

LITERATURA E OUTRAS LINGUAGENS: EXEMPLO DO TESTEMUNHO DE PIXADORES EM JOÃO PESSOA/PB

Thiago da Silveira Cunha – Universidade Federal da Paraíba (UFPB)¹

Ana Cristina Marinho Lúcio – Universidade Federal da Paraíba (UFPB)²

Resumo: O presente artigo focaliza as práticas de escritas urbanas do *graffiti* e da pixação, buscando trabalhar com os narrativas orais das memórias de agentes que as praticam na cidade de João Pessoa/PB. Além de compreender melhor tal movimento cultural ao longo do tempo, buscamos, principalmente, analisar seus testemunhos como obras orais, exercendo assim sua crítica literária. Focalizamos suas características circunstanciais, assim como a influência das performances em sua forma e os diferentes gêneros presentes nas narrativas.

Palavras-chave: *Graffiti*; Pixação; Literatura Oral; Oralidade; Performance.

Introdução

Seguindo as linhas-guia das cidades, os *graffiti* e as pixações³ preenchem a urbe como se ela fosse um imenso caderno de caligrafia. Trata-se de uma “escrita urbana”, que no funcionamento interno dos grupos sociais que a exercem, curiosamente, ainda se caracteriza como uma prática fortemente marcada pela oralidade, pela produção do conhecimento gerada através do boca-a-boca (POWERS, 1999 *apud* PENACHIN, 2012). Essa oralidade, no caso, será nosso objeto principal neste artigo.

Nosso intuito geral pauta construir uma narrativa coletiva sobre o movimento da arte de rua, focalizando sobretudo João Pessoa/PB e buscando compreender os testemunhos memorialísticos – captados através do método de etnografias visuais – como obras orais, que através da performance, mesclam a voz, a palavra e o corpo dando forma ao texto.

As problemáticas que tentaremos responder podem ser posicionadas nos seguintes questionamentos: quais as circunstâncias envoltas na criação desses

¹ Mestrando em Estudos Culturais, no Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Contato: thiagodasilveiracunha@outlook.com.

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Contato: anamanho@gmail.com.

³ Preferimos grafar a palavra *pixação* com "x" ao invés de "ch", por acreditar que essa grafia indica questões de autoafirmação, subversão e re-apropriação da cidade, ou mesmo da gramática normativa e da morfologia das letras (tipografias), pelos seus praticantes, onde o "xis dos moleques que vingou sobre a vossa excelência a Norma Culta portuguesa/brazuca", como diz Boleta (2005) no seu *Ttss: o grande livro da pixação em São Paulo*.



testemunhos memorialísticos orais – entendendo que sua performance se caracteriza pelo seu traço situacional? Como essa performance influi sobre a forma nesse texto oral? E finalmente, quais os gêneros possíveis apresentados nesse texto oral?

Inicialmente, faremos uma breve contextualização sobre nosso objeto – o *graffiti* e a pixação –, para na sequência realizarmos uma revisão bibliográfica acerca dos estudos da oralidade e da memória, para assim termos condições de resolver essas questões com base nos estudos de caso realizados por esta pesquisa.

Contextualização do objeto.

Dependendo de nossa leitura, podemos corroborar com o posicionamento do grafiteiro brasileiro Maurício Villaça, quando afirma que desde a pré-história o ser humano canta, dança e grafita (GITAHY, 1999). Nessa perspectiva, o *graffiti* e a pixação são entendidos como parte dos traços artesanais que os homens e as mulheres fazem ao percorrem o espaço desde os tempos das pinturas rupestres.

Historicamente, podemos notar que o uso do termo *graffiti* para designar inscrições realizadas em centros urbanos ocorre desde meados do século XVIII, quando o discurso arqueológico passou a se ocupar mais diretamente sobre a análise das inscrições e desenhos grafados nas paredes de Pompéia, do antigo império romano (MATUCK, 2013).

Ainda em confluência com a frase de Vilaça, podemos reconhecer inúmeros casos desse tipo de inscrição em todos os períodos históricos: as cruzes grafadas pelos cruzados nos territórios reconquistados pela marcha bélica cristã rumo oriente; os desenhos das bestas e símbolos “místicos” grafados nas paredes de monastérios medievais europeus; as assinaturas pelas pedras da ilha de Saint-Louis em Paris, realizadas por Restif de La Bretonne na segunda metade do século XVIII; o conhecido muralismo mexicano desde os anos 1920; os desenhos realizados e fotografados pelo surrealista Brassai e as inscrições feitas nos trens norte-americanos pelos monikers na década de 1930; a escrita *chola* da cultura de gangues latinas formadas na costa oeste dos Estados Unidos desde os anos 1940; o muralismo chileno realizado ilegalmente pelas brigadas durante a disputa presidencial que levou Allende ao poder, durante as décadas de 1960/1970; até



chegarmos nos dois grandes marcos contemporâneos mais citados na história do *graffiti* mundial: as pixações realizadas na França revolucionária de 1968, assim como as assinaturas de jovens negros e latinos realizadas nas paredes e nos metrô da Filadélfia e de Nova York – ficando conhecida como *subway art* (MATUCK, Op. cit.; PENACHIN, Op. cit.).

No caso brasileiro, existiram as pixações contra a ditadura desde os anos 1960, passando para pixações poético/enigmáticos nos anos 1970 que em muito relaciona-se com a poesia concreta, como propõe Cristina Fonseca (1982) em *A poesia do acaso*. Apesar disto, é notável a carência de estudos que aprofundam essa relação. Curioso é que, apesar do documentário *Pixo* (2012) de São Paulo traçar essa trajetória, em encontro informal com João Marcelo (2015), autor de *Xarpi: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro*, durante o período da Abralic deste ano corrente, o mesmo revelou que ali no Rio eles não consideravam as pixações políticas como parte do seu movimento de pixação – o Xarpi⁴. Em sua narrativa, a pixação fundadora deste movimento vem dos anos 1970 e dizia “Celacanto Provoca Maremoto”⁵, feito por Carlos Alberto, um jovem de 17 anos estudante de física da PUC-RJ (MARCELO, 2015, p. 14).

Apesar de alguns pixadores paulistanos antigos na prática citarem no documentário *Pixo* (2012) a inscrição “Cão Fila Km 22” – propaganda de um canil na estrada de São Bernardo muito mal planejada –, podemos dizer que a pixação enquanto movimento cultural e estético com os traços que observamos atualmente, migrou do movimento punk no início dos anos 1980, sendo influenciado pelas tipografias presentes nos álbuns nas capas de discos de rock, como indica os depoimentos de Dino e Lixomania no mesmo documentário⁶.

Convencionou-se citar Alex Vallauri como o “pai do *graffiti* figurativo no Brasil”, por ter sido o primeiro que se tem notícia de realizar pinturas figurativas pelas ruas de Santos e posteriormente São Paulo. Esta trajetória o levou a ocupar um andar da Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1985, com a instalação *A casa da rainha do frango*, personagem que nascera gradativamente em seus

⁴ “Xarpi” é inversão das sílabas da palavra pixar. O vocábulo faz parte de uma linguagem-código criada pelos pixadores cariocas nos anos 80, justamente para que não fossem reconhecidos.

⁵ Frase que aparecia em *National Kid*, seriado televisivo dos anos 1970.

⁶ Dos 09:30 até 09:56.



graffiti. Juntaram-se a ele nomes como Maurício Villaça, Waldemar Zaidler e muitos outros.

Vale ressaltar que nessa primeira “geração do *graffiti*”, por assim dizer, tal prática ainda não havia sofrido tamanha influência do movimento cultural de resistência negra e hispânica periférica Hip Hop – hoje bastante estudado –, que encontrou na música (DJ), na dança (break), na poesia (MC) e nas artes plásticas (grafiteiro), um modo de manter os desafios entre as gangues de forma criativa e não tão violenta.

No caso específico da Paraíba e de João Pessoa, foco espacial de nossa pesquisa, o Antropólogo do Iphaep (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba) cita o “Pixo Cultural” e o “Trapixo: trabalho com pixo”, possivelmente dois grupos de estudantes do Liceu Paraibano, que praticavam a pixação política contrária à ditadura militar “no tempo de João Agripino” – que foi governador do estado até 1971 –, para utilizar-nos das palavras do antropólogo.

Além destes estudantes secundaristas, em trabalho de campo o artista plástico Sandoval Fagundes, ainda afirma que nos anos 1970 o Partido Comunista também realizava inscrições políticas pela cidade. Já nos anos 1980, o próprio Sandoval realizou painéis de forma ilegal pela cidade. O primeiro deles, por exemplo, foi na atual Usina Cultural Energisa, no começo da avenida Epitácio Pessoa, região central da cidade, por volta de 1983. A intervenção foi realizada em protesto à caça às baleias, na época ainda legalizada em Costinha, no litoral norte paraibano.

Ainda nos anos 1980, a prática muralista esteve presente nas ações do “Fala Jaguaribe”, ações culturais promovidas na região que leva esse nome, promovidas pelo grupo “Jaguaribe Carne”. Esse movimento foi documentado pelo documentário em super-8 *Quando um Bairro não se cala* (1983), de Marcus Antônio Vilar, assim como por duas dissertações e outro documentário mais recente, o *Pedro Osmar e Jaguaribe Carne: caminhos de uma guerrilha cultural*, de José Newton Souza Filho, lançado esse ano de 2017.

Sabido isso, partimos para o estudo acerca da memória e da literatura oral, para então seguirmos para a análise específica – e parcial, visto que a pesquisa ainda se apresenta em desenvolvimento – das narrativas já captadas durante o trabalho de campo.

Oralidade e memória.

Os escritores urbanos, sobretudo pixadores, ressaltam o apreço pela ação e pela memória (PEREIRA, 2013) como pontos marcantes em sua prática. Geralmente estes atores sociais pixam porque querem ser vistos. Querem desafiar, e principalmente sentir adrenalina. Querem mostrar alguma coisa, desde revolta até as dobras de sua caligrafia. Neste sentido, a pixação e o *graffiti* são práticas que despertam uma “descolonização política através de uma descolonização do corpo” (CUNHA, 2014, p. 56).

Outra motivação para pixação que merece destaque para o intuito desta pesquisa, é o desejo de ser lembrado ou “eternizado”⁷, tanto dentro do grupo quanto fora. Por isso, por exemplo, privilegiam espaços que proporcionam uma maior durabilidade a sua caligrafia, como os muros de pedras ou de pastilhas. No movimento, vale ressaltar, os mais velhos são sempre reverenciados e por vezes, considerados ídolos ou “lendas vivas” (PEREIRA, 2013, p. 83).

Como lembram as pesquisadoras Rocha e Eckert (2000, p. 07),

o que constitui a duração e rege os fenômenos da memória é a presença de uma métrica singular produzida pela inteligência humana, capaz de fazer operar uma seriação dos acontecimentos segundo uma ordem de sucessão a partir dos encaixes dos intervalos de espaço-tempo nos termos de uma ordenação.

Ajeitar as arestas dos intervalos de espaço-tempo na memória possibilita um exercício de ficção e de criação. “A rememoração é sempre um processo de subjetivação, de positivação, de refazer e de criação” (VENSON e PEDRO, 2012, p. 128). Estes desencadeamentos que geram sentido e reforçam nossos laços identitários ocorrem também nas alianças firmadas a partir de uma memória coletiva comum.

Walter Ong (1990, p. 165) afirma que a memória oral tem caráter aditivo e agregativo. A memória coletiva de um grupo marcado pela oralidade, como é o caso do grupo dos pixadores, cria pontos referenciais que se repetem. Fazem isto principalmente porque as pessoas assim ouviram e destarte reforçam. A base da narrativa se dá a partir de uma percepção do pensamento “tradicional” de seu grupo (ONG, 1990, p. 164), transmitido pela repetição.

⁷ Outro termo nativo notado em nossa pesquisa de campo.



Tal “pensamento tradicional” não deve ser encarado da mesma forma que o pensamento tradicional de sociedades estritamente orais. Mas sim, como um padrão daquele grupo que vai propor alguns dos códigos culturais com os quais cada indivíduo vai se identificar e reafirmar para si. Nos depoimentos coletados entre diversos audiovisuais sobre pixação assim como em nossa pesquisa de campo, por exemplo, é muitíssimo frequente aparecer nas narrativas uma revolta contra o “sistema”, contra o “governo” e sua “opressão”, como já citado anteriormente.

Segundo Angelina Duarte (2010, p. 35), em seu estudo sobre a pixação em Campina Grande, essas são marcas ideológicas que surgem *a posteriori*. Em depoimentos de três pixadores, o lúdico e o corporal – o jogo instaurado pela escrita do pixo e a adrenalina daí decorrente – são onde as coisas começam: “dessa brincadeira, emergem o compromisso, a defesa dos valores caros ao grupo e a fidelidade a eles” (*grifo meu*).

Pollak (1992, p. 204) corrobora com o posicionamento destacado na página anterior quando afirma que a memória, além de armazenamento de dados, é uma construção de sintaxe, de si para si e para os outros. Esse constructo é realizado, segundo Halbwachs (1990, p. 25), por dois “eus”: um sensível, que viu e viveu; e outro que não vê atualmente, e que faz suas opiniões às vezes influenciado pelo depoimento dos outros; ou por duas oralidades, uma individual e outra coletiva, que ecoa na primeira, como aponta Zumthor (1997, p. 35).

Como não conseguimos lembrar de *tudo* que vivemos, realizamos certas escolhas de memórias que vão nos possibilitar criar as melhores pontes de sentido para nossa vida presente e futura (SIMSOM, 2000). Muitas vezes a memória não consegue, mas em outras *não quer* lembrar de tudo o que passou. Ao entrevistar mulheres sobreviventes dos campos de concentração nazista, Pollak (1989) constata que a narrativa da memória cria espaços de “esquecimento” para lidar com situações de sofrimento ou dor ou faltas extremas. Em alguns casos, os acontecimentos não eram esquecidos, mas projetados em outro indivíduo da comunidade.

A partir de agora, para dar conta dos objetivos propostos neste artigo, cabe algumas considerações teóricas sobre a oralidade e o texto oral.

O termo “literatura oral” foi concebido em 1881 por Paul Sébillot e, apesar de utilizado, ele é palco de inúmeras discussões e polêmicas. Paul Zumthor (1997, p. 25) no início de seu livro *Introdução à Poesia Oral*, critica essa expressão por acreditar que o



"literário" ainda está atrelado ao institucional, ao etnocentrismo imperialista e ao privilégio do material escrito. Um exemplo sobre isso foi o que ocorreu a partir dos estudos folclóricos com qual etnólogos e linguistas se ocuparam desde séculos XVIII e XIX, figurando uma apropriação bastante problemática, sobretudo em questões de autoria.

Podemos citar, por exemplo,

a coletânea de contos dos irmãos Grimm, feitas num período em que se imprimia um valor positivo às manifestações populares, consideradas anteriormente irracionais, contribuíram para a consolidação de uma prática de desrespeito à autoria e às especificidades dos contos populares (LÚCIO, 2001, p. 11),

como na modificação e às vezes deturpação das histórias e da própria linguagem popular e oral, tida por vezes como menor e de difícil compreensão para o público letrado.

Zumthor (1997) esclarece que o texto oral é realizado sem rascunhos – ou melhor dizendo, “sem borracha” –, por mais que cantadores populares possam ensaiar e aprimorar seus versos antes das apresentações. O momento onde o texto toma forma é circunstancial. Por isso mesmo, é certo dizer que nenhuma performance é igual a outra. Pontuamos que a performance é entendida pela soma das qualidades materiais da voz – como “o tom, o timbre, o alcance, altura” (Op. cit., p. 11), sua sexualização ou ironia etc. –, das palavras que nela transitam e do gestual-corporal, formando assim, os significantes do texto oral.

Também é importante que consideremos as performances – como circunstanciais que são – não estando livres dos ruídos que contaminam as mesmas, diferentemente dos textos escritos. Entre esses ruídos, podemos citar problemáticas acústicas, espaciais, assim como fragmentos de “discursos inúteis que fazem parte da natureza de toda comunicação oral” (Op. cit., p. 164).

Ao tratarmos dos gêneros na poesia – ou “literatura” – oral, entendemos que eles “se encontram tanto ou mais, na situação do que no texto”, e servem “para designar séries entre cujas unidades se constata semelhanças funcionais ou resultantes de configurações de traços lexicais, gramaticais e às vezes, semânticos” (Op. cit., p. 50). Entre esses gêneros, podem aparecer a adivinhação, a piada, o provérbio, a oração, a bazófia etc.

Análise de caso: o testemunho de grafiteiros e pixadores.

A fim de aplicarmos de maneira mais prática o que fora discutido até agora, partimos para breves análises de caso, trabalhando com depoimentos específicos de pixadores e grafiteiros paraibanos que captamos durante nosso trabalho de campo.

Gravamos um depoimento de um grafiteiro paraibano que compõe um de nossos interlocutores, nos contando como conheceu Gigabrow – o grafiteiro mais antigo da cidade, sobretudo se considerarmos aqueles que ainda estão na ativa. Ele silencia ou cria códigos quando a narrativa passa por pontos que ele quer “esconder” – de modo proposital –, similar aos casos do estudo de Pollak (1989) citado anteriormente, por mais que não pelos mesmos motivos.

Nesse caso, essa ocultação está relacionada sobretudo ao uso de entorpecentes que a narrativa contém. Vale lembrar que esse interlocutor já havia nos contado antes essa história, mas agora a situação era outra, pois estávamos registrando com a câmera de vídeo, além do fato de Gigabrow, personagem de sua narrativa, estar presente. Na ocasião, sua performance é de extrema importância para a compreensão tanto da forma quanto da sintaxe do texto memorialístico proferido pela boca. O autor faz grandes pausas, sorri e “mima” a palavra, como afirma Zumthor (1997, p. 133) nos trechos em que tenta ocultar/despistar o ouvinte, que com a câmera, pode ser alguém que estranhe e reprove tal narrativa.

No trecho referido o grafiteiro narra o seguinte: *“Nessa época eu morava em Rio Tinto, e sempre na Baía da Traição a... é, litoral norte. E... chegando lá né, todo mundo falando que tinha chegado um 'caba' de João Pessoa que tava pintando tudo, pixando tudo. E na época tudo que eu via na parede assim... que fosse de spray eu falava que era pixo, né? Que era pixo, que era pixo. Isso todo mundo que a gente ia se batendo nesse dia na... na cidade, a história era essa: 'ó, tem um bicho aí que tá pixando tudo tal, num sei o que', e aquela onda... Aí eu tava... na prainha, com um amigo, num pico que tem lá [pausa] e a gente tava... [pausa e sorri, como com vergonha e procurando um meio para dizer a continuação da narrativa] Tava tomando um chá né? Aí quando [ri mais]... Lá quando vê, aparece uma pessoa, com um saco de-de-de-de... um saco, uma garrafa... eu era criança na época, [aparentemente não quer falar diretamente o que vem a seguir, buscando meios de se justificar] tava com... de cola, a gente sabia que era cola, assim, pela parada, e o bicho já veio empurrando... me empurrando [e vem pra cima da câmera,*



como que me empurrando] e pegando o chá pra tomar né? *Ái eu... 'cara esse bicho aí tá pixando num sei o que'... que no caminho que ele vinha, meu amigo falou que era esse bicho aí que tá pintando, num sei o que... aí eu fui já... já quebrar o bicho né* [e nessa última frase “mima” a voz, pois hoje eles são amigos, não existindo disputa/conflito entre eles]... *mas, deu tudo certo...*”

No trecho acima, podemos observar algumas particularidades antropológicas dos “gêneros literários orais” que reverberam em sua performance. Trata-se, por exemplo, do trânsito entre a representação e a ação, entre o conceito e a atitude e, sobretudo, entre o “movimento da ideia ao do corpo” (ZUMTHOR, Op. cit., p. 35) – que pode ser ilustrado no momento em que o grafiteiro nos empurra, já que na ocasião em que contava em sua narrativa, o personagem Gigabrow chegara empurrando-o.

Além disso, podemos utilizar o trecho para elucidar a característica dialógica presente nos textos orais, uma vez que, circunstancial como o é, depende necessariamente da presença – e conseqüentemente de um diálogo – entre aquele que narra e aquele que ouve. Isto reverbera muitas vezes, tanto em situações como a pontuada no parágrafo anterior, como pela expressão “né?”, utilizada como uma forma de confirmação para com aquele que escuta.

Outra característica formal presente em textos orais que pode ser observada no depoimento citado acima, é a da reiterabilidade. Sobre esta repetitividade – como “*eu falava que era pixo, né? Que era pixo, que era pixo*”, ou pela expressão “*num sei o que*”, repetida várias vezes –, afirmam Marty e Barthes:

O fenômeno da repetição na comunicação oral tende a modificar a natureza de uma mensagem que não dispõe de rasura: se, ao nível de uma concepção positivista da linguagem, este fenômeno é sobretudo negativo, por implicar uma *performance* linguística menos pura, este fenômeno de repetição, de redundância, que afeta a comunicação oral, deve ser considerado, numa visão menos mecanicista da linguagem, como um efeito de realização do sujeito” (*apud* LÚCIO, Op. cit.: 33).

Quando Vilém Flusser (1985) comenta sobre o trabalho em antropologia visual, como o que realizamos, cria uma imagem onde a câmera – fotográfica ou fílmica – utilizada pelo pesquisador é comparada a uma arma. Em seu poder, o pesquisador está sempre à espreita da captura de uma caça, dessa vez imagética.

Na pesquisa de campo já realizada utilizando a câmera filmadora, é possível constatar alguns tipos performativos dependendo de seu caráter situacional. É observado, por



exemplo, uma timidez e certa retração muscular nas situações de entrevistas mais formais, em que marcamos data, horário e local específico para realizarmos – configurando a imagem construída por Flusser acerca do “caçador” e da “presa”.

Em situações onde os agentes executam pinturas de médio a longo prazo – como no caso dos mutirões e confecção de painéis de *graffiti* –, por exemplo, já é possível encontrar uma naturalização maior com a câmera e, conseqüentemente, uma naturalidade maior em sua ação. Isso torna a linguagem mais solta, livre, e observamos uma riqueza maior de expressões e até de gêneros literários, de prosa memorialística à canções, por exemplo – como é bastante comum no grafiteiro Mulinga.

Uma outra situação já vivenciada foi a de passar o fim de semana na casa do grafiteiro e pixador Gigabrow, onde pudemos deixar a câmera ligada discretamente na margem de uma mesa redonda longuíssimos períodos. Neste caso, apesar de haver uma retração inicial, esquecido da câmera, o interlocutor ficou bastante à vontade.

Neste caso específico – que considero a soma do método da pesquisa fílmica por um longo período de tempo consecutivo conjuntamente às qualidades narrativas de Gigabrow –, foi possível identificar outros diferentes gêneros, que ultrapassavam a narrativa estritamente memorialística sobre o movimento de arte de rua em si, adentrando seus processos criativos. Nas histórias que contou, foi possível observarmos da prosa poética à epopeia, por exemplo, na situação em que Giga comenta sobre a série de telas *O ser Tão vai vir amar* que está pintando.

Com personagens bem interpretados pela mudança nas entonações de voz, numa releitura contemporânea de Antônio Conselheiro, um personagem recebia mensagens em sonho de um pajé que dizia que o sertão ia virar mar. Quando ele ia passar a mensagem às pessoas, dava-lhe um “cacuete”, pela palavra de Gigabrow, e elas achavam que um tal de ser, o “Tão”, ia vir amar a todos, e então o compreendiam como louco e não lhe davam ouvidos.

Esse personagem que recebe a profecia onírica, também chamado Antônio na história do narrador, constrói uma arca, salva as sementes possíveis – e entre elas, a cocaína, a maconha “e os entorpecente tudinho” – e acaba sozinho com os animais (como a cabra, a



maritaca, o ‘papa-caju’⁸ etc.), tendo em vista a falta de credibilidade dada pelos seus conterrâneos à profecia que estava correta.

Considerações finais.

Buscamos dar conta dos objetivos propostos, contextualizando a prática do *graffiti* e da pixação ao longo do tempo, assim como abordando características da memória, tendo em vista que trabalhamos com narrativas memorialísticas orais. Esse aprofundamento foi útil para compreendermos algumas dinâmicas no depoimento da memória, como no caso do “silêncio” e da adaptação narrativa realizada por um de nossos interlocutores no trecho analisado.

Inúmeros outros exemplos captados em nossa pesquisa de campo poderiam ter sido utilizados para ilustrar algumas características formais do texto oral, como o apontado sobre o dialogismo e a reiterabilidade. Ao mesmo tempo, foi possível detectar também a presença de inúmeros gêneros textuais nas narrativas, que poderiam ter sido mais explorados caso houvesse mais espaço. O mesmo é possível afirmar sobre a análise contextual mais específica dessas narrativas, que poderão, quem sabe, ser exploradas no artigo para a próxima Abralic.

Referências Bibliográficas.

- BOLETA, D. M. (org.). *Tsss.... o grande livro da pixação em São Paulo*. São Paulo: Ed. do Bispo, 2005.
- CUNHA, T. da S. *Aerotsssssssol: uma leitura crítica do graffiti através do objeto artístico Aerossol*. Monografia de conclusão de Especialização. São Paulo: Unesp, 2014.
- DUARTE, A. M. L. T. *A sociedade “secreta” de pichadores/as e grafiteiros/as em Campina Grande/PB*. Tese de Doutorado: UFPB, 2010.
- FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985
- FONSECA, C. *A poesia do acaso (na transversal da cidade)*. São Paulo: TA Queiroz Editor, 1982.
- GITAHY, C. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

⁸ Pássaro-personagem pintado nas telas e *graffitis* por Gigabrow, criado inicialmente para a série citada – como se todas suas telas tivessem algum enredo bem construído “por trás”.

- HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- LÚCIO, A. C. M. *O Mundo de Jove: a história de vida de um cantador de coco*. Tese de Doutorado: UFPB, 2001.
- MARCELO, J. *Xarpi: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2015.
- MATUCK, C. *Nox: graffiti São Paulo*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2013.
- ONG, W. *Oralidade e Cultura Escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.
- PENACHIN, D. *Subterrâneos e Superfícies da Arte Urbana: uma imersão nos universos de graffiti e da pixação na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado: UFMG, Belo Horizonte, 2012.
- PEREIRA, A. B. *Cidade de Riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo*. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2013, v. 56 nº 1.
- POLLAK, M. *Memória e Identidade Cultural*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.
- _____. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.
- ROCHA, A. C. L. da. e ECKERT, C. *Imagens do Tempo nos Meandros da Memória: por uma etnografia da duração*. In: *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, vol.1, nº 1, 2000. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/8928. Acesso em: 30/08/2016.
- SIMSON, O. R. de M von. *Memória, Cultura e Poder na sociedade do Esquecimento*. In: FARIA FILHO, L. M. (org.). *Arquivos, Fontes e Novas Tecnologias: questões para a história da educação*. Campinas: Autores Associados, 2000.
- VENSON, A. M. e PEDRO, J. M. *Memórias como fonte de pesquisa em história e Antropologia*. In: *História Oral*, v. 15, nº 2, 2012. Disponível em: www.revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=261. Acesso em: 30/08/2016.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Referências Videográficas.

- Pixo*. Direção: João Weiner e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo, 2013.
- Pixadores (Tuulensiappaajat)*. Direção: Amir Escandinari. Dinamarca, 2014.