mulher lindíssima, porém de origem humilde que se tornou cortesã. Para Romilda Machiaverni ou Nenê Romano[57] – enquanto cortesã, a mulher que foi assassinada pelo suicida, o registro da tragédia é configurado pelo laudo médico, onde é dito de sua beleza apesar da demanda meramente técnica para a finalidade protocolar do obituário.

Com a pixação este problema também é superado, não por lápides, mas por grupos que continuam a escrever o nome de falecidos que fizeram parte da memória coletiva na prática da pixação. Os pobres, desde sempre, possuem no esquecimento um destino provável, e não seria, senão por eles mesmos, a melhor

[57] http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-70/anais-do-crime/uma-paixao-de-outrora

saída para algo implacável como o apagamento de sua presença na memória coletiva.

Do mesmo modo que os Bandeirantes partiam para suas buscas de tesouros, riquezas e aprisionamento indígena de um ponto conhecido hoje como Ladeira da Memória, quando partiam sem saber se voltavam, durante um tempo a pixação ocupou este espaço para os encontros entre os jovens que desbravavam a metrópole.

Mas ainda que tenham sido expulsos de lá pela polícia, o movimento não perdeu sua força mobilizadora: uma aventura como nenhuma outra pela cidade. Lefebvre definia o direito à cidade como uma "forma superior dos direitos", que incluía o "direito à liberdade e à individualização na socialização", e ainda "o direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade)". Lefebvre referia-se ainda ao "direito à vida urbana, transformada e renovada[58]".

Tais aspectos são praticados pelos pixadores, numa reinvenção criativa das regras presentes na sociedade. Estes jovens não se conformam ao que vigora, preservando assim a memória de entes queridos de seus grupos. Para Nenê Romano, muito provavelmente, restou o cemitério da Quarta Parada, próximo de sua origem social, para os pixadores que falecem, seus nomes vão para a cidade inteira.

5 METODOLOGIA

A pixação articula de forma direta, uma rede de convivência de 5 mil pessoas (número aproximado), em toda a grande São Paulo. Os seus integrantes, majoritariamente jovens da periferia metropolitana, possuem uma sociabilidade correspondente a esse montante. De fato, por meio das pixações – intervenções de letras que levam um nome individual e/ou de um grupo –, essas pessoas criam a possibilidade de assimilarem uma escala onde habitam 20 milhões de indivíduos, além de franquearem a circulação por todo o território em questão.

[58] LEFEBVRE, 1968, p. 154-155.

Figura 21 – Fotografia do pixo Locuras, na região central, de Bruno Rodrigues.

Fonte: RODRIGUES, B. 2016.

Hoje, é fácil encontrar membros que possuam um relato sobre o DI, falecido em 1997, há mais de vinte anos, ainda que nunca tenham feito um "rolê"[59] com ele. Assim sendo, como mecanismo de aceitação no grupo, além de pixarem, contam histórias de seus integrantes ao longo dos tempos. Na história da pixação, é difícil identificar a descontinuidade, pois as pixações representativas de nomes notáveis, e seus autores, são continuamente relembradas nos "*points*[60]", a cada semana.

As pixações demarcam um vínculo real entre os jovens aventureiros da selva de concreto. Consolidam memórias, para que os seus integrantes transmitam bravuras, com as suas histórias fantásticas de escaladas em edifícios, sem equipamentos de segurança.

Um dos pixadores notáveis desta rede de sociabilidade, a ser estudada ao longo do doutorado, é o Zé do grupo Lixomania. Motoboy de ofício principal, no filme "Pixo", disse que circulou por toda a cidade de São Paulo, tendo feito, em cada rua que passou uma intervenção. Ele também deixou o seu nome em locais

[59] O "rolê" é uma trajetória na cidade, realizando intervenções de pixação.
[60] O "*point*" é um local de encontro regular de pixadores, podendo mudar mediante a incidência de ações de repressão policial. Eles podem possuir relevância para encontros regionais, de bairros ou municípios, e centrais, onde se encontram pixadores de toda metrópole.

estratégicos, visando serem televisionados, conforme acontece no evento de Rua São Silvestre, a principal corrida da cidade, transmitida pela Rede Globo.

Na pixação, encontram-se redes de sociabilidade de toda a metrópole. Um contato leva a outro, e grande parte dos endereços são divulgados, podendo, inclusive, chegar às celebridades[61], com o intuito de fazer um pixo que chame a atenção da mídia. Aquele realizado na casa do parricídio, cometido por Suzane Von Richthofen e seu namorado, é um exemplo disso.

O pesquisador deste doutorado sempre foi bem-vindo ao campo de atividades transgressivas analisado nesta pesquisa, pois é visto como um narrador qualificado para guardar a memória das vidas de jovens em situações vulneráveis, as quais podem ser encerradas precocemente, devido aos perigos a que estão sujeitos. Ele contribui ao registrar as mesmas na escrita, tornando-as perenes. Na medida em que é sensível à condição de vulnerabilidade, obtém a aceitação dos pixadores e a legitimidade para investigar e prosseguir na sua pesquisa.

Dessa maneira, a história do DI chegou ao seu conhecimento, de forma empírica, pelos próprios pixadores, tendo lhe sido confiada pelos amigos desse autor relevante. Os objetos que formaram a exposição sobre ele foram mobilizados com o apoio do pesquisador, que neste evento atuou como curador, escrevendo sobre o pixador e as suas relações com o campo da arte.

Nesta interação entre pesquisado e pesquisador, precisa haver naturalidade – algo como uma segunda natureza ou espontaneidade –, para que se assumam posições, inimizades e disputas no campo investigado. Todavia, esta naturalidade não é imediata. Ela dependerá da confiança do pixador em relação ao sigilo ofertado pelo pesquisador; quanto mais preciosa a informação, mais confiança se faz necessária.

Como será possível sair da narrativa do “eu”, enquanto indivíduo externo à rede social, e entrar na narrativa do “nós” – dos vários agentes intrínsecos –, sem que isso gere desconfiança, por parte desses jovens de uma classe social estigmatizada?

Para o monge cristão Santo Agostinho, o mecanismo do “nós”, tendo em vista chegar a Deus, foi falar da narrativa bíblica junta aos outros. No campo da arte, foi à introdução de peregrinos populares entre os modelos das pinturas de narrativas bíblicas, por Caravaggio, durante o século XVI. Já para estes jovens

[61] O termo celebridade significa, na pixação, uma pessoa que pode gerar muita visibilidade.

especificamente, trata-se da construção de uma narrativa por meio do pixo, onde cada intervenção expande uma marca e consolida uma aventura de subversão, na metrópole de São Paulo.

Esta pesquisa não ocorreria sem o acordo semântico a respeito do significado da pixação em si, enquanto expressão, entre os interventores e o pesquisador. Estes dois sujeitos, pixador e acadêmico, artista e curador, não consolidariam uma confiança necessária para estabelecer o contato entre os interesses de ambos, se não houvesse benefícios mútuos. Os informantes fidedignos da pesquisa para o investigador, bem como a consagração futura da visibilidade do artista/pixador, conquistaram uma inserção significativa no movimento da pixação, uma vez que possuem os rendimentos mútuos alcançados.

Existe uma alternância entre o “nós” do pixo e o “eu”, devendo formar-se com lealdade ao grupo e humildade como relação ao uso inteligente da regra. Esta não admite humilhações, além de contar com o “nós” para coibi-la. Tal regra, vale igualmente para o pesquisador desta tese.

As narrativas dos feitos pelos pixadores são proezas realizadas, legadas como estratégias de subversão de um sistema de segurança, o qual pode incidir em um prédio privado ou num espaço público.

Porém, o objetivo dos pixadores, em ambos os lugares, é fazer parte da paisagem da cidade, por meio da inscrição dos seus nomes na mesma. A durabilidade da intervenção do pixo depende tanto de critérios técnicos – a dificuldade do lugar e a qualidade do spray –, quanto da memória do feito na rede da pixação, qualificadora da intervenção pela radicalidade dela, em virtude dos riscos de vida enfrentados pelo autor.

As pixações agregam coragem e determinação a uma trajetória coletiva, ou individual, e são descritas gramaticalmente na terceira pessoa. Dificilmente são auto-afirmações de méritos próprios, evitando assim serem vistas como fruto de falta de modéstia, ou humildade, dos criadores envolvidos.

Na realização de um pixo, defendem o nome de um grupo de jovens da periferia, ou, ainda que individual (como no caso do DI), estes nomes são reconhecidos coletivamente pelos praticantes das intervenções.

Os autores de pixos contemporâneos, e posteriores, repetem o relato quando o mérito do feito é significativo. Eles não atropelam[62] as intervenções alheias, sob o risco de criarem conflitos fatídicos e de terem as suas próprias intervenções atropeladas.

O assassinato do pixador Perigo foi cometido, entre razões não investigadas, porque ele foi considerado atropelador das margens do pixo do seu algoz. Tal fato gerou desdobramentos de morte no dia do *point* central (quinta-feira), encerrando a sua vida. Todavia, a sua intervenção em um edifício nos fundos do Teatro Municipal de São Paulo perdura até os dias atuais (02/2018). A sua memória é preservada pelo grupo, inclusive, mais cuidada após o seu falecimento, para que a sua existência não seja apagada.

O lugar do pixo PERIGO não foi escolhido pela sua importância na Semana de 1922, na história da arte brasileira, mas pela sua presença próxima ao *point* central, responsável por reunir integrantes do fenômeno, vindos de toda metrópole.

Para os pixadores, enquanto jovens provenientes da periferia, a morte encerra a vida biológica com mais regularidade do que entre os jovens de outras classes sociais mais abastadas. Contudo, a vida destes pode ser eterna na memória dos amigos, caso os falecidos sejam capazes de realizar manifestações significativas na paisagem urbana.

Qualquer intervenção, por meio do pixo, corre o risco de ser passageira, de ser apagada em uma pintura externa do edifício. Daí a importância da rede de pixadores, além do “point”, claro, para a preservação da memória do nome do pixo. Ela é tanto mais repetida pelos integrantes quanto mais radical e importante for, principalmente, no que tange ao critério de visibilidade estratégica na paisagem da cidade.

O registro da intervenção também é significativo para guardar a memória do feito, servindo como recurso comprovativo da história contada. Atualmente, houve uma democratização da fotografia quando esta foi anexada aos aparelhos de telefones celulares, e subsequentemente, aconteceu uma popularização da técnica.

As atividades do pixador não são equivalentes à comparação feita com o contexto do modernismo brasileiro da Semana de 22, no campo da arte, pois não

[62] Atropelar é realizar intervenções que se sobreponham às preexistentes.

se aproximam no tempo e no espaço de uma cidade ampliada brutalmente, como ocorre na atualidade.

A pixação surgiu com as suas ações em rede de sociabilidade, nas últimas três décadas. No início, ainda não possuía pretensão de incorporar inovações formais internacionalizadas. Na verdade, historicamente, a atividade remete às primeiras paredes do espaço público da *Ágora,* na pólisgrega, embora jamais os interventores estudados neste trabalho tenham reivindicado a importância desse passado da antiguidade, como algo relevante para prática do presente histórico.

Hoje, diferente do passado, a cidade é reconhecida como um espaço público de todos, em constante transformação física. A escravidão não é mais admitida como antigamente entre os gregos, quando estes dominavam os estrangeiros, considerados como bárbaros. Por sua vez, entre os pixadores, ser bárbaro é valorizado e nunca destratado, caso se respeitem as regras da humildade, herdadas dos fundamentos cristãos.

A convivência de novos integrantes, recém chegados à rede de pixadores consolidados na área, não exige protocolo. Inclusive, mentir sobre um pixo que não foi feito, "passa em branco[63]" na interação inaugural. É possível narrar uma intervenção que nunca ocorreu e mesmo assim não ser tratado como "comédia" – mentiroso na linguagem da gíria da rua –, quando indagado sobre o ato e sobre o que "lança[64]".

A recepção inaugural no "point" configura a regra da humildade, para que o sujeito sinta que comunga as regras da pixação, em um ambiente cordial. Todavia, se um pixador é chamado de "comédia", em um momento posterior ao inaugural, pode significar uma ofensa grave, dependendo do contexto da afirmação.

No primeiro "rolê", embora não haja uma rejeição quando alguém mente, a palavra "entra em cheque", pois marca o indivíduo como mentiroso. As interações subsequentes vão tratá-lo como pouco confiável, caso ele inaugure a atividade com alguma mentira.

O domínio do uso da gíria "comédia", entre os componentes do grupo, como substantivo desmerecedor de determinado indivíduo, pode representar uma forma de qualificar o pixador como entendido do contexto, ou até mesmo ousado, por usá-lo contra o oponente. A palavra pode acarretar conflitos intensos quando

---

[63] A frase "passar em branco" significa não sofrer rejeição pela atitude tomada.
[64] Nome utilizado para identificar a pixação que realiza.

dirigida ao outro, de forma depreciativa. Já o uso criativo da regra, por sua vez, pode construir uma inserção qualificada do indivíduo. Entre os pixadores, o domínio semântico do vocabulário dos agentes é condição *sine qua non* da interação bem-sucedida no campo das intervenções ilegais.

Um pixador respeitado pelos integrantes da rede dos interventores, dificilmente é chamado de “comédia” ou “bafo” – outro sinônimo que pode significar uma ofensa grave, não se aproximando da semântica do mau hálito, significado corriqueiro. O ato de comédia pode significar também, entre os pixadores, uma palhaçada. Dessa maneira, aproxima-se da ação de um bufão na época medieval, um palhaço em uma peça de comédia.

A primeira regra para se mover no campo investigado neste doutorado é dominar os significados específicos, atribuídos pelos integrantes do círculo social. No campo das artes visuais, os nomes Duchamp e J. Beuys beiram os de autores sacralizados. As suas problemáticas, vanguardistas para aquela época, são as problemáticas perduráveis, entre os pixadores, devem conhecer a importância de DI, e do mesmo modo, sua memória é perdurável, assim como suas intervenções de pixação na paisagem paulistana.

Em seguida, o pesquisador começa a incorporar as demais palavras e os seus sentidos: “comédia”, com significado de mentiroso; “point”, como local de encontro; e, no final, palavras com significados desconhecidos.

A palavra é condição indispensável do convívio entre eles, onde cada um deve ter a sua respeitada, pois esta constrói o nome. Ela é o elemento na composição da intervenção. Cada pixo leva uma, ou várias assinaturas de pessoas, que podem ser eternizadas pelos feitos radicais que o respectivo nome carrega.

O Bruno, do pixo Locuras, diz que quando a palavra é fidedigna, dotada de conteúdo verdadeiro, ela é uma propriedade importantíssima na constituição do caráter dos jovens mais vulneráveis da periferia. De modo oposto, o uso dela com um teor de ofensa ou mentira, gera desavença entre amigos, como o apresentado dentro do documentário “Pixadores”, de Amir Escandari.

O diálogo ofensivo entre os envolvidos não foi registrado pelo filme, mas foi roteirizado como elemento central do afastamento entre eles. O nome é reflexo desses fatores da palavra. Quando ele vai para a parede na forma de uma pixação, requer o mesmo respeito verificado para com o indivíduo que a criou.

Tal respeito perdura mesmo com o falecimento do criador do pixo, como no caso do DI ou do PERIGO. À conversa com o Dino – amigo de vários “rolês” com o DI –, verificou-se que ele foi indagado por um sujeito interessado em saber quem fora o algoz do amigo, já que desejava dar o mesmo destino conferido ao DI.

Como tal, a severidade dos desentendimentos, neste cenário em análise, produz fatos trágicos, como aqueles que ocorrem com as vidas dos jovens na Vila dos Remédios[65]. De fato, o autor do disparo da arma de fogo que assassinou o DI teve igual destino.

O verbo adquire importância nevrálgica neste contexto. Se o nome é a única propriedade que possuem, conforme ressaltado por Ricardo, do grupo Cripta, no filme “Pixadores”, uma ofensa pessoal ou um “atropelo” podem levar ao conflito derradeiro, incluindo homicídios.

O segundo elemento da pesquisa é a definição do campo que forma a atividade: a pixação é um fenômeno urbano a ser analisado na metrópole de São Paulo, enquanto intervenção artística. Passível de ser considerada assim, da mesma forma que as problemáticas e intervenções feitas por M. Duchamp e J. Beuys o foram, ao longo do século XX.

De fato, o fenômeno poderia ser analisado no campo científico-jurídico, por se tratar de uma contravenção, entretanto, perderia o elemento simbólico motivador de seus autores. Como tal, a pixação ficaria restrita a uma análise legal, perdendo o sentido de sociabilidade desenvolvido pelos interventores, além de ressignificar a abordagem policial positivamente, como um vestibular do pixador bravo.

A polícia militar, corriqueiramente, agride os pixadores e os desqualifica verbalmente. Contudo, para os praticantes, tomar uma “geral” e não entregar os companheiros do rolê faz com que estes sejam vistos como corajosos e leais. Na verdade, para o pixador consolidado no campo das intervenções ilegais, “tomar geral[66]” dos policiais faz parte da atividade da pixação.

Tal remodelação semântica cria o contexto e confere um grau de mérito e audácia para enunciados que se contraponham aos governos municipais, estaduais e federais, configurando-se como liberdade de expressão para insatisfações de toda espécie.

---

[65] A Vila dos Remédios é um bairro de classe trabalhadora da zona oeste de São Paulo.
[66] Sofrer uma abordagem de averiguação sem mandato judicial.

Como tal, João Doria, o prefeito de São Paulo eleito em 2016, lançou uma meta de governo na sua gestão: pretendia acabar com as pixações[67]. Mas, ao final do primeiro ano da sua administração, ele apenas conseguiu aumentar as penalizações para tal infração, incidindo em um maior número de apreensões pela prática[68].

Todavia, a temática da pixação veio à tona anteriormente, no debate televisivo da campanha eleitoral de 2016, em uma pergunta para os candidatos ao pleito, feita pelo jornalista, depois de um sorteio prévio.

Durante o evento, observou-se uma rejeição dos eleitores paulistanos, em relação à pixação, sendo a paisagem pública da cidade um suporte para a prática. No entanto, tal refuto não coloca em pauta a condição pública do contexto citadino, a qual, costumeiramente, permanece realizada como uma resposta ao ambiente individualista encontrado na metrópole contemporânea, sem observar a função social da propriedade privada. Ao comentar os efeitos da prática, no filme “Pixadores”, Ricardo (integrante do grupo CRIPTA), na Bienal de Berlim (2012), relatou: “têm pessoas que dão tiros na gente.”

A unidade do sistema se dá na luta interna, entre os agentes da prática, e na externa, entre os integrantes e a população que rejeita a atividade. A combinação dos dois embates forma um ringue de lutadores da pixação. Nessas disputas, os grupos necessitam agregar, continuamente, novos membros, sob o risco de extinguirem o nome das intervenções, na ausência de novas marcas, em uma cidade com mudanças contínuas na sua paisagem.

Contudo, eles ficam ilesos de extinção, graças à memória que legam de seus feitos. Dessa maneira, atualmente existem membros ativos na rede de sociabilidade e convivência, que possuem, aproximadamente, 50 anos, como o Mauro, do pixo TCHENCHO, e o Nalmir, do pixo PUNK DE GUERRA, ambos da

---

[67] Na ortografia do prefeito é utilizado o CH em vez do X, utilizado pelos agentes das intervenções.

[68] “Após 1º ano, Doria tem mais da metade das promessas travadas.” Jornal Folha de São Paulo, Caderno Cotidiano, 30/12/2017. Jornalistas: Artur Rodrigues, Fabricio Lobel, Giba Bergamim Jr. e Mariana Zilberkan. Texto: Já a intenção de acabar com as pichações teve até um impacto inicial, quando foi criada uma multa para infratores, mas basta olhar para prédios e muros da capital paulista para constatar que as inscrições continuam se proliferando. (...) O tucano admitiu ser necessário melhorar a zeladoria. "Nossos índices já começaram a melhorar, e a tendência ao longo de 2018 é que eles alcancem o nível de satisfação que o prefeito deseja." (...) "Estamos impedindo. Mais de 270 pichadores foram presos", diz. (...) Apesar da proliferação de pichações, ele afirma estar coibindo a prática, um dos grandes temas do início de sua gestão.

grife d'Os Melhores. Esses pixadores conquistaram espaço pelos méritos dos atos cometidos no passado, quando eram jovens. No entanto, hoje as suas intervenções não possuem o mesmo impacto e representatividade.

Um dos representantes da velha geração é o Dino, pixador que usa um nome individual. Com um emprego legal enquanto *office-boy*, Dino trabalhou na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Contudo, paralelamente ao seu trabalho, ajudou o DI a realizar a intervenção no edifício-garagem dos professores e alunos da instituição, na Rua Riachuelo. A intervenção pode ser vista da Praça da Bandeira. Atualmente, ele é um pai dedicado à educação dos seus 3 filhos, o que inviabiliza a prática arriscada da pixação. Porém, ele é um personagem continuamente presente nos churrascos e nas festas de nomes notáveis da pixação.

Este doutorado, sobre os pixadores, é um estudo articulado à premissa urbana, como atividade humana que instala comportamentos, ampliando o território analisado ao que foi feito sobre o *flâneur*, na metrópole de Paris, por Walter Benjamin. Contudo, o período e os números urbanos são distintos: tem-se 1 milhão de habitantes, na cidade de Paris, naquela época, em contraste aos atuais 20 milhões da região metropolitana de São Paulo.

Na pretensão de abarcar uma cidade em um momento de expansão metropolitana, a comparação é feita tendo como principal diferença uma análise no campo específico das artes visuais, onde os seus autores se movem sem objetivos econômicos partilhados, distinto do campo da produção literária, como fora determinado ao *flâneur*, pela sustentabilidade que ele oportunizara.

Sobre Paris, no período do *flâneur*, isto é, no século XIX, houve um estilo arquitetônico que destacou-se na cena urbana da época: o neoclássico. Criado em alusão aos tempos da antiguidade da *polis* grega, este desejava reinstalar premissas simbólicas semelhantes, em termos de estilo e forma. Contudo, era evidente e reconhecido que o contexto físico havia mudado radicalmente.

A arquitetura das passagens de ferro e vidro, na Paris do *flâneur*, na qual o personagem do séc. XIX fazia o seu "rolê", permaneceu, embora, hoje seja apenas uma representante do patrimônio histórico material (físico). Contudo, há um contraste atual em relação ao cenário dos pixadores.

Estes, em 2012, ganharam um ponto no edital de Intercâmbio do Ministério da Cultura do Brasil (MinC) por serem considerados Patrimônio Histórico Imaterial

da Cultura Popular. Com isso, foram enviados para a *7ª Berlin Biennale* devido ao conteúdo político da expressão – uma exigência do evento –, e não pelo aspecto formal enquanto critério de análise. De forma diferente, a arte moderna possuía como **suporte** a tela, e não a paisagem do *skyline* de uma metrópole de 20 milhões de habitantes. Nesse aspecto, a pixação o faz sem precedentes no campo da arte.

Na história da arte brasileira, a pintora Tarsila do Amaral criou telas a respeito da paisagem da metrópole paulistana, em processo de modernização no século XX. No entanto, não agregou a dimensão urbana do território, conforme a pixação o faz hoje, mesmo porque a tela é modesta neste objetivo, sendo uma representação e não uma performance desta realidade.

Dentro do território de São Paulo, a pixação encontrou uma arquitetura moderna, adaptando-a, além de transformar as linhas retas dos andares, sem os adereços decorativos, em cadernos pautados para escrituras de nomes no cenário urbano.

No evento em Berlim, mencionado anteriormente, aconteceu uma reciprocidade na relação entre o investigador deste doutorado e os agentes, cuja importância foi refletida nesta pesquisa. Na verdade, os pixadores puderam usar o conhecimento do pesquisador para redigirem e se inscreverem no referido edital de Intercâmbio do Ministério da Cultura. Com a seleção, foi possível o financiamento das passagens aéreas cujo preço era excessivo para os recursos limitados dos membros do grupo.

Contudo, não bastava que o pesquisador escrevesse a inscrição para as instituições, tendo sido o proponente do grupo de pixadores no edital público, além de co-curador da participação deles na 7ª *Berlin Biennale* (2012). Devido a um incidente específico, ele quase teve que arcar com os custos do restauro da igreja Elisabeth, os quais foram reivindicados pela prefeitura de Berlim. A igreja no bairro de Mitte foi utilizada para a performance do grupo, por meio da definição da comitiva de organização do evento.

No que se refere às classes sociais, do período vivenciado pelo *flâneur*, o povo e a cultura popular apareceram em uma fotografia de 1871, chamada de "*Communards* em seus caixões*"*, de André Adolphe Eugene Disderi, como vítimas no massacre da Comuna de Paris. No ocorrido, foram dizimados aproximadamente 33 mil indivíduos. Vieram em caixões, conforme a imagem fotográfica de pequeno

formato (22 x 28,2 cm) ilustra. Naquela época, a fotografia era destinada principalmente à burguesia, que comprava a foto do retrato de si, como uma *carte de visite* (cartão pessoal).

Em comum com a pixação, a arte presente na fotografia dos defuntos *communards* não possuía um objetivo econômico. Esta foi documental e não rendeu dinheiro como nos retratos comercializados pelo *studio* de Disderi, utilizando uma técnica presente naquele período (séc. XIX): daguerreotipo. Todavia, um aspecto permaneceu desde essa época da Comuna de Paris (1871): uma luta de classes sociais entre proletários e burgueses, estes últimos protagonistas na técnica fotográfica como registro de si.

No caso da pixação, foi a diferença de serem os autores das obras de arte, em uma ação criativa que precede o registro. Contudo, quando atentamos para o que se fala sobre as reações aos ataques nas bienais de arte em São Paulo, vemos uma rejeição solidificada com critérios de classe. O gosto do público incluía um perfil socioeconômico específico, e ele não correspondia ao autor dos ataques. No entanto, o público da Bienal de Berlim aplaudiu os interventores, talvez pelas coerências com os preceitos dos autores sacralizados, como é o caso do alemão J. Beuys.

No campo da arte, vemos exemplos bem-sucedidos de capital cultural rendendo frutos quando combinados ao capital social. No caso dos pixadores, no cenário artístico, eles não obtiveram lucros econômicos, igualmente distribuídos entre os indivíduos dos coletivos da prática, pois também não possuem amigos endinheirados.

No entanto, embora sejam raros os exemplos, é possível constatar casos individuais de lucros. Um deles foi o do pixador que conseguiu vender um roteiro de filme de ficção por 40 mil reais, chamado “Urubus”, para o publicitário Claudio Borreli. Outro caso parecido, no cinema nacional, ocorreu com o diretor Fernando Meirelles, no filme “Cidade de Deus”, mas neste exemplo a cultura popular foi tema e não protagonista na construção da narrativa de si para uma obra de arte. O roteiro foi realizado por Bráulio Mantovani, inspirado pelo livro de Paulo Lins, um autor que viveu a realidade apresentada no filme. Neste processo cinematográfico, a produção do filme incluiu atores oriundos de oficinas teatrais, realizadas nas favelas, e não um autor do roteiro, como foi o caso de Djan Ivson.

Hoje, a marca do registro não é a do fuzilamento de revolucionários, como foi fotografado por Disderi na Comuna de Paris. Contudo, foram atos igualmente revolucionários os ataques nas Bienais de Arte, com a diferença de ser uma luta no campo da arte, onde a violência de morte não entra como prática corrente da disputa. Acaba por ficar em um plano paralelo, cometida pela polícia militar que conta com a complacência do sistema judiciário. Um exemplo do que foi referido, é o incidente observado em um prédio localizado na Mooca (bairro de classe média pequeno burguesa, na zona leste paulistana), palco do assassinato de dois pixadores (JETS e ANORMAL)[69]·.

Figura 22 – Fotografia sobre as communards de 1871, Disderi.

Fonte: ART. ORG, 2019.

Hoje, tendo como prática a contravenção de escrever pelas paredes, o pixador pode revelar histórias que ocupam todo território da metrópole. O *flâneur*, no gênero ficcional da escrita, descreveu crimes localizados na Paris de antigamente, embora não fizesse algo considerado ilegal, como no caso do pixador.

Os comunas agiam politicamente para a construção de uma realidade com uma divisão igualitária dos meios de produção. Eles foram inspirados pela

[69] https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/pm-sao-absolvidos-da-acusacao-de-terem-assassinado-dois-pichadores-em-sp.ghtml. Data do site: 11/03/2017.

igualdade promulgada pelos Jacobinos, na Revolução Francesa, responsáveis pela substituição da estátua de Cristo pela de Marat, nas igrejas católicas.

Os pixadores, por sua vez, possuem outra religião cristã. Majoritariamente evangélicos, foram educados na dessacralização dos objetos de culto. Inclusive, chegaram a ver, sem reprimendas, um pastor chutar a estátua de um santo, a qual foi utilizada no vídeo do pixador Rafael PIXOBOMB, na Bienal de Arte de São Paulo (2010).

Eles não possuem uma bandeira política de revisão, ou redistribuição, da propriedade privada, mas realizam na prática, um remanejamento do espaço visual urbano. Acabam por concretizar a função social da propriedade, enquanto direito a participarem da paisagem, tornando o espaço público da visualidade de uma paisagem em um espaço passível de apropriação.

O tempo da ocorrência da pixação não possui equivalência com o passado de Paris. Iniciou-se nas 3 últimas décadas da contemporaneidade (séc. XX e XXI), diferente espacial e temporalmente do que foi feito com o *flâneur*, mas igualmente tocado pelas interferências políticas vigentes. No período do *flâneur*, a transformação foi operada pelo Barão de Haussmann, responsável por destruir uma Paris de desenho urbano medieval. Por ter participado de um tempo associado ao massacre da Comuna de Paris (1871), desejou uma cidade que obstruísse guerrilhas urbanas em barricadas, daí os seus projetos urbanísticos polêmicos.

Já no caso do período e contexto dos pixadores, trata-se de uma cidade autoconstruída pelos trabalhadores pobres da periferia, além de uma polícia assassinando jovens sem investigações, por virem da turba – classes baixas.

No desenho urbano atual, o prefeito João Doria nadou contra a corrente do meio ambiente, aumentando a velocidade das marginais. Como tal, incidiu diretamente no aumento do número de mortes no trânsito, principalmente de *motoboys* – um ofício comum para os pixadores.

O campo do *flâneur* produziu escritos de taxonomia do asfalto, usados pelo universo simbólico dos folhetins do século XIX, em Paris. Em um gênero artístico alto, foram a mão de obra que trouxe o cotidiano para os escritores de romances de larga impressão, como os provenientes da família de sobrenome Dumas: “O Conde de Montecristo”, o qual inspira o folhetim contemporâneo, na forma de

novela no horário nobre televisivo, mais especificamente, “Do outro lado do Paraíso” da TV Globo.

O *flâneur* apaixonou-se por Paris, sendo majoritariamente um habitante recente. Ofereceu a escrita para que o público dos leitores, no século XIX, criassem o imaginário onírico da metrópole.

Hoje, os pixadores não são contemplados com elegias pelo seu ofício, nem possuem aceitação pelas classes burguesas, como o *flâneur* obteve. Em grande medida, eles são motoboys e *officeboys* do mercado dos escritórios administrativos da cidade paulistana, adquirindo, consequentemente, o domínio da escala da metrópole. Objetivo almejado, mas não alcançado pela arquitetura moderna[70].

No período do Renascimento, o referido ponto, em relação ao domínio da escala urbana, também foi observado por meio da incidência da técnica da perspectiva na pintura. Porém, as cidades medievais eram, majoritariamente, pequenas, e este dado fez com que coubessem no suporte reduzido da tela, para representarem a *polis* do período.

Todavia, em sua pesquisa, Walter Benjamin não focou no campo das artes visuais do período. Este passava pela revolução simbólica causada pelo Impressionismo, para o qual Charles Baudelaire, representante de um modelo de *flâneur*, produziu textos de crítica de arte.

Os pixadores, por sua vez, entraram no campo das artes visuais com os ataques às intervenções plásticas nas Bienais de Arte de São Paulo. Nesta pesquisa, descortinaremos os passos para tal, além dos seus desdobramentos em exposições de artes visuais.

O método etnográfico para conhecer a pixação, entre os pixadores e os instrumentos acessados, passa pelo conteúdo produzido sobre eles: documentários de cinema (um dos quais acompanhou a viagem para Bienal de Berlim de 2012); o Programa Profissão Repórter, da TV Globo, que fez uma edição sobre a pixação depois que a Lis (ARRASTÃO) fez a intervenção na Ponte Estaiada, do Rio Pinheiros; e noticiários de jornais impressos, desqualificando a iniciativa, realizados pelo jornal Folha de São Paulo.

O primeiro documentário chamado “Pixo”, vinculado à análise do doutorado, foi o que registrou a prática. Dentro dos gêneros cinematográficos possíveis, ele

---

[70] Este item foi descrito por Giulio Carlo Argan no livro “História da Arte Como História da Cidade”, 4ª Ed. Martins Fontes, 1998, São Paulo. *Storia Dell’Arte Como Storia Della Citá. Ed. Riuniti*, 1984.

reduziu-se ao agrupamento de narrativas de pixadores na sua edição, carecendo de um roteiro que conferisse unidade à biografia, ou à trajetória ampla da vida de um pixador, apresentando elementos ao longo de sua existência.

O filme “Pixo” foi dirigido por João Wainer e Roberto Oliveira, com uma exibição inaugural na exposição “*Né dans la rue*”, na *Foundation Cartier*, em Paris, no ano de 2009. Tal veiculação demarca a entrada, da pixação, no campo da arte, junto com a exposição “São Paulo, Mon Amour” (2009) cujo curador é o próprio pesquisador deste doutorado.

Na primeira exposição, inseriu-se a pixação antecedida pelo graffite nova-iorquino, o qual nomeou os artistas de rua como *writers*, escritores como o *flâneur*. Na seguinte, associou-se a pixação às linguagens da fotografia, da performance, e do vídeo, em obras que não eram de artistas de rua, como na *Foundation Cartier*.

O segundo documentário chama-se “Pixadores” (2014), dirigido pelo iraniano Amir Escandare, um refugiado político que cresceu e reside na Finlândia. No roteiro do filme, ele se aprofundou na biografia de quatro pixadores, os quais participaram dos ataques nas bienais, além de acolher a participação do pesquisador, o qual foi produtor e co-curador da participação da pixação paulistana, na Bienal de Berlim (2012).

O território investigado corresponde ao foco, contudo, a contingência dos objetivos do projeto confere os limites. No caso da pixação, é o campo das artes visuais que entra em questão como lugar de percurso, mais especificamente, da arte urbana, abarcando apenas as intervenções plásticas das letras na paisagem da metrópole.

Aproximando-se o objeto da pesquisa, alcançam-se as datas que ele contém: a pixação começou nos anos 1980 e chega à data atual (2018). Contudo, engloba as transformações recentes na história da arte, as quais expandiram o campo dos suportes possíveis, incluindo a performance oriunda do teatro, a fotografia, e o vídeo, reflexo das tecnologias atuais.

Dessa maneira, para trabalhar esta investigação no campo da arte, se faz necessária a inserção das problemáticas específicas da Arte Contemporânea, onde o suporte da linguagem e o conteúdo político assumem importância nevrálgica, além da diversidade das linguagens ter ocupado uma posição central na década anterior (1970).

Os limites do campo da arte possuem uma fronteira móvel, onde uma revolução simbólica é almejada e homenageada, alargando e reconfigurando todo o campo, por meio de uma vanguarda bem-sucedida. Entretanto, o reconhecimento do valor dos seus empreendedores nem sempre é contemporâneo à existência deles, sendo o caso de Vincent Van Gogh um exemplo notável de uma vida encerrada cedo. Quando vivo, não obteve uma relevância econômica enquanto pintor, no entanto, a sua obra tornou-se altamente lucrativa na posteridade, com a morte do artista, restringindo o número de telas para a demanda crescente.

Neste campo produtivo, o capital social é um elemento relevante da sustentabilidade econômica da vanguarda artística, garantindo um apoio via “fundo perdido” de afetos duradouros, sem expectativa de ganhos imediatos. No caso do Van Gogh, o irmão Theo foi o único apoio que permaneceu ao longo da existência curta e modesta que teve, apesar do preço milionário que suas obras alcançam contemporaneamente.

O passo para identificar a problemática debatida no cenário é dado pela leitura da bibliografia do “estado da arte”, do tema em questão, abarcando as transformações recentes e anteriores, para se chegar à escultura social deste caso. A questão que solidificou a problemática da escultura social, cunhada por Beuys, é observada em um aforismo publicado por Nietzsche, em 1880, intitulado “Contra a arte das obras de arte”, acentuando elementos visualizados na arte processual. Esta última olha para arte enquanto processo, sendo o objeto um apêndice dele.

Contudo, o movimento da arte processual cristalizou-se apenas na década de 1970, quando a temática da política ganhou espaço, com o contexto da Guerra Fria. Este aspecto ganhou força também nos meios de produção da arte, com a ajuda da publicidade, servindo ao campo de forma determinante, possível de ser observado na carreira de Andy Warhol.

Em seguida, a pesquisa apresenta os interlocutores primordiais no tema analisado. O acesso às informações foi feito por meio de inúmeras entrevistas com os integrantes legítimos e notáveis, devido às metas alcançadas e regras atendidas na prática do fenômeno urbano da pixação.

Nesta pesquisa, são 6 os interlocutores principais: a Lis, do pixo Arrastão; a família do Patrick, do pixo Locura; o Wagner, do pixo Pigmeus; o Ricardo Farias, do pixo Presídio 34; o Djan Ivson, do pixo Cripta; e, por fim, o Bruno Rodrigues, do pixo Locuras. De fato, almeja-se abarcar uma diversidade nos membros exitosos

na prática da pixação, além, claro, de serem significativos no empreendimento das intervenções urbanas no campo da arte.

A investigação começa com o Wagner Lucas, 44 anos, pixador do grupo Pigmeus, realizador de escaladas notáveis, além de consagrado na primeira geração de pixadores de São Paulo. Ele é co-autor da obra inaugural da pixação, articulada à linguagem da vídeo-arte, exposta em Paris, na *Maison des Metallos* (2009).

O Wagner, juntamente com o Ricardo Farias, desenvolveram uma obra de pixação influenciada por uma linguagem consolidada no momento atual da Arte Contemporânea: a vídeo-arte. Eles participaram, sem grande alarde, da luta, no campo da arte, por uma nova linguagem que abarcasse o vídeo e a performance, enquanto suportes expressivos. No entanto, foram membros do intercâmbio de artistas da periferia “Dilemas Periféricos, Questões Centrais”, no qual participou o Mano Brown e o Ice Blue, ambos do grupo de rap “Racionais MC’S”, além do escritor deste doutorado.

O Djan Ivson, 33 anos, é um dos líderes da grife “Os Mais Fortes”, tendo reunido membros para participar da *7ª Berlin Biennale* (2012). O nome do grupo dele é Cripta – homônimo de uma série televisiva de terror, norte-americana. Este agente do movimento foi o principal mobilizador dos ataques na Bienal Internacional de Artes de São Paulo (2008 e 2010), além de ter sido o produtor de duas séries de vídeos sobre a pixação: a “Sem Comédia”, dedicada aos notáveis de sua geração; e a “Escrita Urbana”, dedicada aos pixadores históricos do movimento.

Vale referir que ele também foi protagonista dos dois documentários sobre a pixação, utilizados neste doutorado. Devido à sua inserção midiática em diversas reportagens, no filme “Pixadores”, colocou-se como representante do movimento da pixação, porém, reconheceu que são vários os líderes, não existindo uma liderança única e centralizada. A sua postura demarca uma disputa latente entre as grifes da pixação.

O DI é um pixador falecido em 1997, aos 22 anos, mas presente no doutorado, pela sua importância ao inaugurar a pixação como uma forma de arte. Ele pixou o prédio onde ocorre a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, no Parque Ibirapuera, evento esse anterior aos ataques dos quais participou o Djan Ivson (2008 e 2010). Ele também foi o artista da exposição individual DI “pichar é

humano", atraindo um grande número de público e a visita da Lis, do grupo Arrastão, responsável pelo pixo da ponte estaiada do Rio Pinheiros. A sua exposição teve como desdobramento uma inclusão no programa "Profissão Repórter", de Caco Barcelos, dedicado à pixação.

O Bruno Rodrigues, 25 anos, é co-autor do documentário sobre o DI. Além de ter sido autor das fotografias expostas na galeria A7MA (2016), sobre o DI. Ele é o realizador do documentário sobre a grife dos RGS ("Os registrados em código penal"). Os pixadores desta aliança são considerados pioneiros e temíveis na rua. Nesse documentário, o Bruno desenvolve um formato de captação de imagens e edição, capaz de aproximar o público leigo às biografias dos pixadores.

A Lis, 33, foi a pixadora do grupo Arrastão, tendo sido responsável por uma intervenção na ponte estaiada do Rio Pinheiros, na capital paulistana. A título de curiosidade, vale referir que esta foi perseguida pela reportagem do Caco Barcelos, por ocasião da realização de um programa especial sobre o fenômeno urbano. Ela faz parte da grife "Os Melhores", a qual possui uma longa atuação na rua. Entre os edifícios pixados por esta grife, estão vários arranha-céus de São Paulo: o Edifício Itália e o prédio do extinto banco Banespa, localizado na Praça Antônio Prado, no começo da Av. São João.

O jovem Patrick morreu no dia 28 de maio de 2017. Era filho de um policial da Rota[71], também falecido, porém de forma menos abrupta, em decorrência de um câncer. O Patrick teve o seu corpo golpeado pelas lanças da grade de um prédio na Rua Rui Barbosa, no bairro do Bixiga, depois de escalar cinco andares sem equipamentos de segurança – "foi na unha" que subiu, conforme referido pelos seus amigos da pixação. Naquela noite, o destino não foi generoso como em outras vezes, tendo em conta o risco de vida que ele enfrentou ao longo de toda a sua juventude.

Além dele, a outra biografia de um falecido investigada foi a do DI, conforme já mencionado anteriormente, cuja base de informação veio por meio do vídeo realizado pelo Bruno Rodrigues, com os amigos do falecido. E, claro, foram

[71]Batalhão da Rota (Rondas Ostensivas Tobias Aguiar): unidade da polícia militar do Estado de São Paulo, conhecida pelo comportamento agressivo diante de atos de ilegalidade. Como tal, é designada para atuar contra grande monta de periculosidade, onde praticam o aprendizado de combate a guerrilhas urbanas, nos quais são formados. Porém, a pixação não incide nesta característica de periculosidade, influenciando para que não entre no rol de atividades de combate do Batalhão. A Rota foi criada em 19 de outubro de 1970, em meio à ditadura militar, para coibir sobretudo roubos a bancos e ações de movimentos sociais. Atualmente, o batalhão tem o tráfico de drogas, com apreensões de maconha e cocaína, como ... - Veja mais em https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/10/19/comandante-espalha-320-homens-da-rota-de-uma-vez-em-sp-para-comemorar-aniversario-do-batalhao.htm?cmpid=copiaecola

acessados arquivos com as fotos das suas intervenções em edifícios, bem como reportagens de jornais – ambas expostas na galeria A7MA.

A abrangência da pesquisa corresponde ao alcance dos interlocutores no campo pesquisado. A relação estabelecida possui uma temporalidade, modificando o acesso às informações, a respeito do fenômeno, de acordo com o tempo dedicado, que foi iniciado em 2002 pelo pesquisador, completando, atualmente, 16 anos em contato.

O DI foi um marco histórico do movimento. Por meio da exposição que visava homenagear o pixador em questão, o investigador deste doutorado conheceu a Lis, referida anteriormente. No caso do Patrick, este faleceu antes do pesquisador estabelecer um contato com o mesmo. Contudo, a família do pixador enxergou o autor desta pesquisa, como um bom meio de preservar a memória do ente querido. Foi por meio dos familiares que as informações foram recolhidas.

Todavia, as informações iniciais foram ofertadas por Wagner, que o conheceu pessoalmente, por intermédio do Lucas Fretin, graduado em Ciências Sociais na USP, além de realizador do documentário “A Letra e o Muro”, sobre a expressão no Laboratório de Imagem e Som de Antropologia (LISA), da Universidade de São Paulo.

Entretanto, uma boa medida, para identificar a veracidade da informação oferecida, passa por verificar a posição e a importância do interlocutor no campo investigado. Os interlocutores desta pesquisa possuem uma inserção significativa no cenário da pixação. Como tal, o fenômeno pode ser observado no confronto da luta no campo da arte.

Contudo, os melhores interlocutores não se restringem a simples informantes. O próprio Wagner Lucas não foi informante no mestrado, ainda que tenha sido artista na exposição “São Paulo, Mon Amour” (SPMA) da qual o pesquisador foi curador. Ele demandou um tempo necessário para que a confiança fosse estabelecida e assim entregar informações da sua biografia. Esses dados requerem oportunidade para aferir veracidade no outro, que o tempo longo e a proximidade podem gerar.

O pixador é um contraventor que questiona a lei da propriedade privada[72], burla a lei nesta iniciativa, mas reivindica a função social dela, reconstruindo a

[72] 22/05/2017. O prefeito de São Paulo, João Doria, sancionou hoje (20/02/2017) o Projeto de Lei (PL) 56/2005, aprovado pela Câmara Municipal na última terça-feira (14), que institui multa de até

paisagem urbana, articulada com sua própria identidade. Neste sentido, coloca o "eu" na identidade coletiva da *polis*, com a paisagem pública acolhendo o seu nome. Ele realiza uma atividade tanto mais importante quando observada a idade na qual fazem isso, na fase da vida em que se constroem os méritos de cada nome na juventude.

Deste modo, perduram mesmo com a morte física, pois como os gregos, definem-se também pelo que fazem pelos outros. De fato, são tratados como heróis eternos quando conseguem fazer algo valoroso para os seus amigos.

Além do que foi referido, os pixadores são ensinados a deterem a escala da metrópole, em experiências práticas por todo o seu território. A contravenção passa também pela atitude nos deslocamentos pelo referido espaço urbano: viagens que começam com desvios por baixo da catraca dos ônibus públicos, sem pagar pelo custo desta passagem, quando necessário.

Nesses rolês, eles se deparam com os estigmas e as proezas que a sua origem social carrega. O menosprezo e a capacidade que agregam, independentemente, das dificuldades a que estão fadados. Os passos devem ser cautelosos e precisos, sob o risco de perderem a vida. Eles aprendem a sobreviver na selva de concreto, evitando o confronto numa ação que frequentemente conduz à morte, com a polícia levada ao encontro com uma tendência de matar. Contudo, para os pixadores, "tomar geral[73] faz parte".

No campo da arte, o percurso foi infinitamente mais suave, pois as disputas e o risco não acentuam o assassinato, como ocorre para um jovem pobre nas madrugadas da metrópole. Na disputa, a depreciação do outro não carece de violência física contra ele, como se constata, regularmente, nos "*points*". O

R$ 10 mil para quem pichar imóveis públicos ou privados na cidade. Grafites sem autorização também estão vetados. A pixação passa a ser infração administrativa passível de multa no valor de R$ 5 mil, "o que não exime os infratores das sanções penais cabíveis e da obrigação de indenizar os danos materiais e morais que podem ter sido provocados pelo ato", diz nota da prefeitura. Se a pichação for feita em monumentos ou bens tombados, a multa será de R$ 10 mil, além de ressarcimento das despesas de restauração do local pichado. Em caso de reincidência, a multa será dobrada. Haverá também punições com multas de R$ 5 mil aos estabelecimentos que venderem tintas do tipo aerossol para menores de 18 anos, não apresentarem a relação de notas fiscais lançadas com a identificação do comprador e não mantiverem cadastro atualizado dos compradores do produto com nome, endereço, números da identidade e do CPF, marca e cor da tinta adquirida. Em caso de reincidência, a multa também será em dobro e o estabelecimento poderá sofrer suspensão parcial ou total das atividades, informou a prefeitura. A lei prevê que pixadores presos em flagrante ou identificados depois não poderão ser contratados pela administração municipal direta e indireta para atividades remuneradas. Os valores arrecadados com as multas serão destinados ao Fundo de Proteção ao Patrimônio Cultural e Ambiental Paulistano.

[73] Gíria para descrever a abordagem policial para constranger o fim da atividade, com revistas, violência física e humilhações.

ostracismo que bloqueia o acesso aos meios de produção, no campo da arte, é um aspecto invisível para o pixador, pois ele já é notado nas considerações que enfrenta na sociedade cujo juízo de valor não aceita e acha feia as suas intervenções.

Os pixadores possuem aliados e inimigos. Regularmente, disputam posições no campo das intervenções que participam, ainda que não usem a intervenção como demarcação de território como fazem os grafiteiros em *New York*. O vínculo do pixo a uma grife serve como proteção para a marca dele próprio. Porém, nos anos de 1980/90, acarretavam ônus por conflitos anteriormente estabelecidos, por grupos da grife que nem sempre eram próximos, mas que brigavam e faziam com que os aliados do colegiado se sentissem obrigados a defendê-los pela grife.

A etnografia foi o principal dispositivo para aferir os dados do fenômeno urbano da pixação, passível de pena judicial por sua prática. Todavia, sendo o pixo um delito de contravenção com penas de prisão de 1 ano e trabalhos comunitários, este aspecto não foi observado como um constrangimento para os seus agentes, no que diz respeito ao temor das suas consequências penais. Muito pelo contrário, verificou-se que a atividade transgressora confere prestígio para seus atuantes, diante dos riscos de vida que correm, fortalecendo os vínculos com os jovens periféricos, os quais possuem experiências comuns.

Em relação a esse assunto, uma aliança de grupos sob o nome RGS (Os registrados no código penal) foi criada entre os pixadores. Tal nome foi desenvolvido nas atuações na rua, angariando sucesso na prática pelas ações periculosas e corajosas destes aliados, os quais são majoritariamente menores (menos de 18 anos de idade). Infratores que frequentaram projetos sociais na cidade, nos quais consolidaram as suas redes de relacionamentos e sociabilidade, o que expandiu as suas intervenções pela metrópole.

O que emerge do campo como fator determinante? O que poderia ser macrossociológico no fenômeno urbano da pixação? Apenas o vínculo com a realidade dos agentes pode apresentar a evidência deste contexto, onde a vulnerabilidade e a morte precoce foram fatores que emergiram e podem ser analisados em boa parte das biografias.

Dado os sentimentos que carregam, são informações que requerem cautela ao serem inqueridas, principalmente, em um fenômeno que formaliza a

morte de seus integrantes, pixando a frase “in memorian” sempre que ocorre uma fatalidade.

Torna-se elemento imprescindível do grupo para vencer o apagamento reservado aos seus membros, oriundos das periferias da metrópole de São Paulo. A questão é de tal forma importante que implica em risco de morte para o autor de um atropelo, algo que poderia ser visto como mero pintar por cima do nome de outro grupo, para os mais leigos, sendo “infração” tanto mais grave se o nome for de um membro falecido.

Os pixadores desta pesquisa, nem sempre são de famílias desestruturadas, mas quando o são, significa baixa capacidade de organização doméstica, pela própria precariedade de renda a que estão submetidos. A formação de regras, transmitidas em tradições geracionais, também é afetada, pois nas biografias analisadas, vemos apenas a família do Bruno com uma estrutura mantida com um casal (mãe e pai) ao longo da sua vida.

Os mexericos de rejeição que transformaram a imagem da minoria dos *outsiders* do bairro, no caso da pesquisa de Norbert Elias, também não serão categoria de análise, pois requereria um campo com maior delimitação territorial, o que determinaria na perda do principal fator de relevo simbólico, para os agentes e para pesquisa.

O principal mérito da atividade, entre os biografados, é ser conhecido por toda a metrópole. Pode ser tanto pela diversidade de bairros em que atuou, como também pela visibilidade ofertada pelo lugar que pixou (exemplo particular da pixação feita pela Lis, na ponte estaiada do Rio Pinheiros, na frente utilizada diariamente pelo jornal SPTV (1ª edição) da rede Globo de televisão.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1 A pixação no campo da arte contemporânea – uma escultura social

A arte aqui é entendida como algo processual, técnico, porém também expressivo, dentro de um contexto de longa duração, onde o apêndice de uma obra pode ser projetado em um objeto, mas não se reduz a ele. O autor que colocou a arte dessa maneira foi o Friedrich Nietzsche, em um aforismo de um livro lançado no séc. XIX. No entanto, tal entendimento transformou-se em um movimento

artístico nos anos 1970, nos EUA, descrito no livro “Breve História da Arte Contemporânea”.

Contudo, esse processo na arte depende de um conjunto significativo de agentes, responsáveis por acolher o sentido da expressão. E a articulação dos agentes depende da atividade política que se desdobra no agrupamento deles em atividades criativas.

Nesse sentido, quem inaugurou o conceito desse agrupamento, e o nomeou como escultura social, foi o artista Joseph Beuys, embora quem o realizou foi o partido Verde na Alemanha, do qual ele fez parte.

Hoje, encontramos no rolê da pixação um laboratório social, capaz de fornecer experiências que desenvolvam as habilidades necessárias para a materialização, na pele urbana, de intervenções audaciosas. A recompensa simbólica, sem dúvida, será obtida pela gravação dos atos corajosos na memória do grupo.

Essas ações destemidas serão registradas, por meio de fotografias e vídeos amadores, e compartilhadas, informalmente, durante a sociabilidade dos “points” de pixadores. Além disso, serão reconhecidas pelas incisões feitas que perdurarem na paisagem da cidade, e/ou na memória do grupo de agentes.

Essa consideração não é um ato isolado, circunscrito em uma descrição de um livro de um autor consagrado, que, inclusive, poderia conferir prestígio ao artista performático, e um consequente valor econômico.

Entretanto, as ações perduram na trajetória da família de amigos, não necessariamente consanguíneos. De fato, um jovem de larga monta de pixações na cidade, continua presente nas histórias que serão relembradas nos “points”, mesmo depois de sua morte, ou do apagamento da intervenção. O seu nome não será esquecido ou apagado, uma vez que eles já partem de uma existência de extrema vulnerabilidade.

Esse exemplo pode ser visualizado no grupo CRIPTA, do qual faz parte o Djan Ivson. Os pixadores desse grupo estão continuamente atentos, para fazerem perdurar, entre os vivos, as pixações do interventor em questão.

Em comparação com os bandeirantes, entre os séculos XVI e XVIII em São Paulo, os pixadores presentes nesta pesquisa, ou com quem fazia a flanerie dos literatos, na Paris do séc. XIX; os indivíduos guardam uma parte da memória de seu tempo, e podem ser considerados taxonomistas, nesta tarefa de registrarem a

existência de seus amigos caídos. Contudo, são taxados de aventureiros, pois suas emoções contribuem neste registro cerebrino de suas experiências de risco. O medo e a coragem são dois lados da mesma história, apenas com perspectivas distintas.

A principal diferença, entre o pesquisador e os pesquisados, é que o primeiro formaliza o registro no verbo escrito, podendo mudá-lo de acordo com o modelo assumido, do campo da arte às distintas abordagens de cada pesquisa, correspondentes aos métodos requeridos e empregados. Neste doutorado, o pesquisador ofertou o papel de curador de exposições de artes visuais, o qual tornou viáveis eventos internacionais de que os pixadores participaram, possibilitando interesses econômicos e de visibilidade, praticados pelos pesquisados, e também pelo próprio pesquisador. A ação do curador surgiu no caminhar desta investigação que passou pela Alemanha em 2012, permitida no evento da *7ª Berlin Biennale* (2012).

Esta pesquisa começa no Seminário Derivas e Memórias Contemporâneas na Pixação que aconteceu em Salvador na Universidade Federal da Bahia (UFBA) em junho de 2013, organizado com os recursos do Prêmio Conexões da FUNARTE/MinC-PETROBRAS. Esta foi uma oportunidade singular de reunir pesquisadores e pixadores, para um diálogo sobre as contingências presentes nas ruas de grandes metrópoles brasileiras na atualidade.

Nas entrevistas com os pixadores presentes no catálogo do evento encontramos os temas daquilo que veríamos se multiplicar como demandas no retorno para cada uma das cidades de onde viemos. As ruas foram ocupadas por milhares de pessoas, onde houve algumas manifestações com intensos confrontos com a polícia a partir do dia 13 de junho de 2013. As pessoas clamaram por mudanças nas políticas públicas destinadas à mobilidade urbana, no princípio foi a diminuição do preço da passagem do ônibus e metrô, mas diz respeito ao ir e vir, à circulação abrangente pelos espaços da cidade. Tal como vimos em Paris nos debates do seminário, tanto pelo flâneur no final do Séc. XIX quanto pelo situacionista no final da década de 1950 ao início de 1970.

O assunto principal do evento foi a Pixação, e seus cruzamentos com o Direito à Cidade, com o campo da arte, e a exigência de uma nova metodologia de pesquisa oriunda da antropologia para se ter acesso ao conhecimento produzido por estes atores, os quais não possuem disposição para subordinação ou

hierarquias acadêmicas. Desta maneira, o evento foi marcado por uma curadoria partilhada entre um curador sociólogo e outro pixador/artista, e deste modo foi uma contraposição ao discurso que nomeia o outro sem lhe conceder empoderamento ou autonomia, intitulado por Michel de Certeau como “Beleza do Morto”.

Contudo, a horizontalidade da relação entre curador e artista, e entre pesquisador e pesquisado, permitiram uma experiência distinta da que figurou com Benjamin e Baudelaire, ou com Debord e os militantes da contracultura. Benjamin, ao descrever a solidão de Baudelaire, um dos maiores representantes da *flanerie*, não conseguia dissimilar que isto poderia ser sobre ele próprio. Ele acabou se suicidando quando o temor de cair nas garras do nazismo lhe retirou a esperança. Debord, ao escrever sobre sua vida, denotou novamente uma melancolia, um desespero e uma desilusão com o mundo da arte que o fez se suicidar com o avanço de sua doença.

Por sua vez, os pixadores junto dos pesquisadores, deflagraram outro comportamento numa *flanerie* pela cidade de Salvador, teceram suas reflexões in loco, partilharam o contato humano além do que se lê escreve sobre este assunto e criaram um modelo para o entendimento sobre o nosso tempo: a prática da experiência com a cidade nos riscos e alegrias que ela oferece. A nossa volta para cada uma das cidades presentes no Seminário foi revigorada, e a ocupação do espaço público com as manifestações de Junho tiveram um entendimento de sua dimensão histórica.

A tragédia contingente da modernidade para T.J. Clark[74] é a escassez de sentido com a falência da comunidade e da tradição que ela carrega, com a pixação encontramos não uma solução, mas uma iniciativa para tramar laços ancestrais de uma comunidade contemporânea, e ao mesmo tempo temos pistas sobre o que se passa na cidade, dentro de uma incerteza e uma instabilidade natural para processos de modernização como o que estamos instalados. Diante deste quadro, a OMS vai falar com estatísticas das perturbações mentais acirradas em São Paulo e que podem figurar em qualquer classe social em diversos matizes: a ansiedade, as mudanças comportamentais e o abuso de substâncias químicas.

A modernidade guarda um mistério, pela pretensão de um triunfo da razão, passível de ser solucionado. Porém, com a tragédia isso não ocorre, é ela que

[74]CLARK. **Por uma esquerda sem futuro**. ed. 34, 2013.

reinstala a outra contingência: a dimensão sempre presente e pessimista da violência entre os assuntos humanos. Para o autor deste doutorado e para Clark “a grandeza que vira ruína” pode ser visualizada nos centros históricos das metrópoles. Para onde também vão os carentes de um refúgio, diante da morte final, através do entorpecimento do crack.

ANEXO 1 IMAGENS DE AUTORIA DE GLAUBER, R.

Figura 23

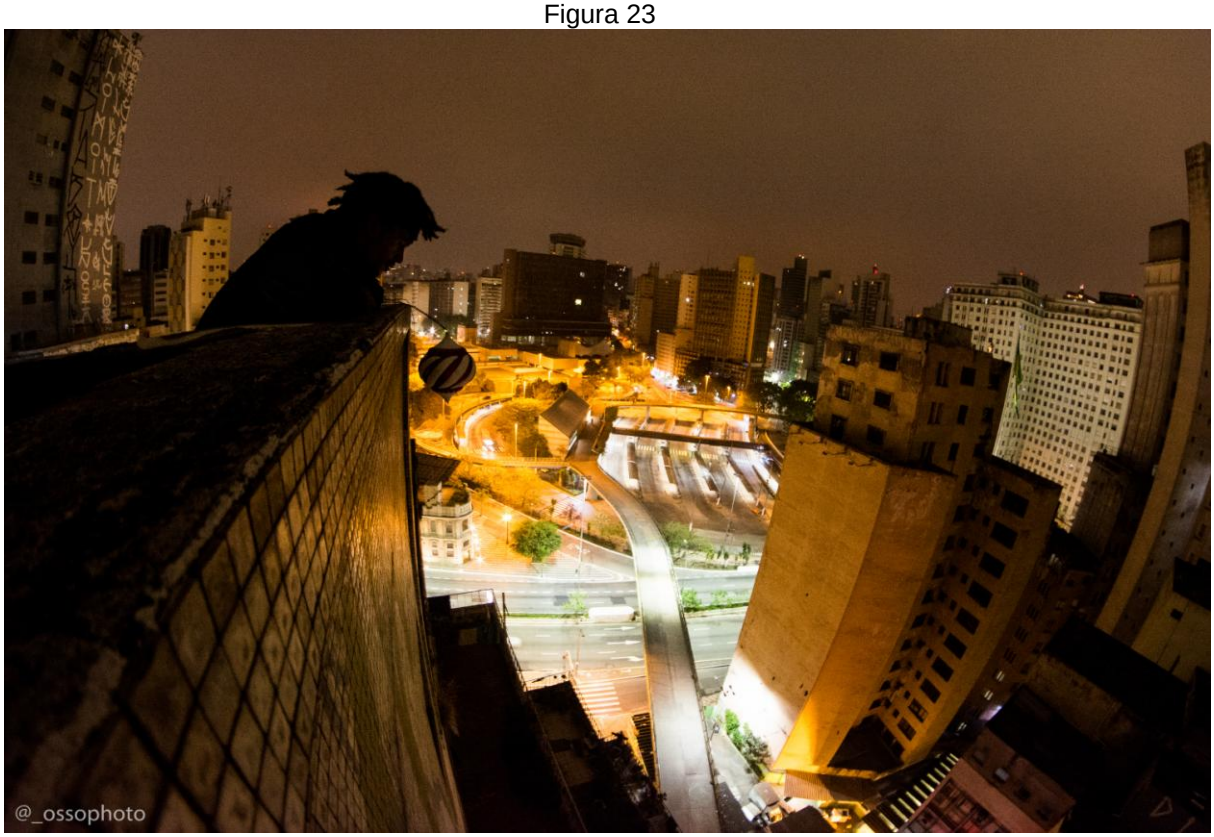


Figura 24

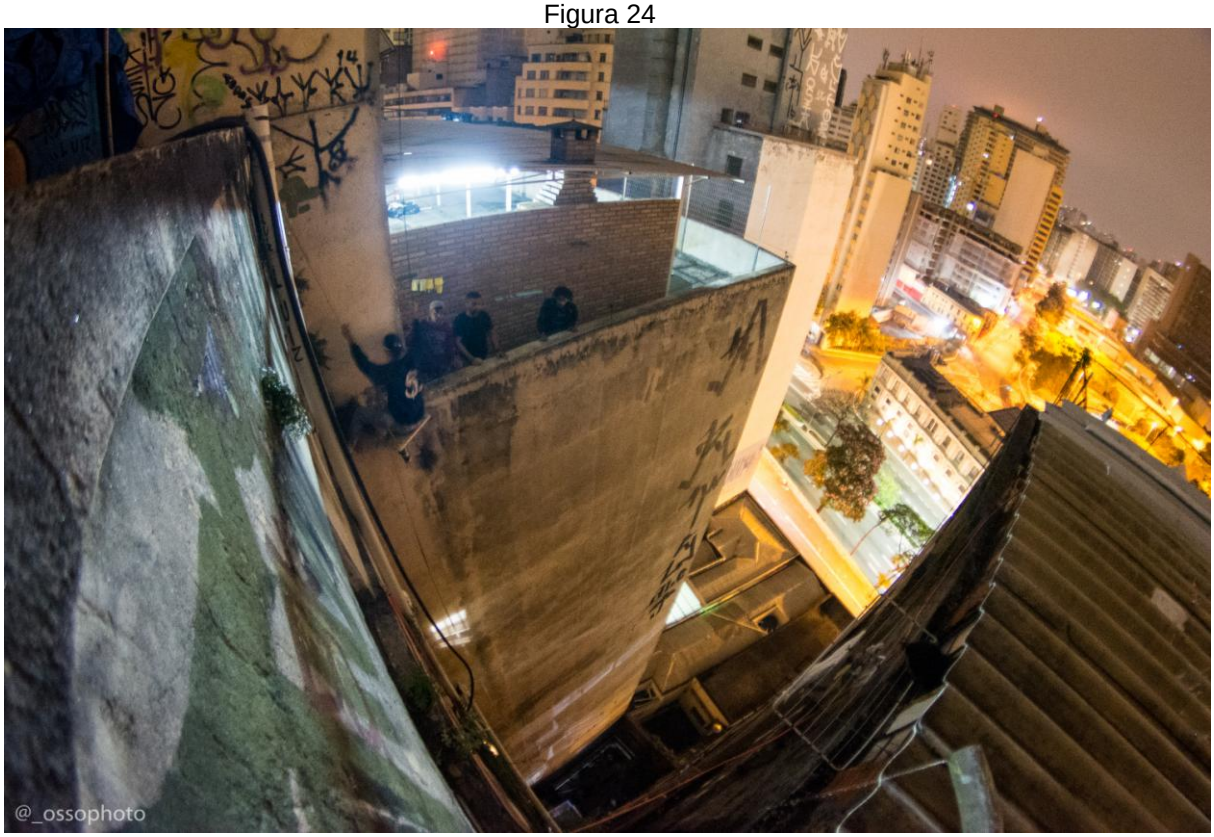


Figura 25

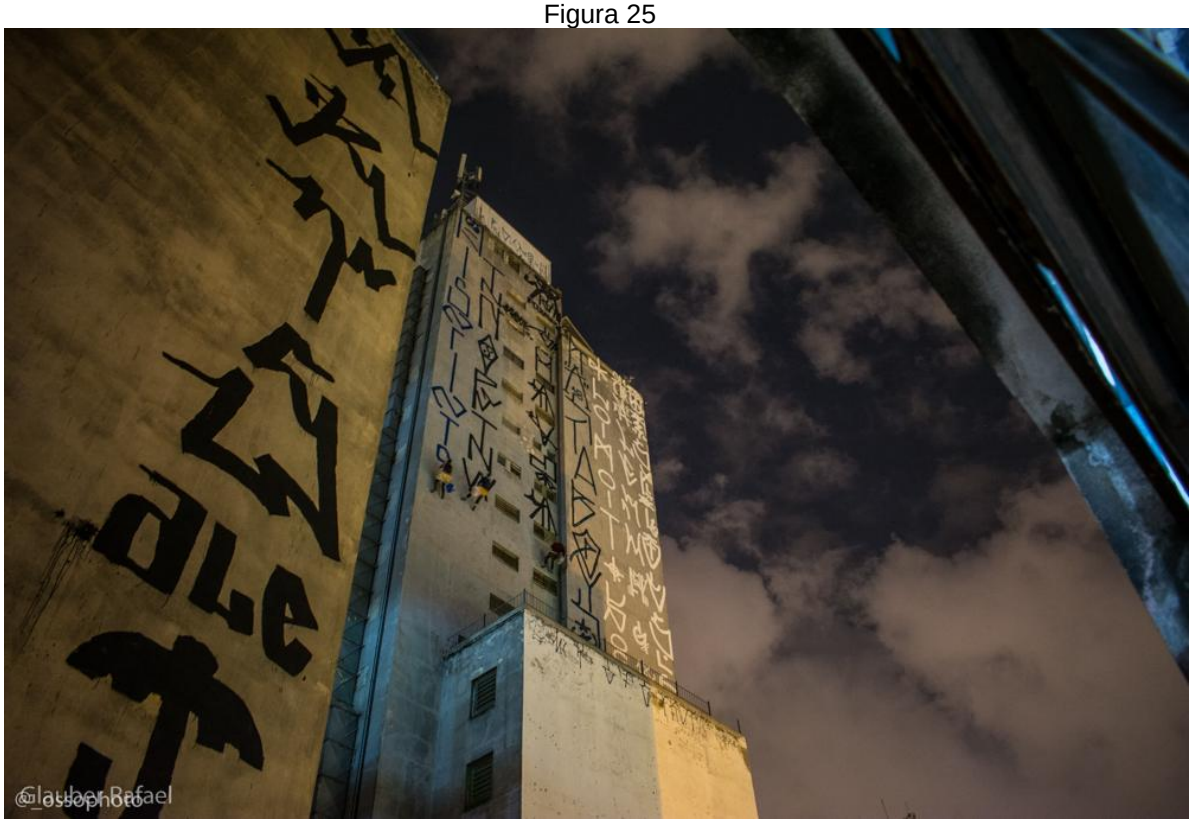


Figura 26

Figura 27 – Prédio da Bienal no Ibirapuera

Figura 28

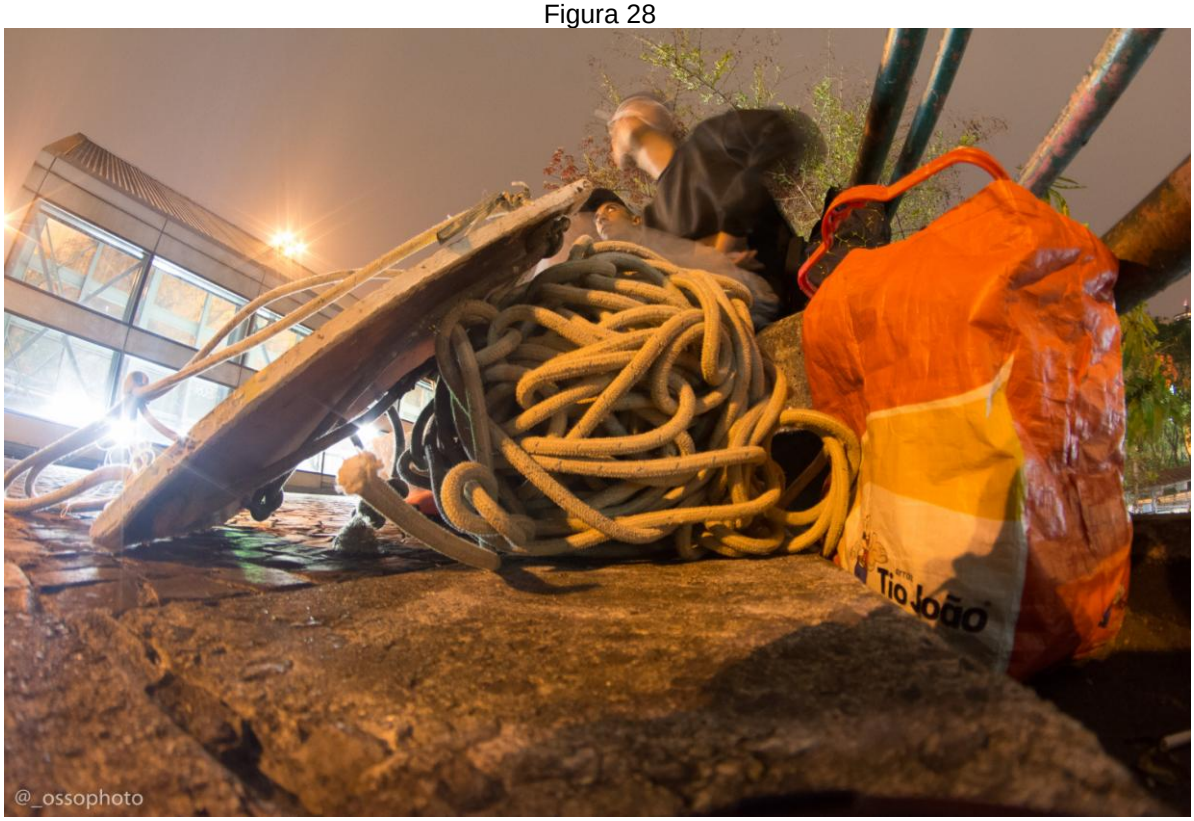


Figura 29

Figura 30

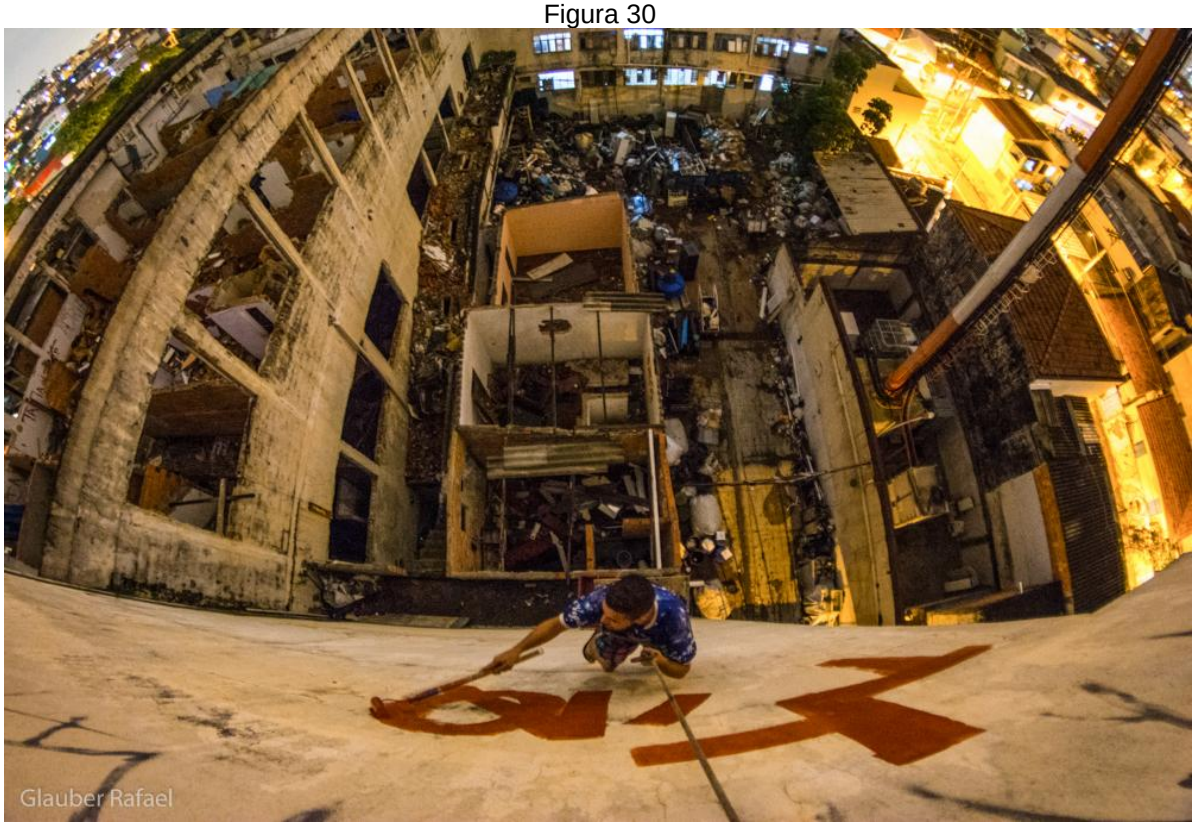
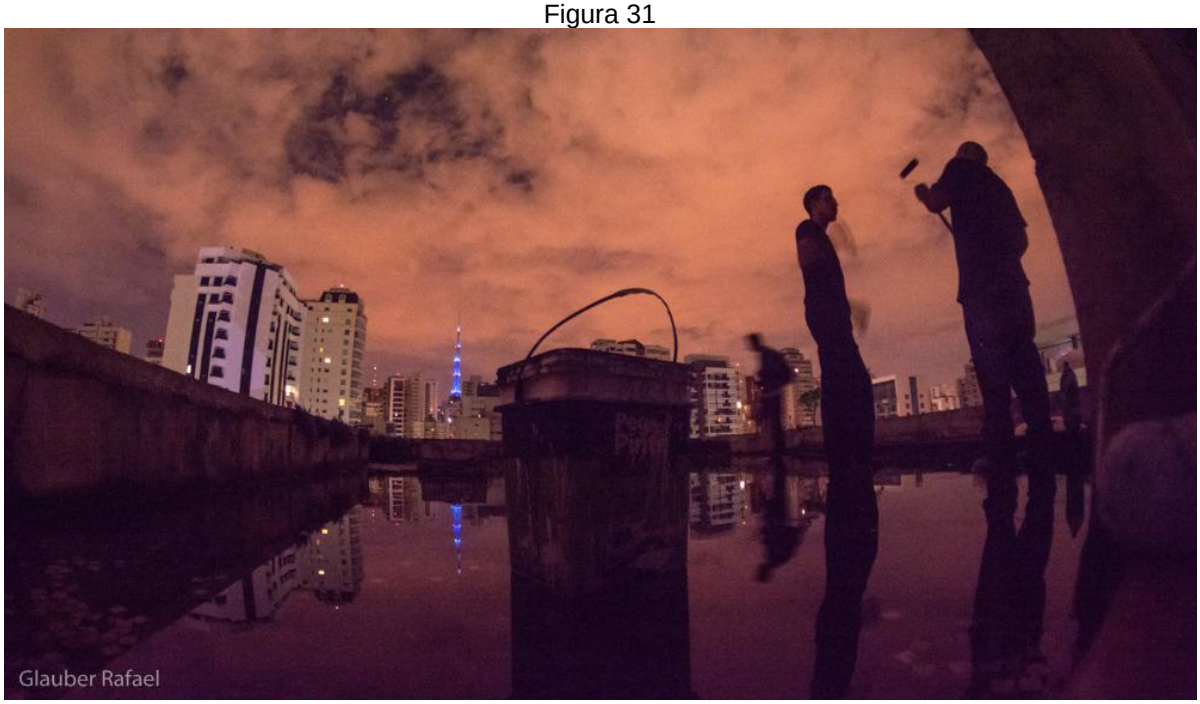


Figura 31



ANEXO 2

This exhibition intends to present to the American public Pixação, a distinctive form of street art, which co-exists with grafitti in the urban setting. The art of pixação expanded amidst São Paulo's metropolis during the 1980's and is characterized by a particular type of tagging using straight- edged, jagged letters. Considered marginalized, the practice of pixação also has a political character as its representatives (i.e.: "pixadores") are often young people from the poorest levels of Brazilian society.

Drifting through the city, pixadores search for challenging locations to intervene and end up dominating the city's geography. The highest, most dangerous and inaccessible places, are disputed and celebrated as trophies by the pixadores who memorialize their bravery with their names on the top of sky scrapers, facades, and bridges; places visible to a society that does its best to ignore them.

Even though Pixacao is current, its artistic expression dates back to ancient Greek society, where words were written on the walls of central public spaces (Agoras) visible to all citizens. The word "graphein" originates from this practice, and eventually developed into terms such as "write" and "grafitti", used by pixadores. Conceptually, pixacao draws the concept of social sculpture from the contemporary art, advocated by Joseph Beuys and reinforced by the urban interventions of the New York graffiti. Pixacao takes place through a network that acts to expand the mark, or the imprint of each group.

The selected artists and art pieces for this exhibition are:

pixo “Arrastão”, artist Lis, cable’stayed bridge São Paulo, 2017. Photo with drone.

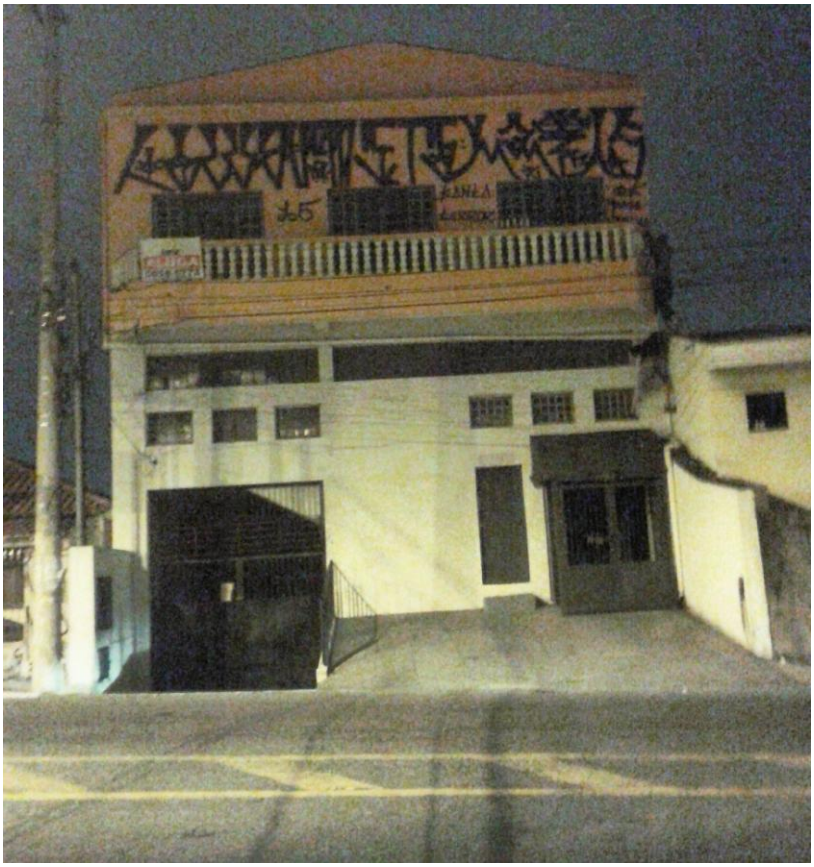
ENGODO artists PIGMEUS (Wagner) and PRESIDIO 34 (Ricardo Farias)

Video art projection about an art performance that took place in São Paulo and that was also exhibited in the Maison dês Metalos (Paris).
Reedition of the art performance at the High Line, New York.

LOCURAS (Bruno de Jesus) e DINO (Dino)

4 photographs of Di and Dino's interventions on buildings in the Praça da Bandeira, São Paulo Presentation of a documentary about pixador DI, deceased in1997.

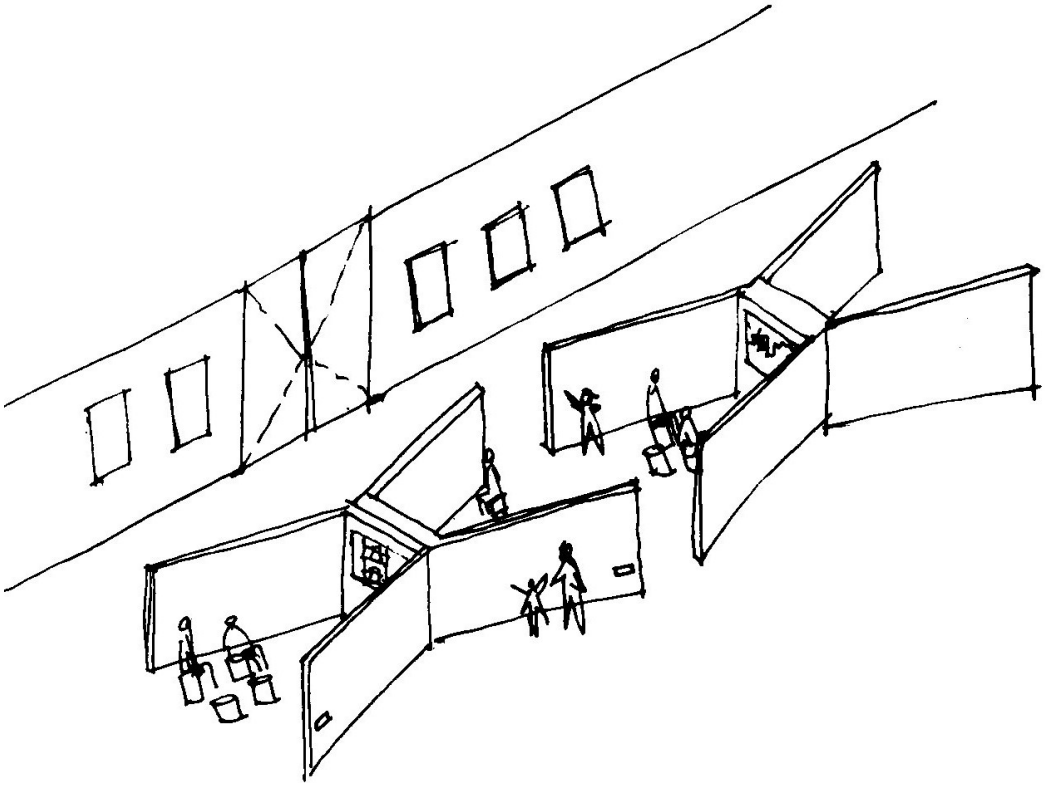
ARRASTÃO artist **Lis**
Photographs of Lis's intervention on Octavio Frias de Oliveira bridge, known as cable-stayed bridge, São Paulo, 2017

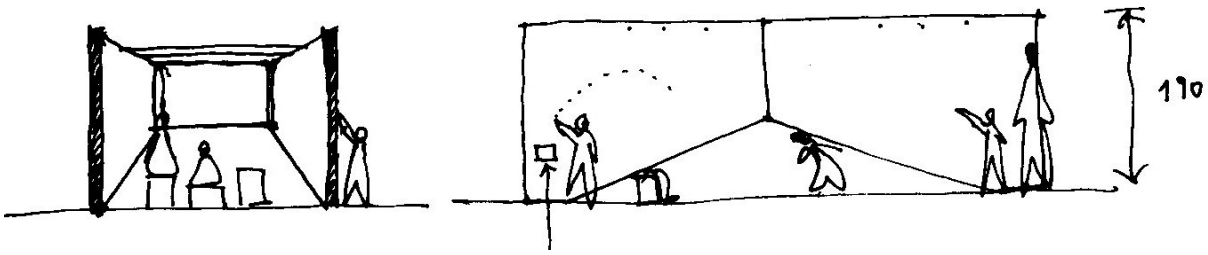


LOCURA artist Patrick
Vídeo-art about the artist's climb for an intervention in a 10-story building in downtown São Paulo. Patrick was deceased in 2017.

DOCUMENTARY “PIXADORES”

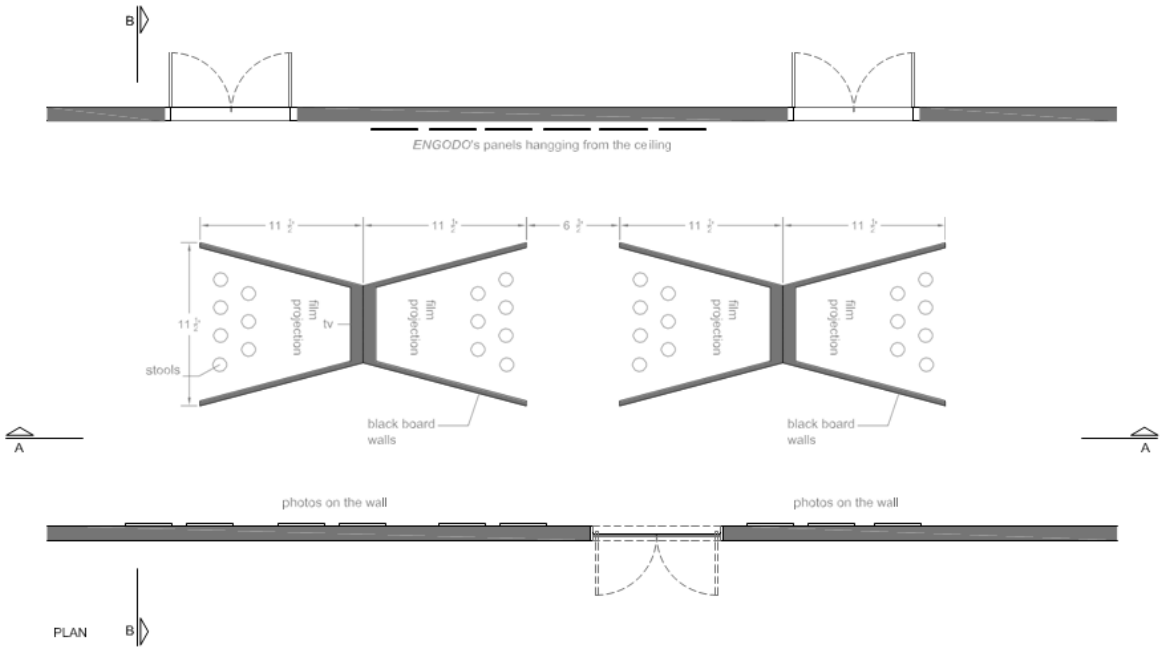
Film presentation about the life of 4 pixadores from São Paulo who took part in the Berlin Art Biennale, 2012.
Director Amir Escandari, production Helsinki Filmi
Awards: Jussi Award for best cinematography. www.pixadoresfilm.com

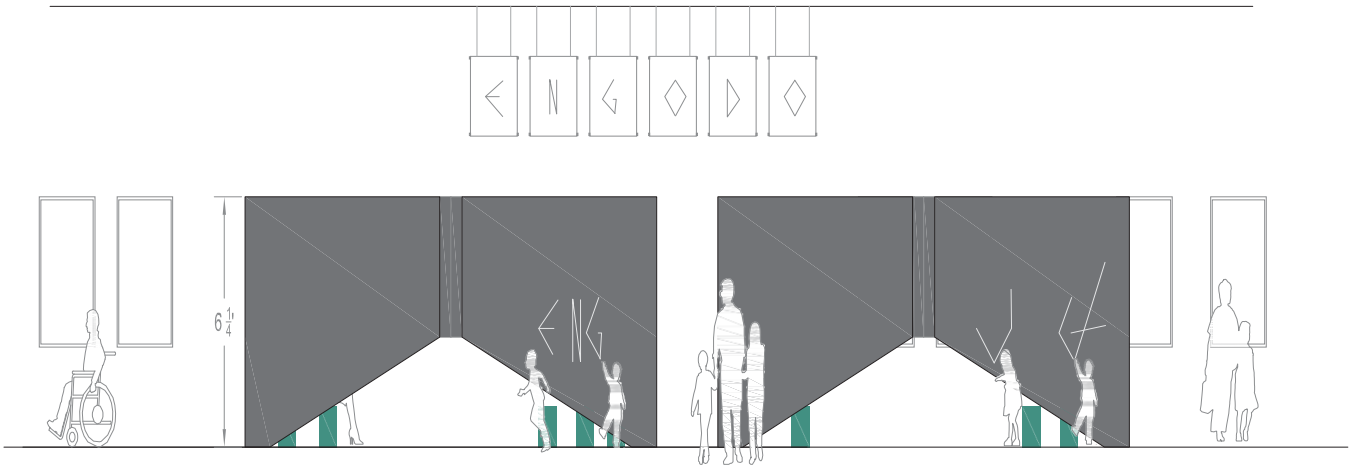




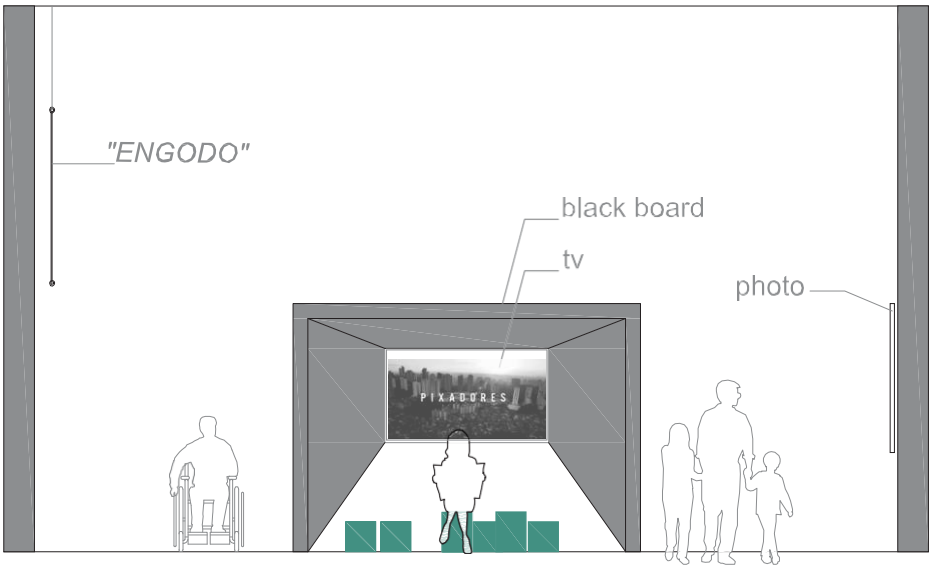
PROJECT FOR EXHIBITION

in order to display the videos, it has been designed a “U” shaped room with a tv and a couple of stools.
the room walls should work as a blackboard where children and adults could experience their own pixo.
wall’s structure should be something similar to a steel frame wall and shall be developed and detailed depending on where the exhibi- tion will take place.
The “U” room provide many different layouts and can form several combinations.

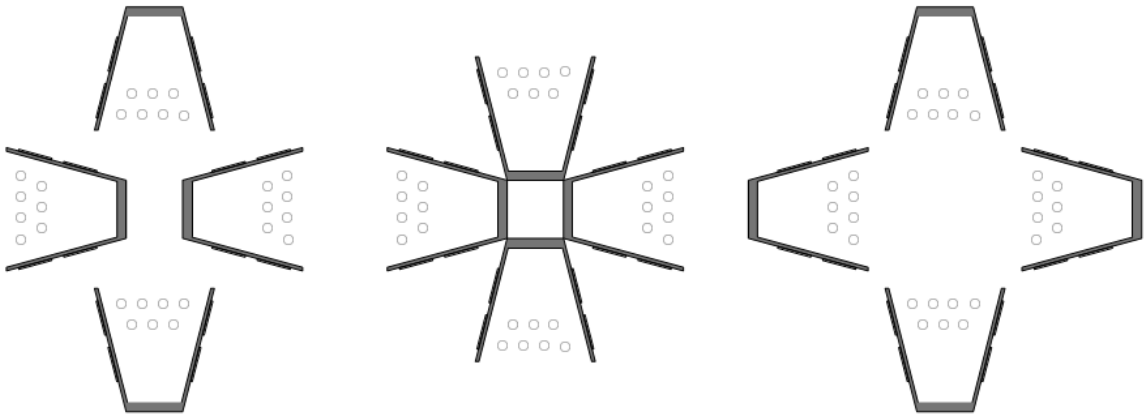




section AA



section BB



POSSIBLE LAYOUTS

Sérgio Miguel Franco is a PhD candidate in Sociology at São Paulo University (USP) and has curated international exhibitions on Brazilian street art, including São Paulo Mon Amour in 2009 at the Maison des Metallos in Paris, and the Pixadores intervention at the Berlin Bienalle of 2012.
More recently, he has contributed an essay to "Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics" published by the Steirischer Herbst festival in Graz.
http://www.truthisconcrete.org/Handbook/handbook.php

Mariana Ruzante is an architect, graduated in 2004 at São Paulo University (USP).
In 2011 has designed an itinerant furniture for art workshops for CCSP (Centro Cultural São Paulo).
Since 2012, works at Studiomk27 as an interior and furniture designer.

REFERÊNCIAS

A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 2004.

Alain Darbel, **O Amor pela Arte** – os museus de arte e seu público. São Paulo, Edusp/Zouk, 2003.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea** – Uma História Concisa. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Historia da Arte como Historia da Cidade**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 199.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I, II e IIII**. São Paulo. Ed. brasiliense. 3 reimpressão. 2000.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte:** gênese e estrutura do campo artístico. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Manet, une révolution Symbolique**. France, 1998-2000.

BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

CERTEAU, Michel. **A Cultura no Plural**. Campinas, Papirus, 2012.

Del Paganismo al Cristianismo – **La época de Constantino el Grande**. Versão em espanhol. Fondo de Cultura Economica, Mexico, 1996.

Esboço de Autoanálise. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

Gautrand, Jean-Claude, **BRASSAÏ Paris**, Brassaï l'universel, Taschen, 1899-1984.

LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo, Cosac Naif, 2012.
Manet – Une Revolution Symbolique de Pierre Bourdieu, Editions Raisons d'agir/Seuil, Paris, 2015.

PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos Feitos de Tinta** – as representações corporais na pintura de Almeida Junior. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação de Antropologia Social da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. 2007.

ROSE-MARIE & RAINER HAGEN. La Peinture du XVI Siècle. Kohl, Taschen, 2010.
SCHAMA, Simon. **O Poder da Arte**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

SENNET, Richard. **The conscience of the eye - the design and social life of citie**s. Alfred A. Knopf. 1ª edição, 1990, New York.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos Artistas**. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

WIDMER, Eduard. **Sgraffito im Engadin und Bergell**. Zurich: Alamtis Verlag, 1977.