

pl. Augustin. Explicat Epistola Senecae ad Paulum. Et Pauli ad Senecam:

Les precedents lres son, les quis saqueux
son stades reduites de latin en romain

Seneca a pau

meq Seneca te
pau salute. Ce
essez te star dit q
sat po e lo nec lu
haut parlanee de
nres occultis secre
tees coses / car ab n
seuns companos a
secessos deles tres o

l'ores en los ortos salustias / ahon nos exem
/ en lo qual loch los dessus dits / anans / en a
/ e bahets nos / se acompanyare / ab nosaltres
/ molt desyane / q fosses / present / ab nos /

PIXO,* LOGO ASSUSTO; ILUMINO, LOGO SEDUZO: a ornamentalidade das letras na contemporaneidade e na Idade Média

Maria Cristina C. L. Pereira

Recebido em: 22/07/2016

Aceito em: 13/10/2016

iniciais pixações
ornamentalidade Idade Média

O objetivo deste artigo é discutir como mundos tão diversos como o das pixações em centros urbanos contemporâneos e o dos manuscritos iluminados medievais lidam com uma mesma questão: ornar letras (mais do que simplesmente grafá-las), conferindo-lhes outros tipos de status, outras funções. Para tanto, é de fundamental importância o conceito de ornamentalidade de Jean-Claude Bonne.

I TAG* THEREFORE I FRIGHTEN; I ENLIGHTEN, THEREFORE I SEDUCE: the ornamental nature of letters today and in the Middle Age | *The purpose of this article is to discuss how worlds as diverse as the graffiti (pixações) in contemporary urban centres and the medieval manuscripts address the same issue: how to decorate letters (more than just write them), giving them other status and functions. So Jean-Claude Bonne's concept of ornamentality is of fundamental importance. | Initials, graffiti, ornamentality, Middle Ages.*

As letras ornamentadas – e especialmente as iniciais – são uma das produções visuais medievais mais conhecidas pelo grande público e evocam imediatamente a ideia de Idade Média. Prova disso é sua apropriação em produtos gráficos dos mais diversos, de logomarcas de revistas e associações de medievalistas¹ a marcas de cerveja.² Por outro lado, as pixações estão entre as formas de expressão visual mais comumente associadas ao mundo urbano contemporâneo. À parte a fama dessas duas formas de apresentação gráfica das letras, há, aparentemente, muito mais a separá-las que a uni-las, a começar pela distância cronológica. É nessa zona de fronteira tênue entre diferenças e semelhanças, sob o risco de acusações de anacronismo – embora, quando bem utilizada, essa “besta negra” dos historiadores, como diz Georges Didi-Huberman,³ possa gerar novos questionamentos –, que se move este artigo.

O ponto de partida é discutir como mundos tão diversos lidam com uma mesma questão: ornar letras (mais do que simplesmente grafá-las), conferindo-lhes outros tipos de *status*, outras funções, outros

Letra melismática – Pseudo-Sêneca, Epístolas a Paulo, séc. 15, Espanha – British Library, Ms Burney 252, fol. 4v – Fonte: <www.europeana.eu/portal/record/9200397/BibliographicResource_3000126278790.html>.

modos de funcionamento. Por trás dessa reflexão está um conceito desenvolvido pelo historiador e teórico da arte medieval Jean-Claude Bonne: o de ornamentalidade, que podemos definir brevemente como o modo (ou os modos) pelo qual (ou pelos quais) determinado objeto, lugar, pessoa, imagem etc. é investido de marcas (motivos, imagens, formas, cores etc.) que o destacam, que o modulam, que o transformam, de um ponto de vista estético, com o intuito de adequá-lo a cumprir melhor determinada função.⁴

Assim, para além das diferenças óbvias entre estas duas manifestações artísticas, o pixo e a letra ornamentada medieval (e que vão dos materiais utilizados aos suportes, aos autores e aos contextos históricos), buscamos os pontos em comum entre elas: ambas não gozam de grande reputação no meio da história da arte (embora, comparativamente, a valorização do pixo seja ainda muito menor⁵); em ambas, trata-se da escrita transfigurada em imagem; e, finalmente, em ambas o que está em questão é o trabalho da ornamentação (ainda que com efeitos e objetivos distintos). Esses três pontos estão intrinsecamente ligados: a escrita é transmutada em imagem por um trabalho ornamental e é, entre outros fatores, por se tratar de palavras e de ornamentação que ambas não são consideradas produções artísticas de grande relevância.

Em primeiro lugar, é importante fazer algumas ressalvas terminológicas. Quando se fala em iluminação de manuscritos, em geral se refere às imagens policromadas e/ou douradas que se encontram nos códices medievais – estritamente falando, as miniaturas. O termo *iluminura* significa, também *stricto sensu*, a técnica utilizada para a confecção não só de imagens, como também de letras que recebem esse mesmo tratamento, que resulta em formas plásticas de cores brilhantes.

Nos manuscritos, as letras que recebem o maior investimento ornamental são muito específicas e – literalmente – singulares: as letras iniciais de palavras e textos (frases, parágrafos, livros). E aqui pode ser vista mais uma diferença em relação aos pixos, que em geral são palavras inteiras ou, no máximo, siglas cujas letras são todas feitas com igual (ou semelhante) investimento ornamental – e, portanto, não há estabelecimento evidente de hierarquias entre elas. As iniciais medievais podem ser de vários tipos, abrigando imagens em seu interior, sendo formadas por folhagens, animais etc. Contudo, interessa-nos um tipo específico, que denominaremos, por causa de seu apuro gráfico, “letras melismáticas” – expressão que toma emprestado um conceito da musicologia: melisma é um trecho melódico com várias notas para uma mesma sílaba, frequente no canto litúrgico medieval. Da mesma forma que nessa estrutura musical, há uma série de traçados (e portanto de gestos gráficos construtivos) compondo a letra melismática, traçados e gestos que multiplicam potencialmente *ad infinitum o ductus*, muitas vezes sem fazer distinção entre margem e texto. Transbordam, pois, os traços gráficos que seriam suficientes para construir uma letra identificável.

As iniciais melismáticas floresceram sobretudo nos últimos séculos medievais, no período gótico, e são designadas pelos estudiosos por diversos nomes, mais ou menos coincidentes. Uma das nomenclaturas mais comuns é *pen flourished initials*⁶ (ou *litterae florissae*⁷), o que reforça dois aspectos: a aproximação com a vegetação, graças aos ramos que se expandem pela página, e o caráter gráfico dessa ornamentação, feita com os mesmos instrumentos e tintas que a escrita, dando-lhe continuidade. Além desses traços que transbordam das letras, outros motivos gráficos abstratos as ornamentam, preenchendo-as, dupli-



Tag reto – USP, São Paulo, 2016 Foto da autora

cando-as, ecoando-as. Outras iniciais que classificaríamos de melismáticas são as *puzzle initials*, “iniciais quebra-cabeças”,⁸ as “iniciais filigranadas”, pelo paralelo com o trabalho delicado de ourivesaria,⁹ e as iniciais *rechampies* (ou *champions*) – que poderíamos traduzir como “sobressaídas” ou “realçadas”.¹⁰

Assim como a letra melismática é um exemplo do sobretrabalho gráfico e ornamental da letra nos manuscritos medievais, com seu *ductus* se expandindo pela página, também o é o pixo. Ele pode ser considerado uma sequência de letras melismáticas, em que se verifica um sobretrabalho gráfico, mas de outra ordem: sua expansão é por toda a cidade, transformada virtualmente em suporte.

Sob o termo genérico pixo, várias categorias podem ser citadas, como pixo paulista (ou *tag reto*),

pixo carioca (ou *xarpi*, a palavra *pixar* em *verlan*) e *bomb* (ou *wildstyle*) – que estão entre as mais frequentes no eixo Rio-São Paulo. Além desses, há outros casos, mais particulares, como as inscrições feitas em dezenas de pilastras na Avenida Brasil e no Elevado do Caju no Rio de Janeiro, na década de 1970, pelo profeta Gentileza, ou, pouco depois, o misterioso e abundante “Celacanto provoca maremoto” – ambos com caracteres, signos e cores próprios, e que não constituíram um estilo, diferentemente das três categorias anteriormente citadas.

O primeiro tipo (*tag reto*) teria surgido em São Paulo no início da década de 1980, bastante influenciado pela cultura *punk* e do *rock heavy metal*. Como bem observou Adriano Choque, fotógrafo e pesquisador do pixo, no documentá-

rio *Pixo*, de 2008, de João Wainer e Roberto T. Oliveira, apesar de a influência mais evidente ter sido a das runas escandinavas, que ocorreu por meio de seu uso em capas de discos de bandas de *rock heavy metal*, tal escrita foi “antropofagocitada”, retrabalhada pelos pixadores, criando uma linguagem específica de São Paulo. Em comum, entretanto, poderíamos acrescentar, no *tag reto* permanece a dimensão monumental e memorial – no sentido de comemorar e manter a memória de seu autor e de seu feito – daquelas inscrições.

O segundo tipo, que teria surgido na mesma época, possui diferenças evidentes em relação ao de São Paulo: as letras são mais condensadas e ilegíveis, e nelas há mais curvas. Porém tanto o *tag reto* quanto o *xarpi* têm em comum o fato de ser em geral monocromáticos, sendo utilizada sobretudo a cor negra – mais barata e de mais fácil obtenção (e não há como não pensar aqui no piche, palavra da família de pichação, e que é profundamente ligada ao domínio da rua, o mesmo em que o *pixo* se desenvolve).

Quanto ao terceiro tipo, o *bomb* (ou *wildstyle*), ele se originaria nos Estados Unidos no final da década de 1970, difundindo-se daí por todo o mundo. Uma possível tradução sua no Brasil é o chamado *grapixo*, com sua referência óbvia aos dois universos, o do grafite, mais imagético, e o do *pixo*. Nesse estilo, em vez da linearidade, as letras inflam, ganham corpo e cores outras além do negro (muitas vezes são mesmo policromadas).

Sem nos aprofundar nas diferenças entre os três tipos de pichações, é todavia importante ressaltar que o *bomb* é mais facilmente consumido pela sociedade em geral do que o *pixo* paulista ou o carioca, que possuem viés mais assumidamente marginal: alguns artistas chegam a negar radicalmente qualquer aproximação com o mercado das artes, por

exemplo, como demonstrou o caso da exposição do fotógrafo Choque *pixada* em junho de 2015 sob a acusação de se apropriar indevidamente e de explorar comercialmente obras de pixadores. A distinção entre *pixo* e *bomb* de certa forma ecoa aquela entre *pixo* e grafite – e podemos citar uma fala reveladora do paulista Cripta Djan no já citado documentário *Pixo*, “a galera acha que a gente é *pokémon*: nasce *pixador* e evolui para *grafiteiro*”. A distinção entre *pixo* e *bomb* também diz muito dos limites da visualidade da letra. No estilo *bomb*, o domínio da “letridade”, aquilo que diz respeito unicamente à letra, ao ser-letra, se aproxima mais do da imagética. Os traços não são mais somente linhas. Eles têm espessura, cor, volume, criando ilusão de tridimensionalidade.

Como já dito, em comum, todas essas escritas, medievais ou nossas contemporâneas, sofrem algum tipo de transfiguração – no sentido de as letras terem sua carga visual acentuada. No entanto, não chegam a ser transformadas em imagens, em figuras (o prefixo *trans* aqui ressalta o movimento de ultrapassagem, de para além de). É o domínio da letridade que nelas é conduzido a uma posição de destaque por meio das teias da visualidade, e de uma forma tal, que elas, as letras, podem chegar a ser, paradoxalmente, ilegíveis (ou legíveis apenas para determinados públicos).

No caso das letras medievais, pelo fato de serem em geral apenas iniciais – sendo portanto seguidas por outras letras de tamanho menor, que não dispõem do mesmo sobreinvestimento ornamental –, essa tendência à ilegibilidade é menos marcante. Além disso, há que acrescentar o fato de que seu conteúdo é muitas vezes anunciado pelo suporte, como é o caso das iniciais em livros bíblicos, litúrgicos etc. No entanto, de todo modo, elas demandam público letrado, categoria limitada na sociedade medieval.

Quanto ao pixo, a ilegibilidade, no que diz respeito ao grande público, é explicitamente buscada. Ele funciona mais como uma espécie de código, de linguagem acessível apenas aos iniciados, como diz um jovem pixador entrevistado no documentário *Pixo*, alfabetizado no pixo, mas incapaz de ler na linguagem escrita-padrão. Em geral, trata-se de nomes ou cognomes dos próprios artistas ou de seus grupos, reconhecíveis entre os pares e divulgados muitas vezes por meio de papéis trocados entre eles, formando um repertório próprio. Diametralmente opostos a esses tipos de pixo estão aqueles de cunho mais explicitamente poético ou político: nesses, em geral, a legibilidade dá o tom – não raro são feitos mesmo com estêncil, para garantir a regularidade da letra até mesmo em situações em que a pressa é necessária (mas esses não serão tratados aqui, uma vez que se utilizam de meios de reprodução mecânica).

Se a legibilidade – que é o próprio das letras, ao compor palavras – está em segundo plano nas letras medievais e no pixo, sua visibilidade, ao revés, é destacada: pelo tamanho, pelo lugar que ocupam, pelas cores, pela ornamentação, pelas formas. Estes dois últimos aspectos, sobretudo, possibilitam também falar dessas letras como imagens ou, melhor ainda, fazem-nas funcionarem como imagens (mais do que como signos gráficos). Por vezes isso se dá de modo explícito: muitas iniciais medievais são formas figurativas – ou, ao contrário, são figuras que formam letras, em uma relação dialética. Do mesmo modo, o pixo, sobretudo o *bomb*, também forma figura – o que é reforçado pela busca de tridimensionalidade típica desse estilo.

Sem adentrar demasiado a discussão entre o que separa os domínios da escrita e da imagem (lembrando que as letras têm formas e, portanto, não deixam de ser tipos de imagens), é preciso dizer

que uma diferença importante reside no modo como a ornamentação as investe. E isso fica claro nessas letras melismáticas – sejam medievais, sejam contemporâneas: elas são feitas para atrair o olhar, que as destaca do suporte, do resto da palavra. Esse destaque/chamamento será utilizado de formas distintas e com distintas finalidades.

No caso das iniciais medievais, a finalidade primeira é indicar o início de uma obra – ou de uma parte relevante dela, ou seja, a letra ornamentada trabalha para a organização do texto, criando hierarquias e separações. Além disso, ela colabora para o embelezamento da obra e sua valorização social e econômica. Uma citação interessante a esse respeito é o comentário que faz o abade Baudri de Bourgueil na passagem do século 11 para o século 12 a respeito do *puer* Gautier, “especialista em caligrafia”:

*Ordenei[-lhe] que as letras maiúsculas fossem feitas de metal brilhante [capitales aere figuras], para que o aspecto material, na falta de ideias, valorize o preço do livro (foram os árabes que trouxeram até aqui o ouro graças ao qual brilham as primeiras letras dos textos). Encomendei a pintura das outras iniciais em vermelho ou verde, para que a obra inteira tenha um brilho mais admirável, de modo que, aqueles a quem a riqueza de expressão for incapaz de seduzir serão ao menos seduzidos pela aparência do manuscrito.*¹¹

Nesse fragmento, que deu origem a parte do título deste artigo, pode-se ver, por exemplo, a hierarquia entre as letras – as que iniciam os textos e as demais capitais: umas merecem ouro (material mais caro); outras, as cores vermelha e verde, também brilhantes, mas um pouco menos caras. O brilho seduz, ocupa o lugar do conteúdo do texto e das ideias (certamente um lugar como se-

gunda opção: ainda veem-se aqui ecos da antiga hierarquia entre imagem e palavra, em que aquela é vista como solução para as crianças, ou os iletrados). A admiração e a sedução são levadas em conta, ou seja, o efeito estético é algo buscado (ainda que com todas essas ressalvas). As letras contribuem para a decoração do livro – pensando no sentido original do termo também, de *decere*, como aquilo que convém: elas são adequadas ao prestígio e ao luxo do livro, a seu valor simbólico, estético, social, político e econômico.

A ornamentalidade das letras no pixo é de outra ordem. Não é questão de hierarquização de letras em palavras, e nem de palavras dentro de um texto. A ornamentação tampouco colabora para a ordenação do suporte ao qual as letras se aderem. Eles (letras e suporte) não foram concebidos inicialmente para estar juntos (como é o caso dos manuscritos) e são muitas vezes coibidos, apagados. O pixo diminui o valor do suporte ao qual adere (em geral, imóveis), não lhe agrega prestígio.

Nesse sentido, não se poderia dizer que as pixações decoram (no sentido de *decere*) os muros. Porém, se se olhar por outro ângulo, o dos artistas, poder-se-ia, sim, falar em uma retórica sendo usada, tomando esse conceito segundo a definição de Lausberg: “um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa [nesse caso, pixa] para obter, em determinada situação, o efeito que se pretende”.¹²

O pixo é, pois, adequado aos efeitos que se buscam. Um deles, que está presente em vários discursos de pixadores, é o de ser visto – “quem não é visto não é lembrado”, como diz Cripta Djan no filme finlandês-brasileiro *Os pixadores*, de 2014, de Amir Arsames Escandari. Os recursos ornamentais são não somente o tamanho, a forma e as

cores das letras, mas também sua localização em lugares altos, de difícil acesso e ao mesmo tempo de grande visibilidade, com grande circulação de espectadores. À habilidade artística, somam-se os perigos envolvidos nessa prática: acidentes, quedas (até mortais, como a do emblemático Guiga, em São Paulo, quando pixava um prédio na Av. Rebouças, em 2010), prisões, condenações judiciais e mesmo assassinatos, como foi o caso de dois pixadores assassinados pela polícia em São Paulo em agosto de 2014 ao invadir um prédio para pixá-lo.

Ao contrário das letras iluminadas, o pixo em geral não traz prestígio ao suporte nem a seu proprietário, mas sim a quem o fez, ao próprio pixador – e a escolha da inscrição de seu nome ou pseudônimo é bastante reveladora disso. Mas é certo que há tentativas de absorção do pixo pelo mercado (não necessariamente de arte), sobretudo interessado na já mencionada associação no imaginário coletivo entre o urbano e o pixo. Um exemplo, já no início dos anos 80, foi a contratação de Carlos Alberto Teixeira, autor do mencionado Celacanto, para pintar o cenário de um programa infanto-juvenil na extinta TV Manchete.¹³ Um pouco antes, em julho de 1978, jornais cariocas exibiam a campanha de uma agência de publicidade com os dizeres do pixo “LERFÁ MÚ!”. Nela, a pixação não é algo considerado “limpo” nem “digno” para a cidade¹⁴ – como a publicidade o seria. Mas ela não deixa de se apropriar da pixação, devidamente retrabalhada com caracteres impressos, regulares, embora de tamanho suficientemente grande para atrair a atenção do leitor, como o pixo em um muro.¹⁵

É certo que essa apropriação ocorre com mais facilidade quando se trata do grafite figurativo. Um exemplo bastante significativo pode ser visto no documentário *Cidade cinza*, de Marcelo Mesquita



Bomb – Vila Pompeia, São Paulo, 2016 Foto da autora

e Guilherme Valiengo, de 2013. Nele, o encarregado pela Prefeitura de São Paulo de apagar as inscrições nos muros – pintando-os de cinza – explica um de seus critérios: a beleza. O que acha feio, manda apagar. E justamente o que apaga são os pixos, deixando no lugar os grafites – chegando ao paradoxo de mandar apagar a assinatura de Os Gêmeos e deixar intacta uma de suas imagens.

A relação dos diferentes poderes instituídos e do mercado com o pixo, portanto, não é de modo algum simples e isenta de conflitos. Cripta Djan, por seu lado, insiste no caráter político do pixo, como forma de apropriação do Centro da cidade por jovens da periferia, das margens. Em lugar de letreiros com marcas de empresas, são exibidas as

marcas dos artistas no alto dos edifícios, como ele complementa, na mesma entrevista do documentário *Pixo*. Outro exemplo dessa subversão do espaço (público ou privado) é o caso recente de um episódio da série televisiva norte-americana *Homeland*, que se passa em um campo de refugiados sírios.¹⁶ A fim de criar um ambiente realista, contrataram-se artistas para pixar o cenário – que o fizeram com frases denunciando o racismo da série, passadas despercebidas pelos produtores, que não conheciam a língua árabe. Como bem resumiu uma das artistas, a egípcia Heba Y. Amin:

The content of what was written on the walls, however [em contraste com o hiper-realismo do set de filmagem], was of no concern. In their eyes, Arabic script is merely a supplement

*tary visual that completes the horror-fantasy of the Middle-East, a poster image dehumanizing an entire region to human-less figures in black burdas.*¹⁷

A lógica retórica dos produtores da série, ao desejar um ambiente com aparência “real”, foi desmontada pelos artistas, que responderam com uma “contrarretórica”. E o que há de mais adequado a um protesto senão palavras pixadas como ornamentação de um muro?

Nesse sentido subversivo, o pixo não poderia ser mais oposto às iniciais medievais, pensadas como parte de um “programa”, encomendadas e valorizadas pelo comitente da obra, ao qual em geral se submetia o artista.¹⁸ Sem dúvida, a potência ornamental da letra inicial como criadora de beleza e de contraste, e como organizadora era distinta da letra no pixo. Isso não significa, porém, que essa potência não exista, como dissemos, nem que não resulte em efeitos estéticos – não apenas beleza, admiração, mas também desgosto, espanto ou repulsa (ou tudo isso mesclado). É bastante significativa, nesse sentido, a afirmação de Xico Sá na abertura do livro *Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*, utilizada no título deste artigo: “Pixo, logo assusto, impressiono, e existo no topo, invertendo a pirâmide [social]”.¹⁹

Não se pode esquecer, pois, que um dos efeitos do ornamental na imagem é justamente o de causar um efeito estético no suporte ao qual adere – causar espanto, choque, admiração, em suma, “impressionar”. A maioria dos estudos sobre pixação parece deixar de lado esse aspecto da ornamentalidade e, conseqüentemente, da estética, como se isso fosse minimizar a motivação política, social, econômica (ou mesmo lúdica) do pixo. Ao contrário, a ornamentalidade atravessa todas essas dimensões. O pixo assusta e impressiona –

assim como as iniciais melismáticas também impressionam – por meio de uma mesma operação, que é a “ornamentalização” da letra.

NOTAS

* Optamos pela grafia adotada pelos próprios artistas, com x, e não pela forma tradicionalmente dicionarizada, com ch.

1 Como a *Revista Signum*, da Associação Brasileira de Estudos Medievais, disponível em (<www.abrem.org.br/revistasignum>. Acesso em: 21 jul. 2016), ou a Saemed, Sociedad Argentina de Estudios Medievales, disponível em (<www.saemed.org>. Acesso em: 21 jul. 2016).

2 Como a cerveja produzida pelos beneditinos de Mt. Angel, em Oregon, EUA. Disponível em (<www.beervana.blogspot.com.br/2013/06/monastic-brewing-comes-to-oregon-mt.html>. Acesso em: 21 jul. 2016), ou as cervejas La Trappe, produzidas pelos monges trapistas do mosteiro de Koningshoeven, na Holanda, disponível em (<www.en.wikipedia.org/wiki/De_Koningshoeven_Brewery#/media/File:La_Trappe_-_5_bouteilles.jpg>. Acesso em: 21 jul. 2016).

3 Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000: 28.

4 Ver, a esse respeito, por exemplo: Bonne, Jean-Claude. Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi). *Annales HSS* 51/1, 1996:45; e Bonne, Jean-Claude. De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome. In: *L'ornement dans la peinture murale*. Colloque Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997: 106.

5 Prova disso é a maior produção acadêmica na área de antropologia do que na área de história da arte, a exemplo das dissertações de Pereira, Alexan-

dre B. *De rolê pela cidade: os pixadores da cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005; e de Souza, David da Costa Aguiar de. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

6 Brown, Michelle P. *Understanding illuminated manuscripts: a guide to technical terms*. London: The J. Paul Getty Museum/The British Library, 1994: 97.

7 Id., *ibid.*: 81.

8 Stirnemann, Patricia. La décoration. In: Géhin, Paul (Dir.). *Lire le manuscrit médiéval*. Paris: Armand Colin, 2005: 129.

9 Idem.

10 Idem.

11 Bourgueil, Baudri de. *Poèmes*. Ed. Jean-Yves Tilliette. Paris: Les Belles Lettres, 1999-2000, t. 1: 3-4.

12 Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: C. Gulbenkian, 2004: 75.

13 Segundo entrevista com o autor, disponível em: <www.catalisando.com/goldenlist/celacanto.htm>. Acesso em: 27 jun. 2016.

14 Campanha de Laurence Klinger (redator) e Manoel Pimentel Neto (diretor de arte), da DPZ, segundo Marcia Brito e Marcio Ehrlich em artigo da *Janela Publicitária*, de 14 de julho de 1978 (disponível em: <www.janela.com.br/anteriores/Janela_1978-07-14.html>, acesso em: 27 jun. 2016). Não se sabe se a “limpeza” e a “dignidade” da propaganda também fariam referência ao significado criptográfico da pichação, uma vez que Lerfá Mú seria uma “corruptela do *private joke* que invertia sílabas na gíria de iniciados do bairro, dizendo em

código lerfá-mú lhobagu para falar ‘vamo fumá um bagulho?’”, segundo Luciana Araújo em seu *blog* <www.imagnetix.blogspot.com.br/2011/04/o-teaser-graffiti-verdade-sobre-lerfa.html>, acesso em: 2 dez. 2015.

15 Outro exemplo de apropriação do pixo do Celacanto, em diferentes níveis, é a obra de Adriana Varejão de mesmo título, que faz parte do Instituto Inhotim, em Brumadinho (MG), e que foi reproduzida em 2016 em grande escala na parte externa do Estádio Aquático do Parque Olímpico do Rio de Janeiro.

16 Isso ocorreu no segundo episódio da quinta temporada da série.

17 Disponível no *site* da artista: <www.hebaamin.com/arabian-street-artists-bomb-homeland-why-we-hacked-an-award-winning-series>, acesso em: 27 jun. 2016.

18 Apenas em raras ocasiões ele seria ao mesmo tempo iluminador e comitente, como provavelmente ocorreu nos *Evangelhos de Lindisfarne*, produzidos na Bretanha do século 8. Brown, Michelle P. *The Lindisfarne gospels: society, spirituality and the scribe*. Toronto: University of Toronto Press, 2003: 395-408.

19 Sá, Xico. Jardins suspensos de Babel/Babilônia. In: Boleta (Org.). *Ttsss... A grande arte da pichação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Editora do Bispo, 2013. [s.p.].

Maria Cristina C. L. Pereira é doutora em história (EHESS, Paris), professora de história e de história da arte medieval do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História Social da USP e coordenadora do Laboratório de Teoria e História da Imagem e da Música Medievais (LATHIMM-USP); publicou, em 2016, *Pensamento em imagens: montagens topo-lógicas no claustro de Moissac*.