

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

**PICHACÃO, A MEMÓRIA SUBTERRÂNEA: UM OLHAR SOBRE A ESCRITA  
TRANGRESSORA**

ISABELA MOREIRA DE ARAÚJO ABREU SILVEIRA

Rio de Janeiro/RJ

Maio de 2021

ISABELA MOREIRA DE ARAÚJO ABREU SILVEIRA

**PICHACÃO, A MEMÓRIA SUBTERRÂNEA: UM OLHAR SOBRE A ESCRITA  
TRANGRESSORA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientador: Prof. Dr. José Ribamar Bessa Freire

Linha de pesquisa: Memória e Patrimônio

Rio de Janeiro

Mai de 2021

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

M           Moreira de Araujo Abreu Silveira , Isabela  
              PICHACÃO, A MEMÓRIA SUBTERRÂNEA: UM OLHAR SOBRE A  
              ESCRITA TRANGRESSORA / Isabela Moreira de Araujo  
              Abreu Silveira . -- Rio de Janeiro, 2021.

127

              Orientador: José Ribamar Bessa Freire .  
              Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
              Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
              em Memória Social, 2021.

              1. Pichação. 2. Cultura. 3. Educação. 4. Memória.  
              5 . Patrimônio . I. Ribamar Bessa Freire , José ,  
              orient. II. Título.

## **RESUMO**

Esta dissertação discute pichação, visibilidade e educação como temas que se interligam em meio a lembranças de grupos de pichadores do município do Rio de Janeiro, relacionando-as através de narrativas do movimento “Xarpi”. Pichação é o movimento que mistura letras, traços e adrenalina em busca do sentimento de liberdade e de ser memorável na cidade em que se vive, transita e morre. O conceito de pichação é abordado no trabalho com conotações variadas, desde as letras e os traços de uma identidade até a memória e afeto de uma cultura. A metodologia é abordada através de pesquisa exploratória, de campo e documental que une literatura, vivência de rua e narrativas urbanas com a finalidade de dialogar educação, memória e pichação. Os objetivos da pesquisa são analisar os movimentos do patrimônio e suas éticas, conhecer e compreender as ações sociais que desencadeiam espaços de disputas no meio urbano e investigar as estéticas produzidas pelas políticas patrimoniais que geram conflitos de cultura e contracultura.

Palavras-Chaves: Memória social, Pichação, Urbanidade, Patrimônio, Cultura

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fontes Pixação .....	23
Figura 2 – Memória da VR 20 .....	26
Figura 3 – Arquivo Bak, VG .....	32
Figura 4 – Sote em ação .....	34
Figura 5 – Museu que Pixa .....	38
Figura 6 – Pedras relíquias .....	39
Figura 7 – As margens do Rio Maravilha .....	43
Figura 8 – A sobreposição do Rio Maravilha .....	44
Figura 9 – Pixação no cartão postal .....	49
Figura 10 – Desocupados do Spray .....	54
Figura 11 – A decadência da cidade: o outro lado do Rio Maravilha .....	56
Figura 12 – Aids .....	61
Figura 13 – Limpo – Pichação retira .....	64
Figura 14 – Mídia: a regeneração do Xarpi .....	67
Figura 15 – Big Bang Boom .....	73
Figura 16 – Doria, Doria, Doria... ..	76
Figura 17 – Blu X Museu .....	82
Figura 18 – Banksy vs. Robbo – O início .....	84
Figura 19 – O revide de Robbo .....	85
Figura 20 – Revide Banksy .....	87
Figura 21 – Eu amo a cidade .....	88
Figura 22 – À memória de Robbo .....	89
Figura 23 – Sote p/Isa .....	95

Figura 24 – Sote: o retorno .....	96
Figura 25 – Nove mil homens picham a cidade .....	100
Figura 26 – Xarpi com movimento .....	102
Figura 27 – Trabalhos manuais .....	111
Figura 28 – Quando eu for grande... ..	112
Figura 29 – Traço na escola .....	114
Figura 30 – Mural Livre do Pré1 .....	116
Figura 31 – Resistimos .....	117
Figura 32 – Projeto Pixarte .....	120

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Siglas e Grupos da Família 5 Estrelas .....	25
Tabela 2 – Pixadores da pesquisa .....	30
Tabela 3 – Pequeno glossário dos termos mais usados no Xarpi .....	31

## **LISTA DE SIGLAS**

<b>JB</b>	Jornal do Brasil
<b>UNESCO</b>	Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e Cultura
<b>OAB</b>	Ordem dos Advogados do Brasil
<b>PMDB</b>	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
<b>UERJ</b>	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
<b>PSDB</b>	Partido Social Democrático Brasileiro
<b>PCN</b>	Parâmetros Curriculares Nacionais
<b>LDB</b>	Lei de Diretrizes e Base
<b>EJA</b>	Educação de Jovens e Adultos
<b>PIBID</b>	Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica

## Sumário:

<b>INTRODUÇÃO MEMÓRIA DA RUA: UM TEMPO QUE NÃO ACABA .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1. O PATRIMÔNIO: SUSTENTAÇÕES CONCEITUAIS .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 PATRIMÔNIO CULTURAL E O “SABER FAZER” DA RUA .....</b>	<b>16</b>
<b>1.2 A PESQUISADORA, O FLÂNEUR E A PICHANÇA .....</b>	<b>21</b>
<b>1.3 CULTURA XARPI – RJ: NARRATIVAS DO PRETO FOSCO .....</b>	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 2. A ARTE QUE NUNCA MORRE .....</b>	<b>41</b>
<b>2.1 “DESOCUPADOS DO SPRAY”: A MÍDIA E O OUTRO LADO SUBTERRÂNEO .....</b>	<b>47</b>
<b>CAPÍTULO 3. ARTE EM MOVIMENTO ATRAVÉS DAS CENAS .....</b>	<b>72</b>
<b>3.1 XARPI: A MEMÓRIA ROTATIVA DA CIDADE.....</b>	<b>91</b>
<b>3.2 PIXO EDUCAÇÃO? “ONDE TUDO COMEÇA”: NA ESCOLA .....</b>	<b>107</b>
<b>(DES)CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>122</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>125</b>

## INTRODUÇÃO MEMÓRIA DA RUA: UM TEMPO QUE NÃO ACABA

“Toda rua tem seu curso/ Tem seu leito de água clara/ Por onde passa a memória Lembrando histórias de um tempo/ Que não acaba” (Torquato Neto e Gilberto Gil).

Sou oriunda de um município pequeno, da região metropolitana do Rio de Janeiro, sou de Magé, que há 454 anos abriga muitas histórias, lendas e memórias. Nascida e criada na liberdade de andar de bicicleta pelas ruas, brincar descalça nas estradas de terra, tomar banho de rio perto de minha casa e conviver harmoniosamente com a natureza, sempre estive em contato com o mundo, afinal, a rua era casa, escola e lazer. A rua era minha, e eu, automaticamente pertencia a ela também, e nessa relação de afeto que construí com a rua vieram minhas inquietações.

No ano de 2013, pela primeira vez, distanciei-me de minha cidade, mudei para não tão longe fisicamente, mas, emocionalmente, havia um abismo gigantesco entre minha rua e a rua do mundo. Estava, enfim, no município do Rio de Janeiro, com ruas históricas, perigosas ou tranquilas, bonita ou feia, ruas que gritavam e contavam suas narrativas, ruas silenciosas que tinham escrita, mas não tinham voz, e, nesse momento, percebi a pichação, algo que não é comum em minha cidade natal.

Aquelas escritas e traços por toda cidade, em paredes, muros e viadutos pela rua afora. Observava a rua com meu olhar interiorano como quem busca explicação para tantas escritas; naquele momento, a rua para mim seria um livro e eu precisava lê-lo. Fui em busca de respostas, entrei em contato com a nova rua das escritas e vozes, busquei literatura, autores e conceitos, mas as respostas só encontrei na rua, conversando com quem escreve pela cidade.

Em vários momentos, em minha pesquisa de dissertação, fui indagada pela escolha da pichação como tema para abordar memória e patrimônio. Disseram que era loucura e insanidade, pois ainda há quem acredite que não exista alguma ligação entre memória, patrimônio e pichação. No entanto, o presente trabalho cria redes entre educação, visibilidade e a memória pessoal do traço, a partir de pesquisa exploratória, de campo e documental.

A pichação é a expressão em muro do que é ser lembrado, vivido e guardado, é o movimento atualmente transgressor que a sociedade busca controlar. Porém, as extremidades de seus traços perpassam esquinas, viadutos, trens e até a escola, vai do pequeno desenho feito na carteira escolar até nomes em grandes monumentos históricos. Para marcar presença na rua,

os praticantes se misturam à cidade, atuando na estética local possivelmente motivados pela adrenalina de ser participativo e, acima de tudo, memorável dentro de seu grupo. Pichadores do município do Rio de Janeiro se reúnem em grupos por todos os bairros. Presenciei alguns membros de grupos distintos, no bairro de Madureira, e os grupos se encontram embaixo do viaduto de Madureira-RJ, a cada 15 ou 20 dias. Nesse percurso, acompanhei os membros presencialmente, através de redes sociais e de comunicação, de janeiro de 2019 a dezembro de 2020. A pesquisa desenrolou-se de maneira investigativa, respeitando as falas e expressões linguísticas do grupo, como a palavra Xarpi que é como o grupo intitula o movimento. As fotografias presentes na dissertação são relações entre a visibilidade, a imagem e a memória do grupo, do direito da memória e estética na cidade, são recursos para dar clareza a personificação da figura Xarpi, pois a pichação também utiliza a fotografia como método de guardar e ser guardado, sendo, atualmente, o meio de condicionar os traços antes de serem apagados pelas forças incomodadas.

Para compreender o movimento, é importante mergulhar na rotina de vida da pichação, trocar as lentes dos óculos culturais e, principalmente, esquecer todas as ideias e achismos sobre a razão de tal arte. Muitas são as perguntas sobre as motivações ou procura de critérios e consequências para o ato de pichar, no entanto, o ato está na divulgação e no denominado "espancamento", que caracteriza a marca individual em um local coletivo. A escolha do novo nome é o início de uma nova vida. Jovens escolhem seus nomes e grupos, passando a respirar o movimento através da inserção de sua personalidade, marca individual e coletiva nos locais visíveis. Quanto maior número de pichações com seu nome e sigla encontrados pela cidade, nos locais mais altos e de difícil acesso, mais reconhecido e lendário um pichador é em seu meio cultural. As letras são o principal desenho e maneira de comunicação; a pichação pode ser confundida, mas não é grafite, portanto, não são comuns muitas gravuras expressivas e coloridas. O movimento é detalhista e organizado, a grafia é primordial para o pichador, uma vez que bem feita e em local de difícil acesso, o autor ganha visibilidade dentro do grupo de pichadores e transeuntes curiosos.

A marca e grafia são de suma importância para o autor e admirador, é comum que muitos praticantes tenham seus álbuns ou pastas a fim de colecionar as letras e traços uns dos outros. Funciona como autógrafos. Nas reuniões restritas, acontecem as trocas de folhas e assinaturas, o momento é de arquivo pessoal e o objetivo é guardar o que na rua é apagado ou esquecido. A exibição das pastas é feita com orgulho, os integrantes comentam sobre a memória de como conseguiram suas assinaturas e como foi importante viver aquele momento. A insistência em

arquivar, lembrar e guardar é algo da natureza humana, a necessidade de se apossar de uma memória é fundamental, pois se sentir completo é ter historicidade e poder compartilhar culturalmente o que aprendeu ou vivenciou. A necessidade da pasta é a de ter em mãos a história pessoal e coletiva de algo que não pode ser oficialmente arquivado.

Para dar conta desse universo, dividimos a dissertação em três capítulos que contribuem para a análise e compreensão do tema. O primeiro capítulo, “Patrimônio: bases conceituais”, apresenta a trajetória dos conceitos construídos e em construção no processo histórico patrimonial, discutindo posições e sentidos da cultura e contracultura em meio urbano. Aprofunda, posteriormente, a corrente de pensamento do patrimônio cultural ao abordar a temática do “saber fazer” da rua, com as afetividades dos grupos pelos logradouros da cidade, bem como suas narrativas e maneiras de arquivar o que é apagado.

O segundo capítulo, “A arte que nunca morre”, trata-se do “coração” da dissertação. Aborda grandes feitos e pichações em monumentos históricos-patrimoniais e as narrativas sobre as publicações do jornal do Brasil, entre 2010 e 2019. Este capítulo também apresenta o conceito “memória subterrânea do traço”, no qual trabalho, a partir de fotografias, as tentativas de apagamento pela cidade.

Já no terceiro capítulo, “Arte em movimento através das cenas”, a pesquisa se desdobra para as concepções das memórias em movimento e “Objects Blessés”, discutindo as ruínas, estéticas e instituições, bem como suas contribuições para a arte urbana. Esta parte da pesquisa investiga pichações e suas marcas pela cidade, unindo passado e presente através das narrativas do “Xarpi”. Este capítulo nasceu da minha observação no mundo escolar, enquanto professora alfabetizadora, de 2013 a 2018. Percebi que quando meus educandos começavam a escrever e ler, era automático ver seus nomes nas paredes da escola, nesse viés combinei educação e pichação através de narrativas e dados observados e obtidos por mim.

## CAPÍTULO 1. O PATRIMÔNIO: SUSTENTAÇÕES CONCEITUAIS

“A revolta do esquecido que no muro é lembrado” (Nocivo Shomon, Pixadores Pt.2).

Com o objetivo de entender o caráter predatório ao patrimônio atribuído à pichação, o vigente capítulo apresenta conceitos e autores que contribuem para a argumentação sobre o patrimônio e suas características de preservação e destruição no espaço urbano. O patrimônio e suas concepções atravessam temáticas importantes, e vão de conservações físicas e intangíveis, noções de espaço público e privado, com discussões sobre disputas culturais e contraculturas, bem como o saber fazer de um grupo ou etnia. A palavra patrimônio, originalmente da língua latina, possui atribuição de sentido relacionado a bens de famílias ou heranças. Com o passar dos anos, a conotação da palavra ganhou novos sentidos, no dicionário de língua portuguesa Michaelis, a locução há por definição no quarto item que, patrimônio é “Quaisquer bens materiais ou morais, pertencentes a uma pessoa, instituição ou coletividade” (1998).

As diferentes formas de compreender o patrimônio variam de acordo com as configurações sociais e seus pontos de ruptura ideológicos, uma vez que o que é importante lembrar ou esquecer varia de acordo com a ética e a estética de determinada sociedade. O patrimônio, em seus aspectos e peculiaridades, percorre vários campos, desde o imaterial, do imaginário de uma cultura, sua culinária, formas de saberes e de fazeres, à monumentos históricos, obras literárias, artes ou arquivos físicos importantes socialmente. No entanto, o patrimônio e o ato de preservação das culturas tiveram sua trajetória definida por conflitos sociais de grande escala como guerras, revoluções e, visto nessa perspectiva, o conceito patrimonial caminha resistindo ou não às eras das sociedades.

A revolução francesa (1789-1799) foi um momento na história social e política da França que derrubou a monarquia absolutista. Nesse processo de troca de poderes, os movimentos populares demoliam e depredavam edifícios e monumentos, nos quais eram escritos os prestígios de reis e monarcas, que, pelo movimento, eram vistos como evidências ou testemunhos de opressão. Em meio às mudanças sociais bruscas que aconteciam no país, surgiu uma nova concepção de patrimônio, a do valor artístico, que consistia em aplicar políticas de preservação. Em 1792, foi criado um comitê destinado à preservação de obras de artes, que concebeu regras para conter a onda de destruição. Todavia, nesse momento histórico de rupturas sociais, políticas, ideológicas, o conceito do que é patrimônio se modificou,

passando da simples conotação de herança familiar para termos mais amplos, que para a antropóloga Regina Abreu, foram novidades conceituais e teóricas:

A primeira grande novidade é que o património passou a estar relacionado a um coletivo entendido como nacional. A segunda grande novidade é que o património colocou em movimento duas forças, a de preservação e a de destruição (ABREU, 2012, p. 19).

Dividido entre preservação e destruição estava o povo, que nesse contexto histórico cultural não apresentava interesse em salvar objetos que continham emblemas da religião ou da monarquia. Por outro lado, estava o capitalismo industrial, que por interesses próprios mobilizava o povo aos ataques. Contudo, o padre e escritor Henri Grégoire ou Abade Grégoire (1750-1831), que foi um dos grandes administradores do comitê de preservação, assinalou sua dificuldade em manter a corrente de proteção aos objetos, pois foi apontado como fanático. Porém, as perdas foram grandes e significativas, assim a sociedade iniciou o movimento de apoio à razão de Grégoire. Posteriormente, em um comitê de instrução pública, o termo “Vandalismo” surgiu “para cortar pela raiz o efeito cascata das destruições das obras de artes e dos patrimônios, segundo o Abade ” (ABREU, 2012, p. 20). Numa alusão ao povo bárbaro, originário da região da Escandinávia (século V), que é lembrado historicamente por características de violência e destruição, “[...] é nesse contexto que aparece a noção de vandalismo como atentado criminoso ao patrimônio” (ABREU, 2012, p.20).

A noção de patrimônio sofreu alterações em sua jornada histórica social, tendo passado do conceito de herança e bem privado para o conceito de bem coletivo, surgido no século XIX. As esferas público e privado invadiam as concepções de patrimônio, uma vez que, após a revolução francesa, os pertences, monumentos, obras de arte, entre outros objetos de monarcas e religiosos passaram de domínio privado para o domínio público, inicialmente para sua devastação e posteriormente para sua preservação. Assim, o olhar sobre o patrimônio se reergueu em bem coletivo, que seria algo belo para todos, pois “[...] o património passaria cada vez mais a ser compreendido como um bem público para ser visto” (ABREU, 2012, p. 21).

A partir da perspectiva de um “patrimônio para ser visto”, as técnicas de preservações se adequaram à definição de paisagem, que seria preservar um cenário ou lugar no espaço urbano, uma vez que atualmente as construções tombadas se misturam a novas arquiteturas e assim o panorama se modifica em uma linha tênue entre o passado e o presente, ou seja a cena atual é “[...] um lugar para ser visto, contemplado e admirado” (ABREU, 2012, p. 21). Essa corrente de pensamento coloca os espaços como intocáveis com a finalidade exclusiva de fazer

parte de um enquadramento de estética no meio urbano. Assim, prédios, monumentos, museus e esculturas são apenas elementos na composição de cenários. Lugares com essa conotação de beleza e admiração têm tendência a contar um único lado do testemunho, o do lado dominante ou do prestígio social, ou até mesmo o lado do atual, pois “o movimento de patrimonialização seria também um movimento de apagamento” (ABREU, 2012, p. 22), já que, no momento de preservar o material ou imaterial, o ato enquadra determinados tipos de narrativas, memórias até mesmo de histórias. Nesse sentido, os relatos que não se integram às demandas da patrimonialização são apagados da representação do enquadramento coletivo.

O movimento de apagamento de uma narrativa, testemunho ou relato não é somente responsabilidade das políticas de patrimônio, já que “O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história” (POLLAK, 1989, p. 8). Ou seja, para que se perpetue uma imagem memorável é necessário que os dados e apontamentos históricos estejam de comum acordo com o ato de elencar e apagar determinado objeto, lugar ou manifestação de cultura.

Um exemplo pertinente desse ato de apagamento é a reaparição do Cais do Valongo – o maior porto de entrada de negros e negras escravizados da América Latina, localizado no Centro do município do Rio de Janeiro. Construído por volta de 1800, sua atividade se estendeu aproximadamente até 1831, ano em que a Lei que proibia a entrada de povos escravizados foi sancionada, embora as atividades de escravidão tenham continuado em outras localidades clandestinas. Em 1843, houve o apagamento, o local foi aterrado para ceder lugar ao Cais da Imperatriz, construído ali para o desembarque da esposa de D Pedro II. Tal construção conferiu nova memória ao local, numa tentativa de apagar os traços da mais nova ilegalidade. Desta forma, o local que antes era palco das vendas e compras de seres humanos em situação de escravidão, agora recebia nova conotação, o Cais da Imperatriz, que posteriormente tornou-se uma praça durante a grande reforma urbana do prefeito Pereira Passos. Ruir e reconstruir faz parte das tentativas de apagamento e silenciamento de uma sociedade. Essas políticas são pertinentes quando se têm em vista contar a história, ou sua história. Nesse caso, apagar as vozes da escravidão. Porém, em 23 de novembro de 2018, o Cais do Valongo, como resultado de fortes reivindicações dos movimentos sociais, recebeu o título de Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) justamente para valorizar o que os enquadradores de memória da época tentaram apagar.

O ato de enquadrar a memória é limitar o que deve ser lembrado ou considerado artefato, arte ou história; é elencar o que o grupo no poder acha importante para o coletivo,

descartando o que considera aparentemente sem relevância social. O pesquisador e teórico Michael Pollak (1989), que estuda as relações de políticas e ciências sociais, contribui com suas pesquisas sobre as memórias subterrâneas e os sentimentos de memória enquadrada para a sociedade, afirmando que existem grupos que resistem a esse fenômeno burlando a ética e a moral da sociedade no qual estão inseridos através de atos de resistências muitas vezes silenciados, como em campos de concentração e na memória pós-guerra. Assim, as políticas de patrimônio provocam estéticas de enquadramento, quando em sua trajetória ética incluem uma única fonte de narrativas, delimitando as margens do patrimônio e ignorando as oposições do que foi elencado como fundamental ou importante para a população. É nesse movimento de patrimonializar e guardar que surgem movimentos contrários, como o movimento de destruir, modificar ou participar, e nessa política divisória dos lados convergentes e divergentes, determinados grupos tendem a se aproximar justamente do *modus operandi* que sofre os impactos das políticas de apagamento, pois, para Pollak, “Indivíduos e certos grupos podem teimar em venerar justamente aquilo que os enquadramentos de uma memória coletiva em um nível mais global se esforçam por minimizar ou eliminar” (1989, p. 10).

Exatamente esses indivíduos, que sofrem o silêncio social citado por Pollak, são os que burlam as políticas de patrimônio e enquadramento, e são justamente eles que terão voz, ou melhor, terão escrita nessa pesquisa. A concepção apresentada na dissertação não é somente analisar os movimentos do patrimônio e suas éticas, como também conhecer e compreender as ações sociais que desencadeiam espaços de disputas no meio urbano. O nosso objetivo é investigar as estéticas produzidas pelas políticas patrimoniais que geram conflitos de cultura e contracultura.

## 1.1 PATRIMÔNIO CULTURAL E O “SABER FAZER” DA RUA

“Vou deixar a rua me levar. Ver a cidade se acender...” (Ana Carolina e Seu Jorge, Pra rua me levar).

Esta dissertação começa na rua, que é o campo da nossa pesquisa. Na rua mesmo, naquela rua ali, na esquina, nos postes, nas pistas, nas paredes e nos muros, na rua que é pública ou proibida, que é de todos e para todos, aquela rua que é passagem e também que é malandragem. Começa na cidade do visível, nas ruelas dos conceitos e no caminho do imaginário, a rua, que é minha e sua, também é questão e indagação, ou é paisagem e performance? Entre tantos sentidos, afinal, o que é a rua? São os espaços físicos entre uma casa e outra, entre uma vida e

outra, os espaços entre os estabelecimentos, onde passam pessoas e veículos, é a margem numérica entre o público e o privado? Ou o local de encontro diário de pessoas em contato com o espaço ativo de transformação? Ainda, a rua é a escola do comportamento de socialização e exclusão? Na rua estão os sentidos da existência humana? Ou apenas sentimentos, diversão e entretenimento? São inúmeras definições, histórias e memórias: a rua é o físico do afetivo.

Afeto é o que move a matéria, é o que toca no íntimo mental humano, que para Espinosa é o corpo sendo afetado pelo mundo. Esse corpo citado pelo filósofo é o aglomerado biológico de tecidos e moléculas que fazem força para permanecer na existência, assim, em uma mistura do material indo ao encontro do imaterial, está o afeto, que é a potência que afeta e é afetada, são eminências e rupturas que permeiam o ser em seu caminho social. Desse modo, a afetividade é o que movimenta as relações entre os corpos, como também, entre os corpos e os espaços, pois:

Da mesma maneira, as afecções de um modo são consideradas em função de um certo poder de ser afetado. Um cavalo, um peixe, um homem, ou mesmo dois homens comparados um com o outro, não têm o mesmo poder de serem afetados: eles não são afetados pelas mesmas coisas, ou não são afetados pela mesma coisa da mesma maneira. Um modo deixa de existir quando não pode mais manter entre suas partes a relação que o caracteriza; assim também, ele deixa de existir quando “não está mais apto a poder ser afetado de um grande número de maneiras”. Resumindo, uma relação [198] não pode ser separada de um poder de ser afetado (DELEUZE, 2017, p. 147).

Ser afetado é inevitável, está nas relações sociais, nas relações corpo-corpo e corpo-espaço, está ainda no imaginário e no íntimo das ideias, a grosso modo a afetividade é subjetiva, isto é, um acontecimento em comum pode gerar diferentes sensações em pessoas. O sentir é algo complexo e de muitas facetas, o que a afetividade desperta está ligada ao poder de ser afetado, e essa potência permanece independente das condições passivas ou ativas, quer dizer, ser afetado não é uma constante, é elástico, uma vez que a essência humana é variante. Dessa maneira, as experiências de vida constroem ao longo do tempo suas afetividades, já que “nossos sentimentos, por si mesmos, são ideias que envolvem a relação concreta do presente com o passado em uma duração contínua” (DELEUZE, 2017, p. 149).

Em meio aos sentimentos, entre o presente e o passado está a memória, que por sua vez, também é representação afetiva que perpassa os sentidos do que é o "ser" e o "existir" (GONDAR, 2016). As concepções de memória e suas definições são transversais, quer dizer, atravessam temas éticos de uma sociedade, pois a memória está presente desde a identidade até as manifestações coletivas e individuais de uma cultura e remete aos vários sentidos da

existência da lembrança humana. Sua definição é complexa, portanto, ao definir ou catalogar esse fenômeno, é necessária uma boa observação do cotidiano e de sensibilidade no olhar cultural. Contudo, a memória também é o processo de narrar, guardar e lembrar um fato ou sentimento.

Para a psicóloga e pesquisadora Josaida Gondar (2016), a memória é enigmática e inexplicável, uma vertente com muitos sentidos que ainda precisa ser mais explorada. A obra da autora apresenta a memória social em cinco proposições de sentidos sobre suas formas de transitar entre os conceitos. Desta forma, a memória não pode ser definida somente por uma área de conhecimento, pois está além da lembrança, representação ou reconhecimento. A primeira proposição apresentada pela pesquisadora é de que o campo da memória social é transdisciplinar. Ou seja, nesse momento a memória é polissêmica, contida de inúmeros sentidos, signos e símbolos em variadas áreas do conhecimento, passando da filosofia à psicologia, dando as mãos à história e a cultura, a memória viaja e transita brincando no campo das substâncias conceituais, no entanto, em meio a infinitas perspectivas dos sentidos, “diremos, então, que o conceito de memória social é, além de polissêmico, transversal ou transdisciplinar” (GONDAR, 2016, p. 20). Assim, a memória percorre livremente pelos espaços dos inúmeros saberes.

A memória não somente transita pelos saberes, como também tem voz ativa socialmente, na segunda proposição apontada por Gondar, o conceito de memória social é ético e político, pois a memória é agente de transformação social, e é através dela que povos se manifestam culturalmente e politicamente. São engrenagens que tem o poder nas relações de modificar ou perpetuar determinadas ações e estéticas sociais ou, ainda, as escolhas do que guardar, lembrar e esquecer são ações que causam impactos socialmente. As escolhas de memória são políticas transformadoras capazes de enaltecer ou apagar um grupo. Desta maneira, a memória social se evidencia como uma mera faca, capaz de cortar alimentos e suprir a fome ou lesionar e aniquilar. Ou seja, a memória política é o instrumento. Apagamento, palavra de conotação árdua, cujo sinônimo é destruir ou aniquilar, se tratando de memória, “implica o esquecimento” (2016, p. 5).

A terceira proposição apresentada pela autora, que consiste em descrever os cenários da desmemória, aborda a temática das escolas, que são narrativas, testemunhos e culturas que podem ser lembrados através de locais e práticas de preservação ou totalmente apagadas pelas mesmas práticas. Em outras palavras, os mesmos mecanismos que podem possibilitar uma cultura ou um ato ser prestigiado socialmente é o mesmo que pode marginalizá-los, pois as

políticas sociais produzem enquadramentos capazes e eficazes em enaltecer um único testemunho, desvalendo as demais narrativas, resultando em “uma relação complexa e paradoxal entre processos de lembrar e de esquecer” (GONDAR, 2016, p. 29).

Entre a afetividade, lembranças e esquecimentos, está a identidade, que, a grosso modo, é também associada à memória, pois em casos de sociedades ágrafas, assim como nas demais sociedades, a memória é uma das fontes primárias que servem tanto para reinstaurar quanto para revitalizar uma cultura, como mecanismo eficiente para perpetuar a identidade de um grupo através de suas narrativas, feitos, fatos e artefatos. Contudo, “a memória não se reduz à identidade”. Como aponta Gondar (2016), em sua quarta proposição, o conceito está além das séries de características próprias de uma cultura ou pessoa, está no interim de um processo que não pode ser redutível a representações e identidades, além disso, são os sentidos involuntários que despertam lembranças e afetos, pois a memória é subjetiva.

Na quinta e última proposição, a autora declara: “a memória não se reduz à representação”, a memória permeia as articulações do presente com o passado na medida que os seres humanos tendem a descrever sensações e lembranças através de seus sentimentos e afetividades. Assim, não somente é reduzido ao que se representa, neste caso a memória está altamente ligada às sensações, sentidos e ao que nos afeta enquanto seres sociáveis incluídos em uma coletividade, pois:

O afeto deixa de ser apenas um fator secundário, capaz de somar-se a lembranças já construídas e influenciar sua seleção, amplificando-as, reduzindo-as ou recalçando-as. Mais do que um personagem central ou coadjuvante, o afeto constitui a própria cena na qual as lembranças se perfilam (GONDAR, 2016, p. 39).

Esta afetividade está no campo do subjetivo, uma vez que se situa nas particularidades do ser e na potência de ser afetado. Em diferentes graus de complexidade, o sentir é algo que está presente no imaginário e nas relações sociais, bem como nas relações de poder. O poder é tratado, na análise de Deleuze (2017), como potências, que são definidas por fatos que impulsionam o corpo a sentir ou a sofrer. Neste caso, o sofrimento tem outra conotação, além do sinônimo de dor, ganha o significado de experienciar, ou seja, o poder está nas vivências de ser e estar em uma sociedade, participando e sofrendo os fatos e atos daquela forma de viver, dentro daquela comunidade ou coletividade.

O poder em seus variados sentidos atravessa as relações, as potências e se localiza nas estruturas sociais, para complementar as concepções de Deleuze o mergulho no campo do poder

simbólico é necessário, pois símbolos são signos sociais capazes de afetar a sociedade fazendo o ser social sofrer e sentir os impactos da afetividade. Para tratar do simbólico, Bourdieu aborda conceitos sobre estruturas sociais simbólicas, faz um panorama de como a sociedade se comporta e se relaciona através de signos e seus significados, disputas de cultura e o poder que está intrínseco nos sistemas simbólicos. Explora temas como violência e a cultura dominante, capital e a sua relevância na sociedade. O autor inicia a discussão sobre o poder simbólico, com a ideia central de que “Os símbolos são os instrumentos por excelência da integração social” (BOURDIEU, 1989, p. 10), assim, esses símbolos fazem parte das estruturas sociais no campo das relações, que estão presentes na educação, na política e até nas artes.

Cada símbolo é elencado pela sociedade, criando um cotidiano social que o autor chamou de *habitus*. Dentro dessas relações simbólicas está o poder, que para Bourdieu “é com todo efeito esse poder invisível, o qual só pode ser exercido com a capacidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que os exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 8). O poder é algo que perpassa a comunicação ou o elo social de cada grupo, esse poder simbólico ocupa também o espaço do indizível, pois é um poder de ordem gnoseológica, que no campo da teoria do conhecimento, reflete sobre a origem da sociedade. Assim, o poder está em toda a parte social, global e nos sistemas simbólicos, pois “o poder simbólico é um poder de construção de que tende a estabelecer o sentido imediato do mundo” (BOURDIEU, 1989, p. 9). Sobre as relações dentro dos sistemas simbólicos, o sociólogo revela que as forças entre elas acontecem pelo “fato de as relações de força que neles exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido” (BOURDIEU, 1989, p. 14), para que aconteça o poder dentro das relações são necessários instrumentos de dominação, ou seja, forças ou potências capazes de provocar impacto entre um grupo ou outro. O autor supõe que as ideologias e cultura são sistemas de grande teor simbólico capazes de contribuir para essa estrutura, como a religião, a política etc.

Memória, afetividade e poder são palavras chaves para iniciar o trabalho de desvendar o que é a rua. Essa zona onde transitam pessoas e carros não pode ser a única definição do espaço cultural que a rua pode oferecer, pois entre os cheiros e sabores de uma feira, as cores das telas que os muros são para a arte urbana e o jogo de baralho nas calçadas são mais do que um simples transitar, são interações em pequenas partículas de uma cidade, é nessa comunidade afetiva do espaço físico que a rua está, visto que “a rua é um fator da vida das cidades, a rua é a alma” (RIO, 1995 p. 04). Para captar a alma da cidade, é imprescindível que o ato de olhar e observar estejam treinados, essa capacitação dos olhos permite a inserção social na rua com

novas significações. Ao andar, vagar ou transitar por uma cidade é fundamental que os olhos acompanhem os detalhes dos movimentos que a rua faz, bem como os afetos que ela carrega em seus muros, divisões e agrupamentos, nos encontros e nos desencontros entre uma saída e outra. Nessa perspectiva sensível de observar a cidade e os lugares onde se vive ou passa, é que reside o *flâneur*.

## 1.2 A PESQUISADORA, O *FLÂNEUR* E A PICHAÇÃO

“Se essa rua fosse minha eu pixava sem parar. Decorando com inscrita a cidade, Quero ver o sistema segurar” (Nocivo Shomon, Pixadores Pt.2).

A compreensão do conceito *flâneur* exige uma viagem através das ruas, com sensibilidade para notar as minuciosas manifestações desse espaço e as mensagens que ele produz em seu aspecto afetivo e memorável. Foi o que fez o cronista e teatrólogo que capturou sublimemente o afeto da rua, João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, que, popularmente, ficou conhecido como João do Rio. Sua obra, “*A alma encantadora das ruas*”, publicada pela primeira vez em 1908, reúne 37 crônicas e reportagens devotadas à rua, com as observações do autor sobre relatos expectadores de diversas expressões culturais que se encontram na rua, como festas, feiras e as narrativas de vendedores ambulantes. Através dessas experiências, João do Rio desdobra o conceito de *flâneur* para auxiliá-lo a compreender a rua como o espaço urbano de socialização e cultura.

A palavra francesa *flâneur* tem a conotação de “errante”, “caminhante”, “aquele que perambula, que passeia” ou até “observador”, essas definições não são capazes de contemplar o místico que é ser turista em sua própria cidade, andar e observar como se nunca houvesse pisado naquele lugar, é com essa sensibilidade no olhar que começa a se perceber as escritas da cidade, pois “é preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes, a arte de flunar” (RIO, 1995 p. 05). Dessa maneira, a rua será percebida em sua brutalidade e delicadeza, nos seus sentidos mais aguçados e afetivos. Ao flunar pelas ruas do município do Rio de Janeiro, pude perceber algo que estranhamente soava natural a quem já residia na cidade, algo que chamava atenção em sua magnitude altiva e pertinente em querer aparecer nos lugares mais altos, disputando o poder, a memória e o afeto de quem por ali passava, avistava, ignorava, ou indagava, lá estava ela, no meio da rua, nas paredes, nos postes, nas marquises, nos prédios, nas casas, nos portões, nos monumentos

históricos, nas placas de trânsito. Ela estava em toda parte, mas ninguém parecia notar ou se importar com as letras desgarradas e agarradas no espaço urbano; estava lá, pela rua e por toda a cidade, a escrita definida de contornos indefinidos, a pichação.

Essa rua que afeta, que é memória, que é espaço de socialização e que também é disputa de poder, guardava escritas como se a cidade, em sua performance, fosse um grande livro, mas somente seria capaz de desfrutar dessa leitura quem pudesse ter o olhar vadio o suficiente para perceber aquelas histórias escritas na noite, para somente serem lidas na luz do dia. A leitura da cidade necessita de um letramento e, nesse caso, a escola é a rua, pois é nela e através dela que os processos de aprendizagem se dão de tal maneira que para ser letrado nessa escrita são necessários professores experientes, que já tenham em suas veias o ensino da rua. Assim, para decodificar os signos da escrita da rua, reuni narrativas dos integrantes e suas definições, para que então, finalmente, pudesse ingressar na “pré-escola” da rua carioca.

A grosso modo, a pichação é caracterizada por assinaturas individuais e de grupo em locais públicos de grande visibilidade estética, essas grafias são originais, ou seja, cada integrante do movimento tem sua própria marca sendo ela legítima e totalmente pessoal, assim como uma rubrica. Desse modo, em primeiro momento é possível pensar o picho como uma marca ou uma expressão do autor em busca de uma evidência grupal. No entanto, a pichação não deve ser definida tão simploriamente, uma vez que essa escrita tem suas reivindicações, histórias, memórias, seus objetivos e principalmente suas práticas de serem vistas, pois para que um nome esteja em uma rua, prédio ou muro, a cidade se transforma em um teatro, com apresentações de nomes e siglas e até mesmo com os bastidores dos espetáculos.

Onde os olhos leigos dos não letrados no picho enxergam apenas riscos incompreensíveis, os olhos do *flâneur* leem cultura, pois entre as grafias e marcas existem práticas peculiares como nomes e nomenclaturas próprias, formas de tratamento, transmissão de saberes e afeto grupal. Para os praticantes, respeitosamente, o movimento é chamado “Xarpi”, que seria um código às avessas da palavra “Pixar”, sim com a letra x, do grau da eXtremidade que é fazer parte dessa família. Por tanto, a partir desse momento da dissertação, em respeito aos conceitos nativos, trato do movimento como os seus integrantes o fazem, totalmente imersa nos novos vocabulários, pois a palavra “pichação” nos dicionários da língua portuguesa remete a definições de “ato de pichar” “difamar ou prejudicar bem patrimonial”, já a “pixação” retratada nessa pesquisa se refere a uma prática cultural de jovens totalmente compenetrados no espaço urbano.

O primeiro passo para adentrar no Xarpi e poder ler a cidade foi criar uma rede social capaz de me conectar com pessoas que praticavam, e, dessa maneira, foi possível acompanhar através de publicações onde aconteciam as reuniões, os eventos e as demais ações de confraternização dos grupos. A princípio, minha presença foi muito indagada com olhares desconfiados, pois era novata no espaço. Dessa forma, não consegui fazer muito contato de conversação. Com o passar do tempo, tive contato mais amistoso com um dos principais mediadores dessa pesquisa, conhecido como Soma, pixador do município do Rio de Janeiro desde 1995, da sigla CP (Camicases da Pixação). A partir desse contato, a inserção no grupo se deu de maneira natural. Acompanhei as reuniões em lugares famosos no mundo Xarpi-RJ, que são os Viadutos: Negrão de Lima, conhecido como Viaduto de Madureira, e o de Realengo, espaço cultural que tem o mesmo nome. Nos dois locais acontecem “reús” (reuniões) semanais, nas quais os integrantes se encontram, conversam, cantam, dançam e ainda acontecem batalhas de rimas poéticas.

O campo da pixação, sem dúvida, se mistura profundamente na cidade e se faz perceber e entender no meio urbano, se apropriando dos espaços que são públicos, dando novos significados à concepção de indivíduo, meio social, família e cultura. Já o universo Xarpi, é cercado de características próprias que definem as regras dos grupos: novo nome, uma *tag*, marcar locais altos e visíveis e a marcação em muitos bairros.

Para ser iniciado é importante, em primeiro passo, ter um nome, a escolha do nome deve ser feita de maneira cautelosa, pois trocar de nome posteriormente é prejudicial ao pixador, uma vez que é por esse nome que ele será lembrado pela cidade. O nome não somente é a maneira de ser imortalizado em um espaço, é por ele, também, que o integrante será reconhecido, como uma nova identidade. A *Tag*, por sua vez, é chamada de nome, é a grafia individual do componente, são letras, traços e toques pessoais que compõe aquele novo traçado. Através da *tag* vista pela cidade é que os pixadores são reconhecidos em seus grupos e dentro do movimento.

Para ler uma *tag*, é imprescindível compreender o letramento próprio do Xarpi –RJ, essas letras se modificam de acordo com o passar do tempo e a localidade, então, é comum ver uma mesma letra de maneiras diferentes. São estilos próprios de escrita, não são somente fontes variadas, mas a maneira que se lê um nome também. Em alguns casos, é possível que as letras estejam de ponta a cabeça ou de trás para frente, na horizontal ou na vertical. Para o Xarpi, não existe a palavra limite.

**Figura 1** – Fontes Pixação



**Fonte:** Arquivo Buda - VR, 2019

A figura 1 apresenta alguns nomes, escritas e as Tags, que é possível identificar nas ruas, de acordo com a região e com a duração do nome no local e, a partir desses traços com toque pessoal estilizado, os integrantes partem cidade afora em busca da visibilidade, não somente na busca por ser visto, mas na busca por ser lembrado. A partir dessa perspectiva de ser memorável, que as formas de arquivo do Xarpi são pertinentes ao momento social em que estamos inseridos. Para guardar os nomes que a cidade apaga por uma questão estética enquadradora, os pixadores utilizam pastas, álbuns e folhas. Os nomes são recolhidos nas Reús como uma sessão de autógrafos e, dessa forma, passam a fazer parte do inventário do movimento. Essas pastas são pessoais, cada admirador ou integrante tem a sua, ficando como um arquivo pessoal do bem coletivo. Os donos das pastas as exibem com orgulho, pois quanto mais antigo dentro do Xarpi, maior é a pasta, mais nomes ela contém, inclusive com nomes de pixadores falecidos ou antigos no movimento, que, por sua vez, tornam a pasta mais valiosa e única, o que os integrantes chamam de relíquias.

Essa palavra utilizada pelos pixadores para descrever nomes importantes nas pastas é, de certa maneira, interessante, se analisado dentro do contexto da memória social. Uma relíquia é uma coisa antiga, preciosa e de valor muito estimado, embora, na religiosidade cristã, uma relíquia também seja um objeto ou coisa que pertenceu ou teve contato com um Santo. Essa concepção abre espaço para reflexão no campo do patrimônio cultural, pois o patrimônio, como

apresentado anteriormente nesta dissertação, passou por um longo processo histórico social de afirmação e reafirmação de seus conceitos. Constituído, anteriormente, de políticas de salvaguarda e preservação através de éticas e processos de evidenciar artefatos, objetos, ou seja, o patrimônio por muitos anos foi associado a algo material, físico ou tangível. Após a segunda guerra mundial (1939-1945), as práticas culturais foram relacionadas ao patrimônio, sem a preocupação de ser relativamente coligado a objetos físicos, isto é, a cultura do saber fazer, em passos lentos, estava no caminho da preservação e legitimidade social, pois “mais relevante do que conservar um objeto como testemunho de um processo histórico e cultural passado é preservar e transmitir o saber que o produz” (SANT'ANNA, 2003, p. 52).

Desta forma, as pastas e as folhas de Reús é o que mantem o Xarpi vivo, pois o saber fazer da rua se preserva através dessa prática de trocar assinaturas. O aspecto importante da resistência das culturas, sejam elas patrimonializadas ou não, é transmissão de saberes a partir de um interlocutor mais experiente que passa para o grupo o *modus operandi* de cada conhecimento essencial para a sobrevivência daquela determinada cultura, dentro daquela sociedade. Essa prática acontece nos encontros dos pixadores, no momento das assinaturas, visto que quando assinam as folhas e pastas uns dos outros, histórias e memórias são contadas pelos integrantes para os integrantes, e nessa mistura entre guardar e ser guardado, os ouvintes aprendem mais sobre a rua e suas práticas. No entanto, para ter acesso a essas memórias, é essencial que se faça parte do grupo.

Ser incluído em uma coletividade, fazer parte da memória de um grupo é fazer parte do afetivo, são vivências e experiências do cotidiano que se entrelaçam entre os sentimentos e sensações, importantes para o desenvolvimento social de uma prática cultural. Dessa forma, o segundo passo para entrar no universo Xarpi, após a escolha do novo nome, é escolher ou ser escolhido por uma Sigla. Essa práxis determina quais ações, quais bairros, com quem e onde o pixador irá se relacionar. A nomenclatura “Sigla” é a definição de grupo, que pode ter inúmeros componentes, dez, quinze ou até mesmo trinta integrantes na mesma comunidade. As Siglas são batizadas e recebem um nome, quando um pixador deixa seu nome em um local, ao lado vem o nome da Sigla. Existem incontáveis Siglas no Estado e no Município do Rio de Janeiro. Para Pixar é necessário destreza e rapidez, pois o objetivo é assinar o nome e a Sigla rapidamente e perfeitamente. Aparentemente simples, no entanto, o nível de dificuldade aumenta quando se está a dez metros do chão ou em uma área particular.

Sendo assim, Sigla são as abreviações dos nomes dos grupos como: V – Versátil, DD - Dependência Doentia, L - Loucos, AR - Amantes do Rabisco, CP - Camisetas da Pixação, I -

Irreverentes, VG – Vândalos do Grafite e VR – Vício Rebelde, entre outros. As Siglas acompanham a pixação, então será fácil a identificação da grafia quando associada a um grupo. Outro aspecto das Siglas são as Famílias, que são a junção de várias Siglas. Então, grupos que contenham dez ou mais componentes se associam com outros grupos e formam uma única coletividade, e é a partir desse conceito de família que as Reús e o entretenimento acontecem, exemplo:

**Tabela 1 – Siglas e Grupos da Família 5 Estrelas**

Siglas e Grupos da Família 5★	
<b>I- Irreverentes</b>	<b>VR – Vício Rebelde</b>
RR – Rebeldes Revolucionários	FL –Foras da Lei
EL – Enigmas Lendários	WTN –Warriors of the nighth
FR – Filhos da Rebeldia	PN –Peste Negra
T- Transgressores	TN – Transparentes Noturnos
V- Versátil	88 – 88 Cachaça
TT – Terroristas da Tinta	VOK –Vândalos Originais Kamikazes
VM –Vício Maluco	VT –Viciados pela tinta
TI – Traficando Informação	AR –Amantes do Rabisco
ME – Maus Elementos	VI- Vandalismo Incontrolável
S - Sonâmbulos	VA- Vício Arriscado
ML - Movimento de Liberdade	PE- Pixadores de Elite
RT- Risco Total	,

A família5★ abriu suas portas para o contato, a compreensão do movimento e elaboração dessa pesquisa, sendo o principal interlocutor desse capítulo o componente Buda.

O nome “Buda” foi escolhido pelo pixador no ano de 1998, o integrante conta que já na instituição escolar se interessava pelo Xarpi e através de amigos na escola que deu início à sua nova identidade. Buda é integrante da Sigla VR –Vício Rebelde que faz parte da família 5★ e é com muita alegria e orgulho que compartilha as histórias de sua Sigla e exibe suas folhas nas Reús. No dia 10 de Junho de 2019, sua Sigla completou 20 anos na ativa do universo Xarpi e, para comemorar, a Família preparou um evento no bairro Estácio – RJ. A confraternização

reunia todos integrantes e suas famílias biológicas, filhos, primos; houve partidas de futebol, música e batalhas de rima, e, é claro, as grandes folhas - stands de recordação e memória da Reú.

**Figura 2 - Memória da VR20**



**Fotografia:** Isabela Silveira, VR20, Estácio –RJ

Em conversa com Buda e os demais participantes da VR pude notar o que representa a pixação para quem a pratica é uma mistura de sentimentos e adrenalina que envolvem os participantes na rua e na arte, em busca de ser evidente, de ser visível e memorável nos lugares que se passa, bem como se sentir membro de uma cultura em contato direto com a cidade. Buda define o Xarpi como uma forma de cultura própria, mesmo que, em determinado momento social, não seja aceita legalmente ou eticamente.

Entrei no colégio junto com amigos inconsequentes, adolescentes rebeldes, onde o que era brincadeira virou vício, hoje considero o Xarpi como uma cultura, mesmo que seja uma cultura da arte proibida (Buda, Vício Rebelde – VR, em conversa, 2020).

Quando o membro da VR argumenta, em conversa, que o Xarpi tem suas práticas, formas de transmitir saberes, manifestações artísticas próprias e suas formas de arquivar as atividades peculiares do grupo, Buda afirma: “mesmo que proibida”. Para o movimento, suas

práticas e características subjetivas são importantes para a permanência viva dos saberes da pichação. Evidentemente, por ser proibida por lei, o Xarpi agrega fazeres em surdina, e, mesmo ilegal, atrai participantes por todo o Estado em busca de fazer parte da cidade.

A pixação, por ser prevista em lei como algo criminoso e depredatório, é pouco visada e comentada na mídia, e, conseqüentemente, quando o Xarpi aparece nas telas, é com má reputação e com a conotação de vandalismo, invasão de domicílio e destruição de patrimônio histórico. A lei nº 9.605/98, Lei dos Crimes Ambientais, prevê em seus artigos multas e reclusão como punição a quem pixa. Porém, a punição com finalidade de causar medo e exemplificar uma ação torna o movimento mais interessante para os praticantes, resistindo a todas as maneiras de silêncio que a sociedade criou e cria para enquadrar os movimentos do Xarpi.

Art. 6º O art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação: “Art.65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. § 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa (BRASIL, 1998).

O site da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) de São Paulo publicou, em 2011, a palavra do presidente Luiz Flávio Borges D’Urso sobre a nova lei que legaliza a prática do grafite nas ruas, o título é "Uma lei para separar pichação e grafiteagem". O conteúdo é de cunho legislativo, e explica os motivos pelos quais a estética do grafite é aceita socialmente e a do Xarpi não.

Muitos não sabem, mas a Lei dos Crimes Ambientais (9.605/98) prevê sanções à pichação e à grafiteagem, com pena de detenção de três meses a um ano e multa. A nova lei vai além, descriminaliza a grafiteagem que tem objetivo de valorizar o local, com a devida autorização do proprietário ou do agente público, sendo classificada como “expressão artística”. Já a pichação é criminalizada, pois mais se assemelha ao vandalismo gratuito ao patrimônio público e privado, pois se centra em frases e letras desconexas, sem qualquer dimensão estética. Na maioria das vezes, nem o argumento da liberdade de expressão a justifica, pois “a mensagem” não é sequer decifrada pela população (D’URSO, 2011).

Ser excluído do movimento a ponto de não entender as manifestações é a realidade da maioria das pessoas que olham seu cotidiano pixado. Entender signos sociais é tarefa árdua, visto que é necessária uma boa percepção de onde se transita com olhar *flâneur*, que, na versão de João do Rio, seria o olhar “vadio”. Não compreender a escrita Xarpi em meio ao espaço urbano é inteiramente natural, pois, como citado anteriormente no trabalho, é necessário um letramento da escrita da rua, viver na escola da noite e aprender com as relíquias como se

escreve e como se lê. No entanto, marginalizar o que não é compreendido é a arma do enquadramento estético social, já que “cuando una cultura dominante es hegemónica, su principal respuesta consiste en anular la oposición real de los otros elementos de su formación cultural” (HERRERA, 2006, p. 280).

Herrera (2006), em suas pesquisas culturais sobre a marginalidade, compreende que as sociedades criam éticas capazes de enquadrar regras e comandar como devem girar as engrenagens coletivas. Dessa maneira, grupos que não se encaixam socialmente nessa perspectiva de pensamento estão automaticamente marginalizados e, possivelmente, são discriminados em seu meio. O pesquisador exemplifica esse fenômeno utilizando o movimento LGBTQI+, que reivindica seus direitos e manifesta suas práticas culturais se opondo à cultura dominante, que é patriarcal. Assim, os grupos e núcleos organizados são importantes interlocutores de contestação social. A cultura LGBTQI+, para o autor, estaria próximo do conceito de contracultura, que é se opor à dominante e reivindicar posicionamentos que sejam favoráveis aos grupos. Todavia, a contracultura também está ligada ao jogo de poder, uma vez que vive em embates com a cultura oficial, há choques e confrontos simbólicos, ou até mesmo físicos, dos pontos ideológicos distintos.

As contraculturas têm suas peculiaridades e particularidades definidas, seus padrões, suas distinções e regras, são formadas por grupo ou grupos de pessoas que defendem a mesma ideologia social, em busca de visibilidade ou aceitação de suas pautas. Existem contraculturas que buscam outros objetivos, como se opor às culturas dominantes praticando suas próprias regras e entrando em combate com os cultos oficiais, contudo, “las contraculturas son tan culturales como la cultura dominante a la que se oponen” (HERRERA, 2006, p. 274). Dessa forma, a contracultura se opõe a cultura dominante, mas não deixa de ter aspectos culturais em seus núcleos sociais e ideológicos.

A partir da fala: “considero o Xarpi como uma cultura, mesmo que seja uma cultura da arte proibida” (Buda), na pesquisa de Herrera, essa fala está caracterizada a partir de uma perspectiva contracultural, já que o narrador acredita que o Xarpi é uma cultura, embora não aceite na ética social. Em todos seus aspectos sociais e afetivos, em regras e pautas, o movimento resiste e existe, mesmo contra as regras da sociedade, os grupos continuam a crescer e os saberes continuam a serem passados entre gerações pela rua a fora.

Uma das motivações que tornam a pixação atraente para grande parte dos jovens é a adrenalina de estar em grupo, em escalar e deixar sua marca pelas noites da cidade. O sedutor

está em participar ativamente na estética do local onde se vive e transita diariamente, o sentimento de liberdade é tomado pela molecada noturna, a rua chama em toda sua complexidade e a arte escuta com toda sua expressão.

O terceiro passo é escolher um local, os muros são como telas estabelecidas para a expressão da rua. As telas são escolhidas por critérios rigorosos: visibilidade, grande circulação de pessoas, pedras ou materiais ásperos, lugares altos ou em movimento. Os locais com maior visibilidade, como viadutos, outdoor e avenidas federais, são inevitavelmente a região com mais pixações, pois a grande circulação de pessoas durante o dia e a noite torna o lugar atrativo, já que a uma das finalidades de “*tacar o nome*” (Pixar), é ser notado por pessoas de dentro e fora do movimento. Os locais com materiais ásperos, como pedras, muros de chapisco e concreto, são as telas perfeitas, já que dificilmente a tinta em aerossol sairá da superfície pixada, conseqüentemente a tendência é a procura por essas localidades, a fim de ter a vitalidade da arte na região escolhida por mais tempo. Dessa forma, o nome daquele grupo ou pixador será “imortalizado” ficando na rua por um longo período de tempo, pois estar na rua é Xarpi.

A rua, em toda sua complexidade afetiva, é fator que é móvel: movimentada a cidade, com suas festividades, tristezas e alegrias dão vida às lembranças humanas que fazem parte ou que gostariam de fazer parte daquele espaço. São memórias em suas placas, muros, chão, postes e paredes, e, nessa paisagem, com sensibilidade no olhar, é possível ler as vozes e ser afetado por elas. Decodificar a pixação não é somente entender as letras, a grafia ou identificar as *Tags*, é preciso compreender o espaço com o olhar turista cultural, ser *flâneur*, que “por excelência é colecionador incansável, sugere que manejemos a cidade como se o mundo fosse um texto” (ABREU, 2012, p. 25). Limitando-se ao conceito de leitura e compreensão da arte nos espaços urbanos, pois para os praticantes do movimento Xarpi flunar é somente um dos aspectos do mundo da pixação, que engloba arriscar sua vida em nome de sua arte, ser participativo e ativo na cidade, ultrapassando o conceito do olhar e indo direto para o mundo das ações e missões pelas ruas.

Fui para rua com as seguintes indagações: Dentro do movimento da pixação, o que é o ser? O que é o existir? O que é ser visível? Alerta a todos os sinais, linguagens e movimentos, é possível defender que a pixação é sutilmente espancadora. Em toda sua complexidade, ela ainda é despercebida pela sociedade, em primeiro momento, pois ela está em constante mudança nos espaços, são apagadas, acesas novamente, e, nesse movimento, se tornou-se natural ter marcas pela cidade, tão naturalizada que não a percebemos em suas mudanças.

### 1.3 CULTURA XARPI – RJ: NARRATIVAS DO PRETO FOSCO

“De rolo ou lata na mão, no apetite não traio. Respeito o samurai que sobe pelo para raio” (Nocivo Shomon, Pixadores).

Esse subcapítulo se inicia nas Reús de Madureira e Estácio, nas ruas, nas conversas por telefone e redes sociais, a partir das narrativas e relatos dos seguintes pixadores:

**Tabela 2** – Pixadores da pesquisa

Nome	Grupo	Sigla
Buda	Vício Rebelde	VR
Bak	Vândalos do Graffiti	VG
Fera	Falange de Nova Iguaçu	FNI
Sote	Filhos da Rebeldia	FR

A construção desse segundo momento da pesquisa é feito através do olhar dos integrantes e de suas contribuições para divulgar o que é o Xarpi. Dessa maneira, coloco-me no lugar de expectadora e até admiradora, embora mantendo o distanciamento crítico necessário, ouvindo a voz dessas narrativas, o papel da escrita da rua, seus costumes, suas histórias e seus participantes, que me auxiliaram nessa pesquisa, sendo meus orientadores dessa escrita transgressora. Preto fosco é como a tinta em spray mais popular é chamada pelos integrantes, o título desse subtema veio de um momento de brincadeira na Reú de Madureira, estava filmando, fotografando o evento e ouvindo esse termo. Enquanto explorava o local, ouvia as conversas paralelas, que eram no sentido de aonde iriam “tacar os nomes” (Pixar), sobre eventos depois da Reú, e o famoso “preto fosco”. Perguntei a um dos integrantes a que se referiam, e ele me respondeu que era o chamado da rua. Logo, em ação, vi do que se tratava, era a hora da verdade. Era a hora do Xarpi.

As nomenclaturas na pixação são códigos específicos de grupos, localidades e regiões. Naturalmente, assim como os sotaques e gírias de cada estado brasileiro, o Xarpi se modifica, mesmo que um pouco, de cada sigla e de uma família para a outra. Em minhas pesquisas, construí um pequeno glossário para que pudesse compreender melhor o que cada integrante

abordava nas suas narrativas sempre feitas em linguagem própria, o que permitiu me inserir nas conversas.

**Tabela 3** - Pequeno glossário dos termos mais usados no Xarpi

<i>Reú</i>	Reunião ou evento das Siglas e ou famílias
<i>Sigla</i>	Grupo
<i>Família</i>	Conjunto de grupos
<i>Missão</i>	Saída para pixar
<i>Recuado</i>	Lugar protegido para o nome
<i>Relíquia</i>	Pixador/pixo antigo/histórico
<i>Taq</i>	Nome/pixo
<i>Brabo</i>	Façanha ou integrante que tenha história no movimento
<i>Pasta</i>	Arquivos e folhas assinadas
<i>Nome</i>	Pixo
<i>Espancar/Bater</i>	O ato de pixar

Antes de ir ao encontro da primeira Reú que participei, providenciei cadernos de desenho em folhas brancas, que seriam as minhas pastas e os meus arquivos Xarpi. Dessa maneira, poderia também coletar nomes e me fazer presente como pesquisadora da arte e sua admiradora. No primeiro momento, entreguei o caderno na mão de Bak, que, por sua vez, passava para todos os integrantes do evento junto às suas folhas. Dessa maneira, era feita a mediação e a minha apresentação para os integrantes que ainda não conhecia. É perfeitamente normal que pastas sejam diversos materiais, como folhas A4, folhas de caderno pautado, caderno de anotações, caderno de desenho, papelão, tela de quadros, catálogos, revistas, bonés e até camisetas. Ou seja, a “Pasta” é o acervo do Xarpi, são objetos e ou papéis que possam guardar os nomes de quem estava presente naquela reunião para colecionar. Essas pastas são muito importantes para os integrantes, como citado anteriormente no trabalho, são através delas que o Xarpi se mantém vivo.

**Figura 3** - Arquivos Bak, VG

**Fonte:** Arquivo Bak, 2019

Bak, da VG, é adepto do movimento desde a década de 1990 e me apresentou suas pastas e arquivos, e seu acervo é extraordinário, existindo pastas que pesam, aproximadamente, 3kg. O integrante possui um grupo na rede social *Facebook*, que reúne cerca de 4 mil expectadores de seus documentos. A cada dois dias, ele publica fotos, montagens dos nomes em suas pastas, visibilizando os colegas. Existem incontáveis assinaturas, dentre nomes famosos no mundo da pixação, as relíquias vivas e mortas, e pequenas lembranças de eventos importantes, como aniversários e festas em família, nos quais muitos integrantes mais velhos estão presentes. Quanto mais antigo no movimento é o pixador, mais famoso e lendário é sua reputação, ou quanto mais bairros e lugares difíceis são enxergados o nome desse integrante, mais bem reputado é sua imagem diante do grupo.

Minha pasta Xarpi foi assinada em todas as Reús que participei, reunindo nomes importantes e respeitados. Com o auxílio de Bak, os significados da pasta foram se fazendo claros e relevantes para a pesquisa, dado que é através dessa prática que acontecem as socializações nos encontros, o prestígio em assinar e ser assinado e levar para a casa um pedaço

da rua ou um pedaço da cidade, já que “a cidade persona é, ao mesmo tempo, vários personagens” (PEIXOTO, 2013, p. 142).

O pesquisador e sociólogo Paulo Peixoto, atualmente um nome fundamental para conceitos patrimoniais culturais, discute os espaços urbanos e, em sua magnitude, o conceito de cidade persona. Este conceito coloca os espaços urbanos no lugar de atores e não de cenas, ou seja, em sua concepção a cidade propicia teatralidade ou performance. Assim, a urbanidade não deve ser reduzida apenas a retóricas e técnicas robóticas, pois a cidade é representação de lutas de diversas culturas. Para o autor, a cidade não é somente o palco para a representação das culturas, mas é também persona ou atriz de sua própria obra. Outra conceituação importante tratada pelo sociólogo é a economia das experiências, termo que representa todos os fenômenos ligados à rua ou aos espaços urbanos, como as danças, músicas, animações e as artes. Consequentemente, esse contexto sensitivo está qualificado para obter um “valor emblemático capaz de gerar significados sociais, como se o visual fosse a condição fundadora de novas sociabilidades” (p. 145). Nessa condição de novos laços sociais, está o Xarpi, que movimenta personagens, rua e cidade em uma combinação de aventura e marcas pelo teatro urbano, as guardando em pastas, ou melhor, scripts.

Em meio a tantos personagens, peças e histórias, está o Xarpi, que movimenta a cidade com escritas verticais potencializadas em disputas de poder, sejam dentro ou fora do movimento. Bak – VG e Buda – VR narram como o mundo da pixação é competitivo em suas disputas, são batalhas travadas entre Siglas ou entre Famílias. Em busca de ser visível e memorável, é válido qualquer esforço para serem evidenciados, os lugares mais altos, pontes e prédios são os primeiros pontos a serem observados pelos integrantes a se arriscar por um ideal de espancamento de seus nomes nos lugares públicos.

As disputas são acirradas, pois o Xarpi luta por permanecer por maior tempo em um local sem ser apagado pelo tempo ou por outro integrante; luta por ser o mais alto ou difícil nome no local sem ser ultrapassado por outro nome; e luta com a sociedade para adentrar e permanecer em locais públicos e privados. Duas narrativas importantes para expor essas situações de disputas no espaço urbano são de Sote, da Sigla Filhos da Rebeldia - FR e Fera, da Sigla Falange de Nova Iguaçu – FNI. Os dois contam as abordagens que vivenciaram em suas saídas para Xarpi, e como procederam perante a realidade, muitas vezes perigosa, da rua noturna.

**Figura 4 – Sote em ação**

**Fonte:** enviada por Sote, 2019

Esse aí é um viaduto que atravessa por cima da Rio x Santos, a gente parou lá e foi pegar, eu e Skale, de escada fomos pegando a parada toda aí, quando a gente tava pegando do outro lado um caminhoneiro parou, começou a se esquentar e começou a falar ‘– Vocês acham que vocês estão certos em fazer isso aí?’ Os caras estavam embaixo e eu em cima da escada, aí comecei a desenrolar com ele ‘poxa cara, o bagulho é teu? Tu é dono desse viaduto?’ Começamos a discutir com ele, por fim, ele disse ‘- vou passar ali na Federal e vou caguetar vocês, vão ver só’ a gente acabou a missão, lavamos a escada que tava chovendo, dobramos a escada, colocamos dentro do carro e metemos o pé. (Sote – FR, em conversa)

É notório que o mundo Xarpi tem suas periculosidades, pelo seu caráter clandestino e noturno, mediante as circunstâncias sociais em que está inserido, seriam experiências desmotivadoras para os participantes. No entanto, há leveza e até humor em suas palavras quando tocam nos fatos, certo que ficar exposto a perigos pode ser algo assustador para o ser humano, contudo, a adrenalina e o medo faz parte do universo Xarpi. O relato de Sote apresenta o acontecimento que pode exemplificar a disputa Xarpi X Repressão. Nesse caso, o caminhoneiro que abordou o pixador estava desempenhando o papel de defensor dos espaços públicos, em combate direto com os integrantes, que estavam desempenhando o papel de sua cultura, deixar os nomes em locais visíveis. Sote pergunta ao caminhoneiro se aquele espaço o pertencia, essa indagação é pertinente, já que os espaços podem ter diversas manifestações e visões personificadas. Dessa forma, o afeto que está nas relações objeto X ser é subjetivo e

peçoal. Cada ser humano irá se manifestar de uma maneira, seja ela a partir de políticas robóticas de preservar uma paisagem, ou de políticas contrárias em fazer parte da paisagem, pois “existem palcos urbanos onde sobrevivem lutas de representações de várias culturas, de várias estéticas e de interpretações muito variadas da realidade” (PEIXOTO, 2013, p. 143).

As disputas de poder na rua são inevitáveis ao universo Xarpi, em diversas casualidades pixadores relatam ser confundidos com ladrões ou bandidos. Por transitarem nas madrugadas escalando locais públicos e privados, são taxados de vândalos e depredadores dos patrimônios. Essa realidade ainda se perpetua com o passar dos anos através das mídias e essa visão limitada e hegemônica alcançou a opinião popular coletiva. Conseqüentemente, a probabilidade de serem rechaçados ou sofrerem violências em suas saídas é alta, algumas vezes levando a morte do pixador.

Próximo a presidente Dutra, num bairro próximo, eu tava com uma mochila meu equipamento da minha arte dentro da mochila, meu equipamento era mochila, jornal, corda, jet, e muita disposição pra fazer tudo isso, esse dia tava sozinho, era uma padaria que estava fechada, era umas 3h da manhã, essa padaria tinha um avanço, e o telhado era de um material metálico então ali que foi minha escalada, eu subi pela parte da grade que sustentava esse telhado, escalei, andei por cima do telhado e cheguei na marquise, era uma parede e tinha um prédio em cima, era um lugar de boa, um lugar fácil de ver e passava os principais ônibus da cidade e do bairro, então, eu tava caprichando pra mandar o nome com responsa e qualidade, daqui a pouco eu escuto um barulho, quando escutei o segundo barulho, caiu uma terra em cima de mim, quando eu olho o buraco a meio metro a cima de mim, abaixo a essa marquise tinha um toldo estirado, eu pulei e bati com a bunda no toldo e antes de encostar no chão eu já tava correndo, eu não fiquei lá pra ver quem deu o tiro, não sei se era polícia ou morador, tiro é uma coisa normal pra quem é do Xarpi (Fera – FNI, em conversa, 2020).

A narrativa de Fera - FNI, retrata a realidade da marginalização das artes, em especial, o Xarpi. Em reuniões, é comum ouvir pixadores conversando sobre esses incidentes na rua, como as punições exemplificadoras de guardas ou policiais que patrulham a rua à noite, tais como: pintar com jet o rosto e as costas, pintar as roupas ou fazê-los beber a tinta em frente seu grupo. Nesse sentido, é habitual que pixadores andem com os bicos da lata de jet na boca, com o intuito de, por ventura serem pegos, engolirem os bicos para não sofrerem as represálias. São práticas corriqueiras e até narradas com certa naturalidade pelos participantes, dado que com essas condutas punitivas a ideia principal é desmotivar e desmoralizar os integrantes com intuito de defesa de um ideal de preservação do espaço público. Evidenciando, assim, a “verdade” da história ou memória oficial, pois “o verdadeiro suplício tem por função fazer brilhar a verdade; e nisso ele continua, até sob os olhos do público” (FOUCAULT, 1987, p. 62).

Punições, retaliações e rótulos não param a potência Xarpi; ela continua a funcionar sob as engrenagens sociais, reinventando-se e se adaptando, ao mesmo tempo que reivindica seu espaço na rua e na cidade. O que mantém o movimento respirando são os sentimentos de adrenalina em pegar um lugar alto, correr pela rua com o jet nas mãos, contar suas histórias extraordinárias, aceitar e ser aceito pelos grupos. O movimento respira através das cenas da rua, é ela que é palco e também atriz. Misturar-se a cidade e ser memorável faz parte de ser pixador, fazer parte da rua é ser compreendido em um espaço, já que “é ser a rua, a causa fundamental da diversidade dos tipos urbanos” (RIO, 1995, p. 11). Essa multiplicidade cultural que a rua carrega em sua alma que a faz tão atrativa e convidativa para os grupos. O que Peixoto chamou de performativa, o Xarpi chamou poética.

Vá, vá, vá,  
 Rabisque as ruínas  
 Vá para além das esquinas  
 Preencha as pedras, portas e portão  
 Vá, vá, vá,  
 Vá pixação  
 Transborde a tinta que não aguenta  
 De tão contida no meu coração  
 Vá, vá, vá  
 Vá e insista  
 Vá em busca da verdade e deixa  
 Que eu me viro com a saudade  
 Vá, vá, vá  
 (BINHO, 2020).

Até onde a pixação pode ou deve ir? Até onde a pixação vai? Na verdade, não existe limites para esse movimento, de ruínas a grandes monumentos históricos, basta olhar um pouco, e ela está lá, fazendo parte da estética, impondo sua presença poética na rua e atraindo olhares curiosos. Sem limitações, a pixação vai, segue pelas ruas, prédios, paredes e insiste em aparecer e se fixar em pedras, o que naturalmente foi criado na rua e partir da rua, pode, enfim, ganhar espaços definidos como galerias e museus, apesar de sua característica principal ser contra a prisão da arte.

Jean Michel Basquiat (1960-1988), em sua biografia, é retratado como pintor neo-expressionista e grafiteiro, mas, em sua característica inicial em artes, sua tag “SAMO” era vista pelas ruas e metrô de Nova Iorque – EUA. Com característica de Pixo, na verdade, o nome era a abreviação de “*same old shit*”, que, para Basquiat, era uma crítica ao cotidiano e ao racismo cultural que sofria. Em sua trajetória, começou vendendo camisetas nas ruas com sua arte e, posteriormente, devido à grande visibilidade, o artista comercializava quadros e participou de filmes. Ainda que Basquiat fosse comercializado ou valorizado por uma parte da sociedade, o museu Whitney de Arte Americana e o Museu de Arte Moderna rejeitaram submissões de seus trabalhos no início de sua carreira, na década de 1980. A ironia contida nessa informação é que, no ano de 2017, um quadro sem título do artista foi vendido em um leilão, na casa Sotheby's, em Nova Iorque, por US\$ 110,5 milhões. A verdade é que seja através de contornos definidos dentro de museus e galerias, na rua e na cidade, a pixação movimentou a cidade com suas escritas reivindicatórias. O pixo tem algo a dizer e o que ele diz é: “todos os lugares são meus”, ônibus, trens, carros, roupas, postes, paredes, marquises, prédios, placas, muros, instituições, patrimônios, quadros, louças e até museu, Museu?! Museu.

Na Av. Pastor Martin Luther King Júnior, Nº 12.528 - Pavuna, Rio de Janeiro - RJ, funciona o Museu do Graffiti. Certo que pixação não é graffiti, seus aspectos culturais e objetivos sociais são divergentes. Contudo, o que as duas artes compartilham em comum é que ambas são urbanas e que muitos grafiteiros já foram pixadores e vice e versa. Assim, este espaço também contempla o Xarpi. O museu produz oficinas de criação em artes para crianças das comunidades próximas, aulas de reforço e até uma biblioteca comunitária “Biblioteca de arte urbana – Profeta Gentileza”. As ações mantidas pelo museu o transforma em um espaço cultural aberto à comunidade, todos podem fazer parte do museu, uma vez que a arte está por todo lugar. O graffiti é um estilo de arte com contornos definidos e imagens inteligíveis pela sociedade, tem conotação embelezadora, aceita legalmente e socialmente; já a pixação, tem seu caráter marcado pelas assinaturas próprias individuais ou dos grupos que tem por finalidade se impor nos locais em disputas, reivindicações e visibilidade.

**Figura 5 – Museu que piXa****Fotografia:** Museu do graffiti, 2019

Da rua para o museu, em dominação dos espaços, a pixação também ocupou esse lugar, embora o objetivo central do pixo não seja primordialmente dominar esses espaços, faz-se presente como um pedaço da rua que precisa e quer ser memorável. O Museu do Graffiti disponibilizou pedras em tamanhos razoáveis para que pixadores pudessem deixar gravados suas tags. A finalidade é capturar uma partícula da rua, mostrando que é importante essa história e que ela é presente no espaço urbano e não pode ser simplesmente ignorada, apagada ou taxada de vandalismo.

**Figura 6** – Pedras relíquias**Fotografia:** Museu do Graffiti, 2017

O conceito de vandalismo, já abordado anteriormente nessa pesquisa (p.09), originou-se em uma tentativa de Abade Grégoire (1750-1831) em preservar resquícios de uma monarquia absolutista e seus objetos que julgavam importantes, como artefatos, artes e livros. Porém, o povo, em contrapartida, forçou o esquecimento desse patrimônio por sua vinculação à monarquia e ao feudalismo. A tentativa de parar os atentados contra o patrimônio deu origem ao termo “vândalo”, que faz alusão ao povo escandinavo. A aposta do Abade era atribuir os atos de destruição do patrimônio da monarquia aos povos que, cultural e historicamente, em suas conquistas, aniquilavam a história e a arquitetura do local, termo que até os dias atuais se perpetua com a conotação de marginalidade e atentado ao costume civil. Dessa maneira, a pichação, por ter sua característica de espancamento, recebe esse título. Todavia, o verdadeiro vandalismo não é a arte, mas sim ela não ser inteligibilidade para a sociedade.

Uma concepção importante desses aspectos culturais e artísticos presentes no universo Xarpi é o “espancamento” o termo que toma frente a fundamentação do campo da arte urbana ou as poéticas da rua, é o que os interlocutores dessa pesquisa não me deixaram sequer esquecer, sempre lembrando e entoando para que em nenhum momento ficasse fora do trabalho. O espancar soa violento em seu conceito voltado para a surra ou imposição, no entanto, o Xarpi deixa sua marca em locais visíveis, sua característica principal sendo compreendida ou não pela sociedade é se fazer espancar pela rua em busca de visibilidade social e de grupo. Espancar e ser espancado faz parte dessa arte transgressora, pois é a partir das práticas de impor presença

na rua que as tags são evidenciadas e são vistas pela sociedade, marcando presença na cidade, nos lugares mais altos e inacessíveis, fazendo história e provocando memórias por onde é vista, que de fato, quer ser vista, mas não convém ser entendida, pois “os arteiros do Xarpi não fabricam sua arte, ‘espancam’ seus nomes; não vendem suas obras, as impõem; não assinam a obra pronta, a obra é a própria assinatura que, de fato, não convém a todos compreender” (COELHO, 2009, p. 102).

Por sua personalidade arteira marcante, a grafia própria e a cultura da surdina urbana, o Xarpi entra no universo das pedras e se impõe sobre os patrimônios tombados, públicos e privados, e essa sobreposição, não compreendida pela sociedade ou poder público, a pixação é aniquilada, esquecida e apagada. Ser visível e perceptível na cidade é uma das características da memória desse traço. É a partir dessa vontade incansável e inabalável de ser lembrado ou visto, que o Xarpi se mantém vivo nas ruas e nos arquivos individuais e grupais, através de práticas de resgate dos participantes, como as pastas com as tags de pixadores, com as práticas de reacender as pixações pela cidade, com ações de insistir mesmo quando apagados, em manter aquele nome na localidade. É partir dos apagamentos em tinta sobre tinta que estão as disputas de poder, as rotatividades dos nomes e suas memórias, pois o Xarpi não se dá por vencido, ele retorna, 8. É essa rotatividade da memória do Xarpi que o faz peculiar ao ponto de insistir em presença e visibilidade pelas ruas da cidade: “por onde passa a memória, lembrando histórias de um tempo que não se acaba”, como queria o poeta Torquato Neto, um dos mais importantes letristas do movimento tropicalista.

## **CAPÍTULO 2. A ARTE QUE NUNCA MORRE**

“De noite, eu rondo a cidade, a te procurar, sem encontrar” (Paulo Vanzolini, Ronda).

É neste capítulo que inicio minhas inquietações e indagações referentes à cidade e ao movimento Xarpi, suas relações de amor e ódio, os arquivos da rua, lembranças e esquecimentos espaciais e sociais, em meio aos ciclos históricos que a cidade passa. Em campos de disputas e conciliação na rua, este capítulo apresenta narrativas memoráveis de pixadores e textos jornalísticos de pixos que marcaram história, segundo a mídia, no Rio de Janeiro, entre 2010 e 2019. Esta parte da pesquisa se centra na voz e na escrita da memória pixadora do Rio de Janeiro, cruzando arquivos dos jornais e arquivos da rua, para compreender a memória dessa

narrativa pela cidade. Através do movimento de escrever – ser apagado e refeito - que o Xarpi produz, é possível identificar uma memória peculiar, que denominei de *memória rotativa*, pois a narrativa sobrevive na insistência de ser visível e lembrada pela cidade onde se vive, transita, convive e morre.

A pixação é uma arte urbana de insistência e resistência, com características singulares que a tornam única, que são suas práticas de sobrevivência nos espaços. Os pixadores escolhem locais estratégicos para que a grafia fique o maior tempo possível naquele espaço, como portões de ferro, muros de pedras, viadutos com difícil acesso para reparos e locais com alguma dificuldade de restauração. Desse modo, a arte pode viver e perdurar por mais tempo. Além dos lugares altos, com risco de vida e com bastante trânsito de pessoas, a pixação na cidade quer ser vista e não se importa em não ser compreendida; ela quer escrever, mas não faz questão de ser lida; a sua simples e complexa existência é a beleza do movimento, as letras e marcas são pessoais e fazem parte de uma memória de grupo, ou melhor, de famílias, que, unidas, buscam ser visíveis nas ruas da cidade.

O Pixo é uma marca individual para o coletivo, tem a peculiaridade de ser visível para sociedade, população e para o seu movimento. Essa particularidade atravessa e se mistura nas ruas, os integrantes do grupo aproveitam cada momento em contato com a cidade, seja na ida ou na volta de um encontro com as famílias ou saídas para pixar, “chegada” ou um “ponto final” para o Xarpi, não é o primordial. A viagem é o mais importante, pois as aventuras pela cidade e seus pontos de conexão estão no vínculo que o pixador mantém com a rua. Os integrantes não a utilizam somente para andar ou chegar a algum lugar, a rua já é o lugar, é nela que os pixadores se misturam e começam a fazer parte daquela memória brincando de eternidade. Essa relação entre Pixo e cidade é correspondida, pois, na noite, a cidade é tela e, quando é dia, ela se torna atriz e alvo principal de olhares.

A cidade, por sua vez, é *persona*: não existe meramente por existir, somente em sua simplória definição de aglomeração humana em um espaço geográfico; a cidade é tela, cena, palco e trama, mas não tão pouco coadjuvante de seu próprio espaço. Para a cidade *persona*, não cabe um papel passivo a tantas manifestações humanas, a cidade não é somente o local e a cena desta trama, mas também atriz participativa, colocando-nos diante de crises e escabrosidades do seu cotidiano. A cidade incorpora várias personagens, desempenhando papéis sociais variados. Segundo Peixoto, a cidade *persona* “é, sobretudo, a cidade do sensível” (2013, p. 144). Nessas experiências sensíveis estão as mais variadas manifestações culturais e

sociais, que a transformam diariamente em cena, cenário, atriz, personagem, e até mesmo tela - estéticas são limitadas e ilimitadas quando se trata de cidades.

As estéticas que permeiam as cidades transformam maleavelmente suas composições de ser e existir. Assim, com característica sensível e poder de adaptação de cenários e personagens, a cidade incorpora uma espécie de memória oficial ligada diretamente à sua imagem. Quando as diversas formas de artes como música, pintura e poesia definem ou categorizam uma cidade, ela passa assumir aquela personalidade perante a população, assim como os rankings criados para categorização, que as atribuem conotações que as limitam em sua imagem oficial. No slogan “Rio de Janeiro, a cidade maravilhosa”, é possível compreender esse fenômeno descrito por Peixoto, visto que é notável que tudo que está à margem da significação atribuída à cidade seja apagado ou escondido. Neste caso, a cidade tende a se associar a sua imagem oficial se teatralizando e se restringindo a um cenário. Um exemplo desse fenômeno de teatralização das cidades seria o evento “Rio 2016 Olimpíadas”.

No ano de 2016, a cidade maravilhosa, Rio de Janeiro, foi sede das Olimpíadas, realizadas no segundo semestre daquele ano. A cidade, assim que soube que sediaria os jogos, iniciou processo de revitalização, construção e “desaparecimento” de algumas áreas, para receber grande número de turistas, atletas e representantes importantes do mundo todo. Dessa maneira, algumas medidas extremistas de apagamentos e desocupações aconteceram na cidade, como os muros no conjunto de Comunidades da Maré, próximo à Linha Vermelha, e o desmonte da Vila Autódromo.

No site do jornal O Globo, no dia 13 de julho de 2016, foi publicado a seguinte manchete “Muro que separa Linha Vermelha de favela ganha painéis da Olimpíada”. Um muro, algo que em sua estrutura social e de alvenaria, tem a função específica de cercar, separar, proteger, esconder, e, nesse caso específico, a função de apagar. As medidas que os governantes tomaram foram idealizadas exatamente na imagem embelezadora de manter a imagem oficial do “Rio de Janeiro, Cidade Maravilhosa”. Nesse momento, a teatralização da imagem da cidade se sobrepôs à realidade fora do cenário estético ideal, que é a comunidade da Maré, que também deveria fazer parte do Rio Maravilha, já que se localiza geograficamente na cidade. Na declaração do secretário de saúde Antônio Pedro Figueira de Mello, a função era restritamente embelezadora:

De acordo com o secretário Antônio Pedro Figueira de Mello, a única função dos adesivos, que têm motivos alusivos aos Jogos, é embelezar a cidade, sem nenhuma intenção de esconder a favela dos olhos dos visitantes que chegam ao Rio (...) 'Não existe isso de esconder favela', diz secretário de Turismo ao

G1 Segundo Antônio Pedro, a função de adesivos é meramente decorativa” (Site G1, acessado em 05/11/2020 às 00:06).

**Figura 7** – As margens do cenário maravilha



**Fotografia:** Ricardo Moraes – Site G1, 2016

Contudo, a ação de criar um muro para “não esconder a favela”, restringindo a ação do Estado à meramente decorativa, instalou-se como um cenário de sobreposição de uma memória oficial, que deve ser mantida a qualquer custo para a idealização de um cartão postal ou cenário engessado, enquadrado em uma estética da cultura dominante. As figuras decorativas escolhidas pelo Departamento de Turismo foram justamente imagens de pontos turísticos e pontos privilegiados economicamente da cidade, cartões-postais como: Pão de Açúcar, Cristo Redentor, Arcos da Lapa, Sambódromo, Lagoa, Praias e, por fim, e menos importante para aquele cenário, esportes que seriam praticados no evento esportivo. Essa ação do governo, em conjunto com a Secretaria de Turismo, fez da cidade um grande circo, com suas lonas e cortinas transformando os espaços e ruas em meros palcos para atração principal. E, como palcos são feitos para serem pisados e enaltecer quem está sendo apresentado, nessa formulação, foram idealizadas as obras de embelezamento do Rio Maravilha, visto que:

As cidades tendem a ficar cada vez mais associadas a imagens oficiais, fabricadas a partir de diversas artes, retóricas e técnicas(...) O mobiliário urbano, a arte pública, a coloração garrida das fachadas e de edifícios, o recurso a artes e decorações florais, a animação do espaço público através de artes e espetáculos da rua todos esses fenômenos estão ligados a economia das experiências que apela a teatralidade (PEIXOTO, 2013, p. 143-145).

Para o pesquisador Paulo Peixoto, determinadas ações no espaço urbano apelam para a teatralidade, pois são formas de colocar a cidade na economia das experiências. Ou seja, quando os muros foram colocados para “decorar” a via expressa Presidente João Goulart, popularmente conhecida como Linha Vermelha, separando o campo de visão das comunidades para dar enfoque a figuras referentes a pontos patrimoniais turísticos, a cidade estava em uma cena onde todo o Rio de Janeiro deveria ser “Maravilhoso”. Dentro dessa experiência de cena e cartão postal acontecem as políticas de silêncio e enquadramento das culturas à margem dessa teatralidade. Os cartões postais são imagens oficiais ligadas à localidades e cidades que são enaltecidas por sua aparência estética atrativa turisticamente. No entanto, esse acontecimento tende a sensibilizar a população com instinto de preservação coletiva da paisagem. São políticas de proteção criadas para manter a imagem oficial intacta. Dessa forma, qualquer ação que contrarie essa imagem é considerada um ataque perverso ao sentimento de preservação daquela localidade. Consequentemente, a visão popular de que a “pichação” é um ataque e vandalismo, é um mecanismo para configurar a cidade em uma vivência nostálgica, presa em seu cenário enrijecido de preservação da imagem oficial.

**Figura 08** – A sobreposição do Rio Maravilha



**Fotografia:** Isabela Silveira, Muro Maré 2020

Aproximadamente quatro anos após o evento Rio 2016, o cenário do muro que está entre a comunidade da Maré e a Linha Vermelha – RJ é a comunhão do cartão postal e as vozes da cidade. O painel está, em sua grande maioria com *tags*, siglas e pixos políticos como “Marielle e Anderson Presentes!”. O contexto histórico das pixações no muro abrangem diferentes momentos sociais nos últimos anos, pois o local contempla uma grande visibilidade para o movimento por ser uma via expressa, com enorme fluxo de carros, durante todos os dias e horários. Dessa forma, as *tags* e mensagens são vistas pela população. Assim, o muro virou tela. A tentativa de esconder as comunidades e suas estéticas, mesmo que em um período curto dos eventos esportivos no Rio de Janeiro, falharam, pois o Pixo estava lá para se sobrepor a sobreposição das éticas governamentais. O que deveria ser uma margem separando uma população de outra restrita se transformou em painel daquelas vozes que tentaram silenciar.

O Xarpi e a Cidade se unem em complexa sensibilidade dos espaços, dividem papéis na sobreposição do olhar da população, pois, para essa arte, o painel é fundamental e não se reduz a um espaço limitado em branco. A tela-cidade é o local onde se é participativo, dividindo estéticas, verticalizando letras e arriscando vidas para ser visto e se misturar à grande trama da cidade; o Pixo é a arte atravessando a arte. Apesar das pixações percorrerem por toda a cidade gritando silenciosamente, visibilizando letras, marcas individuais e de grupo, a relação Pixo x Cidade acontece, possivelmente, de maneira natural para o pichador, visto que a cidade está “decorada” com toques pessoais, fazendo parte da memória do grupo. O mesmo acontece com a cidade e em suas ruas, que passam a incorporar as memórias do Pixo, passando a ser o maior arquivo a céu aberto do Xarpi carioca. Para quem sabe ler a cidade, um pingo é Pixo.

As letras que permeiam a cidade são complexas em narrativas urbanas e suburbanas, a mais externa e visível arte que consiste em ser contemplada e lembrada produz traços peculiares de memórias subterrâneas que insistem em sobreviver, mesmo que apagadas em seus cotidianos. O Xarpi emerge pelas cidades com sua arte que espanca e se faz presente nos cenários da pós-modernidade urbana. Assim, o Pixo se impõe como arte sobre a arte, em diversos momentos perante a cidade. Desde componentes como meios de transportes até grandes monumentos históricos, as letras Xarpi estão nas construções e nos escombros, uma vez que a cidade pode passar por destruições e perecer, mas o Xarpi não, ele está lá vivo, até mesmo nas ruínas.

## 2.1 “DESOCUPADOS DO SPRAY”: A MÍDIA E O OUTRO LADO SUBTERRÂNEO

“Ataque dos pirata na devastação. Eles pintam preconceito e nós pixa ação” (Nocivo Shomon, Pixadores).

Para trabalhar a memória do Xarpi, que denomino como possivelmente rotativa, utilizei arquivos de jornais dos últimos dez anos, fotografias e narrativas de pixadores cariocas, unindo a minha percepção e observação da rua em suas mudanças estéticas. Neste momento da pesquisa, acontecem os desdobramentos de mídias de grande massa, que podem ser consideradas como oficiais, e as mídias da cidade, que estão ao ar livre e na memória coletiva da população. Para tratar dessas temáticas, emprego o conceito de *memória subterrânea*, de Michael Pollak, e o conceito de *cidade performática*, de Paulo Peixoto.

O uso do jornal para lidar com as minhas inquietações sobre o movimento Xarpi surgiu em uma Reú, no bairro Estácio – RJ, em 2019. Estava participando do evento, quando observei em algumas pastas de coleção dos integrantes manchetes e folhas soltas de jornais contendo informações e notícias sobre pixos, em locais que por algum motivo apareciam nas fotografias jornalísticas. Em conversas informais com pixadores, ouvi que guardar aquela folha do periódico era uma mídia que significaria, ao pé da letra, uma forma de aparição ou de se tornar “famoso” ou “eternizado”, pois uma grande população teria acesso aquela foto. Para o pixador, sua *tag* estar no jornal é o mesmo que ser evidente e perceptível. Dessa forma, comecei as buscas por jornais que tratavam do tema, em arquivos e em hemeroteca digital, localizei e selecionei os periódicos dos últimos dez anos. Nesse sentido, foi o Jornal do Brasil que apresentou maior número de acontecimentos registrados em fotografias e espaço em colunas para tratar do tema “pichação”. Com auxílio dos integrantes, confirmei que a maioria das mídias eram mesmo do JB. Por isso, optei por esse periódico para compreender os últimos anos da mídia Xarpi.

As buscas pelo arquivo JB foram feitas com a seleção do período de 2009 a 2019, utilizando palavra-chave “pichação”. Dessa forma, foram registradas 23 (vinte e três) ocorrências, com 13 (treze) dessas sendo relacionadas ao maior acontecimento, o caso da “Pichação no cartão postal”, em 2010. A partir desse acontecimento, a pesquisa focaliza os conceitos de memória subterrânea e memória rotativa, ancorada nos arquivos formais e

informais da rua e da cidade, cruzando a notícia impressa e seu outro lado, oralizado, para desmembrar e compreender a memória do traço.

Para imergir nas notícias jornalísticas desse ano, é preciso compreender o cenário do período de 2010 da cidade do Rio de Janeiro, marcado por eventos que mexeram com as estruturas físicas e sociais. No universo político, a cidade enfrentava um ano eleitoral tendo como candidato Sergio Cabral (PMDB). Em abril, ocorreram várias tragédias relacionadas a desastres naturais como inundações e deslizamentos de terras em alguns bairros, comunidades e municípios do Rio de Janeiro. Dessa forma, a cidade estava presa em uma cena catastrófica com mortes, pessoas desabrigadas e a infraestrutura da cidade falida. Um grande marco foi o deslizamento do Morro do Bumba, em Niterói, no qual 267 (duzentas e sessenta e sete) pessoas morreram e apenas 48 (quarenta e oito) corpos foram encontrados. No entanto, não foi somente com desastres naturais que a cidade se preocupava, a violência desenfreada com ondas de crimes, ocupação do Complexo do Alemão e desaparecimentos permeavam as ruas, como o caso da menina Gisela, na comunidade da Nova Holanda, que sumiu no trajeto entre sua escola e sua casa. Esses fatos determinaram o cenário de obscuridade na cidade, trazendo para sua identidade teatral a tensão. A cidade era afetada e afetava em suas cenas do cotidiano.

O caso “Pichação no Cartão Postal” consistiu na pichação da estátua art déco do Cristo Redentor, no Morro do Corcovado, na Zona Sul do município do Rio de Janeiro. O fato ocorreu em abril de 2010 com autoria de Aids - Irreverentes e Zabo – Dopados e Perversos, que colocaram suas *tags* e siglas juntamente com frases de protestos políticos, que focavam em crimes não solucionados. A ação dos pixadores repercutiu através dos meios de comunicação de massa de tal maneira, que cartazes oferecendo recompensas no valor de R\$ 5.000,00 foram colocados pelas ruas para que a polícia pudesse ter mais informações sobre o caso.

O JB acompanhou os passos do desenvolvimento, desde pichação até o julgamento e aplicação de pena aos pixadores, o que resultou em treze ocorrências impressas. Contudo, Aids, em conversa com esta pesquisadora, relata sua história de vida, inquietações e reivindicações dentro e fora do universo Xarpi, construindo sua própria narrativa sobre os fatos. Desde o nosso primeiro contato, Aids sempre se demonstrou solícito. Em relação às nossas conversas sobre sua façanha no Cristo, esteve muito à vontade para falar com naturalidade, pois já estava imerso no mundo das entrevistas em jornais, televisão, como líder comunitário de seu bairro, na Zona Oeste da cidade. Dessa maneira, narrou como chegou até o movimento, suas missões pela rua e seus sentimentos em relação ao momento em que ele viveu, na época do evento.

Eu comecei mais velho, foi uma época de rebeldia né, 1997, ia para baile funk, baile de galera que era o baile de briga que tinha, quem andava com quem não prestava levava fama, eu andava com uns amigos do bairro daqui, por andar já era criticado, então cismeiei de rabiscar parede de linha de trem, logo depois comecei a trabalhar cedo, aí em 2000 eu servi as Forças Armadas do Exército brasileiro. Depois aconteceu do Rio de Janeiro ter muito caos, perder amigos por falta de atendimento em hospitais, eu comecei a virar um protestante, comecei a denunciar em cartazes e em paredes, tentava chamar atenção de alguma forma, porque a gente da Zona Oeste (RJ) sempre foi sofrida e nunca tivemos voz (...) Quando eu perdi um amigo no leito do Hospital Pedro Segundo (HUPE), em 2008, eu fiquei muito revoltado, em 2009 eu fiquei direto batendo em protestos, até que conseguimos chegar no Cristo Redentor...” (AIDS, depoimento à pesquisadora, 2020).

Aids já estava no movimento Xarpi quando conseguiu chegar ao monumento do Cristo Redentor. Foram anos de imersão na sigla Irreverentes, deixando sua marca pela rua. O pixador narra que escolheu esse nome por ser único fazendo alusão ao vírus HIV, um nome que nenhum pixador gostaria de copiar ou um nome que ninguém gostaria de ser ou ter por perto. Dessa forma, acredita na singularidade da sua marca. O irreverente traz consigo a imagem da revolta, todos os acontecimentos políticos da época foram estopins para que tomasse a atitude de reivindicação dos espaços que, para o pichador, eram o caos.

O primeiro registro do Jornal do Brasil foi feito em uma coluna com a frase “Triste – pichadores sobem andaimes para manchar a estátua”, que abordava um pequeno texto explicando que, na manhã do dia 16 de abril de 2010, o Cartão postal da cidade amanhecera “manchado” por pixações. A coluna contou com a fala também de Eduardo Paes, então prefeito da cidade, afirmando que iria redobrar a segurança e a de Izabella Teixeira, à época ministra do Meio Ambiente, que fez o seguinte comentário: “Absurdo terem feito isso com o Cristo, ainda mais neste momento difícil que a cidade está passando”. Certamente, para o poder público, naquele momento, a pixação seria mais um problema, uma mancha literal no que deveria ser preservado enquanto estética cartão postal. Porém, para Aids, as dificuldades que a cidade enfrentava eram preocupantes e algo deveria ser feito para que a população pudesse ouvir, ou nesse caso, ler. Uma das lições básicas do jornalismo é a imparcialidade, ou seja, ouvir os ‘dois lados’. Todavia, essa lição não foi seguida pelo JB e pela grande mídia, que só ouviram o lado oficial, e outro lado ficou enterrado no subterrâneo, sem qualquer visibilidade. Dessa forma, não havia a intenção de compreender o que havia acontecido, mas de condenar aquilo que se desconhecia.

**Figura 09** – Pixação no cartão postal



**Fonte:** Hemeroteca digital, JB – 2010

Chegamos no Cristo Redentor devido àquela fatalidade do Morro do Bumba (Niterói-RJ) desabando em água e o Rio de Janeiro todo em água, aquelas tragédias por falta de investimento da nossa cidade, eu sei que tem fenômeno da natureza, não sou ignorante, mas muita coisa, fora o fenômeno da natureza deveria ter tido um plano “B”, faltou investimento porque a corrupção do nosso país quem paga somos nós né, o povo mais humilde (...). Meu pensamento é no coletivo, eu sou evangélico, não adianta eu estar lendo uma coisa (referência à Bíblia) e não estar vivendo aquilo, porque “amai o próximo como a ti mesmo”, então se eu não amo o meu próximo eu não tô me amando e eu não tô seguindo o que tá escrito na Bíblia, então depois que aprendi isso falei “tô sendo omissos”, “eu tô compactuando com o erro”, então onde eu puder bater, protestar e cair pra dentro eu tô aí...” (AIDS, em conversa, 2020).

As pichações no Cristo Redentor, segundo depoimento de Aids, estariam ligadas a uma forma de protesto, batendo na sociedade através de seu cartão postal, pois, para o Pixo, não há limite quando o assunto é ser sobreposto a arte arquitetônica da cidade, misturando-se à sua estética, incomodando, sendo admirado, dizendo alguma coisa, ou até mesmo não dizendo nada e sendo apenas momento de entretenimento. O Xarpi é uma prática intensa, trazendo adrenalina para as letras a ponto de não conseguirem ficar presas a cadernos e livros, precisando sair e emergir na rua pela cidade. Para Aids, a sua marca e as frases colocadas no Cristo foram formas

de chamar atenção da população para os acontecimentos, causando tensão com o protesto, cujo a intenção era mesmo o de ser visto e divulgado pelas mídias.

Tem gente que só pixa por pixar, vamos dizer que o pixador ele quer sempre chegar no topo, além da nossa pixação sempre teve um porque, era pelo simples fato de pixar? Não! Sempre tem uma revolta, sempre tem um porquê. Tem gente que é rebelde sem causa que pixa por que gosta, por hobbies, por que o pai deu um carro, porque passou na faculdade, não tem mais o que fazer... e tem aquele sofrido... menos favorecido que tá revoltado com alguma coisa que aconteceu ou com alguma atitude governamental e ele quer protestar de alguma forma. A nossa pixação que teve lá (Cristo Redentor) a gente protestou pelos royalties que queria tirar na época do nosso Rio de Janeiro, a menina Gisela que desapareceu da escola Bahia em Bonsucesso (bairro RJ), a engenheira Patrícia que sumiram com o corpo, aí eu deixo uma pergunta para você: Existe crime perfeito, ou falta interesse? (AIDS, em conversa, 2020).

A abordagem da conversa com Aids se iniciou com a minha fala, pedindo para que ele contasse sua história no movimento e falasse o que tinha vontade livremente até que, naturalmente, começamos a falar do caso do Cristo Redentor. O Irreverente ficou à vontade para falar e dar suas opiniões, narrando dados que julgava importante. Nossa conversa também abrangeu os temas jornalísticos, pois seu feito ganhou a mídia e ficou na memória do Xarpi. Eu expliquei à Aids que estava trabalhando com jornais e que tinham algumas publicações sobre ele e seu companheiro Zabo e sua reação foi de naturalidade acompanhada de um sorriso. Dessa forma, iniciamos um momento mais profundo da conversa, no qual Aids fala de seus sentimentos.

“Não existem, contudo, memórias fora de um contexto afetivo” (GONDAR, 2016, p. 38). Foi através das narrativas da rua e dos arquivos do jornal que a pesquisa se desdobrou para uma temática mais profunda, da compreensão da memória do traço e as vozes que emergem na cidade com seus desejos de eternidade passageira, em rotação da sobreposição da tinta.

A memória, como já trabalhada no primeiro capítulo, tem diversas definições e não definições. É cunho coletivo de uma comunidade, é individual, é afetiva e afeta a sociedade e indivíduos; está presente nos espaços e nas culturas, mas não deve ser reduzida a um sentimento indenitário, pois a memória é conceito interdisciplinar nas redes do conhecimento. Contudo, nessa grandeza de sentidos, a memória também é ligada ao mundo oficial de uma nação, grupo ou sociedade, podendo ser vetor de “verdade”, ao se apoiar na história para perpetuar uma ideologia estrutural daquela sociedade. É aqui que nos deparamos com a denominada memória oficial, que pode estar ligada a monumentos históricos, registros em arquivos, museus, jornais,

imagens e até mesmo a cartão postais. Nesse sentido, a memória oficial também tem a peculiaridade de ser engessada, ou como Pollak definiu, enquadrada.

Michael Pollak aprofundou seus estudos a partir de memórias de vítimas do Holocausto, considerando as narrativas de vítimas que sofreram na pele ou acompanharam os movimentos do nazismo, mesmo que de forma ocular. Desse modo, os conceitos desenvolvidos pelo sociólogo foram elaborados com observações minuciosas dos relatos e expressões das testemunhas. Em sua obra, Pollak divide a memória em tópicos: a memória em disputa, a função do não-dito, o enquadramento da memória e o mal do passado. Apesar de todos os tópicos serem de suma importância, a pesquisa focará na memória enquadrada e em suas disputas, que pode nos ser útil como ferramenta para desenvolver concepções sobre o movimento Xarpi.

A memória enquadrada, na concepção de Pollak, está ligada às éticas sociais, às maneiras com que uma comunidade narra, guarda, esquece ou lembra de um fato político, histórico ou memorável. Exemplo disso seria o cartão postal apresentado por Peixoto em sua reflexão sobre o contexto “Rio Maravilha”, com políticas de enquadramento de uma imagem oficial se sobrepondo às imagens não oficiais de uma cidade ou espaço. Aqui, os conceitos de Peixoto e Pollak conversarão sobre Xarpi, pois as memórias enquadradas e os cartões postais se cruzam pelos espaços da cidade, dando suporte para uma escrita visível de memórias subterrâneas.

O enquadramento da memória é um fenômeno marcado por ações de perpetuação de uma narrativa dominante, sendo que o seu material principal de fontes é a própria história. A partir dos fatos históricos, são retiradas informações para a perpetuação de uma verdade oficial, que faz apologia de uma determinada ética, comportamento ou estética da sociedade. De acordo com Pollak, essas ações são responsáveis por manter fronteiras sociais e, também, modificá-las. Esse trabalho de enquadramento conta com profissionais para perpetuação dessas práticas, como profissionais da história, professores, museólogos, arquivistas, importantes membros de clubes, mídias, entre outros aparelhos ideológicos de controle em massa, como instituições educativas, reformatórias ou políticas.

As manchetes de jornal escolhidas para essa dissertação apontam traços e narrativas que contribuem para o enquadramento estético-social da memória do Xarpi, uma vez que a prática de “pichar” ainda é prevista como crime ambiental, crime contra o patrimônio e vandalismo. Dessa forma, a oficialidade marginaliza qualquer arte que seja ou se assemelhe ao movimento

Xarpi e, no caso do Cristo Redentor, é possível compreender esse movimento da memória do traço, através das narrativas e políticas adotadas na época.

Passou na televisão o Morro do Bumba (Niterói-RJ) desabando em água, o Rio de Janeiro parado, eu vi aquela cena, pensei “dá pra fazer um protesto lá naquela lona”, chamei alguns amigos mas deram pra trás, uns falaram até que era católico, mas a intenção não era por causa do católico, eu também era católico na época, o negócio era o lugar que iria chamar atenção, já tinha tentado em hospitais, em frente à Câmara e um monte de lugar e nada, não repercutiu, pensei ‘lá vai repercutir’, é a sétima maravilha do mundo, é lá com certeza. Foi eu e o Zabo, sendo que quando chegou lá não tinha mais aquela lona, fizemos uma trilha pelo caminho do bondinho e conseguimos chegar lá no objetivo, a gente não mexeu em nada, não roubamos nada, a gente é trabalhador, era simplesmente protestar, para que aquilo não ficasse impune (AIDS, em conversa, 2020).

Aids narra que o cenário do Estado do Rio de Janeiro estava em caos. Infraestruturas precárias, violência e descasos governamentais, todo esse movimento em conjunto, de certa forma, foi hamariz para a atenção de todos os cidadãos ao contexto em que a cidade maravilhosa se encontrava. Para Xarpi, aquele momento seria uma forma de bater no governo, espancando o nome e frases no cartão postal da cidade. Como o Irreverente comentou: “É a sétima maravilha do mundo, é lá com certeza”, a escolha para tacar o nome foi justamente pelo monumento ser oficialmente uma arte memorável, preservada e admirada turisticamente, através de divulgações de cartão postal, jornais, imagens, gravuras, artes, miniaturas, entre diversos outros. A memória oficial do Cristo Redentor mexe com os afetos da população, por ser algo com tanta importância estética para o sentido de identidade cultural da cidade, é que as emoções se voltam para sua preservação. Nesse sentido, qualquer fato que saia da curva da imagem oficial do Rio de Janeiro não é aceito pela população com a visão de uma paisagem rígida e preservada, sem modificações.

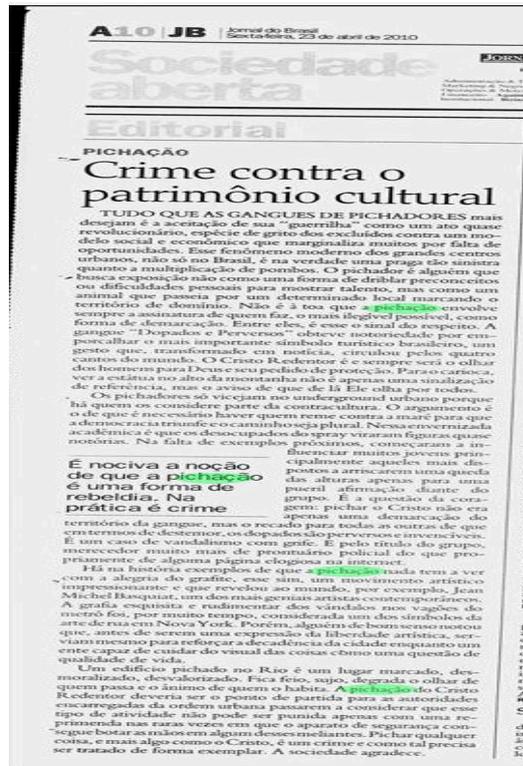
A paisagem rígida e preservada está ligada ao sentido patrimonial, anteriormente apresentado nessa dissertação (p.10). O patrimônio da cidade tem a tendência estética de ser congelado em uma paisagem para que seja apreciado, para que seja visto e não modificado ou tocado. Por esse motivo, alguns órgãos de preservação impedem a mudança de determinadas fachadas, a fim de congelar aquela cena durante o passar dos tempos. No entanto, as éticas de preservação patrimoniais vistas e não palpáveis rejeitam qualquer ação fora dos padrões daquela imagem enquadrada e, dessa forma, criam ações taxativas sociais que afetam a população com instintos coletivos de proteção. Assim, as atitudes das instituições em comum com as mídias oficiais contribuem para a perpetuação dessas práticas de elencar cartões postais ou enquadrar memórias.

No dia 23 de abril de 2010, o JB lançou uma nota editorial na coluna “Sociedade Aberta” sobre o caso do Cristo Redentor. Na realidade, um texto dissertativo que apresentava alguns argumentos simplórios sobre o movimento Xarpi. A ideia inicial exposta no texto é a de que os “pichadores” querem uma espécie de guerrilha, como ato de revolução da voz dos excluídos. Além disso, continua comparando o movimento a uma “praga sinistra” como a de pombos, animal em busca de domínio, e, é claro, a ilegibilidade da escrita, que era ilegível para o Jornal. E por não ser compreensível, transforma o movimento em algo sem sentido ou porcaria. O conceito de “contracultura” é apresentado no texto como uma forma de defesa dos integrantes, uma vez que defende que se há algo para ser investigado ou estudado, é o que mantém o Xarpi “protegido” em seus argumentos. Dessa maneira, o jornal exclui as legitimidades dos conceitos, atacando a academia:

Os pichadores só vicejam no underground porque há quem os considere parte da contracultura. O argumento é de que é necessário haver quem reme contra a maré para que a democracia triunfe e o caminho seja plural, nessa envernizada academia é que os desocupados do Spray viraram figuras quase notórias (Jornal do Brasil, 2010).

Nessa perspectiva simplista e preconceituosa do Jornal, a justificativa para que ainda exista visibilidade para o pixo reside justamente em estudos como esta dissertação, que contribui para discussões sobre as diversas formas de culturas, busca informação e divulga, através da pesquisa, os saberes para a sociedade. Essa ideia apresentada pelo editorial está arquivada na hemeroteca digital em forma de preservação do periódico, certo que os jornais também são agentes contribuintes para perpetuação do enquadramento da memória através de memórias oficiais. Porém, o Xarpi não necessita de nada para ser vicejado, ele já é, em sua essência arteira, o traço no local visível, utilizando até mesmo os jornais como forma de mídia para serem divulgados, vistos e admirados pelos integrantes do movimento. Sendo assim, a sobreposição da tinta em sua bruta peculiaridade é a identidade na visibilidade.

Figura 10 – Desocupados do Spray



Fonte: Hemeroteca digital, JB – 2010

O texto do editorial continua contando com argumentações sobre Jean-Michel Basquiat, que foi citado como “genial artista contemporâneo”, já tratado anteriormente nessa pesquisa (p.34). O artista somente passou a ser valorizado após sua chegada às telas limitadas, sua arte era compreendida como urbana nos espaços fechados e abertos. Porém, a sua *tag* “SAMO” (*same old shit*) passou a ser entendida como arte, na característica contemporânea ou expressionista, quando foi comercializada e redesenhada para caber dentro de uma formatação social e institucional. O editorial, quando classifica a adequação da arte de Basquiat como genial, descaracteriza o Xarpi, impondo um enquadramento estético que marginaliza o movimento e seus integrantes.

A grafia esquisita e rudimentar dos vândalos nos vagões de metrô em Nova York. Porém, alguém de bom senso notou que, antes de serem uma expressão da liberdade artística serviam mesmo para reforçar a decadência da cidade enquanto um ente capaz de cuidar do visual das coisas como uma questão de qualidade de vida (Jornal do Brasil, 2010).

A grafia “esquisita e rudimentar”, mais uma vez, é apresentada como fator de inteligibilidade. Por não ser compreensível, o pixo se torna subterrâneo à escrita perante a formalidade das letras oficiais. Assim, a lógica enquadrada da memória, nesse caso, é

representada pela ideia: o que não é legível nas ruas se tornar marginal, mas o que não é legível nas instituições se torna expressionismo, pois os enquadramentos acontecem nas tentativas de formatação, desvalorização e silêncio das expressões à margem das memórias oficiais. Essa narrativa apresentada pelo Jornal do Brasil foi acessada pela população por meio das compras do periódico e das divulgações em mídias, deformando a opinião pública com sua oficialidade de fala. Restou para o Xarpi a escrita e a mídia nas páginas, momentos esses que são considerados de visibilidade da *tag* para os praticantes.

O Xarpi é colocado como reforço da “decadência da cidade”, como algo que contribui para desvalorização de um local, visibilizando o que aquele ambiente tem de negativo. Nessa mídia oficial, o Pixo é uma mancha que descuida da cidade. Porém, a ideia higienista de limpeza estética está ligada à performance que a cidade deve desenvolver em sua função como cartão postal, ou seja, a cidade deve ser mantida intacta para que sejam preservadas as idealizações dos espaços. Exemplo disso é o muro do Rio 2016, escondendo a decadência estrutural que representam as comunidades. Os governantes estariam higienizando as identidades performativas da localidade, que, para Peixoto, “ficam, muitas vezes, excessivamente presas a imagens ou a memórias oficiais e a retóricas” (2013, p. 143). O Xarpi não fica preso a retóricas ou a memórias oficiais, simplesmente ele escapa e invade a cidade, espancando as ruas, fazendo-se presente e sobrepondo-se através da tinta. Mesmo não sendo compreensível para quem está fora do movimento, é a arte que movimenta a cidade, dando foco aos espaços, sejam eles decadentes ou não, a evidencia aqui é: o Xarpi em locais não “decadentes” será removido.

**Figura 11** – A decadência da cidade: O outro lado do Rio Maravilha



**Fotografia:** Isabela Silveira, 2020

A palavra decadência é utilizada de maneira depredatória pelo editorial do jornal como algo profundo em relação à cidade. Definir as relações Xarpi x Cidade como decadentes é algo que em sua conotação não seria possível, pois a palavra decadência tem por sua definição no dicionário Michaelis o “estado daquele ou daquilo que decai, que se encaminha para a ruína; caimento, declínio”, e o Xarpi é constituído por letras em altivo, em aclave e nos espaços visíveis, que mesmo em ruínas se fazem presentes.

A Figura 11 é exatamente o lado oposto dos muros das Olimpíadas fotografadas na parte interior da comunidade da Maré – RJ. O outro lado do muro é opaco, sem os desenhos oficiais do turismo ou dos jogos, apenas as sombras do que está fora. O Xarpi se fez presente no painel, em boa parte do muro, em toda sua extensão. Vejamos que as estéticas fora dos padrões oficiais em cartão postal tendem a ser enterradas por profissionais do enquadramento da memória, e um muro foi a forma que as ações governamentais oficiais

encontraram para solucionar rapidamente a decadência da falta de estrutura física, como também a falta de resoluções qualitativas dos órgãos públicos nas comunidades.

O outro lado do Rio Maravilha é cinza; e preto fosco. Ao caminhar pela extensão do muro, é possível compreender para quem foi feito o painel. Em sua estrutura performática, naquele cenário memorável oficial da cidade, somente para um dos lados - o da via expressa. O lado da comunidade contemplou literalmente as costas do Rio Maravilha, pois as sombras das imagens são disformes. Com intuito estrutural de maquiara comunidade para os olhos visitantes, essas políticas estéticas estão preocupadas com o congelamento da imagem, marginalizando o que está às suas costas. Já o Xarpi, percorreu todo o muro na parte da via expressa e da comunidade da Maré, evidenciando as escritas e traços em potência, que não se intimidam perante às enquadradas.

A resistência do traço pela cidade, a insistência em permanecer visível e as tentativas de apagamentos simbólicos e literais são partes do mundo Xarpi. Essas ações, na perspectiva da memória social, estão conectadas ao conceito de memória subterrânea, uma vez que são narrativas que sobrevivem, emergindo da parte soterrada pela oficialidade, através de suas práticas culturais de permanência de saberes que, no caso do Xarpi, são os encontros (Reús), pastas de nomes, práticas de ações na pixação, narrativas, fotos, histórias e registros, como mídias em geral, incluindo as jornalísticas. A peculiaridade do conceito de subterrâneo é estar em disputa com a oficialidade, uma vez que, para Pollak, “as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações” (1989, p. 03). Dessa forma, o Xarpi cria mecanismos de sobrevivência nas ruas, avenidas, becos, vielas e logradouros da cidade, reivindicando todos os lugares, silenciosamente, com escritas que surgem da noite para o dia, marcando as formas da cidade, sobrepondo-se à arquitetura e dando motilidade diária nas estéticas urbanas.

O movimento subterrâneo do traço não passou despercebido pelo Jornal do Brasil, pois no mesmo editorial, “Crime contra o patrimônio cultural, 2010” é possível encontrar a frase: “Um edifício pichado no Rio (RJ) é um lugar marcado, desmoralizado, desvalorizado” (Jornal do Brasil, 2010). De fato, a marca é o que movimenta a potência da pixação, pois é através da *tag* que são codificados e identificados os nomes, siglas e famílias. Um local pixado é um local marcado, que conta com uma memória em surdina e noturna de uma cultura que brinca de eternidade pelos espaços. No entanto, os sentidos de “desvalorização e desmoralização” estão,

mais uma vez, altamente conectados com sentimentos da oficialidade da performance dos cartões postais, que guardam uma paisagem única e intacta do objeto/cidade.

Quando o editorial escreve que um local marcado pelo pixo é desmoralizado, abre amplas conotações sobre “moral”, que origina-se do latim *moralis*, associada à maneira ou comportamento próprio de um ser humano; é um conceito relacionado ao conjunto de valores de uma sociedade, suas leis e até mesmo a identidade enquanto povo; e é uma palavra que também é relacionada a práticas socialmente aceitas. Contudo, uma marca não desmoraliza um prédio por apenas existir, a marca só “desmoraliza” porque é a lembrança da voz daqueles que a sociedade tenta minimizar e esconder. Dando as costas às margens de seu universo maravilha-paisagista, o pixo incomoda, pois traz à lembrança os passivos observadores que aquela estética não é a única estética presente naquela localidade e que aquele patrimônio não é o único que conta uma história. O Xarpi brota na rua e convoca para a cidade escrevendo que não há absolutismo na memória, pois ela emerge de sua posição subterrânea, sempre em disputa.

As disputas da memória são tratadas por Pollak profundamente, utilizando estudos e narrativas de prisioneiros e vítimas de regimes absolutistas e nazistas. A partir dessa vivência, o autor trabalha o conceito de trauma e memória traumatizante, que os narradores transmitiram enquanto sobreviventes de campos de concentração. Suas lembranças reaparecem na sociedade, quando existe um lugar de ouvinte para que essas falas possam ser ouvidas e notadas. Essas lembranças esperam o momento certo para que possam vir à tona, e esse momento é o que Pollak denomina de disputa. Se usarmos para o universo Xarpi o conceito de memória em disputa, podemos concluir que ele engloba as formas de sobrevivência do traço, pois a pixação está em camadas de tinta sob a tela da cidade, esperando o momento para se tornar parte da estética. Essa espera é estratégica, pois os praticantes optam por locais com muita circulação e visibilidade, e, quando menos se espera, lá está a pixação, sendo uma memória por cima da outra, em disputa com o espaço, com as políticas, com membros do próprio movimento, dividindo atenção dos olhares da população, pois Xarpi também está ligado à mídia.

A memória é assim. Não tem fim. Por debaixo de uma camada tem outra e outra e outra e mais outra. Memórias que nem sempre se encontram ou se combinam. Memórias que por vezes se contrastam, se enfrentam e se contradizem. O território das memórias não é um território apaziguado, pelo contrário, constitui um campo de disputas e de tensões (ABREU, 2012, p. 32).

Essas disputas em camadas estão no campo das tensões da memória. No momento em que o Xarpi se coloca em evidência na rua, nos locais visíveis ou nas mídias, o movimento passa a ser alvo, contando com o juris da população transeunte, nessa perspectiva de arte para que todos vejam, mas para que poucos leiam. A pixação participa da cidade para ser comentada e admirada, cumprindo seu papel de ser uma marca individual e grupal na cidade, em camada mais complexa. As disputas estéticas também são impostas ao movimento Xarpi. Na frase: “há exemplos na história que a pichação nada tem a ver com a alegria do grafite, esse sim, é um movimento artístico” (Jornal do Brasil, 2010) é possível compreender a movimentação estética legível X ilegível que está intrínseca na ideia dessa oração. As estimas alegres do grafite são padrões que o Xarpi deve seguir, para que então seja aceito socialmente ou legalmente, já que os argumentos utilizados no editorial estão baseados em criminalidade e marginalidade.

Essa abordagem que coloca à luz o Grafite como o ponto alcançável da pixação faz parte de uma política de enquadramento da memória que delimita quais são os espaços das artes, em quais locais e de que maneiras podem ser aceitas ou consideradas como movimento. Dentro dessa demarcação, o grafite, atualmente, é considerado uma arte legal, inteligível e urbana. Nesse sentido, é associado ao Xarpi como o exemplo de arte, certeza, moralidade e compreensão, trazendo para o movimento a marginalidade do conceito de arte e o colocando como subterrâneo às ideias e sentimentos sociais frente às artes facilmente compreensíveis e inteligíveis.

As disputas da memória do traço estão por toda a rua. Num plano mais geral, o Pixo transcende boa parte dos objetos do cenário da cidade. Se bom observador for, verá as *tags* em postes, casas, meios de transporte, meio fio, pontos de ônibus, árvores, pedras, não há limites para o movimento, mas há limites de sua aceitação e permanência no local. O pixo incomoda a ponto de ser apagado, quando fere a imagem da memória oficial, como podemos constatar no final do editorial do JB, que conclui com a frase “Pichar o Cristo não era apenas uma demarcação do território da gangue, mas um recado para todas as outras que em termo de destemor, os dopados são perversos e invencíveis, é um caso de vandalismo com Grife” (Jornal do Brasil, 2010). Na disputa de espaço entre a oficialidade e a marginalidade do traço, o periódico colocou os pixadores Aids e Zabo como “invencíveis”, catalogando sua grafia como vandalismo com grife, não pelo traço e as letras do Xarpi, mas pela localidade em que elas estavam. Ou seja, o apagamento da pixação está ligado às relações e aos sentimentos que a sociedade tem diante do local em que está inserido, pois pixações em espaços onde a sociedade

não valoriza tendem a permanecer mais tempo e serem apagadas por ações do tempo e não por ações humanas.

A gente reacendeu aquilo ali, a investigação estava morta, a gente escreveu sobre os royalties 'Reage Rio', 'onde está a Patrícia?', 'cadê a menina Gisela?' E ainda teve a Priscila Belford, a gente protestou tanta coisa, porque se os grandes conhecidos estavam ficando no anonimato sumido, imagine nosso povo aqui que estava morrendo e não estava caindo na mídia, o descaso sempre foi grande...se esses já tinham sido esquecidos, imagine o povo que não passa na mídia e não aparece em lugar nenhum... (AIDS, em conversa, 2020).

Reacender é disputa. Em entrevista, Aids comenta que reacendeu as questões que estavam esquecidas pelas forças governamentais. Naquele momento, o pixo era transporte de escrita, trazendo à tona novamente os temas que o integrante julgava abandonados, caídos no anonimato. Dessa forma, o pixo se mostra potente em ser memória em camadas de tensões espaciais. Essa conduta de reacender é presente nas estruturas do movimento Xarpi, pois em diversos momentos das práticas dos integrantes o desejo de eternidade, de disputa com o espaço e de ser memorável e altivo são mecanismos que o movimento utiliza para manter o traço vivo e respirando, mesmo quando apagado na rua.

Um grande exemplo seriam as pastas colecionadoras que os pixadores guardam com carinho e zelo. Entendi esses significados quando comecei a colecionar os nomes em minha pasta pessoal. Toda vez que participava de encontros e reuniões, eu levava meu caderno e, atualmente, registro 80 nomes em meus arquivos, número baixo diante da complexidade do movimento e do grande número de adeptos. No entanto, as quantidades de assinaturas não são tão primordiais quanto às *tags* famosas como a de Aids, justamente por seu feito ter repercutido pelas mídias por todo país. Estar na mídia é disputa e os integrantes do Xarpi enaltecem isso, guardando os jornais nas pastas junto às assinaturas. As pastas do Xarpi são formas de guardar a escrita da rua reacendendo em seu arquivo, impedindo que a aquela letra desapareça ou, como citado por Aids, caia no anonimato.

A palavra “reacender” tem por definição a conotação de voltar a atear fogo, arder, incendiar ou queimar e, no movimento Xarpi, essa palavra está ligada à prática de colocar o nome à luz novamente, quando é apagado em um local. Essas condutas estão fortemente ligadas às disputas e maneiras de sobrevivência do traço, pois através do ato de, mais uma vez, colocar-se no espaço faz alusão a eternidade do nome, o desejo de lembrar e não ser esquecido dos integrantes, trazendo a potência do corpo afetando e sendo afetado pela cidade, em seus espaços performáticos. Contudo, reacender também se torna algo necessário perante as disputas do

movimento Xarpi na rua e na cidade, pois essa política permite que o Pixo circule pelos espaços, trazendo a conotação de rotatividade das letras para o painel da cidade. O ato de pixar novamente um mesmo local e insistir na permanência do espaço é algo que movimenta o corpo Xarpi em uma espécie de revide. Em conversa com Aids, o Irreverente utilizou essa palavra para designar o ato de se impor e espancar um local, pois ser apagado é uma espécie de desafio que o Xarpi aceita e revida lançando a *tag* novamente naquele ambiente, gerando mais disputas nas camadas da memória da cidade. Quando o Xarpi retorna do esquecimento de ser apagado, ele se torna a memória subterrânea que emerge, galgando para o ativo dos locais e para os visíveis estéticos da sociedade, de fato, fazendo parte do patrimônio, sendo ele público ou privado, material ou imaterial, o Xarpi está lá, brincando de eternidade.

Figura 12 - “Aids”

**A14 JB CIDADE** Jornal do Brasil  
Sexta-feira, 23 de abril de 2010  
cidade@jb.com.br

VANDALISMO

## Pichador do Cristo é liberado na DP

o Aids, diz que é católico, mas pode ter a prisão decretada pela Justiça

**Flávio Dilascio**

Menos de 24 horas depois de anunciar que se entregaria à polícia, o pintor responsável pela pichação da palavra Aids, seu apelido, no Cristo Redentor, compareceu ontem à Delegacia de Proteção ao Meio Ambiente, em São Cristóvão (Zona Norte). Acompanhado do pastor Marcos Pereira, do cantor gospel Waguiinho e de um advogado, Paulo prestou depoimento por cerca de quatro horas. Ele foi liberado, embora possa ter sua prisão pedida pela Justiça a qualquer momento.

Segundo o advogado Alexandre Magalhães Braga, que defende o pintor, outro pichador do Cristo, o Zabo, da gangue DP (Dopados e Perversos) também o procurou pedindo ajuda. Assim como fez com o Aids, ele o teria convencido a se entregar, o que deve acontecer na segunda-feira.

O Aids está sendo indiciado por depreciação do patrimônio público e injúria religiosa, por se tratar de uma imagem sacra. Apenas a ventem e três anos de prisão. Há ainda a possibilidade do enquadramento por formação de quadrilha, o que só seria possível caso fosse provado que havia pelo menos quatro pessoas praticando o vandalismo. Entretanto, segundo o depoimento de Aids, só participaram do crime, ele e Emerique de Amorim. — No entanto, as investigações podem evoluir, pois encontramos a pichação Aids nos túneis do Trineu Martinho e do Chacrinha, embora ele tenha negado a autoria.

**Pintor se diz arrependido**  
Assim como depoimentos, o negou ser participante de uma gangue de pichadores.

— Minha intenção era apenas fazer um protesto pelo desaparecimento da engenheira Patrícia, além de outros crimes que não foram resolvidos. Estou arrependido e peço desculpas à população do Rio de Janeiro. Sou trabalhador, pai de família, ex-militar e não participo de pichações pela cidade. O único desvio que tive antes desse foi na minha adolescência, quando ribisquei uma linha de trem — afirmou o pintor, que negou ser o autor das outras pichações com o nome Aids encontradas pela polícia.

O JJB encontrou pelo menos dois perfis no site de relacionamentos Orkut em que Aids é citado — ambos com fotos de pichações. Além disso, o pichador é citado na letra da música que seria o hino oficial da gangue Irreverentes. Um dos trechos diz: “o som é para viação e o Bug e o Aids também entra (sic) nesse som...”

A polêmica na investigação não para por aí. Foi seu depoimento.

— Não sei se eu não seria a assistente de um dos pichadores e sim uma referência à banda Legião Urbana. A polícia está apurando se isso é verdade.

Advogado do acusado, Alexandre Magalhães Braga confirma a versão do cliente.

— Não há uma terceira pessoa envolvida no caso e a segunda se entregou à polícia na segunda-feira. Quanto ao indiciamento do Aids, não acredito que ele vá ser condenado, pois o ato dele não teve a intenção de profanar a imagem do Cristo. Inclusive, ele é católico — disse Alexandre, que advoga para a igreja evangélica Assembleia de Deus dos Últimos Dias (Audi), que busca a recuperação de pessoas envolvidas em crimes.



**REU CONFESSO** — Apesar de não ter sido preso, o pintor será indiciado por depreciação patrimonial e injúria

Fonte: Hemeroteca Digital, Jornal do Brasil, 2010

No dia 22 de abril de 2010, o JB publicou a seguinte manchete: “Igreja pede proteção contra a gangue que pichou o Cristo paróquia São Jorge seria o próximo alvo do grupo dopados e perversos”. Essa afirmativa do jornal, sem embasamento, colocou Zabo e Aids em uma evidência de ataques relacionados à intolerância religiosa, categorizando mais um crime e marginalizando cada vez mais o que seria um protesto em um local de vislumbre.

No dia 23 de abril de 2010, o JB publicou “Pichador do Cristo é liberado na DP”. Nesta pesquisa, alterei o arquivo do jornal para preservar a imagem e o nome de Aids e Zabo; o texto detalha o caso “Pichação no Cartão Postal” e, na parte final, indica a identidade de Aids, revelada e exposta como criminoso. Em conversa, o Irreverente conta que encontrou o Pastor Marcos Pereira, em Coelho Neto-RJ, seguindo depois para a igreja onde contataram as mídias para dar voz e direito de fala ao Aids, com a finalidade de atenuar sua imagem marginalizada e dar luz às suas frases de protesto. Apesar disso, os jornais não mencionaram suas falas. Em relação às suas frases, o Irreverente comenta: “a mídia é muito covarde, as coisas que eu pixei de protesto eles não botaram (...). Se ninguém lembrar, fica no anonimato” (AIDS, em conversa, 2020). Nesse mesmo dia, o periódico contou com a nota editorial “Crime contra o patrimônio cultural”, utilizando o termo “Desocupados do Spray”.

A função de fabricar uma imagem única e de dar enfoque a essa fabricação é um trabalho complexo de enquadramentos de memória e suas práticas. Nesse caso, as mídias contribuíram para perpetuar a estátua do Cristo Redentor como cartão postal intocável, parte do cenário maravilha e religioso, comovendo a opinião popular que viu o Cristo Redentor manchado, sem ler o que nele estava escrito. O periódico segue relatando que Aids ficou por 4 horas prestando depoimento e que ele seria atuado por crimes contra o patrimônio, injúria religiosa e possível formação de quadrilha. Contudo, o Irreverente afirma ser cristão da ordem católica apostólica romana e explica que o local escolhido era por estar em evidência e ter visibilidade estética social e não por seu motivo sacro.

Eu já pixei sem intuito de protesto e depois eu passei a olhar com um olhar protestante, eu já fiz por fazer e continuei a fazer por não aceitar certas coisas, não tô dizendo que é o certo, mas se roubar e ser corrupto é arte, o que é a pixação? Um Crime? (...). Teve uma frase lá (Cristo Redentor) que é ‘Quando os gatos saem, os ratos fazem a festa’, primeiro porque é a politicagem, nós somos os gatos (povo), eles são os ratos (governo) roendo tudo, acabando com tudo, também porque a guarda que era pra tá presente lá abandonaram o posto, e aí a gente conseguiu chegar, o resto estavam lá dormindo, essa frase tiveram muitos sentidos... o que mais valeu foi a visão lá de cima, o Rio de Janeiro é lindo... (AIDS, em conversa, 2020).

Aids narra que houve tempo para escrever sua *tag* e algumas frases políticas que estavam perdendo mídia no momento, comentou que já pixou sem intuito político, mas, no caso do Cristo Redentor, teve a intenção política, pois seu entendimento sobre o que era o Xarpi se modificou com o passar dos anos, como integrante do movimento no grupo Irreverente. A frase que mais foi comentada em sua narrativa foi a “Além do risco”. Aids fala como essa oração é

significativa para ele enquanto pixador, pois está relacionada ao que vai além da pixação. Explicou que o pixador está além do risco na sociedade, que não deve ser definido por sua *tag* e por seus feitos no universo Xarpi, muito menos pelos riscos de vida que corre enquanto agente potência das letras, está, além disso, segundo o Irreverente, na essência humana e algo que move o corpo e afeta as estruturas físicas e sociais.

O integrante expressa: “a gente não é só a pixação, é por isso que eu coloco ‘além do risco’ (...) nós somos um corpo...Coisas que as pessoas não sabem né, a gente é ser humano...” (AIDS, em conversa, 2020). Quando Aids comenta “a gente é ser humano...”, coloca para fora toda a marginalidade que essa frase representa, pois, o Xarpi é visto como uma barbárie e vandalismo, descaracterizando o que há de ser humano nessas condutas, visto que reagir em não concordância faz parte de uma construção do que é ser humano, é disputa.

Nesse sentido, os conceitos marginais que o Xarpi enfrenta também foram lutas que assombraram o Grafite – uma arte urbana que até meados de 2011 era ligada à criminalidade. Mesmo sendo permitido pela primeira vez no artigo 65, da Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, o grafite só foi descriminalizado em 25 de maio de 2011, na Lei n. 12.408/2011.

Para que fosse praticado com o objetivo de embelezar o patrimônio público ou privado, há quase 10 anos, o Grafite migrou de arte transgressora para arte socialmente aceita e embelezadora, a ação para a descriminalização estão as claras: desenhos inteligíveis valorizam a ala patrimonial, contribuem para a compreensão do cartão postal e se misturam à estética de uma forma menos espancadora como acontece no movimento Xarpi. Dessa forma, ser um grafiteiro é ser humano e artista, ser um pixador é ser vândalo sem humanidade, pois o pixo emerge do subterrâneo da rua para o aclive do Cristo Redentor para perguntar à população onde se encontram pessoas desaparecidas e o que está acontecendo com a verba pública. São assuntos que, em sua maioria, não deveriam estar em um cartão postal, pois seria mais agradável aos olhos um desenho colorido do que perguntas que colocam a cidade em estado de alerta por se sentir desconfortável com sua administração, que, por sua vez, apaga rapidamente os pixos para que sejam esquecidos pela população.

Essas disputas do Xarpi colocam em cena na cidade o conceito de corpo apresentado por Espinosa, abordado anteriormente nessa dissertação. (P. 12). O corpo, na fala de Aids, está ligado à organização que o movimento tem perante os integrantes e suas condutas mediante os espaços. Ser um corpo é ser parte de um mecanismo que afeta e é afetado pela rua e os sentimentos de funcionalidade do organismo comovem a cidade, já que esse poder de ser

afetado “está portanto preenchido, desde o princípio de nossa existência” (DELEUZE, 2017, p. 150). Ou seja, existir enquanto um corpo de afetos do traço faz parte da organização do universo Xarpi, potencializando as letras de uma forma a não se preocupar em ser inteligível, fazendo circular narrativas em camadas da população, sendo a marca do cartão postal, pois a *tag* já é arte, a própria assinatura já interfere no cenário e na tela em comunhão e em disputas com o Xarpi.

**Figura 13** – Limpo – Pichação Retirada

do Brasil  
Minas, 1º de julho de 2010  
cidade@jb.com.br

FÉ E TURISMO

## Cuidado com cada detalhe do Cristo

Mais de cem pessoas trabalharam na grande reforma

**Evelyn Soares**

Dos pés à cabeça, a estátua de 38 metros do Cristo Redentor foi restaurada pelas mãos de mais de cem pessoas, entre engenheiros, restauradores e arquitetos. O trabalho foi árduo e minucioso.

Trabalhando para reparar as mãos e a cabeça do Cristo, estava Pablo Anibal, 33, argentino, ele já trabalhou na restauração do Convento de Santa Teresa, na Igreja Nossa Senhora do Carmo (antiga Sé) e sua última obra foi no Teatro Municipal.

Questionado sobre qual foi a etapa mais difícil, o restaurador compartilha da opinião da arquiteta responsável, Márcia Braga:

— As tesselas (pastilhas) que revestem a estátua não têm mais a cor original. Foi difícil escolher as novas peças com a cor certa.

Um dos restauradores, Pedro Leite, 22, confirmou que apenas 1% das tesselas trazidas foi aproveitada. Mas, para respeitar a obra original, muitas peças foram reutilizadas.

A parte mais custosa foi a limpeza da imensa pichação que a imagem sofreu em abril. Pablo trabalhou por cerca de oito horas, durante dois dias seguidos, para livrar as pedras-sabão da tinta.

— Mas, ao vê-la pronta, chorei, fiquei muito emocionado — contou.

Cada nova tessela, proveniente da mesma jazida em Minas Gerais de onde vieram as originais, leva mensagens de amor.

— Cada um de nós que esculpiu as pastilhas de pedra-sabão colocou o nome de uma pessoa querida. Tem emoção no Cristo — lembrou Fabio Spina, diretor da Vale.

O concurso *Vale para Sempre Cristo Redentor*, que premiou os autores das 80 melhores respostas para a pergunta “Por que você gostaria de guardar para sempre uma lembrança do Cristo Redentor?” com um pedaço de pedra-sabão personalizada com o nome. A campanha fez tanto sucesso que a empresa recebeu mais de 100 mil frases, vindas de 80 países, em apenas um mês.

**LISSÃO CUMPRIDA** – Pablo (de boné) e Pedro

**ESTENDIDA** – Até a mão da estátua foi reformada

**DETALHES** – As tesselas vieram de Minas Gerais

**LIMPO** – Pichação retirada

Pablo Anibal  
Restaurador principal

“As tesselas que compõem o mosaico não têm mais a cor original. Foi muito difícil escolher as peças com a tonalidade correta. Mas, ao vê-la pronta, chorei, me emocionei”

**Fonte:** Hemeroteca Digital, Jornal do Brasil, 2010

Entre comunhão e disputas na cidade, está uma ação muito comum que é o esquecimento do traço, que acontece quando determinado local de grande valia social é pixado e as medidas higienistas, o mais rápido possível, o apagam, como no caso “Pichação no cartão Postal”. No dia primeiro de junho de 2010, o JB lançou uma coluna “Fé e turismo”, relatando os detalhes dos procedimentos feitos para a retirada da tinta no monumento. Um dos parágrafos dedicado

ao Xarpi avaliava que foi a parte mais custosa e informava que a limpeza da tinta spray na pedra sabão levou 16 horas trabalhadas, divididas em dois dias. O curioso é que, nesse meio tempo de obras no Cristo Redentor, houve um concurso de redação, elegendo as melhores 80 respostas para receber um prêmio, que era justamente o nome do ganhador em pedra sabão. O concurso recebeu, em apenas um mês, mais de 100 mil redações, incluindo textos internacionais. A vontade de ter seu nome em um pedacinho do Cristo Redentor movimentou esses candidatos a responderem a pergunta: “Por que você gostaria de guardar para sempre uma lembrança do Cristo Redentor?”. A eternidade do nome associado aos espaços performáticos da cidade é surpreendente, trata-se, sobretudo, de estéticas inteligíveis, pois é mais compreensível socialmente ler um nome do que uma *tag*; é mais significativa a mensagem ligada a estéticas aceitas e dominantes, representativa da voz dos abastados. O concurso utilizou as próprias pedras da obra do Cristo para premiar os vencedores, cada um recebeu um pedacinho do Cristo com seu nome, uma relíquia que passa a ser parte do patrimônio privado. Essa ação traz a reflexão sobre o ato de deixar a gravação dos nomes nos espaços. De um lado, os nomes de Aids e Zabo foram apagados em 16h de trabalho, em dois dias seguidos, e, de outro, 80 pessoas tiveram como prêmio seus nomes inscritos nas pedras do Cristo.

O movimento para limpar o Cristo Redentor trouxe algumas inquietações. A declaração do responsável pelo concurso de redações do monumento, Fábio Spina, na época diretor da Vale – a maior produtora mundial de minério de ferro - revela que “cada um de nós que esculpiu as pastilhas de pedra sabão colocou o nome de uma pessoa querida. Tem emoção no Cristo” (SPINA, JB, 2010). Essa ação é claramente um desejo expresso de fazer parte da paisagem, de estar presente no patrimônio e ser imortalizado com a peça, a emoção de se misturar às estéticas urbanas. No entanto, quem participou da restauração tinha a ação conotativa de preservação, enquanto o Xarpi foi condenado como o oposto disso, mesmo trazendo nome e inquietações relacionadas a pessoas desaparecidas. A questão que não quer calar é: Quem tem direito à memória do traço?

Essa pergunta motivou minha pesquisa de monografia, enquanto graduanda em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, e foi o que me trouxe para investigar de forma mais profunda as performances urbanas do Xarpi e suas ações memoráveis. O direito às estéticas da cidade faz parte de uma memória global ou até mesmo oficial e se acha ligado a ações inteligíveis. Vejamos o Grafite, que depois de muita luta e debate deixou de ser crime e passou a ser um mecanismo de embelezamento do patrimônio. Essa arte não era legível e, por ser ligada à transgressão, era criminalizada, desvalorizada e associada a classes

marginalizadas. Todavia, atualmente, após sua guinada para aceitação social, tornou-se parte da paisagem e pode ser vista no cenário maravilha da cidade. Um exemplo é o painel do “porto maravilha”, desenhado pelo grafiteiro e artista urbano Kobra, que ganhou enorme visibilidade global, por ser o maior grafite do mundo. Uma estética antes criminalizada, atualmente é enaltecida, fazendo parte do cartão postal da cidade. Já o Xarpi, às margens do subterrâneo do não direito à memória, ilegível e incompreensível à primeira vista da memória oficial. Na prática, o maior “crime” dessa arte são suas peculiaridades de não enquadramento de espaços limitados, estando presentes em qualquer lugar onde se alcança.

Direito e visibilidade, duas palavras distintas, porém, irmãs, quando se trata do direito à memória do traço. A palavra direito, pelo dicionário de língua portuguesa, faz referência ao justo, correto ou honesto. Já a palavra visível faz referência aos sinônimos de óbvio, aparente ou perceptível. O que há de tão semelhante em duas palavras distintas? A semelhança está na fatalidade da potência do direito à visibilidade.

O direito à memória é previsto pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. O Art. 1º, no item VI, define o direito à memória e às tradições, certo de que todo indivíduo brasileiro tem direito à preservação histórica, religiosa e ideológica, logo suas manifestações culturais podem ganhar visibilidade e valorização. No entanto, a aplicação da lei nem sempre está de acordo com o que determina a legislação, desconsiderando que todos têm o direito de lembrar e serem lembrados. Quando se trata de Xarpi, porém, não há o que ser guardado nas ruas, em determinados locais a tendência é o apagamento. A questão do direito à memória da rua traz relações entre permanência X apagamento nos espaços, entrelaçando rotatividade das escritas na cidade, movimentando memórias que ora são subterrâneas e ora são disputas. Mesmo que o Xarpi atualmente não tenha direito à memória nos espaços do cenário da rua, as pastas e folhas de Reús guardam as *tags* e suas relíquias, completando o acervo de maneira agregadora, pois nenhuma reunião é igual a outra e sempre terá uma *tag* para ser recolhida diferente das que o integrante já possui, ou até mesmo repetindo assinaturas e datando para que possam comparar a evolução do traço e suas mudanças com o tempo. O Xarpi constrói seu próprio direito à memória, sem pedir permissão e se impondo como narrativa nos ambientes.

Entre o “faz e apaga” da modernidade da cidade estão políticas de perpetuação de uma cultura dominante. Somente é aceito e permanente o que é denominado valoroso ou cultural, caso contrário, as intervenções de “regeneração” são acionadas com a finalidade de enquadrar e normatizar as estéticas. Essas condutas podem ser observadas no caso do Pixo no cartão postal. No dia primeiro de maio de 2010, o JB lançou a ideia “Pichador regenerado”, que

consistia em narrar as atividades de limpeza do Túnel Novo, na avenida Lauro Sodré, no bairro de Botafogo- RJ. Nessa localidade era possível encontrar inúmeras *tags* de diversos pichadores, em décadas diferentes, um dos acervos a céu aberto do Xarpi.

**Figura 14** – Mídia: A regeneração do Xarpi

**pichador regenerado**  
limpar pichações no Túnel Novo com um moderno equipamento, usado na Muralha da China

**Palavra esquecida**

**Sociedade aberta**

**Paulo Estrella**  
DIRETOR PEDAGÓGICO DA ACADEMIA BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO, CULTURA E EMPREGABILIDADE

Imagino, enquanto profissional de educação, o papel do educador no processo de reverter de um quadro como esse. A iniciativa da prefeitura de lançar uma campanha contra a pichação pode ser o estopim que faltava para uma conscientização maior. Como se diz, "cidade limpa é a que menos suja", e essa máxima vale para todos, o que não minimiza a aplicabilidade da força da lei.

O exemplo maior é a participação na iniciativa de dois dos envolvidos no episódio de pichado Cristo, que agora se dizem arrependidos, como quem não deu a sorte de cair nas amarras fíctas e agir da impunidade que vem assolando os quatro cantos do país. Quem passou pelo Túnel Novo, em Copacabana, se deliciou com a cena da dupla limpando as paredes. Não vi, mas gostei de saber na qualidade de cidadão que paga impostos em

dia em prol, também, da manutenção da minha cidade.

Não é de hoje que se fala em atos de vandalismo expressos em pichações. Quem não se lembra do primeiro dia de visita da 28ª Bienal de São Paulo, quando um grupo entrou no prédio como visitantes e lançou a aplicação? O pior é que, pelo que se teve conhecimento, algumas pessoas que estavam no local aplaudiram o ato! Como pode uma ação desse gênero receber apoio? Teríamos aí, então, autores e co-autores do crime? Pode parecer um devaneio, mas é preciso que retemos valores intrínsecos ao ser humano e começar com alguns desses de bom senso seria um excelente início.

O que se espera é uma população mais educada, um poder público mais atuante, um trabalho de conscientização que, como profissional de educação, pode e deve passar pela sala de aula. Destruir o que é do outro, enquanto patrimônio privado, também deve ser reprimido com rigor.

Penas alternativas são sempre desejáveis, já que não imagino um pichador dividindo uma cela com presos perigosos. Por outro lado, imaginar que não será punido com o rigor da lei só faria elevar o tom da sensação de impunidade. Sonho com o dia em que seremos uma civilização. Sinto como se, a cada dia, civilidade fosse uma palavra esquecida no meu empoeirado dicionário.

**TRISTE CENÁRIO** – Na Avenida Lauro Sodré, em Botafogo, fachada do Túnel Novo está repleta de pichações

**“Não sabia que limpar era tão sacrificante”**

Responsáveis pelas pichações que surgiram no Cristo Redentor no último dia 15, os dois pichadores se ofereceram para ajudar nos trabalhos de recuperação da fachada do Túnel Novo. Segundo o secretário de Conservação, Carlos Roberto Osório, não houve qualquer convite por parte da gestão municipal, o que comprovou a atitude voluntária dos dois. Segundo o prefeito Eduardo Paes, com a iniciativa de ontem, os pichadores conseguiram transmitir um bom exemplo.

– Confesso que quando vi o Cristo Redentor pichado, tive vontade de esgarar esses rapazes. No entanto, esse arrependimento deles é muito importante. Essa atitude de vir a público, se apresentar e querer cumprir com as suas obrigações em relação à cidade foi um belo exemplo – disse.

Os dois pichadores realizaram os trabalhos de remoção das tintas com solventes e escovas, mas não chegaram a manusear o equipamento em fase de teste.

– Eu disse arrependido, e, principalmente muito feliz com a atitude.

– Não sabia que o trabalho de quem realiza a remoção da sujeira nos muros da cidade era tão difícil e sacrificante – confessou. – Estou arrependido e gostaria de pedir desculpas a toda a sociedade carioca.

O secretário da Ordem Pública, Alex Costa, informou que ações para flagrar pichadores serão feitas a partir deste mês.

– Atuaremos com dez homens descaracterizados em pontos estratégicos. Flagrado, o pichador será encaminhado à delegacia mais próxima.

**Fonte:** Hemeroteca Digital, Jornal do Brasil, 2010

A figura 14, retirada da página da Hemeroteca Digital, foi alterada para preservar as identidades dos pichadores, apagando seus nomes reais. Essa ação de “regenerar” foi uma maneira de punir Aids e Zabo pelo caso do Cristo e de assumir publicamente que estavam reabilitando práticas opostas ao Xarpi. Diante da sentença do Poder Judiciário, os dois integrantes participaram das remoções dos nomes, contribuindo para a limpeza do local e mudando, mais uma vez, o cenário da cidade. A coluna ao lado com o título de “Palavra esquecida” contém o texto do diretor pedagógico da Academia Brasileira de Educação, Cultura e Empregabilidade, Paulo Estrella, cuja narrativa aborda temas higienistas, colocando em pauta o Xarpi como a sujeira da cidade, algo que necessariamente precisa ser apagado para dar a sensação de limpeza urbana. O diretor cita uma fala popular: “a cidade limpa é a que menos suja”, associando atos que promovem sujeira e mal estar às *tags* no espaço urbano. O texto segue, afirmando em tom vitorioso, que Zabo e Aids limpavam as letras no Túnel Novo.

Quem passou pelo Túnel Novo, em Copacabana, se deliciou com a cena da dupla limpando as paredes. Não vi, mas gostei de saber na qualidade de cidadão que paga impostos em dia em prol, também, da manutenção da minha cidade (ESTRELLA, JB, 2010).

Quando o diretor narra que se deliciou há uma conotação de perversidade em sua fala, ao manifestar prazer em saber que os autores de pichações estão, de fato, contribuindo para os sentimentos higienistas do cenário da cidade. Esse prazer em presenciar a punição está altamente relacionado às políticas de enquadramento da memória e suas ações na cidade performática. Quando Estrella menciona “minha cidade”, sugere a apropriação dos espaços que também de fato são pertencentes a ele, enquanto residente e ser social daquela comunidade, como também são pertencentes aos pixadores, que também são residentes e seres sociais inseridos no meio urbano. No entanto, a cidade que passa a ser do pertencimento de Estrella em sua fala, é uma cidade de congelamento da paisagem com sensações de limpeza estabelecidas por sua sociedade e comunidade. Esse fenômeno moderno dos pertencimentos do cenário da cidade são camadas mais profundas da memória, nas quais todos e ninguém tem direito à visibilidade dos espaços onde se transita, vive e morre, pois, estar no cenário não é, necessariamente, participar do cenário, mas contribuir para a perpetuação de figuras intactas e punir quem ferir tais estéticas.

O Jornal do Brasil reproduz ainda a narrativa de Eduardo Paes, o então prefeito, que em um dos trechos comenta: “Confesso que quando vi o Cristo Redentor pichado, tive vontade de esganar esses rapazes”. Outra narrativa que também expressa os sentimentos de posse dos espaços, pois sentir vontade de ferir um ser humano em prol da proteção de um bem patrimonial tem a conotação de preservação dessa estética congelada em paisagem, e também ter a posse daquela localidade e o dever de salvaguardar aquele bem. Essas disputas entre traço oficial X traço subterrâneo são formas diferenciadas de se lidar com os espaços. A oficialidade deseja manter e eternizar a paisagem, já o traço subterrâneo, deseja ser visível e se manter vivo enquanto puder, acima da oficialidade, emergindo pelo cenário e participando da estética.

Pixo é muita coisa, é você largar a tua família para se aventurar na madrugada, não é pra qualquer um. Ainda mais com esse Rio de Janeiro violento, você se depara com uma pessoa perto da sua casa e não adivinha que é um pixador nunca, você com uma arma em casa vai matar um pichador (AIDS, em conversa, 2020).

Essa fala de Aids sobre a violência sofrida por pixadores em ação coloca os adeptos do movimento em eterno risco. Muitas vezes durante a entrevista, o Irreverente se coloca “além

do risco” como a ultrapassagem do perigo em camadas, não sendo definidos somente pela *tag*, mas pelo ser humano que existe atrás da *tag*. Essa narrativa não é exclusivamente de Aids, em reús é possível ouvir comentários de inúmeros pixadores relatando ferimentos, violência e até mortes pela cidade, através de medidas punitivas, risco de altura ou periculosidade do local. Esses feitos de se arriscar pela noite são vistos pelo Irreverente como atos heroicos, pois é o ápice da eternidade em potência colocar sua existência em perigo, em nome de ideais e de seus desejos artísticos. Ao se contrapor à fala de Eduardo Paes sobre esganar a dupla, Aids comenta sobre a violência do Rio de Janeiro e como seus protestos, justamente, tiveram a intenção de reacender investigações esquecidas, que, para ele, estão no anonimato.

Essas disputas revelam o quão subterrâneo ficou a narrativa de Aids, enterrada e sepultada pelas grandes mídias, que formatam a opinião pública, levando-a pensar em um ato de ataque ao que a cidade tem de melhor, quando, na verdade, não houve enfoque nas frases cobrando ações governamentais escritas por Aids e Zabo.

A população acompanhou todo o caso do Cristo pelos jornais, desde o aparecimento das tags e frases até a sentença dos pixadores, bem como as obras finalizadas no monumento. Alguns pixadores acompanharam pelos jornais com a finalidade de se inteirar sobre o caso e também arquivar as folhas físicas em suas pastas, guardando os nomes que continham nelas, todas aqui citadas do ano de 2010. A primeira publicação no JB sobre o caso da “Pichação no cartão postal” data de 16 de abril e contém informações superficiais. A segunda foi uma pequena coluna, no dia 17 de abril, com a informação de que a Polícia Federal procurava os suspeitos. Já no exemplar de 21 de abril, o JB publica que a Polícia havia identificado os suspeitos e, no dia seguinte, a Igreja Paróquia de São Jorge pede proteção contra os Irreverentes. Já em 23 de abril, o jornal ocupa uma página completa para expor Aids e registrar parte de seu depoimento, além do editorial “Crime contra o patrimônio cultural”, com o termo “Desocupados do Spry” que ganha visibilidade. Após Aids se apresentar ao Departamento de Polícia, Zabo revela sua identidade, no dia 25 de abril, e, no dia seguinte, as buscas foram por “Lub”, pois o editorial do jornal entendeu que a abreviação do nome da banda “Legião Urbana” era outro integrante. No dia primeiro de maio, temos a aparição do “Pichador Regenerado” e as políticas de limpeza da cidade; no dia 27 de junho, o JB associa Pixo à sujeira e ao lixo urbano e, logo após, no dia 1º de julho, encerra o caso da pichação no cartão postal, que relatava os detalhes dos cuidados com o Cristo e sua abertura para o turismo e para população carioca.

A partir dessas publicações do Jornal do Brasil, é possível compreender a rapidez com que todo o fato ocorreu. Em apenas seis dias, a Polícia Federal conseguiu informações da dupla

e no sétimo dia uma confissão, em 16 horas trabalhadas, em dois dias seguidos, as *tags* de Aids e Zabo desapareceram na regeneração da originalidade do monumento. Essas ações aceleradas para caçar e punir os Irreverentes constituem as diretrizes de uma política de preservação e enquadramento. O periódico formador de opiniões da grande massa desconsidera e oculta as frases de protesto, os nomes não importavam, pois o espaço e a mídia do Pixo vinham associados ao crime, ao lixo, ao descartável e apagável. Ass memórias que a sociedade não queria se lembrar que existiam e eram para as *tags* dos pixadores alguns momentos da eternidade:

Pra o pixador que tava passando na televisão, a mídia, ele vê o nome dele ali, é um status, ‘olha lá limpando meu nome, tirando onda’. Por mais que tenha limpado, ele nem vai ligar tanto, por causa da mídia ali, na televisão, porque ganhou visibilidade (...). O pessoal limpa, ai vão lá de novo e pixa. Não são os mesmos pixadores, são outros, porque ali é um local de pista, ganha visibilidade. O pixador, ele não gosta, é o dinheiro dele, ele compra a tinta, então ele coloca o nome e quer que fique e não quer que limpe, mas só de ter passado na televisão pra ele já foi a mídia, o pixador não gosta de colocar o nome, limpar e ninguém perceber, aí ele quer revidar (AIDS, em conversa, 2020).

A cobertura da mídia sobre o movimento da pixação é apreciada pelos grupos existentes em redes sociais dedicados ao resgate das memórias através de jornais antigos. O grupo denomina-se “Jornal do Xarpi” e lá é possível encontrar inúmeras postagens sobre diversos temas que, muitas vezes por acaso, dão visibilidade às *tags* nas fotografias jornalísticas. Independentemente do tipo de notícia, o importante a ser guardado é a imagem na qual a tag apareceu. Quando isso acontece, o pixador guarda e posta nesse grupo, para que então possa ser arquivado pelo movimento. Essas políticas de preservação da memória do Pixo, que arquivam os jornais, surgem justamente por esse possível desejo da visibilidade do traço, um pixo que é visto é lembrado e se faz presente em circulação e rotatividade para diferentes níveis e camadas da sociedade.

Essas ações que Aids denominou de “revidar” estão associadas ao segundo conceito a ser trabalhado no próximo capítulo dessa dissertação, *a memória rotativa do traço*, que está em todo o cenário da cidade em movimento, reaparecendo e reivindicando os lugares. Essa rotatividade se faz presente em cada Pixo que é reacendido ou transita por diversos bairros, levando a mesma letra em traços diferenciados para o conjunto da população. O revide no Xarpi é algo que alcança o inalcançável, perpassa as linhas e entrelinhas das ruas, perguntando aquilo que a resposta silenciou e ocultou da população, irritando e estigmatizando os defensores do

patrimônio em paisagem e ultrapassando as camadas da memória, que volta ao local onde uma vez existiu e foi apagada.

O caso do Cristo representa esses movimentos entre as disputas, as camadas e as performances, que a memória traz ao se desdobrar pelos traços da rua. O Pixo do Cristo, hoje, existe na memória da dupla, Aids e Zabo, nos arquivos do movimento Xarpi, e nas narrativas das Reús, quando integrantes reacendem a pergunta: “Lembra quando pixaram o Cristo?”, Dessa forma, o Xarpi se mantém vivo pela cidade.

### **CAPÍTULO 3. ARTE EM MOVIMENTO ATRAVÉS DAS CENAS**

“Escalei representei, deixei a City mais bela. Condomínio ou favela, o muro é nossa tela. Meu crime virou arte, poesia Basquiat. Inexplicável minha mania de pixar!”  
(Nocivo Shomon, Pixadores Pt.2).

Arte através das cenas. Na cidade. Na vida. Nos muros e nos palcos urbanos. Para compreender a rotatividade da memória do traço é importante perceber seus movimentos cíclicos nos espaços rua afora. Este fragmento da dissertação analisa o deslocamento em camadas que o traço percorre em ações na cidade, a partir de disputas pela memória do espaço e reivindicações estéticas. Para apresentar essa inquietação performática, a pesquisa coloca-se à disposição da rua do mundo, através de traços urbanos como o Grafite e o Xarpi de Blu (Bolonha, Itália), Robbo (Londres, Inglaterra), Banksy (Londres, Inglaterra) e Sote (Rio de Janeiro, Brasil) em diálogo com Paulo Peixoto, Michael Pollak e o filósofo e pesquisador Marcelo Mari.

Entre grafiteiros e pixadores, *tags* e desenhos, contornos definidos e indefinidos, está à rua e a sua complexidade existencial de constantes mudanças nas estéticas espaciais, contribuindo com telas e painéis para as camadas dos cenários dos tipos urbanos. É nas relações entre corpo e espaço que os palcos e cenários da cidade misturam-se e complementam-se, em uma sintonia de vários personagens e suas escritas peculiares, que insistem em permanecer e espancar as cenas do cotidiano, pois a cidade proporciona vivência e experiência na medida que os atores participam das estéticas e suas modificações.

É possível compreender, através da observação cotidiana, como os movimentos das artes deslocam-se em sobreposição rotativas, a partir de ações que os perpetuam e eternizam, como: o mesmo traço em diversos lugares, o traço que insiste em permanecer mesmo depois de apagado e o traço em disputas complexas. Essas três formas de sobrevivência da escrita de rua estão ligadas aos saberes e fazeres das culturas das artes urbanas, sejam elas legíveis, como o Grafite, ou não inteligíveis socialmente, como o Xarpi. Basta olhar curioso pelas ruas que o movimento é perceptível e modificável a cada esquina, assim como um rio nunca é o mesmo, pois flui, uma rua também é transmutada, mesmo que sutilmente, por pequenas ou grandes mudanças.

Um exemplo de movimentação do percurso da rua, atuando e utilizando o cenário da cidade e mexendo com o imaginário urbano são os feitos de Blu. Por volta de 1999, o grafiteiro passou a ser conhecido, inicialmente, por grafites ilegais, pintados nos subúrbios e nos centros históricos de Bolonha – Itália. A princípio, suas gravuras limitavam-se ao uso da tinta spray, mas, em 2001, o estilo tomou forma, aderindo outros meios para alcançar áreas enormes e superfícies de difícil acesso. Dessa forma, as ruas ganharam a leitura e a intensidade de Blu, com seus grafites humanóides dramáticos, sarcástico ou politizados, a depender do espaço.

O site de Blu é um verdadeiro portfólio de sua evolução através dos anos, contando com imagens de seus grafites, desde 2000 até os dias atuais. É notório que o grafiteiro apresenta as relações corpo X espaço ‘*a la*’ Espinosa, sendo afetado e afetando a cidade com seus traços monocromáticos expressivos, que fogem às escalas do corpo sobrepondo os sentidos. O grafiteiro iniciou seus trabalhos pintando onde seu corpo alcançava e, por isso, seus desenhos tinham proporção mediana, em escala muito menor do que os atuais famosos painéis. Contudo, o traço de Blu permanece em sua individualidade, mesmo em escala além corpo. Há dez anos, sua arte ganhou movimento através das cenas da cidade com o as obras: “Muto”, “*Big bang boom*” e “Combo”, que misturaram signos da localidade, tinta e objetos, em uma combinação para manifestar sua visão sobre os espaços urbanos por meio de curtas, utilizando a técnica *Stop motion*.

A técnica escolhida por Blu para desenvolver seus projetos em vídeo utiliza inúmeras fotografias sequenciais do mesmo cenário com pequenas alterações para, então, simular movimentação dos grafites. Esse método cinematográfico é peculiar quando se trata de estética espacial, pois o local foi alterado, desenhado e posteriormente apagado ciclicamente para alcançar o objetivo de se mover pela cidade. Nos vídeos, é visível as “ruínas” dos desenhos se transformando em borrões para dar vida ao grafite em movimento. O ato do grafiteiro

proporciona uma viagem para o além corpo, explorando as diversas formas de afetar e ser afetado pela cidade. No curta “Big Bang Boom”, a tinta transborda pelas cenas urbanas com auxílio de objetos diversos, levando o telespectador ao princípio da existência, a partir da teoria do Big Bang e, no decorrer do vídeo, é apresentado o evolucionismo, chegando até a sociedade atual. A duração dessa obra é de aproximadamente 10 minutos, porém, para realização dessa animação, foram, em média, 1.200 horas trabalhadas somente para a edição dos vídeos. Ademais, vale ressaltar que o trabalho durou vários dias, para confecção dos grafites.

**Figura 15** – Big Bang Boom



**Fonte:** Arquivo Blu, 2011

Blu vai se apropriando dos elementos do lugar e criando novas espacialidades: a própria narrativa dos vídeos emerge da interação do artista com o lugar. E como para animar o vídeo o artista desenha, apaga e redesenha, o resultado da vivência só pode ser visto por vídeo; na cidade, encontramos apenas o vestígio do percurso da ação. Podemos dizer que o produto da relação trabalho e lugar foi desterritorializado, as espacialidades criadas não possuem um lugar no espaço geométrico, elas só se efetivam numa tela de exibição e sua duração é condicionada ao tempo do vídeo (JUNIOR, 2012, p. 70).

A técnica utilizada por Blu gera alguns resquícios de arte rua à fora. Para dar movimento aos desenhos, o grafiteiro precisou por infinitas vezes, desenhar, apagar e redesenhar para que então alcançasse a sobreposição da cidade. Essa forma de marcar o espaço, utilizando a sobreposição da tinta, também é memória do traço, mesmo que fugaz, nascendo e morrendo em seu próprio momento. Quando o grafiteiro finaliza seu trabalho, os traços ficaram e

permaneceram na rua dando vida ao que sobrou da momentânea existência da gravura. Quando observamos e analisamos a imagem acima é possível perceber a arte em movimentos simples e complexos através das camadas da rua. O que em determinado momento foi movimento, na rua, só resta a memória inerte desse movimento. As gravuras de Blu tem a peculiaridade de serem confeccionadas, em sua maioria, com tinta branca. O grafiteiro optou por essa performance por seu baixo custo de mercado e quantidade grande de material, mas, também, por serem gigantescas, humanoides e brancas, rapidamente identificadas no cotidiano da rua, ou seja, é a memória do seu traço.

O traço é a marca, grafia, gravura ou o resquício de uma memória, essa peculiaridade em camadas profundas na cidade, onde são perceptíveis pelos olhos curiosos afetados pela arte, ou seja, o traço é um corpo de afetos em sobreposições de tinta. Em Espinosa, o corpo é tratado como hiato entre o físico e o anímico, compondo relações naturais de poder. Esse conceito recebe os mais variados tipos de sentidos, vai de estruturas físicas, celulares e organismos vivos à objetos, corporações e potência dos afetos. Para o filósofo, o corpo é preenchido de maneiras variáveis, que necessita de ações exteriores. Como já apresentado anteriormente nesta dissertação (P. 12), são afetos que movem o corpo em estruturas características, afetando em camadas profundas e peculiares, de maneiras distintas e em graus particulares, cada sujeito no reino dos sentidos. O traço tem o papel de potência no cenário urbano, sendo agente vertical das letras e figuras com memórias fugazes que tendem a surgir, concretizar, apagar e, como fênix, reacender perante aos movimentos que a arte faz através das cenas.

E, de fato, o que é um corpo? O que é um traço? O que é a memória do traço no corpo da cidade? Ou o que é o corpo do traço na memória da cidade? A resposta é simples ao passo que complexa: são os movimentos em potências. Essa movimentação que os traços e as gravuras fazem ao atravessar todos os espaços está no campo da potência, em múltiplos significados. De acordo com Espinosa, há dois tipos de potências: sofrer e agir. As potências são relações que percorrem o corpo e suas movimentações físicas e emocionais, de maneiras complexas e subjetivas, tocando de maneira mais profunda os sujeitos e suas relações com o mundo físico.

As duas potências apresentadas pelo filósofo são princípios distintos, porém estão conectadas pelo poder de ser afetado. O afeto, em Espinosa, é tudo aquilo que afeta o corpo e produz potências capazes de movimentar a essência física e etérea de um organismo, através dos sentidos e significados; ser afetado gera essas duas forças (ou potências). Quando uma arte é exibida, estamos expostos à força de sofrer, pois o simples ato de observar pode adentrar no

corpo proporcionando contatos com forças experienciais de afetos. Sofremos o impacto como corpo passivo perante aquele sentimento ou contato. As potências de sofrer, quando se trata da memória do traço, está unindo a concussão das relações entre Xarpi X cidade, pois o traço urbano é possível potência que movimenta as letras e as coloca em posição de impacto visual, afetando os espaços, sendo elemento e fragmento da cidade. Quando um local é pixado, automaticamente faz parte da memória do traço, mesmo que esse local sofra “limpeza”, modificação ou apagamento, ainda continua fazendo parte da memória do traço, pois o Xarpi e as artes urbanas são potências ativas em corpos passivos, movimentando as personas dos espaços e das memórias da cidade.

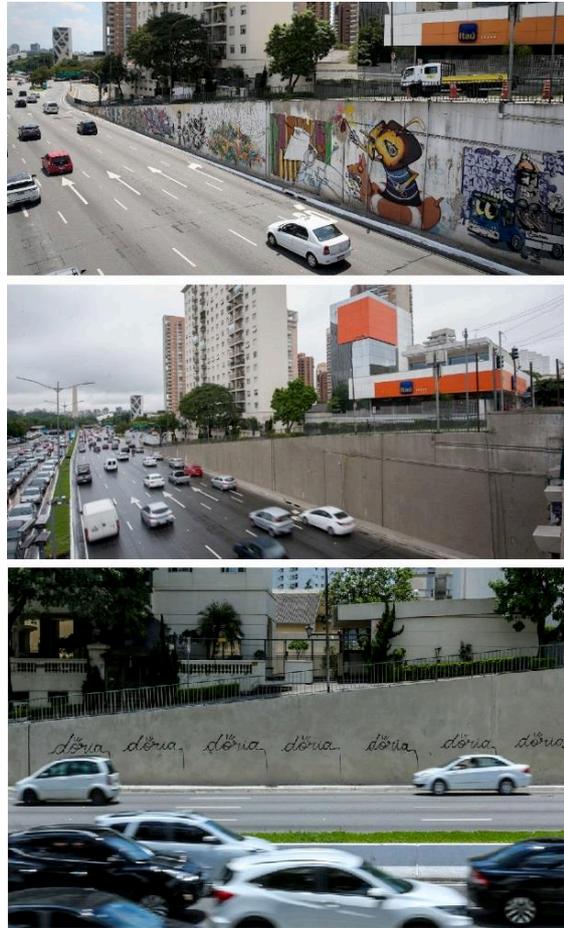
Esse fenômeno não se aplica somente ao Xarpi, é além corpo, está no traço, seja legal ou ilegível. Os processos que contribuem para a permanência do traço em um determinado local estão conectados com os procedimentos estéticos que sofrem ao serem enquadrados, um grafite pode, ou não, ter maior durabilidade na rua do que um Pixo, pois o que determina a eternidade do traço é o lugar. Grafites são apagados e Xarpis preservados? Ambos são apagados? O traço é alvo de apagamento? Ora, as movimentações que a cidade sofre são perceptíveis nas relações entre políticas de embelezamento X memória e rotatividade do traço. O caso das sobreposições em São Paulo-SP, durante o Governo Doria, exemplifica essas práticas e disputas no espaço urbano.

No dia 22 de janeiro de 2017, o jornal Folha de São Paulo publicou: "Por ordem do prefeito João Doria (PSDB), diversos grafites da avenida 23 de Maio, em São Paulo, estão sendo apagados e substituído por tinta cinza". A gestão da prefeitura alegou que a medida foi realizada para valorizar a localidade, que, na leitura do governo estava, “deteriorada” e “pichada”. Quilômetros de muros que continham grafites e pixos históricos foram cobertos por tinta cinza, em quatro bairros grandes da cidade de São Paulo. Essa política faz referência à enquadros de uma memória higienista, na tentativa de padronizar a cidade, apagando suas escritas, roubando-lhe o direito de ser persona, limitando o espaço urbano a simplório palco rígido, vazio e cinza.

O prefeito não contava com a sobreposição do *preto fosco* em seus muros cinzas. No dia 24 de janeiro de 2017, o site do jornal Globo publicou "Muros da av. 23 de maio são pichados com o nome de Doria após prefeitura cobrir grafites". O teor da matéria exhibe a agilidade da prefeitura em apagar os traços mais uma vez, e nessas movimentações entre camadas na cidade está a memória rotativa do traço. Quando a ética de políticas de preservação de paisagens demarca uma localidade para agregar valia histórica ou social, e esse local é pixado

ou grafitado, os procedimentos são saudosistas para “recuperar” o local. No entanto, ele é espancado novamente tornando o ato rotativo, ou, como Aids denominou, um ato revide.

**Figura 16** – Doria, Doria, Doria ....



Montagem: Isabela Silveira (Fonte: Site Uol, 2017)

O traço movimenta-se através das cenas da cidade, as disputas são ações de permanência, sobrevivência e revide em meio a essa *rotAtividade* peculiar memorável da escrita urbana. Após o Xarpi “Doria, Doria...” ter repercutido nos jornais, mídias e redes sociais, o ato da prefeitura repetiu o processo de apagamento no mesmo dia em que os muros amanheceram pixados. Esse processo de “faz-apaga” mobiliza as escritas de rua em suas complexidades efêmeras e eternidades, à curto prazo, sendo narrativa fragmentada do espaço performático que a cidade ora reproduz.

Os muros da Avenida 23 de Maio foram pichados nesta terça-feira (24) com o nome do prefeito João Doria (PSDB) depois que a Prefeitura cobriu com tinta cinza os grafites que estavam no local. Também foi feita uma pichação contra

o presidente Michel Temer. No final da tarde, funcionários da Prefeitura pintaram novamente o muro, apagando as pichações (Site Jornal Globo, 2017).

Em meio ao “faz-apaga” proporcionado pela guerra urbana da cidade de São Paulo, o prefeito João Doria se viu obrigado a prestar serviço à comunidade a qual havia agredido anteriormente. No dia 26 de janeiro de 2017, o jornal Estadão publicou: "Após apagar grafite e pichação, Doria anuncia Museu de Arte de Rua". A matéria ressalta que a prefeitura irá "liberar" espaços para grafiteiros, a cada três meses, para que possam pintar seus painéis. Todavia, alguns grafites e pichações que foram apagados, possivelmente foram extintos naquela localidade por serem autênticos, memoráveis e, por alguns grafiteiros e pixadores já terem falecido, e impossível que haja os reparos do traço no espaço novamente.

As ações tomadas por Doria para reparar sua atitude de silenciamento da escrita da rua foram voltadas, novamente, para enquadres da arte e sua limitação do espaço. Ao anunciar Museu de Arte de Rua, o governante delimita onde as escritas devem ou não habitar, e o Museu, nesse momento, passa a ser o local dessas manifestações que devem ser apagadas da rua. No entanto, as artes de rua devem ter um próprio museu, mas não devem ficar em seu local de origem, a rua? Essa questão é inteiramente estética-ilegível, pois segregar, enquadrar e restringir são possíveis ações normativas de extinguir o que não é decifrável ou legível, sobrando para o traço um pequeno fragmento da cidade, composto de prédios fechados e ingressos para sua exibição. O traço tem sua peculiaridade performática visível sendo ponto de referência em potência ativa pela cidade, as letras da rua não cabem em lugares fechados, pois essa escrita transcende as camadas de tinta das telas urbanas. Elas podem ser vistas nos museus, mas não restritas a esses espaços.

Em disputas pela cidade o traço nasce, cresce, evolui, morre e ressurgue, em movimentos cíclicos, mexendo e remexendo as cenas, sendo possível agente modificador das paisagens. Esse movimento através das cenas urbanas é característico de duas potências do traço: potência em ser e potência em existir. Para que o Xarpi ou o Grafite sejam traços pela cidade, é preciso que suas evidências sejam vistas pelas ruas. Desse modo, o traço é reconhecido e legitimado sendo corpo e memória na rua. A potência em existir está ligada às forças de sobrevivência do traço, à todas as formas e saberes que são utilizados para que o traço permaneça ou se perpetue na cidade.

Exemplos das potências do traço também podem ser observados no caso “Doria, Doria”. A Revista Veja publicou, no dia 27 de janeiro do mesmo ano, uma entrevista com o autor do

Pixo na Avenida 23 de maio, em São Paulo. Os jornalistas elaboram perguntas simplórias: a respeito das motivações do pixador para que fosse escrito por 12 vezes o nome do então prefeito da cidade; sobre a criminalidade do Xarpi; e até sobre o planejamento do ato no muro.

Minhas referências são as pessoas, e o mundo que nós vivemos. Além dos artistas como Modigliani, Miró, Rembrandt, Renoir e das músicas que escuto. (...) Agora sobre a palavra ‘dória’: nada melhor do que escrever o nome da pessoa que está proibindo algo. Quando alguém manda apagar o próprio nome é como se estivesse apagando a si mesmo, destruindo seu ego. O nome é tudo que você tem, é a sua identidade. (...) Na escrita ou no desenho, seja no muro ou na tela, tem que se comunicar com a pessoa de alguma forma. Nós vivemos em uma das maiores metrópoles do mundo e fazemos com que as pessoas por instante saiam um pouco da rotina e observem a cidade. Isso é um feito. (...) Ser proibido é a essência da pichação, porque somente assim quem realmente vive isso irá fazer as tipografias na rua. Eu comecei meu primeiro contato com a rua através da pichação e vendo graffitis em São Paulo (Viana, entrevista Veja, 2017).

Viana declara que seu primeiro contato com a rua se deu a partir da pichação e exibe suas influências artísticas líricas renomadas, comenta ainda que o pixo mobiliza a cidade, fazendo com que a população saia da rotina para observar seus movimentos no espaço urbano. Essa percepção da arte cotidiana fora da rotina popular é o traço sob tinta em sua performance corpórea contribuindo com os espaços, se modificando e transmutando a paisagem, sendo possível agente rotativo da estética da rua em camadas profundas de memória ora eternizadas, de vida e existência fugaz.

Escrever o nome do governante para que então fosse apagado pelo próprio seria uma espécie de ação para que Doria fosse afetado pela potência de sofrer pelo mesmo ato de apagar. Entre apagar e ser apagado, SP enfrentou diversas sobreposições das camadas da memória do traço: prefeito teve sua casa espancada com *tags* e a frase “SP não está à venda” e as principais vias de acesso e praças públicas amanheciam pixadas e grafitadas com frases de protestos, desenhos e *tags*. A ação de Doria em padronizar a cidade com tinta cinza não calou os arteiros que reivindicaram os espaços escrevendo sob as telas da cidade, através dos cenários políticos e estéticos, entre os limites entre público e privado.

Mesmo quando apagado o traço resiste e sua falta impacta a visualidade da cidade. Nessa mesma semana, um muro, em Pacaembu – SP, amanheceu pixado com letras enormes: “Chora Doria”. Logo após, foi apagado novamente deixando as marcas e vestígios do traço em tinta sob tinta, pois mesmo que apagado ainda estava legível para a população. Essas disputas

traço X enquadramento proporcionam rastros pela cidade, memórias efêmeras do que foi construído, apagado e posteriormente revidado, incansavelmente, através das cenas. O traço encontra diversas formas de viver, morrer e renascer por meio das camadas da cidade, brincando de disputa e eternidade, sendo movimentação pela e na rua.

As relações traço X enquadramento são baseadas em potências opostas. Do lado da oficialidade da memória estão as instituições, as políticas de preservações e as leis, determinando as estéticas e seus espaços. Como já visto nessa dissertação, práticas segregacionistas que buscam enrijecer as paisagens e punem os que transgredem suas regras, excluem suas letras, linguagem e marginalizam seus atores. Essas condutas enquadradoras são significativas para que exista a rotatividade da memória, pois é a partir da potência de apagar que existe a potência de revidar.

Do lado subterrâneo da memória encontram-se as escritas surdinas, tags, gravuras e grafites com sua peculiaridade espancadora do traço, insistindo, resistindo em camadas, perfurando o cotidiano e retornando para a superfície através de suas políticas de sobrevivência diversas. Este processo submerso que momentaneamente o traço vive pelas ruas faz parte de seu ciclo na cena urbana, pois sua movimentação é tamanha que sua vida é longa mesmo sendo curta. Mesmas *tags* podem ser notadas em diversos bairros e Estados, os traços podem ser apagados e reacendidos pelos integrantes dos grupos, competitividade entre grupos escrevendo ao lado ou acima do traço mais antigo naquela localidade, políticas governamentais apagam os traços pelas ruas e outros surgem na mesma localidade. É impossível calar o Xarpi, é impraticável apagar o traço.

De modo geral, essas relações movimentam os espaços da cidade transformando-os em cenários modificáveis, sendo afetados pela potência Xarpi e impulsionando os mais variados traços para emergir à superfície. Assim, o traço precisa ser colecionado, catalogado e fotografado para que sua existência seja maior e mesmo que forças tentem silenciá-lo ou apagá-lo, a memória do traço resiste e, com potência, revida, espanca e convoca se transformando em memória rotativa.

Com base na perspectiva de movimentação sobre o traço grafite, o caso de Blu faz menção aos afetos que o autor tem com seu traço. O grafiteiro recebeu destaques mundiais, reconhecimento de seus feitos e de suas obras, sendo convidado por museus e locais de valia social para expor suas ideias em painéis gigantescos, como foi o caso do *Museum of Contemporary Art Los Angeles*, nos Estados Unidos. A organização do Museu solicitou a Blu

um grande painel de rua para compor uma exposição que seria inaugurada em abril de 2011. No entanto, o mural foi apagado pela administração do Museu antes de sua estreia. Isso ocorreu devido ao local que o conteúdo do painel foi explicito pelo grafiteiro, pois consistia em uma grande imagem com vários caixões cobertos por notas de um Dólar, que ficava à frente de um centro médico de veteranos de guerra e, também, ao lado de um monumento homenageando os nipo-americanos que serviram na Segunda Guerra Mundial. A diretoria do Museu declarou o painel como um tipo de ofensa para a comunidade de veteranos de guerra, apagando o painel antes de seu término. Essa censura que o grafite sofreu abre espaço para questionamentos sobre apropriação da *StreetArt* nos espaços confinados como galerias e museus.

Os traços de rua, quando adentram em espaços confinados, sofrem enquadramentos em sua expressão para se adequar as normas e padrões das instituições. Dessa forma, só deve ser exposto aquilo que agrada ou que, ao menos, não ofende. Porém, o traço tem por sua função a marca, a reflexão e, principalmente, os afetos, logo ser ofendido pelo traço faz parte das complexidades afetivas dessa memória. As instituições quando tomam atitudes que deslegitimam as artes de rua, automaticamente escolhem quais traços devem estar ou não em evidência, valorizando ou lançando ao subterrâneo, em uma escolha pautada em estéticas aceitas socialmente. A arte de rua é válida quando escreve o que as instituições gostariam de ler.

Os relacionamentos do traço X enquadramento não são as únicas disputas que o Xarpi, bem como os outros traços, enfrenta em seu rotineiro mundo de batalhas. Quando se trata de relações, as complexas conexões que os pichadores e grafiteiros tem com seus traços, a partir de suas práticas e afetos em manter, reacender, guardar, lembrar ou até mesmo esquecer, também movimentam a cidade. O traço X Autor são agentes de movimentação das cenas urbanas, pois os integrantes dos movimentos Xarpi e Grafite possuem ligações afetivas com seus traços em determinadas localidades. É possível que um autor se sinta profundamente conectado com seu nome na rua a ponto de protegê-lo ou evidenciá-lo e essas ações também movimentam as artes através das cenas.

Em janeiro de 2016, Christian Omodeo iniciou as organizações para uma exposição de arte de rua com apresentação de *stickers*, grafites e colagens, a mostra “Street Art, Banksy e cia: A arte em seu estado urbano”, em março do mesmo ano. A mostra seguia a estratégia de apresentar a história dos principais movimentos artísticos de rua de toda a Europa e parte da norte-americana, contando com grafites e traços dos anos 1970 aos dias atuais. O espaço do *Palazzo Pepoli - Museo della Storia di Bologna*, foi o palco para a exposição. No entanto, as

práticas para a organização do evento foram inusitadas, ultrapassando os limites das relações públicos-privados que a cidade transborda em suas linhas. O museu não convidou o grafiteiro Blu, muito menos expos fotografias, não exibiu os traços em telas ou painéis, então como apresentaram as artes urbanas no espaço do Museu? A resposta é: *Strappatura*.

A técnica da Strappatura surgiu no século XVIII para retirar pinturas murais, afrescos de igrejas medievais e obras de interesse estético ou histórico. Como se sabe essa técnica foi inventada (cerca 1726-31) pelo artista de Ferrara, Antonio Contri, que usou desse procedimento engenhoso para destacar pinturas murais antigas, utilizando uma tela impregnada de solução betuminosa e solúvel em água (MARI, 2017, p. 133).

Omodeo utilizou a técnica da *Strappatura* para retirar das ruas e dos prédios os grafites de Blu, sem seu consentimento, com a justificativa de institucionalização das artes e o objetivo de preservar as gravuras. Já com grafites, a aplicação da técnica não foi viável e a organização do Museu formulou um passeio pelas ruas catalogadas com a arte de Blu. As retiradas dos grafites foram possíveis a partir da argumentação de que os traços estavam pela cidade em espaços públicos e sem permissão legal. Logo, a apropriação daquele traço poderia ser de pertencimento do Museu. Essa prática de se apoderar da escrita da rua movimentou a cidade em suas cenas e performances, pois o traço que estava em determinada localidade repentinamente desaparece e passa a ser admirado em uma exposição e, posteriormente, é vendido.

Blu, em resposta às ações da curadoria do Museu, organizou um grande mutirão para apagar todos os seus grafites pelas ruas de Bolonha. Foram quase 20 anos de trabalhos pela urbe extintos com a finalidade de protestar por seus direitos sob a superfície dos limites da cidade. Esse movimento que o grafiteiro adotou para se defender são relações de afeto entre o autor X traço, nas quais o artista é, por vezes, afetado profundamente com os trâmites que acontecem com sua marca e movimentam essas potências. Quando o traço não alcança o objetivo trilhado pelo autor, é atacado, apagado, ou sofre algum tipo de dano material ou imaterial. O autor libera a potência em agir e o revide é acionado como mecanismo de defesa e sobrevivência do traço. No caso Blu, a sobrevivência do seu traço está no apagamento, pois cobrindo os traços o grafiteiro preserva sua memória genuinamente urbana e se apodera, novamente, de sua criação, sendo responsável pela exposição ou não de suas obras.

Esta exposição representa um modelo de espaço urbano que devemos lutar, um modelo baseado na acumulação privada que comoditiza vida e criatividade para os livros das habituais poucas pessoas. Somos confrontados por senhores arrogantes que atuam como governadores coloniais e pensam que são livres para tomar nossos murais além das paredes. A única coisa que resta a fazer: é fazer estas pinturas desaparecerem (Blu, Wu Ming Foundation, 2016).

O grafiteiro, quando comenta que a única saída possível seria os desaparecimentos dos grafites, traz uma nova reflexão para pesquisa, pois a prática do revide não é somente acender os traços pela cidade os transformando em rotativos, mas apagar a marca para que não sejam retiradas ou abafadas por forças maiores. A potência do revide através das cenas da cidade movimenta as artes com traços que surgem da noite para o dia, desaparecem em uma tarde, reaparecem em Museus ou são extintos nas ruas. A apropriação dos grafites pelo Museu foi a força que apagou os traços das ruas.

**Figura 17 – Blu X Museu**



**Fonte:** Gazzeta do Povo, 2016

As relações autor X traço são complexas em suas camadas de memória. Os autores conectam-se com suas obras a ponto de feri-las e apagá-las para que não as vejam em situações declives. A narrativa de Blu traz à luz a questão da arte segregada e institucionalizada, tomando

os direitos de posse sob material ou imaterial que pertence a um coletivo. Ações enquadradoras provocam estéticas de revide. Blu emerge do subterrâneo com o movimento de colocar em sobreposição, tinta sob tinta, suas pinturas, tornando-as subterrais para o Museu, modificando, assim, o espaço e impondo os limites de sua criação para a curadoria. Essa prática expõe o corpo sendo afetado, transmutando os traços, indo do subterrâneo à luz e, novamente, às sombras.

O traço é a marca em altivo mesmo sendo a sombra de sua própria estética afetiva além corpo, que, para o autor, é a sua individualidade em meio ao mundo visual de todos e para todos, em ritmo global urbano. Afetar e ser afetado faz parte da rotina do traço, revidar e disputar são os possíveis movimentos que o traço pratica em camadas, rua à fora.

E afinal, o que pode o corpo do traço? Em suas estruturas complexas e relações de afeto e poder, a memória do traço pode infinitamente ser e não ser pelas ruas. Brinca com os conceitos de eternidade, sendo potência em existir e não existir, movimentando as cenas e mexendo nas estéticas, disputando por sua permanência simbólica nas paredes das memórias urbanas. O traço pode afetar e ser afetado em uma mistura sinérgica capaz de mudar cotidianos e adentrar em múltiplas realidades, sendo potência das marcas em aclave.

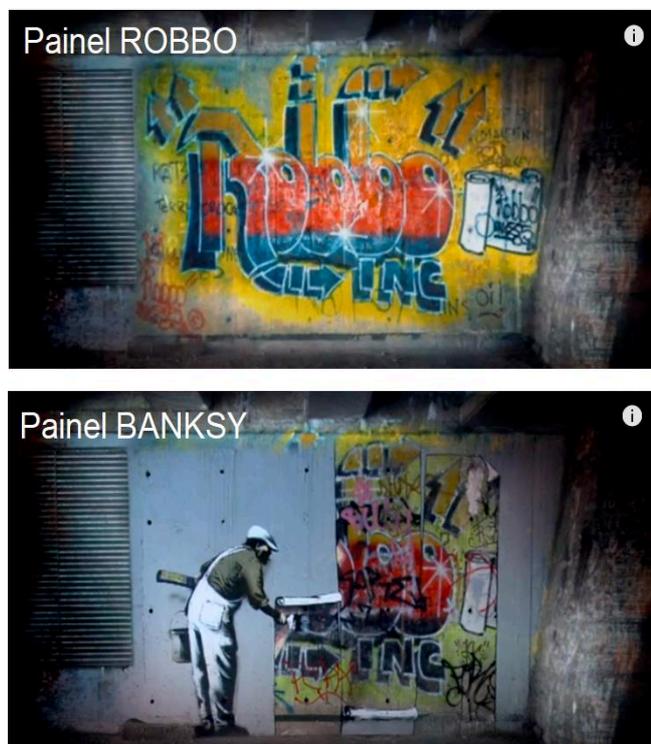
As múltiplas realidades do traço são possíveis de serem observadas, a partir das competições e rivalidades entre autores, arteiros, artistas, grafiteiros e pixadores. No caso Banksy x Robbo, na Inglaterra, as relações autor X autor movimentaram as ruas e os muros do metrô de Londres, em meados de 2009. Essa potência do revide na vida do traço são composições da movimentação e rotatividade peculiar dessa memória. O caso tornou-se famoso em toda a comunidade admiradora e autora dos traços urbanos, pois foram inúmeras perdas de murais, territórios e, principalmente, desgastes das relações tinta sob tinta pelas ruas.

Banksy, atualmente, é um nome reconhecido entre os grafiteiros do mundo globalizado, sua arte consiste em *Stencilis* em uma grande área demarcada. Essa técnica constitui em preencher com tinta moldes prontos, em uma folha ou encarte, e assim que retirada da superfície a marca se torna visível. Essa prática revolucionou o quesito de grandes quantidades de marcas feitas por uma pessoa em menor espaço tempo. O grafiteiro ficou em evidência nas mídias porque suas marcas com véis político protestante surgiam em zonas de guerras entre fronteiras, locais periféricos ou zonas de pobreza, bem como em locais com grande visibilidade e prestígio social. Sua marca consiste, em sua maioria em pequenos e grandes ratos em atos humanos, como esportes, lazer e saúde. A última façanha de Banksy foi em 2019, pixando vagões do

metrô de Londres com mensagens sobre os cuidados com a saúde pública, assinando sua *tag* e sua marca registrada: um rato, apresentado com uma máscara cirúrgica no focinho.

O artista urbano, sempre polêmico, esporadicamente tem seus feitos publicados em jornais pelo mundo sendo destaque por mensagens que criticam ações governamentais ou modelos de controle sociais. Em 2009, seu nome veio a público por uma ação que foi considerada um ultraje das regras urbanas de trajetória do traço. Um painel elaborado pelo grafiteiro Robbo, que estava aproximadamente 20 anos naquela localidade foi literalmente apagado por Banksy, iniciando então o famoso *Graffiti Wars*.

**Figura 18** – Banksy vs Robbo – O início



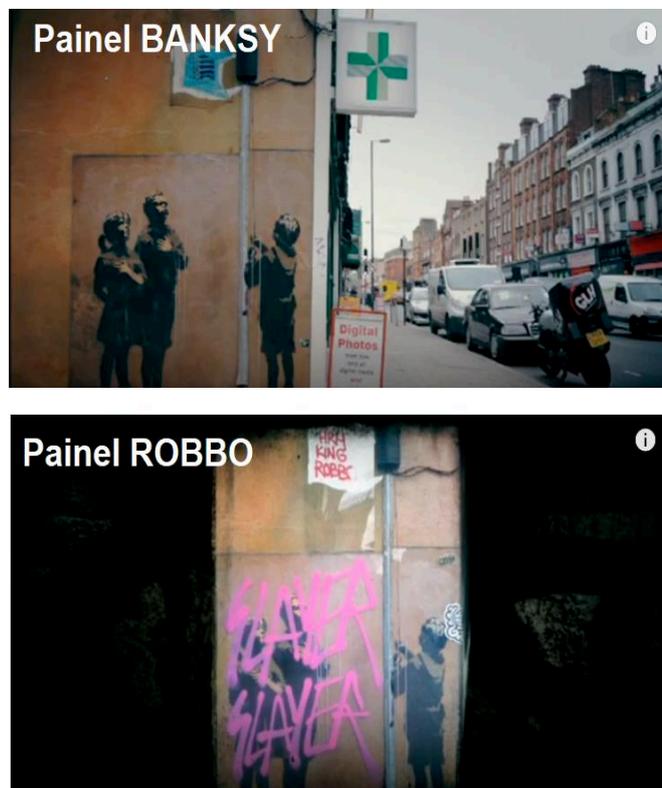
**Fonte:** Graffiti wars: banksy vs robbo – street art documentary, 2011

A intervenção de Banksy no mural de Robbo gerou inúmeras discussões sobre a ética da rua, que abriu espaço para polêmicas sobre o respeito nas relações autor X autor. O grafiteiro Robbo se sentiu ofendido ao saber que um dos últimos painéis que restaram de suas façanhas, desde a década de 1980, tinha sido alterado por Banksy. Dessa forma, o revide foi intenso, causando movimentações na cidade, em sua estrutura estética surdina. Essas práticas são comuns no mundo do traço, seja na pixação ou grafite, as marcas e traços tendem a competir em possíveis disputas por visibilidade, território e memória. Assim, a cidade assume a

característica de papel, podendo ser escrita e apagada de acordo com os movimentos rotatórios de morte e ressurreição do traço.

Robbo foi um dos mais importantes grafiteiros a ser reconhecido por volta de 1980, na Inglaterra. Seu estilo de grafite é clássico, contendo letras garrafais estilizadas e coloridas, acompanhadas de desenhos animados famosos ou personagens de sua autoria, de estilo próprio, não contendo *Stencils*. O grafiteiro ficou famoso pelas localidades em que seu traço era encontrado, como locais de difícil acesso, áreas restritas e, principalmente, o metrô de Londres. Em ação contrária ao apagamento proporcionado inicialmente, Robbo iniciou uma caçada aos grafites de Banksy com o intuito de sobrepor a tinta e prevalecer sua marca.

**Figura 19** – O Revide de Robbo



**Fonte:** Graffiti wars: banksy vs robbo – street art documentary, 2011

A ação de Robbo foi simbolicamente agressiva, escrevendo seu nome e a palavra “assassino” acima do painel de Banksy. A prática de aniquilar uma marca pode ser entendida na cultura do traço como um assassinato daquela marca, pois as grafias urbanas são legítimas, tendo particularidades, peculiaridades individuais e grupais intransferíveis que, quando apagadas ou sobrepostas, perdem sua inicial essência, deixando de ser visível para ser memorável. As políticas de sobrevivência do traço são, em sua maioria esmagadora, disputas e

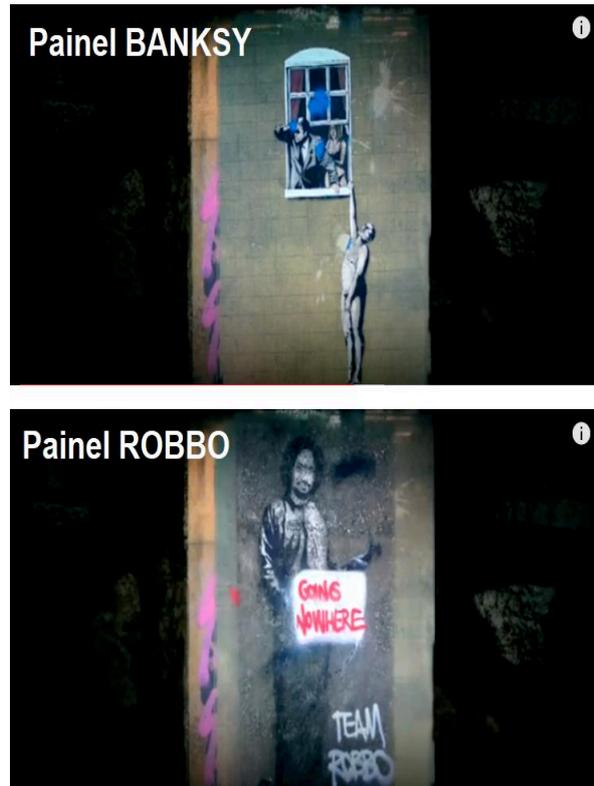
tensões no campo da cidade, são relações características entre autor X enquadramento, autor X traço, Traço X Traço e Autor X Autor. Essa última citada, também movimentava a cidade entre cenas e cenários com personagens que são capazes de tudo para que sua arte não morra, mas mate. Dessa forma, mesmo que em ruínas modernas o traço é capaz de existir, deixando de estar em determinado local, pois a potência que determina sua existência. Essa prática contribuiu para que os cenários da cidade sejam decorados e redecorados, construídos e reconstruídos, em constante mudança cíclica, emergindo do subterrâneo para o lado ativo e, novamente, sendo enterrado para que seus traços possam ser observados nas ruínas, nas narrativas e nos vestígios da cultura da escrita urbana.

Em meio ao faz e apaga da disputa dos dois grafiteiros, Banksy também contribuiu para a potência do revide. Após notar um de seus painéis alterados pelo seu então rival, a ação para apagá-lo e reconstruí-lo foi imediata, já que os revides aconteciam da noite para o dia e a movimentação de um painel durava, aproximadamente, 2 ou 3 dias. O grafiteiro rapidamente sobrepôs as ofensas de Robbo e mais uma vez alterou o espaço da cidade. O painel revide consistia em uma imagem de uma suposta traição, por uma janela, uma figura masculina busca por um traidor que está pendurado ao lado de fora totalmente nu. A busca pela traição nos muros foi um recado para Robbo, que, nessa altura da *Graffiti Wars*, já reunia seu time de seguidores e fãs para auxiliá-lo a alterar o maior número de painéis possíveis de Banksy.

A resposta ao painel de Banksy foi uma figura masculina contendo uma placa com a seguinte mensagem: “*Go ing now here*”, assinada por “Team Robbo”. Essa contestação responde o primeiro mural, onde um grafiteiro procura um traidor e outro arguiu que não está indo há nenhum lugar. Dessa forma, nenhum dos dois recuou para a possível finalização da guerra ou pacificação entre os times.

Essas pequenas grandes mudanças em decorrência das disputas podem ser sutis no cotidiano da cidade, o que será diferencial para perceber essas modificações nos espaços são os olhos curiosos que não apenas andam pela cidade, mas a sentem e observam. É possível que uma guerra simbólica esteja acontecendo nesse exato momento, mas seja invisível para aqueles que não utilizam os óculos do traço.

**Figura 20** – Revide Banksy



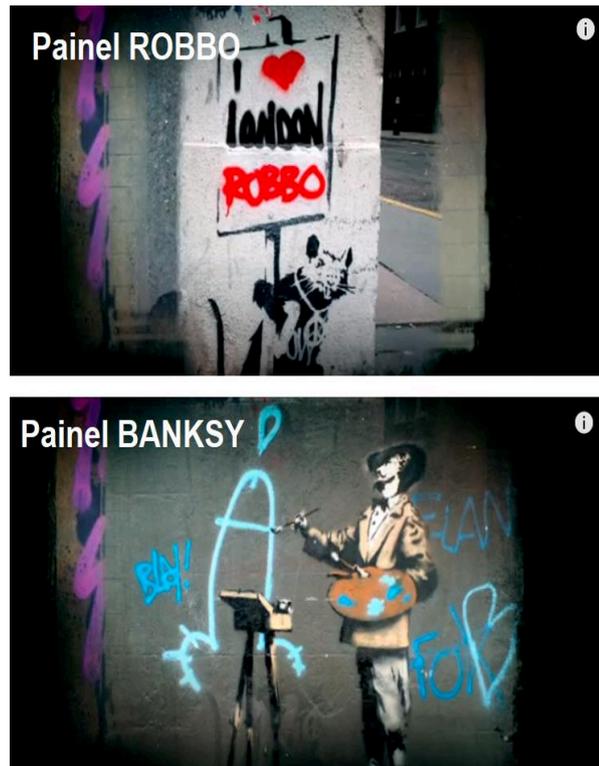
**Fonte:** Graffiti wars: banksy vs robbo – street art documentary, 2011

O documentário *“Graffiti wars: Banksy vs Robbo”*, produzido por Jane Preston, está voltado para a narrativa principal de Robbo exibindo suas ações perante os revides de Banksy, e práticas de resgate de seus murais. O vídeo tem aproximadamente 40 minutos de duração e conta com participações especiais de grafiteiros que presenciaram a guerra, admiradores e estudiosos. Essa narrativa registrada de algumas ações dos grafiteiros contribuiu para a pesquisa de forma significativa, pois o traço transcende as nações, as culturas e os países. Assim, a observação do movimento da potência do traço pode ser contemplada em diferentes sociedades já que traçar ou marcar é humano.

O revide de Robbo mais uma vez não foi detido ou despercebido por Banksy. Após a resposta de que Robbo não iria à lugar algum, a cidade modifica-se novamente para dar espaço a mais um mural que nascia no mesmo lugar. Banksy pintou um rato segurando uma placa com a frase *“I love London”*. Com a sua marca registrada, demarcava o lugar do grafiteiro naquela cidade sendo parte dela e se misturando as estéticas, amando-a e se dedicando a continuar fazendo parte da memória daquela rua. E na potência do revide, Robbo altera a imagem, colocando seu nome abaixo da frase, não alterando totalmente o painel, em concordância em

também amar a cidade onde vive. Essas relações entre os autores são pessoais e demarcatórias, mas ambos compartilham os sentimentos voltados para rua e suas formas de participação dos espaços. Banksy e Robbo amam Londres e possivelmente disputam qual dos dois será mais visto e lembrado em sua amada cidade. No entanto, a *Graffiti Wars* não se trata somente em ser memorável, mas sim de ter seu lugar respeitado enquanto movimentador das letras da rua.

**Figura 21** – Eu amo a cidade



**Fonte:** Graffiti wars: Banksy vs Robbo – street art documentary, 2011

Após a aparição do nome de Robbo, o revide veio de Banksy, que pintou todo o fundo do mural de cinza, colocando ao centro um pintor clássico, utilizando a técnica do *Stencilis*. Todavia, sua intervenção teve novamente uma sobreposição de traços, interferindo no cenário criado por Banksy através de palavras, *tags* e figuras na mesma tonalidade de tinta que a personagem segura em suas mãos. De fato, Banksy vs Robbo foi uma das disputas mais acirradas, quando se diz respeito a arte urbana em Londres. Foram produzidos muitos textos, entrevistas em jornais, reportagens televisivas e a grande mídia abraçou esses movimentos da arte na rua, dando espaço para essa discussão com a sociedade. São incontáveis painéis que os grafiteiros alteraram entre si pela urbe, movimentando não apenas uma rua, mas uma cidade inteira.

A repercussão foi tamanha que Robbo foi convidado pela *Signal Gallery, Shoreditch* para uma exposição dedicada a ele e a sua obra na rua, a *'Team Robbo - The Sell Out Tour'*. Essa ação em expor o traço e grafites foi uma forma de divulgação e valorização da arte urbana incansável e inabalável, em motilidade e efeito na vida efêmera. Todos os preparativos iniciaram com entrevistas e minidocumentários feitos por jornais televisivos enaltecendo Robbo, porém uma triste notícia abalou a cidade, cerca de 5 dias antes de sua exposição.

No dia 02 de abril de 2011, Robbo foi encontrado desacordado envolto em sangue ao lado de fora de seu apartamento devido a uma queda acidental, ficando em coma até 31 de julho de 2014, quando seu corpo físico deixou de respirar. Banksy retornou ao local de início da guerra no painel *"Camden Robbo"* e o reacendeu em uma representação do original, porém em preto e branco adicionando uma coroa e uma lata de tinta spray com o símbolo de perigo, simbolizando uma vela acesa. A ação de Banksy foi compreendida como uma homenagem prestada para a memória de Robbo, reacesa, novamente, naquela localidade. Apagar, reacender, atacar e homenagear fazem parte da potência, e principalmente da memória do traço.

**Figura 22** – À memória de Robbo



**Fonte:** Streetartlondon, 2021

Para o traço, não há limites ou empecilhos, mesmo com tantas alterações e rotatividade da memória nessa localidade ele permanece vivo e respirando em pequenas marcas e sinais que insistem em visibilizar o que em um determinado momento foi um traço. Conseqüentemente, o traço, em sua bruta essência, espanca sendo a potência em ser visto e lembrado, tornando-se agente de movimentação das cenas urbanas, abrindo mão da permanência em uma localidade para ser eternizado nas suas ações de eternidade. Os vestígios dos traços anteriores são como

ruínas e destroços de um local após uma batalha. Nas laterais da figura 20, é notável a tinta rosa utilizada por Robbo para escrever “assassino”, abaixo está a tinta cinza que foi utilizada por Banksy para exibir o personagem traído, em tinta sob tinta, as telas e murais vão sendo eternizados esporadicamente, em performances e nuances da memória do traço em camadas.

O espaço urbano, que é palco para essas atividades, guarda em suas paredes o traço em sua maior potência em atingir e ser atingido, sendo revide que movimenta a arte através das cenas da cidade. A urbe reúne todas as formas de cultura em uma única localidade coletiva e pública, capaz de ter identidade e personalidade própria cercada de sentimentos e afetos que mexem com os que nela passam, observam e até fundem os cotidianos com suas linguagens, traços, cores, vozes e silêncios. O traço está na cidade, é inegável, mas nem sempre é perceptível. As relações traço X cidade são movimentadas por cores, letras e nuances, já os afetos e sentimentos contribuem para que o traço crie vida e personalidade própria apta em atingir categorias profundas das performances da cidade. O traço é uma maneira de tornar-se parte da estética memorável e nela permanecer, mesmo que em pequeno espaço de tempo, pois o traço acaba sendo:

Minha prova de amor pela cidade, onde há miséria e descaso de propriedade. Quem nunca pixou o nome da namorada numa árvore? Quando eu morrer quero meu pixo numa pedra de mármore (Grilo 13, Música: Pixar é humano, 2011).

E nessas movimentações em potências, entre as relações do traço, está a rotatividade dessa escrita surdina, que emerge do subterrâneo, brincando de eternidade e volta para as camadas profundas da memória, em constante ciclo em suas ações de preservação e devastação. A memória do traço é movimentada, já a memória do Xarpi é rotativa.

### **3.1 XARPI: A MEMÓRIA ROTATIVA DA CIDADE**

“Pixar é errado, errar é Humano. Somos Humanos por isso que pixamos” (Grilo 13, Pixar é Humano).

A centralidade da pesquisa desembaraça-se no cotidiano dos movimentos cíclicos que o traço legível e ilegível percorre pelas ruas, nascendo e renascendo na cidade, transformando-a em palco e personagem de sua própria memória. Mas o que seria memória rotativa? A memória, já conceituada anteriormente nesta dissertação, é composta por inúmeros conjuntos

de definições e não definições da existência (ou não) da lembrança. Sendo parte da identidade, história e coletividade social que de maneira interdisciplinar está presente, em muitos sentidos transversais, em disputas, narrativas, artefatos, silêncio, afetos e saberes. Já a palavra *rotativa* segundo o dicionário Michaelis “1 Que faz rodar ou girar. 2 Diz-se dos partidos que se sucedem alternadamente no poder”. Nessa partícula de capítulo, as duas palavras misturam-se em seus conceitos e definições para tratar do traço do Xarpi.

A rotatividade entendida como partidos que alternam momentaneamente seus poderes, encaixa-se na memória como uma peculiaridade do traço de rua. As disputas por espaço, mídias e revides são ações que modificam o espaço da cidade e transformam as estéticas urbanas em movimentos tinta sob tinta. Já a rotatividade é composta pelas disputas que produzem ciclos do mesmo traço (Xarpi), no mesmo local, em ações de preservação e sentimento de possível eternidade. Vejamos o caso de Sote – FR.

Conheci Sote, em janeiro de 2020, através de outros pixadores que comentaram suas façanhas no quesito revide e eternidade do traço. Entrei em contato e fui muito bem recebida pelo pixador que, atualmente, contempla meu círculo de amizades. Conversamos informalmente inúmeras vezes por redes sociais, telefone, vídeo conferências, entre outros. Sote, sempre muito solícito e aberto a tratar dos temas do universo Xarpi, foi um grande coorientador subterrâneo dessa pesquisa, pois foi através de suas narrativas que pude me aprofundar na rua e conhecer as escritas da cidade. O pixador entende a rua como uma espécie de escola que ensina, educa e pune. Sendo assim, suas falas contemplam originalidade e a experiência de quase 30 anos de movimento.

Para que sua história dentro do universo Xarpi fosse contada nesse trabalho, fizemos uma entrevista a parte, que consiste em focar somente na parte pixadora de Sote, sendo preservada sua identidade social. Com quase 2 anos de contato, selecionar o que seria mais importante para apresentar na pesquisa ficou muito difícil. Então, trazemos o que Sote chamou de “do início”, que apresenta sua vida desde o momento que o pixador percebeu e inseriu-se no Xarpi.

Vou começar do início tá? Eu comecei a olhar a pixação antes de começar a pixar, em 1994. Eu admirava muito um cara que é falecido hoje em dia, Seif que era o dono da FR (Filhos da Rebeldia) ele foi o ponto inicial pra eu começar a pixar. Eu passava pela Avenida Brasil eu via aquelas façanhas dele de cabeça pra baixo, nos topos, as frases marcantes que ele tinha, em uma frase ele colocou “uma chama que nunca se apagará”, e outro foi um galpão que ele pegou e fez a volta todinha, colocou o nome dele, acabou a tinta preta ele continuou de azul e no final ele escreveu “a todo vapor”. Aquilo pra mim foi impactante, eu sempre ficava olhando a pixação mas ainda não pixava. Uns

contam a história que ele caiu, outros contam a história que ele rodou e tomou um pau de segurança, ele foi pra casa dormir e não acordou mais. Cada um conta uma história. Isso foi uma marquise que ele escreveu “a morte só assusta aqueles que a temem” foi justamente onde aconteceu o fato. As frases marcantes dele foi tudo, o ponta pé inicial pra minha carreira de Xarpi. Fui olhando, olhando e assim comecei a rabiscar (Sote, em conversa, 2021).

Antes de começar a rabiscar, a observação fez-se necessária. Perceber a arte e seus movimentos, a cidade em trâmites e arranques de suas estéticas, foram caminhos percorridos por Sote que, antes de ser um pichador, era um admirador. Esse momento *Flâneur* é convidativo para a rua, pois a comunhão com o espaço urbano é o que eventualmente diferencia as potências do traço em suas práticas passivas e ativas. Para Sote, a observação foi fundamental, visto que foi seu diferencial para dar início em sua carreira no universo Xarpi. Em sua narrativa, o pichador relata que admirava Seif -FR por suas façanhas impactantes perante os espaços e sua relação com a eternidade que transcendia o medo da morte. Ser eterno como algo mais importante que ser vivo, ou melhor, ser eterno na cidade é uma forma de permanecer sempre vivo.

As participações e apreciações da cidade em um conceito de flânar pelas ruas não está diretamente ligada as formas passivas de apropriação dos espaços. A prática de observar e compreender a leitura da cidade de forma contemplativa, para Sote, foi a chave para a porta de entrada do Xarpi, já que essa escrita que não quer ser lida, é observada e codificada todos os dias por admiradores passivos e ativos posto que:

O flâneur vai se apropriar do espaço urbano da cidade moderna a partir de sua experiência como colecionador de imagens, de cenas que não lhe pertencem e que passam pouco a pouco a constituir sua memória. Visto sob esse ângulo, o flâneur não descreve um acontecimento ou um lugar, ele o transforma (ABREU, 2012, p. 25).

Nessas práticas de transformação que o ato de observar a cidade engloba múltiplos significados. O traço Xarpi é possível potência que codifica as ruas em vertigem. Quando um pixo é notado, automaticamente, é um acontecimento em determinado espaço que produz memória própria, a partir de relações passivas-ativas X ativas-praticantes. As relações passivas-ativas são os admiradores, colecionadores de pastas e fotógrafos que, de certa forma, contribuem para que o traço Xarpi se mantenha vivo na memória. Já as ativas são os adeptos e integrantes do movimento que escrevem pela cidade, participando ativamente na eternidade rotativa das escritas em muros.

Essas relações do Xarpi congregam com a memória rotativa, pois quando pixadores buscam suas eternidades complexas em paredes, mesmo que em curto prazo, a potência Xarpi em agir remexe com o visual urbano, causando permanência de seus atos não somente nas matérias do plano físico, mas no corpo etérico do imaterial. Essas memórias surdinas de alguns nomes e narrativas permanecem vivas, pois suas histórias ou façanhas são contadas pelos grupos, disseminam-se pelas famílias e continuam vivas através do relato oral dos participantes ou dos guardados em suas pastas. A eternidade fugaz do Xarpi são eventuais motivações do traço em permanecer na história ou na memória de determinado espaço, espancar para sobreviver, escrevendo pela cidade, é uma das práticas que mantém o pixo vivo e respirando. Tomar os espaços fazendo com que as mesmas *tags* sejam vistas em vários lugares, bairros, ruas, contribui para a rotatividade dessa memória, pois uma vez que um admirador consegue identificar os nomes em vários lugares da cidade, a memória desse nome ou *tag* passa a ser cíclica, insistindo em permanecer em diversas localidades, sobrepondo-se as estéticas, assim como os outdoors e propagandas pela rua. A mesma imagem em vários lugares, cercando o visual e dividindo o espaço memorável da rua.

Em 1995 eu comecei a rabiscar e inventei o Sote pegando letras dos pixadores mais famosos daquela época. Peguei o ‘S’ do Soc – Santíssimo, o ‘O’ eu inventei, o ‘T’ era do Let e letra ‘E’ eu inventei mesmo. Depois eu fui evoluindo minha letra, fui fazendo as voltas, a caligrafia foi melhorando e ganhou a minha característica (Sote, em conversa, 2021).

O pixador relata que “inventou” o Sote. Desse modo, a manifestação que, anteriormente, estava no campo da admiração atingiu o campo da ação, criando uma nova identidade característica e peculiar para que fizesse o rito de iniciação do universo Xarpi. O nome não é somente a tag em um muro ou uma assinatura em uma folha, é mais que uma simples marca, é uma identidade própria composta de signos e significados, dentro e fora de uma comunidade grupal. Quando o nome é criado e o pixador passa a se auto identificar com essa nomenclatura, o nome não é apenas um pronome de tratamento, mas a alma das letras. Grande parte da essência Xarpi é ligada ao nome e a quantidade de vezes e locais que é visível. E através dessa nova identidade o pixador é inserido em um grupo pequeno (Sigla) e em um grupo grande (Família – União de várias Siglas). Assim, aquela nova identidade passa a ter reconhecimento dentro do movimento de maneira a ser lembrado, guardado ou arquivado.

Sote relata que no início houveram influências em sua *Tag*, pegando emprestado algumas letras do alfabeto de pixadores que eram admirados pela comunidade. O peculiar da memória do traço da pixação é que não há regras quanto a criatividade em movimentar as letras ao prazer do autor, sendo o pixador uma circunstancial potência que modifica as performances das letras em afixe. Nesse sentido, é comum que algumas letras se pareçam ou lembrem outras, são homenagens ou inspirações que pixadores criam e recriam nos espaços da cidade. Sote comenta que com o passar do tempo sua caligrafia se aprimorou, ganhando peculiaridade própria. É possível observar a evolução da escrita de rua analisando uma pasta de guardados do Xarpi, pois a prática de assinaturas consiste em reunir o maior número de nomes independente de nomes repetidos. Dessa maneira, é possível observar o movimento que cada escrita fez com o passar dos anos, como se modificou e de que maneira é apresentada atualmente. Os arquivos do Xarpi são valiosas relíquias para a memória desse traço, é possível resgatar nomes que não existem mais nas ruas ou que modificaram sua caligrafia. Todo esse universo subterrâneo da memória da rua faz parte de uma identidade grupal urbana, tendo suas práticas preservadas por políticas que são pautadas em arquivos próprios e o ciclo do revide.

A memória não se reduz a uma identidade, como já tratado anteriormente nessa dissertação (p.14). A memória do traço Xarpi está ligada a uma identidade individual e grupal, em meio ao caos do “faz e apaga” da sociedade moderna. Com peculiaridade rotativa, faz parte do Xarpi querer ser notado, mas não lido, alterando o jogo de poder nos espaços, sendo perceptível, mas não decifrável, reivindicando a posse das letras em sua mais pura essência em ser parte memorável de uma estética.

Modificar as letras é um tanto prejudicial quando diz respeito à memória da identidade da *tag*, pois o trabalho em reacender todos os locais que um dia contemplaram aquelas escritas é gigantesco. Quando o assunto é território, as características podem aprimorar-se em aspectos a assumir uma identidade própria da letra. O traço do Xarpi já é a obra pronta, a assinatura não é parte de uma construção, ela é a construção. Vejamos as letras de Sote.

**Figura 23** – Sote p/ Isa



**Fonte:** Arquivo Isabela Silveira

Nos primeiros contatos que tivemos, Sote me enviou uma folha, para homenagear meu aniversário, ganhei uma dedicatória com nomes de alguns pixadores da FR e Família 40 graus. É uma prática muito comum prestigiar amigos com suas *tags* em folhas como uma espécie de lembrança daquela data, uma assinatura coletiva para um bem particular. Essas condutas contribuem para a sobrevivência do traço Xarpi, uma vez que faz parte dessa cultura dedicar seus nomes como obras singulares com características próprias, é um pedacinho de cada personalidade que se vê na rua, em um fragmento de papel para ser guardado. Na centralidade da folha está o nome de Sote e sua dedicatória para a pesquisadora; nas partes inferiores, sua família e sigla. Dessa forma, a identificação de *tag* na rua se dá de maneira fácil para os integrantes, pois, através das legendas, sabemos qual família ou qual pixador dominou determinada área da cidade.

Sote, em conversa, ressalta algumas vezes a prática de reacender os nomes nas ruas e como essa ação marcou sua pausa e retorno no universo Xarpi. O pixador comenta que ficou aproximadamente dez anos sem pixar, somente admirando e percebendo a cidade em seus aparecimentos, reaparecimentos e sumiços de nomes em determinadas localidades. A memória rotativa contempla a alternância do poder nos espaços, ou seja, o pixo ora está em altivo no aclave da sobreposição da tinta, ora pode ser apagado por forças enquadradoras e, mais uma vez, retorna para o aclave, sobressaindo seu nome e a camada de tinta que o cobriu, dando movimento aquele espaço e criando uma força rotária da escrita.

Para compreender a memória rotativa do traço é importante caminhar pelas ruas buscando fragmentos e elementos de uma escrita urbana. Quando se passa pela mesma rua todos

os dias ou algumas vezes por semana, é provável notar pequenos grandes movimentos quase imperceptíveis das escritas. No entanto, esses movimentos são disputas silenciosas em uma eterna e fugaz batalha pela urbe. É possível que circulando que pela Avenida Brasil ou grandes ruas e avenidas do país, observe-se *tags* históricas, grafites, desenhos livres, algumas faixas de tinta que apagam os traços e pintam por cima frases que modificam o visual. Um muro ou um viaduto acaba sendo uma ponte de expressões divergentes e convergentes de potências em comunhão e guerra. Os muros e as ruas abrigam o caos e a modernidade de traços e suas diferentes memórias em contextos que se misturam e repelem-se em complexa alternância dos poderes, sendo parte de uma memória peculiar, com fragmentos e elementos rotativos.

Eu tenho a foto de um nome meu que ta resistindo ao tempo num chapisco (1997). Eu já levei vários amigos nesse muro, é na beira da pista e geral gosta. Já tem vários nomes. Eu não sou famoso, tenho uma história na pixação. Faço 26 anos de movimento agora. Eu fiz uma história bonita e geral continuou lembrando de mim. Em 2006 eu parei e 2016 eu voltei, dez anos depois, que é essa foto. Que é um nome mais novo e um nome mais antigo. Esse nome hoje tem 15 anos. Em 2006 eu parei na MED e eu tava só assinando uma estrelinha de Davi. Ai eu parei mesmo de vez e fiquei em 2016, ai quando eu voltei eu já era família 40 graus. Por isso que eu coloquei '10 anos depois' aquele nome lá ta datado de 2006 (Sote, em conversa, 2021).

**Figura 24** – Sote: O retorno



**Fonte:** Rede social Sote, 2016

Mesmo por uma década sem pixar pela cidade, Sote não se afastou do movimento. Em nossa conversa, revelou que sempre que podia participava das Reús, colecionava nomes e observava os movimentos pelas ruas. Essas ações são, para Sote, a denominação de “*pixador*

*passivo*”, a expressão está ligada aos praticantes que continuam nas famílias, participam dos eventos e não se afastaram do movimento, mas, por algum motivo pessoal, não *tacam* mais nomes novos, somente são encontrados nomes “resistentes”, ou seja, nomes que ainda resistem ao tempo ou as forças em declive nas margens do apagamento. Essa fotografia, para Sote, é muito valiosa, o pixador narra que assim que retornou para a atividade do universo Xarpi, seus feitos foram retomados para reacender todos ou grande parte de seus nomes pelas ruas, com a finalidade de demarcar novamente o território, exibindo para os demais grupos que havia voltado e comparar sua grafia antiga com a atual.

Reacender nomes também contribuem para a memória rotativa do traço, uma vez que a possível relação do pixador com a localidade é reestabelecida através da *tag* naquele espaço mais uma vez iniciando e encerrando um ciclo onde a rua foi testemunha de ações que mexem e remexem com suas estéticas, atravessando suas performances e sendo parte de sua teatralidade em movimentos de alternância, já que “a memória concebida enquanto produção do poder, destinada à manutenção dos valores de um grupo” (GONDAR, 2016, p. 19).

Para Jô Gondar (2016), a memória nunca é uma forma fixa ou estável, é transformação e reconstrução pura. A memória está ligada à acúmulos, perdas, restos e arquivos, são como fragmentos ou resquícios de uma lembrança ou esquecimento. Dessa forma, a autora apresenta as memórias como produção de poder de um grupo e memórias equivalentes, que são pensadas para ativar processos de formações futuras. Essas duas perspectivas não são os únicos aspectos de uma memória, pois memória também é multiplicidade e movimento.

A multiplicidade e a não estabilidade da memória são formas fluídicas de compreender um poder que ao mesmo tempo está no campo coletivo e contempla o campo particular do ser humano, bem como suas formas de manifestações e historicidades. No entanto, quando se trata de memória do traço, minhas inquietações ecoam: Será que existe memória particular? O Xarpi está na cidade, é visível e invisível em um espaço que toda uma população pode ou deveria ter acesso de circulação. Quando observamos uma *tag*, essa mesma marca inicia um processo de identificação visual de determinadas localidades, assim passamos a conviver e dividir o cotidiano com as grafias urbanas, que naturalmente fazem parte do particular de toda população que observa; mesmo aqueles que não pixam tornam-se *pixadores passivos*, pois observaram e, por alguns instantes, dividem o cotidiano do universo Xarpi. A cidade é puramente escrita, não há como fugir ou se esconder da potência da pixação.

Nesse mesmo universo contemplativo da memória do Xarpi estão as mídias em geral, principalmente as propagandas em outdoors. A rua é palco de manifestações variadas, dividindo e disputando espaço com Xarpi. Artes, escritas, propagandas e mídias, todas as janelas dessas manifestações são eventuais movimentos de mundos paralelos que, por frações de tempo, a população participa em observar a imagem e ser por ela afetado ou não. A memória rotativa está presente nesse fenômeno pois participamos, mesmo que passivamente, do conjunto de memória da rua em sua complexa alternância das memórias e narrativas em alternância. Ora podemos observar um anúncio e acima uma *tag*, um grafite ou gravura. O traço está em todas as camadas da cidade, sendo parte da memória de determinadas localidades, mesmo que em sobreposição tinta sob tinta, espancando, revidando ou reacendendo. A memória do Xarpi é possivelmente rotativa, pois seus poderes se alternam em suceder a memória do traço.

Eu tinha um nome de 1995 e o cara fez um grafite em cima do meu nome. Aquilo ali não ia apagar nunca, só que fizeram um grafite em cima. O nome era enorme, grandão. Era feio demais, era novo não tinha essas voltinhas que tem hoje, tava no início, o nome hoje evoluiu. Quando eu comecei a montar uma pasta foi em 2000, eu comecei a colecionar nome desde que eu comecei a pixar. Quando eu comecei a pixar eu conheci um cara que era mais antigo que eu, que era de Itaguaí, falecido Tiradentes. Era um cara antigo na pista. Várias homenagens para ele aí. Eu subi de escada numa telha, pegamos a lateral de um prédio de 3 andares, só que a escada não deu altura mas ficou bonito, ficou bem alto, a escada tinha 3m. fiz uns tracinhos em volta do nome dele tipo uma moldura e escrevi embaixo do nome dele “eterno”. Agora vou fazer mais uma homenagem pra ele. Era um cara que fez muita diferença pros moleques de Itaguaí, o cara era brabo demais tem nome até hoje em vários lugares no Rio (Sote, em conversa, 2021).

A eternidade fugaz do traço Xarpi também contribui para que a sua memória tenha elementos rotativos. Sote comenta que pixou em 1995 e que seu nome nunca iria ser apagado, sendo eterno naquele local. Porém, um grafite demarcou seu espaço fazendo com que seu nome desaparecesse, essa cena comum no universo Xarpi, pois o movimento compreende a rua como “de todos”, sendo todos os autores pertencentes aos espaços, transformando-os em coletivo e visível. Dessa forma, a eternidade do traço ainda é disputa e resistência. As políticas de sobrevivência do traço também podem ser políticas de resistência do traço, pois todas as práticas que contribuem para as eternidades do Xarpi são formas de perpetuar a escrita na memória do grupo e de sua coletividade. O pixador narra que homenageou um de seus amigos em um prédio onde já existia a *tag* do homenageado. Sote emoldurou o nome de seu amigo e escreveu abaixo a palavra “eterno”. A conotação de eternidade são alusões as essências das

palavras “memorável” e “imortal”: ser eterno é ser infinito, nunca morrer ou ser apagado, a eternidade é a memória da escrita da rua.

A memória é inexplicável para Gondar (2016). Segundo a autora, cabe a memória à interdisciplinaridade dos saberes, a memória não é o conteúdo, mas sim o campo. Dessa forma, o campo da memória pode ser ético e político ou identidade e cultura, e até mesmo ser o esquecimento. Essas pluralidades, quando se diz respeito à memória do traço, trazem as disputas, alternando sua voz em determinados espaços: o campo da cidade X o campo da memória. São misturas de afetos e desafetos pelas potências das letras em aclave contribuindo para que toda a cidade seja como uma página em branco, onde se escreve e se apaga, se contorna e enfatiza. São vozes e narrativas que não somente estão na cidade, mas são a cidade. Quando um traço se torna ponto de referência de uma localidade, possivelmente está na memória da cidade.

Pixador não é famoso, ele tem um certo conhecimento, ele é conhecido. A gente pixa pra nós mesmos, a gente não pixa pros outros. Pra sociedade a gente é vândalo, somos ladrões, bandidos e vagabundos, pra você ver, Olha o pixador que eu sou: trabalhador, humilde, tenho família, amo meu filho, tenho um cuidado na pixação por causa do meu filho. Olha a diferença do que eu sou pro que a sociedade acha. É como se fosse uma droga a pixação, é um vício. O cheiro da tinta entra no nariz e vai pro sangue (Sote, em conversa, 2021).

O traço é perceptível na memória da cidade, são campos interligados em suas conectividades passivas e ativas, ser perceptível pela cidade é ser memorável e não ser perceptível também. Quando Sote comenta que “pixador não é famoso” é uma narrativa voltada ao próprio movimento, pois existem alguns grupos que enfatizam determinados pixadores por seus feitos ou locais. Dessa maneira, esses autores passam a ser “famosos” no momento. Já para Sote, o pixador pixa para o grupo e sua comunidade (famílias e siglas), o que transforma a escrita em algo para ser visto, mas não compreendido ou lido. O traço do Xarpi é interno e externo em mesma instância, são codificações de grupos para grupos que estão em toda parte, conectando-se com memórias internas e externas, já que estão em espaços visíveis e memoráveis.

Pixar para ser eterno, pixar para o grupo, pixar para a rua. São práxis recorrentes na memória do Xarpi, que, em suas polaridades características, abriga vozes silenciosas de uma escrita surdina. Ser ou não ser famoso são pontos que movem os integrantes dos grupos a se

arriscarem pelas ruas em locais de difícil acesso, pois ser famoso na pixação é ser conhecido, lembrado, guardado e, principalmente, eternizado.

Figura 25 – Nove mil jovens picham a cidade



Fonte: JB, Hemeroteca digital, 2002

O hotel da Gloria, foi eu falecido Palha e Mon, eu era OT nessa época, 2001. Estava nós 3, pegamos as pedras do Hotel da Gloria por pegar, quando chegamos não tinha quase ninguém. Quando tiraram a foto no jornal já tava lotado de nome e na van também que apagou o hotel e limpou as pedras, então ela tirou a foto do antes e depois e colocou de propaganda e saiu logo o meu nome. A foto da van não é a mesma do Jornal, a gente pegou duas partes, aquela foto da van foram os próprios caras que tiraram. Outro dia a van estava em Copacabana rodando lá e me mandaram a foto ‘aí Sote tá aqui em Copa tua Van aqui ó’, os amigos zoam que a van é minha. Essa reportagem pra mim foi a melhor, a melhor mídia, minha melhor reportagem até hoje (Sote, em conversa, 2021).

Em 31 de março de 2002, o Jornal do Brasil publicou no espaço dedicado a cidade a manchete “Nove mil Jovens picham a cidade”, Sote se refere a essa publicação. Em sua pasta de guardados do Xarpi, o Jornal do Brasil foi plastificado e guardado como uma relíquia e o pixador exhibe a manchete original impressa com orgulho, comentando que foi sua melhor performance em aparições pela cidade. Os jornais são guardados como artefatos no universo Xarpi. É através das publicações periódicas que pixadores conseguem visualizar seus traços em

maior conectividade com a cidade, pois o jornal é a mídia que grande parte da população tem acesso, logo, um grande número de pessoas poderá contemplar o traço e, por algumas instantes, estarão fazendo parte da memória do Xarpi ou, como Sote atribuiu, sendo pixadores passivos.

Uma empresa de prestação de serviços de restauração no município do Rio de Janeiro utilizou a fotografia do Hotel da Gloria pixado para promover seus produtos, colocando a arte em um veículo. Ou seja, toda a cidade contempla os traços de Sote e de demais pixadores de maneira movimentada, pois a cada bairro que a van percorre, se percebida por adeptos do movimento, Sote é avisado de sua localidade. “Mano Tico deu uma moral no click, achou minha Van andando lá em Botafogo” (Sote, 2021). A cidade é percebida minuciosamente, todos os seus trajetos, objetos, cores e formas são importantes para o universo Xarpi, de maneira que contemplar a rua acaba sendo algo natural para pixadores que eventualmente compreendem a rua como uma extensão do seu traço, misturando-se em todas as camadas de nuances da cidade e de seus elementos.

Quando a van é notada, vista, guardada e compartilhada, estão envolvidos mecanismos de resistência do traço. É a maneira de ser memorável na cidade, englobando as potencias em ser e existir na rua, que é de todos e para todos. A memória rotativa também contempla as potencias em eternidades momentâneas, em suas complexidades em camadas, como anteriormente destacado por Sote: “pixador não é famoso, é conhecido”. Ser reconhecido na rua faz parte de pequenas imortalidades no meio da pixação, ser lembrado é principalmente não ser esquecido ou apagado, assim, o traço passa a ser uma potência ativa e transformadora da memória do local. O Xarpi contempla momentos subterrâneos, mas sua memória está em alteridades de poderes, ou seja, há ações que empurram o traço para as margens subterrâneas e potencias que emergem o traço para o aclave, em situações tinta sob tinta. A van é a memória do traço de Sote e ser reconhecido na cidade faz parte de seu momento de eternização, já que o Hotel da Gloria foi “revitalizado” e não contempla os traços e as memórias do Xarpi.

**Figura 26** – Xarpi em movimento



**Fonte:** Arquivo Sote, 2021.

A van e o jornal, para o traço, são alguns dos mecanismos que tornam essa memória eventualmente rotativa, pois os díspares de poderes estão em uma única folha, com acesso a grandioso pela cidade. Assim, o Xarpi é divulgado, compartilhado, visto e, principalmente, guardado. No universo do traço da rua, nos arquivos em pastas são guardados jornais antigos com intuito de colecionar as façanhas que o pixador chama de “mídia”, que consiste no nome ter aparecido em um grande meio de comunicação. As maneiras de serem memoráveis ou eternizados não estão somente nas práticas em revidar ou reacender nomes, mas também em não realizar essas façanhas, pois preservar ruínas também faz parte da memória do Xarpi. Vejamos o caso de Sote, quando retornou as atividades no movimento, em 2016:

Amigo veio falar comigo que ia ter uma Reú em Bangu, eu falei ‘já é’. Pensei vai ter vários amigos, maior tempão que não vejo todo mundo, ai eu fui era na praça do Cassino, 2016. Cheguei lá vi vários amigos, vi o Aids, até o Aids tava lá o que pixou o Cristo, muita gente que não via há muito tempo, Rei e Squash. Curti a reunião, no final da reú me aparece Squash com a Tinta: “poxa, vamo botar um nome ali” eu respondi ‘não to pixando não cara, to parado’, ele insistiu “só um nomezinho pra constar cara, só pra dizer que você veio’. Eu senti o cheiro da tinta quando eu coloquei meu nome parece que eu fiquei dopado, quem disse que eu taquei só um nome? Eu taquei até o final da tinta,

sem parar. A minha área eu refiz as praias todas, todos os meus nomes, acendi nome de 2000 e 2004. Os nomes que estavam mais se apagando eu fui reacendendo, tem uns ainda que dão pra ver legal então eu não reacendi pra não acabar com a história (Sote, em conversa, 2021).

Sote esteve na pixação passiva por dez anos e, quando retornou de seu hiato, a primeira ação em potência foi ser lembrado na Reú. Seu amigo Squash ofereceu a oportunidade de “constar” sua presença, naquele momento, através da *tag* no muro, que foi quando Sote foi afetado pela potência Xarpi. Em seu relato, os sentimentos sobre o movimento são claros, como narrados anteriormente: “é como se fosse uma droga a pixação, é um vício. O cheiro da tinta entra no nariz e vai pro sangue” (Sote, 2021). Assim, refere-se à algo que faz parte do corpo em afetos pela cidade, está no movimento das veias, pulsando para ser eterno e memorável pela rua. Deixar sua marca não é somente constar presença em uma reunião, mas ser lembrado e prestigiado por ter feito parte de uma narrativa ou história. A memória do traço com peculiaridade rotativa contempla ações que de certa maneira perpetuam os nomes na cidade, ou seja, constar que esteve em um determinado local marca a cidade com memórias silenciosas, que são registros de imortalidade do momento em que se vive e mistura-se com a cidade, em comunhão e díspares das relações: campo da cidade X campo da memória.

Quando pixadores utilizam a cidade para deixar sua marca em complexas relações intrínsecas com a rua, estão comungando com o espaço, sendo parte dos fragmentos e elementos de uma tela em grande escala. Aqueles nomes escritos nas paredes, mas que não desejam serem lidos, são partículas de uma memória que estão ligados à localidade, agregam nos espaços e nas formas de serem guardados e lembrados. Colocar um nome em um fragmento da cidade para “constar” presença é mais profundo que somente ser visível nos espaços, é, de fato, congregar com a memória do local, sendo também parte fragmentada das diversas memórias que a cidade produz e reproduz.

Para Jô Gondar (2016), a memória implica esquecimento, é algo que está nas vertentes do campo da memória social, estar presente também é não ser presente em uma localidade. Considerando o fato de que em termos éticos e políticos a memória é sempre atual como mecanismo de enaltecimento ou apagamento de uma cultura ou até mesmo acontecimento, as localidades estão repletas de memórias oficiais e subterrâneas em meio ao caos da modernidade. Dessa maneira, o traço é a interlocução das escritas em aclave, imergindo ao subterrâneo e emergindo ao aclave, sob a oficialidade, sem perder seu caráter estético marginalizado. Ou seja, um Xarpi ou seu vestígio está alternando poder sobre determinado espaço em camadas mais

profundas da visualidade efêmera da eternidade, sendo fragmento da estética dos locais e adentrando na percepção da população; mesmo que por poucos momentos, participa da memória dos admirados ou de pixadores passivos.

O Xarpi participa dos lugares os transformando em locais memoráveis de sua escrita, que, para Gondar, os “lugares de memória são uma tentativa de contrabalançar o que foi destruído, lugares salvos de memória que não mais habitamos” (GONDAR, 2016, p. 26), são singularidades afetivas que implicam lembrar para não esquecer ou até mesmo reacender para não ser apagado. No universo Xarpi, os padrões de ações nas relações eternidade X apagamento movimentam as artes e contribuem para mudanças estéticas, e, mais do que isso, estão participando da memória em camadas profundas, eventualmente buscando a superfície e de fato o lugar mais alto, visível ou memorável. Pixar não é um simples ato de marcar ou escrever em uma localidade mas participar, dividir e disputar a memória daquela localidade. Quando Sote afirma em sua narrativa “A minha área eu refiz as praias todas, todos os meus nomes, acendi nome de 2000 e 2004” (2021), está exemplificando as relações entre a eternidade e o apagamento sofridos pela memória do traço, a transformando em rotativa, pois mais uma vez o pixador perpetuou seu nome tomando o domínio da superfície, migrando do subterrâneo para o lugar sob a oficialidade. O Xarpi é sob - oficial.

Outro ponto importante da narrativa de Sote é o ato de não reacender os nomes nas localidades para então preservá-los. O curioso dessa potência em preservação da história por trás da *tag* é que não reacender o nome também é um ato de resistência da memória do traço, já que são valorizados a historicidade daquele traço específico. O pixador comenta: “Os nomes que estavam mais se apagando eu fui reacendendo, tem uns ainda que dão pra ver legal então eu não reacendi pra não acabar com a história” (Sote, 2021). A decisão de não reacender a *tag* é preservar os aspectos originais ou sem alterações de um fragmento da história, ou seja, as ruínas do Xarpi também são potências em aclives. Assim, os nomes que foram reacendidos ganham nova memória ou estão novamente reformulados em suas complexidades visuais, já os que não são reacendidos são preservados por seu teor memorável, para que dessa forma não percam a essência daquela história particular do nome.

A prática de não reacender o nome é peculiar quando se trata da memória rotativa, pois não é necessário alternar o poder já que o nome ainda permanece. A preservação das ruínas ou dos ferimentos são pontos que estão em discussão no campo da antropologia, museologia e da memória social. Preservar o “ferimento” ou restaurá-lo é o ponto debate entre teóricos e pesquisadores dessas áreas, sendo pertinente ao campo da memória valorizar também os

resquícios e fragmentos em sua originalidade, sem a interferência do futuro encontrando o passado.

Nesse mesmo aspecto, o Museu do Quai Branly - *Musée du quai Branly - Jacques Chirac* - situado em Paris, na França, organizou a exposição “*Objets Blessés La réparation en Afrique*” que, justamente, colocou em evidencia objetos que sofreram ações humanas e do tempo, sendo preservados seus ferimentos, reparos e resquícios históricos, apresentando um novo conceito denominado “*objets Blessés*”, em tradução literal, “*objeto ferido*”. A exposição consiste na apresentação de artefatos africanos que foram reparados para que pudessem ainda ser utilizados, sem a necessidade de substituição ou descarte por outro objeto. A exposição aconteceu entre 16 e 19 de setembro de 2007, contou com Gaetano Speranza como curador e responsável. O evento reuniu artefatos africanos únicos, reparados pelos próprios donos ou especialistas da localidade. O interessante dessa exposição é que nenhum objeto ferido teve intervenção para restauração por profissionais do museu, pois as ruínas ou os ferimentos daqueles objetos contavam uma história particular de uma cultura africana.

Na perspectiva do *objets Blessés*, as feridas importam e são pertinentes para que aquele objeto conte uma determinada memória. Assim, quando reparado, a peça retorna para sua funcionalidade, sendo dispensável sua troca ou restauração. Para Speranza, reparar e restaurar são elementos distintos. Quando uma vestimenta azul é rasgada, pode ser utilizado uma linha de qualquer material que seja da mesma cor para fazer reparos e a vestimenta será útil novamente. Essa ação está voltada aos reparos para uso, sendo então um objeto que retorna para o cotidiano. Quando se trata de restaurar, a mesma vestimenta azul precisaria ser estudada para que fossem levantadas quais tonalidades de azul apresentam, que tipo de material o tecido é constituído e até mesmo as fibras dos alinhavos que devem ser compatíveis com o objeto original, para que então seja restaurado a sua originalidade.

As diferenças entre reparo e restauro geram discussões sobre a necessidade de retorno para essa originalidade, pois a peça em sua pura essência conta uma narrativa própria do objeto, bem como da cultura que o criou e reparou. Essa interpretação de retorno ao bem oficial faz parte de uma possível visão nostálgica de uma memória ou até mesmo um patrimônio preservado em paisagens e estéticas oficiais. Os reparos são necessários quando a peça necessita ter utilidade novamente; as restaurações são necessárias para salvaguardar uma estética e preservar um artefato. Na exposição que contempla os *objets Blessés* a escolha em não restaurar preservou as formas, práticas e maneiras de reparos de uma determinada cultura, conseqüentemente, contribuindo para a divulgação de novos saberes e fazeres de uma memória.

Quando se trata da memória do traço, a prática de reacender os nomes são formas de perpetuar aquela originalidade e a escolha de não acender é preservar a história e narrativa por trás do nome não refeito. Sote decide que não iria reacender alguns nomes para que a essência e a história não fossem apagadas de sua originalidade. A não ação do pixador foi a potência que salvaguardou seu nome em determinado local sendo resistência, mesmo que a tinta esteja com aspecto fraco ou opaco. A pixação contempla os ciclos do traço e o caminho percorrido por essa memória eterna-momentânea, mesmo ferida pelo tempo ou restaurada por ações de revide, a memória do traço Xarpi é a possível alteridade nos limites do subterrâneo e a live, em meio as camadas de tinta entre oficialidade e a marginalidade da cidade. Uma *tag* ferida pelo tempo narra uma memória, sendo também uma escolha, que preserva os saberes e fazeres da rua que inúmeras vezes se mistura na aprendizagem e no letramento de pichadores, já que “cada pixador escolhe teu caminho, a rua foi minha escola” (Sote, em conversa, 2021).

### **3.2 PIXO EDUCAÇÃO? “ONDE TUDO COMEÇA”: NA ESCOLA**

“O professor é a rua, então se conforma, aprendemos a escrever dessa forma: letras embaraçadas contra qualquer norma” (Grilo 13, Pixar é humano).

A pesquisa chega, enfim, em algumas de minhas memórias enquanto professora na educação básica, lecionando na educação infantil, no período de 2013 a 2018. Esse ciclo foi essencial para o desdobrar desta pesquisa, pois foi a partir de observações do cotidiano escolar que nasceram minhas inquietações perante ao traço e seus movimentos, memórias e expressões. A vivência como alfabetizadora me proporcionou compreender o grafismo livre antes e após a inserção das letras na vida dos educandos, e o quanto impactavam nas estéticas escolares e no processo de letramento por qual crianças passam e passaram durante a infância. Utilizo como apoio conceitual as pesquisadoras Marilda de Oliveira e Tamires Vaz, que são professoras de artes na educação básica, o pedagogo e cartunista Francesco Tonucci e as legislações brasileiras que regem a educação de todo o território nacional.

Assim que adentrei na instituição escolar, percebi uma sala em branco, vazia e sem preenchimento humano, apenas paredes e pisos brancos, para que nós professores pudéssemos ocupá-la com a parte pedagógica ilustrativa, no decorrer do ano letivo. Normalmente, as salas de aula possuem artes que se movimentam de acordo com o calendário do ano, dessa forma, quando estamos próximos a datas comemorativas, decoramos a sala de maneira a lembrar as

festividades ou feriados importantes, utilizamos murais e desenhos para deixar o ambiente lúdico e estimulante. Acontece que a sala de aula é uma pequena partícula de poder de éticas e estéticas maiores: os currículos ministrados pelos agentes de educação e elaborados por organizações governamentais externas à instituição escolar.

A sala de aula é um pequeno universo, ou grande tela que deve ser atrativa e convidativa para aqueles que a frequentam diariamente por várias horas, mas esse mesmo espaço também prega e exala práticas enquadradoras e formatadoras, com finalidade rígida de memória em paisagem. Como já discutido nesta dissertação, as políticas de preservação de patrimônio tencionam disputas sobre a defesa da “paisagem” e sua forma estável de permanecer perante a memória coletiva e na sala de aula não é diferente. Assim como a sociedade preserva a paisagem, a escola preserva a limpeza com olhar higienista sobre quem e como pode ou não participar de sua estrutura física.

Uma sala de aula pode exibir um conto clássico em suas paredes, assim como a Igreja Católica Apostólica Romana conta a história de Cristo em seus vitrais. A sala de aula também pode punir com o “mural dos desobedientes”, como uma unidade de reclusão social que expõe cada encarcerado e seus crimes ao lado de seu nome no paredão do complexo penitenciário. E o traço? Está em todas essas superfícies e dimensões sobrepondo-se ao conto clássico, aos monumentos históricos, aos murais e até mesmo ao cárcere.

Essas práticas que permeiam a então sala de aula em branco são preenchidas por regras, normas e currículos específicos para cada faixa etária ou ano de escolaridade. No Brasil, a educação é regida por diversas leis internas e externas às escolas, que garantem o direito ao ensino básico de cidadãos brasileiros. Os conteúdos que são ministrados nas instituições de ensino escolares e não escolares estão previstos por lei com a finalidade de equiparar a educação à nível nacional. Dessa maneira, a educação seria definida como “democrática” e “para todos”, uma vez que existem currículos programáticos com conteúdo a ser seguido em todas as instituições públicas do país.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) são legislações que deliberam os conteúdos que devem ser ensinados e seus ministrantes, de acordo com o nível educacional. Os PCNs são pensados para abranger o currículo, a grade escolar e temas transversais, que são conteúdos que não estão restritos a uma disciplina, mas são abordados em diversas temáticas, em múltiplas disciplinas curriculares, como a memória, educação sexual e o meio ambiente. A definição do objetivo do PCN varia de acordo com o nível educacional. Na educação infantil,

o objetivo é qualidade de vida e acolhimento educacional; já no ensino fundamental o objetivo é garantir que os alunos se posicionem de maneira crítica.

O objetivo dos PCN é garantir a todas as crianças e jovens brasileiros, mesmo em locais com condições socioeconômicas desfavoráveis, o direito de usufruir do conjunto de conhecimentos reconhecidos como necessários para o exercício da cidadania (PCN, 1997).

A instituição de ensino não somente é regida por leis externas, mas também por leis internas, característica da própria instituição. O currículo e a grade de ensino são parte fundamental para a definição da educação institucionalizada, pois a ética escolar impacta determinadas estéticas no corpo de alunos e na comunidade em que estão inseridos. Portanto, a escola assume o papel de principal ator na reprodução social e um meio de dominação de massas. Consequentemente, as discussões sobre “ensinar o quê? ”, “ensinar para quem? ”, “ensinar como? ”, produziram as legislações e grades curriculares pelo país com a finalidade de perpetuar a educação democrática e igualitária à população. A ideologia de educação igualitária, estipulando os mesmos conteúdos para todos os estados do país, garante a falsa segurança de democracia educacional, uma vez que dado a normativa de como, quando e o que deve ser ensinado, são esperados os mesmos resultados de todos os territórios brasileiros.

A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 – Lei Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), contém os princípios, finalidades, direitos e deveres que organizam a educação brasileira em tópicos relacionados aos níveis dos saberes. O nivelamento define a educação como básica ou não básica. A educação infantil, o ensino fundamental, o ensino médio e o profissionalizante, enquadram-se na educação básica obrigatória e gratuita. O nível superior e cursos de línguas não são obrigatórios por lei e, por isso, não estão dentro do conceito de educação básica. Os princípios definidos por essa lei devem ser seguidos por todos os níveis da educação brasileira com a finalidade de enquadrar o ensino e a educação. A ideologia da “igualdade” no ensino está intrínseca na legislação; são doze princípios básicos, entretanto, os quatro primeiros são os mais discutidos em meio a sociedade, poder legislativo e rodas de debates. Os três princípios destacados tomaram enfoque em nossa sociedade a ponto de ganharem parâmetros curriculares próprios e peculiares, de acordo com sua necessidade, denominados “Temas transversais”. Contudo, tais documentos visam mensurar a prática escolar e ainda definir como ensinar cada prática, mais uma vez, com a finalidade de enquadramento do ensino.

Art. 3º O ensino será ministrado com base nos seguintes princípios:[...] II – liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a

arte e o saber; III – pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas; IV – respeito à liberdade e apreço à tolerância [...] (BRASIL, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996).

Dos três primeiros princípios, a pesquisa se aprofunda no “II – liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber”, todos os princípios acima estão correlacionados intrinsecamente, já II princípio é o ponto norteador para os outros princípios ressaltados pela LDB. Quando definido pela escola o que é cultura, pesquisa ou ensino, isso perpassa a grade curricular e abrange o pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas e, conseqüentemente, o respeito a liberdade e o apreço a intolerância. O princípio de liberdade de aprender e ensinar é princípio básico para o bom funcionamento da instituição escolar. A partir desse princípio, é possível levar as diferentes culturas para a escola com a finalidade de elucidar e capacitar os alunos a compreender a natureza da cultura, dentro e fora de nosso país.

O princípio II, do art. 3º, da LDB está ligado ao Parâmetro Curricular Nacional de artes, pois divulga a cultura, o pensamento e os saberes e compreende a arte através de manifestações culturais, de memória e expressão. Portanto, a escola que oferece o ensino de artes em sua grade garante que nele serão abordados temas relacionadas as definições do que é ela, inerentemente e socialmente. O documento que compreende a educação em artes por todo o ensino básico são os parâmetros curriculares nacionais em artes – PCNs, divididos em educação infantil, ensino fundamental e ensino médio. O Volume nº 06 discorre sobre os PCNs em Artes para todo o ensino fundamental que atende crianças, mas também discentes da Educação de Jovens e Adultos – EJA. Para o documento, a arte tem a finalidade de perceber a estética pessoal e cultural e, assim, o ensino de artes está totalmente unido a ideia curricular da instituição. Dessa forma, abre espaço para as diversas formas de classificação, exemplo: em uma instituição escolar religiosa será permitida uma percepção de artes canônica; por outro lado, uma instituição escolar indígena terá a arte do seu povo preservada como disciplina escolar.

O PCN de artes para o ensino fundamental revela a estética do cotidiano da escola em relação às expressões artísticas e o ensino da arte, como a escola o aplica, com que materiais são feitos e o extremo entre a arte formal considerada museu ou galeria e a arte informal, dada a ligação ao desenhos e “musiquinhas”.

Em muitas escolas ainda se utiliza, por exemplo, o desenho mimeografado com formas estereotipadas para as crianças colorirem, ou se apresentam “musiquinhas” indicando ações para a rotina escolar (hora do lanche, hora da saída). Em outras, trabalha-se apenas com a auto-expressão; ou, ainda os professores estão ávidos por ensinar história da arte e levar os alunos a museus, teatros e apresentações musicais ou de dança. Há outras tantas possibilidades

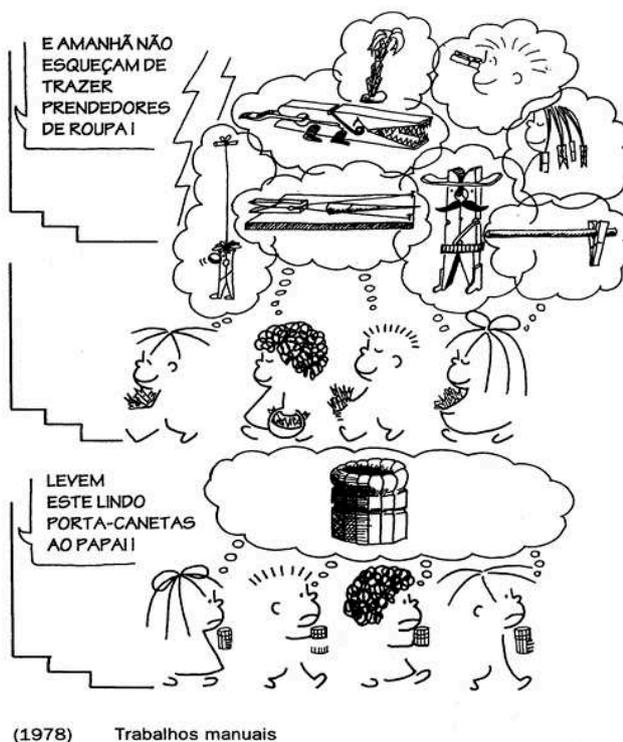
em que o professor polivalente inventa maneiras originais de trabalhar, munido apenas de sua própria iniciativa e pesquisa autodidata (PCN, p. 21).

Os enquadramentos de ensino de artes provocam estéticas estudantis, como a segregação social do que pode ser considerado arte, até mesmo a definição pessoal do que não é arte e não cabe socialmente. Nessas escolas citadas pelo PCN de artes, os corpos de professores definem em dois extremos o que deve ser abordado nessa disciplina. As escolas citadas são responsáveis por criarem estéticas de segregação e, automaticamente, estéticas “transgressoras”, já que foi definido o que é arte e o que não se enquadra nessas definições, automaticamente, está à margem da escola.

A estética das músicas e desenhos para colorir, citados pelo PCN como ação que ainda tem espaço e visibilidade na escola, limita o conceito artístico, criando a verdade única sobre o que é arte e expressão. Quando o PCN afirma que em muitas escolas ainda utiliza essa maneira de ensinar, estão demonstrando seu conhecimento sobre a existência do enquadramento da arte. Por outro lado, o documento sugere maneiras de lidar com a educação artística sem agredir nenhuma manifestação cultural ou artística.

O pedagogo e desenhista Francesco Tonucci, em sua obra “Com olhos de criança” (1997), retrata o olhar da criança sobre determinados signos sociais. Dois temas de seu livro chamam a atenção dos leitores: a crítica feita a arte na escola e a organização de uma creche. Tonucci elabora *cartones* com o cotidiano escolar, a visão sobre o professor e a ideia de escola que os alunos possivelmente constroem. No capítulo “O maternal”, Tonucci reflete sobre a prática escolar e como as artes são pensadas pela instituição. Nesse cartum, a professora diz aos alunos para que não esqueçam os pregadores de roupa com a finalidade de criar algo “artístico”. Logo após, os alunos entram na instituição com seus pregadores e ideias do que cada objeto poderia se tornar diante de cada singularidade. No entanto, o cartum termina com o ideal único de arte formatado pela instituição de que todas as ideias e materiais podem ser descartados para servirem o único propósito: o de presentear o pai em uma suposta data comemorativa.

**Figura 27 - Trabalhos Manuais**



**Fonte:** Francesco Tonucci, 1978

Tonucci cria uma sátira semelhante à estética do currículo escolar. A figura demonstra que o aluno deve seguir a ética cultural da instituição de acordo com as datas comemorativas. Ser incluído na sociedade através de manifestações memoráveis e até religiosas é a maneira que a escola encontrou de inserir seus alunos nas práticas da sociedade. No cartum, a professora ao pensar o educando, perpetua o conjunto de signos sociais durante o ano letivo, em quantas fantasias fazer, como deve pintar e o que deve ser visível enquanto arte e manifestação cultural.

Algumas práticas curriculares tracionais contribuem para que o traço seja limitado, as ideias sejam formatadas e a memória enquadrada. Quando a grade curricular limita seus ensinamentos a nivelar conteúdos de acordo com leis e normas externas às instituições, não são considerados os conceitos e a cultura dos estudantes, sendo ensinado somente aquilo que é pertinente a um determinado tipo de classe e não faz sentido para outros públicos. A liberdade de expressão, e a liberdade em ensinar são conceitos cada vez mais complexos e de difícil elaboração, pois o Brasil é extremamente rico culturalmente e, em suas regiões, esbanja diversidade cultural. No entanto, a instituição escolar ignora esses aspectos, ensinando que todos devem ser iguais, reproduzindo artes iguais, partindo do mesmo sentido de nivelamento e avaliações.

**Figura 28** – Quando eu for grande...



**Fonte:** Francesco Tonucci, 1970

Toda vez que teu filho desenha e você fala que ele tá rabiscando, você tá desmotivando seu filho, tem que saber que cada vez que uma criança tá fazendo rabisco, você deve incentivar que ele goste daquela arte (Aids, em conversa, 2020).

O Cartum acima é a reflexão sobre o espaço para a arte. O entendimento do personagem em querer visibilidade para a sua expressão pessoal do que foi vivido, pensado ou aprendido, revela a intensão de se tornar visível como grandes pintores de telas famosas. O espaço para o “visível” assombra a escola, pois a instituição, eventualmente, torna visível o que é defendido pelo currículo como importante ensinar, e a produção livre e espontânea não é valorizada. O personagem, ao pintar e desenhar na parede, remete ao ato aqui discutido, o Xarpi, a manifestação transgressora em paredes da memória pessoal e coletiva. O protagonista, quando desenha na parede, demonstra entender a arte como a dimensão estética do seu pensamento. No momento em que essa dimensão ultrapassou as linhas horizontais da sociedade moderna, um outro personagem surge com a ideia: “*Você sujou a parede!*”, mudando, automaticamente, o conceito de arte daquele indivíduo que responde desolado: “*Sujei?*”. Esse movimento da definição de limpo e sujo, certo e errado, arte e não arte, é a ética que a instituição escolar transforma em estética.

A estética está ligada à cultura assim como a arte está ligada à expressão, a LDB e os PCNs defendem as manifestações culturais, o direito de aprender e divulgar a arte e sua

justaposição na escola e na sociedade, porém ainda existem escolas que contribuem para uma arte transgressora. O currículo fechado abre portas para a arte em paredes ao céu aberto.

Acho que 100% que se envolve com a pichação começou na escola, porque eu mudei minha cabeça na escola e todos amigos sempre fala que foi na escola que começaram. É muito raro alguém que não tenha começado na escola. Escola municipal Marechal Canrobert Pereira da Costa no Anil em Jacarepaguá foi o primeiro lugar que pixei, em outubro de 1995 com a tinta lembro como se fosse ontem...Muita adrenalina (SOMA -CP, em conversa, 2017).

Soma, quando afirma que começou o Xarpi na escola e que acredita ser algo que todos os pixadores fazem, deixa o espaço para a reflexão: pixadores passaram pela escola antes de irem à rua? Se a pichação é um ato de arte rebelde pela visibilidade, porque a escola não apresenta um espaço para essa estética? Pichação é ilegal por ser visível e ilegível em um lugar privado ou público?

Em 14 de março de 2017, na escola estadual Francisco Damante em Bom Jesus dos Perdões - SP, um adolescente de 16 anos pixou o muro da escola e virou manchete pela ação de seus pais. “Flagrado pelo pai, ‘filho pichador’, é obrigado a pintar muro da escola”, foi publicado no site do jornal Globo. A matéria conta a história de um adolescente que pixou o muro da escola e seu pai, indignado com a ação, foi até a escola e interrompeu a aula aconselhando o rapaz a pintar por cima um grafite. O pai do “filho pichador” conta ao jornal a educação que recebeu e a reproduz em seu filho com orgulho. A ação do pai em ir à escola e obrigar o filho a grafitar seu Xarpi, causou constrangimento de tal maneira que o adolescente acredita que sua expressão não é arte. “Quando ele entrou na sala, nunca achei que seria por causa disso. Ficou uma lição, não vou fazer mais. Agora, só grafite, que é uma arte” (Adolescente Pixador, 2017). A punição desse pixador foi produzir uma arte socialmente aceita por seu pai e pela população. O castigo ou ato disciplinador, determinado por seu pai, é a punição pública, sendo o muro escolar, mais uma vez, um local de arte sendo movimentada e o traço formatado para que fosse aceito nos enquadres da instituição.

**Figura 29** – Traço na escola

**Fonte:** Site G1, 2017

Práticas como a desse pai são comuns no ambiente escolar. Os enquadres na tentativa de preservar a paisagem da escola também movimentam as artes através desse cenário performático. O traço insiste em aparecer e ser compreendido como expressão, mas é recebido com apagamentos e sobreposição de tinta. O traço Xarpi é a potência que movimenta a instituição; mesmo em silêncio, provoca maremotos na disputa por permanência no espaço que é do educando por direito. Os revides também são notáveis nas paredes dessa memória, é rotineiro encontrar em carteiras escolares conversas inteiras de estudantes de salas ou turnos diferentes que se comunicam através de códigos e respostas. A escola é palco para o traço subterrâneo, também é palco para o esquecimento da escrita surdina, sendo constantemente silenciados e apagados para então tornarem-se desenhos e gravuras compreendidas e legíveis, como o grafite do estudante pixador.

O traço nasce na escola? O Xarpi é aprendido na sala de aula? São perguntas que dão movimento a essa pesquisa. Enquanto professora, pude compreender o traço livre em folhas em branco semanais que distribuía a meus alunos, com a finalidade de trabalhar coordenação motora fina e criatividade. Era notável o quanto a sala de aula influenciava os desenhos “livres”, pois toda vez que modificava o cenário da sala de aula com gravuras pertinentes a histórias infantis, personagens ou paisagens, influenciava a maneira como os estudantes pensavam aquele espaço ou resinificavam aquela história, tornando, então, o traço livre em traço dirigido.

Assim como o jovem pixador escolar sofreu o enquadre do traço dirigido, diariamente educandos recebem esse tipo de reforço simbólico, moldando o traço até que seja aceito por

padrões estabelecidos pelas instituições de ensino ou sociais. O traço que não é aceito pela escola deve ser apagado, esquecido, aniquilado e até moldado para que possa ser reconhecido, essas condutas de lidar com o traço escolar colaboram para escritas surdinas. É possível ler nos banheiros escolares frases que nunca foram ditas em voz alta, brincadeiras e desenhos variados e espontâneos. O traço é tão reprimido no ambiente escolar que é preciso assumir a potência Xarpi das letras para que então seja notado, admirado, colecionado e fazer parte da memória escolar.

Em outubro de 2016, levei meus educandos para um pátio aberto para que pudessem desenhar o que mais gostavam sem a influência da estética da sala de aula. Os grafismos não corresponderam a ações curriculares. Partia do particular, sendo aceito qualquer tipo de traço. Posteriormente, surgiram histórias sobre os desenhos e comentários em troca nas relações entre os estudantes. Essas ações desintoxicam o traço. Ser livre e ter liberdade são conceitos distintos, pois ser livre para criar não necessariamente é ter liberdade para essa prática. Em minha conduta de regente de sala de aula, proporcionei a liberdade que a LDB garante por lei. No entanto, como se tratava de uma escola tradicional, os momentos de liberdade eram esporádicos, de peculiaridade gatuna.

A fotografia do Mural do Pré-01 foi tirada no dia 06 de outubro de 2016, em uma área comum de uma creche particular da zona sul do Rio de Janeiro, na qual era professora. A parede de azulejos foi o cenário da expressão em guache de um grupo de dez crianças, de quatro e cinco anos de idade. A tarefa era simples: foram colocados potes de tinta abertos de diversas cores no chão. Após isso, foi dito para que fizessem o que desejavam na parede. A reação foi surpreendente: muitas crianças não sabiam o que fazer, até uma delas molhar sua mão na tinta rosa, fechar os olhos e fazer movimentos circulares no azulejo. Algumas, receosas, indagaram: “Posso mesmo fazer isso?” “Tem certeza que posso desenhar, você não vai brigar?” Com medo da punição, algumas não fizeram seu desenho no primeiro momento.

**Figura 30** – Mural Livre do Pré1



**Fonte:** Isabela Silveira, 2016

Após movimentos circulares, explorando as cores, suas junções e a sensação de fazer parte da estética escolar, as crianças assinaram seus nomes e denominaram a tela como “Mural Livre do Pré1”. Foram feitos monstros, flores, bonecas, pessoas e até mesmo autorretratos. Por fim, resolveram misturar todas as cores formando um grande borrão preto, e as marcas das mãos foram preservadas por escolha do grupo.

O mural foi criado em momento de aula e, por isso, não foi visto por outras turmas na hora da criação, mas o escândalo foi homérico no intervalo da aula, quando os autores do mural explicavam para outras crianças como foi produzido aquela arte e a sensação de criar algo com suas próprias mãos. As crianças que observavam o mural não entendiam o que acontecia, perguntavam se a professora havia deixado e o motivo de terem feito desenhos “feios”. Os autores do mural responderam que não eram feios, eram desenhos de monstros e seus nomes no muro da escola. Um dos autores comentou “Tá com inveja porque meu nome tá no muro da escola e o seu não”. Essa fala remete ao mais puro orgulho de participar da visibilidade da escola.

Na manhã seguinte a criação do mural, veio a tormenta do muro limpo. Assim que as crianças foram para suas casas, e se deu o fim do expediente, a instrução foi para que lavassem o muro de azulejo. A primeira reação ao chegar na escola era correr para ver o mural, e a decepção era notória, os autores, aparentemente, sentiram-se feridos por serem apagados da memória da escola.

A pixação nem sempre é o traço pessoal, em alguns momentos são encontrados pixos políticos no ambiente educacional. No dia 18 de abril de 2017, no 12º andar da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a palavra “Resistimos” é o reflexo político e educacional da Universidade e momento econômico que encarava naquele ano. A instituição enfrentou a maior crise financeira de sua história, correndo risco de fechar as portas ou ser transferida para o poder federal ou até mesmo privado. A universidade resistiu aos ataques do governo estadual do Rio de Janeiro. Eis que surgiu uma piXação aceita pela comunidade da universidade e, dessa forma, não sofreu o esquecimento repentino comum ao Xarpi. Na fotografia existe um aviso em cima da piXação “Assembleia da pedagogia 11/04 – 18h Hall”. Porém, a fotografia foi registrada no dia 18 de abril. Tanto a pixação quanto o aviso sobreviveram ao enquadramento da memória e da estética pelo simples fato de serem legíveis e aceitáveis, enquadrados ao momento político da universidade. A educação e a pixação estão juntas, basta o olhar sensível para perceber. Ao entrar em uma sala de aula ou ambiente escolar, irá notar cada traço pessoal e individual de alunos que por ali passaram querendo deixar sua memória e história naquela instituição onde passou metade de sua vida. A pixação está em diversos espaços da escola, nas carteiras, paredes, cadernos, banheiros e muros; a pixação invade a rua porquê está cansada de estar somente na escola.

**Figura 31** – Resistimos



**Fonte:** Fotografia Nayara Carvalho, 2017

Pichação é aquilo que escapa, que quer ser visto, mas não admirado por muito tempo. Sejam manifestações individualistas, românticas, coletivas ou revolucionárias, elas se integram à paisagem, falam a partir da paisagem, mas querem ser mais do que isso. Querem sempre estar à margem, porque assim serão notadas (VAZ, 2012, p. 07).

Para Tamires Vaz, a pixação é a arte que invade a rua, que possivelmente saiu da escola. As escritas anônimas, tão ignoradas no âmbito educacional, tomam voz e aparição nas telas da rua. A pixação é a expressão ignorada, marginalizada e esquecida pelo corpo escolar, tornando-se transgressora no ato de se impor como grito de liberdade o que tanto foi silenciado na escola.

Marilda de Oliveira e Tamires Vaz desenvolveram o projeto “Arte pública”, juntamente com a Universidade Federal de Santa Maria, em parceria com o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), em duas escolas públicas da cidade de Santa Maria – Rio Grande do Sul. O projeto abrangeu do 8º ano do ensino fundamental ao do 3º ano do ensino médio. No relato de experiência, as autoras comentam que o tema “Arte pública” foi definido em conjunto com a Universidade e o objetivo era desconstruir o conceito de “artes” que os públicos das escolas demandavam. A princípio, o tema foi discutido com o corpo de alunos, que em conjunto decidiram por começar a trabalhar com o grafite. Em meio a oficina dentro dos espaços da escola, a autora percebeu que a partir do tema grafite haviam memórias subterrâneas pessoais que chegavam a pixação.

Em conversa com um dos participantes, no segundo encontro, vi que ele preenchia uma folha inteira com desenhos e signos, com uma destreza de quem não fazia isso apenas esporadicamente. Perguntei se ele era grafiteiro e a resposta foi, 'sou pichador'. Pichador...Não sei se essa resposta era uma provocação ou apenas um retorno sincero, mas certamente foi um incentivo para que repensasse meu planejamento (VAZ, 2012, p. 05).

Em meio a arte pública e o surgimento de um aluno pixador, as autoras decidiram, por bem, problematizar a pixação juntamente com o corpo de estudantes. O projeto entende a pixação como “arte fuga”; não fuga sinônimo de covardia, mas a fuga como sinônimo de afronta. A pixação surge quando se é contrariado por um professor ou colega, quando se é exposto de maneira pejorativa em meio ao espaço escolar; a pixação é a memória da visibilidade individual e coletiva. Na escola, a arte fuga é entendida como vandalismo, mas é a estética das vozes silenciosas.

Com o passar do ano letivo, o foco do projeto tornou-se “Pichação-Arte”, que compreendeu o movimento como arte dentro dos espaços da escola. As autoras comentam que seu projeto não tinha uma sala própria por questões de infraestrutura, mas o currículo nômade auxiliou o trabalho de maneira qualitativa, pois não ter uma sala facilitou o trabalho e a discussão sobre o direito a estética da escola.

Lembro um encontro onde uma placa de compensado abandonada no pátio da escola foi recolhida pelos estudantes para ser transformada

em uma cabana. Os estudantes participantes da oficina decidiram distribuir canetas para as crianças das séries menores, que se aglomeraram e disputaram espaço ao redor da placa para desenhar e escrever, mediados pelos adolescentes. A placa deixou de ser uma cabana e foi colocada no meio do pátio, tornando-se um ‘monumento efêmero ao grafite’ (imagem 3). Nesse dia o grupo decidiu chamar-se Grupo Pixarte (VAZ, 2012, p. 08).

A denominação do trabalho traz a entonação da voz do movimento, quando decidiram por bem chamar-se “Pixarte”, estabeleceram o controle sobre a estética da escola colocando o “x” como parte da dicotomia do movimento. Ao decidirem que todos poderiam contribuir para aquele memorando, o espaço a democracia foi aberto às vozes silenciadas, e alunos puderam contribuir com suas ideias e estéticas pessoais em um ambiente paralelo, que naquele momento foi o compensado.

Na fotografia retirada do arquivo das pesquisadoras no trabalho “pichação = educação = arte: contradição?”, é possível perceber que as paredes verdes da escola estão preservadas da “Pixarte”, uma vez que o foco de expressão é o compensado encontrado pelos estudantes. Enquanto observavam o trabalho, as autoras comentam que o grupo estava mais interessado em “fuga”, em declamar seus nomes e desenhos do que na autoria de cada expressão. O importante do trabalho, naquele instante, era expressar-se livremente independente de notas, obrigatoriedade ou projeto extracurricular.

O projeto durou cerca de três meses, mas se dissipou, pois alunos do ensino médio saíram pela necessidade de estudar para o vestibular e as provas de fim de ano, desistindo do momento “Pixarte”. A autora comenta que o movimento nas escolas era tão forte e visível que crianças de aproximadamente seis anos de idade, no 2º ano do ensino fundamental, gostaram de aprender, se interessaram e quiseram continuar o projeto.

O interesse pelo tema foi notável, alguns criticaram, alguns questionaram, alguns quiseram saber das técnicas e materiais: *spray, sticker, stencil*. Depois surgiram os conceitos já conhecidos de vandalismo, de marginalidade, de protesto, de liberdade de expressão e de denúncia (VAZ, 2012, p. 09).

**Figura 32** – Projeto Pixarte

Imagem 3: intervenção em placa de compensado  
Fonte: arquivo da pesquisadora

**Fonte:** Vaz, 2012

Um pequeno projeto em duas escolas em Santa Maria- Rio Grande do Sul, possibilitou que um corpo de estudantes que estão imersos em uma sociedade pudesse desconstruir a “Arte” em amplos aspectos. O grupo de estudantes que participou dos projetos levou para sua casa a experiência de ter sido parte da estética de sua instituição escolar, o alívio de dizer e expressar o que pensa sem a represália da nota, disciplina ou a punição da reprovação anual.

A instituição escolar e suas peculiaridades de ensino, métodos e divisão curricular tende à, naturalmente, com o desenvolver do trabalho educacional, elencar e excluir saberes. Com o ensino de artes sendo ministrado nas instituições com o viés voltado para a releitura de obras artísticas, automaticamente, ensinamos que somente é considerado arte aquilo voltado para grandes autores e ensinamos ainda que nossos alunos serão incapazes de criar, uma vez que somente ensinamos a pensar a partir de uma ideia pronta. O objetivo da educação escolar segundo a LDB, é divulgar o saber, a ciência e as manifestações humanas. Entretanto, ao aplicar tais ensinamentos para o seu público alvo, gera a estética segregacionista, na qual o saber ainda está ligado ao professor ou ao corpo pedagógico. Quando a educação se torna "sugestão" do que é ético ou transgressor, transforma uma geração de pessoas que sentem necessidades de expressar-se livremente, mas sem espaço para tal. A pixação tende a conotação do perigo e adrenalina. A considerada "não arte" popular, abrange os aspectos culturais ligados à expressão

de rua e da juventude extrema, provando a subjetividade da existência humana. O ato de pixar ainda é marginalizado, mas a relação interpessoal das "Reús" e seu grande número de adeptos torna o movimento lúdico, com fins de divertimento, criatividade e educação.

Quando relacionado a arte da pixação como possível arte fuga nas escolas, a indagação que paira é o zumbido no ouvido de nós educadores: "Se meu aluno precisa de arte fuga para conseguir expressar amor, ódio ou dor, qual é o sentido atual dos ensinamentos da educação artística na escola?" Com essa lógica, construímos e destruimos conceitos dentro e fora da escola, pois o simbólico do que é arte também é a exclusão do que não é considerado arte. A afronta está ligada à arte fuga nas escolas, às narrativas estabelecidas por vozes silenciadas no cotidiano escolar e às revoltas das tábulas rasas contra o sistema de arrebatamento educacional. O educando, acima de tudo, é ser pensante, atual e atuante na sociedade. Quando a violência simbólica é parte da estética escolar, "A revolta contra a arte acontece quando seu encanto conceitual é exorcizado" (TAYLOR, 2005, p. 79).

## **(DES)CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A palavra "conclusão" ou o termo "considerações finais" envolve sinônimos que fazem alusões às palavras: término, acabamento, fechamento, finalização, terminação e ultimação, o que não se aproximam em nada dessa pesquisa. O trabalho que combina e discute memória, patrimônio, pixação e educação está apenas começando, são inúmeras vertentes do traço que ainda precisam ser averiguadas e dissertadas por múltiplos campos e saberes. Esta dissertação não terminou e nem foi finalizada, pois o traço aqui levantado, é um fenômeno possivelmente sempre atual, assim como a memória. As discussões e reflexões sobre o corpo em impactos pela cidade ou campo da memória estão no cotidiano perceptível e nas construções subjetivas do ser, basta um pouquinho de olhar turístico para que possa percebê-los em suas nuances e movimentações. Utilizando o termo emprestado pelo orientador desta dissertação, José. R. Bessa Freire: "todo pesquisador é um pouco fofoqueiro", no sentido de manter sempre viva a curiosidade. É através dessa curiosidade e "*fofoca acadêmica*" que as pesquisas, arguições e discussões sobre o tema devem continuar, bem como ser divulgadas dentro e fora do meio acadêmico, até porque o Xarpi é e está na rua, e acaba fazendo parte de elementos da memória coletiva, mesmo que por fragmentos de tempo.

Iniciei essa pesquisa ainda na graduação em pedagogia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, acreditando que compreendia todas as nuances dos traços e seus desdobramentos. Andava pelos corredores das escolas, universidade e da cidade observando os mínimos detalhes dos resquícios das escritas urbanas. Em conversas com Prof. Gustavo Coelho, meu então orientador e inspirador de trabalho monográfico, arguia que todo esse movimento das artes se iniciava na instituição escolar e, por outro lado, recebia um olhar desconfiado e questionador. Em resposta, obtinha indicações de leituras que contribuíram de maneira fundamental para a pesquisa da época, assim como para esta dissertação. Em pleno desenvolvimento do primeiro trabalho, aprofundi em determinado fenômeno que observava na rua, eram os apagamentos e as ressureições dos traços. Denominei, inicialmente, de “faz-apaga”, que despertou o interesse do meu então inspirador, fazendo a seguinte anotação na correção do trabalho: “Acho que deve utilizar isso em pesquisas futuras”. Guardei o aconselhamento e fiz a imersão na Memória Social.

As ciências da educação e minha experiência como professora do nível infantil e básico colaboraram para que meu olhar estivesse envolto em processos de ensino aprendizagem, esquecendo, talvez, que antes de sermos alunos, somos seres humanos e o que o traço transcende o controle motor fino trabalhado na escola. As manifestações e os movimentos que observei são expressões criativas que ocorrem antes mesmo da inserção na instituição. No entanto, as instituições e a escola provocam determinados tipos de formatação no traço, limitando ou até mesmo modificando, seguindo uma estética enquadradora através de ações curriculares. Os caminhos e ruas que o traço percorre são maiores e mais complexos que sua imersão nas instituições ou na rua, o traço e o Xarpi estão na escola e convivem com o espaço, mesmo que proibido ou negado pelo corpo escolar. Assim, como essa escrita faz na rua, espanca e revida nos espaços divulgando suas letras e narrativas.

A memória do traço e principalmente a memória do traço Xarpi são possíveis vestígios de éticas e estéticas políticas em disputas pela oficialidade e legitimação de uma voz, ou melhor, narrativa e letras que querem ser vistas, mas não se importam em não serem compreendidas. As peculiaridades próprias do universo do traço são as que transformam em únicas e legítimas, através de suas maneiras de lembrar e ser lembrado, guardar e ser guardado e principalmente de ser apagado e reacendido. Essas ações e disputas são camadas profundas de uma memória e suas relações com o espaço que devem continuar sendo estudadas e pesquisadas pelos saberes como tema que não tem finalização, pois o traço contempla desde os desenhos rupestres à designer de foguetes espaciais. Ademais, ainda está em desenvolvimento, sendo rudimentar e

ao mesmo tempo atual, acerca de movimentos que alternam seu poder perante potências em graus complexos pela sociedade.

Já o Xarpi está na rua, sendo proibido ou admirado, é a arte de contornos indefinidos e definidos, que escreve sem limites pelos espaços e instituições. Ao Xarpi não cabe definições ou conceitos que sejam capazes de descrever essa cultura rica e fortemente armada de tinta nas mãos e ideais no corpo, sendo afetado pela rua em suas magnitudes e subjetividade. Seja no patrimônio, nos arquivos da memória ou no movimento da cidade e instituições, o traço Xarpi é a possível escrita da cidade e a memória da rua que é percebida e compreendida como a personificação de uma identidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Biografia João do Rio Academia Brasileira. **Site da Academia Brasileira de Letras.** Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/paulo-barreto-pseudonimo-joao-do-rio/biografia>. Acesso em: 10 maio de 2020.

ABREU, Regina. Colecionando Museus como Ruínas: percursos e experiências no contexto de ações patrimoniais. In: **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, vol.14, 2012, pág.18-35.

BIG BANG BIG BOOM. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (9,46 min). Publicado pelo canal notblu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sMoKcsN8wM8>. Acesso em: 11 de jan. de 2021.

BLU-MUTO. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (7,26 min). Publicado pelo canal Life. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eGZEMWqr0LQ>. Acesso em: 11 de jan. de 2021.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico; e A gênese dos conceitos de habitus e campo. In: \_\_\_\_\_ **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte** Brasília, MEC/SEF, 1997.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. 11. ed., Câmara dos Deputados, Edições Câmara, Brasília, 2015.

COELHO, Gustavo. Jovens extremos: Há saberes no vácuo. IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, ENECULT, 2008.

\_\_\_\_\_. **Pixação: Arte e pedagogia como crime**. 2009. Dissertação. (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. **Pixação e Metrôpole: Potências e belezas de jovens inúteis**. XVI Encontro Nacional de Didática e Práticas de Ensino – ENDIPE, UNICAMP, Campinas, 2012.

\_\_\_\_\_. **Pixações na metrôpole: Uma pedagogia fora da lei**. FAPERJ/ UERJ, 2009.

\_\_\_\_\_. **PiXadores, torcedores, bate bolas e funkeiros: doses do enigma no reino da humanidade esclarecida**. Rio de Janeiro, 2015.

COMBO a collaborative animation by Blu and David Ellis. [S. l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (8,10 min). Publicado pelo canal notblu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uad17d5hR5s>. Acesso: em 11 de jan. 2021.

DELEUZE, Gilles. ORLANDI, Luiz B. L. Coletivo Gt Deleuze. **Espinosa e o problema da expressão**. EDITORA 34, 2017.

FERREIRA, Alessandro. Muro que separa Linha Vermelha de favela ganha painéis da Olimpíada. **Site do Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/olimpiadas/rio2016/noticia/2016/07/muro-que-separa-linha-vermelha-de-favela-ganha-paineis-da-olimpiada.html>. Acesso em: 05 de Nov. de 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p.

FREIRE, José Ribamar Bessa. Museu Nacional: vida, morte, ressurreição. **Site Taquiprati**. 2018. Disponível em: <http://www.taquiprati.com.br/cronica/1414-museu-nacional-vida-morte-ressurreicao>. Acesso em: 31 de mar. de 2021.

G1 SÃO PAULO. Muros da Av. 23 de Maio são pichados com nome de Doria após Prefeitura cobrir grafites. **Site do Jornal O Globo**. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/muros-da-av-23-de-maio-sao-pichados-com-nome-de-doria-apos-prefeitura-cobrir-grafites.ghtml>. Acesso em: 24 de Jan. de 2017.

GEIGER, Amir. DODEBEI Vera. FARIAS, Francisco R.de. GONDAR, Jô (Org.) Por que memória social? Rio de Janeiro, **Híbrida, Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em Memória Social**, edição especial, v. 9, n. 15, 2016.

HAUS. Grafiteiro italiano apaga 20 anos de trabalho em protesto. **Site Gazeta do Povo**. 2016. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/148659/>. Acesso em: 24 de jan. 2021.

HERRERA, Bernal. **Cultura y contracultura: observaciones periféricas**. Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2006.

JUNIOR. Sergio de Lima Saraiva. **O grafite como prática espacial: a produção do grafite para além da imagem**. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

LARAIA, Roque de Barros. **1932, Cultura: uni conceito antropológico**. Ed. de Barros Laraia, 14 ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MARI, Marcelo. Arte destacada das paredes: Galeristas roubam grafites? **Palíndromo**, v.9, n.18, p.128-141, mai/ago, 2017.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998. Dicionários Michaelis, p. 2259.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO. **Parâmetros curriculares Nacionais**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

PEIXOTO, Paulo. **A cidade performativa na era da economia das experiências**. In: FORTUNA, Carlos; BÓGUS, Lucia M. M; CORÁ, Maria Amélia Jundurian e ALMEIDA, 2013.

PINHEIRO, Márcia Leitão; CARNEIRO, Sandra Sá. **Revitalização urbana, patrimônio e memórias no Rio de Janeiro: usos e apropriações do Cais do Valongo**. Plataforma Scielo, estud. hist., vol. 29, n.57, Rio de Janeiro, Jan./Abr, 2016.

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

PRESTON, Jane. **Graffiti Wars: Banksy vs Robbo – Street Art Documentary**. Inglaterra, 2011. Documentário (47 min).

REDAÇÃO DA VEJA. Pichador explica por que decidiu escrever doze ‘doria’ em muro. **Site da Revista Veja**. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/artista-explica-por-que-decidiu-pichar-doze-vezes-doria/>. Acesso em: 10 de fev. de 2021.

RIO, João do. A alma encantada das ruas. Coleção Biblioteca Carioca, Rio de Janeiro, 1995.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 46-55.

SANTOS, Bruno. Doria passa tinta cinza e apaga grafites da avenida 23 de Maio. **Site da Folha de São Paulo**. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1852162-doria-passa-tinta-cinza-e-apaga-grafites-da-avenida-23-de-maio.shtml>. Acesso em: 22 de jan. de 2017.

SITE DO BLU. Disponível em: <http://blublu.org>. Acesso em: 25 de Jan. de 2021.

SPERANZA, Gaetano. **Objets Blessés La réparation en Afrique Exposition dossier Galerie suspendue**. Est 19 juin - 16 septembre, Paris – França, 2007.

STREET ART LONDON. ‘Robbo inc.’ returns courtesy of Banksy? **Blog Street Art London**. Disponível em: <https://streetartlondon.co.uk/blog/2011/11/robbo-inc-returns-courtesy-banksy/>. Acesso em: 11 de mar. de 2021.

TAYLOR, Roger. **Arte, inimiga do Povo**. Editora Conrad, 2005.

TOLEDO, Luiz Fernando. Após apagar Grafite e Pichação, Doria anuncia Museu de Arte de Rua. **Site do Jornal Estadão de São Paulo**. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,doria-anuncia-programa-de-grafite-no-baixo-augusta-apos-apagar-murais-da-23-de-maio,70001642437>. Acesso em: em 26 de jan. de 2017.

TONUCCI, Francesco. **Com olhos de criança**. Artes médicas, Porto Alegre, 1997.

VAZ, Tamires; OLIVEIRA, Marilda. Pichação = educação = arte: contradição?. **XVI Encontro Nacional de Didática e Práticas de Ensino – ENDIPE**, Universidade de Campinas, 2012.

WU MING. Street Artist #Blu Is Erasing All The Murals He Painted in #Bologna. **Site Wu Ming Foundation**. Bologna, 2016. Disponível em: <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/>. Acesso em: 20 de fev. de 2021.