

>DOS MUROS AO PAPEL. UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE TRÊS PIXOS DE FORTALEZA-CE

Silvia Fátima Roque Figueroa

> silvia.roque.figueroa@gmail.com

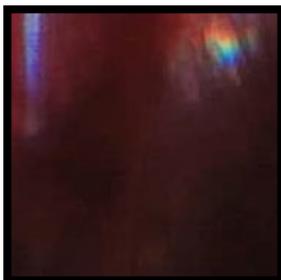
Graduada de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará

Resumo>

A análise ora apresentada trata de uma experiência de tradução ou transmutação intersemiótica de três pixos encontrados no bairro de Meireles, Fortaleza. É nessa passagem da forma que tem-se por objetivo rever conceitos de arte e obra de arte por meio de um diálogo entre autores da antropologia da arte, artistas e comunicadores. Trata-se de uma experiência que provoca repensar a apreensão estética que construímos dos objetos e as repercussões que isso pode significar na dinâmica social de uma cidade

Palavras-chave>

Pixo; Cidade; Arte.



> DOS MUROS AO PAPEL. UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE TRÊS PIXOS DE FORTALEZA-CE

Silvia Fátima Roque Figueroa

> Universidade Federal do Ceará

1. Introdução

A cidade configura-se como um espaço simbólico, onde cada detalhe é suficiente para levar ao espectador a novos significados. Nesse espaço, apresentam-se diversas mensagens veiculadas para uma comunicação entre a cidade e o habitante dela, dentre elas encontramos o fenômeno do “pixo”, que parece ser uma constante nos muros de Fortaleza. Possuindo esses pixos um significante (uma apariência) impregnado de juízos que condenam sua prática, a intenção é de tentar criar-lhes outra forma, por meio da caligrafia chancileresca. É nessa experiência de tradução da forma, que a abordagem da antropologia da arte aparece, para dar um enfoque mais realista do que significaria arte.

Ao ser associada à delinquência e ao crime, a aparência dos pixos parece alheia ao conceito de arte. No lado contrário, a caligrafia chancileresca, que foi desenvolvida, no século XIV - sendo a mais utilizada nos escritos da Chancelaria Romana, (MARTIN, 1999) - aparece hoje carregando uma conotação de elegância (caso é o recorrente uso do estilo nos convites de casamento). A provocação da discussão sobre o conceito de arte e obra de arte nasce nessa justaposição de formas de comunicação.

A análise que essa experiência de tradução proporcionou não tem o objetivo de exaltar ou diminuir o valor estético do pixo ou da caligrafia; de fato a intenção seria tentar expandir nossa noção de estética, a fim de poder perceber outras possibilidades para a apreensão de o que significaria arte.

Foram escolhidos três pixos do bairro Meireles de Fortaleza, os quais encontraram outra forma em convites de papel *couchê* fosco de 300 gramas, os quais dobrados viraram um envelope para depois serem fechados com lacres de cera.

Entendemos que não podemos traduzir a mensagem original do pichador porque não tivemos contato pessoal com nenhum deles. A base da nossa tradução é sobre a forma do pixo. E acreditamos que por meio de conceitos da teoria semiótica de Pierce, tais como: objeto, signo e interpretante; podemos elucidar melhor a experiência.

Ou seja, a base da tradução será sobre o signo que evocou o objeto, em que o objeto é a mensagem original do pichador e o signo é a forma apreensível do pixo. Conforme explica Plaza,

o signo não se confunde com o objeto, visto que este é algo que está fora do signo, mas só pode ser apreendido através de signos. Desse modo, o signo não pode ser o objeto, pode apenas representá-lo por-

que de uma forma ou de outra, carrega este poder de representação (PLAZA, 2003, p. 20).

Assim, podemos categorizar aquela passagem do pixo à caligrafia chanceleresca como uma tradução intersemiótica, sendo que o objetivo não é mudar o significado, só apontar a ele a partir de uma leitura diferente. No percurso dessa experiência a abordagem de arte será por meio de teorias da antropologia da arte, para discutir o fenômeno no contexto social de recepção da arte na cidade de Fortaleza.

2. Noção de estética da arte

O art. 65 da lei 9.605/1998 dispõe em seu *caput*: “pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano – pena: detenção, de três meses a 1 ano, e multa”, e continua dizendo que

não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, [...] no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais [...] (BRASIL, 1998)

Ou seja, se a intervenção fosse permitida, não existiria pena. Tal seria o caso, por exemplo, do mural Eva, grafitado em 2015 pelo coletivo Acidum na avenida Domingos Olímpio, em Fortaleza, o qual a Prefeitura de Fortaleza apoia, como se explica na publicação na página oficial de Facebook do 24 de janeiro do 2017,

cores, formatos, crítica, poesia. A arte urbana está presente no nosso dia a dia, levando reflexões, questionamentos, alegria e embelezando nossa cidade. Garantir um espaço nessa grande galeria a céu aberto, é, também, garantir cultura e democracia. A Arte Urbana é massa!



Figura 1 – Foto publicada na página de Facebook da prefeitura de Fortaleza do dia 24 de janeiro do 2017¹ (Prefeitura de Fortaleza, 2017).

1 Disponível em: < <https://www.facebook.com/PrefeituraDeFortaleza/photos/a.224800790908002.68588.169264993128249/1240179769370094/?type=3&theater> > Acesso em: 30 jan. 2017.

A noção de arte por parte de instituições públicas resulta sendo decisiva para nomear um ato como arte ou como crime. Parece então importante perguntar como é que uma obra poderia ser incluída nessa categoria de arte? Por que uma obra poderia ser mais aceita do que outra?

Poderíamos fazer uma comparação dessa situação com a crítica que Gell faz sobre uma das abordagens da antropologia de arte, em que o chamado “outro etnográfico” bem poderia ser um pichador,

a “arte”, para a antropologia da arte, consiste em determinados tipos de artefatos que só poderiam ser expostos como tal numa cidade provinciana muito sonolenta que se vanglorie (como a maioria delas) de ter uma “galeria” onde podem ser encontradas cerâmicas folclóricas, esculturas e tapeçarias, sem falar nas inúmeras naturezas mortas e cenas rurais com palmeiras. A tradição burguesa de arte que produz e consome essas coisas é, obviamente, indestrutível. Mas por que o Outro etnográfico só deveria ser considerado um produtor de “arte” caso produzisse coisas genericamente semelhantes a tal refugio reacionário, mesmo se algumas obras de “arte primitiva”, assim especificadas, fossem, de fato, da mais alta qualidade? A razão para a persistência desse estado de coisas [...] reside na influência prolongada da noção “estética” de obra de arte sobre a mentalidade antropológica. Visto que essa é a definição que assegura que só esculturas, pinturas, potes, panos, etc. “esteticamente agradáveis” devem ser considerados “arte” (GELL, 2001, p.188, grifos do autor).

A noção de estética assim, rege nossa percepção do belo ou o ruim. Manter a visão de arte baseado só num padrão dominador de estética reduziria nosso vínculo com outras formas de expressão que habitam numa cidade. Segundo Tolstói (1994, p.50),

para definir mais concretamente a arte, faz-se mister renunciar a nela reconhecer apenas uma forma de prazer e considerá-la antes como uma das condições essenciais da vida humana. Sob tal aspecto a arte se apresenta a nós, de imediato, com um meio de comunicação entre os homens (*Apud* SALLES, 1998, p.42).

Para que a arte se configure como um meio de comunicação eficiente entre os homens, requereria um juízo além do repertório estético que culturalmente temos criado, pois seria estreitamente limitado. E quando falamos de nossa estética também inclui a nossa construção de ética, pois pertencem à mesma categoria.

Segundo Gell (2005, p.43), “a estética é um ramo do discurso moral, que depende da aceitação, dos artigos iniciais da fé.” Assim, o culto às obras esteticamente aceitas pode conter uma natureza dogmática, que restringiria outras possibilidades de apreensão do espectador. Já para Bourdieu, “o problema recai no fato de que a estética e ética burguesa teria criado uma na aversão pelo fácil, por aquilo que parece sem profundidade, “barato” e de tudo

o que oferece prazeres imediatamente *acessíveis* e, por conseguinte, desacreditados como *infantis* ou *primitivos* (por oposição aos prazeres adiados da arte legítima)” (BOURDIEU, 2007, p.449, grifo do autor). Seria então essa a diferença entre o Mural Eva e um pixo. A ideia não é sugerir a permissão do pixo ou tirá-la do Mural Eva. A questão é repensar o que pode estar acontecendo numa cidade, onde a lei só ampara um modelo normativo de estética, pois aquela noção de estética atingiria não só os muros da cidade, mas também outras expressões do comportamento humano; as quais estariam condenadas a serem chamadas de vulgares e ruins. Seria oportuno o discurso de Duchamp sobre arte (2004, p. 1), para quem “a arte pode ser ruim, boa ou indiferente, mas, seja qual for o adjetivo empregado, devemos chamá-la de arte, e arte ruim, ainda assim, é arte, da mesma forma que a emoção ruim é ainda emoção”.

Mas o que aconteceria se mudássemos aquela aparência, aquela forma significativa do pixo e mudássemos a passagem das letras a outro suporte, a outro meio? Será que só assim poderia ser considerado arte? E se além disso colocássemos o novo suporte numa galeria de *arte*?

“Os objetos de arte ou são signos-veículos que transmitem “significados”, ou são objetos feitos com o fim de provocar uma resposta estética endossada pela cultura, ou então as duas coisas ao mesmo tempo” (GELL, 2009, p.250). Desse modo, quando uma obra é exposta sob uma regra estética, ela é aceita e louvada, seja em qualquer contexto. Mas a intenção é justamente dar à arte um enfoque maior, no qual o conceito de arte não se enquadre a uma só norma estética coletiva porque essa versão seria etnocêntrica, conforme expõe Bourdieu, para quem “qualquer análise relativa à essência da disposição estética [...] para abordar os objetos socialmente designados como obras de arte [...] está necessariamente destinada ao fracasso” (BOURDIEU, 2007, p.32). De tal maneira convém desapegarmos um pouco da construção do que é belo ou feio, para permitir o acesso desde outro olhar, que além de constituir novas percepções visuais, é olhar para outras formas de existir. Um acesso diferente, por exemplo, com as expressões que estão plasmadas nos muros das ruas. Catalogar o que é e não é arte parece fácil, mas, como Tolstói coloca, a arte se apresenta como um meio de comunicação e, certamente, não podemos ficar presos nas formas, pois nossa aversão pode resultar em violência e intolerância.

A construção da opinião deve ser livre e não atada a cânones de estética programados. Para que isso se torne viável seria necessário tirar a significância moral das obras. Para Gell,

a significância moral da obra de arte origina-se a partir do desencontro entre a consciência interior do espectador, acerca de seus próprios poderes como agente, e a concepção que ele forma dos poderes possuídos pelo artística (GELL, 2005, p.52).

Assim poderia se apelar a uma horizontalidade de poderes, dos artistas e dos espectadores. Em que a tecnologia que suporta as obras seja reconhecida como formas de

apresentação da mensagem, mas não como forma determinante no juízo da obra. Porque o encanto da tecnologia não é mais do que o poder que os processos técnicos têm para lançar uma fascinação sobre nós, de modo que vemos o mundo real de forma encantada (GELL, 2005).

Na seguinte parte, assimilamos o pixo na sua natureza artística, carregado de um significado o qual é veiculado por meio do signo “pixo”. E já que sua resposta estética de aceitação não seria endossada à sociedade que o julga como crime, pensamos que talvez uma tradução intersemiótica poderia servir como elemento provocador para uma reflexão sobre a recepção desta prática.

3. Transmutar, uma simples passagem

Entendemos tradução ou transmutação intersemiótica como, segundo Jakobson,

aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar (PLAZA, 2003, p.12, grifo do autor).

Entendemos por esse sistema de signos: a uma linguagem estética, ou seja, neste caso a estética do pixo que será transmutada para a estética da caligrafia. Essas duas linguagens configuram-se como formas de apreensão da obra. E como linguagens estéticas criadas culturalmente, impõem suas normas, colocando suas sintaxes como molduras que se interpõem entre nós e o mundo real (PLAZA, 2003).

Essa ação seria uma tradução maior, já que segundo Plaza (2003, p.18), “todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante”. Em nosso entendimento, o pixo seria também uma tradução que o pichador faz de seu próprio pensamento. O pixo tenta enxergar esse objeto, mas só pode apontar a ele, tanto quanto a tradução em letras caligráficas. Assim, original e tradução, incapacitados que estão de chegar à língua pura, segundo Benjamin “complementam-se em suas intenções já que estas, tomadas em sentido absoluto, são idênticas e significam o mesmo” (*apud* PLAZA, 2003, p.32). Desse modo o pichador autor e tradutor de seu pensamento cria a forma significante que carregara o significado do que ele quis representar.

Se desconhece o desejo original que levou ao pichador fazer a ação, esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que afetou ao artista (SALLES, 1998), o qual só se apresenta ante nós como um pixo.

“O ponto de partida da transmutação não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema”, (PAZ, *op.cit.*, p.15 *apud* PLAZA, 2003, p. 97). E foi na procura desses poemas, que começamos a recorrer as ruas do Bairro de Mei-

relles, no meio de altos prédios, onde começava a visualizar alguns pixos. Percebemos que os pixos são feitos só em casas ou prédios que parecem não possuir uma vigilância; reforçando, assim, a qualidade da forma pixo como símbolo de abandono. Assim, encontremos aquelas linguagens fixas de letras legíveis, as quais por meio da tinta preta e um suporte de *couché* encontraram uma nova forma.



Figura 2 – Prática da caligrafia (Roque, 2016).

A tinta e a pena têm uma técnica que requer de paciência. A escritura recriada é chamada Chancileresca, desenvolvida no século XIV. Ela é robusta e com fortes contrastes entre o grosso e o fino. Essas escrituras exerceram sua influência em toda Itália e se converteram nas mais usadas em cópias de textos clássicos. Os escreventes papais, responsáveis por copiar as bullas e comunicados da Chancelaria Romana, em sua resistência contra as peculiaridades da escritura gótica, desenvolveram sua própria letra cursiva [...] a qual chamaram de chancileresca (MARTIN, 1999, tradução nossa).

Assim, no papel, registramos a forma traduzida do pixo e em letras pequenas vermelhas, o endereço de cada um deles, no intuito de que se preserve a fonte da recriação. Assim, em seguida de serem dobrados, foram fechados com lacre de cera vermelha.



Figura 3 – Convites lacrados com cera. (Roque, 2016).

Foi então que “Virei mulher” da rua Juazeiro do Norte n° 90, “Destrua o que te destrói” da avenida Santos Dumont n° 3204 e “Dudu j” da avenida Dom Luis n° 657, tais quais convites elegantes, na manhã no dia 23 de dezembro do 2017, foram entregues na rua, ao lado do pixo que propiciou seu nascimento. Por um dia, a rua apresentava aos caminhantes dois significantes para um significado, que, embora desconhecido, parecia mudar um pouco a rotina do dia. Um convite na rua, num primeiro momento com o suporte de uma caixa vermelha decorada, com um pequeno letreiro escrito: ‘presente’ e depois regada no chão quente. Olhando em cada rua, uns quantos minutos para saber o que acontecia, os caminhantes passavam, alguns olhavam, outros não.



Figura 4 – Rua Juazeiro do Norte- Meireles, Fortaleza (Roque, 2016).

Segundo a categorização que Plaza (2003) faz em seu livro *Tradução intersemiótica*, a experiência relatada seria uma atividade sónica por semelhança de justaposição, na qual as associações por similaridade, como o próprio nome diz, “são aquelas que as partes componentes do signo mantêm entre si relações de semelhança” (PLAZA, 2003, p. 81). Nesse caso, um elemento não apresenta em relação ao outro uma semelhança qualitativa, isso é, “suas qualidades materiais são diferentes, mas a proximidade (justaposição) entre eles é capaz de revelar uma semelhança essencial pela qual eles estão unidos e que, sem a proximidade, não poderia ser revelada” (PLAZA, 2003, p. 82).

4. Escritas que vem de dentro

A linguagem que as duas escritas carregam parecem ser feitas para sentir. Pois qualquer racionalização feita sobre elas some, frente ao traço sensível que cada letra contém pelo fato de levar impressa um gesto performativo do artista. Que difere radicalmente de um texto impresso, porque embora seja digitado manualmente, a máquina de escrever corta o

link entre o gesto e o traço. (INGOLD, 2011, p.190). Isso faz que a escrita, como tradutora do pensamento abstrato, nas duas formas de expressão (caligrafia e pixo), tenha virado desenho. Na realidade, todas nossas escritas, sejam elas traços de caneta, penas ou tinta de *spray*, quando sejam performadas com o corpo são desenhos que conectam o nosso mundo abstrato com o concreto, o nosso gesto com o traço, que, indubitavelmente, carrega altas doses de sentimento, que não seria isso por acaso chamado de arte? Segundo Ingold,

por parte da escrita nós podemos resgatar o significado original do texto: não como uma rede montada de palavras impressas, mas como uma malha de linhas entretecidas inscritas através de movimentos gestuais de uma mão. Para ter certeza disso, a escrita traça-se individualmente em sequência. Isso outorga às palavras nas suas letras, enquanto soletradas, uma ressonância e uma expressão profunda equivalente a o que a melodia e ritmo outorgam às palavras de uma canção (INGOLD, 2011, p. 178, tradução nossa).

Como caminhantes das ruas e habitantes de uma cidade somos diariamente invadidos e invadidas das *canções* que vemos escritas nas paredes, dessa forma, elas podem representar convites para olhar o outro e, através delas, também olhar nossas próprias canções. E a pesar de que os pixos como significados parecem ser objetos difíceis de enxergar, já que sem o contato do autor pouco se sabe da mensagem inicial dessas imagens, elas carregariam, tanto como todas as escritas da cidade, expressões, que mais do que registrar uma memória (porque são sempre vulneráveis a ser apagadas), gritam uma voz feita escrita.

5. Arte urbana feita por quem?

Até o momento, para a discussão da experiência de tradução da forma 'pixo' à forma 'caligrafia', foi utilizada a disposição semiótica de significado e significante, para elucidar, de maneira, quiçá, irônica, por meio de um jogo tradutor, a lógica moderna Ocidental para qualificar seus objetos de arte. Colocou-se em crítica o valor que as imagens evocam de suas aparências: Pixo (linguagem marginal) frente a Caligrafia Cancileresca (linguagem aceita). Porém, estamos de acordo com Diogenes, para quem a categoria de arte urbana 'desenha um processo "pensante", anunciando mais que um objeto, um processo vivo' (SAMAIN, 2012, *apud* DIOGENES, 2015, p.686). Entenda-se, assim, que o foco e o apontamento de conceito de 'significante' (forma) foi só de caráter explicativo, com o intuito de refletir sobre os objetos de arte aceitos e não aceitos da cidade, ou seja, no âmbito da arte urbana.

Reconhecemos que as imagens que a cidade nos apresenta, tais como *graffitis*, *stencils*, *stickers*, pixos e outras manifestações que não têm sido classificadas, fazem parte do que seria 'arte urbana', porém, o cerne da análise é como estes objetos de arte urbana estão sendo selecionados, seja por parte das instituições do Estado e dos próprios passantes das ruas.

Dessa maneira, esse exercício de tradução traz consigo um questionamento aos parâmetros que estariam sendo utilizados para catalogar as imagens da cidade em legais ou não, isso para depois chegar a outras análises, que perpassam temas de violência e discriminação a grupos urbanos com diferentes linguagens que habitam o espaço, como, por exemplo, os 'pixadores'. Assim, as linhas dos 'pixos', como gritos que se valem de atravessar fronteiras da lei, podem ser entendidas como a arte da transgressão efêmera que leva em suas tintas uma comunicação falida entre seus autores com as instituições do Estado.

Considerações finais

A experiência descrita só pode mexer mais o debate sobre a recepção de um objeto como obra de arte ou não. Assim, este trabalho experimental não teve como objetivo definir o conceito de arte. Ele apenas apresenta uma tradução para refletir sobre nossa percepção das formas dos objetos de arte, no caso da arte urbana. Dessa forma, poderíamos dizer que a tradução intersemiótica teve uma ação crítica, que talvez pode se assemelhar ao "ready-made" de Duchamp, como nos diz Paz (2002, p.23),

o ready-made não postula um valor novo: é um dado contra o que chamamos de valioso. É a crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o ready-made é uma crítica ao gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte. (*apud* SANTOS, 2012).

Cabe a nós como espectadores saber olhar um pouco mais de longe o inicial encanto ou desencanto que pode provocar um objeto. É importante lembrar que enxergamos o mundo sempre desde nosso ponto de vista, e as relações que temos construído. Pode resultar fácil e cômodo qualificar uma forma como bela ou ruim, porém, é melhor desconfiar dessas armadilhas, porque as certas obras de arte podem funcionar dessa forma, como um ardil que impede a passagem. (GELL, 2001). Entre objeto e representação, existiria uma alienação na qual o espectador pode ficar preso, só com uma opção de beleza ou feiura. Assim, poderia-se afirmar que essa prática de submissão ao "gosto puro" seria a negação do homem a sua própria liberdade.

A intolerância estética exerce violências terríveis. "A aversão pelos estilos de vida diferentes é, sem dúvida, uma das mais fortes barreiras entre as classes". (BOURDIEU, 2007, p.57).

Por fim, estende-se o convite para re-sentir as formas que convivem conosco na cidade, para pensar "a mão não como uma estrutura anatômica de carne e osso, mas como um compêndio de gestos encarnados através da prática antiga, na qual o escritor desenha a forma de várias letras de sua escrita". (INGOLD, 2011, p.188, tradução nossa). Assim, o campo fica aberto para possibilidades de ações de todos os campos para desvelar mais saberes sobre a arte, tanto em teorias como em práticas que gerem movimento e reflexão.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Constituição. (1998) Lei Nº 9.605, 12 de fevereiro de 1998.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Vol. 41. Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **A tarefa do Tradutor**.

Revista Humboldt, nº 40, Munique, Bruckmann, 1979, pp. 38-44. (Tradução de Fernando Camacho.)

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EdUsp, 2007

CAMPOS, Haroldo de. **Semiótica como prática e não como escolástica**. Entrevistadores:

Armando Sergio Prazeres, Irene Machado e Yvana Fechine. São Paulo: PUC-SP, 2001.

Entrevista concedida a revista Galáxia. Disponível em: < <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewArticle/1264>. > Acesso em: 31 jan. 2017.

CAPELLATO, Igor Alexandre; BORGES, Fernanda Carlos; BOCCARA, Ernesto Giovanni.

Metamorfose híbrida, percepção do tempo- espaço: uma tentativa de compreender a essência da arte, o ato humano de ressignificar compulsivamente diante da arte. 2015.

Disponível em: < <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/39168/19744> em 21/01/2017 as 18:07 > Acesso em: 31 jan. 2017.

DIOGENES, Glória. **Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal**. Anál. Social [online], n.217, pp.682-707. 2015 Disponível em: < <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aso/n217/n217a01.pdf> >. Acesso em: 1 de outubro de 2018

DUCHAMP, Marcel. **Duchamp du signe**. Paris: Flammarion. 1994.

_____. **O Ato Criador** In:

BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo. Perspectiva: 2004. Disponível em: < <https://osocoracional.wordpress.com/2009/02/01/o-ato-criador-marcel-duchamp/> > Acesso em: 21 jan. 2017.

GELL, A. 1998. **Art and Agency: an anthropological Theory**. Oxford: University Press

_____. **“A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia**.” Concinnitas, Rio de Janeiro 1.8 (2005): 40-63.

_____. **A rede Vogel: armadilhas como obra de arte e obras de artes como armadilhas**. In, Revista do programa de pós-graduação em artes visuais eba. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001

_____. **Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte**. In, Revista Poiésis, n 14, p. 243-261, Dez. de 2009.

INGOLD, Tim. 2011a. **“Part V – Drawing making writing”**. In **Being Alive – Essays on movement, knowledge and description**. Londres e Nova York: Routledge.

LAGROU, E. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica** (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

MARTIN, Judy. **Guia Completa de Caligrafia. Técnicas e materiais**. Madrid: Tursen-Hermann Blume, 1999

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2002

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003

PIXO. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. 61 minutos. Disponível em: < <https://vimeo>.

com/29691112 > Acesso em: 30 jan. 2016

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: Annablume, 1998.

SAMAIN, E. **Como Pensam as Imagens,** São Paulo, Unicamp, 2012

SANTAELA, Lúcia. **O Que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense. 5ed. 1987

SANTOS, Ludmila Helena Rodrigues dos et al. **Triste sina ser poeta de latrina: um estudo antropológico/artístico dos grafitos de banheiro.** 2012. Disponível em: < <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/223> > Acesso em: 24 jan. 2017.

TOTSTÓI, Leon. **O que é a arte?** São Paulo: Experimento. 1994.

FROM WALLS TO PAPER. AN
INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF
THREE *PIXOS* IN FORTALEZA-CE

Abstract: The present analysis deals with an intersemiotic translation or transmembrane experiment of three *pixos* found in the district of Meireles, Fortaleza. It is in this passage of form that one has the objective to review concepts of art and work of art through a dialogue between authors of the anthropology of art, artists and communicators. It is an experience that provokes a rethinking of the aesthetic apprehension that we construct of the objects and the repercussions that this can mean in the social dynamics of a city.

Keywords: Pixo; City; Art.

RECEBIDO EM 19 DE ABRIL DE 2018
APROVADO EM 01 DE FEVEREIRO DE 2019

ANEXOS



Imagem 5 – Processo da tradução. (Roque, 2016).

ANEXOS

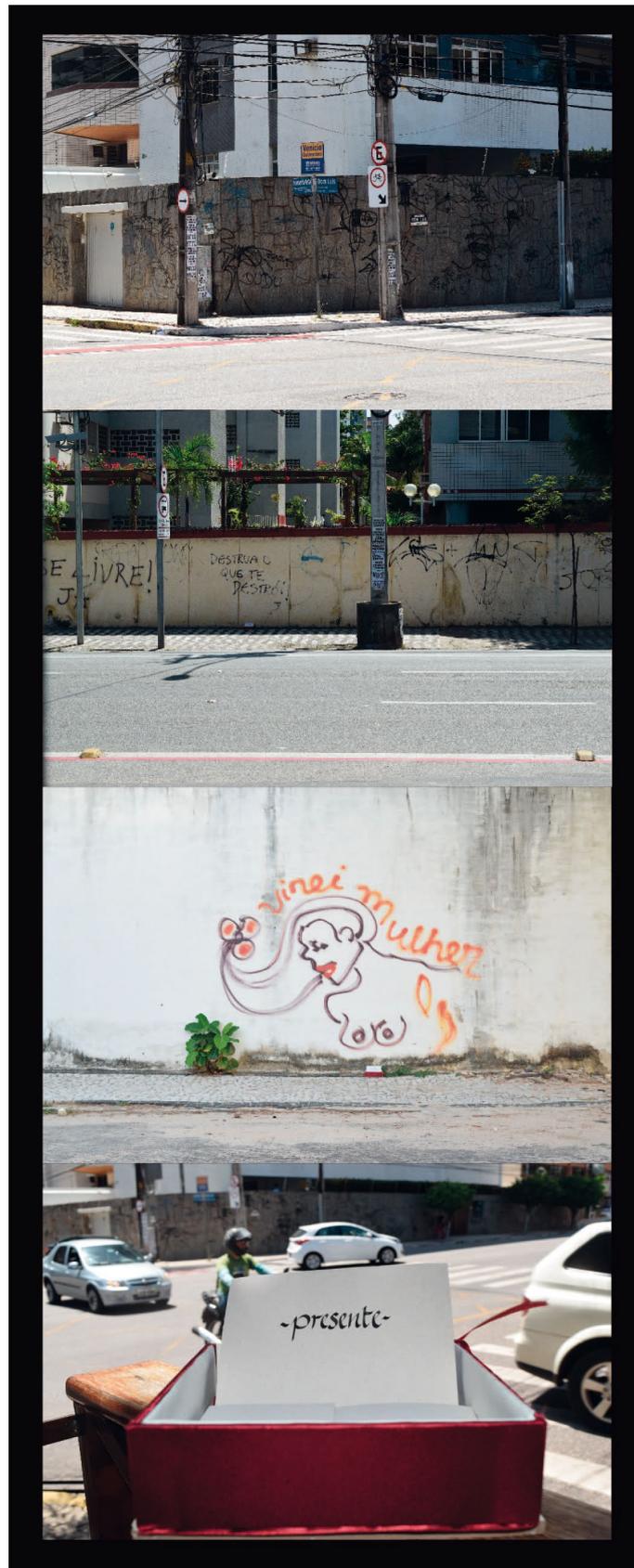


Imagem 6 – Ruas: Avenida Dom Luis n° 657, avenida Santos Dumont n° 3204 e rua Juazeiro do Norte n° 90. (Roque, 2016).

ANEXOS



Imagem 7 - Interior dos convites. (Roque, 2016).