

SOBRE ARTE, TRADIÇÃO E PIXAÇÃO

Lucas_Espaço Incerto

Introdução

Principalmente a partir da década de 60, diversa(o)s artistas posicionaram-se à margem do campo tradicional da arte – aquele que pôde ser pensado a partir do século 18 com o advento da estética. Esta(e)s artistas se aproximaram de materiais, procedimentos e espaços tidos como não artísticos, e pediram o reconhecimento da arte onde não era comum que ela fosse identificada. Naturalmente, muitas destas propostas foram recebidas com grande estranhamento e perplexidade pelo público. Se inicialmente a noção de “arte pela arte”, assim como a tendência auto-crítica assinalada por críticos formalistas como Clement Greenberg pretendiam deixar claras as marcas distintivas da arte em relação a qualquer outra atividade humana, hoje, depois de movimentos como o cubismo, o dadaísmo, o minimalismo e a arte conceitual, a distinção da arte em relação a outras práticas já não parece tão certa. É comum que artistas se aproximem, em suas pesquisas, de campos tão diversos como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a história, a psicologia, a física, a matemática... Consequência da transformação de uma concepção de arte centrada na produção de objetos, a uma concepção focada na experiência e no processo. Ao invés de uma estética contemplativa, considerada passiva, considera-se cada vez mais uma estética “relacional”; dialógica. Ao invés da “pureza” de materiais e linguagens específicas, o cruzamento e a transdisciplinaridade. Estas mudanças podem ser consideradas evidência da efetivação do que se convencionou considerar o projeto das vanguardas artísticas do século 20: (re)aproximar arte e vida.

Mas, ainda que com alguma dificuldade, instituições como museus e galerias fundadas a partir daquela mesma tradição em grande parte recusada, subsistem, e garantem ainda à arte um ambiente mais ou menos distinto e autônomo. Parte da produção contemporânea, afinal, não pode simplesmente prescindir de um espaço próprio, relativamente “autônomo”; na maior parte dos casos, porque ao invés de simplesmente negar a tradição, estes trabalhos dialogam com ela. Ao invés de ambientes “puros” ou “neutros”, idealizados para um modo contemplativo de relação com a obra, o que nos interessa considerar, porém, é que estes *espaços de arte* parecem pensados na contemporaneidade como espaços de encontros, entrecruzamentos e ativamentos; espaços para experiências crítico-reflexivas, não mais, ao menos pretensamente, *distanciadas* e *passivas*.

Além de galerias e museus, grandes eventos artísticos como a Bienal Internacional de São Paulo podem aí ser considerados. A Bienal, como se sabe, pretende basicamente reunir e exhibir em um mesmo grande espaço algumas das propostas contemporâneas internacionais mais significativas a partir da reunião de um time curatorial e de uma determinada proposta

temática. Naturalmente, a escolha acaba por privilegiar algumas propostas em detrimento de outras. Esta distinção inevitável define o caráter contraditório destes eventos na contemporaneidade, pois embora pretendam-se democráticos em sua *aproximação da vida*, e apesar da constantemente reivindicada *pluralidade* da produção contemporânea internacional, o eixo principal sobre o qual estas produções privilegiadas podem ser compreendidas é ainda muito particular – a instituição arte é ainda decisivamente devedora de uma tradição de raízes eurocêntricas, afinal.

Assim, o caráter dúbio assumido por instituições que optam por acompanhar produções imergidas nos espaços da vida comum, ao mesmo tempo em que resguardam para si um poder inegável de distinção, acaba favorecendo a transformação destes espaços e/ou eventos em palcos para “espetáculos inusitados”¹. O confronto entre o que permanece inabarcado por estas instituições e o devidamente legitimado, revela a eclosão desta contradição. É neste contexto que este ensaio pretende considerar, finalmente, algumas questões relativas à aproximação da pixação² desta produção que ainda é de alguma forma considerada “erudita”³.

Este ensaio não pretende uma revisão histórica do fenômeno da pixação ou mesmo de suas razões sociais, mas antes uma investigação mais detida do modo como esta aproximação, ou efetiva inclusão, ocorreu, em especial na Bienal de São Paulo de 2010. A análise deverá permitir levantar algumas questões relativas à noção de autonomia da arte, e ao projeto histórico de fusão entre arte e vida.

1 Considerando o que definia como o “fim da história da arte”, Hans Belting escrevia em 1994: “os museus de arte contemporânea transformam-se, como instituições, cada vez mais em palcos para espetáculos artísticos inusitados e oferecem por isso o melhor discernimento do processo interno da cultura que descrevi há dez anos como ‘fim da história da arte’”.

2 É revelador perceber que a primeira dificuldade em se tratar do fenômeno da pixação tem início já com a grafia do termo: não há consenso com relação ao uso de “x” ou “ch”. O termo consta em dicionários como o Priberam, com ch; e com uma significação suficientemente inclusiva para definir a ação: “escrever ou desenhar em superfícies como muros e paredes”. A preferência pelo uso do “x” pela maior parte dos adeptos da prática, porém, parece pretender diferenciar a movimentação atual daquela que se desenvolve, inicialmente, durante os anos 60 e 70. Por esta razão, neste ensaio adotamos o x.

3 Em “After the Great Divide”, publicado em 1985, Andreas Huyssen defende que a superação da oposição entre uma arte erudita e uma cultura de massa é uma característica da produção dita pós-moderna. Para o autor, este processo deveria ser visto como uma oportunidade, e não como uma perda de qualidade ou falta de ousadia: “The Boundaries between high art and mass culture have become increasingly blurred, and we should begin to see that process as one of opportunity rather than lamenting loss of quality, and failure of nerve. (...) For quite some time, artists and writers have lived and worked after the Great Divide. It is time for the critics to catch on”.

I. Estranha presença

A pixação esteve presente de diversas maneiras ao longo dos três andares do grande prédio que sediava a vigésima nona Bienal Internacional de Artes de São Paulo no Parque Ibirapuera. Já o primeiro piso apresentava um vídeo que oferecia um registro das invasões ocorridas em 2008 na faculdade Belas Artes, na Galeria Choque Cultural e na edição anterior daquele mesmo evento, conhecida como a “Bienal do Vazio”. Tanto pela ação ligeira e não tão sorrateira dos pixadores, quanto pela reação truculenta dos seguranças ou pela resistência e correria dos invasores, o vídeo oferecia certa dimensão do clima nervoso de excitação e adrenalina em que essas ações ocorreram. Um cuidadoso processo de edição destituía o caráter “neutro” que se poderia esperar de um mero registro: as cenas daquele vídeo de aproximadamente quatro minutos apareciam entrecortadas por símbolos e imagens que evocavam noções como as de sagrado e profano: círculo, cruz, pentagramas com a inscrição “666”, e um fragmento daquela conhecida cena do Bispo chutando a santa. O vídeo, um trabalho do (coletivo?) Opus 666 comissionado pela própria Fundação Bienal de São Paulo, dava a tônica da presença agressiva da pixação na Bienal: algo nefasto no seio do erudito.

Enquanto uma série de outros vídeos⁴ de caráter mais propriamente documental apresentava, no terceiro andar do prédio, diversas cenas de grupos em ações noturnas que envolviam escaladas, arrambamentos, polícia e algum sangue frio, no segundo andar a pixação se apresentava de maneira marcadamente diversa. Uma parede de dimensões razoáveis serviu de suporte para uma série de papéis sulfites tamanho a4 com tags, mensagens, alguns desenhos e símbolos feitos em sua maioria com canetas hidrográficas⁵. Ao lado, uma outra parede exibia outra série de papéis sulfites a4. Dessa vez, fotocópias em preto e branco de convites, promoções de festas e confraternizações de grupos de pixação⁶, ou ainda votos em épocas tradicionais de festas. A coleção, de Cripta Djan conforme creditado, reunia “folhinhas”, como o trabalho foi intitulado, de cerca de três décadas - de aproximadamente 1980 a 2010.

Elementos como a flagrante ligeireza da escrita e a dispensação do capricho de um suporte durável evidenciavam a ausência de qualquer vestígio de polimento formal na apresentação do trabalho e assim, o desinteresse em fixar um mero comprazimento de ordem sensível; em satisfazer, dessa forma, o gosto “culto” - burguês⁷. Próximo assim da atmosfera conceitual da produção contemporânea, o interesse do discurso estético da pixação parece

⁴ “24 Horas de pixação”, documentado por Cripta Djan e também comissionado pela Fundação Bienal.

⁵ Destituídas de sua forma original, “Os dorme sujos”, “New boys”, e “Os + Pop Fofa”; “Pixar é uma arte suja que através dela você mostra o seu talento”

⁶: “Agilidade 7 Vidas - 1º Festa do gato”; “2º Confraternização 12 anos de Unidos e Amigos”.

⁷ A relação entre comprazimento de ordem sensível e o gosto da classe burguesa ascendente é tratada por autores muito diversos como Simón Marchán Fiz, Noël Carrol e Benjamin Bucloch.

dado pela própria precariedade do que se apresenta: possui dessa forma muito mais sentido

político, antropológico, psico-social do que propriamente “artístico” se consideramos os valores mais “clássicos” da tradição moderna⁸.

Para efeitos explicativos, cada uma das peças era acompanhada por um pequeno texto que aparecia em duas versões mais ou menos informativas da pixação e de sua presença no evento. Uma delas enfatizava o caráter documental daquela estranha presença em campo institucional:

A pixação em São Paulo está presente na Bienal por meio de fotografias e vídeos que documentam ações na cidade, e também por coleção de tags. São estratégias de documentação que não se confundem com a pixação propriamente dita, mas que ajudam a compreender sua inscrição física e simbólica em ambientes de disputa, além de lembrar que nem tudo que é arte o campo institucional pode abrigar com certeza.

Mas, para além da referida documentação e ainda que a contragosto dos próprios curadores do evento, a pixação “propriamente dita” fez-se presente naquela vigésima nona edição da Bienal. Houve nova invasão e, não obstante, o encontro da problemática da pixação com a levantada por ecologistas que se manifestaram desde o primeiro dia da Bienal, contrários à presença de animais em propostas artísticas. O famigerado "liberte os urubu" aplicado sobre a obra "Bandeira branca", de Nuno Ramos, seria completado, segundo o autor da pixação, Djan Ivson, se houvesse tempo para tanto: "liberte os urubus e os pixadores de BH", em referência a um grupo de pixadores presos na capital mineira - presos como os urubus, segundo a analogia pretendida - ambos, pixadores e urubus, marginalizados.

O autor da inscrição interrompida acabou ganhando a simpatia dos ecologistas e acentuando a polêmica relacionada àquela causa. Tornou-se urgente que fosse trazido a público tanto comprovações da autorização do trabalho com animais vivos por parte de órgãos competentes, quanto toda a série de cuidados dedicados aos animais. No fim, ao que parece, o Ibama de Brasília voltou atrás da decisão do Ibama de São Paulo, cedendo à pressão popular e ao relativo escândalo midiático, e determinou a retirada dos animais. Sem os urubus e sem as palavras pixadas, Nuno Ramos pôs-se a lamentar enquanto o pixador, indignado, ameaçava mover um processo contra os seguranças por lesão corporal: eles “quase o mataram após estrangula-lo por cerca de 30 segundos”. (O Globo)

⁸Embora o caráter reflexivo da estética já esteja presente nos escritos de Kant, marco irrecusável para o desenvolvimento da arte moderna, ela ganha, segundo Robert Kudielka, um caráter marcadamente romântico, quase místico, com o chamado pós-kantismo, e particularmente com a leitura dos escritos de Kant por Schopenhauer. Naturalmente, com a passagem do período moderno ao contemporâneo, muitos artistas, dentre eles os chamados conceituais, resistem a esta tradição, de modo que a experiência artística passa a ser compreendida de maneira muito diversa.

O nome de Djan aparece em quase todos os trabalhos relacionados à pixação da Bienal. Ao que tudo indica, ele teria sido o principal interlocutor da equipe curatorial para que aquela inserção ocorresse da maneira que ocorreu. "Salve Djan" era, notavelmente, uma das mensagens na parede de papéis com *tags* no segundo andar do prédio da Bienal. Evidência da admiração e do respeito entre os pixadores pela destacada visibilidade e inserção que ajudou a promover.

II. Hibridação conflitiva

Sobre a presença da pixação na Bienal, o primeiro ponto a considerar é o desígnio por parte dos próprios pixadores de que o que fazem seja arte. Para isso, seria necessário desmitificar a “naturalidade” do que a classe considerada mais culta compreende como artístico destacando a historicidade do fenômeno. Afinal, se em sua origem, a arte esteve ligada a cultos e ritos, como se costuma considerar, não é difícil perceber que hoje seu uso é muito diverso. Nesse sentido, cabe lembrar que, se não é verdade que a arte seja mero reflexo da estrutura social de uma época, ela também não é totalmente autônoma em relação a ela.

De acordo com o antropólogo argentino Néstor García Canclini, não há nada que seja de fato puro ou homogêneo em qualquer cultura. O que há são "ciclos de hibridação"⁹, o que significa que na história se passa "de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas", e assim por diante. Toda prática é formada, assim, a partir de uma história de misturas. No contexto da produção artística, este é um dado que se revela evidente se consideramos o rompimento histórico com uma tradição que defendia a noção de pureza, como ocorria com o formalismo greenberguiano, por exemplo.

É possível considerar que o desenvolvimento da arte moderna ocorreu no sentido de forçar os limites de sua aceitação, como se uma espécie de lógica de rompimento com uma tradição inicialmente naturalista, e depois formalista, tivesse passado a orientar a produção artística. É, com efeito, muito comum na história da arte que haja, num primeiro momento, certa resistência à assimilação do que parece “novo”. É preciso geralmente tempo para que se revele com tais proposições um alargamento do campo artístico. Foi assim quando, por exemplo, o trabalho operário e a prostituição se tornaram assuntos da pintura; assim como com as pinceladas carregadas dos pintores que, à época do Impressionismo, viram-se obrigados a formar um “Salão dos Recusados”; com as cores chapadas dos pós-impressionistas, influenciado pelas gravuras japonesas; com a completa desconstrução da figura pelos cubistas, orientados para os povos considerados primitivos; com a ironia de Duchamp, interessado por objetos do cotidiano; com a serialidade dos minimalistas, voltados para as formas de produção

⁹ Expressão original de Brian Stross, citado por Nestor Canclini na Introdução de *Culturas Híbridas*.

industrial etc. Foi, enfim, por hibridismo, por uma espécie de contaminação por elementos que seriam exterior ao campo da arte, que a produção artística chegou onde chegou.

III. Insubordinação poética

Uma vez admitida a total “pluralidade” da produção contemporânea, o artista sente que já não tem diante de si qualquer limitação; sob a forma de pastiche, toda forma de hibridação parece perfeitamente cabível e, de modo geral, até previsível. Muitas pessoas chegam a relacionar esta suposta ausência de limites a uma completa banalização do fazer artístico, o que acabaria por retirar da arte sua potência efetivamente crítica e inovadora. Se consideramos propostas que não funcionam em perfeito acordo com a ordem institucional pré-estabelecida, porém, vemos que a coisa é mais complexa, pois aí os limites e as contradições se revelam: a permissividade pretendida não é tão total assim.

A polêmica gerada pela controversa presença - em parte admitida, em outra parte não admitida - da pixação em eventos como a Bienal sugere um processo de hibridação e institucionalização complexo e conflituoso. Afinal, se consideramos que foi da "vida" que se pretendeu aproximar a arte durante o período das vanguardas, quando espaços como museus e a própria figura do artista foram submetidos a processos contínuos de "dessacralização", não deveria ser surpreendente que as paredes de espaços artísticos eventualmente fossem rabiscadas como são rabiscadas boa parte das paredes das cidades de quase todo o mundo.

Lembrando que o antropólogo argentino Néstor García Canclini apresenta o tema da hibridação em seu livro *Culturas Híbridas* afirmando que ele "pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente", voltemos a considerá-lo para pensar esse momento da aproximação entre arte e vida de especial fricção. Ora, é preciso reconhecer primeiramente que o elemento conflitivo - sublimado nas “folhinhas”, é verdade, mas bastante evidente nos vídeos e especialmente na violência experimentada não apenas por Djan Ivson, mas também por Nuno Ramos e pelo público, com a invasão e a fuga dos pixadores já em 2008 - é traço característico, constitutivo até, da [pixação. Com](#) ele estão certamente acostumados a lidar os pixadores - é o motivo pelo qual agem às escondidas e fogem, afinal. Não pixadores, por outro lado, é que tendem a dar-se conta deste elemento conflitivo apenas quando seus sagrados espaços são atingidos, isto é, quando estas pessoas são contrariadas na crença estabelecida de que algo como o alto e o baixo, sendo polaridades distantes e fechadas em si mesmas, não se misturam.

O confronto com o campo tradicional da arte ocorre, dessa forma, por um desacerto com alguns dos princípios que orientam não apenas a produção artística, mas o próprio sistema político e econômico sobre o qual essa produção se desenvolve. A incongruência para

a qual o fenômeno aponta é, enfim, de ordem [ideológica. Com](#) efeito, para dar conta de tal incongruência, não deve ser ignorado o símbolo do anarquismo - a letra A circunscrita ao círculo -, tanto nas paredes e nos prédios das grandes cidades, quanto no andar vazio da vigésima oitava bienal, e nos vídeos e “Folhinhas” expostas na vigésima nona. Intrusiva, a pixação pode ser considerada uma forma de apropriação do espaço. Uma forma de dialogar com, e fazer ver, a violência e o autoritarismo do espaço. Uma espécie de insubordinação que quer ser considerada. Como o próprio Djan Ivson considera, a ilegalidade é a “essência” da pixação. Sobre sua participação na exposição “Nascido nas ruas...”, exibida na Fundação Cartier, na França, em 2009, Djan deixa bastante claro:

uma grande conquista para a pixação brasileira, finalmente um pixador estava representando seu movimento, e não um impostor se apropriando da nossa estética como andava acontecendo, acho que agora é a vez do pixador ser valorizado, e pelo que somos de verdade, não foi por que pintamos bonitinho autorizado ou coloridinho, não, foi justamente por sermos realmente o que somos, vândalos, marginais, selvagens, protestantes rebeldes, a tribo dos guerreiros escribas underground, predominante e crescente na bolsa amniótica da periferia¹⁰.

Se consideramos que a crítica é uma das instâncias que interessam à arte, poderíamos legitimar ao menos, não sem problemas, claro, o catapultamento dessa dimensão por uma manifestação assim tão claramente *transgressiva*. Se hoje é necessário agir na “ilegalidade” para ser efetivamente crítico, tanto na arte quanto fora dela, este é um fenômeno que deve apontar para o nível de desenvolvimento dos mecanismos de controle de nossa sociedade, e nesse sentido, para uma possível atualidade da noção de “desobediência civil”.

O que estas considerações devem assim indicar é que não é bem verdade que já não há limitações para a arte e que efetivamente tudo seja possível, mas que, pretensamente desfeita a autonomia do campo, estas limitações agora difusas se confundem com as da própria [vida. Com](#) efeito, a despeito da autonomia pretendida, os paradigmas que orientaram a tradição artística não são diferentes dos que moldaram o modernismo e o desenvolvimento do sistema capitalista de modo geral. Seguindo assim a lógica proposta por Djan, a erosão do campo tradicional da arte deve conduzir à erosão dos paradigmas que regem o funcionamento da sociedade como um todo¹¹.

¹⁰ Subsoloarte: <http://subsoloart.com/blog/2009/09/entrevista-com-o-pixador-cripta-djan/>

¹¹ É o que parecia já sugerir Guy Debord em sua *Sociedade do Espetáculo*, em 1967: “O fim da história da Cultura manifesta-se por dois lados opostos: o projeto de sua superação na história total e sua manutenção organizada como objeto morto, na contemplação espetacular. Um desses movimentos ligou seu destino à crítica social; o outro, à defesa do poder de classe.” De modo semelhante, mais tarde, o crítico de arte brasileiro, Ronaldo Brito, considera: “...que o artista (...) deixe de ser artista: livre-se do mito de ‘ser criador’ – posição que lhe assegura uma situação confortável mas inútil – e pense em si mesmo como alguém que está amplamente comprometido com os sistemas e processos de significação em curso na sociedade.” “Análise do Circuito”, 1975.

IV. Utopia e ruína

Uma possibilidade que não escapa ao estudo de Canclini em seu livro *Culturas Híbridas*, é que a despeito do otimismo habitual dos teóricos do hibridismo, nem sempre esse processo conduz a uma "harmonização de mundos 'fragmentados e beligerantes'":

Não há a fusão, a coesão, a osmose e, sim, a confrontação e o diálogo. Neste tempo, quando as decepções das promessas do universalismo abstrato conduziram às crispções particularistas, o pensamento e as práticas mestiças são recursos para reconhecer o diferente e elaborar as tensões das diferenças. A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade. As políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerras entre culturas... Podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação.

Prestando as devidas contas ao pensamento do crítico cultural peruano Cornejo Polar, Canclini acrescenta: "Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado".

Ora, A presença da pixação no seio de instituições que se formaram a partir de noções burguesas não pode ser outra coisa que não destrutiva. O interesse da pixação é, nesse sentido, justamente seu potencial corrosivo em relação aos paradigmas que sustentam não apenas o "mundo da arte" atual, mas, em tempos de capitalismo global e monismo estatista, a sociedade como um todo. Seu interesse é, mais propriamente, seu potencial de transformação. Assumindo para si a responsabilidade cultural de reger um "processo de hibridação" entre elementos que, embora caibam sob uma mesma nomenclatura (tanto Djan quanto Nuno chamam seus respectivos trabalhos "arte"), apresentam alto grau de incompatibilidade, é necessário reconhecer que a equipe curatorial desta Bienal procurou tomar as rédeas deste processo que, de todo modo, já vinha ocorrendo, independente de uma coordenação ou supervisão curatorial. O desejo de acompanhar o tom transgressor da produção artística desenvolvida a partir dos anos 60 teve aí, sem saber, talvez, "a prova dos 9". Sinalizando duplamente o interesse pela produção marginal e o reconhecimento da incapacidade de abrigar a pixação "propriamente dita", a invasão, no fim, foi coerente. Se não contava-se com ela, contava-se, talvez, com o potencial domesticador da inclusão. Neste caso, o corpo curatorial não foi mais do que ingênuo.

Em estágio mais avançado, um processo de hibridação deste tipo resultaria, provavelmente, em uma crise definitiva da instituição, e certamente em um abalo mais

propriamente irrecusável da pretensa “autoridade” da figura do artista; mas apenas à custa de uma subsequente ativação de inúmeros “leitores”, como já considerava Roland Barthes em seu clássico texto¹². Pois quem são as pessoas que não estão sendo propriamente consideradas artistas, afinal? Não seria a realização de um destes velhos ideais que finalmente o público visitante do museu recusasse à sua tradicional posição passiva a ponto de levar em mãos tintas para compor também suas obras?

¹²“O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; 'para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. (...) sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”. *A morte do autor*. O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004

Bibliografia

ABOS, Márcia. Pichador da Bienal diz ser tão marginalizado quanto urubus da obra de Nuno Ramos. O Globo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2010/09/28/pichador-da-bienal-diz-ser-tao-marginalizado-quanto-urubus-da-obra-de-nuno-ramos-922650281.asp>> (acessado pela última vez dia 05 de agosto de 2011)

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELTING, Hans. **O fim da História da Arte**: Uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRITO, Ronaldo. *Análise do Circuito*. 1975.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora de São Paulo, 2008.

CAUÊ. Entrevista com o pixador Cripta Djan. Disponível em: <<http://subsoloart.com/blog/2009/09/entrevista-com-o-pixador-cripta-djan/>> (acessado pela última vez dia 05 de agosto de 2011)

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

NAGOURNEY, Adam. Cities report surge in Graffiti. The New York Times. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2011/07/19/us/19graffiti.html?pagewanted=1&r=1>> (acessado pela última vez dia 05 de agosto de 2011)

RAMPAZZO, Fabiano. Depois de conquistar Europa, documentário sobre pixação estreia. Disponível em: <<http://cinema.terra.com.br/33mostradesp/interna/0,,OI4061428-EI14359,00-Depois+de+conquistar+Europa+documentario+sobre+pixacao+estreia.html>> (acessado pela última vez dia 05 de agosto de 2011)

WEIRNER, João; OLIVEIRA, Roberto. **Pixo**. Fragmento disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x9sdzs_pixo-un-film-de-joao-weiner-et-robe-creation> (acessado pela última vez dia 05 de agosto de 2011)