



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

Daniel Tales Perrotti Lopez

Pixação como subcultura brasileira: interlocuções possíveis

SÃO PAULO

2023

Daniel Tales Perrotti Lopez

Pixação como subcultura brasileira: interlocuções possíveis

Trabalho de conclusão de curso,
formulado como atividade obrigatória
para aprovação na disciplina de Trabalho
de Conclusão de Curso II, com vistas a
realização do presente. Orientadora:
Profa. Sandra Gagliardi Sanchez

SÃO PAULO

2023

RESUMO

Nesta pesquisa pretendi aproximar as ferramentas de análise teóricas em subcultura à cultura da pixação brasileira, buscando compreender o quanto essas ferramentas são pertinentes na análise dessa expressão cultural e quais análises e leituras compreensivas se depreende dessa intersecção. Nesse intento, busca-se definir o que caracteriza a pixação enquanto subcultura e o que esse ponto de vista teórico desvela da relação entre os jovens praticantes da pixação no que se refere a suas formas organizativas internas e de tomada de espaço discursivo embativo frente a um discurso dominante; assim como que tipo de interlocução se estabelece com a sociedade ampliada a partir dessa prática contraventora. No limite, coloca-se em questão quais análises e compreensões sobre o fenômeno da pixação são possíveis a partir do referencial teórico em subcultura. Trata-se de uma pesquisa teórica, de revisão bibliográfica, que tem como principais fontes, por um lado, estudos em subcultura e, por outro, pesquisas acerca do tema “pixação” nos portais da Scielo, Google Search e Portal de Periódicos da CAPES, bem como pedido de acesso direto ao autor.

PALAVRAS-CHAVE: pixação; subcultura; contracultura; desigualdade; metrópole.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	4
2 SUBCULTURA: ESTUDOS CLÁSSICOS	6
3 PIXAÇÃO – QUE MURO É ESSE?	8
3.1 Delimitando o fenômeno	8
3.2 Origem do termo e caminho à criminalização	9
3.3 A formação da cidade de São Paulo	10
3.4 Criminalização específica e o processo de cooptação – Graffiti x Pixação	12
4 A PIXAÇÃO EM SÃO PAULO	15
4.1 Sociabilidade, história, mobilização política e características	15
4.2 Repressão e o risco de morte como potência de vida	16
4.3 Visibilidade, identidade, memória e o “fazer a cidade”	18
5 (RE)PENSANDO A METRÓPOLE – A IDEOLOGIA DO MURO BRANCO E O DIREITO VISUAL À CIDADE	21
6 PIXAÇÃO COMO SUBCULTURA – INTERLOCUÇÕES	23
6.1 Pixação enquanto potência discursiva	27
7 DISCUSSÃO	29
8 CONCLUSÃO	32
9 LIMITAÇÕES DA PESQUISA	38
REFERÊNCIAS	39

1 INTRODUÇÃO

O tema da pixação tem sido estudado há décadas. Configura-se como fenômeno complexo e multideterminado que aparece nas periferias paulistanas na década de 1980, com fortes facetas de transgressão. Atualmente, tal expressão cultural de características tão peculiares é estudada dentro e fora do Brasil, ao passo que a partir dela se coloca diversos pontos da experiência urbana contemporânea em debate: os atravessamentos ideológicos nos discursos correntes, a forma como se organizam e se pensam as cidades grandes, o conceito de arte, a propriedade privada (e quem tem ou não acesso a ela), assim como outros fatores que culminam em vivências de exclusão e violência no contexto metropolitano.

Frente a essas vivências, mais especificamente às de exclusão social, alguns jovens da periferia encontram nos grupos e saídas da pixação formas de se articular socialmente em coletivos e envolver-se em práticas de ocupação do espaço que foi a eles historicamente negado: o centro da cidade. A ênfase dessa experiência deve ser dada, ao pensar o fenômeno, nessas três facetas: exclusão social, exploração do trabalho e barragem de acesso a bens materiais a essa parcela da população. A primeira, para além de sua concepção em exclusão geográfica e espacial consequente da periferização dos corpos pobres, também deve ser entendida no âmbito da exclusão de uma população a códigos e meios de estabelecer articulações sociais significativas, promotoras de experiências culturais e de pertencimento no panorama da cidade. Assim, a exclusão social associada à exploração de classe e à exclusão histórica à propriedade privada passa a traduzir-se, na vivência trabalhador periférico, em experiências de não pertencimento ao espaço físico, simbólico e relacional do centro da cidade; sendo frequentado no máximo em contexto de trabalho.

Há trabalhos que analisam os determinantes materiais e históricos da pixação na literatura, assim como descrições das práticas dos pixadores e estudos de campo. Nestes, existem importantes esboços de qual é o sentido social da pixação para os pixadores, quais são as dinâmicas relacionais superficialmente presentes entre os praticantes e como é o “voltar-se ao mundo” a partir da experiência e dos códigos dos pixadores. No entanto, as relações entre a cultura geral e a cultura dos pixadores aparece em análises fragmentárias e que apontam a questões – relevantes e fundamentais – mas em demasiado específicas. Pode-se citar como exemplos algumas categorias que esta pesquisa aborda, como a biopolítica em Foucault e a necropolítica em Mbembe (Pereira, 2020); embates ideológicos como os da propriedade privada (Ricardo Campos e Gabriela Leal, 2021), a problemática acerca da criminalização da pixação (Paula Larruscahim e Paul Schweizer, 2012) e das políticas de higienização da cidade de São Paulo (Paula Larruscahim e Paul Schweizer, 2015); a escrita como forma de ampliação de consciência histórica (Pereira, 2012); a memória segundo Candau e a identificação segundo Agier citados por Pereira (2012).

Nesse sentido, pouco parece se apreender de maneira integral qual é e como se pauta a relação entre a cultura dos pixadores e a cultura geral. Ademais, por que seria essa uma prática surgida há 40 anos e que até hoje se sustenta fortemente? Busquei investigar componentes dessa relação, tanto referentes à cultura ampla quanto às dinâmicas intra-grupo no estudo da pixação. Para isso, abordei a pixação sob a ótica da subcultura, intento que ainda não foi realizado na literatura, dialogando com outros referenciais teóricos pertinentes.

Se, por um lado, a pixação ainda não foi analisada com o enfoque teórico da subcultura, por outro, os estudos em subcultura tendem a se ocupar, de maneira geral, dos mesmos grupos subculturais que surgiram na Inglaterra do pós-guerra. Particularmente os estudos em subcultura brasileiros pouco exploram além das vivências de jovens brasileiros que se organizam em modelos subculturais exportados, principalmente a experiência punk, ou outras que surgem em outros locais do mundo. Dessa forma, analisar a pixação como subcultura significa compreender em que medida o ponto de vista viabilizado pelas ferramentas teóricas em subcultura se faz pertinente ao considerar a pixação como expressão de uma subcultura emergente “verdadeiramente” brasileira. Para pensar quais interlocuções se fazem possíveis, parti especialmente das noções e concepções em subcultura segundo Hebdige (1996, 1999), Alexandre Soares (2016), Feitosa (2003) e Duncombe (2002).

2 SUBCULTURA: ESTUDOS CLÁSSICOS

O que são estudos em subcultura? Dick Hebdige (1999) – autor considerado um dos maiores expoentes teóricos dessa perspectiva entre os anos 1979 e 1990 – estrutura a exposição do tema e suas problematizações a partir de dois referenciais gramscianos que julga especialmente úteis na análise de subculturas: “conjuntura” e “especificidade”. Ao iniciar a discussão acerca da conjuntura, realiza uma retomada sobre a metodologia de estudo empregado na pesquisa das subculturas na Grã-Bretanha (epicentro desse tipo de estudo).

A primeira abordagem científica do fenômeno aparece na década de 1920 no estudo de gangues de rua formada por jovens e emerge com sua própria metodologia: a observação participante. Por mais que se tratasse de uma metodologia rica em detalhes, Hebdige (1999) aponta que a observação participante não considerava analiticamente os âmbitos sociais, políticos e econômicos ao pensar os fenômenos de formação dos grupos estudados. O mesmo autor afirma que ao longo dos anos 50, Albert Cohen e Miller buscaram dar um corpo teórico a esse tipo de estudo, que ainda se voltava majoritariamente a grupos específicos de jovens delinquentes. Cohen contribuiu ao propor aspectos “compensatórios” para tais jovens no contato com o grupo como fontes alternativas de autoestima, ao passo que os valores intra-grupo eram, em vários sentidos, o oposto dos socialmente aceitos (sobretudo no hedonismo e desafio à autoridade). Por outro lado, Miller deu ênfase à noção de que, ainda que de forma distorcida, muitos dos elementos de coesão e valores dos grupos desviantes eram formalmente iguais aos da classe trabalhadora adulta, baseando-se nas diversas similaridades entre o sistema vigente nas gangues e a cultura parental.

Foi apenas nos anos 80 que o teórico Phil Cohen estabeleceria uma metodologia de estudo que Hebdige (1999) considera uma leitura adequada ao fenômeno de emergência das subculturas britânicas da época – muito por conta de sua abrangência e a forma como coloca a interação entre fatores ideológicos, econômicos e culturais que, nessa perspectiva, sustentariam o fenômeno de aparecimento das subculturas. Para Hebdige, é nesse ponto que se começaria a levar em conta uma contextualização histórica e um processo de análise conjuntural enquanto categoria de análise. Phil Cohen também se interessou na análise das similaridades entre a juventude e cultura parental, tendo definido a subcultura como uma “solução entre duas necessidades contraditórias: a necessidade de criar e expressar autonomia e diferença dos pais... e a necessidade de manter as identificações parentais” (COHEN, 1980, apud HEBDIGE, 1999, p.3, tradução do autor). Para além desse aspecto, em sua leitura, Cohen interpreta os diferentes tipos de juventude britânica (na época os “mods”, “teds” e “skinheads”) como uma tentativa de mediar as experiências próprias dos jovens e a tradição, sendo que a “função latente” da subcultura seria “expressar e resolver, ainda que magicamente, as contradições que permaneceram escondidas ou não resolvidas na cultura parental” (COHEN, 1980, apud HEBDIGE, 1999, p. 3, tradução do autor). Para Hebdige (1999), a ideia do *estilo* como uma resposta codificada para mudanças que afetam a comunidade transformou a forma de se estudar a cultura da juventude, e seria essa a contribuição de Cohen ao estudo das subculturas.

Já ao abordar a categoria da especificidade, o autor parte da definição de cultura segundo Hall & Jefferson (1976) e aplica um contraponto marxista sobre o qual conclui que as relações sociais são continuamente transformadas em cultura (e consequentemente subcultura) ao passo que são sempre mediadas pelo contexto

histórico em que se encontram, posicionadas sobre um campo ideológico específico que dá a elas uma vida particular e sentidos particulares. Em seguida, Hebdige (1999), em conformidade com a categoria da conjuntura, conclui que cada instância subcultural representa uma solução para um cenário específico de circunstâncias, para problemas e contradições intrínsecas e particulares de uma conjuntura maior.

Hebdige (1996), ao analisar o movimento punk britânico, apresenta a seguinte definição para subcultura:

Subculturas são, então, formas expressivas, mas o que elas expressam é, em última instância, uma tensão fundamental entre aqueles no poder e aqueles condenados a posições subordinadas e vidas de segunda classe. Essa tensão é expressa figurativamente na forma de estilo subcultural [...] Durante este livro, eu interpretei subcultura como uma forma de resistência em que contradições e objeções experimentadas a esta ideologia dominante são obliquamente representadas através de estilo. Especificamente eu usei o termo 'ruído' para descrever o desafio à ordem simbólica que aqueles estilos parecem constituir (HEBDIGE, 1996, p. 132 e 133, apud FEITOSA, 2003, p. 3).

3 PIXAÇÃO – QUE MURO É ESSE?

Se a análise da conjuntura e da especificidade é importante para compreender o aparecimento de dado fenômeno cultural, entendo como pivotal promover uma delimitação do fenômeno “pixação”. Partir-se-á da caracterização geral do fenômeno, passando a um breve resgate histórico da formação da cidade de São Paulo, o processo da criminalização dessa prática e referenciais pertinentes acerca do tema, de forma a tentar compreender melhor o seguinte: em qual contexto surge a pixação e a que problema socialmente mais abrangente os pixadores encontram como resposta juntar-se em coletivos e marcar muros?

3.1 Delimitando o fenômeno

A pixação é uma forma de inscrição urbana marginalizada, que cria e faz circular signos compreendidos, sobretudo, para os que a praticam. É característico nessa prática a marcação de fachadas e locais de difícil acesso, visando impressionar quem se depara com a intervenção e gerar comentários dentro da comunidade pixadora acerca do feito. A pixação pode ser realizada tanto com rolos de pintura de parede quanto com tinta spray, cada uma destas mantendo uma característica técnica e de resultado particulares, sendo que atualmente o uso da lata de tinta spray é prevalente para pixação de muros, e a utilização de rolos para topos e laterais de prédios. Esteticamente a pixação pode ser identificada como uma disposição sequencial de caracteres próprios em caligrafia angulosa e longilínea, conhecida no meio como “pixo reto”, podendo ser disposto tanto horizontal quanto verticalmente a depender da superfície ou efeito estético almejados.

Pixadores se organizam em “turmas” ou “gangles”, cada uma com sua pixação específica e atreladas à “grife” a qual pertencem (grupo maior que as gangles), que é grafada extensivamente ao longo da cidade para garantir o máximo de visualização possível, numa disputa pelo visual da cidade. Cada pixação, de maneira geral, apresenta as seguintes partes: a grife e a marca do grupo específico (gangle) – partes mais proeminente da pixação e realizada de maneira igual por todos os integrantes – , a assinatura do ou dos pixadores que realizaram a pixação (normalmente abreviada em poucas letras), seguida do ano da pixação e o lugar de onde se deslocam os pixadores (em São Paulo, usualmente “ZN”, “ZS”, “ZL”, “ZO”). A Figura 1 apresenta um exemplo de tais elementos presentes nas pixações, que também podem ser dispostos de maneira diversa à descrita dependendo da pixação:

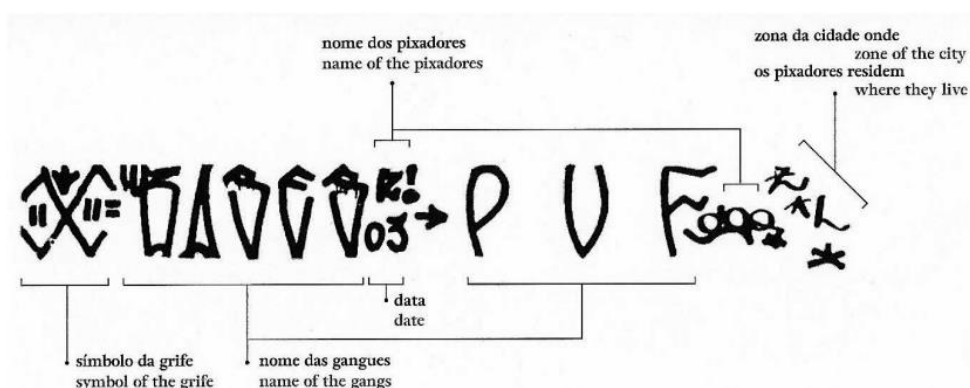


Figura 1 - Esquema compreensivo da pixação paulistana (Lassala, 2017, p. 143, apud Altamirano, 2018, p. 247).

É comumente reconhecido na literatura que a provável origem do movimento da pixação tenha se dado em meados dos anos 1980, surgindo da reunião entre jovens trabalhadores moradores das periferias que se encontravam no centro da cidade de São Paulo para socializar. Esses jovens circulavam no centro da cidade em contexto de trabalho, muitos dos quais trabalhavam com atividades de deslocamento pela cidade, como office-boys ou outros tipos de entregadores. A partir de 1990, a pixação já desponta como expressão cultural única que toma a cidade, sendo que a dinâmica dos encontros continuou ocorrendo e se estabeleceu como parte integrante e organizadora do movimento. Os locais onde esses encontros aconteciam ficaram conhecidos como “points”, locais centrais da cidade e de fácil acesso (como os próximos a estações de metrô ou outros pontos de acesso via transporte público). Com esses encontros, os pixadores passaram a se organizar em grupos, a planejar suas intervenções e conhecer outros pixadores, com quem trocavam assinaturas nas “folhinhas” – espécie de documento pessoal que compilava diferentes e diversas assinaturas de outros grupos dentro da cidade ou até de outros lugares do Brasil. Também nos points se discutiam os “atropelos”, ou seja, a prática ofensiva de pixar sobre outro pixo. Esses encontros em points sustentaram boa parte da cultura da pixação ao longo dos anos 90 e 2000, época em que existiam aproximadamente quatro principais pontos de encontro, sendo um dos mais importantes o que acontecia no Centro Cultural de São Paulo. Mais recentemente, os principais pontos de encontro dos pixadores passaram a migrar para o centro histórico da cidade.

Pereira (2012) caracteriza os pixadores como, em sua maioria, homens, jovens (predominantemente entre 13 e 25 anos), pobres e moradores dos bairros periféricos de São Paulo que, a partir da prática da pixação, circulam por diferentes espaços da cidade, desbravando-a, estabelecendo relações uns com os outros e criando suas próprias referências no espaço urbano, modificando-o à sua maneira. Nessa atividade, aqueles que conseguem pixar o maior número e mais arriscados lugares obtêm maior reconhecimento pelos colegas. A prática da pixação pode ser de grande risco, especialmente nas categorias que envolvem escalada.

3.2 Origem do termo e caminho à criminalização

Antes de existir a pixação com “x”, todavia, remontamos o cenário da Ditadura Militar para compreender seu aparecimento. Larruscahim (2014) expõe que a pichação (com “ch”) começa a despontar nesse contexto, ao final dos anos 1960, no movimento contra o regime. Durante esse período, mensagens anônimas começaram a ser utilizadas como meio de protesto popular, pintando os muros com frases como “é proibido proibir” ou “abaixo a ditadura”; levante popular fortemente inspirado nos movimentos de contracultura da época. O termo “pichação” aparece para nomear essas ações de resistência e deriva da palavra “piche”, uma mistura viscosa de cor preta utilizada para grafar as mensagens contrárias à ditadura.

Já ao longo da década de 1970, o rótulo “pichação” passou a descrever homogeneamente toda variedade de inscrições nas paredes, desde as que protestavam contra a Ditadura até outras mensagens humorísticas ou aleatórias; forma como o termo é utilizado até hoje. Para Knauss (2001) esse processo confuso e homogeneizado de nomeação não se tornaria uma forma autônoma de expressão urbana até o final dos anos 70 e início dos 80, com o advento da pixação. Nesse período, um processo de neutralização já havia sido iniciado, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, através de campanhas por “cidades limpas”; momento em

que a pichação começa a ser associada a sujeira e crime. A “sujeira” das intervenções visuais nas cidades foi rapidamente aglutinada a significações de agressão à propriedade privada e pública, associando-a ao vandalismo. Por conseguinte, a valoração dessas intervenções passou a ser medida pela quantia de perda monetária empreendida na recuperação dos danos, dessa forma deslegitimando sua dimensão de crítica social (KNAUSS, 2001, apud LARRUSCAHIM, 2014). Temos, portanto, um processo de esvaziamento de significado progressivo desse tipo de intervenção e um enquadramento dessa categoria na lógica de capital.

Seria em meados da década de 1980 que o movimento conhecido como “pixação” começa a tomar a cidade. Larruscahim e Schweizer (2014) compreendem esse aparecimento como a representação visual de uma prática de sujeitos. Os pixadores, enquanto elementos culturalmente ativos, tomam não apenas os muros mas também a linguagem para si, denominando sua prática com um “x” para diferenciá-la dos outros tipos de pichação que se enquadravam sob esse mesmo termo. Desde sua primeira aparição na mídia de massas no final dos anos 80, o discurso midiático rapidamente enquadra a pixação nas categorias de sujeira, vandalismo e até terrorismo. Para os autores citados, tais discursos tiveram participação ativa e importante de atores políticos, que encabeçavam uma ideia do pixador como um tipo de inimigo público; ideia que se disseminou no imaginário popular e monopolizou a percepção geral acerca do fenômeno da pixação. Dessa forma, foram cada vez mais requisitadas – midiática, política e popularmente – respostas legislativas para o ato de pixar.

Apenas em 1998 a pixação passa a ser considerada um crime, mas o caminho histórico para sua criminalização começa desde o código penal de 1890, que enquadra a fixação de desenhos, manuscritos ou letreiros em locais públicos como contravenção. Já para o Código Penal de 1940 a pixação configuraria dano contra o patrimônio (artigo 163). Como Larruscahim e Schweizer (2014) esclarecem, o tipo penal consiste em “destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia”, sendo que é necessário que o sujeito possua o dolo, ou seja, a “vontade direta de destruir, inutilizar ou deteriorar o tal patrimônio”. O que ocorre na prática da pixação é, no entanto, uma ressignificação da superfície urbana de maneira muito distinta a uma intenção destrutiva. Pelo contrário, a partir dessa prática constrói-se: são tecidos novos sentidos e experiências na metrópole, ao mesmo tempo que as inscrições não inutilizam as paredes e muros. Como o pixador Cripta Djan afirmou num artigo de 2015 da revista Vaidapé, o muro continua apto a cumprir sua função, mas é seu significado que muda: “A ressignificação do espaço público por meio de intervenções estéticas constitui uma importante tradição da arte contemporânea, excedendo a esfera da própria pixação, vetor mais radical da arte urbana, que acaba por sofrer uma discriminação descabida”. Djan ainda questiona a categoria de crime ambiental por não haver restrições legais a estruturas prediais que bloqueiam a luz do sol e o mal planejamento dos espaços públicos na região urbana.

3.3 A formação da cidade de São Paulo

De maneira semelhante, Alexandre Pereira (2020) retoma a história da cidade de São Paulo ao contrapor, habilmente, a noção da pixação como crime ambiental (conforme a Lei 9.605, artigo 65, modificado em 2011) aos processos de urbanização da cidade, dando ênfase à destruição e “vandalização” do espaço natural no seu fazer. Ao abordar esse processo, o autor ressalta a retificação e canalização dos rios da cidade para a geração de energia e construção de vias automotivas – o que,

curiosamente, não é considerado crime ambiental. Nesse movimento de garantia dos fluxos de interesses econômicos, São Paulo perde seus rios, que antes eram espaços de vida e de convivência em comum para as pessoas que habitavam suas várzeas. A “morte” dos rios se intensificou ainda mais com o despejo de dejetos domiciliares e industriais. Sua presença se faz sentir durante as chuvas de verão, quando transbordam “para lembrar que ali [na cidade] ainda vivem, moribundos e escondidos, mas rios” (PEREIRA, 2020, p. 5).

Ao pensar a formação da cidade, Pereira (2020) discute a implementação do padrão periférico de crescimento urbano como política a partir da década de 1940, resultando na gentrificação do centro da cidade e consequente expulsão dos mais pobres para a periferia de São Paulo – à época, ainda rural e sem acesso a serviços urbanos como transporte, pavimentação, rede de energia elétrica ou saneamento básico. O padrão periférico de crescimento é um tipo de intervenção estatal que engloba planejamento urbano, de transporte e de habitação. Em São Paulo, a implementação desse projeto serviu aos propósitos de atenuar a crise habitacional, beneficiar interesses privados de proprietários de terra das periferias da cidade, expulsar uma população específica das áreas centrais (tidas como mais ricas da cidade) e consolidar a indústria automobilística ao planejar um espaço urbano que visasse quase exclusivamente o trânsito de carros.

Assim, a população menos favorecida, agora moradora da periferia, passou a conseguir acessar o centro da cidade apenas através de horas num ônibus lotado e em contexto de trabalho. Inicia-se um processo de não pertencimento espacial e simbólico dessa população às regiões centrais da cidade. Para além dessa violência, essas pessoas passam a ter que se preocupar com a construção da casa própria – com seu tempo e recursos extremamente limitados – em detrimento do direito de acesso a uma moradia digna, ao tempo livre e serviços públicos satisfatórios. Pereira (2020) traz a denominação de Kowarick (1993), “espoliação urbana”, para explicitar essa intensificação da exploração como uma maneira de extorquir as camadas populares do acesso aos serviços de consumo coletivo.

Seria dessas periferias segregadas e espoliadas que, nos anos 80, certos jovens começariam a desafiar as fronteiras espaciais e econômicas impostas a sua classe, marcando a paisagem urbana com a prática que viria a ser por eles mesmos denominada de “pixação” (com “x”). A pixação de São Paulo é peculiar pois surge a partir de um estilo próprio, ao contrário das outras cidades do mundo que tendem a tomar o graffiti de matriz norte-americana como modelo, adotando e reproduzindo estilisticamente suas formas arredondadas. O pixo, em contraposição, é retilíneo e anguloso, inspirado principalmente na estética da caligrafia de bandas emergentes de punk e heavy metal da época. Pereira (2020) ainda aproxima essa forma retilínea do pixo paulistano ao processo de retificação dos rios da cidade e a compara à insurgência de suas manifestações no espaço urbano:

Assim como se tentou domesticar e violentar os rios por sua retificação e canalização, mas suas águas insistem em voltar a mostrar sua existência por meio dos transbordamentos que geram as enchentes a levar tudo o que está pela frente, os jovens pixadores das periferias de São Paulo, por meio das marcas que deixam na paisagem de uma cidade vandalizada, também buscam visibilidade e reafirmação de sua existência ao modificarem a paisagem urbana, apesar dos esforços históricos para invisibilizá-los (PEREIRA, 2020, p.7).

3.4 Criminalização específica e o processo de cooptação – Graffiti x Pixação

Após tramitação de quase 7 anos no Congresso Nacional, é aprovada a Lei 9.605/1998 (Lei dos Crimes Ambientais), que passa a enquadrar tanto o graffiti quanto a pixação como crime contra o “Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural”, sendo ambos entendidos como atos de “conspuração”, ou seja, ato de sujar, corromper. Em 2011, no entanto, o texto para tal lei seria editado, prevendo a descriminalização condicionada para a prática do graffiti quando entendido como manifestação artística que visasse valorizar o patrimônio público ou privado. O texto de lei original tem a intenção clara de reprimir o crime de pichação, mas sua edição opera uma diferenciação entre a pichação e o graffiti, este que legalmente passa a configurar “manifestação artística e cultural”. Segundo Larruscahim e Schweizer (2014), o Brasil torna-se o único país do mundo onde a legislação penal dicotomiza duas intervenções visuais no espaço urbano, opondo uma como “conspuração” e a outra como “arte”. A pichação então é criminalizada e reprimida, ao passo que o graffiti é incentivado.

O termo “graffiti” no Brasil compreende tanto as intervenções inspiradas no movimento norte americano dos anos 1970, quanto as peças de street art (muralismos) presentes nas cidades. Para Larruscahim (2014) essas categorias seguem numa tendência global de estarem progressivamente mais palatáveis na opinião do público geral por suas cores vibrantes e pelo trabalho midiático de significação de uma estética aceitável para o graffiti artístico. Tanto nos estudos em subcultura quanto nas pesquisas em pixação e graffiti temos as categorias de “cooptação”, “comodificação” e “neutralização” como importantes fatores para a incorporação e ferramentalização de características que nascem em movimentos essencialmente transgressores, mas são rapidamente diluídas e assimiladas à cultura ampla num movimento de domesticação desses elementos. Assim, os reduzem a suas partes mínimas, de forma a enredá-los em um novo sistema significativo que veicula os interesses dominantes.

É ao final dos anos 80 e início dos 90 que o graffiti começa a ser incorporado pela indústria cultural brasileira, sendo institucionalizado e commodificado. Ao passo que os grafiteiros começam a sair das ruas para ocupar as galerias de arte, iniciam-se campanhas públicas de repressão, apagamento e criminalização de outros tipos de pichação em nome de uma “cidade limpa”. Essa distinção entre um graffiti “bom” e artístico de uma pichação “ruim” e que suja foi um fator importante na institucionalização e commodificação do graffiti no país, que não ocorreria sem a presença de intervenções urbanas menos desejáveis, como a pixação, especialmente. Nesse processo, a mídia de massas teve papel decisivo na demarcação dos limites entre o graffiti e a pichação. É fato interessante que a mesma mídia já havia declarado guerra aos grafiteiros, ao final dos anos 70 e início dos 80, representando-os como vândalos e bandidos. Já no início dos anos 90, no entanto, se observou – graças à dicotomia graffiti-pichação e ao contraste midiático construído ao redor delas – um processo de cooptação e comercialização do graffiti e, em contrapartida, a criminalização da pichação.

Schlecht (1995), como citado por Larruscahim (2014), afirma que o graffiti brasileiro, excetuando-se os elementos mais radicais e marginais do movimento, foi inteiramente incorporado e institucionalizado pela cultura dominante e suas instituições sociais e políticas. A cooptação dessa forma artística de expressão, originalmente transgressora, passou a ser promovida pelo Estado e pela mídia, que buscava diferenciar claramente grafiteiros de pichadores. Larruscahim (2014)

argumenta que esse processo de violenta distinção e polarização entre pichação e graffiti causou um efeito colateral, sendo um dos fatores que levaram à emergência da pixação enquanto uma nova forma de mobilização e movimento de expressão artística e política.

O graffiti então passou a ser incentivado e promovido, inclusive através de programas educacionais em escolas e outras políticas públicas estaduais, como uma forma de inviabilizar direta ou indiretamente o aparecimento da pixação nas superfícies da cidade. Larruscahim e Schweizer (2014) identificam dois discursos jurídicos principais na discussão da pixação – o discurso “repressivo”, que demanda dureza nas sentenças para o combate do crime de pichação em todas as formas de poder punitivo; e o discurso “domesticador-reabilitador”, que supõe a pichação como uma mazela da desigualdade que necessita ser combatida através de “boas” políticas sociais e educacionais. Esse último discurso valoriza o grafiteiro ex-pixador como uma espécie de regenerado social, utilizando-se de argumentação social-pedagógica, sendo historicamente adotada por atores políticos adeptos de uma perspectiva política entendida como progressista.

Depreende-se, portanto, que o processo de comodificação e neutralização do graffiti no Brasil se constitui em paralelo ao processo de criminalização, repressão, sobreposição e demonização da pichação. Esse duplo processo resultou no aparecimento de novas formas de intervenção visual nas cidades brasileiras, sendo a pixação uma delas (Larruscahim, 2014), que desenvolve como característica a não adoção e reconhecimento das leis de Estado e adotando uma “política de vandalismo” em seu fazer, que em dada medida dita o estilo de vida de seus participantes. Os pixadores assumem e incorporam as ideias de sujeira, contravenção e crime atribuída socialmente a eles como uma característica integrante da maneira como se relacionam com a cidade. A pixação aparece então como uma resposta à violenta repressão e demonização dos praticantes da pichação, despontando como necessariamente transgressora e desafiadora que, assim sendo, jamais aceitaria passar por um processo de institucionalização e patrocínio de ninguém fora os pixadores mesmos. Já num segundo momento do contexto da promoção do graffiti em nome da repressão da pixação, ao final dos anos 2000 e início dos 10 – tendo como ápice a edição da Lei dos Crimes Ambientais e as campanhas por “cidades limpas” nessa época – a marcada diferenciação entre as duas engendra uma vertente de mobilização artístico-política no movimento da pixação.

Numa outra leitura sobre a cooptação da pixação, Ricardo Campos e Gabriela Leal (2021) propõem que ambos graffiti e pixação estejam em processo de artifização, ainda que a pixação esteja passando por ele de forma mais lenta. A artifização seria um processo análogo à diluição na indústria de consumo cultural, levando consequentemente a uma “des-subculturalização”, segundo discutem os autores supracitados a partir de Hebdige (1979). Leal e Campos (2022) apontam, no entanto, ao protagonismo dos pixadores nesse processo de artifização: “Tal como ocupam as superfícies da cidade, os pixadores ocuparam o mundo da arte para fundar um lugar próprio” (LEAL e CAMPOS, 2022, p.15). Nesse sentido, atuam, na esfera da arte, mais como guardiões da obra e cultura da pixação, segundo seus próprios princípios, do que meramente deixando-se vender e instrumentalizar pelo fluxo de interesses dominantes e sistema de mercadorias (como acontece na crítica ao processo de artifização do graffiti). Dias (2022), ao abordar eventuais apropriações mercadológicas da tipografia da pixação, aponta que a pixação é muito mais o movimento pela cidade

que a produz do que a tipografia em si. O autor também assinala uma escolha estética do movimento da pixação na dificuldade de se fazer apropriar pelo sistema capitalista.

Podemos discutir os entraves na commodificação da pixação nos mesmos termos que Larruscahim (2014) discute sua cooptação – não interessa nem aos pixadores nem aos interesses dominantes que ela aconteça. Por um lado, é possível considerar que essa lentidão no reconhecimento artístico da pixação não seja socialmente interessante, uma vez que marginaliza e criminaliza esse tipo de expressão. Por outro lado, pode-se argumentar que a não incorporação da pixação na indústria de consumo cultural preserva um pilar que define a prática desse grupo: a resistência. Soares (2016) caracteriza a emergência das subculturas no período do pós-guerra como um movimento de jovens das classes subalternizadas na contraposição e enfrentamento de um conjunto de valores sociais, mas que foram rapidamente diluídas e cooptadas pela indústria de consumo cultural. Talvez esse fator possa até mesmo explicar a longevidade e preponderância dessa expressão urbana na metrópole de São Paulo ao longo de seus mais de 40 anos, uma vez que o posicionamento estético do movimento seja avesso a uma apropriação mercadológica, ao mesmo tempo que, à contraparte dominante e popular, pouco interessa a cooptação de uma expressão de “sujeira” e “crime”.

Ao contrário da pretensão dominante de atribuir uma significação criminal e demonizadora à pixação, Caldeira (2012) entende que uma abordagem mais apropriada no estudo de qualquer prática transgressora reside no exame detido de suas características. Essa autora compreende a emergência da prática específica da pixação como um levante de resistência enquanto resposta a um crescente intento de controle sobre o espaço urbano, correlato aos processos de segregação espacial nas cidades e à privatização do domínio público.

4 A PIXAÇÃO EM SÃO PAULO

Se, por um lado, nos voltamos à conjuntura histórica para compreender o que suscita o aparecimento de uma expressão cultural, por outro se faz importante compreender quais são as especificidades que aparecem através desse exame detido das características da pixação; o que numa leitura em subcultura significa compreender como esse embate cultural se manifesta na forma de *estilo*.

4.1 Sociabilidade, história, mobilização política e características

Numa primeira aproximação analítica das formas organizativas desse fenômeno cultural, as contribuições de Alexandre Pereira (2012), que estudou e acompanhou de perto os pixadores, são interessantes por desvelar como a pixação acaba configurando um dispositivo de sociabilidade, reconhecimento e memória entre seus membros. Para além da óbvia contravenção que suas práticas representam, o autor enxerga nos laços criados entre seus praticantes, e nas pixações mesmas, uma forma de criar referências próprias no espaço urbano e incluir uma população que foi histórica e sistematicamente excluída do centro da cidade. Por meio da pixação, esses jovens periféricos recriam a cidade à sua maneira, ainda que de forma controversa e vista com maus olhos pela maior parte da população, que só enxerga o que chamam de poluição visual, sujeira e vandalismo.

Ao retomar a pixação historicamente, alguns eventos se tornam dignos de relevo. Recupera-se algumas das maiores intervenções da história da pixação paulistana como, nos anos 90, a pixação do prédio do Conjunto Nacional em São Paulo seguida de auto-delação para um jornal popular da cidade por “#DI#” – figura central no movimento da pixação tanto no vislumbre artístico para o futuro da pixação, quanto um exemplo em visão e mobilização política; ou a pixação do Cristo Redentor por dois jovens paulistanos, que deixaram marcado serem um grupo da Zona Oeste da cidade. Larruscahim (2014) analisa a dinâmica do movimento da pixação durante os anos 90 e identifica como marca uma grande competição e violência entre os pixadores. Com o advento do século XXI, a autora coloca que o movimento ficou menos violento e politicamente mais estruturado.

Novos tipos de intervenções foram aparecendo no seio do movimento e gerando debate, especialmente no que se denomina por “ataques”. Os ataques detêm sempre um motivo político e são previamente organizados, sendo que o primeiro ocorreu no Centro Universitário de Belas Artes em 2008. A ação foi organizada por certo grupo de pixadores e encabeçada por um aluno bolsista do curso de Artes Visuais da faculdade, pixador desde os 13 anos. A intervenção consistia no trabalho de conclusão de curso desse aluno, tendo como objetivo promover uma discussão sobre a arte contemporânea. A ação se deu na ocupação do prédio da faculdade e por pixá-lo o quanto conseguissem, focando especialmente a área reservada para a apresentação dos trabalhos de conclusão de curso. Como resultado do ataque, o estudante em questão foi preso, juntamente a outros pixadores, seu direito à graduação foi negado e, no dia seguinte, todas as inscrições foram apagadas.

Ainda em 2008 outro ataque histórico, talvez o mais notável, aconteceu à Bienal de São Paulo, no qual um grupo de pixadores invadiram e pixaram um andar vazio do pavilhão, resultando na prisão de uma pixadora. Consoante sua tese, os pixadores foram convidados oficialmente à edição de 2010 do evento. Para Larruscahim (2014), esse gesto poderia ser visto como o primeiro passo da pixação em direção à cooptação; não fosse o caráter irreverente de sua participação. Os pixadores tiveram

sua exibição, denominada “Folhinhas”, mas uma intervenção inesperada ocorreu na forma de um ataque à instalação de nome “Bandeira Branca”, de autoria do artista Nuno Ramos. A instalação contava com um viveiro de três aves abutres vivas e enjauladas. O pixador Djan Ivson cruzou a linha de segurança da obra e gravou, na caligrafia da pixação, a frase “liberte os urubu” na estrutura de areia socada que fazia parte da instalação. A ação do pixador resultou em pancadaria, detenção e encaminhamento à delegacia. O ato simbólico excedia as discussões no seio da arte: o ataque serviu como um lembrete e protesto contra a prisão de um grupo de pixadores de Belo Horizonte acusados de formação de quadrilha. A frase, metafórica, fazia alusão à contradição de que, ao mesmo tempo, alguns pixadores estivessem sendo considerados artistas na Bienal, enquanto outros eram acusados de conspiração e presos por crime de formação de quadrilha.

Larruscahim (2014) também cita outro ataque político que ocorreu em 2013 feito por um pixador anônimo, tendo como alvo o monumento histórico “Monumento às Bandeiras”, uma representação em escultura que alude às expedições portuguesas no Brasil do século XVI. A obra célebre consiste numa canoa conduzida por dois homens montados a cavalo (portugueses), sendo empurrados por um grupo de escravos africanos e indígenas; ambos acorrentados. O ataque foi tanto uma forma de protesto e de chamar atenção à PEC 215 – que previa a proibição de expansão das áreas indígenas e quilombolas no país, ao passo que delegaria exclusivamente ao Congresso Nacional a função de demarcar tais território – quanto uma tentativa de questionar os bandeirantes em seus supostos lugares de símbolo de heroísmo brasileiro, assim como o que pode ser considerado uma obra de arte. A intervenção consistiu na inscrição da frase “Bandeirantes assassinos” na base da estrutura da obra, conjugado de um signo feito pelo pixador no centro e, acima, “Não à PEC 215”.

Desenha-se, assim, uma crescente em alinhamento político e organização em mobilização, conferindo à pixação algumas de suas características essenciais. Mas, se por um lado Larruscahim (2014) advoga que o movimento ficou internamente mais pacífico, o mesmo não pode ser dito com relação aos embates entre a polícia e os pixadores, instâncias que permanecem em constante tensão e atrito. Dentro da cultura da pixação, caracteriza prática comum o ato de homenagear colegas que já morreram: tanto nas narrativas que os integrantes constroem e trocam nos points, quanto nas marcas que imprimem nos muros, sendo a experiência de ter um colega morto bastante recorrente. A morte e a mortalidade, é possível dizer, é uma das características da pixação e esse fato não se dá à toa.

4.2 Repressão e o risco de morte como potência de vida

A morte é um tema recorrente na pixação. Seja nas narrativas dos praticantes sobre experiências com colegas que já se foram e na exaltação e memória daqueles, seja nas assinaturas in memoriam a tais colegas, na adoção do nome de um grupo (como podemos observar nos grupos “Tumulos”, “the funtos”, “viamorte”, “autopsia”, entre outros) ou nos perigos que a prática da pixação impõe – tanto no momento de seu fazer quanto fora dele na relação com a polícia. Pereira (2020) aborda esse tensionamento entre o pixar e a morte a partir da relação que a cidade de São Paulo estabelece com a pobreza e com a periferia através do biopoder em Foucault (2008) e, principalmente, na discussão de uma necropolítica segundo Achille Mbembe (2016).

Achille Mbembe avança na discussão foucaultiana sobre biopolítica para teorizar o que ele denomina por necropolítica, ou seja: “no poder e na capacidade de determinar quem pode viver e quem deve morrer” (2016, p. 123, apud PEREIRA, 2020, p.8). Torna-se bastante patente no contexto neoliberal brasileiro “quem pode viver e quem deve morrer” se analisarmos dados demográficos sobre os jovens negros e pobres, que têm mais de três vezes a chance de morrer assassinado se comparado a um jovem branco. É frente a essa constante ameaça de violência e morte que, no entanto, alguns jovens da periferia encontram na prática arriscada da pixação uma afirmação de sua potência de vida:

No caso da pixação, os jovens colocam em tensão justamente os limites entre a vida e a morte, conforme Mbembe (2016) sobre a necropolítica, pois afirmam sua potência de vida (Pelbart 2003) numa prática de risco, por meio da qual, de alguma forma, tentam tomar a agência e autoria de suas próprias vidas, já arriscadas de serem ceifadas a qualquer momento pela sua condição etária, racial, territorial, de classe social e de gênero. Por meio dos riscos a que se expõem na pixação, eles demonstram que não aceitam submeter-se ao papel de um mero fantoche da gestão contemporânea da vida e da morte, que os classifica apenas como jovens vulneráveis, em situação de risco ou mesmo matáveis. [...] Os pixadores paulistanos, por sua vez, ao flertarem com a possibilidade de cair do alto de um prédio e morrer ou de ser assassinado por um policial militar, colocam em evidência sua vida precária e a utilizam para chamar a atenção para si, buscando, assim, visibilidade e reconhecimento social. Denunciam também a violência a que são submetidos cotidianamente em bairros periféricos onde habitam os pobres, recusando justamente a segregação que lhes é imposta (PEREIRA, 2020, p.9).

Essa discussão se aproxima bastante da definição em subcultura de Hebdige (1996), na qual subculturas expressariam manifestações das tensões fundamentais entre aqueles no poder e aqueles condenados a posições subordinadas e vidas de segunda classe e, portanto, matáveis na necropolítica de Mbembe (2016). Ainda nesse ponto de vista, a subcultura se expressa e encontra no grupo e suas dinâmicas uma forma de resistência, que subvertem as contradições e objeções às ideologias dominantes através do *estilo*. No caso da necropolítica, encontramos esse constante flertar com a morte no fazer da pixação como uma característica subvertida em estética e *estilo*, produção subcultural de um grupo, que vai até o limiar entre a vida e morte para expressar-se e se fazer vista através da prática da pixação. Assim, como Pereira (2016) aponta, os pixadores tomam para si o poder de determinar seus percursos de vida e de morte, evidenciando não apenas as tensões de uma vida marcada por uma violência extrema no cotidiano periférico, mas a existência de uma política de extermínio em si, como identifica Mbembe (2016) no estudo das relações políticas com a pobreza.

Pereira (2020), ao analisar a pixação como potência de vida frente a iminência da morte no cotidiano de seus integrantes, retoma os aspectos da vandalização natural da cidade de São Paulo, explorados ao pensar a violência com os rios como explicitado anteriormente na pesquisa, mas dá um salto teórico ao relacionar essas instâncias à prática da pixação sob o ponto de vista da necropolítica. Do entrelaçamento desses dois pontos de vista conclui-se que em contraposição à política de violência e morte, ou talvez como efeito dela, a pixação emerge como uma prática de vida, que se coloca numa relação muito próxima à morte. É uma prática que

permite a muitos jovens pobres e negros da periferia conquistar uma forma de visibilidade e reconhecimento social, ainda que de maneira instável e contraditória.

O espaço urbano, para os praticantes da pixação, passa a significar um espaço de circulação e encontros, o que desafia as fronteiras da gestão que historicamente têm segregado os mais pobres nos bairros periféricos, distantes das regiões centrais e tidas como nobres. Dessa forma, a pixação lembraria que há vida em São Paulo, apesar da necropolítica que se impõe sobre a cidade (PEREIRA, 2020). A pixação para o autor, então, passa a poder ser definida “muito mais como o epitáfio da eliminação dos espaços comuns numa cidade vandalizada e trucidada do que efetivamente como um vandalismo” (PEREIRA, 2020, p. 10). Conclui-se, então, que:

Da mesma maneira como os rios da cidade, violentados e quase mortos, ressurgem durante as tempestades a mostrar sua força e sua presença, provocando danos que são, na verdade, consequências do desrespeito a eles, e não forças destrutivas a serem domadas, a pixação também faz ressurgir nos mais diferentes espaços da cidade a presença de uma juventude que foi segregada e que é constantemente violentada, a reivindicar, por meio de suas linhas retas grafadas nos muros, visibilidade e reconhecimento social. Com isso, o que esses jovens demonstram é o desejo de sentir-se vivos, ainda que pela experiência de sentir o medo da morte e da adrenalina, quando escalam o alto de prédios e pontes para deixar uma marca de si. De certa maneira, encenam, por meio dessa experimentação, suas condições de risco e a precariedade de suas vidas. No limite, como nos ensina o pixador Cripta Djan, o que está em jogo na pixação é sempre o desvelamento da relação entre vida e morte, em sua potência e precariedade (PEREIRA, 2020, p. 10).

4.3 Visibilidade, identidade, memória e o “fazer a cidade”

Pereira (2012) explora a dimensão da memória como fator inerente à experiência dos pixadores em relação a sua visibilidade na cidade. Traz-se criticamente uma problemática do final dos anos 90 e início dos 2000, com o plano de recuperação do monumento da Ladeira da Memória no centro de São Paulo, que apagava suas marcas e impedia a concentração de pixadores no local através da presença de agentes da guarda civil metropolitana.



Figura 2 - Fotografia do point da Ladeira da Memória, anos 1990 (Altamirano, 2022, p. 244).

O autor coloca que era uma tentativa de preservar uma parte da história, mas que haveria de se indagar qual história era aquela que se tentava preservar e a quem ela dizia respeito? Ora, ao pixar aquele espaço, os pixadores também estavam preocupados com a história e com a memória. Seria justamente a preocupação com a memória e com a história da pixação que faz com que muitos pixadores deixem suas marcas em prédios e monumentos históricos, bens tombados e outros pontos importantes da cidade. Em primeiro lugar, porque haveria repercussão e admiração do ato entre os colegas da pixação, que veriam e comentariam a ousadia, assim como possivelmente alguns meios de comunicação também reportariam o ocorrido, veiculando-o como um ato de vandalismo contra um bem considerado importante. No caso de reportagens com fotos da pixação, divulgar-se-ia mais ainda a marca dos pixadores, matérias estas que são guardadas como recordação no acervo das folhinhas.

A questão retratada também diz respeito à ameaça da efemeridade na atividade da pixação, característica de seu “suporte”, a paisagem urbana – rapidamente mutável – e a busca pela perenidade nesse meio de impermanência, ao passo que se refere ao retrato de uma história importante àqueles que a escrevem. Trata-se, então, de serem lembrados e entrar para essa história, não a “oficial”, dos monumentos e bustos famosos, mas a história da pixação – a história de jovens pobres e marginalizados, de suas relações de sociabilidade no contexto da metrópole. O próprio ato de pixar um muro alto ou o topo de um prédio mobilizaria a dimensão da memória, uma vez que sempre remete à história daquela saída para pixar (PEREIRA, 2012). Logo, a dimensão referida da memória não é apenas o gravar um nome na paisagem e ser reconhecido por ele, mas toda a aventura de alcançar um determinado ponto, evidenciando a importância e o fazer do circular pela cidade – sendo a marcação nos muros ou no topo dos prédios a expressão desse movimento como registro desses percursos pelo espaço urbano: os chamados “rolês”. Um grupo ou indivíduo que tem sua marca reconhecida por outros, ou que encontra muita visibilidade, significa que circula muito pela cidade, transformando-a.

Dessa maneira, a pixação configura uma forma de recriação do espaço urbano, com sucessivas construções de referências novas na cidade, de modo a convertê-la em um espaço de memória para os jovens que participam dessa atividade. Ao partir da perspectiva de Maurice Halbwachs (1990) de que o espaço seria um suporte para a memória, Pereira (2012) aborda a pixação como um modo de representar o espaço urbano, construindo na transformação material, à sua imagem, uma forma de perpetuar uma memória coletiva ou de articular na paisagem da metrópole referências de memória. O autor coloca, assim, que percorrer a cidade sob a perspectiva da pixação significa estar atento à paisagem, observar muros, edifícios e monumentos para tentar identificar marcas, descobrir novos espaços e relembrar histórias. Menciona uma conversa que teve quando acompanhava um pixador a um point, este dizendo saber que estavam chegando ao local por causa das pixações nos prédios, e que esse era um recurso recorrente para se orientar na cidade – conhecia os lugares por conta das inscrições observadas anteriormente.

Dessa forma, Pereira (2012) chama a atenção para a ideia de um “fazer a cidade”, identificado ao longo de anos acompanhando e estudando a pixação. Ele traz a perspectiva de Michel Agier (2011), de que seriam as pessoas e os grupos sociais que fazem a cidade, e não a cidade que faz a sociedade. Nessa criação de um espaço próprio – de uma cidade da pixação, por exemplo – o registro do trajeto no presente estaria “em busca de um passado por vir”. Ressalta-se a importância desse dispositivo

de memória, que na leitura do autor recupera a “dimensão social ou coletiva da memória” afirmada por Halbwachs ao citar Joel Candau (2011), discutindo a relação entre a dimensão da memória e os processos de afirmação identitária. Esse autor apresenta a relação entre a nomeação, a memória e a identidade, na qual toda nomeação de um indivíduo ou conjunto de indivíduos tende à afirmação da identidade e memória dele mesmo ou de seu grupo a nível de inscrição social. Assim, em meio ao anonimato que uma megalópole como São Paulo não apenas propicia – por conta da impessoalidade posta nas relações metropolitanas – mas impõe, poder afirmar um nome e tornar-se conhecido por ele seria ao mesmo tempo um processo de identificação (como discutido por Michel Agier) e uma memória (segundo Halbwachs e Candau).

Ainda no que diz respeito à identidade do movimento, a pixação grafada com “x” seria diferente da grafada com “ch”, como discutido anteriormente. Os pixadores identificam suas práticas com a primeira forma, sendo a segunda reservada à definição comum de pichação (utilizada pelos meios de comunicação e que denominam também outras práticas de inscrição urbana). O que os pixadores fazem não seria simplesmente pichar um nome ou escrever uma palavra ou uma frase qualquer numa parede, mas pixar a sua marca feita, desenhada com letras estilizadas características da pixação, contorcidas e de formato anguloso. Não se pixa de qualquer jeito ou com qualquer letra, mas com um formato previamente elaborado; que remete a uma afirmação identitária (PEREIRA, 2012).

O autor também aponta que, na maior parte das vezes, o que se escreve nos muros ou fachadas de prédios (os vulgos que adotam como seu pixo) é muito menos importante do que o padrão estético que convencionam na grafia peculiar de cada uma delas, dando mais importância à forma do que ao conteúdo do que é pixado. No entanto, fazem-se presentes outros elementos juntamente a essas inscrições, como pequenas iniciais que identificam quem estava presente naquele “rolê” quando tal pixação foi feita e a identificação de qual parte da cidade os integrantes são. O nome de um pixo, todavia, é único, e por isso não pode haver outro grupo com a mesma denominação na cidade. Esses detalhes presentes nas pixações sempre apontam à dimensão do circular pela cidade, do clamar para si uma identidade e registrar a memória desse acontecimento.

Pereira (2012) ao discutir a escrita como uma forma de sustentação de poder e dominações, baseado em Angela Kleiman (1995), Lévi-Strauss (1996) e Jack Goody (1988), traz um contraponto conferindo à escrita uma possibilidade de ampliação de consciência histórica. Nesse sentido, para os pixadores a escrita desenvolve um papel importante no registro particular de suas próprias histórias, ainda que através de códigos compreendidos, sobretudo, internamente. No entanto, isso não significa ser impossível para quem não pratica a pixação compreender o que ali está escrito ou, como um pixador veterano uma vez se referiu ao autor do texto, saber “ler o muro”. Aponta-se a algo próximo a uma linguagem específica, a partir da qual se escreve e, uma vez versado nesta, torna-se possível também compreender o que é veiculado em suas inscrições. Ler o muro não significa entender completamente o que está escrito nas grafias angulares da caligrafia da pixação, mas ser capaz de remeter seus significados ao contexto das relações sociais que elas representam, de onde elas se originam e que relação os pixadores estabelecem com a cidade e entre si.

5 (RE)PENSANDO A METRÓPOLE – A IDEOLOGIA DO MURO BRANCO E O DIREITO VISUAL À CIDADE

Na análise da pixação percebe-se que as dimensões de sua prática, dos interesses políticos e dos discursos correntes – sempre em relação com a cidade – são elementos fundamentais na compreensão do fenômeno. A cidade de São Paulo é tida como o símbolo desenvolvimentalista do Brasil segundo os padrões ocidentais de metrópole, sendo representada na mídia e no discurso político como tendo atingido status de cidade global. Larruscahim e Schweizer (2015) identificam essas supostas conquistas de modernidade atreladas aos discursos de limpeza e higienização da cidade: desde os muros, no apagamento de intervenções urbanas, até as pessoas, como ocorre no processo de periferização – forçando ambas à invisibilidade, aos limites periféricos da cidade. O atrelamento da categoria “modernização” às práticas e políticas sanitárias e de higienização remontam as primeiras décadas da República brasileira (final do século XIX e início do XX) e encontrou, mais recentemente, picos de representatividade política e discursiva na cidade de São Paulo na virada do século XXI.

Nessa concepção, a pixação (associada no discurso dominante a “sujeira”) colocaria em questionamento o status de São Paulo como uma cidade global, passando a representar uma das mais importantes ameaças à São Paulo “moderna”. Em contraste a essa narrativa desenvolvimentalista, opõe-se o ponto de vista de uma São Paulo como a cidade dos muros (Caldeira, 2000), dos cercos e das divisões, ou seja, da segregação socioespacial. Apenas uma pequena parcela da população da cidade vem a experimentar a “modernidade” e o tal “status de cidade de global” que São Paulo tem a oferecer, enquanto a outra, mais expressiva parte da população, se vê barrada em acesso a essa cidade seja por muros, cerca-elétrica, guardas de segurança ou pela distância desses centros, somados à inflação dos preços do transporte público.

Na abordagem da pixação, é ferramenta importante à imposição e à construção de um discurso popular e hegemônico – que seja homólogo ao dominante – a associação da pixação a termos como “sujeira” e “poluição visual”, ou aproximá-la aos sentimentos de falta de segurança na cidade, medo e impunidade. Esse tipo de discurso é obscurecedor da perspectiva da pixação como um esforço popular por visibilidade e reconhecimento das diferenças e das profundas desigualdades sociais na cidade, em que as políticas tendem a negar amplamente o direito a ou mesmo a existência de diferenças nas grandes metrópoles. Essa dinâmica é impulsionada, justamente, pelos discursos que procuram manter a cidade cada vez mais fragmentada e barrada em acesso para certas populações. Tal fragmentação e rejeição às diferenças parece ser a forma de sustentação ilusória de São Paulo como uma cidade moderna e global, na qual é possível desfrutar amplamente, por todos os cidadãos, os espaços e produtos urbanos que cidades desse porte têm a oferecer. No entanto, a realidade, Larruscahim e Schweizer (2015) afirmam, é a expulsão e apagamento de indivíduos que não compartilham desse acesso, relegados às periferias, numa dinâmica que Carreras (2004) identifica como uma metrópole de “primeiro mundo fragmentado”.

É nesse contexto que Tiburi (2011) identifica a pixação como um “Direito Visual à Cidade”, na qual a fachada dos “muros brancos” se tornou uma verdadeira ideologia em cidades como São Paulo. Mais do que isso, na verdade, torna-se a forma estética

da propriedade privada, segundo a qual a imagem veiculada é de pessoas castas e limpas sendo protegidas por austeros muros brancos, erguidos e mantidos pelo “ódio ao outro, ao diferente, ao excluído”. Portanto, não sem motivo a presença da pixação na paisagem metropolitana incomoda certos setores sociais, que associam essa prática a vandalismo, sujeira ou poluição visual. Sua presença nesses espaços é, em verdade, uma poderosa ferramenta de denúncia da desigualdade social na metrópole. O conteúdo da pixação não é necessariamente explicitamente político (o foco recai mais à forma e ao estilo das letras), mas é a localização dessas inscrições que fazem da pixação um mecanismo político: uma vez localizado no topo dos arranha-céus e outros espaços que econômica e politicamente estão fora do alcance da maior parte da população pobre. Podemos remontar diversas intervenções de pixadores, desde o início dos anos 90, aos símbolos de uma São Paulo “moderna” e outros espaços de prestígio da cidade a que as classes subalternizadas não têm acesso, como o Círculo Italiano no centro histórico de São Paulo, as sedes dos bancos do Brasil e Itaú, o edifício Copan e mais recentemente o Teatro Municipal.

Apreende-se em Larruscahim e Schweizer (2015) que a emergência da prática da pixação contrasta com as teorias urbanistas vigentes, apontando a uma necessidade de superar os modelos baseados na estética modernista ocidental na compreensão urbana, uma vez que esses modelos, de matriz Euro-Americana, se fazem inadequados a múltiplas formas de realidades urbanas contemporâneas. A partir dessa superação seria então possível o planejamento e a promoção de políticas que comportem e reconheçam a heterogeneidade e assegurem a possibilidade de diferenças nas metrópoles do Século XXI. Temos, portanto, que a pixação é uma prática que promove a visibilidade à desigualdade social e ao direito à diferença no contexto urbano. É uma prática que urge a uma maneira diferente de enxergar os espaços urbanos em diversas dimensões: pessoais; das percepções cotidianas; das ideologias, discursos hegemônicos dominantes e à ciência, na área teórico-urbana.

Ademais, tem-se na pixação, enquanto uma expressão popular, uma luta simbólica contra a tal ideologia do muro branco como uma forma de veiculação da ideologia da propriedade privada. Levando em conta um contexto em que há inúmeros empenhos de invisibilizar a pobreza, a imagética da pixação por si só é uma maneira de dar visibilidade às desigualdades sociais. Ao contrário da fragmentação das relações suscitadas pela natureza estrutural da metrópole, a pixação aparece como uma possibilidade de criação de redes sociais dentro dela, muitas vezes representando um mecanismo de ajuda mútua entre pixadores originários de bairros periféricos, de forma a subverter a lógica da segregação socioespacial.

6 PIXAÇÃO COMO SUBCULTURA – INTERLOCUÇÕES

Alexandre Soares (2016) identifica o campo cultural como especialmente potente na dimensão da intervenção no espaço público:

O campo da cultura tem se conformado, nas últimas décadas, como mais um sólido território em que jovens forjam formas de ser e estar no espaço público, dando visibilidade a diferentes maneiras de perceber a sociedade e suas questões. Dentro deste vasto território cultural, alguns movimentos e correntes vêm, nas últimas décadas, agregando jovens em torno de práticas e discursos que buscam não apenas se contrapor a um conjunto de valores sociais, mas também agredi-los, recusá-los e enfrentá-los. As subculturas [...] apareceram como um modo de expressão de jovens trabalhadores e subalternizados de todo o mundo, naquele período histórico, mas rapidamente foram cooptadas e diluídas pela indústria do consumo cultural (SOARES, 2016, p. 1).

Considerar a pixação enquanto pertencente ao campo da cultura faz, em parte, compreender a potência que ela representa para certa parcela da juventude periférica.

No intento de pensar a pixação como subcultura, retomar-se-á a discussão teórica nesse campo a partir das concepções de Hall & Jefferson (1976) e teóricos posteriores, segundo Soares (2016). Hall & Jefferson (1976) definem a emergência das subculturas juvenis como uma reação coletiva dos jovens às mudanças estruturais (econômicas e políticas) que aconteciam na sociedade inglesa do pós-guerra. Essas subculturas, majoritariamente originárias dos movimentos de jovens da classe trabalhadora, eram vistas como parte integrante da luta dessa classe contra a realidade socioeconômica em que viviam (SOARES, 2016). Os gostos musicais e estéticos, suas roupas e acessórios, seriam utilizados como “uma afirmação de resistência através do consumo, resultante de vertentes musicais e estilísticas diferenciadas” (SOARES, 2016, p. 128).

Para esses autores, a ideia de cultura aparece numa relação de dominação e subordinação, na qual as culturas se colocam sempre em oposição umas às outras, especialmente as culturas dominantes, que se tornam hegemônicas por refletirem a posição das classes mais poderosas, e as subculturas, que se encontrariam subordinadas à cultura dominante. Assim, subculturas seriam como subestruturas, menores, mais localizadas e com formas organizativas diferenciadas no universo de culturas mais amplo. Para Hall & Jefferson (1976) a maneira de analisar as subculturas seria voltando-se à relação que elas mantêm com a cultura geral da qual fazem parte. As subculturas teriam preocupações mais focais, mas dividiriam coisas em comum com a cultura hegemônica. Devem ser, portanto, analisadas a partir de suas características pontuais e constitutivas, ou seja, suas atividades, seus valores, o uso de certos materiais que as caracterizam e os territórios que ocupam. Por esses motivos, os autores ressaltam também a importância de atentar à maneira como as subculturas se relacionam e entendem as questões de classe, a divisão do trabalho e as relações produtivas na sociedade; bem como a relação que estabelecem entre a vida cotidiana e a vida dentro das subculturas dos indivíduos que as compõem.

Já na concepção de subcultura segundo a análise de Weller (2005), Soares (2016) ressalta o ponto de vista que a autora traz sobre poder entendê-las fora de uma lógica que as coloque numa posição de culturas alternativas, mas que suas existências indicam a possibilidade de uma ampliação no conceito de cultura em si. Assim, a cultura não estaria associada somente a um conjunto de valores, normas ou

tradições predominantes em uma sociedade, mas envolveria todos os aspectos culturais de uma dada sociedade, incluindo as irrupções culturais que aparecem na forma de subcultura. Dessa maneira, Weller (2005) identifica que a utilização do termo subcultura implica na existência de uma cultura superior, e que esse termo também provocaria associações depreciativas, conduzindo à ideia de que se trata de segmentos específicos da sociedade que devem ser delimitados com a finalidade de melhor controlá-lo. Assim, os estilos culturais passam a ser compreendidos como uma reação às mudanças em âmbito global nas sociedades complexas (SOARES, 2016). É um ponto de vista pertinente, uma vez que expande a categoria da conjuntura e torna as expressões culturais mais complexas e multideterminadas. Também não ignora os potenciais efeitos que os eventos mundiais podem ter sobre os grupos humanos, uma vez que as relações internacionais tendem a se estruturar cada vez mais sobre uma rede globalizada.

Para Ronsini (2007), as culturas juvenis seriam formas de expressão e rebeldia à cultura oficial e às suas normatizações institucionais, como ocorre na escola, família e religião, mas que também expressam uma vontade de ser incluídos (SOARES, 2016). Os estilos expressariam esse meio de adesão ao mercado de bens materiais, de crítica social e de obtenção de posições no mercado cultural. As subculturas estariam, portanto, permeadas pelas contradições de adesão ao mercado, colocando os jovens que aderem às subculturas em tensão diante da mídia e forças políticas e econômicas. Consistiria, portanto, numa alternativa de resistência e desejo de outras formas de pertencimento social. “As subculturas seriam então opções culturais de reação às contradições colocadas pelas posições de classe de jovens subalternizados, encontrando maior oposição nos espaços públicos, na escola e no trabalho” (SOARES, 2016, p. 130).

Feitosa (2003), por sua vez, critica a visão dos estudos clássicos em subcultura expondo certa arbitrariedade que os autores estabelecem para as características da cultura de massa e na fixidez em que se aloca as subculturas como indiscutivelmente em oposição a ela em determinados aspectos. Para além disso, para o autor, o que estaria em jogo nessas manifestações socioculturais urbanas é sempre o fato de estarem em diálogo constante com aspectos e produtos culturais, mais do que a oposição que fazem a estes. Isso resultaria em manifestações de âmbito social que visam o diálogo e a criação de espaços de negociação dos jovens tanto entre si quanto com outros grupos da sociedade. Assim, Soares (2016) entende que em Feitosa (2003) temos na subcultura a noção de:

estratégias e atividades que buscam a afirmação e legitimação das práticas culturais dos participantes, ainda que fora dos padrões normativos da cultura social hegemônica, colocando-se em conflito com estas percepções e sentidos. Mais do que uma relação fixada de oposição estática e permanente, entendemos essas manifestações socioculturais urbanas como espaços de negociação dos jovens entre si e com outros grupos ampliados da sociedade, através da circunscrição de problemas comuns de um grupo e colocando um objeto em disputa – a fala, o discurso (SOARES, 2016, p. 131).

No caso da pixação, identifica-se como ponto discursivo de maior tensão o da propriedade privada, em que os pixadores, se apropriando da propriedade da qual eles são excluídos, reverterem as hierarquias sociais e raciais consolidadas ao pixarem (Ricardo Campos e Gabriela Leal, 2021). O objeto de disputa discursivo é menos no campo ideacional e mais na concretude: passa-se do discurso enquanto mensagem

de veiculação enunciativa ao embate discursivo na materialidade, onde o choque se torna maior ao bater de frente de maneira concreta com o discurso corrente da propriedade privada; resultando em “pânico moral”, como discute Alexandre Pereira (2020). A oposição discursiva é feita, portanto, a partir da apropriação material dos muros e fachadas de prédios, resultado de décadas de exclusão, opressão e humilhação social, numa expressão caligráfica de jovens que buscam visibilidade a suas condições, práticas e existência.

A pixação não apenas desafia ‘bom’ gosto, ela abala as próprias bases da ordem social estratificada brasileira e, acima de tudo, paulistana... [Pixadores] reverterem as hierarquias sociais e raciais consolidadas, mostrando simbolicamente que eles conseguem se apropriar da propriedade privada da qual eles são excluídos. Através da intervenção no topo dos prédios mais altos, eles reverterem o padrão de dominação simbólica (DABÊNE, 2020, p. 87, apud CAMPOS; LEAL, 2021, p.6, tradução do autor).

Ainda em Alexandre Soares (2016), destaco alguns pontos de aproximação e distanciamento entre as subculturas do punk e a pixação. As subculturas “originais” são aquelas que inauguram os estudos em subcultura e tiveram como palco a Grã-Bretanha do pós-guerra, majoritariamente os “mods”, “teds”, “skinheads” e “punks”. Soares (2016) identifica o punk como um dos recortes mais característicos, considerando seus desdobramentos e a longevidade dessa subcultura. O punk surgiu nos subúrbios da Inglaterra no final da década de 1970, sendo rapidamente apropriado por jovens suburbanos em outros países, majoritariamente por filhos de operários – classe atingida pelo desemprego e precarização das condições de vida. Seus principais adeptos eram jovens das camadas operárias das periferias inglesas e algumas cidades da América do Norte, que sofriam com as medidas econômicas e políticas dos governos de Thatcher e Reagan, respectivamente. As principais características do agrupamento punk era o resgate da música dos anos 1950, mas com características mais percussivas e rápidas, abordando temas relacionados a questões do cotidiano de seus integrantes, como desemprego, guerras, ameaça nuclear, gangues e violência; adotavam roupas chamativas e um visual agressivo. O punk aposta na agressividade e no conflito direto e aberto contra a autoridade como estratégia em si; o que encurtaria as distâncias entre a esfera da cultura e a ação política. Descrentes de valores como o amor e a esperança, adotam uma atitude violenta e irreverente em revanche à força do capitalismo moderno neoconservador (SOARES, 2016).

Alguns paralelismos se fazem patentes nessa relação entre precarização das condições de vida e aparecimento de camadas juvenis que buscam representatividade e códigos sociais próprios, relações pautadas em paradigmas e convicções próprias, por vezes de viés contraventor e até agressivo. Conseguimos identificar entre os dois grupos, punks e pixadores, algumas aproximações, como a referida agressividade, o conflito direto contra a autoridade e até mesmo alguma influência do punk na pixação, uma vez que os pixadores ressignificam e tomam a seu modo o estilo caligráfico das capas de música punk para definir sua caligrafia própria, assim como também é comum que figuras estereotipadas do movimento punk sejam representadas pichando muros.

No caso dos pixadores, no entanto, não adotam um visual específico ou escutam o mesmo tipo de música como caráter identitário. Esses jovens, em vez de consumir, produzem arte, ainda que socialmente controversa. E é justamente sobre

esse movimento de circulação e produção que essa peculiar arte suscita que se sustenta o sociossistema da pixação – no qual jovens se agrupam sob o mesmo vulgo que passam a grafar na cidade, tornando isso uma forma de intervenção e reinvenção de um espaço do qual foram sistemática e violentamente barrados: o centro da cidade. Sobre esse fazer artístico sistemático (e note, não apenas num consumir artístico e estético) é que a pixação encontra sua identidade e suas vicissitudes: os encontros em points para conhecer e conversar com pixadores de outros grupos, trocar assinaturas com os pixos de cada um deles, trocar experiências, marcar “rolês” e, mais importante de tudo, circular pela cidade e apropriar-se dela. Não obstante, por mais que o movimento da pixação careça de códigos de vestimenta ou gostos musicais em especial como elementos necessariamente identitários do grupo, esses fatores são provavelmente compartilhados com a maior parte dos jovens periféricos de mesma idade, ou seja, dos jovens negros e pobres.

Outro ponto de vista que interessa para a análise da pixação é o que imprime Stephen Duncombe (2002), ao compreender as subculturas e as experiências dos jovens que as integram principalmente a partir da noção de resistência cultural. Este autor enfatiza a importância do viés desenvolvido nos anos 70 pela CCCS (Center for Contemporary Cultural Studies), da Universidade de Birmingham, que inaugurara uma abordagem ao estudo das subculturas “não como um problema a ser resolvido, mas como uma cultura de resistência a ser respeitada” (DUNCOMBE, 2002, p. 166, tradução do autor). Para tanto, um grupo adota certo estilo que o diferencia dos demais. Para o autor, o “estilo” é o tipo de mídia mais sensível que existe, o que inclui desde as vestimentas até o jeito que o indivíduo fala ou anda. Todas essas instâncias indicam a identidade individual e as alianças grupais que o sujeito estabelece. O movimento de aparecimento das subculturas, para esse autor, diz algo sobre uma tomada de controle dos indivíduos sobre seu ambiente e uma tomada de poder sobre os elementos opressivos que os rodeiam. Quando o movimento cresce em tamanho, as classes poderosas começam a se sentir ameaçadas, pois sentem que as classes subalternizadas estão se unindo. Para Duncombe, as subculturas quando consideradas como uma forma de cultura de resistência, tornam-se aptas a organizar-se e se diferenciar do resto do mundo. Essas subculturas dão sentido e importância a ideais que são relevantes no contexto da classe que o grupo se origina; que tendem a ser, sobretudo, nas classes pouco favorecidas. Com questionamento das leis e regras estatais, os ideais dentro das subculturas ajudam a empoderar as classes inferiorizadas a romper com valores tradicionais, de forma a recriar as normas da sociedade a seu modo.

Na leitura de Soares (2016), a faceta de resistência que Duncombe imprime aos grupos opera no interior das subculturas como:

um trampolim, uma ferramenta, provendo a linguagem, práticas e os parceiros ou a comunidade, para facilitar o caminho até a atividade política, permitindo, inclusive, pensar nela mesma como uma atividade política, uma ação da juventude sem intermediários ou a necessidade de aprendizagem de códigos de acesso à participação, um campo de construção cotidiana de relações entre os indivíduos e suas possibilidades de expressão, diálogo e negociação com a sociedade ampliada (SOARES, 2016, p. 136).

Os elementos que Duncombe desenvolve para discutir a noção de resistência cultural se apresentam na ampliação do arsenal linguístico e intelectual, o que ocorre fora dos canais tradicionais de transmissão cultural como a família ou escola. Dessa

forma, a subcultura acaba por configurar um outro canal de interpretação possível da realidade. “A experiência se configura como uma tentativa – precária, parcial, efêmera – de formulação de uma direção, de um caminho alternativo de circulação de conhecimento e de percepções” (SOARES, 2016, p. 136).

6.1 Pixação enquanto potência discursiva

A pixação é um interessante dispositivo que organiza a experiência de pertencimento a um coletivo (subcultural) e implica jovens segregados na dinâmica da cidade de forma ativa, ao colocá-los em circulação por ela, numa dinâmica construtiva-destrutiva, de maneira a se fazerem vistos através de seus feitos públicos. Ao mesmo tempo, também é um ferramental que atua através da arte – dos elementos estéticos da pixação e dos temas e motivos mais recorrentes que demarcam sua característica inequívoca – fazendo com que a pixação se torne impossível de ignorar em cidades como São Paulo; o que investe os pixadores de uma possibilidade de conversar com outros setores da população ao inseri-la no fluxo e na paisagem da cidade. É um feito bastante incomum para a população de baixa renda atingir, resultado de mobilização ao redor de um objetivo conjunto: o pixar. Através da tinta e das superfícies urbanas essa subcultura se estrutura e se reinventa ao longo dos anos, sempre evidenciando que toda força estatal e social que os oprime encontra igual força e sentido oposto no fazer construtivo-destrutivo que caracteriza sua forma de expressão.

Ainda que as intervenções da pixação visem mais imediatamente a repercussão interna, suas extensivas marcações também mobilizam profundamente a opinião pública. As práticas dos pixadores, ao repercutirem na mídia, reverberam desvelando as contradições da metrópole e levantando discussões sobre a arquitetura opressora da cidade, a história exploratória de sua formação, a desigualdade social, a opressão de corpos pobres periféricos, as contradições na ideologia da propriedade privada e até mesmo o que é ou deixa de ser “arte”. Seja de maneira positiva ou negativa, a pixação apresenta a capacidade de fazer diferentes camadas sociais que normalmente não dialogam entre si conversarem e voltar o olhar às questões mais críticas presentes nas cidades.

Já quando uma parte da população se faz mais aberta à experiência da São Paulo da pixação – entendendo as marcações nas paredes como uma marca de relações na cidade e compreendendo-a como uma característica intrínseca a ela – a pixação encontra a potencialidade de fazer circular suas formas de percepção da realidade da cidade a outras pessoas de fora do movimento, tornando possível a qualquer um experienciá-la através da lente social dos pixadores. Isso significa apreender que cada pixação conta uma história: não apenas dos indivíduos que a fizeram (de que grupo eles fazem parte, de que parte da cidade eles se deslocam, quais são os vulgos que cada um deles adotam), mas de um movimento urbano bastante singular que aparece na cidade de São Paulo, dentro de todas as contradições que a história da capital carrega. Ao romper com as ideologias veiculadas pelo discurso dominante, qualquer pessoa que circula pela cidade pode viver a metrópole de maneira diferente ao se aproximar da experiência culturalmente rica da pixação. Assim, cada inscrição passa a contar uma história de circulação e diversão de um grupo dentro da cidade, bem como todo um contexto de segregação, injustiça social e negação de direitos a cidadania, que ocasionam uma organização social que reivindica esses direitos ao ocupar os espaços da cidade. Ao se aproximar da cidade nessa perspectiva identificam-se, nos mais diferentes e inusitados cantos

da metrópole, diversos personagens secretos nas paredes; uma infinidade de grupos diferentes de pixadores das mais diversas localidades da cidade; numerosas saídas para pixar e histórias de circulação; criação de referenciais próprios e construção de uma memória coletiva para uma parcela da população que se tenta apagar.

7 DISCUSSÃO

Os estudos clássicos em subcultura tendem a identificar o “estilo” como aspecto inerente à corporeidade, ou seja, à vestimenta, à postura dos integrantes, a superficialidade dos comportamentos, locais que os grupos costumam frequentar. Uma análise mais detida revela, todavia, que é a inserção desses corpos no âmbito cotidiano de uma sociedade o que causa estranhamento na população geral e, ao mesmo tempo, o que possibilita a identificação de pares no âmbito subcultural. Dentro de uma sociedade e cultura é esperado certo nível de conformidade individual. O que sucede é que os integrantes de subculturas, ao se fazer corporalmente presentes, causam espanto, estranheza e quebra com a “boa ordem” social e de costumes de uma época. É o que observamos no estudo das subculturas clássicas do pós-guerra; ou pelo menos a forma como essa experiência é narrada.

No entanto, como se nota mais claramente através do exemplo da pixação, não é tanto a questão da corporeidade, mas o *estilo* em si que, se fazendo presente e visível onde não é esperado, causa impacto social. Não por acaso incomodam a população geral – as subculturas aparecem como respostas codificadas justamente através de *estilo*, como discute Hebdige (1999), a partir de uma dada conjuntura. É de se pensar o porquê incomodarem tanto: são expressões materializadas, impostas de forma crua no corpo social, que dizem respeito às contradições presentes nas estruturas sociais e culturais fundamentalmente. O exemplo da pixação desvela e abala as contradições próprias da propriedade privada, modelo de habitação que, no Brasil, se faz altamente questionável quando pensados o padrão periférico de expansão urbana e a expulsão de certa parte da população às periferias.

Não encontramos na pixação algumas das características clássicas observadas em grupos subculturais, especialmente a adoção de um padrão estético específico no uso das vestimentas, o que é uma característica identitária muito forte na caracterização das subculturas originais. Decorre que, de maneira igualmente diversa ao que Hall & Jefferson (1976) observam nas subculturas originais, a pixação não encontra sua afirmação de resistência através do consumo, mas se afirma justamente na recusa de um modelo no qual uma afirmativa se dê exclusivamente pela via do sistema capitalista e que, portanto, se expresse através do consumo. Pelo contrário, embate e procura modificar materialmente a lógica imposta por esse sistema, como observado na subversão à lógica da propriedade privada.

Uma vez que a afirmativa do grupo não se dá através do consumo, notamos que a característica fundamental discutida em subcultura, a questão do *estilo*, vem a aparecer no elemento que unifica e define a pixação – o padrão estético da escrita. É o padrão estético de caligrafia verticalizada e angulosa, como estilo, e a postura enfrentativa, não conformativa e impositiva, como atitude, que servem como ferramenta discursiva para os pixadores e, portanto, caracterizam sua subcultura. Ao não se conformar com os papéis sociais impostos a sua classe e identificar a paisagem urbana como instância a que não estão barrados em acesso, subvertem e desalienam-se da lógica da propriedade privada, tomando os muros em suas mãos e os modificando a sua imagem. Imagem esta que se imprime de acordo com seu estilo, sua caligrafia específica e tudo que ela representa (a história do deslocamento de um grupo pela cidade, a que grife pertencem, quem estava presente, o ano em que

aconteceu, entre outros possíveis componentes; além da própria história da pixação, que se remonta a cada pixinho) para contar nos muros uma história: a deles próprios.

Dessa forma, a partir do estilo anguloso e retilíneo, cria-se uma estrutura organizativa entre grupos de pixação e uma cultura ao redor dessa prática – viabilizando um espaço de discurso entre os integrantes, com seus valores particulares, e com a sociedade ampliada; ainda que este se dê num embate turbulento. Esse ponto de vista é coerente com a crítica de Feitosa (2003) aos estudos clássicos em subcultura, apontando mais ao potencial discursivo das manifestações socioculturais urbanas do que à oposição à cultura de massa que representam. Também é consoante à concepção em Duncombe (2002), na qual as subculturas paramentam seus participantes com um arsenal expressivo e de negociações com a sociedade ampliada. Este componente de colocar em contato camadas diferentes da sociedade, que em condições normais não dialogariam, tem sido um dos pontos de vista mais relevantes a que apontam os estudos recentes acerca das manifestações socioculturais urbanas, uma vez que organizam não apenas posicionamentos através dos grupos, mas geram debate político em si.

Um dos argumentos comuns entre grafiteiros e pixadores é a problematização acerca do montante de dinheiro gasto para apagar intervenções urbanas e o subfinanciamento nas áreas da educação, saúde e renda, por exemplo, que entendem como os “problemas de verdade” das cidades. É um exercício intelectual minimamente interessante imaginar, uma vez que as ruas sejam entendidas como um direito de expressão popular, a forma como as intervenções urbanas evoluiriam paralelamente a práticas de governança que suprissem as necessidades estruturais da cidade, como as demandas por saúde, educação e renda clamadas pelos atores urbanos supracitados. Na conceituação de Caldeira (2012) tem-se que a própria existência da pixação, bem como outras formas de práticas de inscrição urbana, clamam por uma nova forma de conceituar os espaços democráticos públicos e o papel dos cidadãos comuns na criação da cidade. As inscrições urbanas, especialmente as da pixação, passaram a fazer parte do repertório imagético da maior parte dos centros urbanos no Brasil. É um estilo de intervenção demonstrativo de uma arte que é transgressora por essência, identifica-se com a destruição, desafiando abertamente as autoridades e opondo frontalmente as concepções de arte tradicional; ou pelo menos as concepções artísticas e urbanas como tem sido compreendidas na atualidade.

Não à toa a pixação recobre a cidade desde a linha do olhar, como nos muros, até o topo dos prédios mais altos: clama por visibilidade ao que se tenta com tanta força calar, reprimir e ter sua existência negada. A existência da diferença, da diversidade na metrópole, da profunda desigualdade social e da realidade esmagadora a que certa parcela da população está sujeita – realidade que o discurso dominante tenta invisibilizar – toma forma numa prática organizativa entre jovens que, através de um estilo de caligrafia, procuram incluir sua marca na cidade ao não se conformar com a invisibilidade que a arquitetura urbana e até as ações policiais tentam imprimir a sua existência e a existência das condições de vida a que estão sujeitos. Toda essa relação dinâmica entre pobreza, cidade, apagamento e repressão constituem um quadro de vulnerabilidade suficiente para que certos jovens questionem uma tal realidade e se mobilizem para combatê-la, tecendo relações sociais internas no estabelecimento de vínculos significativos com seus pares nesse fazer, a partir das quais se erija uma estrutura que pode ser compreendida como uma subcultura. Esta, enquanto reflexo de um discurso dominante repressor, e enquanto

cultura em si, que tem como cerne e síntese a problematização que o pixador Roberto Oliveira (“Choque Photos”) levanta no filme Pixo (2009): “Que sociedade é essa que forma uma geração inteira de jovens que precisa se expressar através da destruição?”.

8 CONCLUSÃO

A pixação desponta em meados de 1980 e aparece, ao mesmo tempo, como a forma de pichação mais ímpar e predominante na cidade de São Paulo, assim como o elemento mais percebido como corruptor, danificador e ameaçador à cidade. De raízes nas manifestações contra a Ditadura Militar no Brasil, presentifica um desafio à ordem simbólica neoliberal que se impõe sobre a metrópole e encarna a luta de classes na emergência de estilo subcultural. Ao longo de seus mais de 40 anos, por mais que houve inúmeras tentativas estatais de findar a prática da pixação, esta mantém-se tão ou mais abundante na cidade do que quando se originou; ainda sendo percebida pela esmagadora maioria da população, no entanto, como uma afronta moral à cidadania, tomando a significação de sujeira e vandalismo. Essa prática – que tem como base a formação de laços grupais, no tecer de experiências de pertencimento social e inclusão na dinâmica urbana – se mantém como forte traço e característica da cidade já há mais de 40 anos. Mas se mantém, justamente, por não se manter estática. A pixação transforma-se na maneira em que se manifesta, reinventa-se de acordo com as superestruturas do contexto histórico em que se assenta, mas não perde o caráter de denúncia e sua base estética. Também discutimos a longevidade dessa expressão urbana na dificuldade que a pixação impõe à indústria de consumo cultural em sua cooptação, e como fator importante na preservação do caráter de resistência e manutenção dos pixadores como porta-vozes da pixação enquanto movimento e subcultura.

Uma vez que a ideia da presente pesquisa foi aproximar o fenômeno da pixação às conceituações em subcultura, torna-se relevante notar a intersecção de outros construtos teóricos socioculturais ao movimento da pixação. Dias (2022) discute a pixação sob o viés do conceito “estético-social” (discorrido por Rodrigo Duarte com base em Adorno e Horkheimer), que se refere a intervenções contemporâneas articuladas a partir de oscilações entre elementos estéticos e políticos. No caso, a pixação exprimiria uma ambivalência oscilatória nesses dois fatores e enquadraria nesse construto conceitual uma vez que

por meio da afronta a algumas leis que regem a sociedade estabelecida e que, de certo modo, configuram uma ideia de ordem e harmonia social, os/as pixadores/as visam a operar uma negação, uma contestação do estado de coisas prevalecente. Desta maneira, o movimento da pixação, ao mesmo tempo em que representa uma constante afirmação da periferia pela cidade, representa igualmente para esses/as interventores/as um protesto às injustiças sociais aos/às quais estão submetidos/as, um modo de expressar, estética e politicamente, a revolta desta parcela da população. O pixo é capaz, portanto, de traduzir, em forma estética, a alienação urbana, a desigualdade social, o preconceito racial, entre outros problemas que assolam as periferias brasileiras. Nesta tradução em linguagem artística, os pixadores e pixadoras devolvem para a sociedade, mais especificamente para o lócus urbano, a hostilidade que recebem deste mesmo espaço e uns dos outros (DIAS, 2022, p. 129-130).

Seria a partir dessa tradução estética – ao condensar elementos artísticos, afirmativos, políticos e de lutas por direitos e visibilidade, com certa soma de revolta – que os praticantes da pixação são cooptados pelo que, em subcultura, se conceitua por *estilo*: o elemento coesivo ao redor do qual o grupo se agrega e estrutura. Aqui, o *estilo* na pixação é compreendido na forma da caligrafia angulosa, ostensiva e agressiva do pixo, atrelado à postura impositiva em sua atividade de inscrição. O resultado é uma forma singular de construção, circulação e percepção do espaço

público, assim como a construção de relações sociais significativas no seio de um grupo de produção cultural. A busca desse grupo por imposição faz com que sua marca (e, portanto, cultura) exceda o âmbito dos pixadores mesmos e passe a ser uma característica indelével da própria São Paulo enquanto cidade; que, no limite, configura uma expressão da desigualdade inerente a ela própria. Um estilo subcultural, como introduzido por Cohen (1980) e reiterado em Hebdige (1999), emerge como produto das contradições e mudanças sociais de uma época. No caso da pixação, a saber, essas mudanças e contradições remontam a própria formação e “modernização” da cidade de São Paulo, nos processos de periferização e apagamento de uma população que se inicia (senão desde a chegada dos bandeirantes no território) durante a década de 1940 com a implementação do padrão periférico de crescimento urbano como política. Vale mencionar também que a pixação aparece num momento em que o projeto neoliberal ganha cada vez mais representatividade na conjuntura política brasileira.

Frequentes são as críticas sociais dentro do movimento da pixação, especialmente as que se opõem ao “sistema” (capitalista). Sistema este que, pela forma como opera, gerou as contradições sociais específicas que fizeram surgir uma subcultura. O movimento da pixação, enquanto recusa às condições hostis que o “sistema” proporciona à população periférica – falta de aporte material e simbólico, descaso e exploração – situa-se intencionalmente fora das lógicas dessa estrutura, criando um sistema paralelo próprio mantido pelos pixadores e suas práticas. Esta é uma característica recorrente na formação das subculturas, atreladas a forte potencial para comprometimento político.

Ainda que nem todas as pixações tenham em si conteúdo político expresso, sua história aponta a um histórico de intensa atuação política e criação de novas formas de circulação e narrativas na cidade por uma população historicamente apagada dentro desta. Como percorridos alguns percursos do movimento da pixação na pesquisa, é interessante apontar à forma como Altamirano (2018) discute a mobilização e organização política do movimento na atualidade. A partir da autora, temos que existe na história da pixação décadas de herança em mobilização política dentro do movimento, assim como figuras emblemáticas nesse campo, o que impulsionaria a atividade explicitamente política e de tomada de consciência por parte dos sujeitos da pixação na atualidade.

É prática que data de 2001, sendo a primeira em razão da insatisfação com o governo Pitta (ALTAMIRANO, 2018), a realização do “pixo protesto”: tipo de pixação que hibridiza parte do pixo com inscrições em letra legível, visando a comunicação com a sociedade em geral. Em grande parte das ocorrências toma forma de denúncia, podendo expor um tanto de suas condições de vida, causas sociais, insatisfações com o governo e respostas a eventos pontuais que mobilizam a opinião pública. Atualmente temos muitos exemplos de pixos protesto instalados verticalmente em prédios do centro histórico da cidade, numa denúncia da precariedade das instalações e chamando atenção às condições de vida de uma parcela da população que não tem onde morar, onde trazem pixações acompanhadas de frases como “mais moradias” em referência aos movimentos de luta por moradia que os ocupam. O fator de resistência também se faz presente, como nas inscrições do tipo “periferia resiste” ou “quem não luta está morto”. À época da campanha de João Dória, que se apropria do discurso anti-pixação para alavancar sua eleição, a lateral de um grande prédio no Centro amanhece pixada no dia do Natal como réplica à sua campanha: “Doria Pixo é Arte” e, ao lado: “Fora Temer”.



Figura 3 - Exemplo de pixo protesto: "A nossa luta unificou! É sem teto junto com os camelô e pixador!!!"; "Ocupar é resistir" e "Nenhum direito a menos" (Barreto; Gama, 2019, p. 5).

Ainda no seio do discurso anti-pixação, é nas políticas de inviabilização e repreensão da pixação, especialmente a partir de 2011 com a reedição da Lei 9.605, que aparece com contorno político o fenômeno dos ataques e dos atropelos. Com base em Altamirano (2018), reconhece-se a organização e realização deste último como uma contestação ao estatuto do que seria estabelecido como “arte”, assim como uma resposta às políticas de apagamento e o endurecimento legislativo em punições mais rigorosas para os pixadores, enquanto o graffiti é apropriado como política oficial de inviabilização da pixação. Os atropelos são emblematicamente trazidos pela ação do grupo “Além do Bem e do Mal”, título alusivo à obra nietzschiana. Tal ação consistiu em pixar extensivamente sua marca sobre graffiti e murais que adotavam o estilo do graffiti (particularmente os promovidos pela prefeitura). A pixação era feita em letra legível, mas com a caligrafia da pixação, e configurou um protesto: à reedição da referida lei, às reprimendas à pixação pela prefeitura – que utilizou de força policial e da promoção do graffiti para tal – e à própria cultura do graffiti, que “se vende” para a iniciativa privada e se permite ferramentalizar pelo Estado. O grupo Além do Bem e do Mal também foi responsável pelas intervenções na forma de ataque citadas à Faculdade das Belas Artes e à Bienal de São Paulo.

Essa experiência de organização e conformidade política dentro do movimento da pixação seria importante para o que veio a surgir durante as Jornadas de Junho de 2013, quando foi criado o movimento “Pixo Manifesto Escrito” (PME), que aparece como forma de instrumentalizar as táticas da pixação para manifestar contra figuras ou situações de opressão (ALTAMIRANO, 2018). O maior exemplo de uma ação da

PME seria a realizada no Monumento às Bandeiras em 2013; conforme apresentado anteriormente. Diferentemente do pixo protesto, os atos da PME não se vinculam a um grupo ou indivíduo específico (não estaria em jogo o que os pixadores chamam de “ego”), mas atribui as ações de manifestação aos pixadores e pixadoras enquanto coletivo. O intuito seria dar condições aos adeptos da prática da pixação de se manifestar a favor de causas que dialogassem com a realidade desses sujeitos.

Nessas experiências políticas:

A repercussão dos ataques às instituições e o vislumbre da capacidade de organização coletiva dos pixadores para estabelecer um canal de comunicação direto com a população, abriu caminho para que o movimento tivesse a compreensão de que poderia fortalecer causas de outras ditas minorias, engendrando ações organizadas de caráter político que envolvessem ou não a cena do pixo (ALTAMIRANO, 2018, p. 237).

Identificamos nesse percurso da pixação, através das décadas uma engajada mobilização política, especialmente na luta por direitos e visibilidade. Os feitos políticos descritos reiteram a potência discursiva que a pixação representa, assim como as demais características em subcultura a que Duncombe (2002) chama a atenção – na resistência cultural, na possibilidade de oferecer uma comunidade, parceiros e códigos para a atividade política. Nesse sentido, tem-se que a pixação paramenta, talvez mais do que qualquer outra subcultura, seus integrantes à mobilização e ação política. Pois, ainda que de maneira talvez não imediatamente clara aos seus praticantes, sua prática desvela, em si, a expressão de algo que é da ordem do vivido, diz respeito à realidade imediata e material vivenciada por esses sujeitos. Como discutido, décadas de exclusão e humilhação social marcam o surgimento desse movimento, condição social e situação que ecoa na experiência de jovens periféricos também na atualidade.

A pixação, como resposta a uma lógica excludente e políticas de apagamento das populações periféricas, oferece o reconhecimento desses sujeitos a partir de intervenções ativas na realidade material da cidade. Ao mesmo tempo, organiza o sujeito pixador num sistema social no qual a sociedade capitalista falhou em integrá-lo, enquanto sujeito ativo e participante, uma vez que o objetifica e o toma como mera força produtiva. No meio da pixação, partindo de uma compreensão em estrutura subcultural, temos um indivíduo que não apenas é reconhecido pelos seus feitos na transformação da realidade material, mas é também integrado num sistema que oferece uma lógica de pertencimento, sendo que dispõe de uma estrutura grupal que reflete valores mais próximos à realidade periférica vivida por aqueles sujeitos do que o discurso capitalista fabricado e forçado no imaginário do periférico pobre. Opera-se, assim, uma subversão da lógica capitalista e um movimento inclusivo daquela população a territórios (geográficos, sociais, culturais e discursivos) a que simbolicamente não pertenciam.

O jovem pixador pode ingressar na prática e na cultura da pixação, numa primeira aproximação, pela recusa de um discurso dominante que subjuga sua existência, tanto na exploração de trabalho quanto às condições de vida que se apresentam nas periferias. Um ato de rebeldia e contravenção a essa lei imposta por um sistema de opressões, que designa os percursos de vida (e morte) da população pobre, ao mesmo tempo que os dispõe tão parcas condições de vida. Já no meio social da pixação encontram amigos, grupos e uma cultura paralela à esta, sobre a que não mais concordam participar – sendo que a pixação se estrutura justamente em

sua recusa e embate. Sujeitos da realidade periférica, agregam-se ao redor da prática da pixação, adotando uma caligrafia estilizada e compartilhada, organizando-se em subgrupos e “grifes” com seus parceiros de atuação, acatando um conjunto de princípios comuns e fazendo-se envoltos por um senso de coletividade assentado na coerência de suas visões de mundo e congruente à realidade material em que vivem.

A subcultura da pixação tem como pilar, portanto, a prática da pixação. É uma prática com raízes e determinantes intrinsecamente sócio-políticos, que traduz um grito por visibilidade das condições de uma população que se pretende apagar e silenciar. A partir da visibilidade da pixação em seu suporte, a cidade, temos a criação de novas narrativas *na* metrópole e *sobre* a metrópole, que emanam da expressão de jovens periféricos que antes não tinham voz dentro dessa sociedade. Dessa forma, a presença da pixação na cidade cria novos sentidos na experiência da mesma e presentifica uma alteridade no espaço público, possibilitando o contato e a construção de novos sentidos para aqueles que ali circulam. Esse aspecto é o que Feitosa (2003) aponta como a mais relevante faceta nas subculturas: a possibilidade de oferecer um espaço para manifestação sociocultural como lugar de troca a seus participantes entre si e com outros grupos da sociedade ampla. Através do diálogo constante com elementos da cultura e circundando os problemas comuns ao grupo, as subculturas colocam o discurso em disputa, impondo e propondo, a partir de sua marca, novas narrativas em relação ao discurso dominante.

Talvez, para o recém iniciado nessa cultura, a pixação possa ser meramente uma forma de atuação na cidade com seus colegas na procura por repercussão de suas transformações na paisagem urbana. Mas é esse fator intrínseco à pixação, por se basear na intervenção material – no fazer – onde repousa a maior potência do movimento, que se traduz por potência política, e possivelmente a maior dentre as demais subculturas na atualidade. Décadas de mobilização oferecem ao jovem pixador narrativas políticas, de dentro do movimento, que o ajudam a compreender a realidade que vivem, oferecendo um contorno e ancoragem à experiência periférica e paramentando esses jovens com meios de lutar por seus direitos e clamar pela visibilidade, visando o não apagamento de suas existências e história.

Assim, a pixação se estabelece como fenômeno insurgente da conjuntura da São Paulo nos anos 80, a partir de suas contradições e relações dinâmicas entre as dimensões ideológicas, econômicas, políticas e culturais na cidade. Desperta, em suas formas específicas, enquanto manifestação estética e política, da qual deriva uma produção cultural. Produção viva na marca móvel e, por vezes, efêmera, de sujeitos que reivindicam o direito à cidade a uma população que é maioria, mas é vulnerável. São sujeitos da realidade periférica que se implicam em formas de visibilidade e criação de novos discursos sobre a cidade, tomando ela mesma como suporte ao subverter a lógica da propriedade privada. Nesse fazer, alcançam potência discursiva e política, que culmina em novas configurações materiais e de percepção subjetiva do espaço público a partir de suas demandas e visão de mundo.

A pixação, portanto, configura passível de uma análise e assentamento na categoria de subcultura sob as métricas e análises apresentadas ao longo desta pesquisa. As noções de maior destaque para as aproximações teóricas aqui articuladas foram especialmente: as concepções estruturais que propõe Hebdige (1999), a partir de Hall & Jefferson (1976), Cohen (1980) e os referenciais gramscianos na noção de gênese subcultural a partir de uma conjuntura, que irrompe em sua especificidade a partir do *estilo* como resposta codificada; a ampliação do conceito da

categoria “cultura” proposta por Weller (2005) ao pensar as práticas em subcultura como produções culturais de igual relevância às demais; a leitura de Ronsini (2007) sobre a relação desses grupos com as instituições, numa dialética de rejeição do que está socialmente imposto por elas e concomitante vontade de ser incluídos numa dinâmica social, fazendo com que subculturas configurem opções culturais; a importância que Feitosa (2003) imprime ao diálogo constante que subculturas estabelecem com a cultura ampliada e seus produtos, criando um espaço de negociação para os integrantes de subculturas e colocando o discurso em disputa; a compreensão de Duncombe (2002) sobre a subcultura enquanto cultura de resistência, que promove a seus integrantes um “trampolim” de linguagem, compreensão, práticas, ferramentas e parceiros para facilitar a atividade política.

Destarte, depreende-se do estudo da pixação a partir da subcultura que a exclusão social não é apenas geográfica, como se dá no processo de periferização de uma camada da população. A periferização vem a ser um aspecto bastante importante no surgimento da pixação, mas é apenas uma das facetas da exclusão social que a determina. A exclusão é também econômica, discursiva, política e cultural. O que o ponto de vista da subcultura agrega ao estudo da pixação é uma possibilidade de desarticular a concepção acerca do pixador (e da pixação) dos discursos, num extremo, criminalizante e, no outro, vitimizante. Assim, as subculturas são meios de incluir sujeitos marginalizados em enquadres sociais, discursivos, políticos e culturais. No presente trabalho conferimos a potencialidade que investigar a formação de um grupo e o sociossistema que ele propicia, atrelado a suas práticas e visão política, representa no resgate e à possibilidade de emergência de um sujeito ativo, culminando em novas sínteses subjetivas e culturais.

Assim, a pixação pode ser compreendida como uma subcultura. É também digna de reconhecimento como produção cultural – com destaque nos campos de produção de memória para um grupo, de visibilidade a questões sociais, no desnudar das contradições sociais presentes na metrópole, no campo estético, artístico e de luta política. O ponto de vista da pixação enquanto uma subcultura desvela, dessa forma, facetas importantes sobre o fenômeno da pixação nas análises e compreensões que suscita.

9 LIMITAÇÕES DA PESQUISA

- O ponto de vista adotado ao contrapor a pixação ao graffiti nesta exposição como instâncias antagônicas é uma polarização que pretende desvendar, a nível discursivo, as diferenças de percepções no senso comum e as políticas de estado em torno dessas duas manifestações diferentes. Pretendeu-se compreender a forma como os meios midiáticos e atores políticos veiculam ideias que operam no imaginário social e que se traduzem a partir das medidas estatais empregadas para cada uma delas, demonizando uma e capitalizando outra – ainda que, no contexto das ruas, a pixação e o graffiti convivam lado a lado nos muros e componham em conjunto a experiência estética de cidades como São Paulo. Temos em Zibordi (2020) um bom argumento e aproximação do graffiti e da pixação nesse sentido; oferecendo um contraponto ao reducionismo graffiti versus pixação aqui representado. A própria prática do “grapixo”, um misto entre a tipografia própria do pixo e o preenchimento dessas letras com tinta colorida característico do graffiti demonstra esse diálogo, que pode ser próximo, entre as duas práticas.
- Pesquisas de cunho acrítico ou pouco críticas acerca do assunto foram consideradas para a elaboração da presente pesquisa, mas não contempladas no corpo do texto. Uma limitação reside, portanto, no obscurecimento de possíveis discussões em pixação a partir de produções acadêmicas que veiculam um ponto de vista mais ou menos problemático sobre o tema; sobretudo produções que não tomam o pixador enquanto sujeito ou a pixação enquanto movimento social, mas como contravenção, apenas.

REFERÊNCIAS:

ALTAMIRANO, Micaela. A pixação na paisagem de São Paulo: o risco com o construção do sentido da vida urbana. 2018. 300 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

BARRETO, I.; GAMA, L. Assessoria técnica, projeto e cotidiano: reflexões a partir do caso da Ocupação Vicentão, em Belo Horizonte. *In: Asociación de escuelas y facultades públicas de de arquitectura de América del Sur*, 2019, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...**, Campinas (SP), 2019.

CALDEIRA, Teresa. (2012), Imprinting and Moving Around: New Visibilities and Configurations of Public Space in São Paulo. *Public Culture*. 24(2), 385-419.

CAMPOS, C.; LEAL, G. An emerging art world: The de-subculturalization and artification process of graffiti and pixação in São Paulo. **International Journal of Cultural Studies**, Lisboa (Portugal), Vol. 24, nº 6, p. 974-992, 2021.

CAPRIGLIONE, Laura. Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte. **Folha de São Paulo**, 13 jun. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1306200820.htm>. Acesso em 19 set. 2022.

CHOQUE, Adriano. Gurpo invade prédio da Bienal e picha “andar vazio”. **Folha de São Paulo**, 27 out. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2710200812.htm>. Acesso em 19 set. 2022.

DIAS, Gabriel. Em busca da própria cultura: "pixação", construtos estético-sociais e a desartificação da arte. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro (RJ), Vol. 16, nº 31, p. 115-139, 2022.

DUNCOMBE, Stephen. **Cultural Resistance Reader**, Nova Iorque (EUA): New Left Books, 2002.

FEITOSA, Ricardo. Jovens em transe: grupos urbanos juvenis da contemporaneidade, conceitos e o “underground”. *In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2 a 7 set. 2003, Belo Horizonte (MG). **Anais...**, Belo Horizonte (MG), 2003.

FILARDO, Pedro Rangel. A pichação (tags) em São Paulo: dinâmicas dos agentes e do espaço. 2015. Dissertação (Mestrado em Habitat) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Acesso em: 2022-10-22.

HEBDIGE, Dick. The function of subculture. **The Cultural Studies Reader**, Nova Iorque (EUA), p. 441-50, 1990.

LARRUSCAHIM, P.; SCHWEIZER, P. A criminalização da pixação como cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XXI. **Revista de Direitos e Garantias Fundamentais**, Vitória (ES), Vol. 15, nº 1, p. 13-32, 2014.

LARRUSCAHIM, Paula. From graffiti to pixação: urban protest in Brasil. **Tijdschrift over Cultuur & Criminaliteit**, Holanda, Vol. 4, nº 2, p. 69–84, 2014.

LARRUSCAHIM, P.; SCHWEIZER, P. Pixação, hygienizing policies and difference in São Paulo. In: Conferência Internacional RC21 em “The Ideal City: between myth and reality. Representations, policies, contradictions and challenges for tomorrow’s urban life”, 27 a 29 ago. 2015, Urbino (Itália). **Anais...**, Urbino (Itália), 2015.

LEAL, G.; CAMPOS, C. Ocupando o cubo branco: reflexões sobre a entrada da pixação no mundo da arte. **Revista de Antropologia**, São Paulo (SP), Vol. 65, nº 3, p. 1-25, 2022.

MARTÍ, Silas. Ataques reacendem debate na Bienal. **Folha de São Paulo**, 29 set. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2909201022.htm>. Acesso em 19 set. 2022.

PEREIRA, Alexandre. Marcas de vida na paisagem de São Paulo: a “pixação” como epitáfio de uma cidade vandalizada. **Revista de Estudios Sociales**, Bogotá (Colombia), nº 72, p. 58-69, 2020.

PEREIRA, Alexandre. Quem não é visto, não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 1, nº 2, p. 55-59, 2012.

PEREIRA, Alexandre. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, nº 79, 2010.

PIXO. Direção de Roberto Oliveira. São Paulo, 2009. 1 DVD (61 min.).

SOARES, Alexandre. “Eu acho que, pra você estar nesse meio, você tem que ser resistente quanto ao mundo comum”: juventude(s), subculturas e resistência cultural no Rio de Janeiro. **Revista EPOS**, Rio de Janeiro (RJ), Vol. 7, nº 2, p. 123-146, 2016.

VAZ, Juliana. Pichador ataca obra com urubus na Bienal. **Folha de São Paulo**, 26 set. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2609201026.htm>. Acesso em 20 set. 2022.

ZIBORDI, Marcos. Contraponto ao reducionismo “grafite versus pichação” em São Paulo, capital. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 185–205, 2020.