

Potências políticas nas imagens da pixação na rua e na galeria¹

Political potencies on the images of *pixação* at the street and at the gallery

Ana Karina de Carvalho Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais. Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha,
31270-901, Belo Horizonte, MG, Brasil. anakarina.akco@gmail.com

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Universidade Federal de Minas Gerais. Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha,
31270-901, Belo Horizonte, MG, Brasil. angelasalgueiro@gmail.com

Resumo. O presente trabalho propõe observar o processo de abertura de espaços conflituosos de relação entre a pixação e o mundo da arte a partir de seis eventos que envolveram pixadores paulistas, entre 2008 e 2012. A atenção se volta, a partir desse contexto, para as imagens produzidas pela pixação em diferentes momentos, buscando pelas relações que elas colocam em operação, as potências políticas que elas guardam. A noção de potência política está ancorada, principalmente, no pensamento de Jacques Rancière (2009, 2010a, 2010b, 2011, 2012), que a compreende como o potencial que uma imagem tem para desestabilizar a ordem do dizível e do visível, abrindo novas possibilidades de partilha do sensível. Para embasar tal consideração, são apresentados os três regimes da arte propostos por Rancière (ético, representativo e estético), dentre os quais o estético é o que guarda tal potência política. A seguir, são observadas três imagens de pixações de Djan Ivson, que assina o nome de seu grupo, “Cripta”, em três momentos: na rua; na Fundação Cartier, em Paris; e na Bienal de Berlim. Interessa ver como as relações de proibição, consentimento e subversão colocam em cena diferentes elementos, fazendo com que imagens formalmente semelhantes guardem potências bastante distintas.

Palavras-chave: pixação, imagem, potência política, regimes da arte.

Abstract. The aim of this paper is to observe the process of opening of relational spaces of conflict between the *pixação* and the world of art depicted from the analysis of six events that had involved *pixadores* of the city of São Paulo (Brazil), between 2008 and 2012. Given this context, the attention is focused at the images produced for the *pixação* at different moments, searching for the relations that they made possible and the political potencies that they keep. The notion of political potency is mainly anchored in the thought of Jacques Rancière (2009, 2010a, 2010b, 2011, 2012), who understands it as the potential that an image has to destabilize the orders of the sayable and the visible, opening new possibilities for the partition of the sensible. To fundament such considerations, we present the three regimes of the art considered by Rancière (ethical, representative, and aesthetic) amongst which the aesthetic regime keeps such political potency. Then three images of Dian Ivson’s *pixações* are observed: he signs the name of his group, “Cripta”, at three moments: in the street; in the Cartier Foundation (Paris); and in the Biennial of Berlin. We want to see how the relations of prohibition, assent and subversion can make appear different elements, making similar images keep distinct potencies.

Keywords: pixação, image, political potency, regimes of art.

¹ Este artigo foi produzido com o apoio do CNPq e da FAPEMIG.

Introdução

A pixação² brasileira surgiu durante a década de 1980 como uma expressão fundamentalmente urbana e sua prática (um crime previsto por lei federal³) permanece, até hoje, tendo a rua como seu principal suporte. Nesse cenário, as imagens têm importância crucial, já que, no mundo da pixação, o que aparece é o próprio pixo, as marcas que surgem nos muros e edifícios da noite para o dia, ilegíveis para a maioria das pessoas, mas que podem dizer muito do seu contexto. Os autores não aparecem, e, quando aparecem, geralmente são mostrados de forma aliada ao desrespeito à lei, isoladamente ou em pequenos grupos, identificados como criminosos, vagabundos; enfim, não são sujeitos que mereçam ter suas falas consideradas como discurso, o que é um requisito para que sejam contados como parte de uma sociedade e de uma comunidade política (Rancière, 1996).

Em 2008, contudo, ocorrem, em São Paulo, três invasões a espaços dedicados ao ensino, exposição ou comercialização da arte (Centro Universitário Belas Artes; Galeria Choque Cultural; e 28ª Bienal de Arte de São Paulo), abrindo um espaço de relação e grande atrito entre pixação e arte. A partir daí, alguns dos mesmos pixadores que promoveram tais invasões foram convidados para participar de eventos artísticos nacionais e internacionais (Retrospectiva “Grafite: Nascido nas Ruas”, em Paris, em 2009; 29ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2010; e Bienal de Berlim, em 2012). A participação dos pixadores em cada um desses eventos se deu de modos muito particulares, mas, de forma geral, a grande virada nesse cenário se dá quando os próprios pixadores começam a criar mais espaços enunciativos para se expressarem, nomeando suas ações, apresentando suas motivações e articulando, portanto, seu próprio discurso. Nesse momento, olhar para os sujeitos, os eventos e as imagens em suas relações e atravessamentos complexos se torna ainda mais potente.

É o que se busca a seguir, partindo da observação da abertura de um espaço de relação entre pixação e arte através da sequência de

eventos citada acima; da apresentação dos regimes da arte propostos por Rancière (2009, 2011, 2012); da identificação da pixação com o regime estético; e da análise de três imagens da assinatura de Djan Ivson (Cripta) em três momentos distintos: na rua; na galeria, com consentimento; e na galeria, sem consentimento; não correspondendo a uma cronologia dos acontecimentos, mas detendo um pouco mais a atenção nas imagens e no que elas dizem a partir das relações que evocam; em suas semelhanças e nas diferenças que as singularizam.

Confrontação, assimilação, subversão: a pixação abre espaço no mundo da arte

Gitahy (2012) resgata a origem do termo “pichação” na Idade Média, quando padres escreviam com piche nas paredes de conventos “rivais” durante tal período. De lá para cá, as inscrições nos muros passaram por várias modificações e, no formato que assumiram atualmente no Brasil, tornaram-se “pixação”, com “x”, contrariando a ortografia formal e se relacionando diretamente com a experiência da prática na rua. Pereira (2005) observa que o uso da palavra com “x” não reflete o desconhecimento da grafia correta por parte dos pixadores, mas indica um ato consciente para diferenciar aquilo que fazem do sentido que é atribuído ao termo “pichar” no dicionário⁴. Além disso, busca-se diferenciar suas inscrições de outras realizadas na cidade, de cunho político, comercial, etc.

Ainda segundo Pereira (2005), a distinção entre grafite e pixação é algo específico do Brasil. No resto do mundo, o que aqui é chamado de pixação é visto meramente como um estilo dentro do grafite. Essa distinção, que parece simples, é o que fundamenta o tratamento diferente conferido aqui a cada tipo de intervenção.

Assim, embora grafite e pixação sejam expressões semelhantes em sua origem (Nova York, década de 1970) e na forma como fazem das ruas seu suporte, elas são bem distintas não só no modo como são vistas pela

² Neste trabalho, fez-se a opção pelo emprego da grafia da palavra “pixação” e suas derivações com “x”, como é adotada por seus praticantes. Essa grafia particular será tratada ao longo do texto.

³ Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Texto completo disponível em Brasil (2011).

⁴ Pichar, *v.t.d.* 1. Pintar ou untar com piche; 2. Escrever em muros, paredes, postes, etc.; 3. Criticar asperamente (Olinto, 2001, p. 405).

lei⁵, mas também na forma de sua assimilação pelo universo da arte. Enquanto o grafite teve sua história, desde o surgimento, marcada pelas tentativas – muitas vezes bem-sucedidas – de absorção pelo mundo artístico e comercial, a pixação nunca havia sido vista como algo a ser assimilado por esses âmbitos, o que pode ser explicado pela naturalização da visão dessa forma de expressão como crime de vandalismo. De acordo com o que é mostrado por Pereira (2005), é possível perceber que um dos pontos mais criticados na pixação é o fato de que ela não transmite uma mensagem (justamente o que Baudrillard (1979) via como a grande potência do grafite nova-iorquino da década de 1970) e de que não é possível entender sua escrita. Contudo, se a ilegibilidade é um dos principais motivos pelos quais a população geral estranha e desaprova a pixação, ela seria um aspecto admirado e buscado entre os pixadores. O rebuscamento das letras, assim como a firmeza no traço, determinam o que eles consideram a beleza de um pixo. O caráter ilegível é ainda uma maneira de criar o que Scott chama de *hidden transcript*, ou seja, “um código oculto que é a chave para a emancipação dos subalternos e que consiste em quebrar o silêncio, em tornar pública e visível a opressão simbólica que os afeta” (Scott, 1990, p. 215). Tornar visível uma insatisfação não é necessariamente, para Scott, torná-la de pronto compreensível, uma vez que os *hidden transcripts* são formas “encriptadas” de resistência (infrapolítica), atuando como “veículos através dos quais os dominados insinuam uma crítica ao poder, enquanto se escondem no anonimato” (Scott, 1990, p. 13).

De todo modo, por muito tempo, parece não ter havido, tampouco, uma demanda dos pixadores por uma entrada nesses ambientes consensuais da arte ou da publicidade, e o pixo vinha ocupando um lugar e uma função diferentes nesse processo: como aquilo que deveria ser combatido a partir da arte. Ensinar crianças a grafitar seria, por exemplo, um modo de afastá-las da pixação. Grafitar um muro seria um meio de impedir que ele seja pixado. Incentivar jovens a grafitarem e pro-

mover meios para que eles possam viver desse trabalho seria uma forma de manter sua atuação sob controle.

Em 2008, contudo, iniciou-se um processo que desencadeou importantes mudanças nesse cenário. Em junho daquele ano, dezenas de jovens munidos de latas de *spray* invadiram e pixaram o Centro Universitário Belas Artes, em São Paulo (Capriglione, 2008). A invasão foi coordenada por Rafael Augustaitiz, pixador e estudante do Centro, que propunha a ação como a apresentação do seu trabalho de conclusão de curso, que teria como objetivo questionar e discutir o conceito de arte e seus limites. Ainda em 2008, invasões semelhantes foram promovidas: em setembro, na Galeria Choque Cultural, que mantém a proposta de abrigar obras de artistas urbanos e do *underground* (Mercier, 2008); e, em outubro, na 28ª Bienal de São Paulo, que mantinha o 2º andar do prédio do evento completamente em branco propositalmente (Folha Online, 2008).

Os três eventos, ocorridos em três espaços destinados à arte – seja ao seu estudo, apreciação ou comercialização –, evidenciam o fato de que o discurso dos pixadores foi o de questionamento daqueles espaços e de suas funções. “É tudo nosso”, brada Augustaitiz, para quem a pixação é uma “forma vanguardista de arte para a qual o próprio sistema das artes ainda não está preparado”. De fato, nos três casos, as ações foram entendidas, pelas instituições que foram alvos delas como “vandalismo”, “terrorismo”, “crime”⁷. Imprensa e polícia foram acionadas. Os vestígios das intervenções foram apagados nos dias seguintes, o funcionamento dos locais normalizado, a segurança reforçada. Contudo, as marcas simbólicas dessas ações não puderam ser tão facilmente extintas, e elas deram início a uma série de eventos que entrelaçaram de modo polêmico e controverso a pixação ao mundo da arte.

A virada se inicia quando, em julho de 2009, o pixador Djan Ivson, do grupo Cripta, de São Paulo, foi convidado pela Fundação Cartier, em Paris, para participar da exposição *Né dans la rue – Graffiti* (Nascido nas Ruas – Grafite), que propunha realizar uma retros-

⁵ Por muito tempo, as intervenções gráficas urbanas foram indistintamente consideradas criminosas pelo artigo 65, Seção IV, da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 (Brasil, 1998).

Em 25 de maio de 2011, contudo, a Presidenta da República Dilma Rousseff sancionou a lei nº 12.408, que altera o artigo supracitado, descriminalizando o grafite, agora aceito como manifestação artística, e tornando clara sua distinção em relação à pixação, ainda considerada crime (Brasil, 2011).

⁶ Fala de Rafael Augustaitiz extraída de matéria da Folha Online (2008).

⁷ Termos extraídos das matérias da Folha de São Paulo sobre os eventos, indicadas nas quatro notas anteriores.

pectiva mundial sobre a expressão (Ezabella, 2009). Lá, Ivson foi recebido como artista, recebeu cachê e foi aplaudido ao fazer seu pixo na fachada e nas paredes do prédio que recebeu o evento. Para ele, o convite representou uma mudança no olhar do mundo artístico direcionado para a pixação. Já Hervé Chandès, diretor da Fundação Cartier, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, declarou que “é difícil dizer se [a pixação] é arte ou não. O que é arte nos dias de hoje?”⁸. A pergunta de Chandès se encontra com aquilo que motivou as invasões regidas por Rafael Augustaitiz em 2008: o questionamento sobre os limites da arte. Para o diretor da Fundação, importava incluir aquela expressão “única” e “selvagem” no contexto do grafite. De qualquer forma, foi a primeira vez que um pixador foi convidado a participar de um evento como esse, e é possível que a ebulição das invasões do ano anterior tenha cumprido sua parte para promover tal relação. Mas essa “inclusão” não deve ser tomada no sentido de uma inserção em um espaço reverenciado, mas sim no sentido de deixar uma marca estética e política em um mundo que registra diferentemente o sensível.

Sobre esse aspecto, é importante mencionar, aqui, que não se trata de referendar o universo da arte como “bom” e o universo da pixação como “ruim”, em uma espécie de recuperação da oposição alta/baixa cultura. Há uma grande tensão entre esses dois universos, povoada, inclusive, de grandes contradições: uma delas consiste no teor da reivindicação dos pixadores, que desejam ser reconhecidos em sua problematização da rigorosa divisão de fronteiras entre modos distintos de expressão cultural. Sabemos que várias das estratégias voltadas para a transposição do pixo para as galerias de arte apresentam, frequentemente, uma maneira de “repartir” espaços ditos destinados à expressão artística que em nada afeta uma ordem de divisão do sensível acostumada a remeter cada um a seu “devido” lugar. Mesmo convites feitos aos pixadores expressam, ainda, um tipo de hierarquização que reflete o modo como os “mecenass” e curadores dividem as diferentes expressões culturais entre “alta” e “baixa”, retomando a polarização utilizada por Adorno e Horkheimer. Quando mencionamos que a pixação, por meio dos eventos analisados, foi colada em aproximação e confronto com o campo da arte,

não queremos dizer que essa aproximação se fez de maneira vertical, como se a cultura legitimada tivesse aberto gentilmente espaço para iluminar uma cultura tida como ilegítima, trazendo uma chance de “inclusão” às culturas marginalizadas. Muito pelo contrário, a tensão e o dissenso produzidos no atrito entre arte e pixação revelam como foi possível, nos casos aqui estudados, explorar as possibilidades oferecidas pela linguagem própria à pixação quando retirada de seu espaço original para interpelar interlocutores pouco habituados à sua manifestação. Segundo Rancière (2005), essa transposição deve ser avaliada segundo sua capacidade de permitir a extração ou revelação de competências dos próprios pixadores e da pixação, mais do que de decretar uma pretensa “igualdade” em um jogo de falso reconhecimento. Deve ser avaliada, então, em sua capacidade de oferecer experiências questionadoras de esquemas perceptivos já associados a modos de fazer e de ver.

Para evitar estos equívocos, es necesario salir del simplista esquema espacio-político en términos de alto y de bajo, de dentro y de fuera. Este ha podido funcionar como soporte de un arte crítico, pero hoy día tiende a integrarse en la lógica consensual. La cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte al no arte y a los excluidos del arte. La cuestión consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para descubrir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y de funciones (Rancière, 2005, p. 71).

A reconfiguração dos espaços, dos tempos e das visibilidades, seja ela proporcionada pelos espaços da arte institucionais ou cotidianos, promove experiências estéticas que desafiam binarismos polarizantes como dentro e fora, inclusão e exclusão, experimentação da heterogeneidade e reapropriação do comum. Não podemos nos esquecer que as próprias instituições são lugares de constante trânsito, lugares de encontro com a pluralidade e a diferença, facilitando processos de reconfiguração e criação de cenas dissensuais que podem alterar os campos da experimentação, permitindo aos pixadores extraírem novas potencialidades de seus modos de expressão e figuração no mundo. Uma coisa é oferecer espaço dentro de uma ordem instituída para que uma fala se produza; outra coisa é ofe-

⁸ Fala extraída da matéria da Folha de São Paulo (Ezabella, 2009).

recer as ferramentas necessárias para que as falas produzam seus próprios espaços e cenas de subjetivação e emancipação.

No ano de 2010, a história da relação conflitual entre pixação e arte ganhou um novo capítulo e, dessa vez, o processo se deu de maneira bastante diferente. Em abril de 2010, Djan Ivson e Rafael Augustaitiz (que haviam protagonizado as invasões de 2008), juntamente com o fotógrafo Adriano Choque, foram convidados a participar da 29ª Bienal de São Paulo. Desde que a participação dos pixadores foi anunciada, houve polêmica: alguns acharam que o espaço deveria ser cedido a outros artistas; outros, que o convite significaria o início da domesticação do pixo; outros, ainda, disseram que os pixadores não deveriam aceitar um convite daqueles que os rejeitaram em 2008 (Mena, 2010a). Moacir dos Anjos, curador da Bienal de 2010, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, disse que o convite não se tratava de um pedido de desculpas, nem de uma tentativa de cooptação, mas de uma (pretensa) abertura ao diálogo para a construção de um formato de participação que mantivesse a integridade tanto da pixação quanto da Bienal (Mena, 2010b). A participação dos pixadores previa, assim, a exibição de materiais fotográficos e audiovisuais e das “folhinhas” com as assinaturas de pixadores e que são colecionadas por eles. No entanto, durante a Bienal, duas obras de outros artistas foram pixadas, e a polêmica discussão sobre os limites entre arte, política e vandalismo foi novamente trazida à cena, ainda de forma mais intensa.

As tensões se ampliam e ganham contornos internacionais quando, em 2012, convidados pelos curadores da Bienal de Berlim, os pixadores Djan Ivson, Biscoito, William e R.C. foram à Alemanha para o que deveria ser um *workshop* de pixação. Contudo, desejando mostrar que a pixação só pode ser pixação em seu contexto de transgressão (de limites espaciais, físicos, legais, etc.), os pixadores escalaram as paredes da igreja histórica destinada à realização do evento, subindo acima da área preparada para o mesmo, e pixaram as paredes internas da igreja, entrando em conflito com os curadores do evento (Wainer, 2012). Para Djan, uma demonstração real da pixação paulista. Para os curadores, uma “irresponsabilidade” (Luz, 2012).

A partir de seus desdobramentos, é possível perceber que os convites aos pixadores que invadiram a Bienal de 2008 para participarem oficialmente da Bienal de 2010, e para o oferecimento de um *workshop* na Bienal de

Berlim, em 2012, parecem refletir um desconhecimento ou ignorância do que vinha acontecendo com o movimento e que formava o contexto da invasão na edição de 2008 (assim como dos eventos que a precederam). Ao tentarem suprimir uma distância, as instituições de arte e seus curadores a colocaram em evidência, portando-se como o mestre que, de acordo com Rancière (2010a), acredita que transmite seu conhecimento a um aluno ignorante e dependente, sempre estando um passo à frente dele. Acreditaram estar concedendo aos pixadores aquilo que lhes faltava e pelo que eles ansiavam, tornando-os aptos e dando-lhes as condições necessárias para que estivessem ali. Não entenderam, contudo, que havia um outro processo em questão: antes da reivindicação do reconhecimento oficial da pixação como arte estava o questionamento dos espaços oficiais da arte e dos seus modos de funcionamento, além da reafirmação de uma independência desses modos de fazer e aparecer institucionalizados. Assim, ao buscarem “incluir a pixação” nas lógicas artísticas legitimadas, esses convites aparecem como uma tentativa de obscurecê-la, extraíndo dela seu caráter de conflito, luta e esforço antagônico, como vêm fazendo, em parte, com o grafite.

Nesse caso, podemos apontar algumas questões importantes que contribuíram para o não reconhecimento dos pixadores como interlocutores e pares: um lugar de fala não pode ser “concedido” ou outorgado. Ele não é um prêmio, mas fruto de uma negociação em que parceiros de diálogo se legitimam mutuamente como agentes capazes e aptos a argumentar e performar. Em segundo lugar, a *performance* de sua palavra não se torna pública só naquele momento, mas ganha diferentes contornos de publicidade. Como vimos, ao utilizarem as galerias para sua escrita, os pixadores tiveram sua palavra enquadrada pelo discurso midiático e institucionalizado. Tais enquadramentos não são de escuta, mas revelam uma tentativa de “lidar” com o outro que suprima sua multidão e aplaine sua existência. Essa é uma publicidade que não tem a ver com igualdade dos falantes, mas com uma tentativa de reordenar as hierarquias e hegemonias temporariamente perturbadas. E, em terceiro lugar, certamente os pixadores apresentam seu mundo de forma polêmica, mas podemos nos indagar se essa apresentação pode ser considerada como partilhada, como comum. Na verdade, para colocar um

mundo em comum, é preciso reconfigurar as ordens discursivas que o irão acolher. E isso não ocorreu nem nos textos jornalísticos (e as vozes autorizadas que os atravessam) e nem nas falas de curadores e artistas, por mais que esses textos e falas por vezes apresentassem discursos articulados em torno de termos como “cooperação”, “reconhecimento”, “abertura” à diferença, etc.

Aqui, é interessante lembrar-se de uma reflexão feita por Didi-Huberman (2011), que, partindo de cartas do cineasta Pier Paolo Pasolini, fala da sobrevivência dos vaga-lumes, com suas luzes fracas e intermitentes, como metáfora para os gestos fugazes de resistência às intensas e opressoras luzes dos holofotes da grande mídia e dos regimes ditatoriais. Nos primeiros escritos, em 1941, Pasolini narra uma de suas experiências juvenis, em que, ao mesmo tempo, visualizava nuvens de vaga-lumes, de um lado, e os holofotes do regime fascista, de outro. Em um segundo momento, em 1975 (ano em que foi assassinado), o cineasta se apresenta desmotivado e negativista em relação ao novo contexto sociopolítico desencadeado pelo capitalismo. Para ele, o fascismo do período da guerra foi substituído por um novo e pior fascismo: o poder do consumo. Nessa carta, Pasolini decreta o desaparecimento dos vaga-lumes, ou seja, da resistência. Didi-Huberman (2011), nesse sentido, aponta para o fato de que os vaga-lumes são tanto mais visíveis quanto mais escura for a noite em que vagueiam. Se uma luz forte é lançada sobre eles, seu fraco brilho se torna imperceptível.

Essa é, então, uma via encontrada pelos poderes institucionais para retirar das intervenções gráficas urbanas, como o grafite e a pixação, a sua potência de contestação, transgressão e afirmação de diferença: lançar sobre elas a grande luz do consentimento e da aprovação, capturando-as. Mas, quando os pixadores não se reconhecem naquele espaço, eles o subvertem e retornam à escuridão, à sua antiga invisibilidade (dentro dos padrões de visibilidade daqueles espaços). Assim, dentro ou fora dos espaços institucionais, os pixadores parecem mover-se de forma emancipada daqueles lugares que lhe são impostos. E, aí, é possível perceber a inserção da pixação no que Rancière designa como “regime estético da arte”, como será visto na seção seguinte.

Regimes da arte e a potência política das imagens

São três os regimes da arte (ou da imagem) identificados por Rancière (2009, 2011, 2012): ético, representativo (ou poético) e estético. Tal distinção não se dá a partir dos meios técnicos de produção da obra, nem de períodos históricos determinados, mas sim da tentativa de compreender a imagem a partir das complexas redes de relações e articulações que a perpassam. Segundo Ramos (2012), para que seja possível compreender o pensamento de Rancière sobre a arte e seus regimes, é preciso atentar para dois pontos fundamentais: primeiro, que há uma alteridade da imagem que precisa ser levada em conta, ou seja, aquilo que lhe é exterior, que excede à sua visualidade (o visível e o não visível; o dito, o não dito e o indizível); e, segundo, que há um paradoxo inerente às imagens, que é o fato de que elas são, ao mesmo tempo, autônomas e partes de um fluxo imagético. Com tais apontamentos em mente, podem-se caracterizar brevemente os três regimes.

No *regime ético*, Rancière (2009, 2012) localiza as imagens que têm como objetivo instruir sobre certo modo de vida, como hábitos, moralidades e comportamentos, ou seja, que atuam na produção e fortalecimento de determinada partilha dos lugares sociais. Esse não é um regime propriamente da arte, mas das imagens, já que, segundo o autor, as operações da arte não se realizam ali.

No *regime representativo ou poético*, estão as imagens que operam em analogia com o sistema hierárquico da comunidade, seja no que se refere a quem produz a arte, para quem ela é produzida, ou a que temas são nela representados. Nesse regime, é a qualidade da representação que define o julgamento da qualidade da obra, ou seja, há uma relação importante com as técnicas e os modos de fazer.

A passagem para o *regime estético* se dá com a quebra de tais hierarquias – de temas, de modos de fazer, de quem produz e para quem se produz. Nesse regime, o que define a obra de arte não são seus modos de fazer, ou os temas tratados, mas aquilo que nela há de sensível. Não se trata, assim, de uma recusa à figuração, mas sim dessa subversão das hierarquias, que coloca no centro temas cotidianos, ordinários, banais. É o regime onde a arte encontra seu paradoxo enquanto forma, ao mesmo tempo, autônoma e parte do que constitui o mundo: aí ela realiza as operações que a singularizam

enquanto arte, mas, também, destrói essas barreiras para se fundir com as demais formas de vida (Rancière, 2009 e 2012; Ramos, 2012).

É nesse sentido que Rancière (2012) critica os conceitos de *punctum* e *studium* desenvolvidos por Barthes para a análise das imagens, observando que eles tratam a imagem sempre como parte de uma narrativa maior e linear, desconsiderando a dimensão autônoma da imagem e conformando-a a uma relação de causa e efeito entre produção e recepção. Para Rancière, então, a imagem deve ser vista como uma interrupção que, ao ser apresentada, coloca em jogo as intenções e expectativas do artista junto com as do espectador, que realiza, também, um trabalho de produção de sentido sobre a imagem, não se limitando a desvendar ali um sentido que já estaria dado. De acordo com Ramos (2012), “a imagem é um terceiro entre aquele que produziu a imagem e aquele que a olha. As interpretações e intenções que surgirem de ambas as partes são igualmente válidas” (Ramos, 2012, p. 106). O que caracteriza a grande diferença do regime estético para o representativo, então, é essa desvinculação entre uma intenção do artista e uma recepção do espectador, que abre todo um novo horizonte de relações entre o dizível e o visível: é aí que a arte encontra sua potência política.

Segundo Rancière (2010a, 2010b), a politicidade da arte não está no estabelecimento de uma continuidade entre produção e recepção, mas, ao contrário, no dissenso, ou seja, na sua potência para desestabilizar os lugares e funções dados, provocando mudanças. Em várias de suas obras (2007, 2010a, 2010b, 2012), Rancière insiste em afirmar que a arte (e, por sua vez, a estética) não é política pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Sua politicidade não é dada pelo seu conteúdo expressivo ou pelo modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. O termo “estética”, em Rancière (2000), refere-se, acima de tudo, a uma batalha sobre o material sensível/perceptível. Trata-se, segundo ele, do tecido da experiência sensível no seio do qual as obras artísticas são produzidas. “São as condições materiais, lugares de *performance* e de exposição, formas de circulação e de reprodução –, mas também os modos de percepção e dos regimes de emoção, das categorias que as identificam, enfim, dos esquemas de pensamento que as classificam e as interpretam” (Rancière, 2000, p. 12).

Para ele, a estética guarda relação com a política a partir do momento que promove uma distância em relação aos regimes representativos da realidade ou mesmo se exime de ter que retratar as mazelas do real, inaugurando um tempo e um espaço capazes de permitir novos recortes e territorializações do espaço material e simbólico, além de “construir espaços e relações a fim de reconfigurar material e simbolicamente o território do comum” (Rancière, 2010b, p. 19). Ele destaca que o que liga a prática da arte à questão do comum é a constituição, tanto material quanto simbólica, “de certo tipo de espaço-tempo, de uma suspensão em relação às formas da experiência sensível” (2010b, p. 20).

Os enunciados da arte definem variações de intensidade sensíveis, percepções e capacidades dos corpos. Eles tomam conta de sujeitos anônimos, cavam hiatos, abrem derivações, modificam maneiras, velocidades e trajetórias segundo os quais esses sujeitos aderem a uma condição, reagem a situações e reconhecem suas imagens. Eles reconstituem a carta do sensível ao desarranjar a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, da reprodução e da submissão (Rancière, 2000, p. 62).

Mouffe (2007) também considera que a dimensão política da arte estaria na sua capacidade de se opor ao consenso hegemônico, revelando aquilo que ele esconde, criando novas identidades e subjetividades. Para a autora, contra esse cenário de incorporação das práticas da contracultura pela lógica mercantil, seria necessário criar novas formas de vivência, consumo e apropriação dos espaços, de forma coletiva e crítica, para além do campo das ideias. Segundo ela, “toda ordem hegemônica é suscetível de ser contestada por práticas contra-hegemônicas, ou seja, práticas que tentam desarticular a ordem existente” (2007, p. 3). Para tanto, seria necessário “alargar o campo de intervenção artística, intervindo diretamente em uma multiplicidade de espaços sociais, a fim de se opor ao programa de mobilização social total do capitalismo. O objetivo deve ser minar o ambiente imaginário necessário para sua reprodução” (Mouffe, 2007, p. 1).

É preciso ponderar, no entanto, que o dissenso radical pode representar o risco de extinguir qualquer via de afetação sensível, não sendo capaz de gerar o questionamento dos lugares propostos. Dessa forma, o que a imagem política deve ser capaz de fazer é colocar em tensão os consensos pré-estabelecidos com

novas possibilidades. Nesse movimento – que é histórico e pontual, como Rancière defende que são a estética e a política –, uma nova partilha do sensível⁹ se desenha e as definições sobre quem pode dizer ou fazer o quê, como, quando e em que lugar são questionadas, se tornam embaralhadas, e, do dissenso, surge a possibilidade de um novo horizonte comum, ainda que aberto à força, a partir da exposição de um dano¹⁰.

A seguir, a distinção entre os regimes da arte e as potências políticas ligadas ao regime estético serão vistas a partir da observação das relações que perpassam três imagens, que representam três momentos distintos da pixação.

A pixação como imagem e processo políticos e de resistência

Feita a apresentação de alguns dos principais pontos que constituem a distinção dos três regimes da arte por Rancière, é possível identificar a pixação ao regime estético. Ela não se dedica a representações figurativas da realidade, apresentando inscrições muitas vezes ilegíveis aos olhos menos acostumados (ou mais indispostos), e, dessa forma, não apresenta nenhuma relação de continuidade entre a produção e a recepção, ou seja, não há um direcionamento do pixador para o olhar do espectador a fim de que ele compreenda um sentido dado de antemão. Pelo contrário, pois a ruptura dessa relação começa na própria compreensão do pixador como um artista e daqueles que são com ela confrontados nas ruas como espectadores dessas imagens. É preciso lembrar que a recepção do pixo é constantemente atravessada pela questão legal que a conforma como crime de vandalismo, o que torna especialmente difícil o desvencilhamento da imagem daquilo que ela significa socialmente. Isso, também, é algo que situa o pixo no regime estético, pois, ainda que a imagem tenha sua força enquanto forma autônoma, ela está profundamente ligada aos modos de sua circulação social.

Nesse sentido, e com base nos eventos apresentados, pode-se distinguir ao menos

três momentos diferentes do pixo: na rua; na instituição, com consentimento; e na instituição, sem consentimento. As imagens que resultam daquelas ações, apesar de se assemelharem formalmente, acionam diferentes relações, lembrando o que Ramos (2012) apresenta como um ponto importante em Rancière sobre as imagens: a sua alteridade, o que é exterior à sua visualidade, mas que torna sensível o visto e o não visto, o dito e o não dito, o indizível. Além da ausência de hierarquia de temas, formas e públicos, a pixação ainda cumpre o princípio básico do pensamento estético e político de Rancière ao suspender qualquer hierarquia sobre quem pode produzir as imagens, atestando a igualdade das inteligências e das capacidades. Como exemplo, podem ser observadas três pixações de Djan Ivson (Cripta¹¹), pixador paulista, em momentos e lugares diferentes. Tratam-se de imagens muito semelhantes em suas formas, mas que mostram como, pelas peculiaridades do contexto em que se dá cada evento, uma imagem evoca um sem número de outras relações que não se restringem à sua visualidade e que as tornam únicas.

Os pixadores são, em maioria, jovens vindos da periferia, com ocupações ordinárias típicas daquele lugar: escola pública, empregos que não exigem formação especializada. O “ofício” do pixo é aprendido na prática, com quem começou antes. Tal origem do pixador influencia na forma do pixo, explicando, por exemplo, o fato de a inscrição ser monocolorida, já que, muitas vezes, não é possível dispor de recursos para comprar mais de uma lata de *spray*, que custa cerca de R\$ 13,00. Além disso, os materiais precisam ser simples e fáceis de carregar – e até de descartar, caso haja o risco do flagrante. Uma intervenção proibida por lei e rechaçada pela maioria das pessoas precisa ser feita de forma furtiva, com agilidade e ousadia, e os traços contêm tudo isso. Especialmente quando o pixo é feito na rua, isso se cumpre de forma bastante clara. Na Figura 1, por exemplo, Ivson pixa a lateral de um prédio, à noite, com um instrumento improvisado que estende seu rolo de pintura.

⁹ A partilha do sensível pode ser definida como “uma outra forma de montar a cena, ao produzir diferentes relações entre palavras, os tipos de coisas que elas designam e os tipos de práticas que empoderam” (2010, p. 54).

¹⁰ Rancière (1996) explica a origem do dano a partir da contagem das partes e da distribuição dos corpos em uma sociedade, tal como seus lugares, competências e capacidades. Ser contado enquanto parte está diretamente ligado à capacidade da palavra e da linguagem, em oposição ao ruído que apenas emite prazer ou dor, pois, “entre a linguagem daqueles que têm um nome e o mugido dos seres sem nome, não há situação de troca linguística que possa ser constituída, não há regras ou código para a discussão” (Rancière, 1996, p. 37).

¹¹ “Cripta” é o nome do grupo do qual Djan faz parte.



Figura 1. “Cripta” na rua.
Figure 1. “Cripta” on the street.

Fonte: Riskunderground (2012).

Contudo, quando ele chega às instituições oficiais da arte, ainda que a forma seja uma reprodução do que é feito na rua, as relações acionadas são totalmente outras. E, tendo em vista a série de eventos já mencionada, é preciso observar que há pelo menos duas formas de o pixo estar nesses lugares: com e sem consentimento.

Em Paris (Figura 2), o pixo Cripta aparece na fachada da Fundação Cartier, em Paris, na mostra “Nascido nas ruas: grafite”, à qual Djan Ivson foi como artista convidado. Ali, o pixo assume o lugar consensual da arte, ainda que não seja uma forma de arte consensual. Djan era artista, seu trabalho foi exposto, os espectadores foram vê-lo (e aos demais artistas convidados) como tal. Naquele evento, não houve desacordo entre o pixador e a curadoria, e a participação se deu da forma como foi planejada: Ivson teve alguns espaços destinados ao seu pixo, que poderia ser feito da forma que ele desejasse. Sua assinatura foi feita na fachada do prédio, na entrada do evento, como que dando as boas-vindas aos visitantes. Ali, a pixação não significava, então, um gesto de “profanação” (Agamben, 2007), mas era ela própria consagrada, levada para dentro de uma instituição artística como uma mera representação gráfica do que



Figura 2. “Cripta” na galeria com consentimento (Paris).
Figure 2. “Cripta” in the gallery with consent (Paris).

Fonte: Fotolog (2012).

era feito na rua, sem conflito, sem litígio, sem desacordo sobre os lugares a ela destinados. Retomando os regimes da arte classificados por Rancière (2009), é curioso notar que, naquele contexto, há quase uma aproximação da pixação ao “regime ético”, em que a produção e circulação das imagens ocorrem na produção ou reafirmação dos lugares sociais em uma dada partilha do comum. Ali, embora fosse conferido um novo lugar para a pixação dentro do âmbito da arte, ele era muito bem delineado pela inserção em um lugar específico – o grafite. Assim, cria-se um lugar, uma função e um parâmetro para sua presença naquela esfera, que foram devidamente cumpridos.

Na Figura 3, o pixo “Cripta” aparece dentro de uma igreja histórica de Berlim. Esse caso apresenta uma complexidade peculiar, pois está entre a permissão e a invasão, já que eles foram convidados, mas subverteram tal convite. Ali, algo da rua permanece: a transgressão, a ousadia, a urgência, o risco. No entanto, ainda que aquela ação específica não estivesse prevista, os pixadores estavam ali nos papéis bem definidos de artistas participantes de uma Bienal internacional, que lá chegaram por intermédio e com financiamento do Ministério da Cultura brasileiro¹². As pessoas que estavam presentes naquele momento foram especificamente para conhecer o trabalho dos pixadores: eram, assim, espectadores do pixo.

No entanto, o contexto de produção da assinatura é completamente diverso e contra-

¹² Fato relatado por Djan Ivson em entrevista às pesquisadoras, realizada no dia 16/05/2014, em Belo Horizonte.



Figura 3. “Cripta” na galeria sem consentimento (Berlim).

Figure 3. “Cripta” in the gallery without consent (Berlin).

Fonte: Casa do Saber (s.d.).

diz totalmente o que se esperava para aquele momento. Havia ali, também, a tentativa da consagração da pixação, levando-a para a Bienal como algo que poderia ser ensinado e demonstrado na prática de forma separada do seu contexto natural. Daquela vez, contudo, os pixadores não se sentiram respeitados nos lugares que lhes eram conferidos, e emergiram, novamente, pela transgressão. Nesse movimento, eles profanam não somente o lugar (e o fato de ser uma igreja torna ainda mais simbólico o ato), mas a própria pixação, restituindo-a e a eles mesmos (que também eram, de certo modo, consagrados pelo evento) à experiência que lhes é comum e naturalmente profana. Naquele momento, o pixo se identifica, novamente, ao “regime estético da arte”, rompendo com as hierarquias que definem quem pode produzir arte, de que forma, sobre o que, em que momentos e para quem.

É nesses momentos que os pixadores agem realmente de forma autônoma, e é quando a potência da pixação para desestabilizar as relações e os lugares propostos em uma dada cena consensual se revela. É em momentos como esses, então, que a pixação é política, pois é quando ela expõe as fraturas do que se pretendia inteiro, os vazios e excessos do que se pretendia completo. É quando os pixadores mostram que são protagonistas de suas ações, que são capazes de refletir sobre sua realidade e sobre sua aproximação/distanciamento com outro mundo e, não se percebendo como parte

daquele comum que se pretende construir, tomam a palavra e expõem o dano. Eles surgem aí com novos nomes, lugares e funções. Contudo, só conseguem fazer com que suas palavras sejam ouvidas como discurso em condições muito específicas, e os relatos recorrentes de que, na rua, o cotidiano do pixo não se alterou a partir de tais inserções no campo da arte deixam ver que as relações estruturais não foram transformadas.

Considerações finais

Uma pixação feita na rua, ainda que a prática seja tida como criminosa, corresponde às expectativas do lugar ocupado pelo pixo (não que deveria, oficialmente, ser ocupado, mas no qual já há certo hábito em encontrá-lo). Mas uma pixação na fachada de um prédio francês ou dentro de uma bienal em Berlim, em mostras de arte, justamente por a prática ser um crime, é algo que rompe com qualquer expectativa e, por si só, já apontaria para uma cena dissensual. Mas, como foi visto, é preciso olhar ainda mais de perto para perceber as peculiaridades que fazem com que imagens formalmente idênticas sejam tão diferentes. É quando são acionadas as relações e operações que atravessam aquelas imagens que se pode ver se elas guardam ou não potências para reconfigurar modos de fazer e de dizer e de visibilidade, ou seja, uma potência política.

A política é primeiramente o conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e da qualidade daqueles que estão ali presentes. [...] Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada (Rancière, 1996, p. 40).

A potência política da pixação não está, assim, em suas técnicas de produção ou reprodução, pois, conforme observa Rancière (2011), não são elas que configuram os modos de afeição de uma imagem, mas sim as formas com que são colocados em relação os elementos que a constituem. Uma relação que é operada

pela arte e que diz de como, em uma imagem, os elementos e suas funções são dispostos a fim de tornar sensíveis o visível e o não visível, o dizível e o indizível, ou seja, o modo como cada imagem evidencia uma forma de partilha do sensível (Rancière, 2009). Por isso, a pixação, ainda que afastada de seu ambiente comum, inserida em uma galeria, pode ser uma imagem investida de potência política (que pode ser acionada de diferentes formas, nos diferentes contextos que a subjazem). Não por trazer uma mensagem ou conteúdo que vise a algum fim social ou político, mas porque ela pode realizar aquilo que propõe Rancière (2011) para uma arte política: o rompimento de uma relação direta entre as intenções do artista e a recepção do público. Em sua configuração formal, a pixação carrega tudo aquilo que a formou e que a fortalece cotidianamente, dando a ver, de acordo com Scott (1990), sua infrapolítica, seu modo de resistência e contestação aos códigos dominantes.

O viés político das ações dos pixadores e das palavras-imagens que produzem se caracteriza, de um lado, por novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de capacidades novas. Criatividade, linguagem e materialidade da expressão (linguagem, *poiesis*, produção) compõem a tríade central à emancipação subjetiva e à transformação de quadros de sentido consensuais. E, de outro, o viés político aparece não por um discurso estruturado ou pela ligação a movimentos e causas específicos, mas pela construção de uma cena de interlocução e dramatização que antes não existia. Sua ação é política a partir do momento em que expõe, tematiza e trata o dano, o seu não pertencimento àqueles espaços, e nas formas em que joga e negocia com o sistema das artes. Eles contestam os códigos vigentes, os desorganizam, os reconfiguram, expõem o seu próprio código do modo que julgam mais adequado a cada ocasião. Contudo, como foi visto, a potência política da imagem do pixo não lhe é intrínseca e depende dos jogos e relações que ela estabelece com os outros elementos colocados em cena. Duas imagens iguais podem, assim, ter diferentes potenciais para embaralhar os papéis e as relações de uma dada ordem e de, a partir daí, provocar uma nova partilha do sensível. Em alguns casos, ela não pode fazer muito mais que reforçar as divisões vigentes.

A pixação, então, não é apenas imagem, nem apenas processo, mas um entre-lugar criado na tensão entre duas situações *a priori*

distintas e distantes. Na relação entre esses dois lugares é que a imagem se torna potente. A imagem, e os mecanismos enunciativos que a constituem, ajudam a ver seu contexto; o contexto muda o olhar sobre a imagem. Não se trata de uma relação direta e representativa, mas de uma complexa teia de relações conflituosas entre sujeitos e lugares, que merece sempre ser observada com atenção.

Referências

- AGAMBEN, G. 2007. *Profanações*. São Paulo, Boitempo Editorial, 96 p.
- BAUDRILLARD, J. 1979. Kool Killer ou a insurreição pelos signos. *Revista Cine-Olho*, nº5/6. São Paulo, jun/jul/ago. Disponível em: <http://seraphimfotos.blogspot.com.br/2006/11/kool-killer-ou-insurreio-pelos-signos.html>. Acesso em: 30/03/2014.
- BRASIL, 1998. Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm. Acesso em: 22/06/2015.
- BRASIL. 2011. Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm. Acesso em: 28/11/2014.
- CAPRIGLIONE, L. 2008. Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte. Folha de São Paulo (online), São Paulo, 13 julho. Cotidiano. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1306200820.htm>. Acesso em: 21/01/2015.
- CASA DO SABER. [s.d.]. Pixação na Bienal de Berlim. Disponível em: <http://casadosaber.com.br/sp/cursos/aulaaberta/pixac-o-na-bienal-de-berlim.html>. Acesso em: 20/11/2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2011. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 160 p.
- EZABELLA, F. 2009. Pichadores paulistanos são destaque em retrospectiva na França. Folha de São Paulo (online), São Paulo, 4 julho. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u590688.shtml>. Acesso em: 21/01/2014.
- FOLHA ONLINE. 2008. Grupo invade a Bienal e picha o segundo andar. Folha de São Paulo (online), São Paulo, 26 out. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/10/460634-grupo-invade-a-bienal-e-picha-o-segundo-andar.shtml>. Acesso em: 21/01/2015.
- FOTOLOG. 2012. Disponível em: http://www.fotolog.com/crypta_1996. Acesso em: 20/11/2014.
- GITAHY, C. 2012. *O que é Graffiti*. São Paulo, Brasiliense, 85 p.
- LUZ, A. 2012. Para curador alemão, ato de pichadores brasileiros foi irresponsabilidade. Folha de São Paulo (online), São Paulo, 15 junho. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/06/1105215-para-curador-ale>

- mao-ato-de-pichadores-brasileiros-foi-irresponsabilidade.shtml. Acesso em: 21/01/2015.
- MENA, F. 2010a. "Pixo" na Bienal de São Paulo provoca racha nas artes. Folha de São Paulo (online), São Paulo, 15 abril. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/721033-pixo-na-bienal-de-sao-paulo-provoca-racha-nas-artes.shtml>. Acesso em: 21/01/2015.
- MENA, F. 2010b. "'Pixo' questiona limites que separam arte e política", diz curador da Bienal de SP. Folha de São Paulo (online), São Paulo, 15 abril. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/720657-pixo-questiona-limites-que-separam-arte-e-politica-diz-curador-da-bienal-de-sp.shtml>. Acesso em: 21/01/2015.
- MERCIER, D. 2008. Cerca de 30 pichadores invadem galeria de arte e danificam obras expostas. Folha de São Paulo (online), São Paulo, 9 set. Cotidiano. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0909200835.htm>. Acesso em: 21/01/2015.
- MOUFFE, C. 2007. Artistic Activism and agonistic spaces. *Art & Research*, 1(2):1-5. Disponível em: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf>. Acesso em: 08/02/2015.
- OLINTO, A. 2001. *Minidicionário Antonio Olinto da Língua Portuguesa*. São Paulo, Moderna, 405 p.
- PEREIRA, A.B. 2005. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, SP. Universidade de São Paulo, 127 p.
- RAMOS, P.H.V. 2012. Rancière: a política das imagens. *Princípios - Revista de Filosofia*, 19(32):95-107.
- RANCIÈRE, J. 2009. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo, Editora 34, p. 27-44.
- RANCIÈRE, J. 2011. *El destino de las imágenes*. Pontevedra, Polítópías, 145p.
- RANCIÈRE, J. 1996. *O desentendimento: Política e Filosofia*. São Paulo, Ed. 34, 138 p.
- RANCIÈRE, J. 2012. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro, Contraponto, 152p.
- RANCIÈRE, J. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 82p.
- RANCIÈRE, J. 2010a. O espectador emancipado. *Revista Urdimento*, 1(15):107-122.
- RANCIÈRE, J. 2010b. A estética como política. *Devi-res - Cinema e Humanidades*, 7(2): 15-37.
- RANCIÈRE, J. 2007. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: D. LINS (org.), *Nietzsche Deleuze: arte e resistência*. Rio de Janeiro/Fortaleza, Forense Universitária, p. 126-140.
- RANCIÈRE, J. 2000. Dissenting words: a conversation with Jacques Rancière (interview with PANAGIA, Davide). *Diacritics*, 30(2):113-126. <http://dx.doi.org/10.1353/dia.2000.0016>
- RISKUNDERGROUND. 2012. Entrevista: Cripta Djan. Disponível em: <http://riskunderground.blogspot.com.br/>. Acesso em: 20/11/2014.
- SCOTT, J. C. 1990. *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. Londres, Yale University Press, 251 p.
- WAINER, J. 2012. Paulista "picha" curador da Bienal de Berlim. Folha de São Paulo (online), São Paulo, 13 junho. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/48530-paulista-picha-curador-da-bienal-de-berlim.shtml>. Acesso em: 21/01/2015.

Submetido: 26/06/2015
Aceito: 03/08/2015