

Rasuras, ruídos e tensões no espaço público no Brasil: Por onde anda a arte de rua brasileira?

Glória Diógenes

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil

Alexandre Barbosa Pereira

Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

O objetivo deste artigo é descrever as dinâmicas relacionais da arte de rua a partir de um olhar para as trajetórias de artistas memoráveis de duas cidades brasileiras, São Paulo e Fortaleza. Se há especificidades na maneira como os artistas de rua atuam nessas duas cidades, há também muitos pontos em comum, como a constituição de formas singulares de ocupação do espaço e de memórias políticas. Ao apresentar as especificidades das artes de rua e seus conflitos nas duas cidades, também se tentará situá-las no contexto político atual do país, mostrando como o Estado atua tanto para capturar como para reprimir essas intervenções.

Palavras-chave: arte de rua, *graffiti*, pixo, reconhecimento, memória

Erasures, Noises and Tensions in the Public Space in Brazil: Where is the Brazilian Street Art?

describes the relational dynamics of street art from the standpoint of memorable artists and their trajectories in two Brazilian cities, São Paulo and Fortaleza. If there are specificities in the way street artists performer in these two cities, there are also many things in common, such as the constitution of singular forms of occupation of urban space and of political memory. When presenting the specificities of street arts and their conflicts in these two Brazilian cities, we also attempt to situate them in the country's current political context, showing how the state acts both to capture and to repress these interventions.

Keywords: street art, graffiti, tag, recognition, memory

Introdução

Nos últimos anos, a tensão entre as artes de rua e a ação repressiva do Estado no Brasil tem aumentado, particularmente a partir das chamadas Jornadas de Junho de 2013, quando estudantes e professores, artistas, juventudes dos mais diferentes movimentos, mulheres, moradores de periferia e outros atores foram às ruas reivindicar demandas de naturezas diversas. Observou-se, nas manifestações, o emprego de táticas inventivas, tendo a rua como palco e tela, sendo comum o uso do pixo¹, performances, *graffiti*, pinturas de corpo, entre outras.

A face explosiva dos protestos levou grupos de matiz conservadora a ensejarem também ações de “defesa da ordem pública”. Esse processo ocasionou o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e a tomada do poder por Michel Temer, com sua agressiva agenda política de ataque a direitos sociais já conquistados e estabelecidos. Como consequência, no prélio de 2018, tivemos a eleição para a Presidência da República de um candidato representante de um projeto político que aprofundou ainda mais essa perspectiva de retrocesso, pois tomou a morte como discurso e objetivo, investindo no ataque às liberdades democráticas, aos direitos sociais e às conquistas da

Constituição de 1988. As políticas repressivas no Brasil, nesse momento, atingiram não apenas atores da esfera política mais restrita, quais sejam, sujeitos “de esquerda” e militantes de sindicatos e movimentos, como também mobilizaram ações de higienismo e assepsia social, culminando em uma forte coerção a pixadores e *graffiters*. Cresceu, então, a popularidade de medidas de repressão às mais diferentes expressões artísticas, como, recentemente, no que concerne a uma exposição sobre arte *queer*² e à própria arte de rua.

Um dos questionamentos surgidos nas manifestações que se seguiram aos protestos de junho de 2013, principalmente por forças mais progressistas foi: “Cadê o Amarildo?”. A indagação fazia referência ao caso do ajudante de pedreiro de 43 anos, morador da favela da Rocinha, que, em 14 de julho de 2013, foi levado para averiguação por policiais da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) da região onde residia e nunca mais foi visto. Amarildo de Souza havia sido, portanto, mais um homem negro e pobre vítima da violência policial na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil. Assim, em todos os protestos, havia faixas ou surgiam pixos nos muros com a pergunta “Cadê o Amarildo?”. As investigações a respeito de sua morte e as cobranças dos ativistas sociais prosseguiram, mas não foram esclarecidas exatamente as condições do desaparecimento de Amarildo, nem encontrado seu corpo. Em 2016, 12 dos 25 policiais acusados do desaparecimento de Amarildo foram condenados à pena de prisão de cerca de dez anos para cada um.

Além disso, durante as manifestações de junho de 2013, alguns pixadores aproximaram-se e participaram ativamente dos protestos, com ações como o pixo feito no Monumento às Bandeiras, escultura pública situada em frente ao principal parque público da cidade de São Paulo, do artista Victor Brecheret, cuja memória remete às expedições violentas de exploração de território para aprisionamento de índios e captura daqueles que fugiam da escravidão. Nessa ação do pixo paulistano, deixou-se na obra a seguinte inscrição: “Bandeirantes assassinos”. Criou-se na época, inclusive, um movimento mais ligado a essas ações políticas e com intervenções no país inteiro, intitulado Pixo Manifesto Escrito (PME)³. Assim, pixadores marcharam nas ruas lado a lado com o Movimento Passe Livre (MPL), que exigia redução nos preços das passagens de ônibus, e os chamados *black blocs*⁴. Ao mesmo tempo, eles também levantaram profundos questionamentos sobre uma memória oficial da cidade que remete a assassinos.

Já em Fortaleza, os ecos das manifestações de junho de 2013 do MPL atuaram como divisor de águas na cena do pixo. Observou-se que a frase mencionada pelos *black blocs*, “insatisfação com o sistema político e econômico”, afetou as formas de inscrição e as estratégias de “tacar nomes” — como se referem ao ato de deixar suas marcas ou assinaturas pela paisagem urbana — por parte de alguns pixadores. A matéria intitulada “Pixadores de Fortaleza realizam intervenções contra a Copa” (PIRES, 25/06/2014), publicada em uma revista de produção independente, composta por militantes de esquerda e estudantes universitários, divulga novas rotas do pixo durante e após as

Jornadas de Junho. Os pixadores de Fortaleza denunciavam, assim, as violações de direitos promovidas com o objetivo de garantir a realização da Copa do Mundo no país. Acopladas aos *xarpis*⁵, frases como “Copa para quem?”, “Corruptos geram vândalos”, “Fim da PM”, “Violento é o Estado, Fifa é máfia” multiplicaram-se em muros, paredes e outros suportes urbanos.

Observa-se que o pixo — até então considerado um tipo de *arte proibida*, como os próprios autores se referem às suas práticas e, por isso, sem mensagens para o público mais geral — passa a propagar frases e palavras que se comunicam⁶ com o universo mais amplo dos habitantes de São Paulo e Fortaleza, episódio que se replica em uma multiplicidade de cidades do país. Aproximações e vinculações a tensões e acontecimentos sociais de impacto — tal qual o mencionado assassinato de Amarildo difundido no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras pela citada mensagem que perguntava por seu paradeiro, ou como em Fortaleza voltadas ao contexto da Copa das Confederações, da Copa do Mundo e das ações da Polícia Militar consideradas arbitrarias — parecem evidenciar uma curiosa aproximação entre artes de rua e política. A *novidade* dessa nova forma de atuação política no Brasil, cuja arte de rua é uma representante das mais significativas, é que outros sujeitos, que não os comumente porta-vozes de partidos, sindicatos e movimentos, nas manifestações, exibem e difundem signos, performances e estéticas de intervenção na cidade por vias da própria paisagem urbana e de seus corpos em movimento. Pereira (2010, p. 153) assinala, mesmo bem antes da onda de protestos que inundou o Brasil em 2013 e 2014, que, aos poucos

ao lado de algumas pixações surgem frases com conteúdo mais político e escrito de maneira legível para a compreensão de quem não pertence à dinâmica, tais como: “ajudando a destruir um país malgovernado” ou “só paro de pixar quando os políticos pararem de roubar”.

Os muros, para além da publicidade *comprada*, consentida e pactuada, acabam por promover uma espécie de *mostração*⁷ do que acontece nas cidades e, habitualmente, *não sai no jornal*, trazendo, assim, à tona os pixadores, corriqueiramente identificados como vândalos, que constroem dispositivos para serem lembrados e *considerados*⁸, ainda que por ações classificadas como ilegais. É como se o pixo se acoplasse à própria tessitura urbana e produzisse, de forma ampliada, um tipo de linguagem que se tece no emaranhado dos signos urbanos, no deslizamento dos nexos que compõem uma retórica da cidade, na produção de uma espécie de dobra que ali subsiste e amplia a própria noção de cidade. Um tipo de ruído que se propaga em multissons, em multissentidos, em multiescritas, podendo ser confundido, invisibilizado e, concomitantemente, avultado, provocando *irritação* no dia a dia das cidades.

O fenômeno crescente de propagação de intervenções nas ruas que se valem de pixos com mensagens, que vão ganhando visibilidade após as Jornadas de Junho no Brasil, como já destacado, extrapola São Paulo e Fortaleza, difundindo-se sobre os cenários de quase todas as cidades brasileiras.

Recentemente, a indignação diante do impacto do assassinato da vereadora Marielle Franco foi registrada em muros, viadutos, edifícios e suportes de lugares mais diversos do Brasil, com as frases “Quem matou Marielle?” ou “Quem matou Marielle e Anderson?”, sendo o segundo, motorista da vereadora, também assassinado. Houve, inclusive, em 2019, uma ação de pixadores brasileiros na Europa, que responderam ao questionamento com uma intervenção no edifício da missão brasileira na União Europeia, em Bruxelas, Bélgica, que dizia: “Quem matou Marielle foi o Estado brasileiro”.

Dado esse contexto mais geral, o objetivo deste texto é descrever as dinâmicas relacionais de ocupação do espaço público no atual cenário político e a articulação de redes sociais a partir de um olhar mais próximo para duas cidades brasileiras: São Paulo e Fortaleza. Em ambas, a arte de rua apresenta-se como uma linguagem urbana que atua na contramão da lógica comunicacional da publicidade. Interessante ressaltar que, mais recentemente, as artes de rua “tiram proveito da publicidade”, improvisam o que os pixadores denominam de “costura”⁹, isto é, usam as imagens e os *designs* da publicidade e acrescentam suas marcas e/ou alteram formas e cores originais. Desse modo, o que se pretende demonstrar é como as artes de rua, e mais particularmente o pixo, constituem-se como principal instrumento de expressão e busca de reconhecimento para parte da juventude que reside nessas duas cidades brasileiras.

Se há especificidades na maneira como os artistas de rua e, particularmente, os pixadores atuam nessas cidades, há também muitos pontos em comum, como a constituição, por jovens pobres moradores de bairros periféricos, de um espaço de inventividade, de *táticas* de intervenção em espaços presenciais e digitais, de construção de uma rede de reconhecimento social e, por vezes, de inserção nas ruas de um tipo de associação entre pixo e política. Eles constituem, assim, contranarrativas, formas singulares de ocupação do espaço urbano e uma memória política que se movimenta por meio de práticas “instituintes” (CASTORIADIS, 1982). Para sinalizar como esse processo de reconhecimento social e de criação de patrimônios culturais alternativos é mobilizado, tomar-se-á, como fio condutor da descrição de suas intrincadas redes de relações, as trajetórias de figuras emblemáticas de São Paulo e Fortaleza que fizeram história e são sempre rememoradas e celebradas. Entende-se, assim, que ao eleger seus próprios ídolos e figuras históricas do pixo, esses jovens também estão atuando politicamente ao produzir uma outra perspectiva histórica e de patrimônio cultural para si.

O texto toma os modos nativos das duas cidades de nomear sua prática de intervenção urbana, ora como pixo, ora como pixação, ora ainda, como mais comumente em Fortaleza, como *xarpi* — uma inversão das sílabas da palavra pixar. Essas nomenclaturas são formas de distinguir essa escrita de nomes com letras estilizadas na paisagem urbana da outra expressão mais globalmente conhecida, o *graffiti*. No contexto da arte de rua brasileira, *graffiti* e pixo são, geralmente, situados pelo poder público e pela grande mídia tradicional em polos opostos. Ao primeiro costuma-se atribuir maior legitimidade e estatuto de arte, já o segundo é mais

identificado como vandalismo. Evidentemente, na realidade social da arte de rua essas distinções não são tão rígidas e há intercâmbios ou mesmo regimes estéticos intermediários.

No Brasil, há distinções no modo como as diferentes intervenções visuais urbanas organizam-se social e esteticamente. Em muitos casos, impõe-se certa divisão às intervenções consideradas mais ou menos legítimas. Embora essa diferenciação possa situar-se mais entre *graffiti* e pixo, cabe aqui reforçar que, na verdade, trata-se muito mais de uma separação entre o que é capturado e o que não se deixa capturar em cada contexto situacional, independentemente de qual intervenção estética. Como afirma Jean Baudrillard (1996) em texto clássico sobre o *graffiti* nova-iorquino, essa forma de expressão surge justamente como uma revolta contra os processos de segregação e os novos códigos de gestão de uma cidade pós-industrial. Trata-se de tentar romper com o anonimato, mas sem de fato afirmar um nome — pelo contrário, o que se fixa é um pseudônimo que remete à gangue ou ao gueto. Assim, o *graffiti* nesse contexto subversivo primordial, afirma Baudrillard, exportaria os anseios e as angústias das gangues juvenis e dos guetos negros, ou, em nosso caso brasileiro, das periferias e favelas, para o centro dos espaços enobrecidos das grandes cidades.

Desse modo, a grande distinção da arte urbana no Brasil não se daria necessariamente entre *graffiti* e pixo, porém, conforme a discussão de Baudrillard, a diferença dar-se-ia entre as intervenções que tentam subverter a lógica de ocupação dos espaços e as que seriam instrumentalizadas como agentes de desenvolvimentos mais mercadológicos de gentrificação. Marisa Liebaut (2012) denomina artificação o processo que tem levado a eleição de determinadas práticas antes consideradas vandalismos como arte legítima. Nesses casos, como alude Baudrillard, assim como os artistas de rua entrevistados por Gabriela Leal (2018) em São Paulo, não se trata de *graffiti*, mas de murais, pois aquele efetivamente profana o muro, questionando essa marca da segregação de uma arquitetura imposta ou estratégica.

Algumas pesquisas sobre o *graffiti* no Brasil, como os trabalhos de Leal (*Ibid.*) e Ventura (2009), analisando São Paulo e Rio de Janeiro, reafirmam justamente o caráter multifacetado desse tipo de intervenção. Assim, se em alguns contextos *graffiti* e pixo podem constituir-se como antinomias, em que o primeiro é tomado como instrumento de combate ao segundo, conforme aponta David Souza (2013), esse olhar multifacetado e situacional também indica que em muitos outros momentos ocorrem aproximações e mesmo imbricações. Assim, se podemos afirmar que o pixo é o lado mais radical e o que menos contemporiza com os muros e o urbanismo estratégico, não se pode enquadrar todo o *graffiti* como muralismo comercial, nem desprezar certos aspectos de uma captura que também podem envolver alguns segmentos do pixo. Recusa-se, assim, certas reduções dualistas, a fim de justamente compreender a complexidade dessas práticas nas cidades brasileiras contemporâneas e suas implicações no processo político de ordenação e controle do urbano.

Fortalezas do pixo: irreverência, rebeldia e produção urbana

Quem caminha pelas ruas de Fortaleza mal consegue discernir as distinções entre paisagem, pixo, publicidade, letreiros, placas de orientação de trânsito e os marcos próprios de sua construção urbana. Na segunda metrópole do Nordeste brasileiro em população¹⁰, o pixo tomou conta das ruas e se tornou um signo costumeiro, um tipo de *patrimônio público às avessas* que compõe, produz e conta outras histórias da cidade. Fortaleza, vila que teve sua origem em torno de um forte, tendo se tornado capital por sua função de entreposto e sede comercial, é marcada por um traço popular, amplamente denominado Ceará Moleque. Isso faz com que a reiterada violência voltada para a ação de pixadores, e até mesmo a tortura aplicada a esses sujeitos, provoque entre eles, por vezes, reações mescladas por um tom de escárnio e ironia — a forma como ocorrem as intervenções visuais nas ruas de Fortaleza, por vezes, e *brinca* com seu entorno. No artigo “Arte, pixo e política”, Diógenes (2017), por exemplo, destaca as pixações de Grilo em que no prédio de um edifício da Igreja Universal é registrado, ao lado do seu *pixo*, a frase “Isso é uma empresa. Deus é mais!” e, no histórico prédio da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará (UFC), “Direito para quem? Faculdade de Direito dos Playboys”.

Tomando em Fortaleza, assim como na parte do artigo concernente a São Paulo, apresentada a seguir, o caso exemplar de dois emblemáticos pixadores que atuaram na *cena*, Slayer e Rape, convidamos dois outros destacados sujeitos do pixo em Fortaleza, Naigleisson Santiago (o Mutreta) e Gleydson Rodrigues¹¹, para narrarem os principais *feitos*, aproximações e trajetórias *cruzadas* na construção e origem desse cenário. Começamos por Slayer 666, identificado, de modo geral, como *lenda urbana* por entre os pixadores da cidade, tendo sido considerado o que por mais tempo atuou nas ruas. É comum que os principais atores desse campo em Fortaleza evitem o *apagamento* das assinaturas de Slayer e consigam identificar o mapa disperso do conjunto de suas intervenções que ainda permanecem *acesas* na cidade.

Criador da — na época chamada de gangue — Espírito das Trevas (EDT), Slayer, como é frequentemente destacado entre pixadores, “tocava o terror” — dizia-se que tinha “um fetiche por cemitérios”. É apontado por Mutreta como sendo um “adorador das madrugadas”, um “errante nato”, um “coleccionador de processos criminais” e, por muitos outros, um “simpatizante do satanismo”. Slayer é considerado, de forma quase unânime, ator sintagmático da denominada “era de ouro do *xarpi* de Fortaleza”. Há controvérsias acerca do início de sua trajetória nas artes de rua, porém, fazendo-se alguns cálculos por meio de seu encontro com outros pixadores, conclui-se que ele, por espelhar-se na banda Slayer, que tem origem na Califórnia em 1981, deve ter começado sua atuação em meados dos anos 1980.

Sua inserção no pixo se destaca por um tipo de inscrição de letras separadas e legíveis, não *emboadas*, de traço próprio, em que o *herói* — extremamente magro, sem dentes, sem roupas de estilo e que, muito embora amante do rock, estampava um modo de vestir-se *local* — coincide de alguma forma com o estereótipo do nordestino. Como assinala uma matéria da *Revista Aerolândia* (SANTIAGO, 2010), Slayer, que morreu em 2008 quando já passava dos 50 anos de idade, “[t]ransformara-se numa espécie de mendigo, dependendo da ajuda de amigos e de admiradores até mesmo para se alimentar”.

Observa-se que a emergência de outra *lenda da cena* do pixo em Fortaleza, Rape, mesmo que coexistindo com a atuação ininterrupta de Slayer até 2008, expressa um diferente marcador social. Vindo do Rio de Janeiro com o intuito de passar férias em Fortaleza, Rape promove outro tipo de *estética*¹², tal qual pontua Gleydson Rodrigues (o Pirata RM):

A música e o visual transgressor apontavam como um Rebelde nítido. Uma aproximação com os punks, pois o punk rock, hc, rap, era sempre falado por ele. Uma contribuição significativa. Quando saía em seu skate, os trajés apontavam Rebeldia com suas calças furadas, coturnos, beca de banda de rock, cabelos cheios e caídos no rosto.¹³

A *estética rebelde* instaurada por Rape parece aqui aproximar-se e, concomitantemente, diferenciar-se da atribuída a Slayer, referente à anarquia, à irreverência, ao escárnio com as instituições e a um tipo de atuação que opera de *costas* para tendências de uma cultura de natureza mais global. Rape cria a *gangue* Rebeldes da Madrugada (RM) entre 1983 e 1984 e promove formas peculiares de organização da mesma, tal qual enfatiza Pirata RM: “Chega a treinar os membros para representarem e mostrar as diferenças organizacionais. As reuniões aconteciam semanalmente para discutir assuntos referentes à pichação, sons, chamadas de novos membros pra gangue, festas”. Assim, Rape, como assinala Pirata RM, “orientou a RM de uma forma em ser admirada e copiada”, sendo que “a caminhada principal era ter nomes na cidade, ser considerado, ter estilo, não ser sujeira, se encaixar no *visu*¹⁴ e respeitar”.

Vale ressaltar que a dimensão propositalmente *desorganizada* da EDT, cujo símbolo, mais que um *comando*, era corporificado por Slayer, assumia com a RM uma dinâmica de maior controle e disciplinamento. A operação consistia em rotineiramente promover processos de seleção de seus membros, que, curiosamente, não poderiam passar de “dezenove cabeças, para não virar bagunça e descontrole”, segundo Pirata. Rape, tal qual assinalado por parte significativa dos pixadores de Fortaleza, exerceu um tipo de liderança, podendo-se afirmar, conforme Santiago (2011, p. 57), que a “a história da pichação em Fortaleza se confunde com a vida de Rape”. Como enfatiza Pirata RM, “Rape é responsável por criar uma gangue de pixadores numa cidade onde os pixadores eram dispersos e sem organização”. Slayer, exaltado na matéria da *Revista Aerolândia*

denominada “Xarpi imortal” (SANTIAGO, 2010), ou na ampliada caricatura desse personagem pintada na sexta mega reunião dos Pixadores de Fortaleza no Ginásio Poliesportivo da Parangaba, leva a crer que a *lenda*, com o passar do tempo, parece tornar-se ainda mais viva e difundida. Vale ressaltar, duas lendas do pixo, estabelecidas por vias diferenciadas de construção e propagação de imagens e narrativas.

Dizia-se que Slayer realizava rotineiramente reuniões nos cemitérios, durante as madrugadas. A numeração associada a seu nome, 666, o identifica, para muitos, como seguidor do satanismo, por ser o número da *besta*, como relata Naigleison, o Mutreta, em seu texto sobre Slayer (SANTIAGO, 2011). Essa identificação produz imaginários *instituintes* (CASTORIADIS, 1982) que retroalimentam a paisagem do pixo em Fortaleza e as histórias acerca da *xarpi imortal*. Ao contrário do que se sabe sobre Rape, os casos relatados sobre Slayer são quase sempre encobertos por um manto de enigma e incerteza. É como se o pixo produzisse *ficções*, algo muito próximo da relação que Rancière estabelece entre arte e política: “Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum” (RANCIÈRE, 2010, p. 53). É na superfície que se mantém e se retroalimenta a malha cerzida entre os acontecimentos das histórias contadas sobre Slayer e as *ficções*, que vai sendo talhada por fios e significados que parecem sustentar e *eternizar* a imagem da *lenda*.

Importante ressaltar que, como já mencionado, Slayer pixou até o fim de seus dias, quando veio a falecer em 2008. Diz-se que foi acometido por uma doença degenerativa que o fez definhar até a morte. Já Rape mudou-se do Ceará para o Rio Grande do Norte e, como se comenta entre os sujeitos do pixo, tornou-se pastor de uma igreja evangélica e não é afeito à associação de seu nome próprio ao contexto da pixação, à identificação do seu passado à condição de pixador. Fuga RM, que conduz um grupo fechado nas redes sociais denominado “Biografia do Xarpi”, realizou uma entrevista com Rape, que, na ocasião, estampava em sua blusa a frase “Jesus ama você”. Mesmo na condição de ex-pixador, num grupo “frequentado” por atores e amantes do pixo, Rape propaga outros referentes das narrativas de si, além das que povoam o universo local do pixo.

Embora alguns atores ainda assinem, ocasionalmente, EDT, diz-se que a *gangue* já não existe mais, que “perdeu a força”. Já os Rebeldes da Madrugada continuam sendo uma das mais expressivas galeras do pixo de Fortaleza, conservando quase os mesmos princípios, movimentando reuniões frequentes e utilizando-se de semelhantes mecanismos de acompanhamento e controle da atuação de seus 19 membros.

Afora as distinções assinaladas entre emblemáticos sujeitos do pixo em Fortaleza, importa dizer que por vias diversas de produção de signos pactuados daquilo que os pixadores denominam, comumente, de *consideração*, Slayer e Rape — seja pela *anarquia* e *contravenção* da EDT seja pela *rebelião organizada* da RM, a memória das intervenções dos pixadores, critérios do

que seria ou não um pixo *considerado* — conduzem-se e propagam-se em predicados que, em geral, escapam dos pactuados crivos do *gosto*.

Para além dos “juízos de gosto”¹⁵ que mobilizam a paisagem das artes de modo geral, no domínio das artes de rua o *gosto* se estabelece entre narrativas e imagens que conectam cidade, corpo e intervenção, atuando na condição de “fundos continuados” (BOEHM, 2015, p. 33). O pixo insere-se e extrapola o seu suporte material, da atuação corporal do pixador, do espaço que opera essa ação, fundindo todos esses, e mais outros vetores, em um ato expandido e continuado. Vale ressaltar que “mais que isso, além do móvel da mera vontade de multiplicar nomes pelas paredes e muros da cidade, o *desentendimento* (RANCIÈRE, 1996) que o pixo suscita, seu aparente eclipse de sentido” (DIÓGENES, 2017, p. 120), tanto escapa da lógica das publicidades, dos manifestos políticos que assumem um caráter explícito em suas mensagens, como dos critérios que povoam as “regras da arte”¹⁶.

Não seria o pixo um tipo de prática, ou, como afirma Certeau (2000), uma “invenção da cidade” desde baixo, que, ao nomear-se *fora* do campo da política propriamente dita ou da linguagem *feita para informar*, promove um tipo de produção *fora dos códigos*, um modo *instituinte* de relação entre cidade e política? Rancière (2010), mesmo não fazendo analogia ao universo do pixo ou do *graffiti*, refere-se à importância de uma arte pública, que intervém em lugares marcados pela violência e pelo abandono social, afora aquela *confinada* em museus. “Manifestação de uma vida coletiva para a qual a arte não existia como categoria separada, em que a arte não se separa da vida pública nem a vida pública da coletividade da vida concreta de cada um” (*Idem, ibid.*, p. 50). Pixo e cidade amalgamam-se de tal modo que seus moradores e transeuntes podem, ao ler seus sinais, seus rastros de singularidades, identificar aproximações e distinções da *escrita* do pixo de seu espaço em relação a outros centros urbanos.

Seja pela *repetição* da lenda e dos mitos ou pelo ato estratégico de organização da *rebeldia*, o pixo propaga-se como um tipo de ato político *sem pretensão*, isto é, sem um propósito definido de atuação nesse cenário. Mesmo sem, por vezes, demandar para si o rótulo de arte ou sua inserção na política, o pixo acaba por promover visíveis alterações na paisagem urbana e no cotidiano político da cidade. Como diz La Rocca (2011, p. 65), os *graffiti*, “ao serem sobrepostos no território, conferem-lhe um caráter dinâmico, como é o caso da *pichação* em São Paulo, que provoca uma profunda transformação na estética da cidade”.

Um dos expressivos interlocutores do pixo em Fortaleza, Pancada, insiste em dizer que “todo pixo é um ato político, porque é um tapa na cara na ideia de propriedade privada, porque subverte as normas usuais de como seus habitantes devem usar a cidade”¹⁷. De outro modo, se não há uma adesão ao que comunica Pancada, pode-se cogitar que a incessante proliferação de imagens de pixos nas vias públicas de São Paulo e Fortaleza promove um curioso paradoxo entre permanência

e efemeridade, concreto e transitório, o visível e o indecifrável, aquilo que muito se vê e, controvérsia, se *fecha* na condição de hieróglifo que povoa histórias indizíveis e *invisíveis* das cidades modernas.

Risco e reconhecimento na cidade de São Paulo

Em São Paulo¹⁸, da mesma forma como ocorrera com Amarildo, assassinado pela polícia e invocado nos protestos de 2013, ou com Marielle, executada em 2018, os pixadores estão a todo momento sob o risco de serem vítimas de algum ato de violência policial. O exemplo mais recente ocorreu em 2015, quando dois deles, após passarem-se por moradores e entrarem em um prédio, no bairro da Mooca, subiram até o último andar para deixar suas marcas. O zelador do edifício percebera uma movimentação que considerou estranha e acionou a síndica, que chamou a polícia. O desfecho levou ao assassinato dos dois rapazes pelos policiais, que alegaram terem reagido a um ataque, pois, segundo essa versão policial, aqueles estariam armados e teriam resistido à prisão. Entretanto, outra versão surgiu, a de que os dois pixadores não estavam armados e já estavam rendidos quando foram executados pelos policiais. Conhecidos no pixo como Jets e Anormal, eles tinham, respectivamente, 32 e 33 anos¹⁹. Houve, inclusive, uma manifestação de pixadores no centro da cidade de São Paulo pela punição dos policiais que haviam assassinado os dois rapazes. Isso demonstra que a dimensão da violência urbana está sempre perto desses rapazes, pobres, moradores de bairros periféricos e, em sua maioria, negros. A arriscada prática de escalar prédios para deixar sua marca e desafiar a lei, de certa maneira, amplia ainda mais esse risco de ser vítima de algum ato de violência.

Pretende-se, assim, retomar aqui dois exemplos de jovens ligados ao campo da arte de rua em São Paulo, um mais associado ao *graffiti* e outro ao pixo, que, inicialmente, invisibilizados por sua condição social de jovens, negros e pobres de bairros periféricos da cidade, continuaram sendo lembrados por seus pares, mesmo anos depois de sua morte. Com isso, o objetivo é demonstrar como risco, memória e política articulam-se no cotidiano dessas práticas de intervenção visual na cidade, constituindo, assim, um dispositivo de visibilidade e reconhecimento.

Um deles é o pixador #DI#, cujo nome de batismo é Edilson Macena de Oliveira. Ele nasceu em 1975, trabalhava como *office boy* e morava na periferia da Zona Oeste de São Paulo, na divisa com o município de Osasco. #DI# faleceu em 1997, aos 22 anos, assassinado após uma confusão em um bar, mas continuou vivo como um dos nomes mais importantes na memória do pixo paulistano²⁰. Em julho de 2016, na Galeria A7MA, localizada na Vila Madalena, bairro boêmio e de forte presença artística, inaugurou-se a exposição #DI# “*Pichar é humano*”. A exposição teve a participação de outro famoso pixador e grande parceiro de #DI#, o Dino, e contou com curadoria

de Sérgio Franco, sociólogo e pesquisador do tema da arte de rua em São Paulo, e cocuradoria de Enivo, importante artista de rua da cidade. Além disso, lançou-se na exposição um documentário sobre #DI#, dirigido por Bruno Rodrigues e codirigido por Dino, ambos artistas de rua ligados ao pixo. O filme foi intitulado com o mesmo nome da exposição: *#DI# Pichar é humano*.

No dia do lançamento da exposição, pixadores de todas as regiões da cidade, a maioria já na faixa de idade acima dos 30/40 anos, marcaram presença para celebrar a memória do colega. Na galeria, além de imagens, notícias de jornais e textos do próprio #DI#, havia na recepção a maquete de um prédio como as utilizadas por incorporadoras imobiliárias, que começou com suas paredes ainda incólumes, mas terminou devidamente pixada por quem lá passou, constituindo assim, ao mesmo tempo, um peculiar livro de presença da exposição e uma crítica indireta ao processo de especulação imobiliária na cidade. Além disso, estava também presente o filho de #DI#, bastante cumprimentado por todos.

O segundo personagem paulistano aqui abordado é o Niggaz, que também morreu muito jovem. Morador do distrito do Grajaú, no extremo sul do município de São Paulo, ele faleceu em 2003, com 21 anos de idade. Assim como #DI#, ele continua a ser lembrado e reverenciado por seus amigos, de diferentes maneiras. Uma delas por meio dos chamados Encontros Niggaz, reuniões anuais de artistas do *graffiti* para celebrar o amigo, com intervenções visuais conjuntas na paisagem urbana. Também em 2016, essa homenagem ganhou ainda mais fôlego, pois no 11^o Encontro Niggaz, centenas de artistas deixaram suas marcas na escola em que ele havia estudado, apresentando aos estudantes da instituição um ex-aluno ilustre. Além disso, essa atividade foi apenas o início de uma série de outras ações para celebrar o artista, pois nesse mesmo ano houve a publicação de um livro e um filme sobre sua obra e vida. O livro conta com a contribuição de artistas, ativistas, pesquisadores e mesmo de atores sociais ligados à formulação de políticas públicas da área da cultura na cidade (NERI *et al.*, 2016). Porém, afinal, quem eram esses dois artistas de rua homenageados e celebrados por seus pares? O que realizaram para que se tornassem tão célebres?

#DI# era lembrado por sua ousadia e por seu “apetite”, como gostavam de dizer alguns pixadores. Ele tinha preferência por pixar no maior número possível de lugares e naqueles de grande destaque e risco. Suas marcas foram deixadas, entre outros suportes, no alto de prédios e em casarões históricos da Avenida Paulista, uma das mais importantes e vigiadas da cidade. Uma das histórias sobre as façanhas de #DI# foi registrada em um álbum de figurinhas sobre o pixo paulistano, lançado por pixadores no início dos anos 2000. Nele, as páginas de fundo são ilustradas com matérias de jornal que abordam tal temática, ainda que a recriminando. Em uma delas, há uma reportagem que relata uma das ações ousadas de #DI#. Ele pixou o prédio do Conjunto Nacional, importante e histórico edifício modernista da Avenida Paulista. Após a repercussão de sua ação na imprensa, ligou para um jornal popular de São Paulo e disse ser um morador do Conjunto que havia visto como a ação tinha ocorrido. #DI# relatou como o pixo

tinha sido realizado aos jornalistas e pediu para não ter seu nome revelado. Disse ainda que não queria sofrer represálias e que gostaria de ser identificado apenas como Di. Ou seja, ele, taticamente, usou do sensacionalismo que parte da imprensa dirige ao pixo a seu favor, para divulgar sua façanha aos colegas e ainda zombar da mídia oficial.

A morte é, ao mesmo tempo, a representação mais extrema das consequências do risco e da necessidade de se lembrar dos colegas e de ser lembrado no pixo (PEREIRA, 2013). Por isso, a aversão aos *atropelos*²¹ das pizações dos que já morreram e que, portanto, não podem voltar para refazer suas marcas e o imenso valor dado às assinaturas dos já falecidos. Por #DI# ter sido um dos pixadores mais atuantes e, portanto, um dos que mais se arriscavam, ele foi um dos mais vistos e comentados e, assim, continuou a ser lembrado de maneira intensa. Além de sua audácia, #DI# também era rememorado por sua humildade, por ser alguém que não desprezava os outros e que se mostrava sempre disposto a conversar ou a conceder um autógrafa para os colegas mais novos do pixo. Eram recorrentes os comentários sobre sua morte ter ocorrido por um motivo banal. Segundo os relatos, ele teria sido assassinado por causa de uma briga de bar. Porém, há diferentes versões que circulam sobre como o fato aconteceu. Quando ele morreu, em meados dos anos 1990, seus amigos mais próximos fizeram uma pequena escultura no formato do seu pixo e o citavam em variados momentos como forma de homenageá-lo. Falava-se muito sobre o #DI# em conversas nos pontos de encontro de pixadores na cidade, mas também em postagens nas redes sociais e em produções audiovisuais ou reportagens sobre pixo. Ele foi e continua a ser sempre muito celebrado pela maioria de seus colegas das intervenções urbanas em São Paulo.

Já Niggaz, nome artístico de Alexandre Luiz da Hora Silva, no bairro onde vivia, na periferia de São Paulo, é considerado um precursor das artes de rua. Porém, ele também conseguiu destaque em localidades mais centrais de São Paulo. Os relatos de outros artistas de rua de toda a cidade a seu respeito costumam enfatizar o seu talento para os traços do *graffiti*. Ele chegou a atuar em uma ONG voltada às artes de rua, situada em um bairro paulistano de classe média alta. Transitou, portanto, por um circuito mais central do *graffiti* e das artes na cidade. Obteve de muitas pessoas — não necessariamente ligadas ao *graffiti*, mas de diferentes contextos articulados a determinada produção artística e que tem a periferia como tema de suas obras — versões divergentes sobre a morte de Niggaz. Assassinato, acidente ou suicídio, todas essas possibilidades foram aventadas. Seu corpo foi encontrado nas águas da Represa Billings, no distrito onde morava, no Grajaú, em 2003. Segundo Sérgio Franco (2009), Niggaz estava no auge de sua produção artística quando ocorreu a tragédia. Ele estaria dividido entre dois mundos, o do bairro pobre onde vivia, enfrentando conflitos familiares por causa de sua atuação nas artes de rua, e o do bairro de classe média e de vivência artística e boêmia da Vila Madalena, onde encontrara um

espaço de expressão de sua arte e mesmo de trabalho, mas também vivenciava conflitos por causa de sua condição de classe social e racial, como descreve Franco.

Niggaz, entretanto, continuou sendo lembrado por seus colegas como uma referência importante, por intermédio do Encontro Niggaz — o já mencionado encontro de artistas de rua, realizado desde 2004. O evento consiste em uma intervenção coletiva de artistas do *graffiti* de toda a cidade em importantes e extensos muros, principalmente próximos da região onde o homenageado morava. Como já exposto, em 2016, entretanto, por ocasião do 11^o Encontro Niggaz, aconteceu uma ação ainda mais efetiva e abrangente de homenagem a esse artista. Todas as atividades de celebração da memória desse artista de rua são protagonizadas por um coletivo de artistas do distrito do Grajaú, mesma região em que vivia Niggaz, o Imargem²².

O Projeto Imargem foi, então, contemplado com uma bolsa de fomento artístico de um órgão de incentivo a produções artísticas ligado ao Ministério da Cultura, destinada a produtores negros. A proposta consistiu na realização de uma série de ações em torno da obra e da vida de Niggaz. Produziu-se, assim, um documentário, um livro e uma exposição. Nos dois primeiros, há a participação de uma série de artistas, pesquisadores e agentes ligados à formulação de políticas públicas no campo da cultura e do urbanismo. O livro, intitulado *Niggaz: Graffiti, memória e juventude* (2016), traz imagens de diferentes obras do artista, uma entrevista dele para uma revista de *graffiti* e textos de autores diversos a enfatizar a importância desse personagem para a arte de rua paulistana.

Os eventos celebrando a vida e a obra de #DI# e Niggaz, dois jovens artistas de rua, de bairros da periferia da Região Metropolitana de São Paulo, sinalizam como em um país extremamente desigual como o Brasil, mesmo uma prática criminalizada pode promover certa inclusão e reconhecimento social. Não houvesse ingressado no pixo, #DI# seria apenas mais um número na estatística de jovens negros periféricos assassinados. Contudo, a partir de seu ingresso em uma prática cultural juvenil considerada, por muitos, marginalizada, ele passa a ser celebrado e lembrado por seus admiradores nessa atividade. Pode-se compreender, portanto, o pixo como um dispositivo não apenas de busca de reconhecimento social, mas também de construção de uma rede própria de reconhecimento mútuo. Por sua vez, não fosse pelo contato com o *graffiti*, Niggaz não teria circulado por espaços de prestígio da cidade e nem permanecido como referência para os jovens de seu bairro. Dessa maneira, pode-se dizer que, apesar do desfecho precoce e violento de suas vidas, as artes de rua conseguiram mantê-los vivos na memória de seus parceiros e como exemplos para outros jovens como eles.

Os protagonistas da arte de rua em São Paulo desejam, portanto, não apenas serem vistos, mas também lembrados e, fundamentalmente, reconhecidos, ainda que em circuito mais restrito, mas repleto de pessoas consideradas realmente importantes, como as que homenageiam Niggaz e

#DI#. Por meio dessa prática, centenas ou talvez milhares de artistas de rua conquistam o direito à cidade, direito ao que Henri Lefebvre (2001, pp. 117-118) define como uma “vida urbana, transformada e renovada”, que se realiza justamente a partir de paradoxos que permitem satisfazer as necessidades sociais mais profundas, caracterizadas fundamentalmente por serem opostas, paradoxais e complementares. Esse espaço urbano específico das artes de rua constrói suas próprias referências de memória em que constam como destaque jovens negros periféricos a desbravar a cidade por uma vida mais intensa e cheia de sentidos. A cidade criada e vivida pelas artes de rua paulistana é formada pelas ambiguidades provocativas inscritas pelos muitos Niggaz e #DI# dessa São Paulo tão desigual e opressora.

Considerações finais

O principal objetivo deste artigo foi destacar que em um país extremamente desigual como o Brasil, a arte de rua, embora não fique indiferente às questões do cenário político mais amplo — pelo contrário, muitas vezes ela própria se manifesta a respeito —, representa, na verdade, uma ação micropolítica cotidiana de jovens, pobres e negros, em sua maioria, em busca de um espaço, ainda que exíguo, na cena pública das grandes cidades brasileiras. A reflexão coletiva que articulou dois contextos da arte de rua brasileira, em São Paulo e Fortaleza, foi resultado de um longo percurso de pesquisa qualitativa sobre a temática, tomando como base principalmente investigações de campo, anotações etnográficas e entrevistas com artistas de rua. Ao articular as diferentes trajetórias no tempo e no espaço das intervenções urbanas nas duas cidades, centrados no pixo, destacamos a tese de que tais manifestações estéticas, principalmente em sua expressão mais marginal, o pixo, apresentam-se como uma resposta ao estado de crise permanente em que vivem os jovens pobres e negros brasileiros em suas periferias urbanas.

A noção de micropolítica, discutida por Félix Guattari e Suely Rolnik (2008, p. 149), reporta-se à “questão de uma analítica das formações de desejo no campo social” e à identificação de como o nível das diferenças sociais mais amplas, a molar, se cruza com aquela de natureza micro, denominada pelos autores de molecular. Na sequência da discussão desses autores, afirma-se que no plano molar “permanecemos inflexíveis no desumano da submissão” (*Idem, ibid.*, p. 161), sendo a transgressão o único movimento imaginável capaz de criação de territórios de desejo e vida. Na paisagem da arte de rua, os processos de territorialização e desterritorialização da ocupação *insubmissa* nos espaços da cidade, a promoção do *nome* e a assinatura *multiplicada* das *tags* em espaço de trânsito e visibilidade ensejam possibilidades diversas de singularização desses atores e de produção de micropolíticas. Entende-se que esse processo, conforme Deleuze e Guattari (1997), é

marcado por um constante desterritorializar-se para reterritorializar-se em outros termos. Nesse sentido, esses jovens, a maioria de bairros pobres periféricos, ao escolherem as áreas mais centrais e enobrecidas para marcar com sua arte de rua, estão incessantemente a desconstruir e reconstruir as fronteiras entre centro e periferia, recusando-se a redução ao papel de vítimas segregadas.

Ao apresentar as especificidades das artes de rua em duas cidades brasileiras, por meio da trajetória de célebres artistas, também se tentou situá-las no contexto político atual do país, mostrando como o Estado atua tanto para capturar como para reprimir essas intervenções. No caso específico de São Paulo, as artes de rua foram o primeiro alvo de um prefeito com discurso autoritário, empossado em 2017, como forma de autopromoção pessoal, que enrijeceu o disciplinamento do uso da paisagem urbana e perseguiu artistas de rua, principalmente os pixadores, mas, ao mesmo tempo, acabou apagando, inclusive, antigos e celebrados painéis de *graffiti*, gerando grande polêmica. Em Fortaleza, por sua vez, as tentativas de assepsia urbana, que visam apagar a memória visual da história do pixo, mesmo gerando polêmicas entre eles, têm provocado em alguns desses atores a atitude de “acender” a assinatura dos “históricos”. São esses elementos que nos motivam a fazer emergir falas e versões das referidas cidades que escapam de sua linguagem oficial. Os rastros e vestígios das figuras mais antigas do pixo produzem, assim, um mapa (in)visível das metrópoles e sedimentos de uma memória submersa.

Concomitante a esse período político conturbado no Brasil, apresentado no início deste texto, algumas ações mais pontuais protagonizadas por artistas urbanos revelam que há outras histórias, memórias e afetos minoritários, mas não menos significativos, que ajudam a entender o Brasil contemporâneo. O destaque está nessa chegada de novos atores sociais à cena pública, com uma voz potente e incômoda, reivindicando para si reconhecimento e inclusão social. As intervenções urbanas colocam-se como mote para o entendimento dos conflitos da modernidade e da produção de “mundos imaginados”²³. Em vez da operação das artes feitas para durar, das cidades feitas para serem preservadas em seus patrimônios, as artes de rua proclamam um tipo de prática de natureza efêmera, que não se reveste, em geral, de valor comercial, e é realizada quase sempre, principalmente em suas formas mais transgressoras, de modo *gratuito*, sem produtores e sem patrocínio.

A maioria dos artistas que foram aqui abordados é formada por jovens negros, pobres e moradores de periferias urbanas, que buscam, de alguma maneira, como já apontado por Baudrillard (1996), colocar em evidência justamente as marcas de sua subalternidade, como forma de provocação no espaço público segregado das grandes cidades brasileiras. Nas intervenções urbanas em São Paulo e Fortaleza, esses jovens parecem ter conseguido promover uma curiosa *tática*, ao traduzir-se em um tipo de “contiguidade eletrônica” que, ao ser apagada da *cidade material*, consegue desdobrar-se e de algum modo *eternizar-se* nas *tecnopaisagens* (APPADURAI, 1996). Observa-se que o pixo, por ser considerado uma ação ilegal, frequentemente sofre processos

de *apagamento* de seus suportes usuais — como paredes, vitrinas, viadutos e edifícios — que configuram o eterno jogo entre as estratégias de *embranquecer* a cidade, de preservar suas formas e as *táticas* de *riscar* paredes e alterar, ininterruptamente, seus panoramas.

Assim, os atores dessa cena buscam eternizar-se, por meio de mais uma ação *tática*, ao fazerem ecoar suas intervenções urbanas nas redes sociais digitais. Apaga-se a parede e a imagem multiplica-se em planos *não materiais*. Trata-se daquilo que Campos (2009, p. 97) cognomina de redes dobradas que atuam nesse duplo — a rede física e a malha virtual. Como enfatiza Diógenes (2015, p. 703), “são vários os desdobramentos que operam em simultaneidade na paisagem das artes de rua — legal e ilegal, *mainstream* e *underground*, físico e virtual —, como se um apenas alcançasse fluxo e força se atuasse em conjunção com o outro”. Desse modo, São Paulo, Fortaleza e tantas outras metrópoles do Brasil e do mundo conectam-se em malhas de intervenção urbana translocais, produzindo novos léxicos na linguagem política e pluralizando imagens que se *manifestam* entre ambientes materiais e não materiais.

Notas

¹ Adotamos no texto a terminologia pixo com a letra x, a mesma grafia utilizada por quem atua no cenário da pixação.

² A exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* ocorreu no Santander Cultural, em Porto Alegre, em 2017. “A mostra, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, reunia 270 trabalhos de 85 artistas que abordavam a temática LGBT, questões de gênero e de diversidade sexual” (MENDONÇA, 12/09/2017).

³ Para mais sobre o Pixo Manifesto Escrito, ver Salles (04/05/2017).

⁴ Uma tática de guerrilha urbana que consiste em iniciativas de ação direta, de matiz anarquista, impetrada por grupos de manifestantes que costumam agir mascarados e vestidos de preto, por vezes utilizando-se da violência e da ação direta como forma de protesto à propriedade privada e à ordem capitalista. É um fenômeno que se inicia na década de 1980, na Europa, e se dissemina por diferentes metrópoles do planeta.

⁵ Pixar escrito ao contrário.

⁶ De acordo com Diógenes (2014, p. 321), a pixação tem um campo de enunciação de poucos-para-poucos, em vez de uma universalização dos *media* pautada na comunicação de um-para-todos, ou de todos-para-todos.

⁷ Gottfried Boehm assinala que “as imagens não são simples representações demonstrativas de uma significação já constituída em outro lugar, são, ao contrário, *mostrações originárias*. A imagem é um gesto de *mostração*” (BOEHM, 2015, p. 33).

⁸ Utilizando-se, de forma irônica, uma expressão usada pelos pixadores acerca de seus pares. Ter consideração é relativo a alguém ser reconhecido não apenas como alguém que se destaca, como também por ser aquele que não se nega a partilhar sua assinatura em agendas, cadernos e a ser solidário com outros pixadores em momentos de doença ou outras necessidades.

⁹ Sobre as operações que se efetuam no âmbito das pixações, como no caso a “costura”, entre outras, ver a dissertação de mestrado de Juliana Chagas (2015).

¹⁰ Fortaleza é projetada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) como a quinta metrópole brasileira em termos de população. A Região Metropolitana de Fortaleza tem 19 municípios e uma população que supera os quatro milhões de habitantes (AGÊNCIA IBGE, 30/08/2017).

¹¹ Naigleisson Santiago é ex-membro da Geração Urbana (GU). Destacado pixador, é considerado “antigão”, tendo atuado de forma mais marcante nos anos 1990. Atualmente é professor da rede pública. Santiago defendeu a dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Ceará (UFC), intitulada *Gangues da madrugada: Práticas culturais e educativas dos pichadores de Fortaleza nas décadas de 1980 e 1990*. Já Gleydson Rodrigues, professor de história, é um dos membros mais antigos dos Rebeldes da Madrugada (RM) e militante do movimento hip hop.

¹² Utilizamos o termo estética na perspectiva assinalada por Jacques Rancière (2009).

¹³ Gleydson, identificado por muitos atores pesquisados como “lenda viva” do pixo, assim como Mutreta, é professor de história e costuma se apresentar em sala, para seus alunos, como pixador. Ele e Mutreta, como estratégia da pesquisa realizada sobre pixo em Fortaleza, além das horas de conversa e entrevistas, escreveram um texto acerca de seus interlocutores escolhidos como casos exemplares dessa *cena*. Esse é um trecho das páginas escritas por Gleydson Rodrigues.

¹⁴ Gíria comumente utilizada entre pixadores que diz respeito ao visual, ao modo de se vestir.

¹⁵ Como sinaliza Pierre Bourdieu (2013, p. 439), “nada se encontra, portanto, mais afastado de um ato de conhecimento, tal como concebe a tradição intelectualista, que este sentido do jogo social que – de acordo com o que é perfeitamente designado pela palavra “gosto”, a um só tempo, ‘faculdade de perceber os sabores’ e ‘capacidade de julgar valore estéticos – é a necessidade social tornada natureza, convertidas em esquemas motores e em automatismos corporais”.

¹⁶ Alusão ao livro homônimo de Bourdieu (1996).

¹⁷ Em entrevista concedida à Glória Diógenes.

¹⁸ A Região Metropolitana de São Paulo é considerada a principal metrópole nacional, com 39 municípios e mais de 21 milhões de habitantes, conforme dados da Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano (Emplasa) e do IBGE. Para mais sobre, ver: <https://www.emplasa.sp.gov.br/RMSP>

¹⁹ Para mais a respeito, ver Caramante (04/02/2015).

²⁰ A questão da importância da memória para os pixadores é abordada de modo mais aprofundado em Pereira (2012).

²¹ Quando uma pixação é sobreposta por outra, fato visto como um grande desrespeito no mundo da pixação.

²² Para mais sobre, ver: <http://imagemdamargem.blogspot.com>

²³ Conforme expressão usada por Appadurai (1996) no livro *Dimensões culturais da globalização*.

Referências


- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. “Kool Killer ou a insurreição pelos signos”. *In: A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996, p. 99-110.
- BOEHM, Gottfried. “Aquilo que se mostra: Sobre a diferença icônica”. *In: ALLOA, Emmanuel (org). Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 23-38.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: Crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2013.
- CAMPOS, Ricardo. “Movimentos da imagem no graffiti: Das ruas da cidade para os circuitos digitais”. *In: CARMO, Ricardo M.; SIMÕES, José Alberto (orgs). A produção das mobilidades: Redes, espacialidades e trajectos*. Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais, 2009, pp. 91-112.
- CAMPOS, Ricardo. **Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano**. Lisboa: Fim de Século, 2010.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: As artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- CHAGAS, Juliana Almeida. **Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica: Uma análise dos modos de ocupação de *pixos* e *graffiti* e de suas relações entre si**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 5. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- DIÓGENES, Glória. “A pichação e os signos urbanos: ‘metendo nomes’ no ciberespaço”. *In: AMADEU, Sérgio; BRAGA, Sérgio; PENTEADO, Cláudio (orgs.). Cultura, política e ativismo nas redes digitais*. São Paulo: Perseu Abramo, 2014, pp. 321-342.
- DIÓGENES, Glória. “Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: Tensões legal-ilegal”. *Análise Social*, vol. 17, pp. 682-707, 2015.
- DIÓGENES, Glória. “Arte, pixo e política: dissenso, dissemelhança e desentendimento”. *Revista Vazantes*, vol. 1, n. 2, pp. 115-134, 2017.
- FRANCO, Sérgio. **Iconografias da metrópole: Grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- IMARGEM. “Encontros Niggaz: Legados e convivências”. *In: NERI, Mauro et al. (orgs). Niggaz: Graffiti, memória e juventude*. São Paulo: Funarte/M.S.N. da Silva, 2016.
- LA ROCA, Fábio. “A cidade visual”. *In: CAMPOS, Ricardo; SPINELLI, Luciano; BRIGHENTI, Andrea (orgs). Uma cidade de imagens: Produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisboa: Mundos Sociais, 2011, pp. 51-68.

- LEAL, Gabriela. **Cidade: Modos de ler, usar e se apropriar**: Uma etnografia das práticas de graffiti de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2011.
- LIEBAUT, Marisa. “L’artification du graffiti et ses dispositifs”. *In*: HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta (orgs). **De l’artification**: Enquêtes sur la passage à l’art. Paris: EHESS, 2012, pp. 151-169.
- NERI, Mauro *et al.* **Niggaz**: Graffiti, memória e juventude. São Paulo: Funarte/M.S.N. da Silva, 2016.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. “As marcas da cidade: A dinâmica da pixação em São Paulo”. **Lua Nova**, n. 79, pp. 143-162, 2010.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. “Quem não é visto, não é lembrado: Sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pichação”. **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol. 1, n. 2, pp. 55-69, 2012.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. “Cidade de riscos: Notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo”. **Revista de Antropologia**, vol. 56, pp. 81-110, 2013.
- PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**: Reforma, economia e controle social. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: 34, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. “Política da arte”. **Urdimento**, vol. 2, n. 15, pp. 45-59, 2010.
- RUOSO, Carolina. “Marejaram os olhos do mar: Diálogos entre grafite e patrimônio em Fortaleza”. **Pesquisa Museu**, 20 nov. 2013 Disponível em: <https://pesquisamuseu.wordpress.com/tag/farol-do-mucuripe/>
- SANTIAGO, Francisco. “Xarpi Imortal”. **Revista Aerolândia**, Fortaleza, n. 3, pp. 7-8, 2010.
- SANTIAGO, Naigleison. **Gangues da madrugada**: Práticas culturais e educativas dos pichadores de fortaleza nas décadas de 1980 e 1990. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.
- SILVEIRA, Francisco Lopes da. “Outros grafites: Outras topografias, outras modalidades”. *In*: CAMPOS, Ricardo; SPINELLI, Luciano; BRIGHENTI, Andrea (orgs). **Uma cidade de imagens**: Produções e consumos visuais em meio urbano. Lisboa: Mundos Sociais, 2011, pp. 123-138.
- SOUZA, David da Costa Aguiar. **O olho ocidental e o gosto**: Uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- VENTURA, Tereza. “Hip-hop e graffiti: Uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo”. **Revista Análise Social**, vol. XLIV, n. 192, pp. 605-634, 2009.

Fontes da imprensa

- AGÊNCIA IBGE. “IBGE divulga as estimativas populacionais dos municípios para 2017”. **Agência IBGE**, 30 ago. 2017. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/16131-ibge-divulga-as-estimativas-populacionais-dos-municipios-para-2017>
- CARAMANTE, André. “Documentos apontam que pichadores foram executados por PMs: Em depoimentos à Corregedoria da PM e ao DHPP, da Polícia Civil, dois policiais militares disseram ter visto os jovens ‘rendidos, com as mãos para trás e deitados com os rostos voltados para o chão’”. **Ponte**, 4 fev. 2015. Disponível em: <https://ponte.org/documentos-apontam-que-pichadores-foram-executados-por-pms/>
- MENDONÇA, Heloísa. “Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo: Após protestos nas redes sociais, banco Santander encerra mostra que abordava questões de gênero e de diversidade sexual”. **El País**, Cultura, 12 set. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html
- PIRES, Artur. “Pixadores de Fortaleza realizam intervenções contra a Copa”. **Revista Berro**, Reportagem, 25 jun. 2014. Disponível em: <https://revistaberro.com/reportagem/pixadores-de-fortaleza-promovem-serie-contra-a-copa/>
- SALLES, Iuri. “Conheça o PME, o grupo de pixadores que organiza ataques políticos: Em mais uma entrevista da série produzida pela Vaidapé para debater a pixação em SP, conversamos com integrantes do Pixo Manifesto Escrito”. **Vaidapé**, A Rua Grito, 4 maio 2017. Disponível em: <http://vaidape.com.br/2017/05/conheca-o-pme-o-grupo-de-pixadores-que-organiza-ataques-politicos/>

GLÓRIA DIÓGENES (gloriadiogenes@gmail.com) é professora titular da Universidade Federal do Ceará (UFC, Fortaleza, Brasil) e docente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS), da mesma universidade. É coordenadora geral do Grupo de Pesquisa do Laboratório das Juventudes (Lajus), da UFC, e membro fundadora da Rede Luso-Brasileira de Pesquisadores em Artes e Intervenções Urbanas (R.A.I.U.). Integra ainda a Rede Lusófona Todas as Artes, Todos os Nomes e a REAJ - Rede de Estudos sobre Experiências e Ações Juvenis. É doutora e mestre pelo PPGS/UFC e licenciada em ciências sociais pela mesma universidade.

 <https://orcid.org/0000-0002-7494-8553>

ALEXANDRE BARBOSA PEREIRA (abpereira@unifesp.br) é professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS), da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp, Guarulhos, Brasil). É pesquisador

associado do Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana (NAU) da Universidade de São Paulo (USP, Brasil) e do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas (Visurb) da Unifesp. Membro fundador da Rede de Estudos Sobre Experiências e Ações Juvenis (Reaj). Tem doutorado e mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da USP e tem graduação em ciências sociais pela mesma universidade.

 <https://orcid.org/0000-0003-3977-1171>

Colaboradores

GD trabalhou na concepção, na análise e interpretação dos dados referentes à cidade de Fortaleza e na redação final do artigo. ABP trabalhou na concepção, na análise e interpretação dos dados referentes à cidade de São Paulo e na redação final do artigo.

Recebido em: 06/05/2019

Aprovado em: 07/07/2020