



## O POETA E A CIDADE: CONSIDERAÇÕES SOBRE O *PIXO* A PARTIR DE WALTER BENJAMIN

ULISSES VACCARI<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo visa tecer algumas interpretações sobre a prática do *pixo*, tal como observada na cidade de São Paulo, tendo como base alguns conceitos de Walter Benjamin, tais como: verticalização da literatura, alegoria e *flânerie*, a partir das obras *Rua de mão única*, *Origem do drama barroco alemão* e *Passagens*. Estas obras proporcionam um arcabouço crítico para se pensar a relação entre o poeta e a cidade, numa aproximação do que hoje se entende por arte urbana, na qual se inclui o ato da pichação ou *pixo*. O pichador, nesse sentido, é entendido como um *flâneur*, no sentido baudelairiano, que se inspira nas ruas da cidade, ao mesmo tempo que lança um olhar alegórico sobre ela, caracterizado como um ato de profanação do sagrado ou de esvaziamento do simbólico.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Pixo*, Alegoria, *Flanerie*.

**ABSTRACT:** The article aims to weave some interpretations about the practice of *pixo*, as observed in the city of São Paulo, based on some concepts by Walter Benjamin, such as: verticalization of literature, allegory and *flânerie*, based on the works *One-way street*, *Origin of German Baroque Drama* and *Passages*. These works provide a critical framework for thinking about the relationship between the poet and the city, in an approximation of what is understood today as urban art, which includes the act of graffiti or *pixo*. The tagger, in this sense, is understood as a *flâneur*, in the Baudelairian sense, who is inspired by the streets of the city, at the same time as he casts an allegorical gaze on it, characterized as an act of desecration of the sacred or emptying of the symbolic.

**KEYWORDS:** *Pixo*, Allegory, *Flanerie*.

I.

Em uma carta a seu amigo Gershom Scholem de 22 de dezembro de 1924, Benjamin comenta sobre uma mudança de rumo intelectual em sua produção teórica (Cf. BENJAMIN, 1978, p. 368). Segundo essa declaração, os temas da juventude, marcados por questões de ordem mais metafísicas e de mística judaica, já não ocupariam o centro de seu pensamento, que agora se voltaria ao materialismo dialético, de origem marxista. A mudança no curso de seu

---

<sup>1</sup> Professor adjunto no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Foi professor visitante na Humboldt Universität em Berlim e investigador no Walter Benjamin-Archiv Berlin. Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), com período sanduíche em Universität Trier. E-mail: ulisses\_vaccari@hotmail.com.

pensamento é creditada ao conhecimento de Asja Lacis, a revolucionária de Riga, por quem teria se apaixonado, e a Bertold Brecht, de quem se tornara amigo íntimo a partir de então. Em sua produção, os ecos dessa virada ao marxismo fazem-se notar pela primeira vez em *Rua de mão única*, que apresenta já no título essa nova orientação, mais preocupada com a concretude material da vida, representada pela rua e pela vida das cidades. A partir da segunda metade do século XIX, as cidades cresceram vertiginosamente devido ao avanço do capitalismo industrial, tornando-se metrópoles, como Londres, Paris e Berlim. Quase onipresente na obra de Benjamin, a nova experiência da vida da cidade grande, presente em *Rua de mão única*, aparece também em *Infância Berlinense* e nas *Passagens*, bem como nos textos sobre Baudelaire, que gravitam em torno da figura do *flâneur*, esse rebento da metrópole que anda a esmo pelas ruas da capital francesa, em passos de tartaruga, observando o que a gente apressada não consegue enxergar:

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a fome. Mas ele não quer saber das mil e uma maneiras de aplacá-la. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio (BENJAMIN, 2000, p. 186).

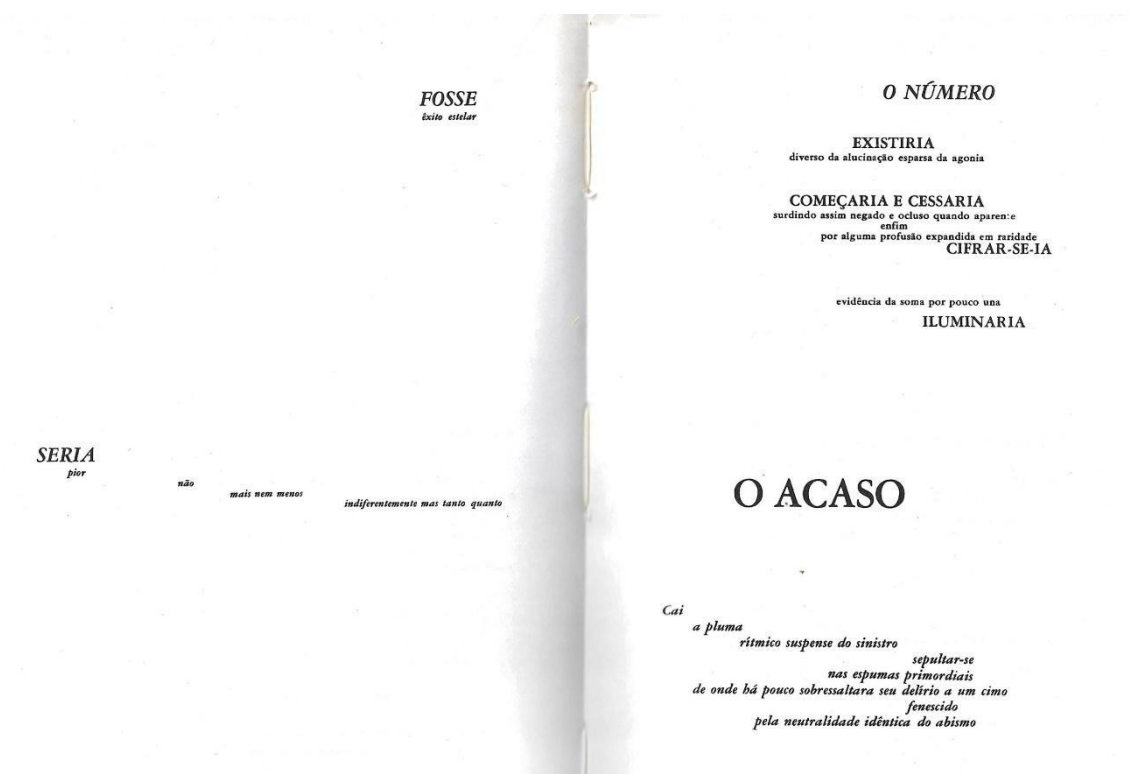
A poesia de Baudelaire, para Benjamin, expressa na forma as transformações materiais impostas pelo capitalismo industrial, dentre as quais as trazidas pela cidade grande figura como uma das principais. Ela espelha em seu ritmo o frenesi do indivíduo então inserido no ambiente das ruas, dos automóveis, dos motores, dos letreiros, vagando em meio a multidões que se movem diariamente em direção ao trabalho ou em busca de diversão. Essa transformação operada pelo capitalismo industrial na vida do campo em uma vida essencialmente citadina afeta assim a arte do século XIX. Benjamin evidenciou-o particularmente no ensaio *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, ao examinar como a fotografia e o cinema são frutos diretos dos desenvolvimentos das técnicas de reprodução operados no interior do sistema capitalista. Nos textos sobre Baudelaire, trata-se de mostrar como a literatura é também afetada pela transformação dos modos de vida, especificamente pelo surgimento das grandes cidades, ponto este central dos fragmentos de *Rua de mão única*. No fragmento “Posto de gasolina”, por exemplo, Benjamin aventa a ideia de que, na vida das grandes metrópoles, a literatura abandonou o suporte do livro impresso, essencialmente horizontal, e se verticalizou em outros formatos e em outros suportes, menos usuais, como os jornais e revistas, lidos nos metrô, nos bondes e nos ônibus, assim como nos letreiros luminosos, que, espalhados pelas

ruas, anunciam hotéis, lojas e propagandas, bem como nos panfletos com chamadas para manifestações políticas, greves, aglomerações, saraus, e propagandas.

No fragmento “Revisor de livros juramentado”, do mesmo *Rua de mão única*, Benjamin elogia a literatura que busca fazer frente a essa nova condição da modernidade. Se, por um lado, os dadaístas anteciparam essa tendência, experimentando novas formas e formatos de literatura, foi Mallarmé, em *Lance de dados*, quem soube pela primeira vez incorporar as tensões gráficas da propaganda. Cito a passagem na tradução de Haroldo de Campos:

Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, encaminha-se para o seu fim. Como se vislumbrando, no âmago da cristalina construção de sua escritura certamente tradicional, a vera imagem do vindouro, Mallarmé no COUP DE DES reelaborou pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita (*Schriftbild*) [...] A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carreará o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico (BENJAMIN in: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1974, p. 193).

Nas *Flores do Mal*, Baudelaire já havia procurado incorporar os choques da cidade grande à poesia lírica, não como conteúdo, mas no ritmo do poema. “O ‘ruído de Paris’ não está presente nos poemas de forma temática, mas ‘rítmica’” (LINDNER in: OPITZ/WIZISLA, 2011, p. 73). Mallarmé, em *Lance de dados*, faz o mesmo, mas em relação aos reclames. Seu conhecido poema incorpora e mimetiza a disposição gráfica das letras próprias dos cartazes de propaganda, ao alternar, por exemplo, o tamanho da fonte dos seus versos, assim como sua ordenação nos parágrafos, de modo que o leitor tem a impressão de estar diante não de um poema escrito em um livro impresso, mas de um grande letreiro poético, como na passagem reproduzida na imagem a seguir (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1974, p. 168-9.):



Haroldo e Augusto de Campos, na edição citada, analisam longamente o caráter visual assumido pelo poema de Mallarmé (Cf. CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1974, p.181-92). A disposição gráfica das palavras, nele, aponta para sua origem imagética, característica que se encontra em outros autores do mesmo período, como Marinetti, Apollinaire, e se estende ainda a James Joyce e Ezra Pound. Todos eles acolhem, cada um a seu modo, o ambiente das letras na cidade, tal como pensado no método materialista de Benjamin, segundo o qual as mudanças da infraestrutura (do caos econômico, para usar as palavras do fragmento) afetam necessariamente a superestrutura, mesmo que, tal como sentenciado no primeiro parágrafo de *A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica* (cf. BENJAMIN, 1975, p. 11), as mudanças desta se deixem perceber mais lentamente do que na primeira. Em termos mais concretos, Benjamin, em outro fragmento de *Rua de mão única*, expressa essa ideia por meio da imagem da máquina de escrever: “A máquina de escrever afastará da caneta a mão dos literatos, quando a exatidão das formas tipográficas introduzir-se imediatamente na concepção de seus livros” (BENJAMIN in: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1974, p. 194).

## II.

Central em Benjamin, a ideia de que a formação das cidades transforma a literatura já aparecia num autor brasileiro do início do século XX. João do Rio, escritor e cronista brasileiro,

pseudônimo de Paulo Barreto, publica entre 1904 e 1907 uma série de crônicas na imprensa carioca, posteriormente reunidas no livro *A alma encantadora das ruas*. Logo ao início da primeira crônica, intitulada “A rua”, escreve: “A rua é transformadora das línguas. [...] A rua continua, matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos léxicos futuros” (JOÃO do RIO, 2011, p. 29). Assim como Benjamin se debruçaria anos mais tarde sobre as transformações da cidade de Paris na segunda metade do século XIX, e examinaria como essas transformações afetam a literatura francesa do mesmo período, João do Rio se debruça sobre a cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, visando situá-la numa espécie de caleidoscópio literário. Em suas crônicas, o leitor se depara com uma gama de interpretações sobre o universo da rua, vista como o ambiente pulsante da vida da cidade, onde se forma e se expressa sua alma: “Nas grandes cidades a rua passa a criar seu tipo, a plasmar o moral dos seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas” (JOÃO do RIO, 2011, p.41). Segundo sua concepção, é nas ruas da cidade do Rio de Janeiro do início do século que se pode encontrar a identidade e a ideologia da nação como um todo. Nesse caso específico, essa identidade e ideologia nacionais se referiam à consolidação da República, sob a presidência de Rodrigues Alves. Esse processo se manifestava por sua vez concretamente, por exemplo, na reurbanização a que, à época, era submetida a cidade do Rio de Janeiro, sob os auspícios do prefeito Pereira Passos, que recebeu do presidente a tarefa de remoldar a cidade à imagem e semelhança da capital do mundo, Paris. Em sua introdução à obra de João do Rio, Raul Antelo descreve bem esse contexto histórico:

Consolidada a República e saneadas as finanças com Campos Salles, Rodrigues Alves, que o sucede, decide empreender a operação simbólica de remodelar a capital para transformá-la na vitrine, a janela, de uma auspiciosa economia neocolonial. “O Rio civiliza-se” é o bordão com que se deflagra uma agressiva campanha de releitura do espaço urbano: esquecer a sociedade tradicional, rasurar as marcas do popular, retirar a população de baixa renda do centro e recombinar os atributos da metrópole aos emblemas de Paris (ANTELO in: JOÃO do RIO, 2011, p. 11).

É sintomático nessa descrição que a modernização da cidade do Rio de Janeiro tivesse como modelo Paris, que havia sofrido um processo semelhante de reurbanização no século XIX, sob os auspícios do então prefeito Haussmann, idealizador de um projeto arquitetônico megalomaníaco para a cidade. Presente na literatura do século XIX, principalmente em Baudelaire, essa reforma é um dos temas da obra das *Passagens* de Benjamin. Os temas abordados por Benjamin em relação a Paris e os de João do Rio em relação ao Rio de Janeiro se assemelham sobremaneira, muito embora este último tivesse vivido antes daquele (os escritos de João do Rio datam de 1904-5, enquanto os escritos de Benjamin sobre Baudelaire e as *Passagens* têm início apenas na década de 1930). De todo modo, muitos dos temas – da

relação entre literatura e cidade –, centrais em Benjamin, aparecem nos textos de João do Rio, o que nos permite aproximar as questões benjaminianas relativas à Paris do século XIX à nossa realidade brasileira. É assim, por exemplo, que nos deparamos com a figura parisiense do *flâneur* vagando pelas ruas do Rio de Janeiro:

Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite... (JOÃO do RIO, 2011, p. 31).

Tanto em Baudelaire como em João do Rio, a figura do *flâneur* aparece como um antípoda do processo de modernização em curso, seja na Paris do século XIX, seja na capital federal do Brasil no início do século XX. É uma figura universal das grandes cidades, que habita as massas de forma parasitária, presente de forma arquetípica em *O homem das multidões* de Poe, que descreve o *flâneur* a partir de seu prazer de observar a multiplicidade de tipos que passam na multidão diante do café. Central para Benjamin, este conto de Poe está também no centro das análises de João do Rio: “Do alto de uma janela [...] [o *flâneur*] admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua; à porta do café, como Poe no *Homem das multidões*, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes” (JOÃO do RIO, 2011, p. 32).

Figura que escapa ao processo de modernização das cidades, o *flâneur*, com seu passo de tartaruga, observa e vê o que os outros, em sua pressa cotidiana, não veem e não podem ver. Exatamente por isso ele proporciona uma fisionomia da metrópole, em sua convulsão modernizante: “Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas” (JOÃO do RIO, 2011, p. 33). Tanto em Benjamin como em João do Rio, o *flâneur* lança uma visão ambígua acerca das transformações urbanísticas da cidade (produz imagens dialéticas, no dizer de Benjamin), permitindo identificar as fantasmagorias próprias da vida moderna, submetida ao jogo implacável da mercadoria. A importância do *flâneur*, para Benjamin, reside no fato de ele lançar um olhar alegórico para a cidade, como Baudelaire em relação a Paris, submetendo-a à melancolia da poesia lírica. Tal olhar alegórico, agregado à melancolia inerente, acaba por levar a um estranhamento: “Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho” (BENJAMIN, 2018, p. 64). Em vez de ver na cidade sua casa, o *flâneur* enxerga nela seu lado sombrio, dissimulado pela aparência de progresso e pelo otimismo em relação ao mundo das mercadorias, que pululam nas lojas de departamento. Se ele vai ao mercado, segundo Benjamin, não é para consumir, como fazem os demais, mas

para observar como as multidões são atraídas pelas lojas, as vitrines, e como essa sedução da mercadoria oculta algo não tão maravilhoso assim. Como se verá adiante, o olhar alegórico do *flâneur*, tal como incorporado por Baudelaire, segundo Benjamin, descobre, sob a nova cidade, moderna, reurbanizada, a cidade submersa, a Paris das catacumbas, que, apesar dos esforços de apagamento, as demolições, continua respirando.

### III.

Assim como, nos inícios do século XX, a reurbanização da cidade do Rio de Janeiro teve como intenção deslocar a população mais pobre do centro para a periferia, também a reurbanização de Paris, segundo Benjamin, teve como objetivo deslocar o proletariado, cada vez mais numeroso, do centro para os subúrbios. Tratava-se, nas palavras de Benjamin, de um projeto ditatorial que submeteria a cidade de Paris a um regime de exceção, o que se confirmou em um discurso de Haussmann na Câmara, em 1864, no qual expressa seu ódio pela população desenraizada, que crescia devido a seus próprios empreendimentos:

O aumento dos aluguéis impele o proletariado para os subúrbios. Com isso, os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. Surge o “cinturão vermelho” operário. Haussmann denomina a si mesmo de “artista demolidor”. [...] Entretanto, provoca nos parisienses estranhamento em relação à sua cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da grande cidade (BENJAMIN, 2018, p. 67-8).

Em conluio com o sistema do capitalismo financeiro, produto do imperialismo napoleônico, Paris vivia o auge da especulação na bolsa de valores. Essa nova realidade econômica, notadamente moderna, não se coadunava com a Paris antiga, de caráter ainda feudal, formada por vielas e repleta de pestilências, que subsistia no mesmo ambiente e no mesmo momento histórico: “sua população [da Paris após 1848] sufocava nas ruelas pútridas, estreitas, emaranhadas, onde ficava forçosamente confinada” (DU CAMP apud BENJAMIN, 2018, p. 228). A nova realidade econômica e política da França, sob o império de Napoleão III, exigia assim uma cidade inteiramente nova, imponente e grandiloquente, uma cidade na qual os desenvolvimentos técnicos eram enobrecidos de forma bela. Assim milhares de prédios antigos foram demolidos, bem como desapareceram do mapa as ruelas e os becos (medievais) para que tivessem lugar avenidas apoteóticas, de longos traçados, nas quais a burguesia, então consolidada, reconhecia a si mesma e a sua classe. Ao mesmo tempo, o proletariado era deslocado para as regiões mais remotas, diminuindo consideravelmente a possibilidade de nova formação das barricadas, marca da revolução proletária de 1848, as quais, em sua tática, se utilizava das ruelas em sua estratégia de combate.

Na descrição que Raul Antelo faz das transformações da cidade do Rio de Janeiro à época de João do Rio, sobressai também no novo projeto urbanístico do então prefeito a abertura de largas avenidas:

O grande feito dessa empresa, essa cirurgia urbana que consistiu na abertura da avenida Central, mediante o avassalador *bota-abaixo* do prefeito Pereira Passos, escorado pelo ministro de Transportes e Obras Públicas, Lauro Müller, guarda um inequívoco ingrediente militarista, não só pela coerção com que migram vastos contingentes humanos mas também pela significação da própria Avenida, que recria o espírito imperial das *Viae triumphales* de Berlim ou Paris (ANTELO in: JOÃO do RIO, 2011, p.11-2).

A reurbanização da cidade do Rio de Janeiro, ao espelhar a também recém-urbanizada Paris, capital do século XIX, copiou a simetria da cidade de Hausmann com seus propósitos militaristas. Embelezada – pois Hausmann não deixava de elencar os propósitos estéticos de sua reforma –, a nova cidade escondia sob a bela aparência outros objetivos, não tão nobres: “A verdadeira finalidade dos trabalhos de Hausmann era proteger a cidade contra a guerra civil. Queria tornar impossível para sempre a construção de barricadas em Paris” (BENJAMIN, 2018, p.68). Após 1789, Paris foi palco, no século XIX, de revoltas populares intensas, como a revolução de 1831 e a de 1848. O propósito de Hausmann, nesse sentido, era construir uma cidade avessa às revoltas populares, tornando-a à prova de barricadas, o que Hausmann logra, segundo Benjamin, de duas maneiras: “A largura das ruas deve impossibilitar que sejam erguidas barricadas, e novas ruas devem estabelecer o caminho mais curto entre os quartéis e os bairros proletários” (BENJAMIN, 2018, p.68). Porém, apesar desses esforços megalomaniacos, a Comuna ressurgiu, ainda mais forte, em 1871, estendendo-se pelos grandes *boulevards* criados pelo próprio Hausmann, e com trincheiras ainda maiores que as anteriores. O projeto de Hausmann, assim, não se sustentou; e começou a ruir. A antiga cidade, com suas ruelas, catacumbas, becos e passagens subterrâneas, ainda existia, não em sua forma original, mas nas ruínas e nos escombros. O olhar alegórico do poeta, segundo Benjamin, faz vir à tona essas ruínas, escondidas sob o véu apoteótico e belo que a ideologia do progresso quis impor forçosamente à cidade, descobrindo as outras cidades que habitam seus subterrâneos. Nas palavras de Lindner: as alegorias “realizam o ‘rasgo da aparência’, que Benjamin esclarece sempre novamente como a técnica poética central de Baudelaire” (LINDNER in: OPITZ/WIZISLA, 2011, p.73). E completa: “A reforma em cidade metrópole do século XIX, que mudou completamente o rosto de Paris, é apreendida pelo olhar alegórico nas imagens petrificadas da morte; nelas convergem a sensação do novo (a *Nouveauté*) e o vale do sempre-igual” (LINDNER in: OPITZ/WIZISLA, 2011, p.74).

IV.

Recentemente, Jeanne-Marie Gagnebin escreveu uma introdução ao *Rua de mão única*, de Benjamin, por ocasião de seu recente relançamento pela editora Perspectiva. Ao comentar o fragmento “Posto de Gasolina”, escreve que Benjamin, nele, estaria defendendo “[...] uma escrita militante, de panfletos, *samizdats*, artigos de jornais e, quem sabe, pichações nos muros [...]” (GAGNEBIN in: BENJAMIN, 2023, p. 21). O referido fragmento – “Posto de gasolina” –, como vimos, defende a extrapolação da literatura dos limites do livro impresso, ao propor uma escrita que alterne o escrever com o agir, marcando assim a inauguração de Benjamin no materialismo histórico. A possibilidade, aberta por Gagnebin, de estender o conteúdo do fragmento a “pichações nos muros” evidenciou que o caminho – pensar a pichação a partir dos textos de Walter Benjamin – é factível, muito embora a autora não o tenha desenvolvido, mas apenas o indicado. Algumas concepções filosóficas de Benjamin, principalmente de sua fase materialista, proporcionam um arcabouço estético-crítico que possibilita interpretar filosófica e esteticamente a pichação, considerada uma expressão artística contemporânea – literária, em última análise –, própria das metrópoles da segunda metade do século XX no Brasil.

Na esteira das observações de Benjamin (e de João do Rio), a pichação, tal como praticada nas grandes cidades brasileiras, especificamente na cidade de São Paulo, consiste em um exemplo contemporâneo e local das transformações sofridas pela literatura no início do século XX. A pichação, nessas cidades, traz em si uma demanda estética, de caráter literário, encontrada na prática de inscrições de *tags*, ou nomes, em muros, fachadas e prédios, com sprays ou tinta, rivalizando com os letreiros de propagandas. Em contraste com o mundo fantasmagórico da mercadoria, e da arte-mercadoria, o pixo não tem por finalidade o embelezamento de objetos, com vistas ao consumo, mas o oposto: a prática, em sua essência, consiste em trazer visibilidade aos excluídos do mundo do consumo, aos habitantes da periferia, que a cidade em processo de gentrificação expulsou dos centros para os subúrbios. À imagem e semelhança dos processos de gentrificação observados na Paris do século XIX e no Rio de Janeiro do início do século XX, os subúrbios das cidades brasileiras, na segunda metade do século XX, cresceram vertiginosamente, na mesma medida em que os centros urbanos sofreram um processo de embelezamento. Se o pichador rasga com sua *tag* o véu da bela aparência de monumentos dos centros urbanos da cidade de São Paulo (como no exemplo abaixo do *Monumento às Bandeiras*) é como uma forma de evidenciar a barbárie, ocultada por esse mesmo véu, sob os documentos de cultura, para utilizar a célebre expressão de Benjamin:



Em sentido benjaminiano, a imagem acima permite interpretar a pichação como um ato de ruptura da transmissibilidade da história dos vencedores, exposta no documento de cultura do *Monumento às bandeiras* (situado no parque Ibirapuera, em São Paulo). O monumento conta a história oficial dos vencedores, dos homens e mulheres que partiram para o interior de São Paulo, no Brasil colônia, em busca de capturar e escravizar indígenas e confiscar seus metais preciosos. A inscrição “bandeirantes assassinos” confere à história um outro lado, a contrapelo, na expressão de Benjamin, pois rompe a cadeia de interpretações historiográficas oficiais. Segundo Michel Löwy: “Escovar a história a contrapelo [...] significa então [...] a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra” (LÖWY, 2005, p. 73). O *pixo* “bandeirantes assassinos” expressa a mesma recusa de se juntar ao cortejo triunfal dos vencedores veiculada no monumento e assim se coaduna perfeitamente à exigência da tese VII de *Sobre o conceito de história* de Benjamin ao trazer uma crítica à historiografia dominante, reproduzida em monumentos de cultura espalhados pela cidade. O *Monumento às bandeiras*, afinal, pertence ao mesmo modo de contar a história, presente já no Arco do Triunfo, em Roma, e seu cortejo triunfal dos vencedores romanos contra a sublevação dos hebreus, perfazendo assim uma transmissão ou tradição de mais de dois mil anos de uma única história, contada sempre a partir de um e mesmo ponto de vista.

O *pixo* em São Paulo, como se sabe, não se limita aos monumentos históricos, mas se espalha indefinidamente nas superfícies dos muros de casas, prédios, fachadas e lojas. O caso

do *pixo* do *Monumento às bandeiras*, entretanto, permite observar com mais clareza os motivos políticos que subjazem ao ato da pichação em geral. Se, para Benjamin, os próprios monumentos dos vencedores trazem implicados em si, em algum detalhe despercebido, a história dos vencidos – como no exemplo da *Coluna da vitória* (o *Siegestäule*) de Berlim, que traz na base afrescos de homens fustigados (Cf. BENJAMIN, 2013, p. 73) –, o *pixo* se define pela exposição constante e aberta dessa contradição. Mesmo que inconscientemente, a pichação constitui *per se* um ato de subversão dos símbolos da civilização e da cultura ou de esvaziamento mesmo que momentâneo de seus significados sublimes. Ao pichar o *Monumento às bandeiras*, o pichador lança ao monumento o olhar alegórico do *flâneur*, o olhar do que se sabe excluído do mundo do consumo e do capitalismo, um olhar semelhante ao que o habitante da periferia da grande cidade lança ao monumento que celebra abertamente a vitória contra a barbárie. Ao fazê-lo, o *pixo* faz brotar no próprio monumento a contradição dialética da história, ao apontar para a permanência dos vencidos, apesar das muitas tentativas oficiais de apagá-los.

V.

Mesmo que indiretamente, assim, o ato do *pixo* possui características semelhantes ao olhar alegórico do *flâneur*, que Benjamin vê, por exemplo, na poesia de Baudelaire. Como este último, o pichador também é um andarilho, que circula a esmo pela cidade, principalmente a pé, durante a noite e a madrugada, em busca de inspiração para sua poesia. Em ambos os casos, essa poesia é urbana, no sentido de que é feita na rua e inspirada pela rua. Nessas caminhadas noturnas, o pichador exercita na cidade seu olhar, desvendando e desbravando locais esquecidos, ignorados pela vida cotidiana, realizada apenas na luz do dia. Ao pichar um muro, um monumento ou o beiral de um prédio a muitos metros do chão, o pichador ilumina aquele lugar apagado, esquecido na escuridão do cotidiano, fazendo o olhar dos transeuntes se voltarem a ele. A pichação é assim um exercício do olhar que acaba por desviá-lo dos lugares comuns para lugares inconscientes das cidades, os picos. Para usar uma expressão psicanalítica incorporada pela estética contemporânea<sup>2</sup>, o *pixo* configura-se assim também como um modo de revelar o inconsciente estético ou ótico da metrópole, que permanece oculto ao olho da vida cotidiana. Esse inconsciente, embora seja acessado esteticamente, tem, como vimos, um pano de fundo político latente, de modo que, aqui, o estético por assim dizer puxa o político, ou está de mãos dadas com ele. O inconsciente estético revelado pelo *pixo* traz consigo não apenas

---

<sup>2</sup> Sobre a relação entre estética e psicanálise, no sentido supracitado, cf. BENJAMIN, 1975, p. 28; e RANCIÈRE, 2009.

questões relativamente ao belo e ao feio, mas, com elas, a história de um povo excluído que resiste clamando por visibilidade.

Ao escalar os prédios, que *ex nihilo* brotam do solo mais e mais altos, sem equipamento de proteção, arriscando a vida, o pichador desafia a máquina cada vez mais eficiente do esquecimento, vencendo-a ao lograr inserir sua *tag* no local mais improvável, como que alcançando assim o inalcançável. No topo de um dos muitos símbolos fálicos do capital financeiro, o pichador deixa a marca de sua existência, por meio da qual será lembrado, mesmo que momentaneamente. O meio pelo qual ele o faz, sua inscrição, possui uma estética própria, uma escrita transmutada em poema urbano, que, em sua essência, traz semelhanças com o procedimento alegórico de profanação do sagrado. Esse ato de profanação, inerente à sua escrita, se levarmos em conta as investigações de Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*, pode ser observado no próprio “alfabeto” criado e utilizado pela pichação.

A escrita urbana do *pixo* se insere no interior de um código essencialmente fechado de signos e significados. Apenas os pichadores compreendem suas *tags*. As letras – principalmente se levarmos em conta o *pixo* reto, praticado em São Paulo – lembram muito as *runas* dos povos bárbaros germânicos, que habitaram a Escandinávia, as Ilhas britânicas e a Alemanha entre os séculos II e XIII. Ora, as runas constituem um “alfabeto” antigo, de letras usadas nessa região num período anterior à normatização da língua no século XV com a tipografia de Gutenberg, e anterior à invenção da prensa e da imprensa. As imagens a seguir reproduzem o *Códice Rúnico*, o pergaminho do século XIII com a Lei da Escânia, bem como *pixos* em um prédio na cidade de São Paulo:



É no sentido benjaminiano das afinidades eletivas ou de correspondência que se pode estabelecer relações entre os dois alfabetos, em épocas tão distintas, assim como, para Benjamin, é possível estabelecer correspondências entre a arte da época do barroco e do expressionismo alemão. Essa correspondência se torna possível por meio da ideia de ruína, a que o olhar alegórico desses períodos reduz a bela aparência do símbolo totalizante. De fato, em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin associa as runas germânicas, esse alfabeto antigo e apagado, à ideia de ruína, de torso e de fragmento: “No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, runa. A sua beleza simbólica dilui-se [...]. Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o *eidós*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior” (BENJAMIN, 2011, p.187-8). A intuição alegórica, presente no barroco, reduz a palavra formada do alfabeto românico à runa, à sua ruína, por meio da dissolução da sua aparência. Ela revela os escombros das runas como as ruínas da palavra que se constituiu na forma do alfabeto romano, tornado a forma gráfica padrão do alfabeto ocidental. O procedimento alegórico – visível tanto no drama trágico como no *píxo* de São Paulo – incinera a aparência simbólica do alfabeto romano, revelando as ruínas de outro alfabeto, relegado aos escombros da história.

Assim como no barroco, também no *píxo* é possível identificar o culto da ruína. Ao pichar um muro, o pichador de algum modo o arruína. O fato de utilizar um “alfabeto” próprio,

formado de letras que remontam a um alfabeto bárbaro, esquecido e suplantado por outro, tornado oficial, traz um paralelismo com a época do barroco (e do expressionismo), marcada pelo impulso destrutivo dos símbolos que ocultam por trás de seu véu eterno a transitoriedade da vida, marcada pela morte e pela destruição, presente na natureza. “Na onipotência do seu significado alegórico, elas [as coisas] trazem a marca do terreno, demasiado terreno” (BENJAMIN, 2011, p.191). Assim como as imagens evocadas pelo barroco combatem a ideologia do eterno dos símbolos cristãos, opondo-lhes a concretude do efêmero e o rosto da morte, também os pichadores profanam com suas letras rúnicas os símbolos da cultura do progresso. Segundo Benjamin: “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína” (BENJAMIN, 2011, p.189). Esse culto da ruína, observado no barroco, revive à sua maneira na cidade de São Paulo em pleno século XX, nas letras pontudas dos *pixos*.

Em 2010, João Wainer realizou um documentário sobre a pichação, o *Pixo*, no qual reuniu depoimentos os mais variados sobre o movimento, desde pichadores mais antigos até jornalistas e fotógrafos. Um desses depoimentos, do fotógrafo Choque, menciona precisamente essa relação do *pixo* com as runas germânicas:

E por sua vez esses logos [as *tags*] foram inspirados nas runas anglo-saxônicas de milhares de anos atrás. Na verdade, essas runas são o primeiro alfabeto da Europa, que é o alfabeto dos povos germânicos, escandinavos, os anglo-saxões, e os pichadores se apropriaram dessa escrita, e criaram em cima, é uma antropofagia, não é uma simples cópia das runas, é uma evolução em cima disso. É impressionante como a escrita de povos bárbaros de milhares de anos atrás migrou para São Paulo, para os povos bárbaros de São Paulo: os pichadores (Choque: in *Pixo*, 2010).

Conscientemente ou não, o depoimento tece relações benjaminianas sobre o *pixo*, acrescentando ainda a ideia de antropofagia. A questão da mediação – como o alfabeto rúnico de um povo bárbaro germânico teria chegado à São Paulo do século XX – passa pelas capas de discos de rock e punk-rock dos anos 1980 e 90, como *Kiss*, *Iron Maiden* e *Ratos de Porão*, por exemplo. A origem do *pixo*, como se observa em outros depoimentos do documentário, está ligada ao movimento *punk* do início dos anos 1980, o qual, por sua vez, é conhecido pela sua atitude contracultural, expressa por sua estética agressiva, das roupas rasgadas, dos cabelos pintados e também pela prática do *pixo*. Os *punks*, na verdade, foram os primeiros pichadores. A partir disso, é possível estabelecer uma evolução da prática até a forma adquirida nos anos 1990, quando se torna efetivamente um movimento estética e politicamente organizado. A pichação em São Paulo, com efeito, não é um movimento anárquico. As gangues de pichadores possuem regras bem estabelecidas, como a proibição do “atropelo”, prática de se pichar por sobre outra pichação, de outra gangue, assim como um senso de comunidade, observado na

formação dos *points*, reuniões agendadas para a troca das “folhinhas”, por meio das quais as gangues trocam entre si as suas inscrições para arquivo. Se, por vezes, o convívio é abalado por rixas internas, a comunidade se organiza para resolvê-las, por mais que durem muitos anos, como a famosa guerra entre o *Telo* e os *KDS*, contada também no documentário.

## VI.

Na imagem reproduzida acima, que compara o *Códice Rúnico* e um prédio pichado em São Paulo, sobressai ainda a verticalização da escrita do *pixo*, à qual Benjamin chamava a atenção no fragmento “Posto de gasolina” do *Rua de mão única*. Essa característica específica, juntada à questão do alfabeto fechado e à sua estética própria, aparece na mesma declaração de Choque ao documentário, transcrita abaixo:

A pixação de São Paulo era uma comunicação fechada, da pixação para a pixação. Então, na verdade, ela não se comunica com a sociedade, ela é uma agressão. Ela é feita para agredir a sociedade [...] A cidade de São Paulo se tornou um agente verticalizador das letras. A escrita da pixação de São Paulo vai seguir as linhas guias da cidade. É como se a cidade de São Paulo fosse um caderno de caligrafia gigante e os pixadores vão preenchendo esse espaço. O pixador, quando ele vai criar a logomarca dele, ele busca originalidade nesse letreiro, pra estar chamando a atenção nas ruas. Então não é só rabisco. Existe um processo criativo, um processo artístico muito bem elaborado para ele estar criando a marca dele. Porque o pixador, em São Paulo, vai estar concorrendo com o grafitti, publicidade, um monte de poluição visual (Choque in: *Pixo*, 2010).

Embora o *pixo* seja uma forma de comunicação com a cidade e a sociedade, essa comunicação se faz pela agressão ou pelo choque, para utilizar um termo caro à arte de vanguarda. Pode-se pensar, inclusive, que o *pixo* busca, com seus meios próprios, se comunicar com o mundo da instituição arte, para usar um termo cunhado por Peter Bürger, buscando destruí-la. Basta pensar, por exemplo, no caso emblemático da invasão da 28ª Bienal de São Paulo, a Bienal do Vazio, por pichadores, em 2008. Nessa ocasião, 50 pichadores invadiram e picharam o prédio do pavilhão da Bienal, e uma pichadora, aluna da Escola de Belas Artes, acabou detida. Esse episódio específico permite traçar alguns paralelos entre o *pixo* e arte de vanguarda, na acepção que lhe dá Peter Bürger, em *A teoria da vanguarda*. Pois, assim como Bürger interpreta os movimentos de vanguarda como uma crítica imanente à arte burguesa, tornada autônoma e desligada da *práxis social*, também o *pixo*, ao menos nesse caso específico da Bienal, buscou atacar a instituição arte, que determina o que deve ou não ser arte segundo critérios próprios. Assim como a arte de vanguarda contestou – por exemplo, com Duchamp – o próprio significado de arte, ao chamar de *A fonte* um mictório invertido (e assinado), os

pichadores da Bienal atuaram no mesmo sentido de apontar para a existência de outros critérios estéticos e artísticos, diferentes daqueles reconhecidos pela arte instituída.

O ato da pichação da Bienal se assemelha em muito ao ato dos vanguardistas mais radicais, cujas manifestações, no fundo, traziam a indagação fundamental: o que é, afinal, arte? Será que ela só pode ser feita seguindo os mesmos critérios? Será que, por exemplo, a arte urbana não pode também ser considerada arte e, nesse sentido, fazer parte da instituição arte e ser exposta na Bienal de São Paulo? Segundo Bürger, a arte vanguardista se opõe à arte autônoma – cristalizada no conceito de obra – ao trabalhar com a ideia de arte inorgânica, na qual as partes ganham autonomia e não podem ser submetidas a uma ideia de totalidade. Essa concepção de arte tem um ganho tremendo, por exemplo, quando a aplicamos para pensar o *pixo*. Ao contestar a instituição arte, o *pixo* exige uma transformação profunda dessa instituição, formada tanto por artistas, pelo público e pela crítica de arte. Assim como as vanguardas exigiram da crítica de arte novos conceitos – como o conceito de choque, por exemplo – também o *pixo* clama por novos critérios estéticos, que dê conta dessa nova manifestação histórica da arte. O *pixo*, nesse sentido, pode ser considerado *mutatis mutandis* uma arte vanguardista, para não dizer: a arte de vanguarda brasileira por excelência. Entre outras coisas, ele exige a transformação da própria estética, da crítica e da filosofia da arte. Afinal, nas palavras de Bürger, por mais que a intenção das vanguardas tenha fracassado em sua tentativa de destruir a instituição arte, “a obra de arte passou a desenvolver uma nova relação com a realidade. Não só a realidade, em sua variedade concreta, penetra na obra, como a própria obra não se fecha mais contra a realidade” (BÜRGER, 2008, p. 163).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Tradução de José Lino Grünewald. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Editora Abril, 1975.

\_\_\_\_\_. *Briefe I*. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. In: “Obras Escolhidas”, vol. III. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. *Infância berlinense: 1990*. Tradução de João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2011.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2023.

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.

CAMPOS, A. de, PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.

JOÃO do RIO. *A alma encantadora das cidades*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LÖWY, M. *Aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

OPITZ, M./WIZISLA, E. (Org.) *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011.

WAINER, J., OLIVEIRA, R. de (direção), *Pixo* (Documentário). São Paulo: Sindicato Paralelo, 2010.