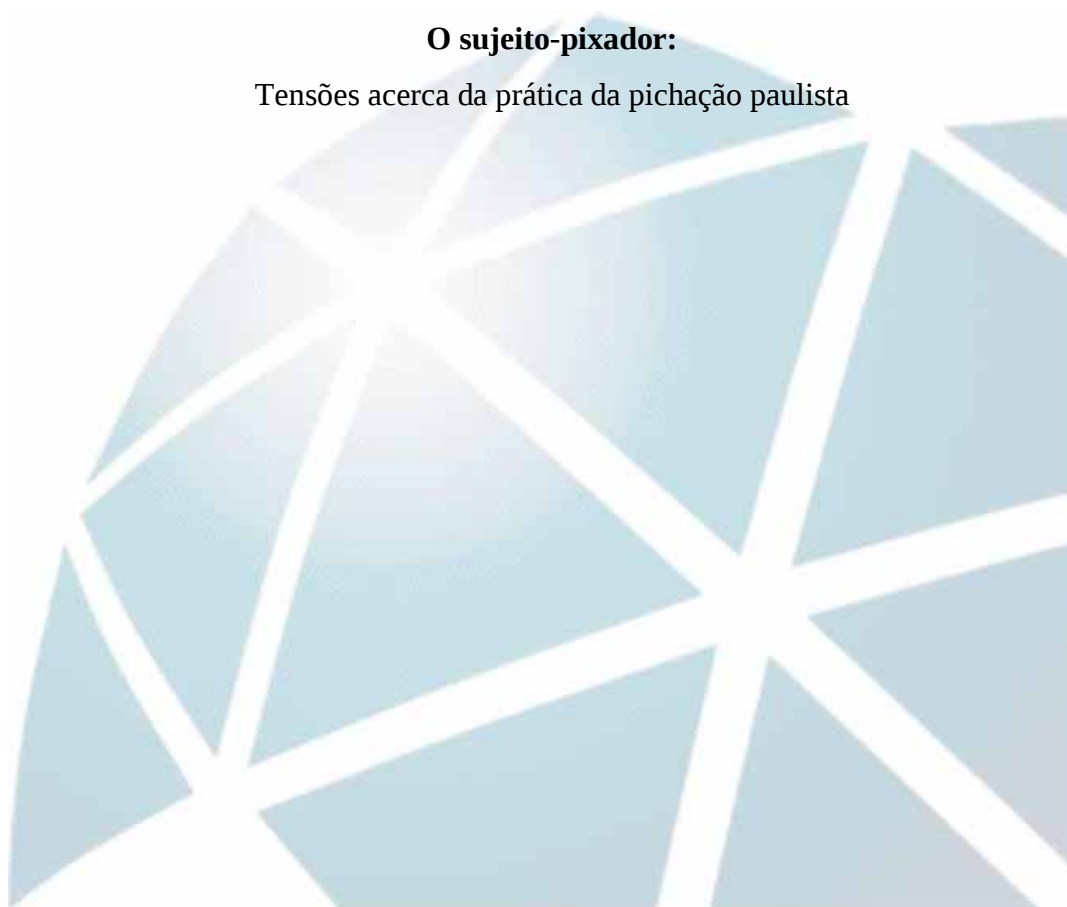


Daniel Mittmann

O sujeito-pixador:

Tensões acerca da prática da pichação paulista



Rio Claro - SP

2012

Daniel Mittmann

O sujeito-pixador:

Tensões acerca da prática da pichação paulista

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como
requisito para obtenção do grau de
Mestre em Educação

Orientador: Prof. Dr. Maria Rosa
Rodrigues Martins de Camargo

Rio Claro – SP
2012

301.36 Mittmann, Daniel
M685s O sujeito-pixador: tensões acerca da prática da pichação paulista / Daniel Mittmann. - Rio Claro : [s.n.], 2012
125 f. : il., figs., fots.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Biociências de Rio Claro
Orientador: Maria Rosa Rodrigues Martins de Camargo

1. Sociologia urbana. 2. Subjetividade. 3. Urbano. 4.
Ilegalidade. 5. Governo. I. Título.

Daniel Mittmann

O sujeito-pixador:

Tensões acerca da prática da pichação paulista

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como
requisito para obtenção do grau de
Mestre em Educação

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Maria Rosa Rodrigues Martins de Camargo, UNESP-Rio Claro

Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite, UNESP-Rio Claro

Prof. Dr. Antônio Carlos Rodrigues de Amorim, Unicamp

Rio Claro, SP ____ de _____ de _____

*Ao meu “velho” de sempre
Eclair Mittmann (in memoriam)*

AGRADECIMENTOS:

À Prof. Dra. Maria Rosa Rodrigues Martins de Camargo, pela orientação e pelo estímulo inicial em me fazer trabalhar com o presente objeto de pesquisa.

Ao Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite e ao Prof. Dr. Antônio Carlos Rodrigues de Amorim, ambos pela leitura atenta do trabalho de qualificação, bem como pelos comentários, sugestões e críticas durante a qualificação.

Aos colegas do Departamento de Educação pelas longas conversas e debates acerca de ideias e de autores durante os intervalos das aulas e nos almoços no restaurante universitário.

Ao amigo pós-caipira do *Guazu* Douglas, por todos os convites e considerações com esta pesquisa.

Aos amigos e amigas sempre dispostos a me escutar por mais de três anos falando sempre sobre o mesmo tema: a pichação.

Ao André Luis da Silva (em memória), meu camarada de sempre, pela sua ininterrupta disposição em me receber em sua casa.

À Secretária de Educação do Estado de São Paulo e à Diretoria de Ensino da região de Santos pela Bolsa de estudo.

Aos amigos de Asunción-Paraguay pela acolhida, em especial à Planta Alta.

Ao meu grande irmão Cláudio (o révi), ao primo físico de sempre Sérgio Mittmann dos Santos, aos de minha terra São Leopoldo: Gabriel Renner, Cristiano Adeli, Tuko.

Àquela que ficou no Vale dos Sinos, minha mãe Oldina, por ter sempre me lembrado o motivo pelo qual deixei meu *pago*.

Aos do alto da serra gaúcha: Jaque e família.

E, finalmente à Daniela Takara, minha companheira e revisora de todos os dias pela cumplicidade, pelo estímulo e por ter me aguentado esses quase 7 anos.

Sr(es) Pichadores!
Este Cond. doa para a A.A.C.D.
os recibos estão na portaria.
Agradecemos a colaboração.

RESUMO

A pesquisa em mãos discute acerca da dimensão cultural e social da prática da pichação paulista, conhecido como “*pixo*” e ou *Escola Paulista de Pichação*, bem como da sua relação com as questões do ordenamento jurídico e dos movimentos de positivação da *ilegalidade* e da *marginalidade* por parte dos pichadores. Para tal empreitada partimos de alguns momentos destacáveis na história e no espaço que percebemos serem importantes de ênfase, momentos em que a escrita no espaço público urbano ganhou forma e fora posteriormente repelida pelo ordenamento e pelos governamentos locais. Falamos nas pichações políticas de Paris no maio de 1968, do grafite étnico e racial da cidade de Nova Iorque dos anos de 1970, da pichação de protesto político dos Palestinos, bem como do surgimento da pichação poética na capital paulista no final dos anos da década de 1970. A partir dessas primeiras diferenciações foi possível entendermos as características e particularidades da “*pixação*” paulista, o “*pixo*”, oriunda dos primeiros anos de 1980 e presente até hoje pelas grandes cidades do estado de São Paulo. Focando no movimento da “*pixação*” paulista – sobretudo nas cidades de São Paulo e de Campinas – procuramos entender as relações desse circuito e de seus atores – os pichadores – para com os *programas de combate a prática da pichação*, tão em voga nos municípios paulistas. Partindo do exemplo de Campinas, cidade que conta com este formato de programa anti-pichação desde março de 2009, arriscamos entender qual a relação do pichador e de sua prática – a escritura ilegal de nomes – com os diversos cerceamentos jurídicos e morais que atingem esta forma de agir no espaço urbano. Buscamos em autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, entre outros, o suporte e o ferramental teórico para mirar essa prática, tentando entender qual a dimensão de *escrita-de-si* e de *máquina-de-guerra* pode ser encontrado na pichação paulista contemporânea. Na busca por *arquivos* – para a leitura da escrita da pichação e dos pichadores – nos debruçamos em trabalhos etnográficos, em vídeos documentários, em filmes de pichadores sobre a pichação, em matérias midiáticas e em diálogos com os próprios agentes do “*pixo*”, a grande maioria desses contatos mediados pelas ferramentas da internet. Por fim percebemos a pichação paulista como um movimento de grandes dimensões de sociabilidade, uma agitação que aproxima os seus atores, que os movimenta pela cidade, que os coloca em uma situação de produção de subjetividade e de formas de existir. Afinal, os pichadores querem escrever o seu nome pela cidade e dessa forma se fazerem presentes – ser visto sem ser (re)conhecido – na dimensão metropolitana do urbano.

Palavras-chave: Pichação. Subjetividade. Urbano. Ilegalidade. Governo.

ABSTRACT

The research discusses about the cultural and social dimension of the practice of *pichação* in São Paulo, known as "Pixo" or Paulista School of *Pichação*, its relationship with the issues of legal and illegal movements and the positive illegality and marginality by the writers. For this task we set off from moments in history and space we perceive to be important: times when the writing on urban public space took shape and was subsequently repealed by the local people and by local governing. We talk about political graffiti in Paris on May 1968, ethnic and racial graffiti in the city of New York in the 1970s, the graffiti of political protest by Palestinians, as well as the emergence of poetic graffiti in downtown São Paulo at the end of the decade of 1970. From these early differentiations it was possible to understand the characteristics and peculiarities of *pichação* in São Paulo, the "Pixo", which derived from the early 1980s and continued until now at big cities in São Paulo state. Focusing on the movement of "*pichação*" – especially in the cities of São Paulo and Campinas – we try to understand the relations of the Paulista circuit and its actors – taggers – with local programs against the practice of *pichação*, popular among local government officials/municipal officials/city managers. Following the example of Campinas, a city that has such a program since March 2009, we try to understand the relationship between the writer and their practice – writing illegal names – among various legal and moral limits that reach this act in the form of urban space. We turn to authors like Michel Foucault, Gilles Deleuze and Felix Guattari and others for theoretical tools and support to target that practice, trying to understand how self-writing and machine-war can be found in São Paulo *pichação* nowadays. In search of files – to read the writings of *pichação* by the taggers – we focus on ethnographic work, on video documentaries, on films about *pichação* taggers, media and materials in dialogues with the actors of "Pixo", most of them contacted by the internet. Finally we see *pichação* as a movement of large dimensions of sociability, a sort of excitement that approaches its own actors as they move through the city, placing them in a situation where they produce others subjectivities and forms of existence. After all, taggers want to write their name in the city and thus be present – to be seen without being (re)known – at the metropolitan city.

Keywords: Pichação. Subjectivity. Urban. Illegality. Government.

SUMÁRIO

Introdução	13
1 A escrita pública urbana: grafite, pichação e pixação	19
1.1 Os grafites de Pompéia	19
1.2 A escrita popular e o apagar o como tecnologia de controle	19
1.3 A pichação política: do maio de 1968 na França a intifada Palestina	21
1.4 O grafite de Nova Iorque nos anos 1970	23
1.5 A pichação chega a São Paulo – artistas e intelectuais da classe média urbana dos anos de 1970/1980	24
1.6 A Escola Paulista de Pichação.....	26
1.7 As gambiarras da/na pichação	29
2 A escrita pública urbana e a dicotomia entre o legal e o ilegal	32
3 A pichação e a pixação.....	38
3.1 O caso do <i>Pixo</i> ou a “Escola Paulista de Pichação”	38
4 A Pichação e o espaço da cidade.....	41
4.1 Pichação e mobilidade; micropolítica no espaço urbano.....	41
4.2 O corpo como instrumento micro-político de escrita: o que quer e o que escreve este corpo no caso da pichação?	46
4.3 <i>Cartografias do urbano e derivas pela cidade</i> : olhares e compreensões possíveis do <i>pixo</i> paulista.....	48
4.4 Pertencimento e deslocamento errante	52
5 O (I)legal como forma de constituição da identidade pichadora	54
5.1 A Identidade do grafite paulista, o legal e o ilegal em flertes com a pichação	59
5.2 A Pichação e o campo da arte; tensões e desentendimentos	66
6 Programas e legislações de Combate a Prática da Pichação	70
6.1 A verdade e as formas jurídicas.....	70
6.2 O Programa de Combate a Pichação de Campinas.....	71
7 A subjetividade pichadora	74
7.1 O urbano como constituidor da Identidade Pichadora.....	75
7.2 A <i>escrita de si</i> como forma de (r)existência.....	77
8 A pichação, os pichadores e o arquivamento do si.....	79
8.1 Os Filmes e as músicas de pichadores sobre a pichação	79
8.2 Os filmes de pichação, os filmes de pichadores	80
9 Rap e Pichação	84
10 As técnicas e as burlas em relação à ilegalidade	86
10.1 A Pichação como a <i>escrita de bandos</i>	86
11 Questões do urbano	90
12 O ilegal como discurso positivo	93

12.1 Pichação, (i)legal, segurança, especulação imobiliária	93
13 A Pichação, o pichador e o espaço urbano	96
14 A degradação das regiões centrais e o discurso da revitalização	99
15 Pichação é crime e dá cadeia; o Despiche e Os Piores de Belô	101
16 Curitiba e a “quebra” de <i>tags</i>	104
Algumas Palavras (provisórias)	106
Referências	115

FIGURAS

Figura 1 OS*SF, pichação no estilo Tag-Reto no bairro Jardim Santo Antônio na cidade de Osasco, Grande São Paulo, 2009. Acervo pessoal.	28
Figura 2 Escada humana realizada por REEFT e KILE. 02 de fev. 2010. Acervo de Reeft, gentilmente cedido para esta pesquisa.	29
Figura 3 A lata de spray como signo da pichação, do grafite. Rua Augusta, São Paulo, 2012. Acervo pessoal.	30
Figura 4 Rua Caio Prado, Centro de São Paulo. 2012. Acervo pessoal.	33
Figura 5 Logotipo da banda de heavy-metal Iron Maiden	34
Figura 6 Logotipo da banda de hardcore/punk Ratos de Porão.	34
Figura 7 Logotipo da banda de trash-metal Slayer	34
Figura 8 Logo da banda de trash-metal Metallica.	34
Figura 9 Folhinha de pixador paulista RNS. Exemplo do estilo de letras convencionado como tag-reto. Indaiatuba, 2009. Arquivo pessoal.	34
Figura 10 RATUNOS, 07. Tag-reto pichado em uma parede de um estabelecimento comercial no centro de Mogi-Guaçu. 2012. Acervo pessoal.	37
Figura 11 Muro na Zona Oeste de São Paulo, no bairro Jardim d' Abril, 2010. Tags diversas, acervo pessoal.	38
Figura 12 Pichação estilo tag-reto realizado com o uso de rolo de pintura. Rua Gen. Jardim, Vila Buarque. Centro, São Paulo. 2012. Acervo pessoal.	40
Figura 13 OS+IM, pichação da grife Os + Imundos, bando que surgiu na capital paulista nos anos de 1990 e se espalhou pelo estado de São Paulo. Mogi-Guaçu, 2012. Acervo pessoal.	46
Figura 14 Spaini 2013. “Pichação” presente em muitas ruas e avenidas da cidade de Asunción, Paraguay. Spaini é o nome de um futuro candidato a presidência da república paraguaia nas eleições de 2013. É muito comum a propaganda política e eleitoral a partir do uso	50
Figura 15 GENTIL. Pichação, pixação ou grafite (?) no centro da cidade de Rio Claro, SP, 2009. Acervo pessoal.	51
Figura 16 ZL, Zona Leste. Recorte de um “pixo” na cidade universitária, USP Butantã. São Paulo, 2012. Acervo pessoal.	53
Figura 17 Solicitação de Não Piche escrito em letras garrafais em muro de instituição beneficente no bairro Bussocaba, Osasco, 2009. Acervo pessoal.	54
Figura 18 Grafite estilo bomb em destaque. Ao seu entorno uma série de pichações estilo tag-reto. Não houve atropelo. Av. Ipiranga, República. Centro, São Paulo. 2011. Acervo pessoal.	56
Figura 19 Bomb, grafite ilegal no bairro do Brás em São Paulo, 2010. Acervo pessoal.	59
Figura 20 Tag em estilo <i>bomb</i> simplificado. Para um transeunte pode ser uma pichação, mas para um pichador é um grafite. Escritas com estética e sociabilidades distintas. Vila Madalena, São Paulo, 2009. Acervo pessoal.	61
Figura 21 Telefone público loteado por publicidade “informal” relativa ao mercado sexual. Av. Corrientes, região central de Buenos Aires. 2011. Acervo pessoal.	64
Figura 22 Política da “tinta cinza de apagamento” de pichações na cidade de São Paulo. Tapumes de cor verde em obra no centro da cidade, com aplicação de uma pintura cinza por cima dos “pixos”. A pichação não comunica mais, entretanto a cor cinza é um ruído que informa: “aqui existia uma pichação”. 2012. Acervo pessoal.	73

Figura 23 Pichações de Tags diversas, com influência da pichação paulista (letras retas) e da pichação carioca (letras onduladas), São Leopoldo, RS. 2009, acervo pessoal.....	77
Figura 24 BOLADOS/RB, <i>grife</i> (gangue) de pichadores do bairro Rio Branco em São Leopoldo, RS. No entanto, esta pichação está decalcada no bairro Pinheiros, da mesma cidade. A disputa leopoldense é pichar no bairro de outras gangues sem ser pego. 2009, acervo pessoal.....	86
Figura 25 SPTS (Suspeitos) grife pichadora da cidade de Rio Claro, SP, em destaque na imagem. A característica particular dessa grife é a não exclusividade da prática do “ <i>pixo</i> ”. Os SPTS também se dedicam ao exercício (também ilegal) do soltar balões. Acervo pessoal, 2009.....	87
Figura 26 Símbolo da grife pichadora OS RGS (Os Registrados). Centro da cidade de Campinas, 2010. Acervo pessoal.....	88
Figura 27 Imagem de divulgação da GCM de Valinhos da prisão de dois pichadores em ação no centro da cidade. A detenção se deu no dia 24 de fevereiro de 2011.....	100
Figura 28 Peça publicitária da campanha “Despiche” do Movimento Respeito por BH, impulsionado pela prefeitura municipal de Belo Horizonte, Ministério Público, Polícia Civil e Militar. O movimento Respeito por BH tem desenvolvido uma série de atividades com vista a criminalizar a pichação.	101
Figura 29 Imagem publicada com o Manifesto: Liberdade aos Piores de Belô. Disponível no site: http://goo.gl/kssNY . Acesso em 11 jul. 2012.....	102

“Porque escrever senão para libertar a vida de todos os lugares em que ela é prisioneira?”
(Daniel Lins, 2009)

INTRODUÇÃO

“Tudo que nos ensinam é uma mentira”
Henry Miller

O texto que segue tem por objetivo mostrar, a partir de um exercício de escrita, o movimento de pensamento em que por hora trabalhamos: debruçamo-nos sobre a prática ilegal da pichação, bem como os agenciamentos e subjetivações que esta prática e o seu combate com a força do poder público envolvem.

A pesquisa surgiu de um projeto que procurava entender o que pensavam e como agiam os pichadores em relação aos programas e políticas oficiais de combate à prática da pichação.

Desde março de 2009 foi implementado na cidade de Campinas, no interior do estado de São Paulo, um projeto municipal denominado *Programa de Combate à Pichação*¹, dando continuidade a uma série de medidas legislativas que os políticos daquela cidade estavam tomando. Tal programa tinha como intento se não acabar ao menos diminuir a pichação, fazendo com que seus praticantes, os pichadores, fossem pegos e punidos pelas suas ações, pois, segundo a própria prefeitura da cidade de Campinas, aquelas ações eram consideradas um ato de “vandalismo” por agir com “desrespeito a sociedade” (MITTMANN, 2011a).

Esse programa acalentou uma significativa repercussão na mídia local, a qual tem na figura do jornal *Correio Popular*, o periódico de maior circulação e importância na cidade, seu principal divulgador: a pichação foi pautada sistematicamente nas páginas do referido correio diário durante todo o ano em que o programa fora implantado.

Tendo em vista toda a movimentação, da prefeitura e da imprensa local em torno do referido programa, perguntamo-nos: o que pensavam – ou viriam a pensar – os pichadores, bem como, quais seriam as suas ações, estratégias e movimentações relacionadas ao *pixo* a partir da implementação do Programa de Combate à Pichação?

¹ O Combate a Pichação entrou em vigor a partir da publicação no Diário Oficial (D.O.) do município no dia 17 de março de 2009. Assinado pelo então prefeito Hélio de Oliveira Santos (PDT), o texto traz detalhes do referido programa.

Sabendo que a pichação é uma prática ilegal de escrita em muros e ou paredes, uma vez que não conta com autorização dos proprietários dos imóveis pichados, ficou evidente, a partir das reflexões durante esta pesquisa, que àqueles que picham – os pichadores – tal atividade é alimentada pelas interdições (PEREIRA, 2005). Dessa forma, um programa de combate à pichação poderia estimular os pichadores, criando assim novos movimentos de incentivo a tal prática. Essa era a nossa hipótese inicial, calcada em uma série de pesquisas etnográficas que lemos assim como na repercussão dos resultados obtidos após o referido Programa ser posto em prática. Apenas para ilustrar tal hipótese, mencionamos uma matéria levada ao ar pela EPTV, emissora televisiva afiliada da Rede Globo de Comunicações na cidade, e posteriormente publicada em seu site EP Notícia, que ganhou o sugestivo título de “*Combate à pichação fracassa e marca dos vândalos predomina*”².

Esta primeira estratégia de pesquisa, no entanto, mostrou-se logo de início bastante complexa: primeiro pelo contato que se deveria estabelecer com os pichadores, bem como pela pesquisa etnográfica que se pensava em realizar. Sabendo que a pichação, ou o *pixo* como é chamado pelos seus praticantes, é uma atividade ilegal, vislumbramos, de antemão, os problemas e riscos que uma pesquisa desse tipo poderia implicar para o pesquisador além das questões jurídicas posteriores que poderiam vir a incidir sobre o pesquisado. Começamos então a pensar em outras possibilidades e outras estratégias de pesquisa que pudessem dar conta de nosso objeto de investigação – a pichação – bem como o seu problema: a relação dos pichadores com as questões jurídicas e judiciais que permeiam tal prática.

Concomitantemente ao programa desenvolvido em Campinas, uma série de outros programas e ou leis similares estavam sendo implementada em diversas cidades, desde a capital paulista³, passando por importantes centros urbanos como São José dos Campos⁴ e Campinas e chegando inclusive em cidades de pequeno e médio porte como

² A referida matéria, publicada no dia 02 de novembro de 2010, pode ser acessada em: <<http://goo.gl/Xh9Gv>>. Acesso em 11 de jul. 2012.

³ “A Prefeitura de São Paulo instituiu o Programa Anti-pichação no Município de São Paulo (Lei nº 14.451, de 22/6/2007), que estabelece a recuperação de fachadas de imóveis públicos e particulares que forem pichados. Com a nova lei, a administração municipal vai executar serviços de limpeza e pintura para reparar muros e fachadas, podendo, para isso, firmar parcerias com a iniciativa privada. A lei será regulamentada em 60 dias.” (PREFEITURA, 2007)

⁴ Lei nº 6300 de 25 de abril de 2003, conhecida como a “lei anti-pichação” de São José dos Campos. Essa lei dá continuidade ao *Programa Anti-pichação* criado pelo município em 2001 (SÃO JOSÉ DOS CAMPOS, 2003).

Limeira⁵, Rio Claro⁶, Indaiatuba⁷ e Monte Mor⁸. Tal fenômeno instigou-nos na possibilidade de pensar de forma menos pontual e localizada, pois no mínimo uma ação política higienista ganhava força no estado de São Paulo, quiçá no país inteiro, não causando qualquer estranheza ou incômodo dentre a população, muito pelo contrário, tais campanhas eram divulgadas como seus próprios anseios. Despontou-nos assim outra problemática interessante a ser ponderada durante o processo de pesquisa: a relação da pichação, a partir do enfrentamento e do seu combate público, com a forma-cidade *higienista* (ROLNIK, 2009).

Estudar, observar e analisar a pichação na visão de seus atores acerca dessas novas legislações e programas que intentam dar cabo à referida prática a partir da implementação e do desenvolvimento de programas que se afirmam como educativos (formativos) é uma forma modesta de pensar nos mecanismos de controle e punição – a *governamentalidade* de Michel Foucault (2008) – tão frequente no interior dos muros escolares (AQUINO; RIBEIRO, 2009) e, nesse caso, intrinsecamente ligado à aludida forma-cidade higienista.

De encontro ao que pensamos acerca da governamentalidade bem como da relação desta com a escola, lemos no registro da Ata 381 da reunião ordinária do Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas (CONDEPACC), a afirmação de que a pichação é “a expressão máxima de desvinculação com a sociedade” (CONDEPACC, 2009, p. 4), e seria de responsabilidade da Secretaria Municipal de Educação orientar os professores para um trabalho de prevenção de futuros pichadores.

⁵ O prefeito de Limeira assinou um decreto municipal no dia 15 de fevereiro de 2012 que prevê multa de 300 UFESP’S (Unidade Fiscal do Estado de São Paulo) para os pais (se forem menores) ou para os próprios pichadores (se forem maiores de idade), caso sejam pegos cometendo a infração da pichação, previsto em Lei Municipal nº 3.905, de 11 de maio de 2005, alterada pela Lei Municipal nº 4.424, de 2 de setembro de 2009 (LIMEIRA, 2012).

⁶ No dia 20 de maio de 2011 uma matéria intitulada *Cidade Claret é alvo da ação de pichadores* foi publicada no jornal Diário do Rio Claro (CIDADE, 2011) e além de dar conta das pichações no bairro Cidade Claret, levava ao público do jornal uma discussão a respeito da prática da pichação, o texto clamava pela necessidade de uma lei municipal para coibir tal prática. Por fim, lamentando a inexistência de lei própria na cidade de Rio Claro, incentivava os munícipes a ligarem para telefone 190 da Polícia Militar e relatar os casos de pichação que viessem a presenciar.

⁷ “A Lei nº 4.781/2005 também determina multa para quem for flagrado pichando. Até junho deste ano, a Guarda Municipal (GM) local já havia detido oito pichadores em flagrante, seis deles menores de 18 anos. Juntos, eles somaram R\$ 4 mil em multas. Todo o dinheiro arrecadado é revertido para a Secretaria da Família e Bem-Estar Social.” (GALLACCI, 2009)

⁸ “A Câmara Municipal de Monte Mor, na Região Metropolitana de Campinas (RMC), aprovou por unanimidade o Projeto de Lei nº 53/2009, que proíbe a venda de tinta spray a menores de 18 anos e estabelece multa de 30 unidades do Valor de Referência do Município (VRM) — que equivale a R\$ 1.060,80 atualmente — para quem for pego pichando o patrimônio público ou privado. Os comerciantes que forem flagrados vendendo spray a menores pagarão uma multa de 100 VRMs, ou R\$ 3.536,00. O projeto é de autoria do vereador Walton Assis Pereira (PDT).” (Ibid.)

A partir do momento em que se vincula a conduta humana à educação, entramos no âmbito da governamentalidade (FOUCAULT, 2008).

Além da escola, as demais instituições e espaços sociais da vida cotidiana estão permeados por este governo, o qual “pode ser observado em unidades sociais tão pequenas como a família nuclear ou tão ‘informais’ como um encontro casual entre vizinhos na rua.” (BEY, 2008, p.13). Travaremos um *exercício de pensamento* (GALLO, 2008) a respeito do que representa a escrita da pichação (do “pixo”, como veremos) para este governo.

Essa é uma de nossas primeiras interrogações, a qual tem como indícios de resposta o trabalho do filósofo francês Philippe Artières denominado de *A polícia da escrita: práticas de panoptismo gráfico* (2006), onde afirma que em:

5 de setembro de 1885, 9o Distrito. Às 5h45min da manhã, os guardas Wicart e Accoyer registraram essas palavras escritas a carvão, em cinco pontos diferentes, sobre o muro do Collège Rollin, Boulevard Rochechouard nº 49 e sobre a casa nº 47 do mesmo Boulevard: “Morte à République Française”. Os agentes lavaram e fizeram desaparecer completamente essas palavras rebeldes. (p. 45)

No mesmo texto do pensador Artières, estudioso das formas de *escrita e arquivamento de si* pela perspectiva foucaultiana, lemos que o “escrever torna-se, de alguma maneira, a assinatura da sua doença, de seu crime, de suas faltas” (Ibid., p. 41). Chegando ele a perguntar: “O que faz com que o ato de escrever se transforme em ato a ser observado e a ser descrito num registro policial?” (Ibid. p. 38).

Artières elucida com detalhes o que ele identifica como o momento inaugural da ilegalidade da escrita pública na França. No dia 29 de dezembro de 1884 é lavrado o primeiro registro policial que cataloga uma escrita pública (em uma parede de Paris) como um ato ilícito.

Esse registro policial de uma escritura ilícita constitui um acontecimento tão pequeno quanto considerável: ele inaugura um olhar e sua prática; o policial é preciso não apenas quanto ao local da escritura, mas também quanto ao seu tamanho, sua cor, o suporte em que ela é feita e sua consistência. (Ibid., p. 37)

A partir dessa ocorrência – a qual se constitui apenas como um indício para uma série de novos registros policiais – funda-se o que Philippe Artières denomina como a *Polícia da Escritura*.

Recorrendo à Foucault e às suas elaborações encontradas em *Vigiar e Punir* (2005) acerca da necessidade do controle dos corpos, da produção de corpos social e economicamente eficazes, saudáveis e produtivos, Artières compreende a escritura

como uma dimensão constituinte desse corpo, ou melhor, é parte do corpo dos homens. Michel Foucault, no já citado *Vigiar e Punir* (2005), afirma que “Uma boa caligrafia, por exemplo, supõe uma ginástica – uma rotina cujo rigoroso código abrange o corpo por inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador.” (p. 130).

Dessa forma, Artières chega à conclusão de que “a escritura é elevada ao mesmo nível do caminhar; faz-se, dessa prática, um modo de controle do corpo. Pelo seu exercício, atua-se sobre todo o corpo.” (ARTIÈRES, 2006, p. 40).

Assim sendo, é necessário o controle do que se escreve, daquele que escreve e, ainda, de onde se escreve. Sabendo que a modernidade emprega a tecnologia do panóptico, criação do jurista Jeremy Bentham (cf. FOUCAULT, 2005), para o controle dos corpos, Artières denomina as técnicas empregadas ao controle e catalogação da escrita como o *panóptico gráfico*. Este, por sua vez “se estende ao conjunto do espaço social, apoiando-se sobre novos leitores/escritores e sobre novas técnicas de leitura e de escritura.” (ARTIÈRES, 2006, p. 44).

Para Artières esse *panóptico gráfico*, muito mais sutil e discreto que o panóptico detalhado por Bentham pelo fato de não apoiar-se em edificações; é um anúncio da *Sociedade de Controle* detalhada por Deleuze no clássico documento *Post-scriptum sobre as sociedades de controle* (1992a). Sociedade de controle a qual seria uma passagem da sociedade dos espaços fechada (disciplina, instituição) para uma sociedade dos espaços abertos.

É importante notar, tendo em vista a nossa pesquisa que versa sobre a prática da pichação bem como a relação dos pichadores com a questão da ilegalidade de sua prática, a afirmação de Artières sobre as motivações dessa *polícia da escritura*:

para esses policiais não se trata de lutar contra o vandalismo nem se trata de uma poluição visual que poderia ser causada por tais escrituras – isso que hoje se constitui no motivo principal das campanhas contra os grafites –, mas de cuidar para que as paredes do distrito de que eles são encarregados não sejam recobertas de escritos que perturbem o curso das coisas. (ARTIÈRES, 2006, p. 46)

Sabemos que o combate da pichação, para além de aliar-se às questões estéticas, detentoras do discurso antipoluição visual e ao simples fato da pintura como ato de vandalismo, há ainda falas (policiais, inclusive) de que a pichação é um indício para posteriores ações criminosas (roubos, furtos), como ainda proporcionaria a comunicação entre diversos grupos criminosos (MITTMANN, 2011a). Pelos estudos diversos da

pichação (PEREIRA, 2005; SPINELLI, 2007; PIXO, 2011), tais afirmações mostraram-se completamente descabidas.

No entanto, perguntamo-nos: a partir de que momento na história a escrita sobreposta a espaços públicos urbanos passou a configurar-se como um delito e devia ser evitado, combatido, apagado e o seu autor preferencialmente punido?

Talvez um movimento que buscasse vislumbrar a escrita em espaços públicos ao longo da história pudesse indicar-nos algumas questões referentes à sua proibição, ilegalidade e por fim do combate por parte dos governos (polícia). Partimos assim, em um primeiro momento, capturar alguns episódios históricos que poderiam ilustrar o panorama a respeito das escriturações em muros, paredes e similares. Posteriormente queremos pensar a respeito dos programas e leis que parecem surgir a cada momento em cidades distintas, bem como da relação dos pichadores para com essa nascente legislação.

1 A ESCRITA PÚBLICA URBANA: GRAFITE, PICHAÇÃO E PIXAÇÃO

1.1 Os grafites de Pompéia

De todas as inscrições catalogadas, a imensa maioria corresponde àquelas registradas de próprio punho pelo autor. (FEITOSA, 2005, p. 63)

Nosso ponto de partida é Pompéia, cidade do Império Romano, que se mostrou um fértil palco de formas de escrita convencionadas de *grafite*. A escrita nos muros e nas paredes do seu território urbano era uma prática tão convencional, mesmo estando alguns desses escritos em conformidade com as “normas” da época e outros fora dessa normatização, que é possível encontrar referências a essa forma de comunicação em autores clássicos, como é o caso de Plínio⁹ quando diz: “lerás, muitas vezes, em todas as paredes e em todas as colunas, muitos grafites escritos por muitas pessoas”. (FUNARI, 2003, p. 80).

A historiadora Lourdes Conde Feitosa é uma das principais estudiosas brasileira desses grafites, bem como das suas estratégias e das ações públicas em relação aos mesmos. Em seu livro *Amor e Sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia* (2005) a autora aborda de forma detalhada esses escritos, bem como algumas de suas intenções (políticas, poéticas, comerciais, amorosas etc.), de seus agenciamentos, do diálogo desses escritos com a população¹⁰, das formas como suas letras, palavras e frases eram grafadas, assim como os funcionários do governo que eram responsáveis por apagar toda a escrita que fosse julgada “anormal”.

1.2 A escrita popular e o apagar o como tecnologia de controle

A acadêmica Lourdes Conde Feitosa é autora de uma pesquisa que é útil para pensar sobre os primórdios da escrita no suporte físico da cidade. Referimo-nos aqui a já citada obra *Amor e sexualidade* (2005). Nesse trabalho, a historiadora apresenta uma profunda pesquisa acerca das inscrições encontradas em muros e paredes da antiga

⁹ Mais conhecido como Plínio, o Velho, foi pensador, escritor e comandante do exército no Império Romano.

¹⁰ Feitosa (2005) em sua obra propõe uma discussão acerca da sexualidade em Pompéia a partir do que ela denomina como “escrita popular”. A escrita desenvolvida no espaço público pelos “humildes”, “populares” e “modestos”.

cidade de Pompéia tendo o interesse de compreender como os, denominados por ela, populares entendiam e vivenciavam o feminino e o masculino a partir daqueles grafites. Para tanto, buscou nas frases grafadas nos muros pompeianos alguma luz possível de entender as questões de gênero naquele período.

Pompéia foi uma cidade pertencente ao Império Romano a qual fora destruída durante a erupção do vulcão Vesúvio em 76 d.C. Por sepultar a cidade em cinzas, esta erupção manteve Pompéia oculta por 1600 anos antes de ser redescoberta por acaso. As cinzas e a lama que cobriram a cidade fizeram com que tudo – os corpos dos que lá viviam, bem como as suas casas, comércio, entre outros – sobrevivesse intocável por todo esse tempo. Ao ser desvelada, uma série enorme de inscrições diversas em muros, paredes e fachadas de prédios foram descobertas, e desde então uma gama variada de profissionais do mundo acadêmico da historiografia tem se interessado por esses grafites. No livro de Feitosa (2005) é realizado um levantamento desses estudos, bem como das obras que tratam e catalogam esses grafites.

No entanto, em seu texto, Lourdes Conde Feitosa não deixa realmente claro os critérios que configurariam a prática dessa escrita como *legal* e ou *ilegal*. Entretanto, o permitido e o não permitido estão presentes: há escritas que ainda usando os mesmos recursos das demais para se efetivarem são aceitas e outras não são.

Essas escritas de Pompéia eram realizadas com o uso de um instrumento chamado de *graphium*, uma espécie de um grande estilete dotado de uma ponta afiada que propiciava a escrita a partir da fricção desta com a parede a ser rabiscada. É do termo *graphium* que deriva a palavra grafite, usada para caracterizar essa escrita e ainda hoje empregada para caracterizar desde escritas em banheiros públicos, muros e o *graffiti*, a denominada *arte urbana* (GITHAY, 1999).

É interessante destacar um estilo similar e contemporâneo do *graphium* que uma série de *tageiros*¹¹ empregam ao fazerem o uso de pedras e ou pedaços de barra de ferro para riscar suas firmas em vidros de janelas de ônibus e ou em vagões de trens e do metrô em dias de jogos de futebol.

Cabe destacar a existência em Pompéia de uma função bastante peculiar e significativa denominada de *dealbatores*, “os quais tinham por finalidade a limpeza das paredes” (FEITOSA, 2005, p. 62-63) a partir do apagamento das escritas que se

¹¹ *Tageiros* é como os pichadores chamam aqueles que se dedicam a riscar suas tags (nomes) pela cidade, podendo ser com o uso de pincel atômico, de giz de cera e ou mesmo pedras.

configurassem como indesejáveis. Parece-nos, assim, que a escrita como um problema a ser enfrentando pelos governos dos homens não é algo necessariamente novo, assim como a escrituração em espaços públicos também não é. O que se mostra significativo é que já no Império Romano a prática social de uma escrita, assim como o que hoje chamamos de grafite e ou pichação (com aproximações e distanciamentos) já estivesse presente, mesmo como um problema de *governo*.

1.3 A pichação política: do maio de 1968 na França a intifada Palestina

Em maio de 68, na França, as pichações inscritas em paredes tinham características bastante singulares. A linguagem, utilizada como “arma de reivindicações”, surgia nos muros, numa atitude “ante-media”. (FONSECA, 1981 p. 18)

“Não gosto de escrever nas paredes.” (Ibid., p.25)

A pichação também é acionada tradicionalmente como uma ferramenta de propaganda e de agitação política e eleitoral. Ela é empregada por diversos grupos e partidos políticos em variadas situações, as quais passam por campanhas eleitorais formais (divulgação do nome de políticos), eleições sindicais, exposição de ideias e campanhas, bem como por convocação para atos e manifestações políticas públicas. Afinal, como era possível ler nas ruas de Paris no maio de 1968: “o estado é cada um de nós” (FONSECA, 1981 p.24).

A pichação é também facilmente associada aos movimentos do maio de 1968 na França, quando, em meio a todos os tumultuados e efervescentes acontecimentos políticos, a juventude francesa lançou mão de maneira ampla da escrita pelos muros da cidade. O suporte urbano, muros e paredes, mostraram-se convenientes ao uso da propaganda de ideias políticas libertárias. Frases popularmente conhecidas como “*é proibido proibir*”, “*exija o impossível*” e “*faça amor não faça guerra*” são oriundas desse contexto e ganharam notoriedade pública quando apareceram pela primeira vez escritas em um muro da capital francesa.

No livro *Paris: Maio de 68*, de autoria do grupo Solidarity (2003) e publicado no Brasil pela Editora Conrad, na Coleção Baderna, encontramos a afirmação de que “o sinal mais revelador do novo e inebriante clima era visto nas paredes dos corredores da Sorbonne” (p. 53-54). Segunda a mesma publicação, foram nos muros e nas paredes da

Sorbonne – Universidade de Paris – que a (contra)política começou de fato. As diversas frases pichadas faziam com que as pessoas parassem diante dos escritos e questionassem a si mesmas sobre o que estava ocorrendo naquele momento.

O papel cabal da pichação como meio de comunicação política nesse contexto pode ser compreendido com a seguinte frase pichada em um muro da Universidade de Paris: “longa vida à comunicação, abaixo a telecomunicação” (Ibid., p. 54).

O uso da pichação como um instrumento de convocação para manifestações políticas e para a divulgação de palavras de ordem de grupos militantes é usado, entre outros lugares, nos campos de refugiados palestinos, como é tratado no livro *Os Pichadores de Jabalia* (2006) do jornalista Ouzi Dekel. O autor explica que os jovens encarregados pela escrita de tinta em muros e paredes do campo de refugiados na Faixa de Gaza deveriam estar atentos, pois “se decidissem fazer uma manifestação ou uma greve geral, a missão dos pichadores era difundir as palavras de ordem para todos os moradores do campo de refugiados” (p. 31).

O exército de Israel, em um exercício de *Panóptico Gráfico* (ARTIÈRÈS, 2006), emprega boa parte de seu tempo no controle desses escritos, tentando impedir que os mesmos venham a ser realizados, e se o forem, que sejam rapidamente apagados. Entretanto, antes de serem destruídos, devem ser catalogados, já que a constituição de *arquivos* é algo elementar para a sociedade moderna (FOUCAULT, 2008). O livro de Dekel ainda mostra-nos uma estratégia – digamos – informal dos soldados: quando alguns desses militantes-pichadores são pegos em ação, são obrigados a escreverem frases que venham a denegrir a imagem de quem picha, de seus grupos políticos e do seu povo, no caso os palestinos.

Nesse contexto o *panóptico gráfico* mostra-se mais que atuante. Por esse motivo a pichação política desses palestinos deve ser rápida: “em duas horas” as mensagens devem “ser escritas em quinze a vinte locais ‘estratégicos’ do campo de refugiados” (DEKEL, 2006, *passim*).

O documento que trata dessas pichações-políticas palestinas é um texto jornalístico, entretanto os indícios da economia e da estratégia de escrita empregada por esses jovens árabes faz-nos visualizar a *máquina-de-guerra* deleuzo-guattariana (1997), ou ainda, o *terrorismo poético* de Hakim Bey (2003). Posteriormente voltaremos a abordar esses conceitos/categorias/ferramentas, ou como quer Foucault, fogos de artifício da máquina-de-guerra e do terrorismo poético como ferramentas possíveis para abordar a pichação.

1.4 O grafite de Nova Iorque nos anos 1970

O *Graffiti* moderno, como nós conhecemos hoje, surgiu na década de 1970 na cidade norte-americana de Nova Iorque. Nasceu – esteticamente ainda pouco elaborado – com a aparição de um nome acompanhado de um número escrito em paredes por diversos cantos do espaço urbano. Era *Taki 183*: Taki, o nome do autor e 183, o número da rua de sua residência. Taki era um jovem *office-boy* que em determinado momento resolveu espalhar o seu codinome e o número da rua de sua casa pelos diversos cantos que transitava por conta de seu trabalho.

Essa ação empreendida pelo jovem *office-boy* norte-americano não tardou para ser percebida pelos populares, por conta da sua repetição, e acabar virando pauta jornalística.

A edição de 21 de Julho de 1971 do New York Times noticiava um estranho fenômeno perpetrado por um jovem de origem grega residente em Nova Iorque, nos seguintes termos: ‘Taki é um adolescente de Manhattan que escreve o seu nome e o número da sua rua para onde quer que se desloque. Ele afirma que é algo que tem, necessariamente, de fazer’. Este jovem, chamado Demetrios, dedicava-se a inscrever a enigmática sigla Taki 183 pelas carruagens de metropolitano da cidade. (CAMPOS, 2009, p. 152)

Taki, o apelido adotado pelo descendente grego Demetrios, logo tomou os vagões do metrô como espaço privilegiado de sua escrita. Pode-se dizer que após esse ato aparentemente espontâneo, todo um circuito de jovens grafiteiros se estabeleceria pelas redes do metrô de Nova Iorque.

O filme documentário norte-americano *Style Wars* (1984) é responsável por um cuidadoso registro (cartográfico) do nascente circuito de grafite ilegal na cidade de Nova Iorque. A película, que chegou a ser exibida em um canal público de televisão nos EUA, acompanha alguns dos *writers* mais reconhecidos entre os seus pares. Seguimos, através da narrativa da câmera, esses jovens por túneis subterrâneos, elevados e uma série de locais ermos, proibidos e de difícil acesso. Toda essa *deriva* é feita em busca de *carruagens* a serem pintadas com as cores das suas latas de tinta spray.

Os autores do documentário também ouviram as autoridades da administração municipal, da polícia e da gestão do sistema de transporte metropolitano (*The New York City Subway*): todos foram unânimes na condenação e na necessidade do estabelecimento de uma luta contra o grafite. A reboque desse pensamento repreensivo, já nos primeiros anos da década de 1980, a prefeitura da cidade de Nova Iorque encabeçou uma campanha de Combate ao Grafite. Antes mesmo, em 1972, a prefeitura

da cidade em questão já iniciava o repasse de recursos financeiros para o departamento de polícia de Nova Iorque com fins de combate à prática ilegal do grafite.

1.5 A pichação chega a São Paulo – artistas e intelectuais da classe média urbana dos anos de 1970/1980

A pichação em São Paulo, assim como em Nova Iorque, tem início nos primeiros anos da década de 1970, entretanto ainda muito diferente do que chamamos e compreendemos hoje como “*pixação*”. Essa pichação ganhava vida pelas mãos de jovens da classe-média envolvidos com expressões artísticas compreendidas no campo da *vanguarda*. Esses jovens experimentavam novas e mais baratas formas de publicização dos seus trabalhos e perceberam na nascente técnica do *stencil* uma nova e econômica oportunidade de espalhar ideias e expressões poéticas pela cidade.

Podemos entender esses movimentos iniciais da pichação paulista como uma (in)surgente expressão inserida dentro de uma *poética urbana*. Já nos primeiros anos da década de 1980 era publicado o livro *A Poesia do Acaso (na transversal da cidade)* (1981) pela escritora, poeta e videoartista, Cristina Fonseca. O livro em questão aborda as diferentes manifestações pichadoras em São Paulo, tendo em mente a questão estética, experimental e poética das intervenções, sem, no entanto, perder de vista a já premente discussão entre o legal e ilegal, bem como o papel de “terrorismo”, pois para a autora tais atos configuravam-se como ações políticas de *terror gráfico*¹².

O seu texto é recheado de experimentações poéticas e políticas, como se contaminado pelos ensaios que estavam sendo gestados nas ruas de São Paulo, ficando evidente na citação que segue:

Na transversal da cidade PALAVRAS-OBJETOS-COISAS que são também as EMOÇÕES OBJETOS/ABJETAS estampadas nos muros, casas, muretas. Para quem quiser e/ou mesmo não quiser ver. Sair na calada da noite – PIXAR-PIXANDO – como se a rebelião estivesse no fato de buscarmos um outro sentido das palavras. (FONSECA, 1981, p. 10)

A urbanidade e a linguagem mostram-se como questões significativas de debate para compreender o que estava nascendo no espaço paulistano da metrópole. Para saber

¹² Interessante notar que alguns pichadores integrantes da cena atual, como PIGMEUS da zona sul de São Paulo, afirmam que o que fazem é “uma guerra escrita, um terrorismo tipográfico” (BOMB-IT, 1997), o que vai ao encontro daquilo que Fonseca (1981) falava quando pensava a pichação que florescia na capital paulista.

ler este “outro sentido das palavras” faz-se *mister*, nesse caminho, a contribuição do alemão Walter Benjamin (1995), mais especificamente o seu olhar atendo para o que ocorria nas ruas, bem como das dimensões e escalas desse mesmo olhar. O que fica bastante visível na afirmação de que:

quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, ela se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados de uma fila. (p. 16)

O filósofo alemão Walter Benjamin é um dos autores mais instigantes para compreendermos a dinâmica da *cidade moderna*. Em uma série de textos, ele aborda a cidade em suas novas e *modernas* formatações influenciadas – e modificadas – pela reforma urbana do Barão Haussmann e também as novas significações desse urbano na vida mental dos passantes. Benjamin preocupou-se em compreender como o caminhar, o estar na rua é significativo para o processo de subjetivação (recorrendo ao posterior pensamento de Michel Foucault [2006a]) dos cidadãos. Em sua obra *Rua de mão única* (1995) Benjamin problematiza, entre outras mecânicas do urbano (e do urbanismo), a questão da escala: “a força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano.” (Ibid., p. 16). O mesmo pode se pensar para a rua ou os *bulevares*, pois estar no meio com os passantes, os vendedores ambulantes e toda a “confusão” que pode surgir o encontro gerado pelas ruas, avenidas e ou alamedas. É muito diferente de estar no alto de um prédio, na segurança de um apartamento, acompanhando a movimentação nas pequenas ruas que se avista na parte inferior do edifício.

Mirar as escritas dos pichadores desde dentro de um apartamento ou do alto de um prédio configura-se como uma experiência bastante distinta do travar contato com as letras do “*pixo*” ao caminhar, derivar, flunar pelas ruas da cidade. Não pensamos em tornar nenhuma dessas experiências como a ideal, entretanto cabe ressaltar que ambas configuram-se com suas particularidades. Fonseca (1981) procurou aplicar esses dois olhares em seu livro. Além de Benjamin e de Fonseca, vamos nos apoiar em algumas contribuições do campo antropologia para essa reflexão.

Nossa pesquisa, que em grande medida, vincula-se com os chamados *estudos urbanos*, ou ainda, com a *antropologia urbana*, representada pela série de trabalhos etnográficos por nós consultados e estudados, preocupa-se com o debate acerca das

escalas de observação, pois observar a cidade do alto, de maneira distanciada, de “fora e de longe” constrói uma realidade muito diversa de quando se observa o urbano de “perto e de dentro”.

Esse debate é travado pelo antropólogo paulista José Guilherme C. Magnani em uma série de trabalhos voltados para a compreensão das dinâmicas da cidade (1998; 2000; 2002), bem como dos diversos aspectos culturais e de sociabilidade do urbano, focando principalmente a capital paulista. Dentre os vários textos e as múltiplas pesquisas relacionadas aos estudos urbanos, destacamos *Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole*, o qual integra o livro, coletânea de artigos-pesquisas, *Na Metrópole* (2000). Nesse texto, Magnani apresenta com acuidade suas formulações conceituais – e categorias de análise – para o trabalho de “campo na cidade”.

1.6 A Escola Paulista de Pixação

Desde a década de 1980, no estado de São Paulo e em particular na sua capital, vem se configurando uma forma muito particular de pichação. Forma esta, envolta em singularidades de forma e de sociabilidade, que será denominada por muitos (GITAHY, 1999; PEREIRA, 2005) como a *Escola Paulista de Pichação*. É justamente sobre esta “escola” da pichação que nos deteremos nas próximas linhas.

Não é difícil ouvir nas reclamações dos populares ou ainda ler em matérias jornalísticas (MITTMANN, 2011a) que nas pichações disseminadas pela cidade o significado de tais garatujas são impossíveis de se compreender. É comum associar os pichadores como seres analfabetos e impossibilitados de passar uma mensagem límpida e clara para que todos possam ver e compreender, para que todo e qualquer passante possa ler o que ali se encontra pintado.

Diferentemente das pinturas do período da ditadura militar, só para constar um exemplo, onde era possível encontrar frases de ordem e de efeito político, os atuais pichadores paulistas não querem comunicar-se diretamente com todos os cidadãos que coabitam esses espaços urbanos. A pichação em questão é um movimento de escrita direcionado aos próprios atores desse movimento. É um *código-território fechado*: o pichador marca, apropria-se de um espaço físico, entretanto essa comunicação circula apenas entre os demais pichadores. Para quem não “pixa” é só ruído.

A forma das letras da pichação paulista – muito distintas das encontradas em cidades do estado do Rio de Janeiro¹³, por exemplo, onde deparamo-nos com outro importante circuito de pichação – tem como particularidade um atraente envolvimento com as formas da cidade de São Paulo: letras altas, retas e pontiagudas. Sem mencionar outras características de cunho econômico e ergométrico¹⁴.

Para superar os gastos elevados com a compra de tinta aerossol spray, a economia da pichação utiliza-se de algumas maquinações, como a confecção de sua própria tinta. Essa tinta é condicionada em garrafas plásticas (pet) de refrigerantes, já usadas e anteriormente descartadas. Para que a tinta possa ser aplicada é necessário o uso de rolo de pintura, em muitos casos acoplados em cabos de vassoura, pedaços de bambu ou cano PVC de modo a servir como extensores do próprio corpo. Uma espécie de *cyborg*¹⁵-pixador.

Se pensarmos nas limitações ergonômicas, é fácil de compreender que o uso de rolo de pintura, o qual pode ser acoplado a extensores de madeira ou similares (como cano PVC), facilita o alcance dos altos e das bordas de prédios, o que não aconteceria com o uso de latas de *spray*, que precisam ser acionadas pelo uso da ponta dos dedos. A utilização do rolo de pintura também empresta uma particularidade na forma das letras, que acabam por receber uma direção muito mais reta e pontiaguda do que as pichações ondulares e circulares da já citada cidade do Rio de Janeiro (signatárias das *tags* do grafite norte americano dos anos de 1970).

Na pichação o nome do pichador, ou o seu “pixo”, aquilo que ele “lança” na cidade, a forma como ele identifica-se entre seus pares é conhecida como *tag*. Não por acaso, na pichação da referida Escola Paulista, esta é denominada como *tag-reto*, surgindo assim outra diferenciação possível entre os diversos pichadores brasileiros: a *tag* (de diversas formas possíveis) e a *tag-reto* (letras retas e pontiagudas). Estando a segunda forma circunscrita, em grande medida, às grandes e médias cidades paulistas e a primeira ao Rio de Janeiro, já nos outros diversos estados brasileiros a pichação é,

¹³ No Rio de Janeiro os praticantes da pichação denominam a sua prática como *Xarpi* (o anagrama de Pixar) e a forma de suas letras (*tags*) são conhecidas como “carioquinhas” (OLIVEIRA JUNIOR, 2009).

¹⁴ Fonseca (1981) entrevista Décio Pignatari, e pede que o pai da poesia concreta se posicionasse em relação ao nascente grafite/pichação paulista. Pignatari então afirma: “a pichação é poesia concreta em si”.

¹⁵ Quando pensamos na figura do *cyborg* partimos de uma linha de compreensão da técnica e da tecnologia imbricadas em um desdobramento político. Para uma maior compreensão recomendamos Laymert (2003).

geralmente, permeada pelas diferentes formas de “pixo”, seja *tag* ou *tag-reto* (100COMÉDIA BRASIL, 2011).



Figura 1 OS*SF, pichação no estilo Tag-Reto no bairro Jardim Santo Antônio na cidade de Osasco, Grande São Paulo, 2009. Acervo pessoal.

Além de questões especiais da forma da sua *fonte*, a pichação paulista também distingue-se por suas motivações e por formas de sociabilidade e de mobilidade. O que interessa ao pichador é o Ibope¹⁶. Esse termo, referência ao conhecido instituto de pesquisa, atua como uma categoria nativa de distinção, diferenciação e de classificação entre “os que têm mais” e “os que têm menos Ibope”. Ter ibope é, portanto, ser popular entre os pichadores. Na cena pichadora da cidade de Recife os seus integrantes buscam ter *Sucesso*. Ter *Sucesso*, no “*pixo*” recifense, é o mesmo que ter *Ibope*, no “*pixo*” paulista: é ser reconhecido pelos demais.

O sujeito, que sai às ruas para aplicar sua caligrafia marginal, quer ser conhecido e reconhecido pelos seus pares, e para que esse reconhecimento seja efetivado é necessário que seu “*pixo*” esteja decalcado nos lugares mais abstrusos. Não tardou para que o topo dos prédios de grandes centros urbanos configurasse como o território de interesse privilegiado desses escritores. Na pichação paulista “o alto dos prédios é o que há de melhor”, comenta Pigmeu, “é o que da mais Ibope” (A LETRA E O MURO, 2002).

¹⁶ A categoria nativa – criada e aplicada pelos próprios pichadores – de IBOPE faz referência ao *Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística*, uma das maiores empresas de pesquisa da América Latina. O termo Ibope, de diferenciação/distinção, atualmente vem sendo aplicado em Assunção, no Paraguai, na cena grafiteira local, a qual sofre uma grande influência do circuito da pichação paulista.

1.7 As gambiarras da/na pichação

“Mas a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias.”
(DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 31)

Pensando a propósito das particularidades do circuito paulista de pichação – que o transformaram em *pixação* (LASSALA, 2010) –, as que mais evidenciam-se dizem respeito à inventividade do pichador. As suas diversas gambiarras¹⁷, as quais estão diretamente ligadas à forma da letra pichada, como é o caso do uso do rolo de pintura e de garrafas plásticas (pet) para o transporte da tinta, sem mencionar outras diversas maquinações, tanto das táticas empregadas quanto das estratégias da ação pichadora. É o caso da *escada humana*, como os pichadores a chamam, onde um escritor de “pixo” sobe nos ombros de outro(s) pichador(es) para atingir o alto de muros e ou de paredes.



Figura 2 Escada humana realizada por REEFT e KILE. 02 de fev. 2010.
Acervo de Reeft, gentilmente cedido para esta pesquisa.

Compreendendo a pichação como um (dentre tantos) código presente no cotidiano urbano, de um *mundo codificado* (FLUSSER, 2007), cabe a nós buscar a extensão do ato de escrita, bem como de suas fabulações e maquinações (gambiarras). Entender o pixo e entender quem é que escreve na *urbe* é entender os processos para que essa escrita logre sucesso. Este é o movimento que pretendemos fazer.

¹⁷ *Gambiarra*, que a rigor, segundo o dicionário Houaiss, é uma “extensão elétrica, de fio comprido, com uma lâmpada na extremidade”, passou a representar, na fala popular, toda e qualquer invenção, inventividade, desde tecnológicas às práticas sociais. Hoje existe inclusive uma série de acadêmicos e artistas dedicando-se ao que chamam de *gambiologia*, ou seja, o estudo da gambiarra como prática cultural e social. Um grande expoente na arte contemporânea é Vladimir Arkhipov, que fez uma série artística chamada Handmade tales onde expõe objetos fabricados artesanalmente por pessoas comuns e colhidos ao redor do mundo. Mais informações em <http://www.folkforms.ru/> (acesso em 11 de jul. 2012).

Para chegar ao topo de um prédio é possível escalar as suas paredes, como deixam evidente alguns documentários entre eles o filme PIXO (2011), ou partir para a estratégia da negociação, que pode acontecer com o porteiro do prédio alvo ou mesmo com moradores, como relata uma matéria do jornal Correio Popular de Campinas (FILHO, 2009), onde um pichador admite entrar em contato com meninas e tentar alguma relação de galanteio para depois ter seu acesso ao prédio facilitado por elas.

Para escrever pela cidade também é necessário possuir tinta. Nesse quesito, a economia da pichação se alarga: sabendo que o valor de uma lata de tinta aerosol spray custa em torno de vinte reais (R\$ 20,00) e que o seu conteúdo pode desaparecer (esfumaçar) rapidamente após a escrita de algumas poucas *tags*, é indispensável partir para alguns estratagemas alternativos para ter acesso ao material principal da escrita: a tinta, sem ter que arcar com o ônus financeiro.

Uma das formas de ter acesso a latas de tinta aerosol spray é através do roubo em lojas de tintas ou depósitos de materiais de construção, ou ainda a prática de pequenos furtos para trocar o material por tinta spray (PEREIRA, 2005). Da necessidade de uma tinta mais barata, de acesso mais fácil e também mais abundante, originaram-se uma das principais características do *pixo* paulista: o uso de rolo de pintura e tinta látex para a escrita das *tags*. A tinta pode assim ser preparada pelos próprios pichadores – acrescida de água e ou solventes para render mais – e carregada em garrafas de plástico (pet) facilitando assim o descolar-se pelas ruas e avenidas da cidade.



Figura 3 A lata de spray como signo da pichação, do grafite. Rua Augusta, São Paulo, 2012. Acervo pessoal.

A questão que envolve o uso de uma determinada ferramenta para a prática da pichação, a lata de spray e ou o rolo de pintura, não é um ponto menor. A lata de tinta spray por muito tempo configurou-se como um signo, quase que um sinônimo, do

grafite e da pichação. Entretanto o uso do rolo de pintura vem ganhando adeptos além da pichação. Muitos grafiteiros, inclusive de outros países, já incorporaram o rolo de pintura em seus trabalhos. Como é possível observar no documentário alemão *Art Inconsequence* do diretor Robert Kaltenhäuser.

2 A ESCRITA PÚBLICA URBANA E A DICOTOMIA ENTRE O LEGAL E O ILEGAL

“Pixar é errado, errar é humano, somos humanos por isso que Pixamos” GRILLO13

Após pensar na cidade de Pompéia e seus escritos autorizados e não autorizados, de Nova Iorque, com o jovem Taki escrevendo aleatoriamente seu nome e endereço nos trens e também de Paris da década de 1960 e sua agitação política, as manifestações estudantis e as greves proletárias, foi possível perceber o quão antiga (e atual) é a atividade de escrita de nomes, frases, palavras de ordem, publicidade variadas em muros, com ou sem a devida autorização, configurando legalidade ou ilegalidade.

A dicotomia entre o legal e o ilegal tem prevalecido nos diferentes períodos históricos em que tivemos a oportunidade de estudar a prática da escrita urbana conhecida como pichação e ou grafite.

É preciso deixar claro, no entanto, de qual forma de pichação estamos tratando neste trabalho. Podemos entender a pichação de forma genérica como toda e qualquer grafia aplicada de maneira não autorizada nos mais variados espaços públicos. Mas, dentro deste amplo espectro de pichações (letras, palavras, frases, desenhos, signos diversos), encontramos uma espécie particular de pichação, a qual, para diferenciar-se das demais maneiras de escrita não autorizada, os próprios “pixadores” adotaram a grafia de “pixação” como vemos em Pereira (2005) e Lassala (2010)¹⁸. Estratégia similar a esta encontraremos no Rio de Janeiro, onde os escritores urbanos chamam a pichação de *Xarpi* (anagrama de trás para frente da palavra *pixar*) para diferenciar-se de outras formas de manifestações escritas em muros e ou paredes.

Vencido, mesmo que provisoriamente, esta questão, surge-nos uma segunda pergunta: o que leva diversos sujeitos a, ainda que proibida, praticarem tal forma de escrita? Quais são as motivações desta forma particular de comunicação urbana mesmo com um longo histórico de proibições (regulamentações)?

Encontraremos diversas motivações e diferentes formas de aparecimento de múltiplas silhuetas (ruídos) de comunicação, sejam por palavras e ou desenhos como as motivações políticas, no maio de 1968 na França e no período da Ditadura Militar tanto no Brasil como em outros países da América Latina, demonstrado no livro de Cristina

¹⁸ “Pichação não é pixação” (Lassala, 2010). O título do livro é tanto um indício quanto um enunciado.

Fonseca (1981), mas em outros momentos, encontramos motivações econômicas e comerciais como o Cão Fila Km 26¹⁹ ou ainda desavenças com a política eleitoral formal como o caso do Toniolo²⁰ no Rio Grande do Sul.

Outro a mencionar é o economista Carlos Adão²¹, uma espécie de “candidato” permanente, o qual vem ocupando espaço nos muros e paredes da cidade de São Paulo, com suas letras verdes, há quase vinte anos.



Figura 4 Rua Caio Prado, Centro de São Paulo. 2012. Acervo pessoal.

A pichação em São Paulo também tem início na década de 1970, entretanto ainda muito diferente do que chamamos hoje de “*pixação*”. Já na próxima década, nos anos de 1980, o movimento *Punk* e os apreciadores da música *Rock* em geral começam a utilizar os procedimentos de pichação para escrever pela cidade. Influenciado pela estética ortográfica das capas de discos de bandas de diversas vertentes do *Rock n’ Roll*

¹⁹ A pichação Cão Fila Km 26 era levada a cabo por um senhor conhecido como “Tozinho”, sua escrita pichadora – como veremos com mais detalhes afrente – era motivada por seu estabelecimento que criava e vendia cachorros da raça Fila Brasileiro.

²⁰ Toniolo é um caso bastante peculiar na história da cidade de Porto Alegre. Toniolo foi um antigo candidato ao cargo de vereador que fora impedido de concorrer pela justiça eleitoral e rebelou-se contra a decisão. O rapaz, na época, começou a escrever o seu sobrenome (Toniolo) por todos os cantos da capital gaúcha como forma de protesto. Tal empreitada acabou tomando proporções bem maiores do que imaginada: o mesmo tem apreciadores de sua escrita até hoje, quando ainda é possível encontrar a pichação TONIOLO em diversos cantos do estado do Rio Grande do Sul. Para maiores informações é possível acessar o seu site em <http://toniolo-pichador.com.br>.

²¹ Carlos Adão é uma figura bastante particular da pichação/do grafite paulista. Não pertence ao circuito da “*pixação*”, entretanto é alguém bastante respeitado – mesmo não sendo considerado um “*pixador*” – por sua grande exposição na cidade. Pode-se dizer que Carlos Adão é alguém que tem Ibope. Em 2010 Carlos Adão teve, pela primeira vez, seu trabalho exposto numa galeria, em uma exposição individual no Espaço Kabul. A exposição levava o sugestivo título de “*Carlos Adão é arte*” (BURGARELLI, 2010).

como *Iron Maiden*, *Ratos de Porão*, *Metallica*, *Sex Pistols* dentre outras, as letras começavam a tomar formas retas e pontiagudas similares as que possuem hoje na *pixação*, uma vez influenciadas pelo contorno que os nomes dessas bandas ganhavam nas capas de seus discos.

Em um primeiro momento os fãs dessas bandas começaram a pichar o nome dos grupos, tentando sempre copiar a forma das letras. Em seguida tiveram a ideia de pichar o próprio nome, usando para isso a tipografia do conjunto de música preferido. Posteriormente alguns indivíduos começaram a criar nomes, apelidos, para passar a decalcar na cidade.



Figura 5 Logotipo da banda de heavy-metal Iron Maiden



Figura 6 Logotipo da banda de hardcore/punk Ratos de Porão



Figura 7 Logotipo da banda de trash-metal Slayer



Figura 8 Logo da banda de trash-metal Metallica.

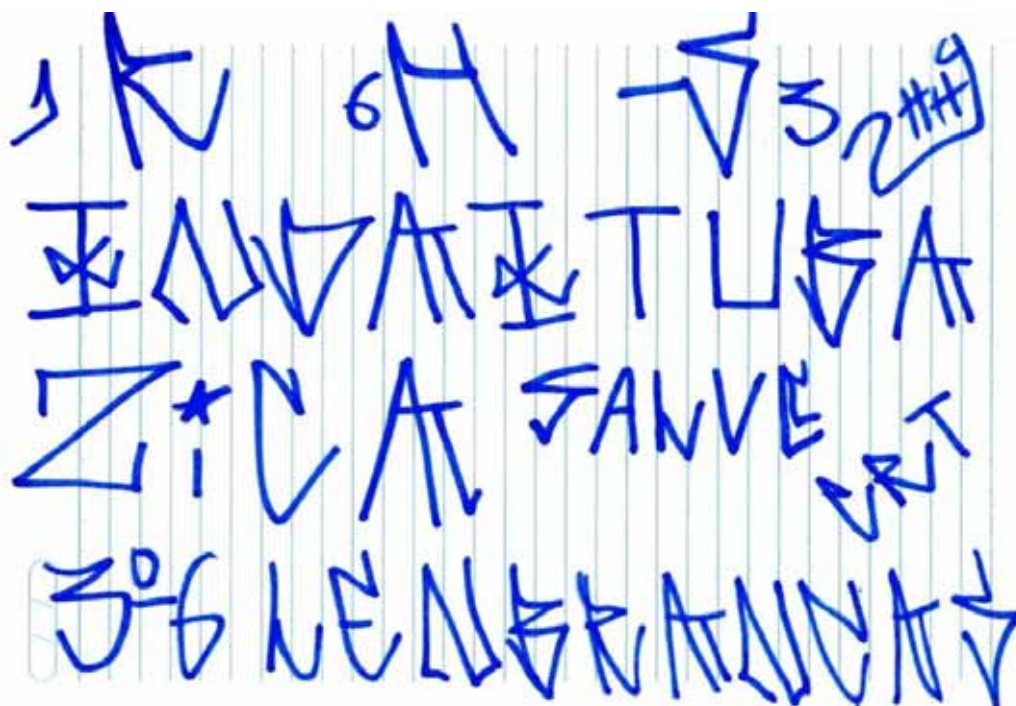


Figura 9 Folhinha de pichador paulista RNS. Exemplo do estilo de letras convencionado como tag-reto. Indaiatuba, 2009. Arquivo pessoal.

A pichação paulista contemporânea, da década de 1990 em diante, assume os contornos de movimento de sociabilidade que percebemos hoje nas inúmeras etnografias e vídeos documentários analisados. Cabe descrever rapidamente os aspectos mais importantes de movimento de sociabilidade – reumático e de bandos – pensando nos textos de Deleuze e Guattari (1996). Explicaremos abaixo os termos e categorias nativas mais importantes para entender o que é e em que se configura a “*pixação*”, para assim poder diferenciar esta das pichações de uma maneira geral. É preciso entender e refletir sobre essas particularidades para só assim elucubrar acerca das motivações destes *sujeitos-“pixadores”* de levar adiante tal prática amplamente negatizada pela sociedade e combatida pelo poder público de forma geral.

A prática de *bandos* pode ser entendida de duas formas: o ilegal (próximo ao que entendemos como pichação em São Paulo) e o legal (o grafite paulista das galerias de arte e dos muros autorizados). Nas palavras de Campos (2009) o “graffiti enquanto expressão e prática cultural é geralmente simplificado nas palavras dos seus autores, sendo reduzido a duas vertentes distintas: a ilegal e a legal” (p. 150).

É evidente que a pichação – em consonância ou dissonância com o grafite – recebe atualmente uma atenção crescente, atenção esta que não se dá apenas por motivações de criminalização, de combate ou mesmo de clamor por punição, por mais que esses motivos também sejam bem evidentes e bastante requisitados. Entretanto, uma forma particular de aproximação com o tema da pichação, no que tange o espaço da mídia e principalmente o circuito da arte, tem nos chamado a atenção. Pensamos aqui em alguns movimentos e manobras que de uma forma ou de outra tentam cooptar a prática da pichação, até então envolta na ilegalidade e na marginalidade – ligada muitas vezes ao vandalismo – para o lucrativo e envolvente campo da arte (BOURDIEU, 1997).

A pichação tem sido fisgada, ou tentada, por alguns componentes do circuito da arte nestes últimos anos em uma relação que se tem estabelecido por laços frágeis, sempre polêmicos e envolvidos em tensão.

Foi assim desde que um grupo denominado de *Pixação SP* invadiu a 28ª Bienal de Arte de São Paulo, a chamada Bienal do Vazio, no ano de 2008. Nessa ocasião o

prédio da Bienal acabou repleto de garatujas do referido grupo, e um de seus integrantes, a pichadora Caroline Piveta²², acabou sendo presa.

Dois anos após, na 29ª Bienal de Arte de São Paulo, o mesmo grupo teve suas pichações expostas nos pavilhões da Bienal, só que dessa vez como convidado. Segundo um de seus curadores, Moacir dos Anjos, em matéria publicada no jornal Folha de São Paulo (MENA, 2010), o convite deve-se a problematização entre política e arte, bem como as suas múltiplas tensões. O curador se apropriou do argumento, de Jacques Rancière (1996), de que a política é o espaço do desentendimento para propor o convite.

Entre uma Bienal e outra, o pichador paulista Djan Ivson, o Cripta, um dos precursores do “movimento” da pichação no Brasil, foi convidado a expor “sua obra” (as combatidas pichações) na fundação Cartier em Paris, na França. Passado as duas bienais de São Paulo, no ano de 2012, Cripta e seus colegas do grupo *Pixação SP* protagonizaram uma polêmica participação na Bienal de Berlim, participação que se deu pelo convite do artista polonês e curador da bienal Artur Zmijewski.

Cabe ainda citar os “ataques” ocorridos à galeria Choque Cultural, espaço artístico voltado as artes de rua (*street-art*), localizada no bairro de Pinheiros, na capital paulista, em alguns grafites como de Os Gêmeos e o “ataque” à Faculdade de Belas Artes, também em São Paulo, quando da apresentação do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) do estudante e pichador Rafael Augustaitiz.

Esses acontecimentos serviram para colocar a pichação em outro lugar no debate acerca da sua prática, levando aqueles que se aventuram nesta questão a pensar com mais acuidade sobre o tema, sobre os encaminhamentos mais comuns, bem como se a mesma configura como arte ou vandalismo, se o seu ator, o pichador (e o seu *bando*), deve ser punido e de que forma o mesmo, até então entendido como um anormal (FOUCAULT, 2001a), deve receber esta punição.

Tendo em vista toda essa movimentação em torno da pichação, como matérias em importantes jornais impressos, em páginas na internet, uma série de filmes documentários etc. Pretendemos empreender um estudo sobre a prática da pichação, tentando entendê-la dentro de seu contexto cultural e de sociabilidade, sem atrever julgar suas motivações, suas finalidades e menos ainda os seus praticantes.

²² Caroline Piveta ficou “encarcerada na Penitenciária Feminina de Santana por 50 dias. Foi condenada a quatro anos de prisão, em regime semiaberto, por formação de quadrilha e destruição de bem protegido por lei e recorre em liberdade” (PICHADORA, 2010).

Para tanto, partiremos do entendimento de que a pichação configura-se como uma escrita urbana – um registro, uma linguagem – que se caracteriza por aparecer e por ser pensada para figurar no espaço público citadino. Caracterizando a pichação como uma linguagem, marcada pela ilegalidade de sua prática e pela constituição de um código-fechado, podemos tentar afastar e olhar a partir de um “de longe e de fora” (MAGNANI, 2002), além de buscar compreender em outros momentos históricos como a escrita em locais públicos era encarada pela sociedade de uma forma geral.



Figura 10 RATUNOS, 07. Tag-reto pichado em uma parede de um estabelecimento comercial no centro de Mogi-Guaçu. 2012. Acervo pessoal.

3 A PICHANÇA E A PIXAÇÃO

Buscaremos discorrer acerca das configurações dessa forma particular de pichação: a *pixação*. Sabendo que a pichação – mesmo entendida ainda de forma *lato* – configura-se como uma escrita juridicamente interdita, ou seja, uma forma de escrever no aparato físico da cidade (muros, portas, janelas, fachadas de prédios etc.) considerada ilegal e que dessa forma precisa ser combatida por vários setores da sociedade, vide as inúmeras campanhas midiáticas²³ e os seus desdobramentos em políticas públicas e ou campanhas acusatórias.

3.1 O caso do *Pixo* ou a “Escola Paulista de Pichação”



Figura 11 Muro na Zona Oeste de São Paulo, no bairro Jardim d' Abril, 2010. Tags diversas, acervo pessoal.

A pichação chega à cidade de São Paulo no final da década de 1970 e início de 1980 pelas mãos de poetas da classe média. Surge como uma forma de expressão, de “publicação” e de experimento para um grupo de “intelectuais” ligados às vanguardas

²³ Para uma maior compreensão e esclarecimento acerca dessas citadas campanhas e programas de combate a prática da pichação sugerimos a leitura de MITTMANN (2011a).

artísticas (FONSECA, 1981). Com o passar dos anos essa prática vai disseminando-se entre as parcelas menos privilegiadas da sociedade até atingir de forma epidêmica a periferia da capital paulista. De um estágio poético e experimental, cuja escrita eram frases e reflexões inspiradas no maio de 1968 francês (como a frase: “*é proibido proibir*”), transmuta-se, nos anos de 1990, a uma escrita que configura-se em uma prática egóica e territorial. Nessa nova conformação da pichação paulistana o que importa é marcar o nome/apelido. Marcar/escrever como recorrência, preferencialmente nos espaços mais visíveis, que inquestionavelmente estão no centro da cidade. A pichação passa a ser uma prática que movimenta os seus atores das distantes periferias ao centro, ou aos vários centros da cidade, para escrever sua *tag*.²⁴

É a partir dessas particularidades que se configura a grafia da pichação paulistana. Tendo em vista as necessidades que envolvem o corpo, como as de escalar, de se pendurar, de subir nos ombros dos colegas e ainda de outros malabarismos para se chegar ao alvo, o spray já não é o mecanismo mais eficaz para a pichação. Desde então o rolo de pintura, chamado de rolinho por aqueles que riscam a cidade, torna-se um apetrecho amplamente utilizado pelos pichadores. Sem contar com a demanda econômica que, em partes, se resolve com o uso do rolo e da tinta esmalte ou látex, economicamente mais viável que a aquisição de latas de aerosol spray.

O uso do rolo de pintura, por sua vez, permite e torna possível uma forma específica de escrita: letras pontiagudas que seguem linhas retas por conta de questões ergonômicas. Com o advento desta tipografia, consolidou-se uma nova estética: a *Escola Paulista de Pichação*²⁵: um novo instrumento de/e para a escrita, assim como o uso do corpo como extensão deste instrumento. Repassamos dessa forma a imagem do *cyborg-pixador*.

²⁴ A pichação quando surge em São Paulo (FONSECA, 1981) está preocupada com o conteúdo, com a sua poética e com a experimentação linguística. A pichação paulistana contemporânea pode-se ver preocupada com a forma, com a experimentação gráfica das letras sendo que o que menos importa (segundo relato de pichadores) é o significado ou a significação do nome pichado. Fica aparente uma semelhança com o movimento do grafite norte-americano iniciado nos anos 70. “O conteúdo dos grafismos não é nem político nem pornográfico: apenas nomes.” (BAUDRILLARD, 1979)

²⁵ É possível encontrar entre os pichadores outras nomenclaturas para definir esta forma específica de pichação. Spinelli (2007) trata em seu texto esta forma como “picho”. Em Pereira (2007) encontramos o termo *Tag-Reto*. *Tag* que significa o nome do pichador e *Reto* em referência à forma das letras.



Figura 12 Pichação estilo tag-reto realizado com o uso de rolo de pintura. Rua Gen. Jardim, Vila Buarque. Centro, São Paulo. 2012. Acervo pessoal.

4 A PICHANÇA E O ESPAÇO DA CIDADE

4.1 Pichação e mobilidade; micropolítica no espaço urbano

“O pixe é composto de variedades extremas, existe o pixe de expressar sentimento no sentido de escrever alguma coisa para alguém ‘pique’ mensagem como: eu te curto muito”
PIXE-DANO²⁶

Quando pensamos nas diversas relações entre a prática da pichação e o espaço urbano constituído, assim como na forma de ser e de se comportar da/na cidade, é preciso refletir com maturidade acerca das questões de poder que são engendradas na constituição das formas urbanas. Na esteira de Foucault, é necessário saber como uma sociedade manejava seu espaço e nele inscrevia as relações de força (FOUCAULT, 2001) para poder pensar acerca de práticas compreendidas como históricas.

Sabendo ainda que, como Robert Ezra Park afirma, em seu clássico texto da sociologia urbana, *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano* (1979), “a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente da natureza humana” (p. 26) pois “a cidade está enraizada nos hábitos e costumes das pessoas que a habitam” (Ibid.). Dessa forma, a prática da pichação pode ser compreendida em relação com o urbano, onde ela é afetada por uma série de normas, de jurisdições, de constituições do urbano etc., entretanto, ela afeta a cidade e a maneira como uma série de outras questões são pontuadas.

A cidade contemporânea ocidental, compreendida como o espaço urbano moderno, do fechamento, parte, em grande medida, de um projeto disciplinar similar ao que Michel Foucault aponta em seus estudos acerca da Sociedade Disciplinar em seu livro *Vigiar e Punir* (2005).

Na tentativa de elaborar algumas reflexões acerca das sociedades disciplinares começaremos com as palavras de Deleuze (1992a), no qual afirma que tais sociedades disciplinares situa-se, segundo Foucault, nos séculos XVIII e XIX as quais atingem seu apogeu no início do século XX. Quanto à sua dinâmica, “elas procedem à organização dos grandes meios de confinamento. O indivíduo não cessa de passar de um espaço

²⁶ PIXE-DANO é a *tag* de um pichador de Rio Claro. Esta citação corresponde a uma fala de entrevista concedida para a presente pesquisa em outubro de 2010.

fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola, depois a caserna, depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência” (Ibid. p. 219).

Para Michel Foucault a sociedade disciplinar é materializada pelas instituições disciplinares. Como supracitado, as instituições sociais como a família, a escola, a fábrica, o asilo, o hospital são todas instituições de contenção e domesticações dos corpos (FOUCAULT, 2005), pois o que querem é docilizar os sujeitos, transformar todos os corpos em seres dóceis, em forma economicamente viável de ser governados.

Nas elaborações de Foucault, sobremaneira em *Vigiar e Punir* (2005), encontraremos o surgimento da técnica do disciplinamento como um avanço econômico de governo. Nas sociedades medievais temos a política e o poder desta política como algo que deve ser marcado no corpo. É o domínio político pela marcação do corpo do dominado. Foucault chama-a de Sociedade do Suplício. O poder se dá como espetáculo: é o ladrão que tem a sua mão decepada em praça pública durante a luz do dia para que sirva de exemplo aos demais; é a fogueira para as bruxas e para os bruxos; o esquartejamento; o acoite de chicote. Aquele que descumpra as leis dos homens e as leis de Deus deve ser marcado, deve levar consigo a marca do poder.

Ao passar da idade média para a idade moderna contaremos com uma série de dispositivos econômicos de controle: anotar, contar, medir, olhar, registrar. Sem mencionar as formulações iluministas da arte de governar de *O Príncipe* (2003) de Nicolau Maquiavel: “se não consegue o amor, pelo menos evita ódio, porque é perfeitamente possível ser temido sem ser odiado” (p. 81). A arte como técnica e como economia de gerenciamento de poder.

Dessa forma teremos o advento das instituições de disciplinamento dos corpos. Nascermos na família, onde o aprendizado do que é “certo” e o que é “errado” se dá a partir do governo do pai. Da família passamos para a escola, onde aprendemos como escrever, o que escrever, onde sentar, como sentar e ainda: quando sentar e quando escrever. Depois a fábrica, às vezes o hospital e eventualmente a prisão. O governo dos homens se dá por entre espaços fechados, passamos sempre de um lugar ao outro, o poder se dá no esquadrihamento do espaço (FOUCAULT, 2005). Dessa forma é possível que a sociedade seja gerenciada e que seus sujeitos sejam ordenados pela manutenção da relação entre indivíduos e território. O poder se dá pelo espaço fechado: onde cada indivíduo orienta-se pela instituição a qual pertence, pelos seus enunciados, pela sua organização física e como consequência tem a sua identidade configurada-orientada.

A antropóloga brasileira Teresa Pires do Rio Caldeira, em seu livro *Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo* (2000), apresenta como a cidade moderna, no caso em especial a capital paulista, avança em um projeto de enclausurando, o qual parte de um sentimento de medo, em grande medida gerado pelo discurso da violência urbana empregado pela mídia. A cidade, antigo espaço de encontro da diferença, configura-se hoje a partir de diversos enclaves fortificados, ou seja, os atuais condomínios residenciais²⁷.

Esses enclaves fortificados, que redesenham a paisagem urbana, agora formada por muros, cercas, grades e arame-farpado são nada mais que uma nova forma de segregar o espaço da urbe, uma moderna economia da segurança urbana, afastando o outro e o diferente.

Como já apontou Foucault (2001b), em outro momento histórico de configuração do espaço citadino:

Esse foi o momento em que se prenderam os vagabundos, encerraram-se os pobres, impediu-se a mendicância, e o mundo congelou-se. Mas, é claro, ele só pôde congelar-se sob condição de se institucionalizarem diferentes espaços para os doentes, os loucos, os pobres, separarem-se os bairros ricos dos bairros pobres, os quarteirões insalubres dos confortáveis... Essa diferenciação dos espaços faz parte de nossa história e é por certo um de seus elementos comuns. (p.412)

Os pichadores caminham – e escalam – entre essas segregações e fortificações do espaço urbano em seus rolês. Dentre esse quadro de morfologia e de ideologia da cidade parece ser interessante pensar acerca dos deslocamentos destes sujeitos-pichadores pelas *quebradas da cidade*.

Se esses sujeitos são atingidos pelo espaço urbano e pelas normas que regem esse espaço, podem ser pegos por um segurança ou capturados pela polícia, podem ter os seus rostos pintados, ou ainda, podem vir a cair do alto de um prédio, ferindo-se em arame farpado.

A segurança dessa cidade, como espaço que se fecha ao outro, pode ser posta em cheque por alguma ação pichadora, pois se foi possível burlar uma série de mecanismos de garantia como alarmes, portas, grades, porteiros, para deixar uma marca de tinta no alto de um prédio, é possível chegar a esse mesmo prédio com outros interesses. O

²⁷ O protótipo para a futurista e já pensada/desenha casa-bunker, a qual promete “que resiste ao apocalipse e a zumbis”, como podemos ler em matéria no portal UOL: <<http://goo.gl/HkAPG>>. Acesso em 11 de jul. 2012.

pichador deixa uma marca de tinta e um recado de insegurança aos moradores e ou funcionários de um prédio pichado.

Um discurso recorrente entre os pichadores é justamente o de afrontar e romper com técnicas e tecnologias de segurança que são levadas a cabo em cidades de médio e grande porte. Em diversos trabalhos, de filmes documentais a artigos acadêmicos, quando perguntado ao pichador sobre quais recados a pichação poderia deixar aos moradores da cidade, eram uníssonos ao afirmar que “a pichação coloca o dedo na cara da sociedade e diz, que se eu cheguei aqui, outros também podem chegar” (A LETRA E O MURO, 2002).

A cidade fecha-se, ou tenta fechar-se, mas o pichador – o sujeito da *quebrada*, o morador da periferia da cidade, das suas bordas – pelo seu caminhar, burlando uma série de regras, chega ao centro ou às centralidades da cidade (FRUGOLI, 2006) e deixa sua marca, seu “*pixo*”, sua *tag*. O pichador produz uma fenda nos enunciados de segurança.

O deslocamento pelo urbano pode ser dificultado por questões geográficas e econômicas, se ponderarmos sobre grandes cidades, como a capital do estado de São Paulo ou, mesmo, a cidade de Campinas, duas cidades que, respectivamente, compõem uma densa e extensa região metropolitana. As longas distâncias e um transporte público economicamente inviável para quem precisa derivar por diversos cantos (e centralidades) da cidade em uma mesma noite tornam o *rolê* praticamente impossível. Mas esses sujeitos encontram uma forma para desvencilhar-se dessas dificuldades. Falamos aqui do, entre eles famoso, “pular catraca”.

O “pular catraca”, como foi muito bem e detalhadamente explicado por Alexandre Barbosa (2005) em sua dissertação de mestrado sobre os pichadores de São Paulo, consiste na utilização “gratuita” do transporte público coletivo. Como os *rolês* acontecem geralmente em grupos (*bandos*), esses sujeitos da pichação, ao entrarem em um ônibus, vão de encontro ao cobrador, tentando alguma negociação, que pode acabar com todos pulando a catraca, ou ainda, passando por baixo da mesma, sem, obviamente, a necessidade de pagar a tarifa da passagem.

Essa técnica empregada pelos pichadores, como forma de romper barreiras de deslocamento, impedimentos de distância e ou de falta de recursos financeiros, pode ser compreendido como uma micro-resistência, ou ainda, como ações de uma micropolítica, recorrendo aqui aos filósofos franceses Gilles Deleuze e a Félix Guattari (1995a), em face da monstruosidade macro da metrópole. Assim como o próprio escrever pela

cidade, o nome de “um alguém” é uma forma de *escrita-de-si* (FOUCAULT, 2004) em oposição ao anonimato. Uma micro (r)existência, uma escrita como exercício constituidor de subjetividade.

No terceiro volume da obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (1996), Deleuze e Guattari elaboram com acuidade um de seus mais importantes conceitos para pensar a prática política do acontecimento, a dizer, a micropolítica. Recorrendo aos clássicos da literatura e da antropologia, a dupla francesa afirma:

Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizados espacial e socialmente. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 83).

Talvez o que mais se aproxime do conceito de micropolítica seja o chamado “trabalho de formiguinha”²⁸. A ação dos pichadores em suas derivas (DEBORD, 2003) pelo território da cidade, as quais são conhecidas pela categoria nativa de rolê, podem ser ponderadas a partir da formulação teórica do *rizoma*. Mais uma vez invocando aqui a dupla Deleuze-Guattari:

Distribuimos hábeis pseudônimos para dissimular. Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar e pensar. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.11)

As experiências dessa escrita, do “pixo”, podem ser entendidas em suas formas de ação pelos prédios e muros como uma escrita rizomática²⁹. Ela marca a cidade de forma não aleatória, assim como inexiste um projeto linear de pichação. Os sujeitos pichadores, envoltos em seus bandos de escrituração logram escrever; suas marcas podem aparecer em diferentes direções, tal um rizoma, conceito advindo da biologia, e que ao contrário de uma raiz, pode ramificar-se em qualquer posição. A escrita do pichador, da mesma forma, pode “ramificar” para qualquer direção, desde que, e preferencialmente, na direção em que se possa lograr Ibope.

Essa ação (micro-política) de uma escrita (rizomática) parte de um ponto pré-determinado (o *point* pichador), que é apenas pré-determinado, pois a qualquer

²⁸ O termo “*trabalho de formiguinha*” é muito empregado na militância de grupos de esquerda, referindo-se a ações *menores*, como a conversa com pessoas no cotidiano buscando-as convencer de determinada causa política. Não que a micro-política ocorra no âmbito do convencimento, entretanto ela opera no nível do cotidiano.

²⁹ Alguns pichadores da cidade Mogi-Guaçu, interior de São Paulo, relataram em uma conversa informal que os policiais chamam-nos de “ratos de paredes”. É impossível não nos lembrarmos de um trecho de Deleuze e Guattari (1995b): “há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros” (p. 15).

momento pode mudar, e explode pelo urbano: estoura nas *centralidades* e nas *quebradas*, chega tinta em todos os lugares, mesmo naqueles dobrados.

Como escrita de bandos, a pichação, leva às ruas da cidade um significado e um diversificado número de grifes e gangues: Os Mais Imundos (OS+IM), Os Registrados (OS RGS), Os Cata Lixo, Os Passa Fome, Os Suspeitos (SPTS) entre outros são acionados como uma forma de identificação coletiva, de bandos, de grupelhos (GUATTARI, 1987): “Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.” (DELEUZE, 1995b, p.11).



Figura 13 OS+IM, pichação da grife Os + Imundos, bando que surgiu na capital paulista nos anos de 1990 e se espalhou pelo estado de São Paulo. Mogi-Guaçu, 2012. Acervo pessoal.

4.2 O corpo como instrumento micro-político de escrita: o que quer e o que escreve este corpo no caso da pichação?

O espaço da escritura é, sem dúvida, um dos mais misteriosos que se nos oferece, e a postura do corpo, os ritmos respiratórios e cardíacos, as descargas humorais nele interferem fortemente. (GUATTARI, 1992, p.153)

Ao ver as pichações espalhadas pelas cidades podemos, através de uma máquina-perguntadora, nos interrogar: o que quer o indivíduo que gasta tempo, dinheiro e coloca-se em risco para simplesmente escrever? Essa pergunta pode ser agravada se atentar-nos que na maioria dos casos as palavras escritas são indecifráveis para a maioria dos passantes. Afinal, é a pichação um código-fechado? No entanto sabemos que as coisas não acontecem por acaso e deve haver interesses, significados, motivações, falas e pensamentos envolvidos nessa prática. Como talvez quisesse

Foucault(2007): devemos dar voz a eles. Entretanto, compete lembrar que aqueles com maior destaque no campo da pichação têm conquistado um espaço de comunicação bastante considerável: como é o caso de Djan Cripta. Agora, caberá a nós, neste trabalho, além de pensar em fazer ecoar as suas vozes, os seus discursos, realmente “levar a sério o que o outro [no caso o pichador] tem a nos dizer” (GOLDMAN, 2006, *passim*).

Os indivíduos que se atiram à escrita pela cidade querem, pelo uso de tinta e de seus corpos, marcar o urbano o maior número de vezes com seus nomes. As firmas aqui não são as que constam em suas Carteiras de Identidade (RG, registro geral), mas alcunhas criadas por eles. Dessa forma podem escrever pela cidade inteira, serem vistos, mas não identificados. Corpos que configuram uma escrita-fantasma. Aliás, são, e querem ser, apenas reconhecidos pelos seus pares, por quem faz parte do universo da pichação.

Mas por que escrever um codinome, uma autoidentificação, pela cidade? O pichador quer deixar sua marca, poder afirmar-se, não passar em branco. Segundo a fala dos próprios pichadores, o que eles buscam é – o já citado – *Ibope*. Ou seja: ter sua *tag* espalhada por uma infinidade de paredes e prédios; ter seu nome registrado nos lugares mais altos e mais inacessíveis da cidade. Dessa maneira os outros pichadores, ao verem suas escritas e suas lutas para conseguir escrever, comentarão sobre ele. O seu corpo este lá.

A pichação configura-se como um motivador de deslocamento. Faz com que corpos saiam das mais longínquas periferias urbanas em busca de lugares a serem escalados e pichados no centro da cidade.

Nessas escritas podemos encontrar geralmente a seguinte recorrência: *tag*, *grife* e o bairro ou a zona da cidade (PEREIRA, 2007) de residência do pichador. Em primeiro lugar e em destaque ele escreve sua *tag*³⁰ (seu nome), ao lado coloca o título ou o símbolo de sua *grife* e por final assinala como forma de marcação territorial (em deslocamento) o nome de seu bairro ou a zona em que o bairro faz parte, como ZN para Zona Norte. O bairro muitas vezes é importante para que ele possa demonstrar como picha longe de sua *quebrada*.

³⁰ Apenas para ilustrar: em São Paulo é possível encontrar pelas ruas *tags* (nomes) como: *dano*, *riscos*, *ise*, *gêmeos*, *zezão* e *cimples*. As grifes mais ativas são: *os registrados* (os rgs), *os mais imundos* (os+im), *os passa fome* e *os cata lixo*.

4.3 Cartografias do urbano e derivas pela cidade: olhares e compreensões possíveis do *pixo* paulista

“O campo espacial da deriva será mais ou menos vago ou preciso segundo a busca do estudo do terreno ou resultados emocionalmente desconcertantes.”
(DEBORD, 2003, p. 73)

“Tantas as distinções entre tipos de pesquisa que não paravam de proliferar” (TADEU; CORAZZA, 2004, p. 9)

“A época atual seria, talvez acima de tudo, a época do espaço”. (FOUCAULT, 2001b, p. 415)

Ao trabalhar acerca do processo de estabelecimento de possíveis compreensões – narrativas – sobre o *pixo* (enquanto expressão estética e social) aproximamo-nos de três autores e de seus consequentes instrumentos epistemológicos, por assim dizer. Referimo-nos aqui a dupla Gilles Deleuze/Félix Guattari (2010) e a Guy Debord (1997; 2003), os dois primeiros foram responsáveis pelo que denominamos como *Cartografia*, já Debord, ao lado de seus companheiros da Internacional Situacionista, é o “autor” da chamada *Deriva*. Penso que cabe nas linhas que seguem refletir acerca desses dois instrumentos/ferramentas, de análise.

A cartografia, elaborada a quatro mãos por Gilles Deleuze em companhia de Félix Guattari, constitui-se em uma ferramenta de pesquisa, ou melhor, de compreensão de um determinado objeto em seu campo de ação. Como afirma Suely Rolnik (1989):

Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. (p. 15)

Pensamos na cartografia, pois sabemos que a pichação é uma prática dinâmica e que está em constante mudança, seja no que tange a sociabilidade dos sujeitos-pichadores, bem como dos câmbios estéticos na forma da escrita, nas cores, nos lugares que se objetiva firmar uma *tag*. A cartografia possui a sensibilidade necessária para *captar* essa dinâmica. Assim, para Rolnik (1989):

A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (p. 16)

Acerca da deriva é possível encontrar uma série de textos escritos por Guy Debord (1997; 2003) – solo ou ao lado de seus colegas situacionistas, como Raoul

Vaneigem, Gilles Ivain, entre outros – entretanto o principal, em termos de elaborações ferramentais, é a *Teoria da Deriva* (DEBORD, 2003).

A deriva, como uma ferramenta de observação, constitui-se por um “deixar levar-se” pelos diferentes espaços da cidade. Ela diferencia-se do passeio e da viagem, mesmo compartilhando com estes um fim lúdico e construtivo. O passante, o pesquisador-observador que deriva, mesmo que em busca de algo – no nosso caso o de observar as pichações no território urbano, bem como tentar imaginar quais as possíveis estratégias levadas a cabo pelo pichador para objetivar sucesso em sua empreitada – tenta perder-se, sem preocupar-se em chegar a um determinado lugar. Como afirma Debord: aquele que deriva precisa “deixar-se levar pelas solicitações do terreno [bem como pelos] encontros que a ele corresponde” (p. 65-66).

O objetivo da deriva, pelo seu caráter principalmente urbano, é encontrar-se com o *relevo das cidades*, deixar levar pelas *correntes constantes*, encontrar os *pontos fixos*, perder-se nas *multidões* e buscar conhecer as diferentes *zonas* da urbanidade. Para elaborar as principais estratégias deste *derivar* urbano, Guy Debord bebeu em algumas teorizações de Chombart de Lauwe, o qual é por ele citado em seu texto *Teoria da Deriva*: “um bairro urbano não está determinado somente pelos fatores geográficos e econômicos, mas sim pela representação que seus habitantes e os de outros bairros tem dele” (2003, p. 68).

Calculamos ser possível, além de profícuo, um diálogo entre a cartografia e a deriva enquanto um método *desvelador* da cidade. Nosso objetivo é olhar para as pichações e para outras diversas formas estéticas de interferências urbanas não autorizadas com um olhar diferente.

O pesquisar, em um projeto de deriva e produção cartográfica, olha-pensa-fotografa os “*pixos*”. Desse processo originam-se *arquivos* (imagens-cartografias): os quais correspondem às fotografias – recortes digitais da impressão pichadora – alaistradas por este documento, em relação com o texto.



Figura 14 Spaini 2013. “Pichação” presente em muitas ruas e avenidas da cidade de Asunción, Paraguay. Spaini é o nome de um futuro candidato a presidência da república paraguaia nas eleições de 2013. É muito comum a propaganda política e eleitoral a partir do uso

Além da pesquisa bibliográfica – desde a leitura de artigos acadêmicos, passando por textos diversos de jornais, até os fanzines produzidos pelos próprios pichadores – empreendemos, de cunho qualitativo, entrevistas, conversas e observações. Pensamos o próprio *pixo* como um arquivo interessante a ser inquerido. Com este objetivo, acreditamos ser viável cartografar alguns recortes urbanos de grandes cidades paulistas, como São Paulo e Campinas a partir de experiências de derivas debordianas, que em nada perdem para a experiência do *flanar* de Baudelaire tão bem aborda por Walter Benjamin (2006). Experiência esta levada a cabo por Jorge Larrosa e um grupo de estudantes, no filme/documentário/experimento *Ensuciarse la lengua* (2004). Afinal, entendendo a experiência como “aquilo que nos passa” (LARROSA, 2000, p. 21) nada mais apropriado que perder-se pela cidade decodificada pela pichação.

Lembrando que em nossa pesquisa buscamos compreender algumas das estratégias de subjetivação que envolva a prática da pichação no estado de São Paulo, chamada por muitos como a *Escola Paulista de Pichação (pixação)*, daremos especial relevância a dois grandes centros urbanos de importância ímpar ao circuito da pichação paulista: São Paulo e Campinas. Dessa maneira, as regiões centrais desses dois municípios podem ser bastante reveladoras acerca de tal prática, bem como das estratégias de ação e de sociabilidade empregadas pelos pichadores.

Experiência similar a esta, da associação do recorte cartográfico (DELEUZE; GUATTARI, 2010) com a experiência da deriva (DEBORD, 2007), já foi empregada pelo antropólogo e poeta argentino Nestor Perlongher em sua pesquisa acerca da prostituição

masculina no centro da capital paulista, posteriormente publicada como livro com o título de *O Negócio do Michê – Prostituição Viril em São Paulo* (PERLONGHER, 1987).

Ao percorrermos as *centralidades* destes dois grandes municípios, São Paulo e Campinas, ambas integrantes de uma conurbação metropolitana, ligadas a uma série de outros municípios limítrofes consideradas como periféricas (as *quebradas* de onde saem os pichadores), é possível visualizar uma série ampla de garatujas, de pixos, que em um primeiro momento podem não fazer muito sentido. Entretanto, nosso objetivo é, a partir do capital cultural (BOURDIEU, 1997) já acumulado pela nossa pesquisa bibliográfica, buscar (in)compreensões possíveis.



Figura 15 GENTIL. Pichação, pixação ou grafite (?) no centro da cidade de Rio Claro, SP, 2009. Acervo pessoal.

Além disso, direcionamos um olhar para a pichação e seus pichadores a partir do pensamento deleuziano da filosofia da diferença. Pensamento este que foi apresentado e desenvolvido, pela perspectiva da pesquisa em educação, no livro *Linhas de Escrita* (TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004). Os movimentos de pesquisa acima não tem a pretensão “de ultrapassar obstáculos contingentes de desconhecimento” (, p.09), pois, pesquisar não é “uma passagem do não-saber ao saber” (p. 10). Pesquisar é construir, pensar-criar, pesquisa-criação. Afinal, pesquisar, assim como pensar, em uma perspectiva deleuzo-guattariana, é um acontecimento.

Nessa perspectiva a pichação é um *acontecimento* a ser pensado e percebido pela *diferença*, pensado e percebido como uma escrita envolvida no movimento *esquizo* do rizoma. Não é (pensar a pichação como) melhor, nem (como) pior. Não é ser a favor (do pixo), nem contra (o pixo). É (pensar a prática da pichação como) *diferença*.

4.4 Pertencimento e deslocamento errante

“O grupo que picha tem no bairro, na zona em que mora, um referencial de territorialidade que acompanha a inscrição na parede” (SPINELLI, 2007, p. 113)

Como já abordado anteriormente, a pichação é uma prática que se desenvolve diretamente ligada ao contexto urbano. Em um primeiro momento o bairro (a *quebrada*) do pichador mostra-se como importante espaço produtor de identidade, pois pertencer a uma *quebrada* é diferenciar-se dos demais cidadãos da metrópole. Além disso, ser da *quebrada* é quase uma condição para pertencer – e ser aceito – no circuito da pichação.

A relação do pichador com o território dá-se por um arrolamento ambíguo, pois se em um primeiro momento o pertencer – a uma determinada formação social de bairro, a uma *quebrada*, à periferia metropolitana – é importante; em um segundo momento, o deslocamento errante é ímpar para lograr sucesso em sua prática, que é a de decalcar a sua firma por todos os cantos e centralidades da cidade.

O pichador pertence à *quebrada*, mas a ela não pode enraizar-se. É necessário deslocar-se pelas ruas e avenidas da cidade. Não basta andar, *derivar* pelo espaço citadino, é preciso deixar – literalmente – gravado o seu nome. Só assim logrará *status* (ibope).

O bairro do pichador ou a região onde está cravada a sua *quebrada* é levado aos muros e paredes pela tinta do *pixo*. É comum, se não regra, o pichador escrever a qual região da cidade pertence (alguma referência ao bairro ou a zona, como: ZN para zona norte ou ZL para zona leste) ao lado de sua *tag*.



Figura 16 ZL, Zona Leste. Recorte de um “pixo” na cidade universitária, USP Butantã. São Paulo, 2012. Acervo pessoal.

Dessa forma reafirmamos a nossa compreensão de que, pela efemeridade de pertencimento e de deslocamento do *pixo* e do pichador, a deriva debordiana e a cartografia deleuzo-guattariana são os *ferramentais* (FOUCAULT, 2006) mais apropriados para a nossa prática pesquisante. A pichação se espalha pelo tecido urbano como um vírus, assim como acata a epiderme da pesquisa, ela contamina. Aprendemos, ou apreendemos *epistemologia-pixadora*(?).

5 O (I)LEGAL COMO FORMA DE CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE PICHADORA

“Pixar é Crime num país onde roubar é Arte.”
Djan Cripa



Figura 17 Solicitação de Não Piche escrito em letras garrafais em muro de instituição beneficente no bairro Bussocaba, Osasco, 2009. Acervo pessoal.

É possível perceber que a prática de escrever em muros e ou paredes vem de longa data embrenhando-se na dicotomia entre o legal e o ilegal. É desta discussão que a condenação popular da prática contemporânea da pichação ganha maior força, afinal esta forma de escrita é uma prática ilegal, a qual afronta o patrimônio público e privado e dessa feita deve ser negada e combatida.

Mas qual é a relação (reconhecimento) desses sujeitos (os pichadores) para com a lei, ou com o que nós entendemos e chamamos por lei, de Estado, de direitos e deveres?

Durante o trabalho de campo foi surpreendente constatar a dificuldade que tinham para perceber a existência da lei, na forma de uma instituição ou indivíduo, que pudesse legitimamente intervir nos conflitos privados. É por essa razão que não compreendiam por que, em um roubo, quando cercados pela polícia, ainda que devolvessem o produto subtraído à vítima e até pedissem perdão, mesmo assim eram detidos. (KESSLER, 2010, p. 89)

Conceitos ou diretrizes, que para nós parecem tão claros, podem não se apresentar da mesma forma para outros sujeitos. Como é o caso para o jornal O Estado de São Paulo (LEI CONTRA A PICHANÇA, 2011), que publicou um editorial a respeito da lei federal (Lei 12.408 sancionada por Dilma Rousseff) em que proíbe a venda de tinta aerossol spray para pessoas menores de 18 anos de idade em todo o território nacional.

Essa lei ainda afirma que a pichação constitui crime e o grafite configura-se como uma arte de rua. Nesse mesmo editorial é tratada a questão do que é grafite e do que é pichação, dicotomia que para o jornal é de simples resolução: a pichação é caracterizada pela sua não autorização, por isso ilegalidade, já o grafite configura-se pela mesma intervenção plástica, mas seguida da autorização junto ao poder público e ao proprietário do imóvel. Como lemos no jornal:

Em certos círculos, a lei é vista com reservas, já que o grafite, considerado manifestação artística, não poderá mais ser praticado livremente. A lei deixa claro que o grafite não é crime, mas estabelece uma diferença fundamental entre a chamada arte de rua e a pichação. Para a prática de grafite, *é indispensável que haja concordância prévia dos proprietários ou locatários dos imóveis. Se uma pintura ou decoração não atender a esse requisito, trata-se de pichação, não importando o mérito artístico que se lhe possa atribuir* (grifo nosso). Tratando-se de bens do patrimônio público, é necessária autorização municipal e dos órgãos responsáveis pelo patrimônio artístico e cultural do País. (LEI CONTRA PICHÇÃO, 2011)

Quando falamos em escrita urbana ou arte urbana, uma importante e dicotômica categoria de distinção amplamente empregada pelos seus praticantes é a da ilegalidade-legalidade. Dessa forma a pichação e o grafite, pelo menos uma subdivisão do que entendemos por grafite, dialogam.

Se a pichação ilegal implica ao seu ator sustentar uma imagem de marginalidade, representação marginal que é explorada de forma positivada e de diferenciação de outras práticas pelos pichadores. O grafite, que flerta com a legalidade em determinadas formas de ser empregado e também por se apresentar como uma escrita/pintura esteticamente mais aceitável pelos padrões da arte, faz do uso de desenhos e cores o que representa uma possibilidade facilitada de interpretação, colocando-o muitas vezes em choque com a pichação. O *atropelo*, abominado entre os pichadores, nem sempre é visto como pertinente ao pensar o grafite. Muitos dos grafites são deliberadamente pichados, outros respeitados. Assim como alguns grafiteiros, os quais mantêm o discurso de uma prática artística, não veem problema algum em pintar por cima de pichações e ou de outros grafites considerados ilegais, menores. Sobremodo, presenciamos mais uma vez a dicotomia entre *legal* e *ilegal* mostrar-se significativa para a compreensão deste fenômeno.

Uma das vertentes do grafite é o chamado bombardeio (do inglês *bomb*), ou simplesmente *tag* (termo compartilhado com o *pixo*). O *bomb* é uma prática muito similar ao da pichação, o qual consiste em empregar a sua firma, o nome do grafiteiro, a sua *tag* por diversos cantos da cidade. Apesar de suas letras possuírem formas distintas

das empregadas pela pichação, o *bomb* é sempre ilegal. O bombardeiro usa *tags* arredondadas com duas ou mais cores, podem ser encontrados também desenhos, porém em menor grau. Entretanto, a sua forma prima pela simplicidade objetivando uma escrita rápida. O grafiteiro ambiciona aplicar a sua *tag* e rapidamente escapar pelas fissuras da cidade.

Essa forma de grafite é em regra respeitada pelos pichadores justamente por ser uma prática ilegal. Seus atores, os *bombers*, como se assumem, também incorporam a ilegalidade e a consequente marginalidade como algo positivo.



Figura 18 Grafite estilo bomb em destaque. Ao seu entorno uma série de pichações estilo tag-reto. Não houve atropelo. Av. Ipiranga, República. Centro, São Paulo. 2011. Acervo pessoal.

A dubiedade grafitera entre o legal e o ilegal é também geradora de conflitos internos, no que se poderia chamar de cena, ou circuito, do grafite. A antropóloga mexicana Tania Cruz Salazar (2010) em um amplo estudo sobre os jovens grafiteiros na Cidade do México apresenta muito bem esta tensão e algumas de suas contradições. Uma parcela significativa dos jovens pratica a forma ilegal de escrita, a qual mesmo sendo tratada como grafite no México é muito próxima esteticamente da pichação brasileira, principalmente pela sua forma monocromática. Esses jovens grafiteiros afirmam contundentes: “el *graffitti* siempre debe conservar su origen ilegal si no, no es *graffite*” (SALAZAR, 2010, p. 113).

Uma contradição muito significativa apontada por Salazar é o fato da grande maioria dos *writers*³¹ terem sua iniciação no grafite pela via ilegal. Os iniciantes dessa prática provindos das classes populares não permanecem nela. São os jovens mais

³¹ *Writers* (escritores) é como são conhecidos os grafiteiros mexicanos, termo compartilhado com os praticantes desta forma de expressão nos Estados Unidos da América.

abastados que persistem por mais tempo no campo da escrita de grafite ilegal. Cruz afirma que “quienes provienen de um clase social baja, permanecen menos tiempo pintando clandestinamente que aquellos que gozan de uma situación econômica más holgada” (Ibid., p. 112).

Tania Cruz justifica essa incongruência apresentando alguns relatos de jovens que passaram do grafite ilegal para o grafite legal. Esses grafiteiros constroem suas falas na tentativa de justificar a dificuldade em manter-se por muito tempo pintando sem nenhum apoio financeiro para a aquisição das latas de tinta aerossol spray. Alguns ainda afirmam que tal ação é uma forma de “dejar de vandalizar y canalizar sus intereses al arte” (Ibid., p. 113).

Em São Paulo, essas constantes contradições e negociações entre o ilegal e o legal, entre o grafite e a pichação, proporcionaram o surgimento de algumas práticas híbridas tanto esteticamente, quanto economicamente. Uma destas técnicas que merece destaque é o *Grapixo* (GITHAY, 1999). O grapixo como o próprio nome sugere é um misto de pichação e grafite, porém atua no âmbito da escrita ilegal de *tags* influenciada pelas letras dos “*pixos*”, pintada com rolos de tinta e com duas ou mais cores.

O grapixo vem se firmando como uma subdivisão da escrita urbana, que na prática flerta tanto com pichadores quanto com grafiteiros, além de ostentar-se pela sua ilegalidade. Não é raro encontrar alguns pichadores que hoje já “lançam” seus *pixos* tanto pela técnica monocromática da pichação quanto pela colorida maquinação do grapixo.

É o caso do já mencionado pichador paulista Cripta. No filme documentário *100Comédia Brasil (2011)*, dirigido e produzido por Cripta e usado como fonte nesta pesquisa, é possível visualizar uma série de pichações “clássicas” de CRIPTA no estilo do tag-reto paulista e outras tantas nos moldes do grapixo.

Esses grafites surpreenderam a população, afugentaram turistas dos metrô, foram combatidos pela polícia, e conduziavam alguns de seus autores a cadeia, enquanto outros eram conduzidos às mais importantes galerias, bienais e museus de arte, não só nos Estados Unidos como do mundo todo. (RAMOS, 1994, p.18)

É pertinente perceber os possíveis e diversos desdobramentos que as relações entre sociedade, normas jurídicas e sujeitos podem estabelecer. A citação acima trata

disso: como uma prática ilegal e combatida pela polícia da cidade de Nova Iorque³² pode levar seus sujeitos a ocupar papéis diversos na sociedade. Enquanto muitos grafiteiros eram presos e perseguidos pela polícia por escreverem suas *tags* pelo metro nova-iorquino, como é muito bem retratado no filme documentário *Style War* (1984), outros foram capturados pelo sofisticado mundo das artes plásticas, chegando a ocupar importantes espaços em “galerias, bienais e museus”. É o caso de um dos seus representantes mais emblemáticos: Jean Michel Basquiat. Artista norte-americano, de ascendência porto-riquenha nascido em Nova Iorque no ano de 1960, Basquiat começou a pintar grafites nos trens do metro de sua cidade natal e acabou sendo descoberto e “adotado” pelo artista da pop-arte Andy Warhol. Hoje, suas obras (muitas delas arrancadas de paredes da cidade de Nova York)³³ chegam a valer pequenas fortunas em leilões de arte.

O curioso é que, se no Brasil o grafite entra pelo viés da arte, pela mão de jovens da classe média oriundos de centros universitários e escolas de arte como a ECA-USP (Escola de Artes da Universidade de São Paulo), a FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo), a FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) e a Belas Artes (Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo), principalmente a pop-arte, nos Estados Unidos o caminho é o inverso. A arte de reprodução em série, *pop*, de Warhol é completamente contagiada pelos grafites urbanos de Basquiat.

Se o Brasil recebeu o grafite pelos seus artistas de vanguarda influenciados por Andy Warhol, este, por sua vez foi influenciado por um grande talento do grafite, Jean-Michel Basquiat. (MUNHOZ, 2003, p. 131)

Entretanto são também nesses espaços acadêmicos que contradições despontam, e mais uma vez pelo polêmico conceito de arte. Foi dentro desse panorama de debates que envolvem a participação ou não da pichação no seio do campo da arte, ou ainda dos já citados limites do conceito de arte, que uma matéria com título bastante instigante publicado no jornal Folha de São Paulo na data 13 de junho de 2008 merece ser destacada: *Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte*

³² A Polícia da cidade de Nova Iorque conta com uma divisão especialmente estruturada para o combate da prática do grafite. Essa divisão policial tem inclusive com um serviço de inteligência, onde policiais em suas investigações chegam a infiltrarem-se em grupos grafiteiros para tentar leva-los à cadeia. Esse tema chegou a ser retratado no cinema pelo filme *Bomb the System* (2002).

³³ Na cidade do Rio de Janeiro também já foi percebido o caso de muros-paredes que contém grafites e ou pichações que são quebrados, recortados, e posteriormente comercializados em um mercado paralelo de arte (de vanguarda). Para maiores informações recomendamos Burmester (2009).

(CAPRIGLIONI, 2008). A matéria em questão trata de uma ação (invasão) de um *bando* (MITTMANN, 2011b) de pichadores a uma exposição de trabalhos de um grupo de formandos do curso de Artes Visuais do Centro Universitário de Belas Artes. Mesmo grupo que em pouco mais de um ano protagonizaria novamente as páginas dos principais jornais, desta vez pela ação dentro do espaço vazio da Bienal de Artes de São Paulo. A mesma publicação do jornal Folha de São Paulo (CAPRIGLIONI, 2008) destaca uma característica interessante desses jovens e da situação por eles empreendida: “a maioria dos rapazes nunca pôs os pés em uma faculdade; sua estreia no ensino superior seria justamente em um trabalho de conclusão de curso” (Ibid.).

O grupo aludido é o *Pixação SP*, o qual iria posteriormente impulsionar uma série de reportagens na mídia paulista, sobretudo o jornal Folha de São Paulo, sempre desvelando um pretenso namoro da arte (do campo, do mercado) para com o “*pixo*”.

5.1 A Identidade do grafite paulista, o legal e o ilegal em flertes com a pichação



Figura 19 Bomb, grafite ilegal no bairro do Brás em São Paulo, 2010. Acervo pessoal.

Até o momento, o que difere uma técnica da outra é a quantidade de cores e formas. O que isso quer dizer? Que a ação é a mesma. Chegamos ao ponto

que diferencia um do outro: a questão estética. Podemos afirmar que Pixação é um estilo (técnica) de graffiti. (*Gaffiti = Pixação? Sempre a velha questão.* Fanzine 10-T, Curitiba: 2006.)

A história do grafite na cidade de São Paulo, e consequentemente no país³⁴, tem o seu início retratado no livro *O que é o Graffiti* (1999), de autoria Celso Gitahy, um importante precursor do grafite paulista.

Nessa obra é interessante notar o surgimento heterogêneo dessa expressão cultural e artística em nosso país. Muitos dos acontecimentos narrados como iniciais na história do grafite coincidem com acontecimentos primeiros da história da pichação, como os abordados no livro *A Poesia do Acaso – Na transversal da cidade* (1981), de Cristina Fonseca.

Entretanto, é premente uma tentativa regular do autor, um grafiteiro, em tentar diferenciar o grafite da pichação. Por mais que seu texto esteja carregado de aproximações e de distanciamentos entre ambas as formas de expressão urbana. No desenrolar de seu trabalho, Gitahy (1999) procura argumentar que a história do grafite está entranhada no campo da arte contemporânea ou mesmo da chamada arte pós-moderna e ainda reclama da ainda presente confusão entre uma e outra, onde afirma que “o grafite enquanto arte é parcialmente aceito, ainda hoje confundido com a pichação e tratado como arte menor” (p. 16). Entretanto o próprio autor se apropria da história da pichação como narrativa fundadora do grafite paulista.

É interessante perceber que a todo o momento busca-se construir diferenciações entre *um* e *outro*, e que, mesmo entre os praticantes do grafite e ou da pichação, essas distinções são arbitrárias. No grafite mexicano esta distinção se dá entre o legal e o ilegal; na fala de alguns pichadores curitibanos, o uso de uma cor ou de duas ou mais cores na composição da pintura que distingue uma da outra mas Gitahy, autor-grafiteiro-artista plástico, filho de artistas plásticos e graduado pela faculdade de Belas Artes de São Paulo, questiona: “mas graffiti e pichação são a mesma coisa?” (Ibid. p. 16) sua resposta é categórica: “não”. E continua “são posturas diferentes, com resultados plásticos diferentes” (Ibid., p. 16).

O que começa a ficar claro é que, grosso modo, o que convencionamos chamar de grafite e ou de pichação, hoje, tem ligação direta com o legal, autorizado, e o ilegal,

³⁴ Afinal, São Paulo é o berço do grafite brasileiro. E, por mais que hoje tenhamos distintas manifestações do grafite e da pichação pelos diversos estados brasileiros foi na cidade dos bandeirantes que ele nasce e ganha corpo.

não autorizado. Ainda: com os arrolamentos imagináveis – ou não – com o campo da arte.



Figura 20 Tag em estilo *bomb* simplificado. Para um transeunte pode ser uma pichação, mas para um pichador é um grafite. Escritas com estética e sociabilidades distintas. Vila Madalena, São Paulo, 2009. Acervo pessoal.

Percebemos na história do grafite, exposta por Gitahy, que além de uma forma de expressão a ocupar o espaço urbano de maneira não autorizada (portanto ilegal), situando-se desse modo num espaço significativo no campo da marginalidade e da transgressão, o grafite, aos poucos, começa a deslocar-se para campos mais institucionalizados: como o da arte, promovendo exposições em galerias; a escola, quando o uso da pintura de grafites foi remanejado para fins pedagógicos e, por fim, o do mercado, pois não é de se espantar que essas produções são em grande parte financiadas por agências públicas e ou privadas.

Quando referimo-nos a *campos*, estamos pensando no que o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1997) desenvolveu e denominou como a *teoria dos campos*. Bourdieu pensa em uma sociedade povoada por diversos campos de interação social. Por exemplo: o campo da arte, da ciência, da cultura, da política etc. Todos, por sua vez, estariam de alguma forma em relações diretas e ou indiretas entre si, dependendo de diversas variáveis. No entanto, todos seriam atravessados pelo campo da economia, que comandaria a relação entre os outros diversos campos existentes.

Dessa forma o grafite brasileiro, compreendido e absorvido em grande medida pelo campo das artes plásticas, uma vez que aproxima-se das imagens, enquanto a pichação, completamente absorvida pela ilegalidade e por uma leitura de prática

marginal, configura-se como uma escrita, onde o que importa é a palavra, mesmo que esteja ainda preocupada com a sua forma estética.

Para ilustrar tal distanciamento, ou busca, o recorte que segue é interessante:

Tanto o graffiti como a pichação usam o mesmo suporte – a cidade – e o mesmo material (tintas). Assim como o graffiti, a pichação interfere no espaço, subverte valores, é espontânea, gratuita e efêmera. Uma das diferenças entre o graffiti e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o graffiti privilegia a imagem; a pichação, a palavra e/ou a letra. (GITAHY, 1999. p. 19)

Doravante pretendemos discorrer a respeito do caminho próprio e de seus desenvolvimentos, do que se convencionou chamar de pichação na cidade de São Paulo. Inscrições e nomes como Cão Fila Km 26, *Juneca* e *Pessoinha*, estes últimos também considerados como pais do grafite paulistano, podem ser pensados de fato como os precursores do que pensamos e denominamos hoje de “pixo”.

“Em São Paulo, por volta de 1976 (...), já se lia, nos muros da cidade, a seguinte inscrição: cão fila.” (RAMOS, 1994, p. 18). O *Cão Fila Km 26* foi uma instigante inscrição que começou a tomar conta da cidade de São Paulo em meados da década de 1970, logo, espalhando-se para todo o estado de São Paulo, além de outros pontos diversos do País. No dia 6 de julho de 1977 a revista *Veja* publicou uma matéria denominada *Propaganda: Cão Fila Km 26*, onde aborda estas inscrições como uma particular tática de publicidade. Estas escritas eram levadas a cabo pelo senhor Antenor Lara Campos, o “*Tozinho*”, um criador de cachorros da raça fila que na época possuía um canil no km 26 da Estrada do Alvarenga. O artigo a revista *Veja* trata esta ação como uma “primitiva modalidade publicitária, já praticada em outros tempos pelas Casas Pernambucanas e Casa Buri” (PROPAGANDA, 1977).

É no mínimo peculiar a relação dessas inscrições e de sua prática com a questão das normas jurídicas. Muito distinto da abordagem dada hoje pela mídia de uma forma geral quando trata o assunto da pichação e de sua ilegalidade, naquele momento a revista *Veja* apenas aventou a desconfiança de ilegalidade que aquela prática de escrita pública já havia gerado. Ilegalidade que naquele período, época da Ditadura Militar no Brasil, era compreendida como subversão. Podemos ler na supracitada matéria:

(...) numa camioneta carregada de latas de tinta, o excêntrico propagandista, que se incumbia pessoalmente da pintura, chegou mesmo a ser tomado por agente subversivo. Tanto que, aos ensinamentos tomados às artes marciais, colheu outros, na seara das ciências jurídicas. Aos que o interpela com suspeitas replica brandindo um inseparável exemplar do Código Penal: ‘Mostra aqui onde é que eu estou errado’. (Ibid., p. 105)

Outros dois personagens indispensáveis para compreender a pichação em São Paulo são Juneca e Pessoinha.

Juneca, um dos pioneiros da pichação paulista afirma que hoje não é mais pichador e, ainda, encontrou no grafite uma alternativa profissional e pessoal. Juneca foi o apelido encontrado por Oswaldo Campos Junior, nascido em 1966, e fazia de suas saídas noturnas a escrever seu apelido pelas ruas paulistanas. As suas inscrições – as quais se decalcavam nas paredes apenas como uma assinatura: JUNECA – geraram confusão com o que podemos pensar sobre a distinção entre pichação e grafite. Fato é que o nome Juneca começou a figurar com tal insistência todos os espaços possíveis da capital paulista que acabou virando caso de polícia, ou melhor, de política.

Na administração do sul-mato-grossense e ex-presidente da república, Jânio Quadros, anos de 1985-1988, Juneca foi o motivo de excêntrica atenção: o prefeito, tendo sido questionado pela mídia acerca do autor das inscrições, incomodou-se com a situação e chegou a publicar uma matéria na capa do Diário Oficial do Município com o seguinte título: “Juneca vai pichar a cadeia”. Mesmo que tal frase jamais tenha chegado a tornar-se verdadeira, acabou por ter um efeito suspensivo. Juneca, amedrontado com tal situação, resolveu parar com tal prática (GITAHY, 1999).

Antônio Pessoa – o Pessoinha – foi outro nome responsável pelo surgimento do que entendemos hoje por pichação paulista. Hoje, conhecido por sua identidade “real”, o advogado não risca mais seu codinome pelas paredes de São Paulo.

Por conta dessas pessoas, o final dos anos de 1970 e o início da década de 1980 foi um período ímpar e embrionário para a pichação paulista, pois foi justamente nesse período que começou a surgir, após os pioneiros Juneca e Pessoinha, diversos outros nomes riscados com tinta spray por muros e paredes. Com o passar do tempo, as letras do *pixo* foram assumindo a forma que hoje levam o nome de *tag-reto*, assim como ocuparam o alto dos prédios. Desse ínterim, as formações de sociabilidade pichadora foram sendo geridas (geradas).

Depois de discutir com cuidado os diversos aspectos da escrita urbana, ou pública, desde os grafismos nos muros na cidade de Pompéia, passando pelos escritos políticos do maio de 1968 na França, dos grafites nova-iorquinos da década de 1970 até chegarmos à pichação, ou melhor, a “*pixação*” paulista, fica-nos evidente o quão importante é a problemática da constituição da *identidade-pixadora* a partir do *legal* e

ilegal. Essa dialética tem servido em seguidos momentos da história para justificar, ou não, estas diversas práticas de escrita.

Pretendemos daqui em diante pensar a respeito das questões jurídicas que envolvem tais práticas de escrita, atendendo-nos mais especificamente ao nosso objeto de estudo que é a pichação paulista, bem como a composição de uma subjetividade/identidade pichadora.

Desde Pompéia, cidade do Império Romano, e suas constantes práticas de escrita pública, as quais usavam como seu aporte físico muros, paredes e construções afins; sua escrita podia ser de cunho político, divulgação de candidatos, apoio de eleitores, escritas românticas de paixões ou de desilusões, bem como ainda de propagandas diversas, com uma quantidade considerável de publicidade de serviços sexuais variados (FEITOSA, 2005). Este último item, a publicitação de ocupações relativas à venda de sexo, não difere muito do que podemos encontrar nos grandes centros urbanos contemporâneos. Quem já caminhou por cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e mesmo Buenos Aires sabe bem do que estamos tratando, acaso tenha prestado atenção a seus telefones públicos. Em Pompéia não existia uma legislação específica e clara sobre a escrita em muros e paredes, entretanto existiam alguns entendimentos – e ou acordos, desacordos – sobre o que era considerado legal ou ilegal. Entre aquilo que deveria ser permitido e até mesmo preservado e aquilo que deveria ser combatido e apagado.



Figura 21 Telefone público loteado por publicidade “informal” relativa ao mercado sexual. Av. Corrientes, região central de Buenos Aires. 2011. Acervo pessoal.

Em Pompéia, o que fica mais evidente é a diferenciação entre a escrita autorizada e a não autorizada. Nesse cenário existe até mesma a figura oficializada do

apagador de escritas indesejadas. Falamos aqui dos *dealbatores*³⁵, os quais eram “trabalhadores que tinham por finalidade a limpeza das paredes” (FEITOSA, 2005, p. 63). Eram eles “encarregados de apagar velhas notícias, mensagens indesejáveis ou mesmo de deixar as paredes limpas” (Ibid. p. 63). Depois da leitura de Feitosa (2005) fica a questão: o que seria uma mensagem indesejável?

As escritas parisienses do maio de 1968 eram ilegais, mas levadas a cabo como forma de discurso político panfletário em um momento particular da conjuntura social. Tais escritos formaram o meio de diversos grupos e militantes políticos de comunicar-se com a população. A escrita era algo que se movia em um sentido contrário das orientações do Estado. Aquela forma de expressão gráfica, por frases, palavras e ou desenhos, ficam bem próximo das elucubrações acerca da Máquina de Guerra de Deleuze e Guattari (1997). O ilegal era uma condição de existir – ao menos de força – dessa escrita, pois era ponderada como uma arma política que objetivava o choque ao aparelho de Estado.

Já, quando pensamos na Nova Iorque da década de 1970 e nos grafites advindos dos guetos negros e latinos, as questões de conflitos sociais, étnicos e migratórios ficam bastante evidentes. Esses grafites, contendo os nomes (*tags*) e desprovidos (aparentemente) de sentido (político), invadiram os trens do metro da cidade e logo despertaram a fúria e a consequente criação de uma série de programas de combate a essa técnica nascente de escrita ilegal. A polícia nova-iorquina formulou um destacamento específico para cuidar da prática do grafite, bem como de seu “necessário” combate.

As inscrições são apagadas (é difícil), os grafiteiros são detidos e jogados na prisão, interdita-se a venda de pincéis mágicos e sprays; inútil: eles passam a ser fabricados artesanalmente e os grafiteiros recomeçam todas as noites. (BAUDRILLARD, 1979)

A pichação, ou melhor: a pixação, surge envolta na questão da ilegalidade. É tanto apregoadada pelo poder público como algo a ser combatido como pela população que cobra medidas mais eficientes no combate. A despeito disso, os próprios pichadores, constituem-se e consideram-se como vândalos, como marginais, ilegais, e por que não anormais – pensando a partir da norma em Foucault (2001)]?

Doravante, pretendemos neste escrito refletir a respeito do *habitus* (BOURDIEU, 1974; SETTON, 2002.) da pichação – do pichador – como um exercício constituidor de

³⁵ Seu significa literal é: “que tornam a parede branca”.

uma determinada forma-sujeito, o qual se identifica com uma imagem de ilegalidade (de ilicitude).

Compreendendo que a pichação é largamente engendrada como uma ação ilegal, como algo sujo, impuro e praticado por marginais e delinquentes; a mídia, repercutindo na(da) população (MITTMANN, 2011a) clama por uma punição, um combate contra seus atores, que merecem ser levados ao arrependimento. Cabe pensar como esse movimento discursivo e de ações públicas, políticas e policiais contribuem para a constituição de uma determinada subjetividade, para a formação de um determinado sujeito, o *sujeito-pichador*. Ainda, conhecendo que existe uma ressignificação por parte dos pichadores, que transforma um discurso compreendido por grande parte da sociedade como algo negativado em algo positivado, cumpre pensar com um adequado cuidado nesse movimento de afirmação de uma determinada marginalidade e delinquência sustentadas por uma prática de escrita ilegal. Dessa forma, não é estranho que suas alcunhas girem em torno de nomes como *Os Mais Imundos* (OS+IM), *Os Cata Lixo*, *Suspeitos* (SPTS), *Os Delinquentes*, *Marginais*, *Vândalos*, *Lixomania* etc. Afinal, “o rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996. p. 32).

Para o pichador paulistano Wagner – que assina PIGMEUS e não esconde o seu *rosto* – é “a sociedade que constrói o pichador”. Essa declaração está em uma entrevista para o documentário *Bomb-it* (2007), onde além de falar sobre o seu envolvimento com a pichação (“*pixa*” há mais de quinze anos), comenta acerca da disparidade social que se encontra em São Paulo. Ele, um morador do extremo sul da cidade, “vivo onde acaba o mapa de São Paulo”, reflete sobre como é chegar ao centro e perceber um universo completamente distinto (e distante). Para PIGMEUS “o *pixo* é uma forma de luta, de mostrar que existe, de incomodar”.

5.2 A Pichação e o campo da arte; tensões e desentendimentos

Minha mãe também. Ela nunca foi em uma galeria ou museu, nem sabe o que é isso. Acho que muitas pessoas no Brasil estão nessa situação. Ela sempre falou quando eu era pequeno ‘que eu vivia fazendo arte’, nos momentos que criava, que aprontava. Não que eu tenha parado de aprontar ou fazer arte, continuo na ativa. Acho que aprendi com a minha mãe, fazendo arte, no conceito dela, é claro. (CIMPLES, 2003)

Pensando a pichação no contexto e nos contornos de duas metrópoles paulistas, São Paulo e Campinas, podemos entender o pixo em relação à lógica da *metrópole comunicacional*. Massimo Canevacci (1997) ao refletir sobre a história das cidades, desenvolve esta categoria analítica com a finalidade de contextualizar o urbano contemporâneo tendo em vista todas as suas transformações desde as antigas cidades industriais até os anos de 1970. Naquelas cidades, o grande centro de conflito de política e de transformação era a indústria, que, com as suas contradições, fazia surgir, inclusive, a dialética como forma de pensar. Entretanto, na grande cidade contemporânea, na metrópole, o espaço da disputa e do conflito começa a ser ocupado pelos lugares de consumo tendo o shopping-center como referencial. A comunicação, como algo que quer vender algo passa a ser ímpar nessa nova forma de vida urbana.

A dimensão industrial ainda é significativa certamente, mas não é central como na cidade moderna. E esse cruzamento entre comunicação e tecnologia digital favorece um tipo de transformação profunda na metrópole. Na metrópole que eu chamo comunicacional. (CANEVACCI, 2008)

É possível afirmar que a ilegalidade da pichação vai de encontro com a lógica do capital, que opera no espaço urbano contemporâneo a partir da venda, ou aluguel, de todo e qualquer espaço da cidade global. Basta andar pelas ruas dos grandes centros urbanos para notar como se dá o loteamento da comunicação, seja a partir de fotos, de imagens das mais variadas, de frases, enfim, de toda e qualquer comunicação de venda e ou de oferta, de promoção de produtos e serviços para o sujeito consumidor. A pichação, ao ocupar esse espaço (público) sem a devida autorização, uma vez reservada como espaço para intermediar a compra, configura-se com ilegal. A prática da pichação pode ser entendida, nessa lógica, como uma ação de roubo de espaço publicitário. Como quer Fonseca (1981) a pichação é uma espécie de ação terrorista, mais especificamente: “um terror gráfico”.

De encontro a essa ideia, reproduziremos um trecho fala de Carlos Contente, um artista de rua integrante do grupo *Periféricos*, do filme documentário *Interventores* (2006), onde afirma que “a cidade é toda loteada, é cheia de donos, cada um é dono de uma parte da cidade e a negocia, eu vendo isso, vendo aquilo, a arte de rua vai um pouco contra essa lógica”.

Afinal, tanto o *outdoor* como a pichação e o grafite intervêm no olhar do passante. A busca da publicidade a partir das diferentes formas de se fazer presente no

espaço urbano é justamente esta: intervir no olhar e no pensamento do cidadão, visando, obviamente, a comercialização de algo.

A tônica da legalidade e ou da ilegalidade de uma determinada ação, bem como as questões que envolvem a sacrossanta propriedade – pública e ou privada – podem configurar situações bem particulares e ou contraditórias.

Em matéria publicada no site do jornal *Zero Hora* de Porto Alegre no dia 22 de dezembro de 2011 (TORRES, 2011), a qual trata acerca da queda do alto de um prédio sofrido por um pichador na noite anterior, o jornalista responsável pela publicação procura dar destaque ao fato deste pichador já ter sido pego 11 vezes pela polícia e lamenta que como “o crime é de menor potencial ofensivo” o infrator acabava sempre sendo liberado.

Lendo os comentários que essa reportagem gerou na página da internet do jornal *Zero Hora* é possível encontrar comentários onde até mesmo a morte do rapaz é sugerida como algo que beneficiaria a “população de bem”. Um senhor, identificado como José Antônio publicou uma nota na referida página on-line que, de alguma maneira, exemplifica a tonalidade da opinião geral dos demais leitores, e portanto merece alguma reflexão de nossa parte:

Pelo que se vê o mesmo vai continuar a pichar propriedades particular diante do crime de menor potencial, não vai reparar os prejuízos, sai vivo nesta história, a sociedade é vítima e a morte do mesmo seria o alívio da sociedade, enfim, viva a impunidade. Depois a sociedade crítica os comentários. (sic) (comentário na matéria de Torres, 2011)

Esse comentário segue ao encontro do que presenciamos em depoimentos de populares no documentário *A Letra e o Muro* (2002) bem como de outros diversos textos encontrados na mídia (MITTMANN, 2011a). Indagamos se são comentários como esses que (re)alimentam os discursos políticos para a implementação de programas e leis que intentam por fim à pichação através de técnicas e tecnologias de governo dos sujeitos no uso do espaço público urbano.

Nos debates que tangem as relações entre a arte e a pichação, bem como se a segunda corresponde a uma forma de expressão da primeira, parece curioso que a arte, entendida como Arte – uma instituição cultural –, figura como algo superior e inquestionável. Afinal, se a pichação é considerada um delito, como justificá-la sendo arte? De outro lado, se o *pixo* é uma forma de expressão artística, como enquadrá-lo ao crime? Essas perguntas aparecem justamente quando pensamos a pichação na dicotomia

entre arte e crime, a qual tem ganhando cada vez mais espaço na pauta jornalística³⁶, nos debates acadêmicos e no próprio circuito da arte e da (contra)cultura.

Outro ponto a destacar quando pensamos acerca da inserção, ou não, da pichação no campo arte, são alguns argumentos que seguem na linha da impossibilidade de se entender o “*pixo*”, uma vez que a pichação corresponde apenas a garatuñas indecifráveis e ou ininteligíveis. Curioso é destacar que esses argumentos foram muito usados perante a invasão da Bienal de Arte de São Paulo no ano de 2008, Bienal esta que a cada dois anos é preenchida oficialmente por uma série de obras do mundo da arte moderna e contemporânea. Produções artísticas cuja linguagem hermética se destaca. Os “*pixos*”, para grande parte dos visitantes da Bienal, também são (in)compreendidos como uma expressão bastante prejudicada em seu entendimento. Basta atentarmos-nos a algumas das entrevistas realizadas com esses visitantes que circularam pela mídia durante todo o período de exposição.

Essa polêmica transparece em matérias e artigos vinculados por diversos órgãos da mídia, como o artigo publicada no jornal Folha de São Paulo, no dia 17 de setembro de 2010, com o instigante título *Às portas da Bienal, ‘pixo’ busca modelo de negócio no mercado de arte* (MUNIZ, 2010). A controvertida busca por narrativas diferenciadoras da pichação e do grafite, vinculando a primeira expressão ao universo do vandalismo e a segunda ao campo da arte, recebeu algumas páginas no Guia do Estudante da Editora Abril de 2011, revista Atualidades, em um capítulo intitulado *A arte das ruas chega aos museus* (2010). Nesse manual educacional é abordado de maneira sucinta o surgimento do grafite, da passagem das ruas (ilegalidade) aos museus (mercado). O texto segue um ordenamento de positivar essa saída das ruas e de (re)afirmar a fala acerca da pichação como alguma coisa que deva ser enfrentada pelo poder público.

³⁶ Como já mencionado anteriormente o jornal Folha de São Paulo tem se destacado pela ampla cobertura que tem dado às ações do grupo *Pixação SP*. No período em que CRIPTA e o grupo *Pixação SP* estiveram em Berlim, para a Bienal da cidade, quase que diariamente ia ao ar algum artigo sobre tal participação. Não por acaso o jornalista da Folha João Wainer, editor de imagem do referido periódico, é diretor de um importante documentário sobre a pichação: *Pixo*, de 2011.

6 PROGRAMAS E LEGISLAÇÕES DE COMBATE A PRÁTICA DA PICHANÇA

6.1 A verdade e as formas jurídicas

Para começar gostaríamos de ilustrar o que se vem pensando em termos de administração pública e mídia, sobremaneira no que concernem as ações de combate à pichação através de dois trechos de artigos de jornais. O primeiro é uma matéria publicada no site da emissora de televisão Vanguarda, afiliada da Rede Globo na região de São José dos Campos, no dia 20 de julho de 2007:

Em São José dos Campos uma lei municipal de 2001 criou o programa anti-pichação que encaminha para a Justiça, os menores pegos em flagrante. Em seis anos, quase mil pessoas já foram flagradas e autuadas. Atualmente 22 estão cumprindo medidas sócio-educativas. (LEI ANTI-PICHANÇA, 2010)

O segundo, do jornal Folha de São Paulo, retiramos de uma reportagem sobre uma importante retrospectiva de grafite nos EUA. A matéria que leva o título: *Grafite tem maior retrospectiva da história em museu dos EUA* (EZABELLA, 2011), publicada 19 de abril de 2011 passaria facilmente despercebida pelas páginas do caderno de cultura (Ilustrada), se não fosse o tom de coluna policial dado a determinado momento do texto, quando afirma que “as autoridades já avisaram que o grafiteiro que for pego no flagra não receberá multa, irá direto para a cadeia.” (Ibid.). antes de terminar o texto faz questão de frisar que “ao contrário de São Paulo, onde grafites e pichações proliferam, em Los Angeles a delação de vandalismo é premiada (cerca de R\$ 1.700).” (Ibid.).

A partir de Foucault é possível compreender como as práticas sociais inscrevem-se em domínios de saber, fazendo com que nasçam novas formas de sujeito. No texto *A verdade e as formas jurídicas* (2002), o filósofo francês questiona sobre a formação dos domínios de saber a partir de práticas sociais.

Na referida obra, Michel Foucault trata acerca das práticas jurídicas, bem como das relações entre o homem e a verdade. Ele reflete sobre o modo como as práticas jurídicas, ou judiciárias, produzem saberes e verdades a respeito de variadas questões, sejam elas: cotidianas, acadêmicas e ou científicas.

O programa *Campinas contra a pichação* chegou a levar ao ar, em redes de televisão³⁷, um comercial que solicitava “aos cidadãos de bem” que denunciassem a

³⁷ O vídeo do comercial está disponível na internet no site do Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=CZ120Q-EKHs>

ação de pichadores. A peça televisiva ainda convocava a população contra aquilo que o programa denomina como o “roubo da autoestima de uma cidade”, ou seja, a pichação.

A pichação realmente parece ocupar espaço privilegiado na pauta jornalística nos tempos que seguem. No dia 8 de junho de 2011 o programa de televisão Conexão Repórter, levado ao ar em rede nacional pelo SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), foi destinado a tratar da pichação e dos pichadores. O programa começa com a seguinte pergunta: “é possível recuperar pichadores?”.

Retomamos aqui as palavras do pichador PIGMEUS, o qual afirma que é a própria sociedade quem produz o pichador, com o intento de refletir sobre a abordagem midiática. Podemos perguntar-nos: todas essas investidas do universo da comunicação social e também das políticas e programas anteriormente citados não acabam por construir verdades (e pichadores)?

6.2 O Programa de Combate a Pichação de Campinas

A placa na parede de um prédio da Avenida Senador Saraiva, no Centro de Campinas, diz: “Senhor Pichador, a cada mês que este prédio permanecer limpo, o Condomínio Campos Sales dará uma cesta básica para uma instituição beneficente”. Mais adiante, um comerciante arrisca: “Esta empresa contribui mensalmente com o Hospital Boldrini”. Entretanto, o apelo à sensibilidade dos pichadores deixou de fazer efeito, pelo menos na região central de Campinas. Casas, arranha-céus e até pontos de ônibus são alvos dos vândalos. (PICHADORES, 2011)

Na cidade de Campinas, no interior de São Paulo, é onde o movimento da pichação paulista encontra mais força, depois da capital. Contando com grande número de participantes e consequentemente uma série enorme de assinaturas (*tags*), seus nomes são facilmente encontrados espalhados pelos prédios do município.

O município campineiro mostrou-se significativo para esta pesquisa por uma série de motivos. Primeiro pelo elevado número de pichações, segundo pela presença sempre constante do tema na mídia local, ocupando significativas páginas do principal jornal da cidade, o *Correio Popular*, além de reportagens televisivas na EPTV, onde reclamação e a repulsa dos editorialistas, bem como de populares contra a pichação era presença constante (MITTMANN, 2011a); em terceiro lugar, por uma lei municipal que entrou em vigor no ano de 2009 chamada Programa de Combate à Pichação, programa de política pública que, pelo nome atribuído, deixa claro a que veio.

O programa de Combate à Pichação, que começou a vigorar no governo municipal do senhor Hélio de Oliveira Santos (PDT), pretendia atuar com diversas

frentes na luta contra a “escrita urbana”. Uma das principais frentes de atuação seria a de cunho policialesco: foi montado um aparato de integração entre a Guarda Municipal, Polícia Militar e Polícia Civil, as quais deveriam ser articuladas com a complacência e atuação dos munícipes a partir de um instrumento chamado *disque pichação*, serviço 24h de denúncia³⁸. Os defensores e divulgadores do programa afirmam que não apenas os que picham, mas os que se calam, consentem com essa prática e estão ajudando a “emporcalhar” a cidade.

Outro importante tentáculo dessa lei municipal é a chamada integração pela educação. Para o poder público em questão, o “pixo” representa vandalismo, o qual deve ser combatido e o grafite é arte, logo deve ser incentivado de modo a “incluir o pichador” em um circuito mais esteticamente palatável. Dessa maneira, é acionada mais uma vez a complexa dicotomia pichação versus grafite.

A prefeitura chegou a organizar diversas oficinas com grafiteiros em diversos lugares do município. Tais eventos contavam com o apoio da mídia e tinha como objetivo promover concursos para selecionar os melhores grafites que estampariam, posteriormente, outdoors pagos pela própria prefeitura em diversos pontos da cidade.

Sabendo das motivações que impulsionam os pichadores a constituírem-se como praticantes de uma escrita que se diferencia justamente pela posituação da ilegalidade e da marginalidade, mostrou-se interessante pensar esta prática a partir da implementação de um programa que visa dificultar sua ação, uma vez que estas barreiras poderiam gerar um maior interesse dos pichadores para sua atuação. Dessa forma perguntamos: o que pensam e como agem os pichadores (os anormais) em relação a programas (as normas) como este da prefeitura de Campinas³⁹.

Esse programa não chega a ser uma novidade na tentativa de suprimir a prática da pichação no estado de São Paulo, em anos anteriores outras prefeituras de cidades paulistas já acionavam tais sistematizações. É o caso de cidades como São Paulo, São José dos Campos, Limeira e Itapetininga: esta última implementou o Programa Municipal de Combate à Pichação e aos Atos de Vandalismo no ano de 2005; São José

³⁸ Sistema similar a este já fora implantado em diversas outras cidades, com os quais tivemos contato durante esta pesquisa. Podemos citar, como ilustração, a cidade do Rio de Janeiro e a cidade de Porto Alegre, ambas buscam implementar programas de combate à pichação tendo no serviço de disque-denúncia uma de suas principais ferramentas.

³⁹ E de tantas outras cidades que desenvolvem programas e políticas de combate à prática da pichação e ou do grafite ilegal. Além de Campinas, dentre outras (muitas já mencionadas), podemos citar: Lisboa, Buenos Aires, Nova Iorque, Curitiba/PR, Olinda/PE (cidade que criou a *Brigada de Combate à Pichação*), Aparecida (SP) etc.

dos Campos em 2001; Limeira em 2009 e por fim a capital paulista em 2005 apresentou o seu plano piloto para o combate a pichação, onde deixa explícito que entende esse movimento como uma das portas possíveis para a criminalidade.

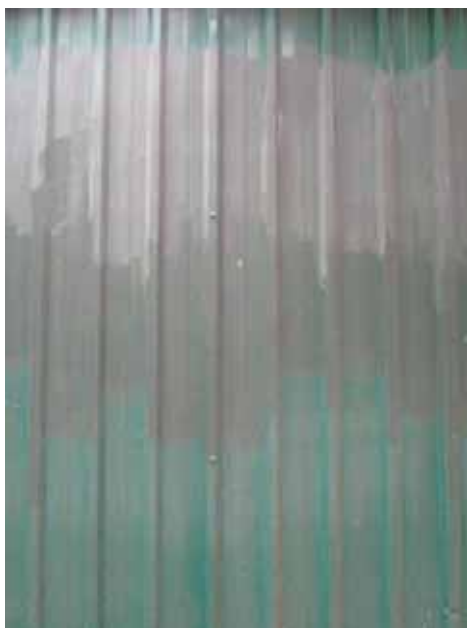


Figura 22 Política da “tinta cinza de apagamento” de pichações na cidade de São Paulo. Tapumes de cor verde em obra no centro da cidade, com aplicação de uma pintura cinza por cima dos “pixos”. A pichação não comunica mais, entretanto a cor cinza é um ruído que informa: “aqui existia uma pichação”. 2012. Acervo pessoal.

Hoje, entretanto, é comum ler matérias em jornais desses municípios considerando a ineficácia ou o completo fracasso desses projetos. Parece peculiar, mas existe uma tentativa de combater algo que se alimenta justamente das armas e das munições empregadas nesse combate. Pelo menos é o que fica claro na fala de diversos pichadores. Ao ser questionado sobre as diversas tecnologias de proibição das pichações, desde o uso de placas de proibido pichar inclusive aquelas que afirmam que o proprietário do imóvel doa o dinheiro que gastaria em tinta para organizações sociais, o pichador CIMPLEZ, da cidade de Curitiba, constrói uma metáfora em que pichadores, ao encontrar tais placas, agem como se um bandido encontrasse uma placa dizendo proibido roubar: ele leria a placa, daria uma risada e cometeria o roubo sem dor alguma na consciência. Ainda segundo CIMPLEZ, que picha há mais de 15 anos, há duas formas distintas de se colocar no mundo, de compreender o espaço urbano: uma configuração pichadora e outra gerenciadora da cidade e de seus programas (normas).

Queremos aqui entender com mais acuidade que forma é esta de se colocar no mundo, de viver a cidade, de encarar as normas e de ser esse *sujeito-anormal* por parte dos pichadores.

7 A SUBJETIVIDADE PICHADORA

Nosso maior objetivo é dar um tapa na cara da sociedade, mostrar que a falta de lazer nos bairros periféricos favorece a criação de outras formas de diversão pelos excluídos. Muitos picham para obter a mesma sensação de um burguês ao comprar o carro do ano, ou seja, para se sentir alguém. No início dos anos 80 a pichação consistia em escrever exaustivamente o próprio nome em grande escala dentro de inúmeros bairros e avenidas da cidade. No Brasil, a prática se iniciou nas grandes metrópoles, como São Paulo, e acabou se espalhando por todo o país. De acordo com a lei brasileira, a prática da pichação é considerada ato de vandalismo. De certa forma a sociedade tem razão em associar a pichação ao vandalismo já que ela é feita sem autorização e acaba modificando a estética da cidade. Discordo que seja um ato vândalo na intenção de destruir, mas sim de interferir. Luciano Spinelli (sociólogo), diz: “eles picham para os outros pichadores verem porque a sociedade em geral não valoriza a atividade, esses jovens não pretendem nada mais do que estar juntos pelas paredes”. A pichação é uma forma de protesto pela sua própria existência, ela não diz nada, mas ao mesmo tempo é uma linguagem que fala sozinha. (UNIÃO 163, 2011)

A citação acima é a apresentação de um site específico de fotos – conhecido como *photolog* entre os usuários da internet – de pichação. Em uma espécie de apresentação e de protesto político, o pichador e autor do site demonstra conhecimento a respeito do que se produz academicamente sobre a pichação. Cita, inclusive, o sociólogo gaúcho Luciano Spinelli, o qual é resgatado por nós em diversas circunstâncias na presente pesquisa.

Em diversos textos e investigações que abordam a prática da pichação (SPINELLI, 2007; PEREIRA, 2005; 2010) fica evidente a questão da busca pela visibilidade social, como visto na fala dos próprios pichadores quando afirmam seu desejo de “aparecer na cidade” em filmes documentários (A LETRA E O MURO, 2002; DANO 163, 2005). Uma pichação que demonstra tal intenção é a frase “*Você não tá me vendo? Eu existo!*” (sic). Essa frase corresponde a uma pichação encontrada no centro da cidade de São Paulo, mais especificamente em uma das colunas de sustentação do elevado Costa e Silva, o conhecido Minhocão, no centro da cidade.

O pichador RASTROS, da cidade de Mauá na grande São Paulo, em entrevista concedida ao blog *Pichadores*⁴⁰ fala sobre como conheceu e interessou-se pela pichação: “em meados de 1994 eu era *office-boy*, comecei a admirar os muros pichados, achava interessante porque onde eu moro não havia pichação nessa época em 1994, 1995. Aí como sempre comecei a pichar minha vila como brincadeira” (sic).

⁴⁰ Disponível em: <<http://goo.gl/OXttl>>. Acesso em 11 de jul. 2012.

É peculiar notar que RASTROS assim como Demetrios, autor do TAKI 183 em Nova Iorque, são colegas de profissão. Uma das características do office-boy é a mobilidade pelo espaço urbano e no caso de RASTROS essa movimentação pela cidade foi responsável pelo acesso e interesse aos riscos do *pixo*. Na mesma entrevista, RASTROS fala a respeito do que ele admira em um pichador: “a molecada de hoje é muito ousada”; e segue “pichar é fácil o difícil é ser pichador”. Vale destacar também que RASTROS é um pichador que tem uma história bastante significativa no mundo da pichação paulista: possuidor de um grande *Ibope*, tem em seu currículo, como menciona na entrevista, participação no filme *Escrita Urbana* (2005).

7.1 O urbano como constituidor da Identidade Pichadora

Entrar na cidade é estar permanentemente exposto à sua imagem contraditória de grandeza, opulência e miséria, carroça e caminhonete blindada, mansão e barraco, shopping center e barraca de camelô. Cidade fragmentada, que aparenta não ser fruto da ordem, mas sim filha do caos, da competição mais selvagem e desgovernada de projetos individuais de ascensão ou sobrevivência, do sonho de gerações sucessivas de imigrantes que vieram em busca das oportunidades distantes e da potência da grande cidade. (ROLNIK, 2009, p. 15)

Tentar entender a pichação e a ação dos pichadores, bem como os próprios sujeitos-pichadores, é um trabalho de reconhecimento de uma prática que nasce e desenvolve-se no contexto fragmentado e muitas vezes esquizofrênico da(s) cidade(s) (em geral) de São Paulo (em particular). Urbe esta, chamada de *cidade-mundo* em descrição arranjada pela urbanista Raquel Rolnik em, seu texto *São Paulo* (2009) publicado pela coleção Folha Explica.

Outro sujeito interessado em percorrer intelectualmente esta cidade-mundo é o poeta e antropólogo argentino Néstor Perlongher. Em seu livro *O negócio do michê* (1987), Perlongher trabalha com o que denomina de *etnografia das margens*. Esse autor, após beber nas ideias de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Guy Debord e Walter Benjamin, apresenta uma série de possibilidades epistemológicas bastante interessantes. Junto a esta *observação livre* de um objeto de pesquisa julgado como marginal, por isso das margens, Perlongher apresenta dois conceitos para possibilitar um pensamento tanto no que tange ao método quanto às categorias de análise. Falamos da *deriva* debordiana e do *devenir* deleuziano. Sabendo que “a perambulação não é exatamente caótica” (Ibid. p. 159), nem simplesmente aleatória, é

preciso perguntar-nos acerca dos devires que a deriva pode produzir. Segundo Benjamin (1995), “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução.” (p. 73).

A deriva, nesse sentido, suscita o devir, em especial quando Deleuze, em seu *Abecedário* (1988-89), afirma que “é preciso não se movimentar muito para não afastar o devir”. Ainda assim, é necessário pensar no que a deriva faz aparecer, no que *está por vir* – devir – a partir dessa deambulação. “No ato de se lançar à deriva, ‘à paquera’, à vadiagem, parece estar implícita certa disponibilidade para o novo, o inesperado, a aventura.” (PERLONGHER, 1987).

No livro em questão Perlongher trata da deriva tanto dos que vendem/emprestam o seu corpo – os *michês* – quanto do próprio pesquisador, os quais podem vagar pelas ruas, pelos “microcosmos da modernidade” (LEFEBVRE, 1991) em uma tentativa de aproximação conceitual do objeto de estudo e pesquisa. Nesse caso, a deriva – a partir da “*observação livre*” – pode produzir devires e *insights* (sacadas) significativos para o pesquisador.

Partindo da indagação de quem é o sujeito por trás das pichações espalhadas por cidades como São Paulo-Campinas, quem é e como configura-se esse *sujeito-pichador*, debruçamo-nos em uma série de trabalhos etnográficos – dissertações, teses e artigos acadêmicos de áreas afins da antropologia, da sociologia e da comunicação – bem como em uma série de vídeos documentários, curtas, médias e longas-metragens de autoria de estudiosos do tema da pichação pela perspectiva das Ciências Sociais, do Cinema, da Comunicação e ainda numa série de filmes produzidos e distribuídos pelos próprios pichadores, o *cine-pixação*, com o intento de descortinar tal prática (marginal) de escrita perguntando-nos sempre quem é o autor daquelas garatujas, quem é o sujeito por trás daquelas palavras.

Caberá a nós, após estarmos municiados intelectualmente de leituras possíveis, tanto dos discursos e narrativas acadêmicas quanto das *nativas* (para usar um termo caro à antropologia social), buscar o encontro com esses “*pixos*”. Procuraremos um contato de experiência estético-visual com as manifestações da pichação pelas vias públicas paulistas, lançando mão da *cartografia* (GUATTARI; ROLNIK, 2007) e da *deriva* (DEBORD, 2007).

7.2 A escrita de si como forma de (r)existência



Figura 23 Pichações de Tags diversas, com influência da pichação paulista (letras retas) e da pichação carioca (letras onduladas), São Leopoldo, RS. 2009, acervo pessoal.

Escrever, para Foucault, é um exercício de dar vida a textos (FOUCAULT, 2006b). De modo que esses estejam à disposição e possam ser apropriados por outrem. Tal assimilação se dá na busca por ferramentas para análise, reflexão, luta política e ou como uma arma de guerra pronta para entrar em confronto. Usando palavras/conceito de Deleuze e seu colega Guattari (1997) podemos entender um texto – seus conceitos – e ou o agenciamento provocado por suas ideias como uma “máquina de guerra”. “Algo” que ganha *vida* própria para além de seu(s) autor(es) e se apresenta como um agenciador-criador de terceiros.

Para o filósofo da *Arqueologia do saber* (2009) o texto pode ser aberto como se abre uma caixa de ferramentas: e lá pinçar uma palavra, um conceito, uma frase, o texto inteiro. Apropriação é isso: pegar o *mesmo* e transformar em *outro*. Queremos pensar como Deleuze bebe no *mesmo* de Foucault para criar *outros*. E ainda: da possibilidade-probabilidade de compreender a *disciplina* e o *controle* como ferramentas pinçadas na caixa foucaultiana-deleuziana das ideias.

É partindo dessa compreensão, dessa apropriação, que buscamos em Foucault o conceito, a ferramenta de escrita-de-si. Uma ferramenta que se mostra pertinente para compreender a pichação como uma escrita autobiográfica, onde o movimento de escrita se desenvolve pela constituição de *arquivos* e da subjetividade do próprio pichador.

Dentro dessa compreensão da escrita-de-si, ou do *arquivamento-de-si* (ARTIÈRES, 1998), podemos pensar em algumas produções culturais dos próprios

pichadores para entender melhor esse contexto, bem como a subjetividade-pichadora e a constituição desse ser-pichador. Falamos aqui dos filmes e das músicas com temática da prática do *pixo* e produzidos pelos pichadores.

8 A PICHANÇA, OS PICHADORES E O ARQUIVAMENTO DO SI

8.1 Os Filmes e as músicas de pichadores sobre a pichança

A pichança causa repulsa, indignação. Mas as pessoas não entendem o trabalho de tipografia que existe ali. A gente criou um novo alfabeto, uma linguagem urbana. (CRIPTA, Djan apud. ALBUQUERQUE, 2011)

Eu leio os muros, vejo os Ibope,
Os moleque na atividade,
Me lembro do tempo que eu detonava,
Fico morrendo de saudade!
(MC PAPO, 2007)

Ao alcançar a pichança como uma expressão urbana, inserida nos mais variados conflitos e disputas existentes na (e pela) cidade, compreendemos a *luta semântica* (CANCLINI, 1997) como um conceito interessante para pensar disputa pelo espaço visual público.

Contudo, a vida urbana transgride a cada momento essa ordem. No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As *lutas semânticas* (grifo meu) para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver. (p. 301)

Dessa forma, a pichança – ou o grafite, assim mencionado por Canclini – é entendida como uma manifestação semântica que disputa espaço com outras manifestações, cujo objetivo é comunicar algo, ou ainda, interferir na comunicação das demais. Os grafites⁴¹, para Canclini, representam a voz dos dissonantes em relação à política urbana majoritária. Ainda, ele identifica os grafites – ou as *pintadas* em castelhano – como manifestações sociais e políticas de oposição: os “grafites, cartazes comerciais, manifestações sociais e políticas, monumentos” são as “linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade.” (Ibid., p. 301). Cada uma dessas expressões representaria um setor social, um determinado grupo posto em determinado espaço – social, econômico, político, cultural – do esquadramento da cidade.

⁴¹ Cabe lembrar que a dicotomia entre o grafite e pichança é algo particular no Brasil. Canclini, como pensador argentino, desconhece o termo pichança (encontrado apenas em nosso país), ou pelo menos não faz nenhuma referência em seus escritos, mas ao falar sobre o Grafite, trata tanto das obras elaboradas e coloridas (que chamamos por aqui com este mesmo nome) ou as *pintas* (termo castelhano para a escritura em paredes de nomes, palavras e ou frases) o equivalente, dentro das devidas proporções, à pichança.

Para o antropólogo de La Plata, os monumentos representam – semanticamente – o poder público e político da cidade, já os “grafites (como os cartazes e os atos políticos da oposição) expressam a crítica popular à ordem imposta.” (Ibid., p. 302).

É nessa chave de compreensão que buscamos deslindar a relação bastante conflituosa da pichação – e dos pichadores – para com a cidade. Entendendo esse circuito, o da escrita urbana, como um espaço de construção e constituição de uma subjetividade de resistência, ou *formas de vida* (DELEUZE, 1992b) criativas e – possíveis – criadoras de um Eu, de um sujeito bastante particular. O qual se elabora e produz uma determinada identidade a partir das interdições e das proibições de uma prática.

A pichação entendida como uma técnica que se desenvolve a partir das produções de *arquivos* (a *tag* fixada e memorizada na parede) gera e alimenta um circuito mais amplo de arquivamento. Um *arquivamento da própria existência*, como desenvolve o filósofo Artières (1998), que pode se dar na música (sobretudo no *rap*) e nos filmes produzidos pelos próprios pichadores e que tratam da temática do “*pixo*”.

8.2 Os filmes de pichação, os filmes de pichadores

Mãe me desculpa por não ser seu Doutor,
Sou pichador que no mundo se criou,
Admirado por uns,
Criticados por outros,
Artista preso,
Sou artista da favela.
(FAGULHA_ARSENAL, 2010.).

A luz é pouca naquela parte da Praça da Bandeira. A câmera está parcialmente escondida debaixo do casaco do diretor. Djan Cripta não pode gritar ‘ação’, apenas começa a filmar em silêncio quando Tokaya atravessa a rua correndo, pula o portão do prédio e começa a escalar, nervosamente, a estrutura, com a lata de spray presa na bermuda. Seu alvo é um trecho da parede, no terceiro andar, onde ele quer deixar a sua marca. Naquela fria e tensa madrugada, Tokaya, um pichador da Zona Norte do Rio, é o astro solitário de mais uma cena do filme independente ‘100 comédia Brasil’. (ALBUQUERQUE, 2011)

Uma estratégia que se mostrou bastante interessante e significativa para o desenvolvimento de nossa pesquisa foi à análise de uma série de filmes de pichação, ou, mais precisamente, de filmes de pichadores, pois os mesmos são levados a cabo pelos próprios pichadores (*cine-pixo*).

Esses registros fílmicos constituem-se como uma espécie de arquivo etnográfico, revelando-nos nosso objeto de pesquisa, bem como os seus atores em ação.

Djan Cripta, um dos precursores da pichação paulista e hoje um assumido “aposentado” do spray, tem-se mostrado um profícuo realizador de filmes “documentais” acerca da pichação e dos pichadores. Diretor de, entre outros, *100 comédia Brasil*, Cripta vem há alguns anos trabalhando para documentar em vídeo a ação dos pichadores paulistas e mais recentemente de outras capitais. Como é o caso do filme citado acima, em que o diretor percorre capitais como Porto Alegre, Rio de Janeiro, Curitiba, Belo Horizonte, além de São Paulo, para captar imagens dessa prática de escrita, tentando entender quais são as semelhanças e as diferenças da pichação em uma cidade e outra.

Esses filmes, do gênero da pichação, tem ganhado maior espaço na mídia nos últimos tempos, tanto devido à possibilidade de divulgação graças a ferramentas disponíveis na internet, quanto a um maior interesse de pessoas envolvidas com o campo acadêmico e com o campo da arte.

O experiente pichador de Osasco, cidade da grande São Paulo, Djan Cripta lançou no mês de dezembro de 2011 o seu novo DVD. Denominado *100 comédia Brasil – Edição Sul & Sudeste*, o documentário tenta captar o que está acontecendo no circuito da pichação nas capitais de diversas regiões do país. Cripta circulou, na companhia de pichadores locais, por cidades como Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo buscando captar com a sua câmera, sua experiência e subjetividade de pichador as diferenças e semelhanças entre um *pixo* e outro.

Mais uma jornada cumprida pelas Ruas do Brasil, dessa vez passando por Belo Horizonte e Rio de Janeiro, cada estado com seu estilo e sua pegada, confesso que estou muito admirado com a potência da Pixação nesses estados, os mineiros descendo o rolo em tudo com seus extensores de 9 metros, já os cariocas carimbado a cidade toda com seu Xarpi, difícil encontrar um lugar no RIO que não esteja devastado. (CRIPTA, 2011)

Na citação acima, Cripta comenta, no release de seu documentário, acerca dessas diferenças, nas particularidades da pichação, na forma de pichar e nas letras do *pixo*, encontradas na capital mineira e na capital carioca.

O filme – produzido de forma alternativa e independente – mostra a pichação a partir do olhar dos próprios pichadores, constituindo-se dessa feita em um excelente arquivamento etnográfico. O *trailer*, que está disponível na internet no site do Youtube⁴², traz em seu comentário uma fala bastante interessante, onde afirma que o

⁴² <<http://goo.gl/hXCpg>>. Acesso em 11 jul 2011.

documentário “mostra a adversidade (sic) de estilos de letras e técnicas de apropriação típicas de cada estado”.

O registro, que expõe imagens captadas em 2011, conta com a participação de nomes importantes no circuito nacional da pichação, os quais dão destaque às formas em que a pichação apropria-se das paisagens urbanas das grandes cidades.

Ivson, o Cripta, há anos é um dos principais responsáveis pelo registro do que vem acontecendo no cenário do “*pixo*” em São Paulo. Segundo o mesmo, que afirma “ter dado um tempo no pixo” e que agora é “um ex-pichador”, seu interesse está em captar e registrar a pichação pelo olhar de um pichador. O que para a nossa pesquisa é extremamente relevante, pois, sabendo que os seus vídeos são registros da prática da pichação – bem como de encontros, diálogos e ações diversas – captadas e recortadas pelos interesses dos próprios agentes da pichação, a possibilidade de observar o que de fato ocorre é mais próxima.

Cripta, nesse documentário, apresenta-nos uma ampliação de seus interesses de registro, alargando a compreensão da prática da pichação para outros estados brasileiros, buscando captar o que existe de semelhança bem como de diferença nessas pichações, tanto dos traços, quando da forma de agir, de sociabilidade etc.

O cinegrafista Djan Cripta, mesmo que por meio de diversas polêmicas, como as ações na Bienal de Arte e no Centro Universitário Belas Artes, tem recebido importante destaque da mídia, tanto nacional quanto internacional. Recentemente chegou a ter uma matéria publicada a seu respeito em uma página inteira do jornal *New York Times*. Na mídia nacional seu nome constante ocupa espaço no jornal Folha de São Paulo. No dia 19 de dezembro de 2009 esteve presente no programa de televisão *Altas Horas* da Rede Globo. Nessa oportunidade afirmou que “a pichação é um corre existencial” (CRIPTA, 2010). É justamente nesse espaço existencial encontrado por trás da prática da pichação que nos parece um território interessante para buscar uma cartografia.

Sobre a sua participação no referido programa de televisão Cripta escreveu em seu site pessoal:

UM VAGABUNDO NO ALTAS HORAS: Sábado dia 19 de Dezembro eu estive no programa “ALTAS HORAS”, o Serginho resolveu me convidar apos ter assistido o documentário PIXO, foi uma oportunidade boa de bater de frente com vários UNIVERSITARIOS PLAYBOYS que estavam na platéia, causei tanto que até fui vaiado, se não tivesse vaia não teria graça, afinal de contas não fui La para agradar, pelo contrario minha intenção era a de causar mesmo, uma boa oportunidade para quem não tem medo de mostrar a cara e dizer que é PIXADOR. (CRIPTA, s/d)

Além de Cripta (que se destaca entre os demais) existem outros diversos produtores de filmes de *cine-pixação* que circulam pelo universo da escrita de rua. Desde produções como as de Djan que são vendidas em DVD, com festas e debates de lançamento, até *vídeos-menores*, que circulam apenas pela *internet* etc. Se fossemos pensar a respeito dos vídeos concretizados por pichadores e divulgados apenas pelo *mundo virtual*⁴³ a lista seria quase infinita.

⁴³ Recomendamos a leitura do artigo “*Outros grafites. Outras topografias, outras medialidades*” de Silveira (2010). Nesse texto, o pesquisador aborda da relação do grafite (e outras expressões de arte e escrita urbana) que se constituem na relação entre a prática nas ruas e o seu *arquivamento* digital, sobretudo em vídeos para a posterior divulgação no *Youtube*.

9 RAP E PICHANÇA

“Vou riscar o topo do prédio como os pixos do alvo no centro, ágeis em avenidas, pontes e transversais, sobreviver mais de uma década como pixo dos anormais.”
(CABES, Hora do rolê, s/d)

A relação da pichação, bem como do estilo de vida do pichador, com o urbano pode ser percebido também a partir de diversas produções culturais que abrangem o circuito do *pixo*. O *rap*⁴⁴ é um estilo de música bastante apreciado pelos pichadores, não raro é possível encontrar nos *points* alguns pichadores que cantem e ou quem componha.

O grupo de *rap Racionais Mc's* é inegavelmente o mais popular e mais apreciado entre eles. É também conhecido como o conjunto que conseguiu romper com o estigma da periferia, sendo consumido, hoje, por grande parcela da sociedade paulista e mesmo por setores da classe média brasileira.

Entretanto, existem outros menos conhecidos, mas não menos admirados, como é o caso do músico *Cabes*. Ele é um exemplo orgânico da afinidade da pichação com a música *rap*. Assumido como (ex)pichador, tem em suas músicas a temática do *pixo* e a sua relação com o urbano como fonte de criação. O trecho acima pertence a uma de suas canções, a qual leva o nome de *Hora do rolê* e integra o *single* de mesmo nome.

Para compreender as composições – e o seu contexto – é indispensável que se esteja, de alguma maneira, envolvido com o universo da pichação, pois suas letras são cifradas por conceitos e categorias pichadoras. Quando ele canta que “*vai riscar o topo do prédio*”, por exemplo, quer dizer que vai pichar a sua *tag* na parte mais alta de um edifício, espaço preferido pelos pichadores, que por suas dificuldades e riscos resulta em maior *Ibope* entre seus colegas.

Acreditamos que o estilo musical *rap* seja realmente um ritmo importante para os pichadores. Afinal, este estilo compõe quase que a totalidade das trilhas sonoras dos filmes de pichação comentados anteriormente. Sejam os filmes sobre a pichação ou os filmes de pichadores.

⁴⁴ O *rap* é um estilo música surgido nos guetos dos Estados Unidos no início dos anos de 1970. A palavra *rap* é uma abreviação para a frase em inglês *rhyme and poetry*, que pode ser traduzida como *rima e poesia*. Além do mais o *rap* é um dos três elementos da cultura Hip-Hop, a qual é composta por: música *rap*, a dança do *break* e a arte visual do *grafite*. A cultura grafiteira é completamente entrelaçada com o hip-hop e por sua vez com a música *rap*.

A partir dessa relação, de um *arquivamento* da prática da pichação, entre o cinema e a música, travamos contato com o rapper *MC. Papo*, o qual é trilha sonora do filme documentário “*Pixo*”. *Mc Papo* é também um importante músico do circuito pichador, tanto pelo ritmo de sua música – uma fusão da voz do *rap* com as batidas do *funk*⁴⁵ – quanto pela temática de suas letras, com composições como a “*Eu pichava sim*”.

Já no universo dos filmes de pichadores – *cine-pixação* – podemos destacar o cantor e compositor *Grilo 13. Rapper* este, que tem (entre outras composições) a música “*Pixar é humano*” como trilha do documentário – de pichador – *100comédia 4*, da série de filmes de Djan Cripa.

Talvez seja o *rap* uma das rebarbas existentes da relação entre a pichação e o grafite. O grafite que nasce na cidade de Nova Iorque nos anos de 1970 é signatário do movimento Hip-Hop. Até hoje muitos grafiteiros reivindicam como o verdadeiro grafite apenas aquele que esteja em relação como os outros elementos do Hip-Hop (como a música *rap* e a dança do *break*).

⁴⁵ O *funk* é outro estilo musical bastante apreciado pelos praticantes da pichação. A música *funk*, oriunda dos subúrbios cariocas, por ser um ritmo que aborda temáticas da periferia, ou das *quebradas*, acabou chegando com força nos *points* e nos circuitos pichadores paulistas (PEREIRA, 2010).

10 AS TÉCNICAS E AS BURLAS EM RELAÇÃO À ILEGALIDADE

10.1 A Pichação como a *escrita de bandos*

O graffiti tem como suporte para sua realização não somente o muro, mas a cidade como um todo.
(GITAHY, 1999, p. 16)



Figura 24 BOLADOS/RB, *grife* (gangue) de pichadores do bairro Rio Branco em São Leopoldo, RS. No entanto, esta pichação está decalcada no bairro Pinheiros, da mesma cidade. A disputa leopoldense é pichar no bairro de outras gangues sem ser pego. 2009, acervo pessoal.

O problema é que, durante o ano inteiro, maltas de vândalos, jovens em sua maioria, passaram a usar tubos de tinta de fácil manejo para conspurcar monumentos, muros e edifícios públicos e privados, atingido frequentemente partes a muitos metros do solo, como se alcançar as áreas mais altas fosse um desafio entre grupos. (LEI CONTRA A PICHAÇÃO, 2011)

A pichação, prática que se constitui na multiplicidade, denominada e pensada como a *escrita de bandos* (MITTMANN, 2011b), tem como uma de suas características principais os agenciamentos de sociabilidade.

O pichador – geralmente – não age só, ele escreve em bandos, aglomera e desloca-se pela cidade na formação de *gangues*, de *crews* e de *grifes*. O pichador assume o *devir-lobo* (DELEUZE; GUATTARI, 1995a).

Pensar a prática da pichação e a ação de bando dos pichadores a partir, e em relação, ao texto *Um só ou vários lobos?* dos franceses acima citados é o objetivo das linhas que seguem.

A cidade, suporte no qual se fixa a efemeridade do “pixo”, é um “deserto habitado”. A cidade da multidão, do enxame de abelhas, é o espaço múltiplo do pichador como “um só”. As suas gangues, as grifes como categoria nativa, são os “vários lobos” a imprimir uma marca no urbano.



Figura 25 SPTS (Suspeitos) grife pichadora da cidade de Rio Claro, SP, em destaque na imagem. A característica particular dessa grife é a não exclusividade da prática do “pixo”. Os SPTS também se dedicam ao exercício (também ilegal) do soltar balões. Acervo pessoal, 2009.

O “nome próprio” (a *tag*) constitui-se como “um só”, como o nome do pichador. Ao lado desse “nome próprio” é possível encontrar um “nome comum”, o nome ou a denominação dos “vários lobos”. Como por exemplo: LIM – OS RGS. LIM é a marca (*tag*) de “um só” pichador, já OS RGS (Os Registrados no Código Penal) é a marcação dos “vários lobos”, de uma grife pichadora.

O nome próprio só vem a ser um caso extremo de nome comum, compreendendo nele mesmo sua multiplicidade já domesticada e relacionando-a a um ser ou objeto posto como único. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.41)

É pertinente observar que mesmo na multiplicidade dos “vários” o “um” pichador não se perde. As perguntas que nos permitimos fazer são: quais seriam as motivações para a ação coletiva? Qual a pertinência do *devir-lobo* para as estratégias da ação pichadora?

Como começou o OS RGS?

Foi em 1990 na quebrada do BRAL do Só Boys, o Joel, o Beto e o Celão inventaram o nome, eu inventei o símbolo, fui à quebrada dele, daí então pediram uma ideia pra mim, antes de irmos pro rolê ficamos pichando várias folhinhas, foi onde eu fiz o símbolo. (LIN, 2009)

A prática da pichação como uma escrita de bandos, ou do conjunto de pequenos bandos (de gangues), pode ser observada além de suas formações grupais, de “muitos”.

Pensamos aqui nos pontos de encontro e de sociabilidade das diferenças pichadoras, os quais são denominados pelos escritores urbanos como *points* (PEREIRA, 2005).



Figura 26 Símbolo da grife pichadora OS RGS (Os Registrados). Centro da cidade de Campinas, 2010. Acervo pessoal.

Se pensarmos a cidade como o espaço da *multidão* (HARDT; NEGRI, 2005), a ação do pichador, mesmo em colisão, relaciona-se com esse lugar, afeta e é afetado pela multidão. O pichador é aquele que está “na borda dessa multidão, na periferia” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a. p 42) do urbano, entretanto o seu “*pixo*” marca uma forma de afirmação de pertencimento, o pichador inscreve se na cidade com aquela marca, firma um borrão que sussurra: “pertencço a ela, a ela estou ligado por uma extremidade de meu corpo, uma mão ou um pé.” (Ibid.). Pode ser a mão que aciona a lata – o seu *bico* – de tinta aerossol spray ou que incorpora o rolo de pintura como um prolongamento de seu braço, de seu nome e de sua identidade; pode ser ainda os pés que silenciosamente percorrem o corredor ou o telhado de um prédio a ser pichado.

Ao tratar de um tema, no mínimo, delicado e polêmico como é o caso da pichação, cujo discurso contrário e punitivo facilmente desenrola-se, afinal a pichação é uma ilegalidade, um “crime” contra o patrimônio – seja público e ou (ainda pior) privado –, urge posicionar-se contra. Ao mesmo tempo, é preciso tomar cuidado para não cair no, não menos fácil, caminho da defesa, quiçá da luta anti-condenatória, da militância. Não é uma coisa nem outra, cuidemos para não ser as duas. Entretanto, sabemos não ser possível acreditar em uma pretensa neutralidade. Invocamos aqui, mais uma vez, a *diferença*.

Como leitores de Michel Foucault, sabemos que as verdades são construídas. Ao contrário do que alguns apressados possam pensar, não é o caso de afirmar que a verdade não existe, mas que existem várias verdades (FOUCAULT, 2002). Afinal “a

‘verdade’ que é revelada nesse processo não é, claro, encontrada e sim produzida” (SPARGO, 2006, p. 14). Nesse imbricado debate sobre verdade e realidade, esta pesquisa procurará produzir algum conhecimento que “se encaixa”. Nesse sentido o historiador Paul Veyne (2009), em uma obra dedicada ao pensamento de Michel Foucault, afirma que “o conhecimento não pode ser espelho fiel da realidade” (p. 11).

Os nossos antepassados desenvolveram estranhas ideias sobre a loucura, a sexualidade, o castigo ou o poder. Mas tudo se passava como se admitíssemos que esse tempo do erro estivesse ultrapassado, que fazíamos melhor do que os nossos avós e que conhecíamos a verdade em torno da qual eles tinham girado. (Ibid., p. 11)

Veyne, recorrendo a seu colega francês, procura debater justamente o fato de tentarmos sempre apresentar-nos como conhecedores da realidade como se, no caso de uma pesquisa acadêmica, os problemas que podem envolver a compreensão e o entendimento dos objetos de análise fossem algo já superado e não passível de uma cuidadosa problematização.

É preciso ter presente que ao debruçarmo-nos sobre um determinado tema, ao refletirmos sobre um problema ou ao pesquisar sobre um determinado objeto, produzindo posteriormente uma narrativa a seu respeito, estaremos construindo “uma” verdade e “uma” determinada realidade, dentre outras possíveis. Essa probabilidade é algo a ser levado em conta e analisado com muita acuidade.

Mesmo quando apresentamos, buscamos ler a pichação como uma *escrita de bandos* pela sua formação e formatação, não ignoramos que partimos de uma posição. Assim como os lobos que ocupam um lado, mesmo que móvel, pois cada lobo marca um lugar na matilha e cada pichador marca um lugar na cidade, esse espaço/lugar é móvel, ele se movimenta, ele está em movimento. O pesquisador também mancha um lugar na narrativa construída pelo seu trabalho.

11 QUESTÕES DO URBANO

Falar sobre a cidade é tarefa bastante instigante. A cidade é o tema que está na ordem-do-dia. (LIMA, 2000, p. 9)

“Que fique bem claro, a cidade é um monstro, e, quanto maior, maior eu tenho que ser. Ela me oprime, mesmo assim não vou me render perante ela.” (CIMPLES, 2003)

Entendendo a pichação como uma prática cultural intrinsicamente ligada à urbanidade⁴⁶ entrelaçada ao fenômeno urbano, outro autor que compete ser lido com acuidade é o sociólogo espanhol Manuel Castells. Mais especificamente a sua obra *Problemas de Investigación em Sociologia Urbana* (1975).

Como já mencionado anteriormente, a pichação paulista (o “*pixo*”) constitui-se como uma prática de escrita que elege como o seu alvo principal o topo de prédios localizados em regiões movimentadas, regiões comerciais e de passagens, os chamados centros urbanos, ou, mais especificamente em São Paulo: as *centralidades* (FRUGOLI JR., 2006).

Para esclarecer o conceito – ou definição urbanística e sociológica – de centro, cabe recorrer a Castells (1975), quando afirma que “o termo centro urbano designa simultaneamente um lugar geográfico e um conteúdo social” (p. 182).

O centro é um espaço que, devido às características da sua ocupação, permite uma coordenação das atividades urbanas, uma identificação simbólica e ordenada destas atividades e, por conseguinte, a criação das condições necessárias à comunicação entre os actores.” (Ibid., p. 183)

Os próprios pichadores afirmam que o centro é “o local onde ‘colam’ pessoas de todas as zonas da cidade” (A LETRA E O MURO, 2002), ou mais especificamente os pichadores que saem de todas as “quebradas” para “dar um rolê” pelo centro. Esse é o espaço privilegiado, como afirma Castells, para a comunicação entre os atores. Com os pichadores não se faz diferente.

O centro não se configura apenas como um espaço determinado no tecido urbano, mas como um ponto de aglutinação, de encontro, de aproximações, de troca e comunicação. Não é por menos que os *points*, importantes locais de sociabilidade e de

⁴⁶ Quando referimo-nos à questão urbana estamos pensando calcados na chave de compreensão do urbanismo como um “modo de vida”. Cabe lembrar que *O urbanismo como modo de vida* é o título de um texto clássico da sociologia urbana, de autoria de Louis Wirth (sociólogo alemão e importante membro da Escola Sociológica da Universidade de Chicago); no Brasil foi publicado na coleção *O Fenômeno Urbano* (1979) da Editora Zahar.

troca entre os pichadores, estão sempre a tangenciar a região central, ou as centralidades, de uma grande cidade.

Entretanto, é fato que cidades-metrópoles como São Paulo e Campinas, não se configuram com um único centro urbano – de uso comercial e administrativo – mas a partir de centralidades, como na perspectiva apresentada por Heitor Frugoli (2006). Assim, Castells (1975) quando expõe que “a enumeração das formas espaciais que a centralidade urbana pode assumir poria problemas” (p. 193) diversos, os quais “são mais objeto de investigação do que de debate” (Ibid., p. 193) e evidencia a necessidade de pensar – e observar – as diversas configurações de centralidade. Isso é o que o sociólogo brasileiro Heitor Frugoli faz ao pesquisar acerca das regiões centrais da capital paulista.

É evidente que estamos pensando na cidade a partir do seu viés físico e da formatação desse ambiente urbano. A priori não estamos considerando os atuais debates sobre o virtual – internet, redes sociais, telefonia móvel etc. – e das suas possibilidades de (re)configuração do urbano pela forma ainda especulativa – e um pouco obscura – destes escritos.

A forma de compreender a cidade fisicamente pensada é signatária dos estudos da Escola de Chicago. Para citar apenas dois dos mais significativos nomes da sociologia dessa escola, temos Robert Park e Louis Wirth (este anteriormente já apresentado). Ambos abordados por Castells no livro em que nos debruçamos. O espanhol chega a afirmar que “em poucas disciplinas é tão clara a dependência de uma escola teórica determinada como em sociologia urbana, relativamente à Escola de Chicago” (Ibid., p. 27).

Quando falamos em pichação paulista – *pixação* – estamos pensando nas particularidades que se originam na cidade de São Paulo e direcionam o *Pixo* para outras grandes cidades do estado paulista. Por isso (escola de) pichação paulista e não, apenas, paulistana.

Pensar no circuito de pichação que se manifesta no Rio de Janeiro, uma outra capital de importante expressão na pichação, é pensar em uma lógica de operação do *Xarpi*⁴⁷, completamente distinta, diferenciada e particularizada.

⁴⁷ No Rio de Janeiro os pichadores desenvolveram uma lógica de comunicação que basicamente consiste em inverter as sílabas das palavras. Por exemplo: *Xar-pi* corresponde a *Pi-xar*. A justificativa de seus

A pesquisa acadêmica no campo dos estudos urbanos, ou mais especificamente da antropologia urbana brasileira, já havia constatado as particularidades dos fenômenos urbanos no Rio de Janeiro e quando os mesmos são pesquisados em São Paulo. Basta atentar aos estudos de Guilherme Magnani (1998; 2000), um dos precursores da antropologia urbana paulista e Gilberto Velho, representando a antropologia urbana carioca.

A *Utopia Urbana* (1989) é um dos diversos clássicos escrito por Gilberto Velho, em que as formas de vida encontradas na zona sul do Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro de Copacabana são estudadas com mais acuidade. Constitui-se como foco principal no texto de Velho a questão do *urbano*, com as suas características particulares de sociabilidade, e as possibilidades distintas de manifestação desse urbano.

Signatários dos estudos de Gilberto Velho, poderíamos citar um número razoável de trabalhos de pesquisa sobre o “*Xarpi*”. A pichação carioca que é conhecida pelos seus praticantes pelo nome de “*Xarpi*” e as suas letras, as *tags* dos pichadores, por “*carioquina*”. Entretanto, por sabermos que os circuitos da pichação paulista e carioca serem bastante distintos, tanto no que tange à questão estética quando de sociabilidade e de mobilidade pela urbe, acreditamos que se nos detivermos em apenas um trabalho (OLIVEIRA, 2009), a título de enriquecimento de um *olhar-diferença*, teremos maiores êxitos, evitando uma dispersão pela riqueza do objeto.

praticantes é de que essa forma de comunicação (falada e escrita) dificulta a compreensão por parte de atores sociais por eles indesejáveis, pensando principalmente nos policiais e guardas municipais (OLIVEIRA, 2009).

12 O ILEGAL COMO DISCURSO POSITIVO

12.1 Pichação, (i)legal, segurança, especulação imobiliária

O pichador não se prende ao artístico; para ele existe só o próprio valor da existência. (GITHAY, 1999, p. 16)

Antigamente a pichação era uma forma de protesto, pois as ideias não podiam ser colocadas nos jornais, devido ao controle militar sobre a imprensa. Hoje isso não existe mais, portanto esses pichadores só servem para emporcalhar a cidade. < <http://goo.gl/HKk15>>

A pichação é uma prática considerada ilegal, enquadrada juridicamente no código civil brasileiro, artigo 163, o qual trata sobre dano ambiental às propriedades públicas e ou privadas, bem como estabelece a pena que deve ser aplicada ao infrator, no caso de nosso estudo, o pichador.

Parece-nos, dessa forma, que a pichação nos direciona a refletir e debater acerca da propriedade. A pichação acaba assumindo os contornos de um assunto polêmico e a sua prática entendida como algo amplamente negativado, bem como algo a ser combatido, pela população de uma forma geral por se colocar em confronto com a propriedade, o bem máximo da sociedade capitalista.

Em diversos relatos de pichadores, em entrevistas encontradas em textos etnográficos (PEREIRA, 2005; 2010) e em filmes documentários (A LETRA E O MURO, 2002) uma fala é comum entre eles: quando perguntados sobre a representação de suas ações para a sociedade em geral a resposta vai sempre de encontro à questão da segurança. É comum pensarem, fica claro pelas suas falas, que a pichação assombra, uma vez que ela chega a um lugar do prédio, a residência de onde poderia ter tido acesso um assaltante ou outra espécie de criminoso. A pichação, além de afrontar a propriedade por escrever, deixar o seu nome (*tag*) donde nada pertence ao pichador, ela também demonstra as “falhas” nos sistemas de segurança. Mais, em uma *sociedade do controle* (DELEUZE, 2008) a segurança é item de maior importância.

São nesses encontros e desencontros, perpassados muito mais por desentendimentos que por entendimentos, que a pichação inscreve-se na cidade capitalista contemporânea a partir de relações que medem forças entre tensões e instâncias de poder, pois como afirma Spargo (2006), recorrendo à teoria foucaultiana, “o poder é entendido como uma questão de relações complexas em vez de uma

propriedade inerente a um indivíduo ou classes particulares” (p. 14). O poder não é algo a ser possuído por alguém, ele é algo que pode ser exercido, é uma estratégia.

Para além: a questão jurídica (FOUCAULT, 2002) sempre envolve algo que assume uma mística, uma aura, de verdade inconteste. O fato de ser enquadrada como uma ação ilegal que se confronta com a legislação vigente, a pichação assume de antemão algo julgado como negativo.

Para que haja infração é preciso haver um poder político, uma lei e que essa lei tenha sido efetivamente formulada. Antes da lei existir, não pode haver infração. (FOUCAULT, 2002)

Ainda, acerca da questão da propriedade privada a pichação também atravessa o que é compreendido por *especulação imobiliária*⁴⁸ do espaço urbano. Sendo a pichação algo ilegal e a sua prática algo que deve ser combatido, as marcas da pichação demonstram em alguma medida insegurança, bem como um significativo desleixo do poder público e do policiamento local. Uma região da cidade, como os centros comerciais, amplamente pichados costumam não serem as regiões mais valorizadas em termos imobiliários de um município. O inverso também pode ser observado como verídico: as áreas com a maior valorização financeira do metro quadrado costumam ser as regiões menos, se não “nada”, pichadas (FRUGOLI, 2006).

Talvez pelos motivos acima citados – relacionados à (re)valorização comercial do espaço urbano – os programas que visam combater a pichação, bem como punir os pichadores, como o criado pela administração municipal de Campinas, logre tanto sucesso entre a mídia e os populares (MITTMANN, 2011a).

Ao passo que a pichação, que segue a lógica do IBOPE, busca presentificar-se nos espaços de maior visibilidade, os centros comerciais ou as *centralidades*, são as regiões mais visadas pelos pichadores. Apresenta-se um conflito, impelido por uma dinâmica bastante singular: as *centralidades* (destinadas ao comércio, ao transporte e a passagem) que em determinados momentos seguem a valorização comercial e imobiliária, e momentos em que se desvalorizam devido a presença da pichação (abandono da ordem), uma vez entendida como sintoma de insegurança e de sujeira (A LETRA E O MURO, 2002).

Afinal, junto com o discurso da segurança, ou melhor, da insegurança de se viver em uma grande cidade rodeada pela criminalidade e pela violência urbana

⁴⁸ Para um maior esclarecimento sobre esse tema, envolto em questões complexas de ordem sociológica, política e econômica, recomendamos a leitura de Bomfim (2004).

(CALDEIRA, 2000), a presença policial é percebida como o baluarte da civilidade urbana. Nessa circunstancia o “*pixo*” opera como um signo da ineficiência do serviço policial.

13 A PICHANÇA, O PICHADOR E O ESPAÇO URBANO

As cidades não são só o suporte, mas os tons das tintas e os movimentos todos do surpreendente imaginário humano. (GITHAY, 1999, p. 74).

A pichação constitui-se como uma prática cultural diretamente ligada ao espaço urbano, aos usos e às formas da cidade, aos deslocamentos e aos imprevistos da rua. Seja enquadrando a pichação ao lado do grafite, em uma tentativa de catalogação pelo campo da cultura, como uma *arte de rua* (*street-art*), ou ainda, de modo mais fluído, como uma *escrita urbana*, tal como utilizada pelos próprios pichadores. Cabe aqui citar a existência de vídeos documentais produzidos pelos próprios pichadores que levam nomes, como o já citado, *Escrita Urbana* (2005), ou ainda, *Escrita das Ruas*, bem como outros similares. É evidente que as tentativas de capturas diversas pelas possíveis catalogações ou enquadramentos da temática da pichação estão associadas ao urbano, às ruas, à vida na cidade e ao estilo de vida metropolitano, o que suscita-nos o texto de Louis Wirth: *O urbanismo como Modo de Vida* (1973).

Cabe a nós perguntar e problematizar como se dá essa relação entre a pichação, ou melhor os pichadores, e o espaço urbano metropolitano, pensando aqui mais especificamente nos casos das cidades (metrópoles) de São Paulo e de Campinas. Qual será a visão do sujeito-pichador desse espaço urbano que se quer apropriado pela sua escrita? Uma escrita urbana?

Recorrendo a diversas falas desses sujeitos presentes nos arquivos analisados, podemos ventilar algumas dessas visões e posições acerca da cidade contemporânea.

O *deslocamento* aparece como primordial em sua relação com a cidade. Estar presente em diversos pontos, nas mais variadas zonas da cidade é condição indispensável para lograr *Ibope*. Afinal, para escrever, para marcar os prédios dessas cidades é fundamental estar naqueles prédios. No documentário *A Letra e o Muro* (2002) um dos pichadores entrevistados, nomeado como Zé mas assina LIXOMANIA, é categórico ao afirmar que foi a pichação que propiciou-o conhecer melhor a cidade. Outro praticante dessa escrita urbana, da cidade de São Bernardo do Campo, região do ABC Paulista, afirma que a pichação foi responsável por ele (re)conhecer as mais variadas zonas da capital paulista: da zona norte a sul, passando pela leste e oeste. Além das diversas amizades, segundo o mesmo, que foram firmadas nessas diversas *quebradas*.

Nessa leitura do urbano a partir da relação que o pichador constitui com a cidade, uma categoria nativa – termo da Antropologia Social – importante para ser pensada e abordada neste trabalho é a *quebrada*.

Apresentada por Alexandre Barbosa Pereira (2005) em sua dissertação de mestrado, um trabalho etnográfico sobre a pichação na capital paulista, e posteriormente tratada e (re)pensada em sua tese de doutorado (2010), onde aborda diversas práticas juvenis em escolas públicas e periféricas de São Paulo, essa categoria procura dar conta de uma relação de positivação que o jovem pichador estabelece com os seus bairros de origens, em grande medida periféricos.

A *quebrada* constitui-se como uma espécie de sinônimo para bairros de periferia, entendendo que aí exista uma fragilidade do poder público, uma ineficiência dos equipamentos urbanos, além de grandes índices de violência, desemprego e uma disfunção social.

Eles, ao realizar essa abordagem, além de colocar em evidência a ideia de *quebrada* associada aos bairros periféricos, também demonstravam que dentro desse circuito da pichação, ou entre os adeptos dessa prática, ser da periferia configurava um valor positivado. (PEREIRA, 2010, p. 54)

A partir dessas ideias de *quebrada* é possível, de alguma forma, lembrarmos-nos das *esquinas* abordadas por William Foote Whyte em seu clássico trabalho nas ciências sociais, a *Sociedade de Esquina* (2005).

“Pertencer à *quebrada*” é algo positivo na constituição do sujeito-pichador em sua relação com o espaço urbano. Uma das primeiras perguntas que um pichador faz a outro no *point* é: “de que *quebrada* você é?”. No referido trabalho de mestrado (PEREIRA, 2005) é apresentado o relato de um jovem pichador inexperiente, que buscava adentrar nesse universo a partir de contatos com outros pichadores no extinto *point* da Rua Vergueiro⁴⁹. Entretanto, por ser esse pichador morador da Vila Mariana – bairro da região central da capital, reconhecidamente como de classe média – acabava sendo relegado à categoria de *playboy*⁵⁰.

⁴⁹ Na pesquisa *De Rolê pela cidade: os pichadores em São Paulo* (PEREIRA, 2005) é apresentado de forma detalhada, em um dos seus capítulos, o *point* da Rua Vergueiro. O “*point* da Vergueiro”, como era conhecido, constituía-se no local de encontro mais importante para os praticantes da pichação na região da Grande São Paulo, onde semanalmente encontravam-se os pichadores das mais variadas *quebradas* em uma praça da Rua Vergueiro, na saída da estação de metro de mesmo nome, bem em frente ao Centro Cultural São Paulo (CCSP).

⁵⁰ *Playboy* é um termo pejorativo usado pelos jovens pichadores, entre outros, para classificar aqueles que eles compreendem como possuidores de capital econômico, que residam em bairros centrais, bem como vestem-se de acordo com o padrão vigente da moda.

Ser da *quebrada* coloca o pichador em uma situação de experiência de enfrentamento diário com diversas questões entendidas popularmente como problemáticas na dinâmica da vida urbana. Sejam referentes à violência, aos problemas de distância e locomoção, problemas de transporte público, desemprego, ou ainda a uma consequente falta de perspectivas para os seus moradores.

Dessa maneira o pichador, por ser da *quebrada*, indiferente da região da cidade a qual ela esteja inserida, é apresentado como um sujeito experiente em lidar com situações de risco, com uma determinada “*malandragem*” e com um espaço permeado pela marginalidade e pela falta.

No caso da ideia de quebrada, utilizada pelos pichadores – não só por eles, mas também por outros atores sociais como os integrantes do movimento hip hop – apresenta-se o bairro da periferia como um espaço de socialidade e de relações importantes e, ao mesmo tempo, como um lugar de hostilidades e perigos, principalmente para quem não pertence a ele ou não conhece suas regras. (PEREIRA, 2010, p. 55)

Essas categorias desenvolvidas e amplamente empregadas pelos sujeitos da pichação dão alguns indícios do que eles compreendem por urbano, bem como da forma como pretendem pertencer e habitar a cidade.

Sobre a questão das centralidades na cidade de São Paulo o sociólogo Heitor Frugoli Jr. estudou com acuidade em sua pesquisa de doutorado, *Centralidades em São Paulo: Trajetórias, conflitos e negociações na metrópole* (2006). Seu trabalho aborda a forma como a capital paulista foi sendo constituída por diversas centralidades e destaca os seus três principais centros econômicos: o antigo *Centro Velho* (centro histórico), a região da *Avenida Paulista* e a região da *Avenida Berrini*. Nessa pesquisa, Frugoli debruça-se nas movimentações da especulação imobiliária e a sua consequente modelação da cidade capitalista contemporânea – a cidade (pós)moderna, a qual transforma-se em um espaço de (quase) não-cidade. A agitação que se faz em choque com a população pobre, com os movimentos sociais, bem como todos aqueles considerados como perigosos, marginais e que por ventura estejam ocupando o espaço urbano visado pelo mercado.

É justamente nessas centralidades – que não pertencem aos pichadores – que os atores do *pixo* buscam deixar as suas marcas registradas. A cidade é marcada, não só pela escrita das *tags* dos pichadores, mas também pelo seu deslocamento: das *quebradas*, nas dobras da metrópole, aos centros, às centralidades das grandes cidades.

14 A DEGRADAÇÃO DAS REGIÕES CENTRAIS E O DISCURSO DA REVITALIZAÇÃO

A deterioração urbana das regiões centrais das grandes cidades é um debate premente na mídia⁵¹ e também em outros espaços: acadêmicos, artísticos e intelectuais; isso ocorre com as regiões centrais das cidades de Campinas e de São Paulo, os dois principais redutos da pichação paulista, os quais figuram já há alguns anos como palco de alguns projetos que buscam revitalizar (enobrecer/gentrificar) esses *centros*. Junto a esses projetos *revitalizadores*, ganham corpo os programas de combate à pichação. Assim aconteceu – e segue em curso – em Campinas e em São Paulo.

Destacamos esse debate acerca da *degradação* e da *revitalização*, ambos em pauta na mídia jornalística, e também já tratado neste trabalho a partir das contribuições de Frugoli (2006) acerca das *centralidades* paulistas e da recorrente *especulação imobiliária* e econômica a partir da (des)valorização do espaço (público) urbano.

A pichação, vez por outra, aparece como algo a ser erradicado do espaço urbano que se quer revitalizar ou: *gentrificar*⁵² – para usar um conceito crítico da sociologia e da antropologia urbana. A pichação, por ser algo sujo e um indício de uma prática, portanto da presença, marginal em um determinado *pedaço* (MAGNANI, 1998) deve ser combatida pelo bem da (re)vitalização e da (re)valorização desse recorte urbano. Nesse marco de projetos de revitalização podemos mencionar o *Projeto Nova Luz* de São Paulo e o *Projeto de Revitalização do Centro* de Campinas.

⁵¹ Basta ter em vista a grande cobertura midiática que vem recebendo a ação policial na chamada (pela prefeitura de São Paulo) “Cracolândia” em decorrência do projeto de concessão urbanística Nova Luz, que visa a revitalização da região central da capital paulista. (VIER, 2011)

⁵² *Gentrificação* ou *enobrecimento* é um conceito usado pelas disciplinas que estudam o urbano e que tenta dar conta dos movimentos que buscam a revalorização – ou a chamada requalificação – dos espaços centrais das grandes cidades, com consequente revalorização imobiliária (WACQUANT, 2010)



Figura 27 Imagem de divulgação da GCM de Valinhos da prisão de dois pichadores em ação no centro da cidade. A detenção se deu no dia 24 de fevereiro de 2011.

O próprio programa Cidade Limpa da prefeitura de São Paulo declara em suas páginas que a pichação é um porta de entrada para o crime. Enquanto que no marco do projeto de combate a pichação na capital paulista se fala em *requalificação* do espaço urbano, no *Programa de Combate ao “pixo”* de Campinas mantém-se um discurso de lutar pela “autoestima” da cidade, além de afirmar que “os pichadores fazem você de palhaço”.

Para uma maior apreensão da dinâmica em curso nos processos de degradação e de revitalização (ou requalificação) do espaço urbano, caberia um estudo mais atento do já citado sociólogo europeu Manuel Castells. Orientado pelo nexos do materialismo histórico e interessado em compreender a lógica dos processos de constituição do valor imobiliário, Castells, segundo Arantes (2000), estava interessado em conhecer “os processos políticos e sociais formadores da economia do espaço urbano”.

A cidade moderna – ou global – tem instrumentalizado suas ações com frentes discursivas que são bastante recorrentes. Falas que ao transcorrer desta pesquisa foram passíveis de serem escutadas em diversas cidades: referimo-nos aos discursos de revitalização das regiões centrais e os de combate à prática da pichação. Dessa forma, nosso objetivo nesse tópico foi o de manifestar o engendramento desses dois discursos, bem como a relação de ambos com o valor imobiliário do espaço citadino.

15 PICHANÇA É CRIME E DÁ CADEIA; O DESPICHE E OS PIORES DE BELÔ

“A gente faz uma guerra escrita, um terrorismo tipográfico.” (PIGMEUS)

“Não há relações de poder sem resistência.”
(FOUCAULT, 1979)

A ilegalidade como marca de distinção positivada pela pichação pode ser facilmente encontrada em outras regiões do país. No circuito da pichação da capital mineira, abordado pelo documentário de *cine-pixação 100comédia Brasil* (2011), existe até mesmo uma categoria nativa de distinção para os pichadores mais ativos e mais procurados/perseguidos pela polícia. Essa categoria é a mais valorizada e atualmente está em disputa pelos pichadores: “*Os Piores de Belô*”.



Figura 28 Peça publicitária da campanha “Despiche” do Movimento Respeito por BH, impulsionado pela prefeitura municipal de Belo Horizonte, Ministério Público, Polícia Civil e Militar. O movimento Respeito por BH tem desenvolvido uma série de atividades com vista a criminalizar a pichação.

Em uma matéria levada ao ar por uma rede de televisão mineira, retransmissora do canal SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) no dia 13 de setembro de 2008, vemos a prisão de três pichadores, os quais foram pegos em flagrante ao pintarem um prédio da região central de Belo Horizonte (PICHADORES, 2010)⁵³. A repórter, ao entrevistar os

⁵³ A matéria em questão pode ser assistida on-line no site *Youtube* pelo link: <<http://goo.gl/XoRXk>>. Acesso em 26 fev. 2012. Vale destacar que a matéria foi postada na internet por um pichador, o qual

rapazes, que estão todos de costas para a câmera e com os rostos grudados na parede, indaga: “por que deste ato de vandalismo”? Quando, um deles responde: “a gente sonha um dia ser os *piores de Belô*, a gente ainda não é não, mas, um dia a gente vai ser”.

Os Piores de Belô para esses jovens constitui uma marca, tanto gráfica quanto de reconhecimento entre os seus pares. Ter Ibope na capital mineira, ou seja, ter reconhecimento entre os outros pichadores por conta do grande número de *pixos* espalhados pela cidade, também garante a possibilidade de ser considerado como um dos *Piores*. Podendo inclusive assinar *Os Piores de Belô* ao lado de sua *tag*.

É nesse sentido de escrita, que produz sentidos e significações para além da presença daquele que escreve e mesmo daquele que lê, que pensamos ser possível um diálogo com Derrida (1991):

Escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina, produtora, por sua vez, que meu futuro desaparecimento não impedirá, em princípio de funcionar e de dar, dar-se a ler e a reescrever. (p. 20)

Tratamos aqui do exemplo de Belo Horizonte, abordado também por Cripta (2011), pela peculiaridade em que vive o circuito do *pixo* mineiro. Essa forma de distinção, os *Piores*, surge em resposta a um forte movimento de criminalização da pichação na capital do estado de Minas Gerais (GARROCHO, 2011). Pois como afirma Garrocho (2011) o *Movimento Respeito por BH* tem se pautado pelo “incentivo à criminalização dos jovens que encontram no *pixo* o seu meio de expressão”.

Sabendo que nosso foco de estudo é o sujeito dessa escrita “criminosa”, parece pertinente ficar atentos aos movimentos – e conflitos – entre o poder público (na figura da Prefeitura Municipal, Ministério Público, Polícia Militar e Polícia Civil) e os indivíduos que estão fora da “norma”.



Figura 29 Imagem publicada com o Manifesto: Liberdade aos Piores de Belô. Disponível no site: <http://goo.gl/kssNY>. Acesso em 11 jul. 2012.

assina como KAST163VA, dando destaque assim à questão de que o ilegal, ser preso, ser capturado pela polícia e consequentemente receber a atenção da mídia pode se reverter em IBOPE para o pichador.

Belo Horizonte é uma cidade bastante “atacada” pela ação dos pichadores, pois é uma das capitais que se destacam no circuito nacional da pichação. Nesse contexto parece pertinente (re)fazermos ou (re)atualizamos a pergunta: *quem (ou como é), produz (produzido) os pichadores?* Sabendo que, ao passo que se intensifica o combate, tal prática se criminaliza, a ação do “*pixo*” é re/dobrada.

Nesse momento, após uma ampla campanha de criminalização da prática da pichação em Belo Horizonte, inclusive com dezenas de detenções de pichadores sob a acusação de formação de quadrilha (afinal é uma escrita de *bandos*), além de todos os pichadores já existentes, (in)surgem os *piores*. Os que buscam mais Ibope, os que procuram afrontar as determinações da norma (e das leis) são, ou podem ser, denominados como “*Os Piores de Belô*”.

16 CURITIBA E A “QUEBRA” DE TAGS

Curitiba está tomada de *tag* em todos os lugares do centro da cidade, em um fenômeno que não existe em outros lugares do Brasil. Apesar de haver em São Paulo a disputa com o Tag-Reto, em Curitiba o esquema é diferente, com o Tag feito de canetão e nugget⁵⁴ e outras coisas mais. Os ‘writers’ fazem Tag só por ‘diversão’, para brincar no jogo em que quem vence é o cara que tem mais ação nas ruas. (XEROX, s/d)

Curitiba é o caso de outra cidade com suas próprias particularidades no circuito da pichação e do grafite. O mais popular é a pintura das *tags*, nomes pintados com o uso de apenas uma cor e com a influência das letras arredondadas do grafite. Diferente do *tag-reto* paulistano, as *tags* curitibanas assemelham-se às formas das letras do movimento carioca (as *carioquinhas*) pelas características dos grupos bem como dos instrumentos usados para a aplicação dos nomes dos pichadores e das alcunhas de seus grupos.

Enquanto que em São Paulo o mais comum é a tinta aerossol spray e o rolo de pintura com o uso de tinta látex, no Rio de Janeiro o uso é exclusivo do aerossol e em Curitiba os canetões ou os *nuggets* fabricados em casa são os instrumentos de escrita mais disseminados pela capital paranaense. No último ano ganhou força em Curitiba o uso de extintores de incêndio⁵⁵ para a escrita de *tags*. O filme (de *cine-pixação*) *SemComédia Brasil* (2011) mostra o pichador NERDgang aplicando sua *tag* em alguns muros da cidade com o uso de um extintor de incêndio.

Outra particularidade da pichação de Curitiba que cabe destacar é a sua dimensão lúdica: a escrita de uma *tag* serve como motor para que outros pichadores possam “quebrá-la”⁵⁶. O pichador MHOZK, da grife F.U.K., afirma que ao escrever seu nome pela cidade o que quer é “forçar os caras a criarem outras coisas a partir disso, sem se preocupar com o ibope, nunca pensamos nisso” (sic).

⁵⁴ *Nugget* é um canetão usado para a pichação de *tags* construído artesanalmente com tubos usados para encerrar calçados.

⁵⁵ Técnica que consiste em adicionar tinta látex no interior de um extintor de incêndio e usá-lo como uma espécie de spray gigante. Seu uso é mais acentuado em algumas cidades dos Estados Unidos da América, como Los Angeles. Na cidade de São Paulo já possível perceber algumas *tags* sendo escritas com essa técnica. Os gêmeos (famosos grafiteiros) têm assinado a *tag* VLOK com o uso de extintores.

⁵⁶ Quebrar uma *tag* é escrever em um local mais alto do que outro pichador escreveu, assim denominam os pichadores curitibanos.

Entretanto – entre diversas particularidades – as questões da ilegalidade e do vandalismo repetem-se entre os diversos cenários do *pixo*. Seja São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Goiânia ou a aqui abordada cidade de Curitiba.

O pichador (e grafiteiro) curitibano CIMPLEZ afirma em um texto denominado *Arte Livre* (2003) que quando sai “para a rua é para me libertar. Para me divertir, ter lazer e vandalismo”. Enquanto, o já citado MHOZK, fala que “curte tudo, fazer letra e estar transgredindo a lei”.

Fica evidente que na pichação das *tags* curitibanas a posituação da identidade-marginal (anormal), assim como no *pixo* paulistano – é compreendido de forma positiva, e é fator de diferenciação entre os demais sujeitos da cidade.

Cabe destacar no discurso do pichador-grafiteiro CIMPLEZ a relação entre *vandalismo* e *lazer*. Na citação acima o mesmo afirma que o que busca encontrar com a escrita urbana são lazer, diversão e vandalismo. A ação de ilegalidade transparece no caso curitibano não como um ato de terror/terrorismo-gráfico (como entendido por muitos atores do cenário paulista), mas como uma ação lúdica.

Entretanto, mesmo com o entendimento lúdico por parte dos pichadores de tal manifestação, uma agenda de criminalização da pichação ainda é empreendida pelo poder público local. Como podemos perceber em reportagem publicada na página do jornal *Paraná On-line*⁵⁷ na internet, a qual da conta da prisão de dois jovens-adultos em ação no centro da cidade de Curitiba. Destacamos a seguir um trecho da cobertura que pensamos ser bastante significativo: “a central de inteligência da Guarda Municipal está mapeando grupos de pichadores que agem na cidade, para que se possa ter um combate mais efetivo sobre este crime”.

⁵⁷ A reportagem intitulada “Jovens são presos em flagrante pichando escola no centro de Curitiba” foi posta no ar no dia 25 de agosto de 2011 e está disponível em: <<http://goo.gl/U1iVp>>. Acessado em 11 jul. 2012.

ALGUMAS PALAVRAS (PROVISÓRIAS)

Apreendi, fotografando os pixadores, a ler aquelas letras nas paredes até então incompreensíveis para mim. Era como se eu morasse na China e não soubesse ler chinês. Tantos anos rodando pelas ruas de SP e eu sem perceber a dimensão da batalha noturna que acontecia debaixo dos meus olhos por muros melhores e mais autômatos pra pichar.

(...)

Se for pego pela polícia, volta pra casa com a cara toda pintada pelo próprio spray e ainda toma uns tapões na orelha, daqueles de mão fechada, que alguns policiais adoram dar em quem não está podendo se defender. Se for pego por um morador, pode levar um tiro e morrer – isso sem falar no risco de cair quando escala prédios enormes para escrever o nome no último andar sem nenhum equipamento de segurança. (depoimentos transcritos de Pixo, 2011)

Neste momento compete a nós tecermos aqui algumas palavras que possam orientar-nos no movimento de um pensamento pesquisante, tanto no que concerne as nossas reflexões já realizadas – o material diverso já lido, visualizado, estudado, analisado – quanto o que se pode ainda avançar e aprofundar em uma pesquisa sobre a fugacidade da pichação e a atividade nômade dos pichadores.

Partimos de um questionamento acerca das possíveis (diversas) relação que os pichadores estabeleceriam com as leis e programas municipais que visavam combater – e mesmo eliminar – a pichação. Sabendo que a pichação é uma prática que positiva o ilegal, a proibição acaba por incentivar a sua prática. Essas aparentes contradições nos incentivaram a tentar captar o modo como esse ator social – o pichador – se posicionaria em relação à ordem jurídica.

Tendo nós eleito a pichação paulista, conhecida por aqueles inseridos no circuito da pichação como “*pixo*” ou *Escola Paulista de Pichação*, como nosso objeto de estudo, o praticante dessa modalidade de escrita urbana atuante como o ator social e o espaço urbano como o cenário, coube a nós debruçarmos nos detalhes dessa prática, na forma de vida desse ator – a pichação como estilo de vida, como *habitus* –, bem como das questões, discussões e especulações que envolvem o espaço urbano da cidade moderna global.

Alimentando-nos teoricamente no filósofo francês Michel Foucault e entendendo, a partir deste e de alguns de seus estudiosos como Artières que os diversos movimentos que ocorrem na história são *mister* para pensarmos o presente, resolvemos debruçar-nos em outros períodos históricos e espaços geográficos cuja escrita urbana foi destacada. Atentamo-nos, em especial, no momento em que tal prática chamou atenção

da polícia, pois tentamos entender o modo como era tratada a questão do *legal* e do *ilegal* nesses outros momentos e espaços, bem como da relação do sujeito escritor com a norma.

Destacamos alguns momentos importantes para construir uma narrativa possível sobre a história da escrita urbana e da sua relação com a normatização e a governamentalidade. Partimos de Pompéia, no longínquo Império Romano, onde os *grafites* se destacaram na paisagem da cidade pelo seu caráter cambiante entre o *legal* e o *ilegal*. De Pompéia, saltamos para os escritos eminentemente políticos, como os presenciados nos muros da cidade de Paris no tumultuado maio de 1968 até as atuais pichações encontradas nos campos de refugiados palestinos.

Pode-se dizer que a pichação, compreendida hoje em São Paulo como *pixação*, começa a ser gestada na longínqua cidade de Nova Iorque nos anos de 1970. Tratamos do surgimento da *tag* nos trens suburbanos de Nova Iorque e da chegada dessa manifestação gráfica eminentemente urbana à cidade de São Paulo no final da década de 1970 pela mão de artistas reconhecidamente de vanguardas culturais e envolvidos com experimentações gráficas.

Foi nos anos de 1980 que São Paulo começou a ficar completamente marcada pela tinta preta dos sprays da pichação. Nomes como *Juneca*, *Pessoinha* e *Cão Fila Km 26* começaram a chamar a atenção de populares, da mídia e posteriormente dos governantes. Entre esses populares intrigados com estas escrituras estavam alguns dos futuros pichadores, como demonstrou-nos algumas entrevistas e pautas jornalísticas.

Quando debruçamo-nos sobre as análises e reflexões acerca do *pixo* paulista, principalmente a partir dos importantes trabalhos etnográficos e vídeos documentários, começou-se a desenhar em nosso trabalho explicações (narrativas) para as formas de sociabilidade desses jovens pichadores: os seus interesses, a questão da identidade pichadora, da pichação como um estilo de vida etc.

Destacamos a categoria nativa do *Ibope* como um conceito indispensável para compreender a ação dos pichadores, bem como as suas motivações para a escrita do nome (*tag*) pelo maior número de cantos e *dobras* do território urbano. Como afirmam os pichadores em diversos momentos, o que eles buscam é *Ibope*. Essa categoria é a forma como eles denominam a popularidade que conquistam entre os seus pares com as suas ações. Ter *Ibope* é ter reconhecimento entre os outros pichadores e a notoriedade se dá pela repetição e pela ousadia da ação. Quanto mais e mais audaciosamente ele escrever seu “*pixo*” pela cidade, maior será o seu *Ibope*.

Percebemos que nos trabalhos por nós estudados havia uma lacuna que nos possibilitava uma melhor exploração e reflexão da questão da ilegalidade como forma de constituição da subjetividade pichadora. Junto a esta constatação percebemos que surgiam diversos programas e leis que tentavam dar cabo de tal prática, uma vez disseminada pelas cidades paulistas. Dos programas de combate à pichação e das leis diversas que surgiam em muitas cidades brasileiras – aparentemente com mais força no estado de São Paulo, onde isso se mostrava como decorrência da força que a pichação possui nessa unidade da federação – resolvemos então, em um primeiro momento, focar nosso olhar para o Programa de Combate a Pichação de Campinas.

O programa de Campinas foi implementado pela administração municipal no mês de março do ano de 2009 e buscava dar fim à pichação a partir do argumento de que a pichação, além de enfeiar a cidade, acabava com a autoestima do cidadão. O programa ambicionava combater a pichação e o próprio pichador.

Quando deparamo-nos com a análise do referido programa, levando em conta a importância da categoria do Ibope para o sucesso da prática da pichação, algumas contradições começaram a se desenhar. A primeira é que programas como da cidade campineira poderiam incentivar a prática da pichação ao invés de coibi-la. Ficou-nos a interrogação. Para respondê-la, direcionamos nossa compreensão ao programa a partir da visão do pichador: o que o pensaria e como agiria o pichador em relação a leis e programas de políticas públicas que visassem coibir a sua prática?

O desenrolar da pesquisa acabou mostrando-nos que a subjetividade pichadora – bem como o seu *estilo de vida*, o *habitus* bourdieuano – está intimamente ligado à questão do urbano e da urbanidade. Dessa forma, entender o pichador – e as suas ações pichadoras – está relacionado diretamente com a compreensão da dinâmica do espaço urbano.

Ao pensar o território da cidade contemporânea – privilegiando os grandes centros urbanos e a dinâmica metropolitana – acabamos aproximando-nos de uma série de autores importantes para pensar a vida na cidade, entre eles Walter Benjamin (1995), Canevacci (2012), Magnani (1998; 2000) etc. Entre as diversas metodologias de análise, a *deriva* proposta por Guy Debord (2003) e a *cartografia* da dupla francesa Félix Guattari e Gilles Deleuze (1997), mostraram-se bastante apropriadas para pensar a pichação – dentro do seu espectro de efemeridade e de exercício de deslocamento – como uma escrita que só existe enquanto uma ação tipicamente cidadina.

É impossível andar por cidades como São Paulo e Campinas, entre outros centros urbanos, e não perceber a marca da pichação estampada em prédios, portas, muros, marquises e tantos outros suportes possíveis para o decalque de uma identidade que busca o reconhecimento e o anonimato.

Dentro da perspectiva da questão jurídica (da norma), bem como do urbano (da pichação como um *estilo de vida*), cabe a pergunta: quem é este pichador? Quem é esse sujeito por trás dessas garatujas impressas pelo espaço do cotidiano das cidades?

No entanto, uma preocupação faz-se premente no nosso trabalho, pois aprendemos com Foucault (1979) acerca da “indignidade de falar pelos outros” (p. 14); e quando ambicionamos descobrir quem é e o que pensa o sujeito pichador em relação à norma é necessário tomar o devido cuidado para que a fala escutada por nós seja realmente a dele e não apenas uma reverberação de nossas interpretações. Apontamos aqui esta complexa situação para explicitar o cuidado que ambicionamos ter por todo o decorrer do trabalho em leitura.

Dessa necessidade de saber quais são de fato as vozes dos sujeitos pichadores surge o imperativo de um debate, digamos, metodológico a respeito dos *arquivos* que privilegiamos em nossa análise e reflexão pesquisadora. Nesse processo fomos atravessados por uma série de trabalhos, desde acadêmicos da área da Antropologia Social – os quais bebem nas colaborações da etnografia para buscar conhecer o sujeito do *pixo* – passando por filmes documentários diversos produzidos por investigadores não pichadores até depararmos-nos com uma série de produções (contra)culturais dos próprios pichadores: filmes documentários, vídeos para a internet (*cine-pixo*), publicações caseiras (fanzines) e músicas do estilo *rap* (*hip-hop*) e *Funk* que versam sobre a prática da pichação.

Privilegiar tanto os trabalhos os etnográficos quanto as produções dos próprios sujeitos do *pixo* como *arquivos* para a nossa apreciação. Cabem aqui algumas palavras sobre o que entendemos por *arquivo* e mais uma vez retomaremos os textos do francês Michel Foucault (2009), quando este pensa os arquivos no domínio das coisas ditas.

Compreendemos a etnografia como um *arquivo* e, portanto, parte constituinte do domínio das coisas ditas. A etnografia constitui-se como um dos instrumentos mais importantes de pesquisa na história da Antropologia Social (MALINOWSKI, 1976). Além da ida ao campo pelo pesquisador, a pesquisa de cunho etnográfico tem como características a tomada de notas, o manuseio do famoso caderno de campo e a sua posterior elaboração textual, em forma de artigo ou tese com sua possível publicação.

Nesse âmbito o cinema e o vídeo surgem como uma interessante ferramenta de coleta de dados (arquivamento) e também de uma possível e viável apresentação posterior, como forma de mostrar os resultados da pesquisa: um filme como produto final. Para compreender melhor as possibilidades e implicações desse tipo de registro para a pesquisa acadêmica vamos pensar aqui a respeito o filme *A Letra e o Muro* (2002).

O filme *A Letra e o Muro* busca dar conta do cenário da pichação na capital paulista, usando como principal foco narrativo a alocação dos próprios pichadores, aliado às imagens de pichações e da ação de seus *escritores*. É a voz desses pichadores que apresenta ao público o modo de organização em grupos: as *gangues*, os *crews*, os *bondes*; quais são os indivíduos mais ativos; o que é um *point*; o que é uma *folinha*; uma *grife* e ainda quais são as motivações para que esses *jovens-adultos* saiam a escrever pelos quatro cantos da enorme cidade de São Paulo, deixando todas as *bordas*, *dobras* e *contornos* da epiderme urbana pintadas com suas garatujas.

Além da voz dos pichadores o vídeo apresenta também o relato de diversas pessoas sobre o que pensam e o que entendem acerca da pichação e de seus agenciamentos. A voz dos populares traz à tona a condenação, indignação e afronta contra tal prática considerada *vandalismo*. Ambas as partes, com suas vozes entrelaçadas pela narrativa da obra, tanto os pichadores quanto os que se colocam em combate à pichação estão em comum acordo: consideram aquela prática como vandalismo. Discordam, no entanto na posituação ou negatuação de tal vandalismo. Ele é positivado para os primeiros e negatado para os segundos.

Para a etnografia, que se pretende como uma prática de pesquisa cuja ambição é compreender determinado grupo social a partir do que esse próprio grupo pensa a respeito de si e como ele se concebe, a escuta e o respeito ao que o grupo tem a falar é determinante. É necessário realmente “levarmos a sério o que as pessoas têm a nos dizer” (GOLDMAN, 2006, p. 20). Dessa feita o filme etnográfico precisa necessariamente ser um instrumento para que possa fluir a fala destes que se quer entender. No caso do filme que estamos referindo, o que importa é a voz dos próprios pichadores. Outrossim, importa-nos a voz dos pichadores que pode ser escutada de forma atravessada nos transeuntes ou ainda nas produções midiáticas, produzindo uma diatônica polifonia.

Quando falamos dos próprios sujeitos que se colocam em ação no que uns chamam de arte e outros de vandalismo, cabe destacar os próprios produtos culturais como os já citados filmes, vídeos e músicas produzidos por eles próprios. Resolvemos privilegiar algumas páginas de nosso trabalho para uma leitura atenta e respeitosa destas

obras e destes *arquivos*, os quais ambicionam divulgar e memorizar as ações da pichação, bem como os seus autores, os pichadores.

Quando falamos nesses filmes e vídeos documentais é impossível não citar o nome de Djan Cripta, um dos mais ativos *cineastas* do *cine-pixação*. Esse jovem-adulto da cidade de Osasco, grande São Paulo, além de reconhecido pichador há alguns anos dedica-se na produção de filmes que resgatam e arquivam a prática da pichação, seus autores e seus estratégias. Filmes como *100comédia Brasil* (2011), *Marcas das Ruas* (2011) e *Escrita Urbana* (2005) estão entre suas principais e mais divulgadas produções. Filmes que chegaram a receber destaque na mídia nacional, como o caso do jornal *O Globo* do Rio de Janeiro que estampou a capa do seu caderno de cultura com a seguinte matéria “*Pichação é alvo de três novos documentários, que discutem seu lugar entre o vandalismo e a arte*” (ALBUQUERQUE, 2011).

Outro produto cultural bastante significativo para os pichadores é a música, mais especificamente os estilos musicais do *rap* (*hip-hop*) e do *Funk* (PEREIRA, 2005). Uma das características de sociabilidade dos pichadores são as *festas de pichação*, geralmente promovidas por uma determinada gangue (ou *grife*) pichadora, com o intuito de promover a sua marca e integrar-se com outros grupos da escrita urbana. Nessas festas o que não pode faltar é música, a qual de preferência cante a periferia (as *quebradas*) e a pichação. Uma música que destacamos em nossa análise é *Lembranças de moleque* do MC Papo (2007), no qual conta com um ilustrativo vídeo-clip disponível na internet⁵⁸. Destacamos aqui um pequeno trecho dessa canção, que dá conta tanto da pichação como escrita (*leio os muros*) quando do *Ibope* daqueles que estão “na atividade”.

Eu leio os muros, vejo os ibope
Os moleque na atividade
Me lembro do tempo que eu detonava
Fico morrendo de saudade!

Além do MC Papo, que se posiciona como um ex-pichador⁵⁹, é inegável a importância do grupo de música Rap paulista Racionais MC's, o qual canta as diversas *quebradas* da capital de São Paulo. Outro caso é o do músico Cabes MC, um rapper de Curitiba, autor, entre outras, da música *Hora do rolê*. Esta música, a qual compõe a

⁵⁸ Para assistir ao referido vídeo e ter contato também com a letra da música basta acessar: <<http://letras.terra.com.br/mc-papo/1515624/>>. Acesso em 22 fev. 2012.

⁵⁹ Os dois principais produtores de arquivos culturais do “pixo” aqui citados se posicionam curiosamente como ex-pichadores, o que na prática tem se mostrado no mínimo questionável. Falando de CRIPTA, por exemplo, basta lembrarmos das diversas passagens nesse trabalho em que o mesmo é citado participando de diversos espaços como pichador, convidado (Bienais) ou não.

trilha sonora do filme *100comédia Brasil* (2011) versa a respeito das andanças “dos camaradas que são fora da lei” em suas ações pichadoras.

Compreendendo o *arquivo* como da ordem do (dito e do) escrito (FOUCAULT, 1979), podemos pensar expressões culturais acerca da pichação, levada a cabo por pichadores e ou ex-pichadores, como uma forma de um *arquivamento de si* (ARTIÈRES, 1998). Afinal, passamos “o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos. Por meio dessas práticas minúscu-las, construímos uma imagem, para nós mesmos e às vezes para os outros” (p. 10).

As narrativas encontradas nesses documentos vão ao encontro com as proposições por nós pensadas até o momento: da relação entre a ilegalidade, marginalidade e vandalismo como identificações positivadas e constituidoras da identidade do pichador (por hora chamada de *subjetividade-pichadora*). Para ilustrar o que falamos destacamos um pequeno trecho da música *Hora do rolê* do curitibano Cabes MC:

O ataque é tão normal quanto correr do municipal,
Nenhum segurança aguenta a dança dos sprays,
Essa eu fiz pros camaradas que são fora-da-lei.

O cantor de *rap* Cabes MC destaca nesse trecho a normalidade em que um pichador empreende na fuga da Guarda Municipal, na relação entre os trabalhadores conhecidos como Seguranças e o aerossol spray – instrumento de escrita das *tags* – bem como da identidade fora-da-lei desses escritores.

Sabemos que existe (e deve existir) outra série de músicos que cantam ou que – ao menos – flertam com o “*pixo*” e o *grafite*, entretanto em qualquer pesquisa é preciso fazer escolhas e recortes e conosco não seria diferente. Nossas escolhas dar-se-ão pelas músicas, filmes e etnografias. As músicas figuram como trilha sonora nos filmes e vídeos, autores dos vídeos de pichação, por sua vez, os são entrevistados nos trabalhos etnográficos etc. Compete a nós perceber essa relação como constituidora do circuito da pichação (PEREIRA, 2005).

Pensamos assim, que o trabalho principal, daqui para frente, deveria ser focado no indivíduo, no sujeito pichador e em todo esse material, sejam eles *arquivos* onde os pichadores depositam os seus depoimentos ou *arquivos* onde eles mesmos constroem uma narrativa acerca de *si* e de suas ações. Tendo em vista que os pichadores compreendem a pichação como uma *escrita de si* no sentido de aplicar com tinta a sua

identidade (a sua *tag*) pela cidade, “podemos também pensar a questão do sujeito com uma escrita específica: a da sua própria vida.” (BURMESTER, 2009, p. 31).

No que concerne às formas de viver, bem como às suas práticas, sejam elas sociais e ou culturais, o sujeito, além de ser formado/formatado, como afirma Foucault ao dizer que “o indivíduo é o produto do poder” (1996, p. 197), ele também se forma, se conforma ou se desforma (em relação às normas). Esse indivíduo pode construir formas particulares de vida, de estilo de vida. Foucault apresentou Artières como o pensador mais apropriado para entender tal dimensão, uma vez que este último foi aquele que melhor fizera a “história das práticas e da estilização da existência”, a qual seria a história dos momentos em que “o homem se manifesta, se inventa, se esquece ou se nega em sua fatalidade de ser vivente e mortal” (CASTRO, 2009, *passim*).

É nesse sentido, pensando também nas estratégias por uma vida não-fascista desenvolvidas por Foucault (1996) ao prefaciá-lo livro *O Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari que buscaremos entender a pichação, bem como os seus agrupamentos (as grifes, as gangues) como um *estilo de vida*.

Para Michel Foucault “a vida, como *bíos*, é tida como o material de uma obra de arte” (CASTRO, 2009, p. 150) Alguns pichadores relatam em matérias na mídia, entrevistas em documentários, trabalhos acadêmicos que “a pichação é um estilo de vida” (PEREIRA, 2005).

Este *estilo de vida* pichador pode ser entendido como a manifestação de uma “estética da existência”, onde “a mudança na imagem do sujeito defendida por Foucault é conhecida” e “corresponde à noção de estilo de vida ou estética da existência” (COSTA, 1995, p. 130), a qual pode ser percebida de diversas formas, mas fica claro que os sujeitos-pichadores procuram demonstrar as suas ações como “uma arte, reflexo de uma liberdade percebida como jogo do poder” (IBID., p. 150).

O que nos parece ser pertinente afirmar depois de todo esse tempo imerso no universo da leitura da pichação e dos pichadores – falamos em leitura uma vez que nos detivemos no nível dos arquivos e dos arquivamentos (de si) – é da distância abissal de visões de mundo existente entre aqueles que buscam escrever pela cidade e aqueles que pretendem apagar – ou cicatrizar – essa escrita. Dessa feita deparamo-nos com a impossibilidade em habitar um desses espaços sociais, uma vez que não somos pichadores, menos ainda policiais e ou agentes sociais que buscam intervir nesses processos insurgentes de novas subjetividades.

Como pensar com a diferença, de que forma inventar um exercício de *pensar-diferente*, uma vez que não nos intencionamos ocupar nenhuma dessas duas marcas no mapa do urbano e de antemão sabemos também que não é possível permanecer em um estado de flutuação sobre a carta da cidade.

A partir dessa problemática, que se dá em nível epistemológico (da relação pesquisa-pixação) e ontológico (da relação pesquisador-pixação), é que buscamos incorporar ao nosso trabalho algumas referências deleuzo-guattarianas, no âmbito do pensamento da *filosofia da diferença*, do *rizoma*, da *cartografia*, bem como chamamos Guy Debord para a conversa, em um objetivo de apropriarmo-nos da *deriva*.

Pareceu-nos assim que o princípio primeiro desse trabalho deveria movimentar-nos para que de fato levássemos em consideração as produções de arquivos daqueles que escolhemos como objeto de pesquisa: os pichadores. Que as suas falas, os seus discursos, por mais dissonantes-cacofônicos pudessem parecer, deveriam ser de fato colocadas em ponto de autoridade e de credibilidade, assim como nós fazemos com os medalhões do universo acadêmico que escolhemos para figurar como nomes balizadores de nossas pesquisas.

REFERÊNCIAS

100COMÉDIA BRASIL. Direção: Djan Cripa. Edição: Tony. São Paulo: Fundação Z/O Produções, 2011. 1 DVD (61min).

ARANTES, Antonio A. *Paisagens Paulistas: transformações do espaço público*. São Paulo: imprensa oficial, 2000.

ART INCONSEQUENCE. Direção: Robert Kaltenhäuser. Alemanha: Publikat Verlags und Handels, 2007.

A ARTE das ruas chega aos museus. In: *Guia de Estudos Enem atualidades 2010*. São Paulo: editora Abril, 2010.

A LETRA E O MURO. Direção: Lucas Fretin. São Paulo: Lisa/USP, 2002. 1 DVD (33 min).

ALBUQUERQUE, Carlos. Pichação é alvo de três novos documentários, que discutem seu lugar entre o vandalismo e a arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 jul. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/YnqvV>>. Acesso em: 11 de jul. 2012.

AQUINO, Julio Groppa; RIBEIRO, Cintya Regina. Processos de governamentalização e a atualidade educacional: a liberdade como eixo problematizador. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 57-71. mai/ago 2009.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

_____. A polícia da escritura: práticas do panóptico gráfico. In: KOHAN, W.; GONDRA, J. (org.). *Foucault 80 anos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.37-50.

BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a insurreição pelos signos. *Revista Cine-Olho*, nº 5, julho-agosto. São Paulo, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Passagens*. BOLLE, Willi (org.). Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2006.

BEY, Hakim. *Caos*. Terrorismo poético e outros crimes exemplares. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

_____. *Guerra da informação*. Porto Alegre: Deriva, 2008.

BOMB THE SYSTEM (A fúria dos pichadores). Diretor Adam Bhala. EUA, 2002.

BOMFIM, Valéria Cusinato. O Centro Histórico de São Paulo: a vacância imobiliária, as ocupações e os processos de reabilitação urbana. *Cadernos Metrôpoles*, no. 12, pp. 27-48, 2º sem. 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Capital Cultural, Escola y Espacio Social*. México: Siglo Veinteuno, 1997.

BOMB-IT. Direção: Jon Reiss. EUA: Antodote Films, 2007. DVD.

BURGARELLI, Rodrigo. Letras verdes de Carlos Adão vão da rua para galeria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 out. 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/bRQ9i>>. Acesso em 11. jul. 2012.

BURMESTER, Ana Maria de Oliveira. A vida como obra de arte: o sujeito como autor? In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CABES. Hora do Rolê. In: _____. Todo dia é assim. (produção independente). s/d. 1 arquivo mp3. (3 min 8 s).

CAMPOS, Ricardo. *Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti*. Etnográfica, maio 2009, vol.13, no.1, p.145-170.

CAPRIGLIONE, Laura. Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 jun. 2008. Cotidiano. Disponível em: <<http://goo.gl/cGOLi>>. Acesso em: 11 de jul. 2012.

COSTA, Jurandir Freire. O sujeito em Foucault: estética da existência ou experimento moral? *Tempo Social*, São Paulo, n. 7, v. 1-2, p. 121-138, outubro de 1995.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2000.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANEVACCI, Massimo. *Cidades polifônicas: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CANEVACCI, Massimo. Entrevista com pensador Massimo Canevacci. Entrevistador: Julia Aguiar. 11 abr. 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/Pyuu7>>. Acesso em: 25 fev. 2012.

CASTELLS, Manuel. *Problemas de Investigação em Sociologia Urbana*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CIDADE Claret é alvo da ação de pichadores. *Diário do Rio Claro*, Rio Claro, 20 de maio de 2011. n. 7462, p. 3.

CIMPLES. Arte livre. In: *Fanzine 10t*. Curitiba, 2003.

CONSELHO DE DEFESA DO PATRIMÔNIO CULTURAL DE CAMPINAS (CONDEPACC). *Ata da reunião ordinária realizada no dia 10 de dezembro de 2009*. N. 381, p. 1-5.

CRIPTA, Djean. Djan Cripta: *depoimento*. Entrevistador: Sergio Groissman. ALTAS HORAS. Produção e jornalismo de Danielle Costa e Juberto Ibuti. Apresentado por Serginho Goissman, realizado pela Rede Globo. São Paulo, 2010.

_____. DVD 100Comédia Brasil – edição sul & sudeste. 4 jul. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/F2rG8>>. Acesso em: 25 fev. 2012. Release de: 100COMÉDIA BRASIL. Direção: Djan Cripta. Edição: Tony. São Paulo: Fundação Z/O Produções, 2011. 1 DVD (61min).

_____. *Um vagabundo no Altas Horas*. s/d. Disponível em: <<http://goo.gl/lbse3>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

DANO 163. Direção: Luciano Spineli. Porto Alegre: PRODUTORA, 2005. 1 DVD (16 min).

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997.

_____. Teoria da deriva (1958). In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva*: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 87-91.

DEKEL, Ouzi. *Os Pichadores de Jabalia* – a vida em um campo de refugiados palestinos. São Paulo: Edições SM, 2006.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Transcrição de entrevista realizada por Claire Parnet, direção de Pierre-André Boutang, 1988-89. Disponível em: <<http://www.oestrangeiro.net>>. Acesso em 11 jul. 2012.

_____. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____. *Conversações* (trad. Peter Pál Pelbart). Rio de Janeiro: Editora 34. 1992a. p.219-226.

_____. A vida como obra de arte. In: _____. *Conversações* (trad. Peter Pál Pelbart). Rio de Janeiro: Editora 34. 1992b. p. 118-126.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____; GUATTARI, Felix. 1914 – Um só ou vários lobos? In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995a. v. 1, p. 39-52. (Coleção TRANS).

_____; _____. 1 – Rizoma In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995b. v. 1, p. 11-38. (Coleção TRANS).

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 3, (Coleção TRANS).

_____; _____. 1227 – Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra. In: _____.
_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. vol. 5, p. 11-110. (Coleção TRANS).

_____; _____. *O anti-Édipo*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Campinas: Papirus, 1991.

ENSUCIARSE la lengua: idea para una película. Direção: Jorge Larrosa. Barcelona: Universidade de Barcelona. 2004. DVD.

ESCRITA URBANA VOL. 1. Direção: Djan Cripta. São Paulo: produção independente, 2005. 1 DVD (60 min).

EZABELLA, Fernanda. Grafite tem maior retrospectiva da história em museu dos EUA. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 abr. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/SDyxx>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

FAGULHA_ARSENAL. *Desabafo*. Publicação eletrônica. 08 dez. 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/zQgyq>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

FEITOSA, Lourdes Conde. *Amor e sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

FILHO, Venceslau Borlina. Prefeitura retoma ação contra pichador. Correio Popular, Campinas, 02 de fevereiro de 2009. Disponível em: <<http://goo.gl/pskoM>>. Acesso em 16 de fev. 2012.

FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso – na transversal da cidade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. O Anti-édipo: uma introdução à vida não fascista. *Cadernos da Subjetividade*, São Paulo, núm. esp., p.197-200, jun/1996.

_____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. Outros espaços. In: _____. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2001b, p. 411-422.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

_____. A escrita de si. In: _____. *Ditos e escritos: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária. Vol 5. p. 144-162. 2004.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. Eu sou um pirotécnico. In: POL-DROIT, Roger (org.). *Foucault entrevistas*. São Paulo: Graal, 2006b. p. 67-100.

_____. Gerir os ilegalismos. In: POL-DROIT, Roger (org.). *Foucault entrevistas*. São Paulo: Graal, 2006c. p. 50-51.

_____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

_____. *Segurança, território e população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Um mundo codificado – por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

FRUGOLI JR., Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez; Edusp, 2006.

FUNARI, Pedro Paulo. *A vida quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.

GALLACCI, Fábio. Monte Mor aprova multa para barrar a pichação. *Jornal da Cidade Regional*, Campinas, 02 de set. 2009. Disponível em: <<http://goo.gl/V3M2g>>. Acesso em 11 de jul. 2012.

GALLO, Sílvio. *Filosofia e o exercício do pensamento conceitual na educação básica*. Educ. e Filos., Uberlândia, v. 22, n. 44, p. 55-78, jul./dez. 2008.

GARROCHO, Luiz Carlos. Agenda Juventude e Pixação (2): equívocos do Movimento Respeito por BH. In: *Olho-de-Corvo*. 18 dez 2011. Disponível em <<http://goo.gl/5tQCM>>. Acesso em 11 de jul. 2012.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOLDMAN, Marcio. *Como funciona a democracia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo, editora Brasiliense, 1987.

_____. *Caosmose; um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34. 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

INTERVENTORES. Direção: André Lavaquial. Rio de Janeiro: PRODUTORA, 2006 . 1 DVD (17 min.).

JOVENS são presos em flagrante pichando escola no centro de Curitiba. *Banda B*, Curitiba, 25 ago. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/U1iVp>>. Acesso em 11 jul. 2012.

PICHADORES são presos em flagrante. *Jornal da Alterosa*. Belo Horizonte: Tv Alterosa, 17 jun. 2010. Reportagem de Tv.

PICHADORES ignoram apelos e continuam a sujar paredes. RAC.com.br, Campinas, 09 de ago. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/USUCW>>. Acesso em 25 fev. 2012.

KESSLER, Gabriel. Trabalho, privação, delito e experiência portenha. Tradução de Renata Guedes Mourão Macedo. *Tempo social*, São Paulo, vol.22, n.2, pp. 79-99, 2010.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2000.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação*. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991.

LEI ANTI-PICHAÇÃO não contém ação de vândalos em São José. Vnews, 20 jul. 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/0tvTs>>. Acesso em 11 jul. 2012.

LEI CONTRA A PICHAÇÃO. *O estado de São Paulo*, São Paulo, 4 de julho de 2011. Opinião. Disponível em: <<http://goo.gl/45GY6>>. Acesso em 11 de jul. 2012.

LIMA, Rogério. Mapas textuais do imaginário fragmentado da cidade. In: _____; FERNANDES, Ronaldo Costa (org.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora UNB, 2000.

LIMEIRA, Decreto n. 72, de 15 de fevereiro de 2012. Dispõe sobre a proteção dos bens públicos e particulares contra a ação de pichadores e cartazeiros, e dá outras providências. *Jornal Oficial do Município*, Limeira, ed. 3737, p. 2, 16 de fev. 2012.

LIN. (entrevista). In: *Entrevistas do caixão #5*. 12 mar. 2009. Disponível em: <<http://goo.gl/hxVgx>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

LINS, Daniel. A escrita rizomática. *Revista Literária Polichinello*, nº 10, 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco: Cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

_____. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; Torres Lilian de Lucca. (org.) *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. 2 ed. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000: p. 12-53.

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MALINOWSKI, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento da aventura dos nativos nos arquipélagos da nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultura. 1976.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*: com comentários de Napoleão Bonaparte. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

MARCAS DAS RUAS. Diretor: Djan Cripta. São Paulo: Z/o Produções, 2011. 1 DVD.

MC PAPO. *Lembranças de moleque*. Minas Gerais: Matt Musik, 2007. 1 arquivo mp3 (4min 17 s).

MENA, Fernanda. É permitido pichar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 de abril de 2010. Ilustrada. Disponível em <<http://goo.gl/l6zUk>>. Acesso em 11 de jul. 2012.

MILLER, Henry. *A hora dos assassinos*: um estudo sobre Rimbaud. Porto Alegre: L&PM, 2004.

MITTMANN, Daniel. Idiotas, cretinos, desclassificados, ralé e escória; reflexões sobre o discurso da mídia na cidade de Campinas, SP, acerca dos pichadores. In: 4º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação e 1º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação, 2011a, Canoas. *Anais...* Canoas: Editora da ULBRA, 2011a. Eixo 2, Sessão 6. Trabalho.

_____. *A Escrita de Bandos: o pixo como Máquina de Guerra*. In: III Colóquio Latinoamericano de Biopolítica e I Colóquio Internacional de Biopolítica y Educación Biopolítica, educación, seguridad, 2011, Buenos Aires. ABSTRACTS - Biopolítica. Buenos Aires: UNIPE, 2011b. p. 23-23

MUNHOZ, Daniella R. M. *Graffiti*: uma etnografia dos atores da escrita urbana de Curitiba. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

MUNIZ, Diógenes. Às portas da Bienal, "pixo" busca modelo de negócio no mercado de arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de set. 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/Gfzf>>. Acesso em 11 jul. 2012.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslão Machado. *A Cidade (Tele) Percebida*: em busca da atual imagem do urbano. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1994.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado. Grafar o Espaço, Educar os Olhos. Rumo a geografias menores. *Revista Pró-Posições*. No 3 (60), Vol. 20, Set-Dez, 2009.

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestão para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 26-57.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *De rolê pela cidade: os pixadores da cidade de São Paulo*. 2005. 127f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. São Paulo, 2005.

_____. Pichando a cidade: apropriações “impróprias” do espaço urbano. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor, SOUZA, Bruna Mantese de (org.). *Jovens na metrópole*:

etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007. p. 225-346.

_____. “A maior zoeira”: *experiências juvenis na periferia de São Paulo*. 2010. 262f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. São Paulo, 2010.

PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PICHADORA da Bienal desiste de evento de arte de rua e culpa “cachê baixo”. *Folha de São Paulo*, 10 de outubro de 2010. TV Folha. Disponível em <<http://goo.gl/cIyw>>. Acesso em 11 de jul. 2012.

PIXO. Direção: João Wainer, Roberto T. Oliveira. Roteiro: João Wainer. Fotografia: João Wainer. Montagem: Carlos Milanez. Música: Ice Blue, DJ CIA, Tejo Damasceno. Produtor: Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2011. 1 DVD (61 min).

PREFEITURA cria Programa Antipichação para recuperar muros e fachadas. *Prefeitura de São Paulo*, São Paulo, 25 de jun. 2007. Disponível em <<http://goo.gl/qwUIH>>. Acesso em: 11 de jul. 2012.

PROPAGANDA “Cão fila km 26”. *Revista Veja*, São Paulo, 6 jul 1977, p. 104-105.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & cia*. São Paulo: Annablume, 1994. (Coleção: Selo universidade. Arte; 20).

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo, Editora 34. 1996.

ROLNIK, Raquel. *São Paulo*. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

SALAZAR, Tania Cruz. Writers, taggers, graffers y crews. Identidades juvenis en torno al grafito. *Revista Nueva Antropología*, v. 23, n. 72, p. 103-120, jan./jun. 2010.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Editora 34, 2003.

SÃO JOSÉ DOS CAMPOS. Lei Municipal Ordinária n. 6.300, de 25 de abril de 2003. Autoriza o poder executivo a restaurar a pintura de muros e fachadas de imóveis públicos e particulares objeto de pichação, e dá outras providências. *São José dos Campos*, 25 de abr. 2003. Disponível em: <<http://goo.gl/XTVOs>>. Acesso em 11 de jul. 2012.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*. Campinas: Educação. Anped –

Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, jan./abr., n. 20, pp. 60-70, 2002

SILVEIRA, Fabricio. Outros grafites. Outras topografias, outras medialidades. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010, Caxias do Sul, *Anais eletrônicos...* Caixas do Sul: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010. Disponível em <<http://goo.gl/8299i>>. Acesso em 11 jul. 2012.

SOLIDARITY. *Paris: Maio de 68*. São Paulo: Editora Conrad, 2003 (Coleção Baderna).

SPARGO, Tamsim. *Foucault e a teoria queer*. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006. (Coleção Encontros Pós-Modernos, 5).

SPINELI, Luciano. Pichação e comunicação: um código sem regra. *Logos*, Rio de Janeiro, vol. 26, ano 14, p. 111-121, 2007.

STYLE WARS. Direção: Tony Silver. Produção: Henry Chalfant, Tony Silver. Intérpretes: vários. Estados Unidos: Public Art Films, Plexifilm, 1983 (televisão), 1984 (cinemas). 1 DVD (111min).

TADEU, Tomaz; Corazza, Sandra; ZORDAN, Paola. *Linhas de escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TAVARES, Andréa. *Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades*. ARS (São Paulo). 2010, vol.8, n.16, pp. 21-30.

TORRES, Eduardo. Pichador flagrado 11 vezes perde o equilíbrio e cai de prédio na Capital. *Zero Hora*, Porto Alegre, 22 de dez. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/MT2ZC>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

UNIÃO 163. Mensagem virtual, 2 jan. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/PznJt>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

VILLAÇA, Marcos. *Graffiti uma arte bem urbana*. Belo Horizonte: Revista Mondana, Inverno 2005.

VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana, um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

VEYNE, Paul. *Foucault; o pensamento, a pessoa*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

VIER, Suzana. Para Raquel Rolnik, Santa Ifigênia será 'terra arrasada' com projeto Nova Luz. *Rede Brasil Atual*, 16 de ago. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/oCljf>>. Acesso em 11 jul. 2012.

WACQUANT, Loïc. Ressituando a gentrificação: a classe popular, a ciência e o Estado na pesquisa urbana recente. *Caderno CRH*, Salvador, v. 23, n. 58, p. 51-58, jan./abr. 2010.

WHYTE, W. F. *Sociedade de esquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Otávio (org.), *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979.

XEROX. Brincar de escrever em Curitiba. In: *Fanzine Registro*. Curitiba, s/d.