

A poesia está na rua: “pichação poética” e diálogos entre poesia e graffiti no Brasil¹

Augustto Corrêa Cipriani²

Resumo: As cidades brasileiras são tomadas de graffiti e pichações, muitas das quais apresentam frases líricas e fragmentos de poesia. As chamadas “pichações poéticas” são uma forma de escrita mural que teve seu *boom* durante os anos 1970 e 1980, num momento histórico de transformações no campo da poesia nacional. Nesse sentido, faz-se relevante aproximar as discussões de poesia e de graffiti no Brasil, tendo em vista seu contexto histórico e político. Mais contemporaneamente, por outro lado, pesquisas como a de Alberto Pucheu apontam para a sobrevivência da pichação poética e estabelecem aproximações entre graffiti e poesia contemporânea, que abrem a possibilidade de se “pensar com graffiti” como forma alternativa de compreensão da literatura e da arte contemporâneas.

Palavras-chave: Pichação poética; Graffiti; Poesia contemporânea.

Sophia de Mello Breyner Andresen traduziu e trouxe para o contexto português dos anos 1970 a frase que dá título a este artigo e que havia sido grafitada pelos muros franceses durante as movimentações de Maio de 68. O texto, que estampava cartazes produzidos por Maria Helena Vieira da Silva, é não apenas a síntese das manifestações que levaram ao fim o período ditatorial em Portugal mas também imagem dos movimentos contraculturais da segunda metade do século XX³. No Brasil, contemporaneamente ao 25 de Abril português, observou-se a aparição de graffiti⁴ com frases e termos crípticos que haviam sido inscritos em muros das

¹ O presente artigo é parcialmente composto a partir da adaptação e da atualização da pesquisa de doutorado do autor, defendida em 2022, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, intitulada *Escritas contemporâneas brasileiras: escrita manual a partir de Guilherme Závros e Gustavo Speridião*.

² Professor substituto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8876-2904>. E-mail: augusttocipriani@gmail.com.

³ Para além dos cartazes de Vieira da Silva, Sophia de Mello Breyner Andresen retomou a expressão no último verso de seu poema “Para os militantes do PS”, presente na primeira edição de *O nome das coisas*, de 1977. O tom engajado do poema, assim como de outros presentes na publicação, foi posteriormente rejeitado pela autora. Na edição definitiva do livro de 2004, não se encontra o poema em questão, assim como os textos “No dia dividido” e “Poesia e revolução” (OLIVEIRA, 2010, p. 116).

⁴ Utilizo neste artigo o termo graffiti tanto no plural – conforme a grafia italiana do termo – quanto no singular. Prefiro tomar o termo em sua grafia mais corrente, mesmo compreendendo o esforço de aportuguesamento do termo grafite, como dicionarizado; também prefiro evitar a forma singular *graffito*, corrente em textos em inglês, dado que raramente esse termo aparece em português. Justifico a escolha não apenas pelo uso mais corrente de graffiti por seus praticantes, como também para que se compreenda graffiti enquanto um conceito, como argumento em outros estudos. (cf. CIPRIANI, 2022) Assim, neste trabalho, graffiti indica, no singular, tanto o sentido geral da prática quanto uma iteração individual; enquanto sua forma plural indica majoritariamente um corpo de graffiti individuais.

grandes cidades e desafiavam a leitura dos passantes. Apontando para uma sensibilidade diversa daquelas observadas nos contextos europeus mencionados acima, a chamada “pichação poética” apelava para noções de comunidade e políticas alternativas, operando através de intervenções poéticas nas malhas das cidades.

As tentativas de historização do graffiti no Brasil, embora poucas e com limitações evidentes de um campo de estudo em desenvolvimento, tendem a dividir a prática do graffiti brasileiro em três momentos decisivos⁵: as inscrições murais de cunho político dos anos 1960, em resposta ao primeiros anos da Ditadura Militar; a “pichação poética” dos anos 1970 e 1980; e, a partir dos anos 1980, a pichação propriamente dita ou “pixo”, que inaugura uma forma tipicamente brasileira de inscrição, sendo privilegiada nos estudos sobre graffiti no país.

Tendo em vista o escopo deste artigo, são dois os estudos que considero os mais relevantes para se compreender a pichação poética no Brasil, cada qual refletindo sobre a poética mural em suas respectivas épocas. Em primeiro lugar, o livro *A poesia do acaso: na transversal da cidade*, dos anos 1980, da jornalista Cristina Fonseca, e o ensaio de Alberto Pucheu “apoesia contemporânea”, de 2014. As três décadas que apartam os estudos, além de suas diferentes abordagens sobre o tema, oferecem uma visão complexa de tal fenômeno, compreendendo não apenas como um momento do graffiti brasileiro, mas uma poética mural em diálogo com os questionamentos de poesia, sejam eles dos fins da ditadura ou das primeiras décadas do século XXI.

O livro de Cristina Fonseca é um documento ímpar da história e dos estudos do graffiti no Brasil. A estrutura da obra reflete os diferentes campos ali atacados: há uma sessão em que a autora traduz e interpreta obras seminais sobre graffiti no exterior, localizando a pichação brasileira em um contexto global; há, ainda, entrevistas com artistas e populares, que dão seus depoimentos sobre o graffiti; e, por fim, em pequenos capítulos nomeados por versos de *Un coup de dés*, tem-se a apresentação de fotografias das pichações paulistanas entre 1979 e 1981 seguidas de sua análise e interpretação.

Na parte histórica de seu estudo, Cristina Fonseca aponta que as frases que surgiam em muros das grandes cidades do Brasil tinham como referências duas mudanças de paradigma do graffiti do século XX: as manifestações poéticas e artísticas que se desenvolveram na França durante os levantes de Maio de 68; e o *boom* das intervenções visuais e escriturais nos metrô

⁵ Trata-se da divisão apresentada em diferentes estudos sobre graffiti no Brasil (cf. DUARTE, 2018; LASSALA, 2017).

de Nova Iorque dos anos 1970 e 1980, que transformavam o graffiti e pavimentaram o caminho para o que se chama hoje de arte urbana. Para tanto, a autora leva em consideração as duas obras mais célebres de cada um dos momentos históricos: *Journal Mural Mai 68*, de Julien Besançon (1968) e “Kool Killer ou insurreição pelos signos”, de Jean Baudrillard (1996).

Besançon é quem, ainda em 1968, durante os protestos de universitários e trabalhadores, recolheu as frases escritas nos muros, compilando um arquivo das inscrições murais – cuja disposição no livro, vale ressaltar, procura tipograficamente representar características visuais das pichações – precedido de uma pequena introdução, na qual brevemente se comenta a atmosfera das manifestações e as impressões do autor sobre os graffiti ali compilados. Embora menos célebres que os cartazes produzidos pelo *Atelier Populaire*, é sabido que diferentes versos grafitados sobre o muro se tornaram *slogans* contraculturais, dos quais o mais memorável foi o “é proibido proibir”, que ganhou corpo na composição de Caetano Veloso. Mesmo que a catalogação de Besançon tenha como enfoque os curtos fragmentos filosóficos ou poéticos, havia também, durante essas manifestações, palavras de ordem e demais inscrições de cunho patentemente político, indicando a confluência entre pautas estudantis e trabalhistas durante os protestos. Uma das frases que Fonseca resgata do trabalho de Besançon, “*embrasse ton amour sans lâcher ton fusil*” (FONSECA, [198-], p. 18-19), ilustra a aproximação entre poética e política nos graffiti de Maio de 68. Ainda sobre as inscrições compiladas, Besançon chama a atenção para a comunidade de grafiteiros que se construía, dado que os graffiti, para ele, eram a “celebração de um anonimato participativo [*célébration d’un anonymat qui participe*]” (BESANÇON, 1968, p. 9). De fato, a tônica da criação de uma comunidade através da escrita poética dos graffiti se apresenta mesmo nas próprias inscrições agrupadas no livro, como comenta Besançon: “O graffiti em si tornou-se liberdade. E quantos com toda sinceridade escreveram ‘eu não tenho nada a escrever’: eles não eram ingênuos. Eles gritavam para ‘sentir com’”⁶ (BESANÇON, 1968, p. 8, tradução nossa). O sentimento de comunidade pela escrita, portanto, apresenta-se como central nos graffiti de Maio de 68.

Já no ensaio “Kool Killer ou insurreição pelos signos”, escrito ainda durante sua emergência nos metrô de Nova Iorque nos anos 1970, Baudrillard indica a potência semiológica das *tags*⁷: os vários codinomes provindos da cultura popular, como nos quadrinhos,

⁶ “Le graffiti en soi devenait liberté. Et combien de sincères ont écrit ‘je n’ai rien à écrire’: ils n’étaient pas naïfs. Ils ont crié pour se ‘sentir avec’.”.

⁷ Segundo o glossário do *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, *tag* é “Nome/apelido do artista/escritor de graffiti escrito apressadamente. Em geral, não se utiliza o nome verdadeiro, mas seu ‘nome da rua’ ou codinome

associados a números aparentemente aleatórios embaralhavam as maneiras de significar no espaço urbano, especialmente em sua contraposição à linguagem publicitária dos *outdoors*. Para Baudrillard, os graffiti nova iorquinos se apresentavam enquanto “significantes vazios” (BAUDRILLARD, 1996, p. 102), que reorganizavam nos valores da “semiocracia” da cidade. Há, assim, um duplo efeito nas *tags* estudadas por Baudrillard. Por um lado, mesmo que tais textos não apresentassem nenhum significado por detrás da superfície colorida da tinta spray e escamoteassem o nome do autor por meio de codinomes, observa-se a sobrevivência de um gesto milenar de inscrição de marcas de autoria sobre uma superfície, dado que desde o princípio da pesquisa acadêmica sobre graffiti nota-se a constância da fórmula “eu estive aqui” enquanto gesto hegemônico nas inscrições murais (cf. MAU, 1899, p. 483). Por outro lado, para além de uma afirmação individual do sujeito que se inscreve na cidade, Baudrillard compreende que se trata de uma revolução urbana operada pela linguagem: “Eles [os grafiteiros] não desejam sair dessa combinatória para reconquistar uma identidade impossível de qualquer maneira, mas para voltar a indeterminação contra o sistema – converter a *indeterminação* em *extermínio*.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 101). As inscrições nos metrô de Nova Iorque, portanto, transformam imagetivamente e semiologicamente o graffiti, como aponta Cristina Fonseca, contrapondo-as às aquelas de Maio de 68:

[...] ao invés de uma linguagem “limpa” e conceitual dos franceses, apossava-se dos metrô uma “furiosa” imaginação gráfica, cujas sprays coloridas chegavam a atingir até um metro de altura, ocupando, por vezes, toda a extensão de um vagão. as palavras se transformavam num outro tipo de signo, cuja semântica original importava muito pouco, ao contrário das PALAVRAS-CONCEITOS. (FONSECA, [198-], p. 27).

O graffiti paulistano da passagem dos anos 1970 para 1980, por sua vez, sintetiza valores das duas formas de graffiti anteriormente apresentadas. Por um lado, como as inscrições francesas, a pichação em São Paulo surge ligada aos meios universitários, sendo que, dentre os exemplos trabalhados por Fonseca, se apresentam referências à poesia provençal e pichações em línguas estrangeiras. Já mais próximo aos graffiti nova-iorquinos, observa-se, ainda que incipiente, a valorização imagética do graffiti, com representações visuais complexas e uso de

[Quickly written name/moniker of the graffiti artist/writer. Typically do not use their real name and use their street/code name instead.]” (ROSS, 2016, p. 47). É preciso acrescentar ainda que muitas vezes nas *tags* também se inscrevem os nomes dos grupos a que os grafiteiros pertencem.

cores. Além do mais, em diálogo com os “significantes vazios” de Baudrillard, a pichação poética brasileira era também formada por expressões sem sentido ou cujo significado não era apreensível à população em geral: Cristina da Fonseca comenta o graffiti “GONHA MÓ BREU”, mas também vale ressaltar as célebres inscrições cariocas da mesma época, como “LERFA MÚ” e “CELACANTO PROVOCA MAREMOTO”.

O ponto de referência da leitura de Fonseca é a revolução da linguagem operada pela poesia de Mallarmé, especialmente seu *Lance de dados* que, como já mencionado, dá estrutura a seu livro. Abrindo a seção em que se apresenta uma colagem de graffiti paulistanos, há a célebre passagem de Walter Benjamin de *Rua de mão única*, em que o autor alemão menciona as “nuvens de letras-gafanhoto”, imagem utópica de um futuro da poesia, levando em consideração a poética de Mallarmé e a publicidade nas ruas das metrópoles europeias do começo do século XX. Além de apontar a poética de Mallarmé como um salto em direção a um futuro da escrita, não mais linear e unidirecional, Benjamin também vislumbra, utopicamente, o porvir de uma escrita cuja visualidade e traçado são tão relevantes quanto a mensagem verbal, assemelhando-se ao que Baudrillard enxergou nos graffiti de Nova Iorque: “Nessa escrita-imagem os poetas serão primeiramente e antes de tudo calígrafos” (BENJAMIN, 1987, p. 28).

Além da base na modernidade poética, Fonseca é também fortemente influenciada pelos desenvolvimentos da Poesia Concreta no Brasil, como atesta sua entrevista com Décio Pignatari, em que se delineia uma aproximação entre a poesia brasileira e as pichações paulistanas. Para o poeta, o graffiti dialoga com duas das estéticas literárias mais proeminentes na época: em seu teor contracultural, as pichações se aproximam da linguagem cotidiana e humorística da Poesia Marginal; enquanto os jogos com a visualidade e o enfoque no suporte da escrita remetem ao concretismo (PIGNATARI *apud* FONSECA, [198-], p. 32-38). Para Pignatari, assim, haveria uma “poética do spray” nacional, baseada em jogos paronomásticos, no lirismo e em frases enigmáticas. De fato, para ele, a pichação brasileira se diferenciaria das experiências históricas francesas e estadunidenses pelo enfoque poético. Em suas palavras: “em PARIS, maio de 68, FILÓSOFOS. em NY, 60 e 70, ARTISTAS VISUAIS. e no BRASIL, são paulo particularmente, POETAS” (PIGNATARI *apud* FONSECA, [198-], p. 41). Compreender tal fenômeno enquanto “pichação poética”, portanto, evidencia uma recuperação do sentido de poesia como estranhamento pela linguagem, aos moldes do formalismo russo, ao passo que converge sua prática com a história da poesia brasileira, em diálogo com as correntes literárias de então.

O aspecto político dessas inscrições, por sua vez, não decorre de uma adesão a um discurso politizado, como nas pichações dos anos 1960, realizadas por grupos de esquerda em denúncia à ditadura militar brasileira. A pichação poética clama por uma outra política, a partir da qual se transformam os discursos na cidade. Uma política que propõe uma nova partilha do sensível, ou seja, que altera o conjunto dos discursos enunciáveis ao introduzir um corpo comunicacional estranho, a partir do qual se rompe com a segurança semiológica da *pólis*. Nesse sentido, é importante retomar o conceito de política para Jacques Rancière:

Política é, em primeiro lugar, um modo de estruturar, dentre informações sensoriais, uma determinada esfera de experiência. É uma partilha do sensível, do visível e do dizível, que permite (ou não permite) determinada informação aparecer; que permite ou não permite sujeitos específicos de designá-la e falar sobre ela. É um entrelaçamento específico de formas de ser, formas de fazer e formas de falar.⁸ (RANCIÈRE, 2004, p. 10, tradução nossa).

As pichações poéticas, portanto, vão além da política como engajamento e politização da escrita, como Cristina Fonseca aponta:

[...] se a princípio as sprayações se assemelham a simples manifestações contraculturais, restringi-las é equivocar-se num perigoso erro de julgamento, pois essas frases pichadas, mais do que mexer com a ideologia dominante, mexem numa séria estrutura linguística. (FONSECA, [198-], p. 72).

O graffiti, tomado enquanto prática generalizada de inscrição informal sobre muros, propõe formas de visibilidade de sujeitos cujas vozes não se fazem ouvidas na cidade. Assim, é sabido como grupos minoritários e seus discursos se fazem presentes em inscrições em diferentes contextos históricos e culturais. A pichação poética, de modo particular, coloca em jogo um questionamento mais profundo, dado que retorna a atenção para a linguagem e seu lugar no cotidiano. Como Fonseca evidencia na citação acima, impõe-se uma política para além da politização enquanto mensagem; uma política como reestruturação dos modos de dizer no corpo da cidade.

⁸ “Politics is first of all a way of framing, among sensory data, a specific sphere of experience. It is a partition of the sensible, of the visible and the sayable, which allows (or does not allow) some specific data to appear; which allows or does not allow some specific subjects to designate them and speak about them. It is a specific intertwining of ways of being, ways of doing and ways of speaking.”

Como Fonseca baseia sua perspectiva em questões linguísticas e poéticas, em seu livro não há enfoque na comunidade dos pichadores: apenas o artista multimídia Walter da Silveira, ou Walter B. Blackberry, como também é conhecido, e um adolescente têm suas vozes registradas no livro enquanto pichadores – no entanto, ambos comentam que suas incursões no mundo do graffiti foram breves. O documentário de Pedro Camargo, *Celacanto Provoca Lerfá Mú!*, de 1979, por sua vez, coloca os pichadores como protagonistas e, com isso, testemunha a formação de uma comunidade: para eles, a prática do graffiti permite àqueles jovens a possibilidade de “sentir parte de alguma coisa” – de modo semelhante ao que Besançon afirma sobre os grafiteiros de Maio de 68. Jean Baudrillard, de modo análogo, compreende uma potência de criação de comunidade através dos graffiti dos metrô em Nova Iorque, contrapondo-se às análises coevas que compreendiam o graffiti como afirmação de uma individualidade, as quais Baudrillard afirma serem frutos do “nosso romantismo existencial burguês” (BAUDRILLARD, 1996, p. 107). Também em outros momentos históricos do graffiti, observa-se a construção de uma comunidade pelo graffiti, como nos exemplos estudados por Véronique Plesch, em que, do século XVI ao século XIX, anônimos inscreveram eventos históricos nas paredes de uma capela em Arborio, na Itália, erigindo, assim, uma escrita comunitária que registra a memória da cidade (cf. PLESCH, 2015, 2017).

Neste ponto é relevante apontar qual comunidade se cria, portanto, através das pichações poéticas, em consonância com os movimentos literários e culturais da segunda metade do século XX no Brasil. Para além da comunidade dos pichadores, é possível vislumbrar a construção de um momento estético comum abrangendo poesia, graffiti e canção popular. Em se tratando do contexto histórico do País, as pichações poéticas ganham corpo nos anos 1970, em um momento de repressão endurecida pelas forças policiais, cujo marco foi a promulgação do AI-5 em 1968. Nesse sentido, é possível conceber as inscrições em muros em meio a uma transformação generalizada que Heloísa Buarque de Hollanda cunha como “pós-tropicalismo”, ou seja, a passagem da euforia da Tropicália para a reflexão crítica dos paradigmas formalistas, especialmente do concretismo, aliada a uma descrença na mudança do horizonte político nacional, o que culminaria na Poesia Marginal (HOLLANDA, 1980). Um conceito operativo que lança luz sobre as pichações poéticas e sua relação com o contexto cultural dos anos 1970 é a “curtição” que Silviano Santiago propõe em seu ensaio de 1972, “Os abutres”. Santiago tem como enfoque a mudança do *ethos* da juventude, implicando por sua vez em uma nova forma de apreensão dos objetos artísticos, sejam eles a canção, o teatro, o cinema ou o setor editorial.

“Curtição” seria, nas palavras do autor: “sen-si-bi-li-da-de de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas etc.” (SANTIAGO, 2000, p. 123). As transformações observadas nas diferentes áreas da cultura brasileira tardaram a gerar frutos no campo literário – de fato, Santiago elenca apenas duas obras literárias exemplares que compartilhariam da “estética de curtição”: *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Waly Salomão e *Urubu-Rei*, de Gramiro de Matos. Nesse sentido, o autor nota a desvalorização das formas tradicionais de literatura, dado que a geração dos anos 1970, massacrada pela repressão ditatorial, aproxima os dispositivos da Lei com o Verbo:

Geração, portanto, que desconfia da Palavra e da ordem imposta. Da ordem imposta pela Palavra. Geração que privilegia a comunicação não-verbal e a des/ordem que esta instaura no solo já-grego das taxinomias vocabulares, e que fundamentalmente traduzem uma organização ética e dicotômica dos valores sociais. É preciso descongestionar a vista e o ouvido da palavra – parece que foi a ordem geral, – mas para isso é antes preciso massacrá-los com o SOM. [...] Seria preciso começar a pensar as manifestações artísticas de nossa época não tanto em termos de leitura mas em termos de curtição (novas regras de apreensão do objeto artístico). Uma desloca a outra e inaugura um novo reino de gozo, de deleite, de fruição, de prazer estético. (SANTIAGO, 2000, p. 125-126).

O privilégio da canção popular, portanto, seria produto da reversão de valores da geração do “desbunde”, uma vitória do som sobre a palavra, do corpo sobre o intelecto. O que está em jogo é o paradigma da leitura, tanto em seus aspectos de interpretação quanto em relação à recepção solitária, silenciosa e linear da literatura. Os textos da estética da curtição, portanto, seriam aqueles que privilegiam fragmentário, o descontínuo e que exploram a sonoridade da escrita (SANTIAGO, 2000). Embora não mencionadas por Santiago, as pichações poéticas, contemporâneas às obras analisadas no ensaio, poderiam ser lidas através das mesmas lentes. De fato, ao analisar o esvaziamento do sentido e da interpretação enquanto busca de um sentido oculto nos textos da curtição, Santiago chega na mesma fórmula que Baudrillard cunha para os graffiti de Nova Iorque:

Nenhum desejo de sistematização, nenhuma busca de estilo, a não ser a sistematização do estranho, do novo, o inesperado, da surpresa, da falta de estilo. Disso deriva o fato de que assim como se curti mais o som do que a letra em música popular, os autores jovens de textos literários parecem nos dizer que devemos curtir sobretudo a *sonoridade* da palavra. Talvez não fosse

impróprio chamar esta arte de arte do significante (aproveitando a dicotomia saussuriana). (SANTIAGO, 2000, p. 132).

A aproximação entre a pichação poética dos anos 1970 e 1980 com a literatura brasileira, portanto, através da lente da curtição, se demonstra significativa. Mesmo o gregarismo da recepção, que Silviano Santiago relaciona aos festivais de música e aos estádios de futebol, é evidente tanto na expansão do público leitor/espectador dos graffiti⁹, com relação à leitura literária, como no jogo de dialogismo que perpassa a prática da pichação. Nesse sentido, mesmo que endereçados a um público amplo, via de regra, os graffiti se diferenciam do traço propositivo das escritas de aparato ou da publicidade (cf. PETRUCCI, 1985). Isso porque o graffiti clama pelo diálogo e pela intervenção, como se observa especialmente pela “latrinália”, ou seja, as inscrições em banheiros que desde os anos 1960 são objetos de pesquisa pela lente da psicanálise (cf. DUNDES, 1966; TRAHAN, 2016). Ao tratar de tal dialogismo, Cristina Fonseca lança mão da terminologia dos sistemas de comunicação e propõe o seguinte modelo: “O circuito mais curto entre emissor (criador) e receptor (consumidor) é o que se cria quando o receptor se converte, por sua vez, em emissor; quando existe um efeito de retorno, um feedback, que no melhor dos casos é uma participação, um intercâmbio.” (FONSECA, [198-], p. 17).

A aproximação entre estética da curtição e a noção de “estranhamento” do formalismo russo é pertinente com a função e o objetivo das pichações poéticas, como apresentado nas falas de diferentes pichadores da época. Walter da Silveira, por exemplo, ao ser perguntado por Fonseca se a pichação era fruto de uma manifestação poética ou era curtição, arremata: “era como hoje continua sendo, uma manifestação poética do prazer.” (SILVEIRA *apud* FONSECA, [198-], p. 100). O mesmo vale para os pichadores entrevistados por Pedro Camargo para seu documentário, que aproximam o graffiti tanto a “pegar onda” como o compreendem como um desafio ao cidadão comum, desestabilizando sua segurança semiológica pela cidade, como afirma um dos entrevistados: “escrever alguma coisa que eles não pudessem rotular [...] uma afronta à cidade, uma dúvida da cidade” (CELACANTO, 1979, n.p.).

⁹ Graffiti, nesse sentido, opera como uma forma de “escrita exposta”, como proposto pelo paleógrafo Armando Petrucci, ou seja, “qualsiasi tipo di scrittura concepito per essere usato, ed effettivamente usato, in spazi aperti, o anche in spazi chiusi, al fine di permettere una lettura plurima (di gruppo o di massa) ed a distanza di un testo scritto su di una superficie esposta.” (PETRUCCI, 1985, p. 88).

É preciso dizer que, diferentemente do histórico apresentado no início deste artigo, a chamada pichação poética não define apenas um momento da produção de graffiti no Brasil, dado que as inscrições líricas em muros sobrevivem nas cidades e servem como modelo poético alternativo, como aponta Alberto Pucheu, em seu ensaio “apoesia contemporânea”, de 2014. Nesse texto, Pucheu se apropria das noções de pós-autonomia de Josefina Ludmer (2010) e de impropriedade de Jean-Luc Nancy (2013), trazendo ainda reflexões sobre a aproximação entre vida e literatura através de paradigmas da modernidade como Friedrich Nietzsche e Fernando Pessoa. Se o contexto contemporâneo da literatura sul-americana, especialmente a argentina, serve de base para a reflexão de Ludmer, Pucheu volta seu olhar para as pichações poéticas, tomando-as como modelos “apoéticos”. Nesse sentido, ao fim de seu ensaio, Pucheu expõe como a pichação permite um lampejo de um porvir da literatura, em que os “quatro pilares primordiais” da instituição literária são abolidos, a saber: “o formato livro [...], a obra, o nome do autor e o mercado” (PUCHEU, 2014, p. 271). O autor demanda, ainda, a vinda da “apoética” anônima e coletiva liberta das artes tradicionais, “escrevendo sem escrita e pintando sem pintura” (PUCHEU, 2014, p. 272), encerrando seu ensaio com uma sucessão de negativas: “Que ela seja sem livro, sem autoria, sem gênero, sem nação, sem cidade, sem bairro, sem dinheiro, sem mercado, sem consagração, sem avalização prévia, sem os meios de comunicação em massa... Que ela seja sem. Que ela seja. apoesia. Contemporânea.” (PUCHEU, 2014, p. 274).

Ao cabo dessa discussão, apresentam-se oitenta fotografias de pichações poéticas, não apenas brasileiras, que ilustram a noção de “apoesia”. Assim, a forma alternativa de poesia configura uma forma também alternativa de política, como afirma Pucheu:

O percurso [das fotografias de graffiti no livro] vai de uma topologia urbana a uma logoimagotopia apoética que, com sua política apolítica, afeta a própria urbanidade. As fotografias querem reunir o que está por aí disperso, formando um arranjo urbano a nos deixar ver uma poética política ou uma política poética de uma comunidade anônima que nos constitui e é constituída por todos nós. (PUCHEU, 2014, p. 352).

Uma “apolítica” que evidentemente não se apresenta liricamente enquanto engajamento, mas como uma reorganização do dizível e do visível, um questionamento sobre e pertinência dos lugares discursivos. Apoesia como forma de superação da propriedade, do próprio e do impróprio da poesia e da superfície em que se inscreve. Isso porque o ato de escrever sobre um muro é uma maneira de apropriar-se do lugar de inscrição e ressignificá-lo.

Em se tratando especialmente do caso de pichações poéticas, a noção de propriedade se torna ainda mais relevante, isso porque a poesia, para Jean-Luc Nancy, tem a impropriedade como característica inerente:

A poesia é, por essência, mais e outra coisa que a própria poesia. Ou ainda: a própria poesia pode muito bem ser encontrada ali onde sequer há poesia. Ela pode até mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não coincidência, essa impropriedade substancial, seja o que faz propriamente a poesia. (NANCY, 2013, p. 416-417).

A transgressão da propriedade, gesto característico do graffiti no século XX, compreendido enquanto vandalismo e depredação de patrimônio, complexifica-se: pertencimento e propriedade são colocados em xeque pela apoesia contemporânea. Pucheu exemplifica sua noção de apoesia a partir de, dentre outros autores, Paulo Leminski, que foi também um pichador e defensor da prática. Em meados dos anos 1980, o autor curitibano elege como poesia do ano uma pichação poética e, a partir disso, Pucheu aproxima a poética de Leminski de seu conceito de apoesia:

Se, com tal gesto, ele traz explicitamente o grafite para o âmbito da poesia como uma maneira de, borrando as distâncias, ampliar o poético, um de seus poemas, escrito ao modo das pinceladas nas paredes, mostra a complexidade de tal gesto: “palpite// o graffiti/ é o limite”. Com o primeiro verso funcionando como título e o título funcionando como primeiro verso, com as rimas fáceis e bem humoradas que ajudam a memorizar o escrito, entre os muitos sentidos que esse “limite” do grafite possa ter, é de se priorizar um deles: não o palpite de o grafite ser o limite inultrapassável da poesia (o que tornaria o poema inteiramente datado na medida em que confundiria a poesia com uma de suas manifestações), mas o de, vindo de fora do que canonicamente se entende por poesia, diagnosticar um limite, asséptico, aceito pela história canônica da poesia, levando-a, mais uma vez, a ultrapassá-lo, em direção ao negativo inapreensível de seu fora. Sendo então o grafite o limite da poesia, é preciso que ele seja colocado como uma dimensão asseguradora do ilimitado que a caracteriza, da lonjura inacessível de seu longe mais longe, de seu despaçamento, de seu desterramento, do desguarnecimento das fronteiras entre a poesia e a não poesia, em uma só palavra: apoesia. (PUCHEU, 2014, p. 352).

Nessa passagem evidencia-se o lugar da poesia no contemporâneo e seu transbordamento conceitual. No poema de Leminski, o graffiti não limita o poético: faz mostrar

as fronteiras porosas e historicamente construídas da poesia, expandindo o seu campo ou ainda extrapolando de vez a noção da literatura como discurso autônomo (cf. LUDMER, 2010, p. 3). A poesia é, portanto, um nome da poesia em expansão, testando e ultrapassando os limites de seu campo.

No final dos anos 1970, Rosalind Krauss no seu ensaio “*Sculpture in the Expanded Field*”, inaugurou a perspectiva dos campos expandidos na arte, buscando compreender os desenvolvimentos da arte pós-moderna que ganhava corpo nos EUA, como os de Sol LeWitt e Richard Serra. O conceito de escultura já estava desgastado e se mostrava ineficaz diante de um cenário artístico que caminhava para ser dominado por instalações, obras *site specific* e *land art*. Desde o modernismo, como observa Krauss, a escultura foi se transformando e se desfazendo dos paradigmas que anteriormente a definiam, como a noção de monumento e a presença do pedestal. Nesse sentido, a partir de tal mudança, a escultura passa ser definida a partir de sua negatividade, como Krauss pontua:

Neste sentido, a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Poder-se-ia dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura. (KRAUSS, 2008, p. 133).

Em uma artimanha estruturalista, Krauss parte da dupla negativa que delimita o campo da escultura e, de fato, o expande: se “escultura” é a síntese entre “não-arquitetura” e “não-paisagem”, quais seriam, por exemplo, as formas artísticas resultantes do polo positivo dessa estrutura, ou seja, um objeto que é, ao mesmo tempo, arquitetura e paisagem? Krauss explica a expansão do campo da escultura da seguinte maneira:

A expansão à qual me refiro é chamada grupo Klein quando empregada matematicamente e tem várias outras denominações, entre elas grupo Piaget, quando usada por estruturalistas envolvidos nas operações de mapeamento na área das ciências humanas. Através dessa expansão lógica, um conjunto de binários é transformado num campo quaternário que simultaneamente tanto espelha como abre a oposição original. (KRAUSS, 2008, p. 133-134).

Embora os resultados de tal estrutura não sejam relevantes para o objetivo deste artigo, é notável como uma proposta quase matemática de definição conceitual se tornou sinônimo de

um “vale tudo” da arte e da crítica pós-moderna. Essa é a leitura, por exemplo, de Marjorie Perloff em “‘Literature’ in the expanded field”, de 1993, em que a terminologia de Krauss é apresentada como um achatamento das diferenças discursivas e que, no caso da literatura, poderia significar o fim da disciplina dos Estudos Literários frente aos Estudos Culturais (PERLOFF, 1995).

Em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), Florencia Garramuño problematiza a postura defensiva de Perloff e, apesar de não se filiar à “‘marca estruturalista’ de Krauss” (GARRAMUÑO, 2014, p. 33), indica a irreversibilidade da expansão do campo do literário, especialmente na literatura latino-americana:

Como se descreveria esse retorno ao “literário mesmo”, o “literário enquanto tal”, para uma literatura que parece haver incorporado em sua linguagem e em suas funções uma relação com outros discursos em que “o literário” mesmo não é algo dado ou construído, mas antes desconstruído ou pelo menos posto em questão? A articulação dos textos com e-mails, blogs, fotografias, discursos antropológicos, entre muitas outras variantes; ou, no caso da poesia, a colocação em tensão do limite do verso, que pode incorporar amiúde todas essas outras variantes referidas, cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea. Para essa literatura, uma leitura estritamente “disciplinada” ou disciplinar pouco parece poder captar. Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. É sobretudo esta questão, embora difícil de conceitualizar, o sinal mais evidente de um campo expansivo, porque demonstra uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar. (GARRAMUÑO, 2014, p. 35-36).

Os “frutos estranhos”, produtos da expansão do campo literário, exemplificam a incapacidade classificatória da arte e da literatura contemporânea. De fato, embora de diferentes perspectivas, a arte hoje continuamente questiona a própria noção de identidade, dado que apresentam, de modo geral, “um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 12).

A pichação poética, por fim, compartilhar do campo expandido da poesia e das artes hoje, podendo ser compreendida através dos diferentes conceitos que lidam com o lugar da estética contemporânea – como “literatura fora de si” (BRIZUELA, 2014; RIBEIRO, 2018), “práticas inespecíficas” (PEDROSA *et al.*, 2018), “formas mutantes” (MIRANDA, 2014), dentre outros. Dentre esses, chamo a atenção especial para aquelas perspectivas que se centram na escrita, como a de Flora Süssekind e os “Objetos verbais não identificados”, caracterizados

como “uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos” (SÜSSEKIND, 2013), bem como a de Ana Kiffer, que reflete sobre o campo expandido da escrita por outros meios, os quais “deixam entrever essa proliferação escriturária que vai fazer da própria atividade da escrita uma passagem incessante entre regimes heterogêneos, seja no interior das artes [...] seja entre distintas camadas de campos discursivos” (KIFFER, 2014, p. 50). Além do mais, o próprio conceito de graffiti pode se apresentar como uma abordagem alternativa às formas de se compreender a poética e a estética contemporâneas, como o fez Alberto Pucheu em seu ensaio.

Voltando, enfim, ao estudo de Cristina Fonseca, em seu capítulo final, a autora propõe uma forma de se pensar com graffiti, ao tratar da nova geração de músicos alternativos conhecida por Vanguarda Paulista. O agrupamento de artistas independentes era marcado pela mistura de elementos populares e eruditos, como atesta o álbum *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé, lançado em 1980. Fonseca se utiliza da referência do graffiti para compreender a obra inovadora de Barnabé, tanto em seus elementos verbais quanto no choque entre alta e baixa cultura:

[...] como muitas das sprayações de muro, as palavras se desencadeiam por paronomásia. [...]

[...] as inovações no trabalho de arrigo barnabé não estão apenas no âmbito verbal, mas principalmente na forma radical com que une música popular e erudita. aí também, nessa mistura/intercâmbio de formas utilizadas, podemos achar uma relação com o grafite, que através dessa nova espacialização de vocábulos nas paredes, na mescla de cores e tipos de letras, na utilização simultânea da palavra, desenho e número, realiza também, conscientemente ou não, um intercâmbio e uma fusão de formas. (FONSECA, [198-], p. 114-115).

Fonseca propõe, então, um olhar descentrado à música popular da época. O graffiti passa a ser não um objeto a ser analisado por diferentes lentes, mas um modo de compreender a cultura contemporânea. “Pensar com o graffiti”, como operado por Fonseca, permite uma metodologia alternativa, já que mesmo nas formulações “expansivas”, filiadas à proposta de Krauss, ainda persiste um ponto de partida “disciplinar”, a partir do qual se interpretam objetos estéticos. Compreender a arte e a literatura contemporânea através do graffiti permite, por exemplo, levantar questões como as relacionadas à autoria – individual, coletiva ou anônima,

às formas de politização pela escrita ou ao encontro harmonioso ou agônico entre palavra e imagem. Para tanto, se faz necessário abarcar diferentes perspectivas, dado que os estudos de graffiti compreendem pesquisas dos Estudos Literários, da História da Arte, da Sociologia etc. Tendo graffiti como modelo, por fim, faz-se possível suspender questionamentos de ordem ontológica sobre a experiência estética, desvinculando a crítica de tentativas de definição de objetos estéticos enquanto arte, poesia, literatura ou algo ainda inominado. Enquanto ferramenta metodológica, “pensar com graffiti” torna possível revelar aspectos novos de objetos artísticos e literários ou até mesmo vislumbrar, como Pucheu, um futuro.

Referências

BAUDRILLARD, J. Kool Killer ou a insurreição pelos signos. In: BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*. Tradução: Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996. p. 99-107.

BENJAMIN, W. *Rua de mão única*: obras escolhidas vol. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BESANÇON, J. *Journal mural mai 68*: Sorbonne Odéon Nanterre etc. Paris: Tchou, 1968.

BRIZUELA, N. *Depois da fotografia*: uma literatura fora de si. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. *E-book*.

CELACANTO provoca Lurfá Mú. Direção: Pedro Camargo. Rio de Janeiro: Tempo Filmes, 1979. 1 vídeo (11 min.), son., color.

CIPRIANI, A. C. *Escritas contemporâneas brasileiras*: escrita manual a partir de Guilherme Zarvos e Gustavo Speridião. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

DUARTE, M. Á. O pixo e a invenção da escrita: notas sobre poéticas de muro, página e tela. In: RIBEIRO, G. S.; PINHEIRO, T. G.; VERAS, E. H. N. *Poesia contemporânea*: reconfigurações do sensível. Belo Horizonte: Quijote+Do Editoras Associadas, 2018. p. 237-258.

DUNDES, A. Here I sit: a study of american latrinalia. *Kroeber Anthropological Society Papers*, Berkeley, n. 34, p. 91-105, 1966.

FONSECA, C. *A poesia do acaso*: na transversal da cidade. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, [198-].

GARRAMUÑO, F. *Frutos extraños*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

KIFFER, A. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, A.; GARRAMUÑO, F. (org.). *Expansões contemporâneas*: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 47-68.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Ano XV, n. 17, p. 128-137, 2008.

LASSALA, G. *Pichação não é pixação*: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas = Picho is not pixo: introduction to an analysis of urban graphic expressions. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Altamira, 2017.

LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. *Sopro*, Desterro, n. 20, p. 1-4, 2010.

MAU, A. *Pompeii its life and art*. Tradução: Francis W. Kelsey. London: Macmillan, 1899.

MIRANDA, W. M. Formas mutantes. In: KIEFER, A.; GARRAMUÑO, F. (org.). *Expansões contemporâneas*: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 135-152.

NANCY, J-L. Fazer, a poesia. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, 2013.

OLIVEIRA, R. do P. S. B. de. *A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*: o poeta e a participação política. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PEDROSA, C. et al. (org.). *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PERLOFF, M. “‘Literature’ in the expanded field”. In: BERNHEIMER, C. (ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. London: The John Hopkins University Press, 1995. p. 175-186.

PETRUCCI, A. Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi. *Publications de l'École française de Rome, Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*: Actes de la table ronde de Rome, Rome, v. 82, p. 85-97, 1985.

PLESCH, V. Beyond art history: graffiti on frescoes. In: LOVATA, T.; OLTON, E. (ed.). *Understanding graffiti*: multidisciplinary studies from prehistory to the present. Walnut Creek: Left Coast Press, 2015. p. 47-57.

PLESCH, V. Espace et temps, individu et communauté: le graffiti comme parole collective. In: PRESSAC, L. (ed.). *Sur les murs*: histoire(s) de graffitis. Paris: Éditions du Patrimoine/Centre des Monuments Nationaux, 2018. p. 74-78.

PUCHEU, A. *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

RANCIÈRE, J. The politics of literature. *Substance*, Madison, v. 33, n. 1, p. 10-24, 2004.

RIBEIRO, G. S. Leonilson: a poesia fora de si. In: RIBEIRO, G. S.; PINHEIRO, T. G.; VERAS, E. H. N. (org.). *Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível*. Belo Horizonte: Quijote+Do Editoras Associadas, 2018. p. 135-145.

ROSS, J. I. (ed.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016.

SANTIAGO, S. Os abutres. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 128-145.

SÜSSEKIND, F. Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 24 ago. 2016.

TRAHAN, A. Research and theory on latrinalia. In: ROSS, J. I. (ed.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016. p. 92-102.

The poetry is on the streets: “poetic graffiti” and dialogue between poetry and graffiti in Brazil

Abstract: Brazilian cities are characterized by the proliferation of graffiti and tagging, many of which exhibit lyrical phrases and fragments of poetry. The so-called "poetic graffiti" represents a form of mural writing that experienced its boom during the 1970s and 1980s, a period of historic transformation in the field of national poetry. Consequently, it becomes relevant to draw together discussions of poetry and graffiti in Brazil, taking into account their historical and political contexts. More recently, however, research such as that conducted by Alberto Pucheu has highlighted the continuing existence of poetic graffiti and established connections between graffiti and contemporary poetry, thereby opening up the possibility of "thinking with graffiti" as an alternative way of comprehending contemporary literature and art.

Keywords: Poetic graffiti; Graffiti; Contemporary poetry.

Recebido em: 31 de março de 2023.

Aceito em: 3 de agosto de 2023.