Pontifícia Universidade Católica De São Paulo
PUC-SP

Micaela Altamirano

A PIXAÇÃO NA PAISAGEM DE SÃO PAULO:
O RISCO COMO CONSTRUÇÃO DO SENTIDO DA VIDA URBANA

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2018

Pontifícia Universidade Católica De São Paulo
PUC-SP

Micaela Altamirano

A PIXAÇÃO NA PAISAGEM DE SÃO PAULO:
O RISCO COMO CONSTRUÇÃO DO SENTIDO DA VIDA URBANA

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira.

São Paulo
2018

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação de Mestrado submetida à banca examinadora do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e aprovada em

_____ de _____ de _____.

Banca Examinadora

_____

Professora Doutora Ana Claudia Mei Alves de Oliveira
Presidente da banca

_____

Professor Doutor Alexandre Marcelo Bueno

_____

Professora Doutora Maria Aparecida Junqueira

Aos meus amados avós, Seu Antônio (in memoriam)
e Dona Maria, pela participação indireta
no fazer dessa pesquisa e por todas as lições
de amor e viagens imaginárias que
alimentaram meus afetos por essa São Paulo.

Este trabalho foi realizado com recursos financeiros do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação São Paulo.
Processo: 134234/2016-2

AGRADECIMENTOS

Na busca do valor que é o próprio sentir, o processo de redação desta pesquisa foi regido pelo ajustamento na interação com diversos outros sujeitos em um coro de vozes coletivas que tive a honra de reger.

Começo agradecendo às pessoas que são a base do meu existir, meus pais, Gilmar e Beth, que me acolheram com amor incondicional durante esses anos de construção de novos sentidos para minha própria vida.

Agradeço à Talitha, ao Davide e ao pequeno Felipe, que me encorajaram tão carinhosamente a alçar os voos que me trouxeram até aqui.

Ao meu tio Alexandre e meu primo Raphael, que não duvidaram de mim nem por um segundo e perdoaram meu isolamento até nos dias que estavam a me visitar. Aos meus queridíssimos amigos Rafa Onori e Adriana Martuscelli, que sempre me deram as mãos, mesmo de longe.

Ao meu querido amigo Sérgio Franco, que caminhou comigo pelo universo da pixação, e sempre foi um exemplo de generosidade ao compartilhar suas questões, reflexões e sonhos. E um exemplo de superação, em persistir todos os dias na sua caminhada!

Ao "Destinadores fortes do COS", o grupo mais incrível que a vida poderia me reservar para a chegada no universo da academia. Mas em especial ao Rafael Alberto, um presente para a minha trajetória, que de tão cumplice e parceiro nas viagens semióticas, por vezes produzimos o efeito de sentido de ser um único sujeito em relação sincrética.

E aos queridos colegas do CPS, sempre tão disponíveis, generosos e cuidadosos nos momentos de troca. Em especial ao Alexandre Bueno, que fez a semiótica entrar na minha cabeça; à Grazi Rodrigues, parceira das trocas semióticas em território italiano; à Nathalia Boanova, que tanto me inspirou com sua excelente dissertação; à Mari Braga, parceira "novinha terrorista"; ao Marc e à Maria Claudia, que fizeram os dias em Lisboa mais leves e divertidos.

Aos professores da PUC, em especial professora Valdenise e professor Aidar, que alimentaram minhas reflexões e deixaram as marcas de suas reflexões na minha pesquisa. E aos professores e pesquisadores das universidades de

Bologna e de Roma La Sapienza, que contribuíram tanto e tão carinhosamente para ampliar a minha visão e conhecimentos sobre a semiótica.

À minha "mana" Raquel, parceira de todos os tipos de rolês e grande inspiração de mulher e de pesquisadora, que se jogou comigo na aventura de tentar entender essa louca cidade e levar junto nossos alunos incríveis.

Ao Davi, querido amigo, que teve participação direta e indireta nas minhas reflexões e me motivou a me encarar os desafios da vida acadêmica.

Ao Fe Checkley, por mais uma arte no meu percurso acadêmico. E por apostar no trampo!

E aos diretamente envolvidos nessa pesquisa:

Caio, meu amado companheiro de travessias – de cavernas a mestrados – e tão hábil e amoroso em me ajudar a enxergar os vários mundos que existem no mundo.

Todos os pixadores e pixadoras que me inspiraram na construção dessa narrativa e que sempre se colocaram tão dispostos, gentis e sábios em nossas conversas. Esse trabalho é também de vocês!

Meus manos do Coletivo ArdePixo. Não existe um dia que eu não me orgulho da caminhada ao lado de vocês! Fabinho e Victor, eu fico emocionada toda vez que vejo um trampo novo de vocês. Obrigada pela parceria, pela amizade e por construírem junto comigo a beleza desse trabalho. E Bruno, esse trabalho é seu também. Eu não tenho como agradecer todas as trocas, as risadas, as broncas e o quanto me ajudou a VER a pixação. Daqui pra frente, é tudo nosso!

E à professora Ana Claudia de Oliveira, meu agradecimento mais do que especial, por acreditar tão verdadeiramente na minha pesquisa e me orientar de modo tão leve ao mesmo tempo que se envolveu tão intensamente nas investigações que desenvolvemos.

Ao CNPq e à PUC, pelo apoio essencial a essa pesquisa.

Obrigada!

Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego

Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
Chico Buarque

A PIXAÇÃO NA PAISAGEM DE SÃO PAULO:
O RISCO COMO CONSTRUÇÃO DO SENTIDO DA VIDA URBANA

Micaela Altamirano

RESUMO

A presente pesquisa busca investigar quais efeitos de sentido são produzidos no espaço público a partir da presença massiva da manifestação visual denominada pixação (grafada com "x") em edifícios e monumentos no cenário contemporâneo de São Paulo. O objetivo geral da pesquisa é compreender quais os valores articulados nesta escrita cifrada, que revelam modos de estar e acontecer na cidade, na construção sincrética com o espaço urbano que presentifica as desigualdades e descontinuidades produzidas ao longo dos anos de desenvolvimento da cidade. Considerando os estudos mais relevantes sobre a pixação, principalmente nas áreas da sociologia, urbanismo e comunicação, objetivamos detalhar e aprofundar a compreensão dessa manifestação a partir de uma perspectiva inexplorada: como seus modos de presença constroem novos sentidos no espaço público. O *corpus* de estudo que focaliza a análise do espaço abarca os distritos Sé e República, da área central de São Paulo, que mantém as marcas diacrônicas de seu edificar. Para apresentar e analisar as táticas empreendidas pelos pixadores, coletamos dados empíricos, notícias de mídias digitais e impressas e vídeos produzidos internamente ao movimento. Analisando os processos comunicacionais e identitários construídos neste espaço ocupado pela pixação, adentramos no como as manifestações aí correlacionam a parte e o todo da cidade, abordando o seu fazer sentir os riscos e as interações que essas promovem com aquele que, observando-as, adentra em suas articulações enredando-se nelas para entretecer a sua tessitura. O estudo tem como base teórica as premissas da semiótica discursiva proposta por Algirdas Julien Greimas, com os procedimentos metodológicos do percurso gerativo de sentido, assim como as da sociossemiótica de Eric Landowski na formulação de regimes de sentido, interação e risco, regimes de visibilidade, construção identitária pelas alteridades e os postulados de Ana Claudia de Oliveira, principalmente no que diz respeito à semiótica da visualidade. O resultado nos coloca diante de uma manifestação visual de forte valor estético e estésico que traduz os modos de viver a cidade sob a perspectiva de uma população periférica e muitas vezes marginalizada, que passa a compor o enunciado dos espaços públicos com a memória de seus percursos individuais e coletivos nas narrativas da urbe. Apropriando-se do centro da megalópole, essa população periférica se reinscreve enquanto protagonista ao ressignificar seu lugar invisibilizado na história. A pesquisa contribui, assim, para a reflexão sobre as estratégias de democratização e apropriação do espaço público e seu patrimônio.

Palavras-chave: pixação; São Paulo; memória; identidade; regimes de sentido, interação e risco; semiótica.

PIXAÇÃO IN THE LANDSCAPE OF SÃO PAULO:
THE RISK AS A CONSTRUCTION OF THE MEANING OF URBAN LIFE

Micaela Altamirano

ABSTRACT

The following research aims to investigate which meaning-effects are produced from the massive presence of a visual manifestation denominated pixação (written with "x") on buildings and monuments of São Paulo's contemporary scenery. The general objective of the research is to understand which values are articulated in this cipher, which reveal ways of being and happening in the city, in syncretic construction with the urban space that presents the inequalities and discontinuities produced over the years of the city's development. Considering the most relevant studies about Pixação, mainly in the study fields of sociology, urbanism and communication, we intend to detail a deepen the understanding of this manifestation from a unexplored perspective: how theirs ways of presence build new senses in the public space. The study corpus, which focuses the space analysis, embraces Sé and República boroughs,in São Paulo's central area, which maintains the diachronic marks of its construction. To present and analyze the tactics engaged by pixadores, we collect empirical data, news from digital and printed media and videos produced by themselves. Analysing the communicational and identity processes built in the space occupied by pixação, we get in on how the manifestations correlate a part and the whole of the city, approaching the way they make the observer feel the risks and the interactions that the practice of pixação promotes, inviting to enter into their joints and build their senses together. The study is based on the theoretical premises of the discursive semiotics proposed by Algirdas Julien Greimas, with methodological procedures of meaning-generating methods, as well as Eric Landowski's sociosemiotcs in the formulation of regimes of meaning, interaction and risk, and the postulates of Ana Claudia de Oliveira, especially regarding to semiotics of visuality. The result puts us in front of a visual manifestation of strong aesthetic value which translates the ways of living in the city from the perspective of a peripheral population, which is often marginalized, and start to compose a enunciate of the public spaces with the memory of individual and collective paths in the narratives of the city. Appropriating of the center of the megalopolis, this peripheral population reinscribes themselves as protagonists, re-signifying their invisible place in history. The research contributes, for the analysis about strategies of democratization and appropriation of public space and its patrimony.

Keywords: pixação; São Paulo; memory; identity; regimes of meaning, interaction and risk;semiotics.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 21

1. A SÃO PAULO CONTAGIOSA DO PIXO 45
- **1.1** Notas sobre o Centro 56
- **1.2** Do Centro para o mundo: a São Paulo europeia 61
- **1.3** A São Paulo do princípio racional 78
- **1.4** A São Paulo fragmentada 106

2. O PIXO E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NA CIDADE 129
- **2.1** O jovem periférico da São Paulo da virada do século 135
- **2.2** Uma resposta aos muros: Grafite pra gringo ver 142
- **2.3** Uma outra resposta aos muros: Yes, nós temos pixação! 151
- **2.4** O pixo na São Paulo fragmentada: as modalidades 166
  - Chão 170
  - Prédio 177
  - Pé nas costas 183
  - Cabo 188
  - Escada 190
  - Janela 193
  - Escalada 196
  - Corda 199
- **2.5** O risco dos sentidos desconhecidos e gostos inexperimentados na urbe 206

3. PATRIMÔNIO OU MANIFESTO DAS MARGENS 213
- **3.1** A voz dos pixadores: o pixo protesto 224
  - Pixo Protesto 224
  - Além do Bem e do Mal 232
  - PME – Pixo Manifesto Escrito 237
- **3.2** Perpetuação da memória do pixo 242
- **3.3** A pixação mostra a cara: sujeitos destinadores de si 252
- **3.4** O pixo como referência de uma cultura urbana em São Paulo 257
- **3.5** São Paulo pra quem? 269

CONSIDERAÇÕES FINAIS 279

REFERÊNCIAS 293

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 299

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Caminhante, são teus rastros
o caminho, e nada mais;
caminhante, não há caminho,
faz-se caminho ao caminhar.
Antônio Machado

Durante minha infância, ao longo da década de 1990 em São Paulo, observava a cidade pela janela do automóvel dos meus pais, que saía da garagem de um edifício de 14 andares na região centro-oeste, e me transportava a locais geralmente próximos, como a escola particular que eu estudava, o parque e a praça localizados em bairros vizinhos, casas de outros familiares, *shoppings centers* e nada muito além disso. Assim como grande parte da população pertencente à classe média da época, circular em espaços que não fossem minimamente cercados ou vigiados – especialmente em regiões como o Centro – era considerado de grande risco à minha segurança e, alinhada à essas práticas de vida, minha visão da cidade era geralmente recortada pela janela do carro, principal e quase exclusivo meio de transporte utilizado pela minha família e por muitos ao meu redor. Nesse contexto, demorou até que eu tivesse contato com, por exemplo, estilos de música ou modos de vestir que não faziam parte do *gosto* das pessoas que circulavam nos mesmos ambientes que eu. Mas havia um elemento estranho que se dava a ver nos meus percursos pela metrópole, à revelia das escolhas orientadas por meus pais sobre nossos trajetos ou do que estava no plano da cidade para os locais por onde eu circulava: a pixação[1] nos muros e no alto dos prédios de São Paulo.

1 Adotamos aqui grafia pixação (com "x") para nos referir a um movimento organizado de ocupação visual da cidade, que se difere figurativamente da pichação (com "ch"), definida nos dicionários brasileiros de língua portuguesa, distinção sobre qual discorrer mais adiante nesta dissertação.

Dizem que não escolhemos nosso objeto de pesquisa, mas ele é quem nos escolhe. No meu caso, não me lembro uma época da vida em que eu não fitasse a rua pela janela do carro ou – já na adolescência – do ônibus à procura de mais um *Lixomania* ou *KOP* estampado em algum muro ou parede das casas. Sentia a sensação de estar acompanhando a história de vida de personagens secretos, de circular por uma cidade que conversava comigo e me oferecia referências de caminhos, pois, ao avistar mais um pixo daqueles, sentia que o lugar, de algum modo, me era familiar. Durante a infância ou adolescência eu não tinha acesso a qualquer informação sobre a cena da pixação em São Paulo ou contato com algum pixador ou pixadora. Até então, eram para mim personagens anônimos que eu enxergava como super-heróis cotidianos que gozavam do super-poder de estar ao mesmo tempo em diferentes lugares da cidade e que atestavam que nesses cantos a vida acontecia.

Esta espécie de encantamento que sentia pelas vozes presentificadas nos enunciados dos espaços públicos da cidade me levou à escolha do objeto de pesquisa há mais de cinco anos, no início de minha atuação como educadora de arte no ensino regular, realizada paralelamente ao trabalho com produção de eventos culturais. Foi nesta ocasião que tive contato com o então documento de Parâmetros Curriculares Nacionais em Arte, o qual lançava a seguinte premissa:

> **[...] orienta-se o ensino da área de modo a acolher a diversidade do repertório cultural que a criança traz para a escola, a trabalhar com os produtos da comunidade na qual a escola está inserida e também que se introduzam informações da produção social a partir de critérios de seleção adequados à participação do estudante na sociedade como cidadão informado.**[2]

O documento me despertou uma série de questionamentos em relação a como poderia identificar os produtos da comunidade na qual a escola está inserida, em uma cidade em que os cruzamentos e contaminações culturais são velozes e incessantes como em São Paulo. Ainda, a como acolher em sala de aula a diversidade do repertório cultural que as crianças e jovens trazem consigo, em uma cidade que possibilita experiências tão múltiplas e distintas?

2 BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental.** Brasília: MEC/SEF, p. 37, 1997. 130p.

No período que atuava como professora, tive a oportunidade trabalhar em escolas públicas e particulares, em diversas regiões da cidade. Esta condição permitiu que eu ampliasse a visão a respeito dos diversos modos de viver e de conceber o espaço urbano, pois entrei em contato com sujeitos que habitavam diversas São Paulo: a das margens pobres, como no bairro Parada de Taipas, na região noroeste; a das margens ricas, como no bairro de Alphaville, no município de Barueri, Região Metropolitana de São Paulo; a das centralidades pobres, como as casas autoconstruídas no bairro da Vila Anglo Brasileira, região centro-oeste; a das centralidades ricas, como no bairro de Perdizes, também na área centro-oeste; e a das diferenças marcadas pela presença de muros, como no bairro do Morumbi, localizado mais ao sul do mapa. Nas salas de aula de todas essas "São Paulos", realizando incessantes trocas com as turmas de estudantes, descobri universos muito distintos coexistindo na mesma cidade. Jovens e adolescentes de origens diversas, que traziam consigo repertórios muito variados, e que, em grande maioria, fosse por medo ou falta de acesso, pouco interagiam com o espaço público do território que habitam. Pouco estavam abertos a estabelecer qualquer relação com a cidade que não fosse pautada pela regularidade, em seus trajetos cotidianos, e, portanto, pouco sabiam a respeito dos distintos modos de vida de seus conterrâneos que habitavam áreas longínquas da mesma metrópole. Assim, me deparando com este cenário, seguia com meus questionamentos sobre as premissas do PCN, sobre como "trabalhar com os produtos da comunidade na qual a escola está inserida". A proposta de abrir os sentidos dos alunos para a arte em sua "comunidade", em seu cotidiano, me soava fascinante e fundamental, mas se colocava como um enorme desafio em um contexto como o de São Paulo.

Na busca por algum elemento inserido ou próximo ao universo da arte e comum à experiência de todos os estudantes – habitantes desta cidade – e a partir de uma dedicada observação de suas preferências e hábitos, aliada à observação dos mesmos aspectos na relação com os frequentadores dos eventos culturais que produzia na ocasião, me deparei com a produção de arte urbana como um caminho possível, pois assumi que este elemento permeava a experiência cotidiana de todos aqueles jovens, indistintamente. Tendo já alguma proximidade com essas linguagens, aprofundei sistematicamente meu interesse pelo estudo de tais manifestações.

A pesquisadora e docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Vera Pallamin, conduz pesquisas voltadas para a relação entre arte e esfera pública e aponta que

> **O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) pode configurar-se em um terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores) (2000, p. 24).**

Os aspectos levantados pela autora confirmavam minhas reflexões acerca da potência do trabalho com as manifestações urbanas, pois estas se mostram como um ponto de intersecção entre a arte e a cidade, dois poderosos elementos atuantes na construção das nossas relações com o mundo. Interagir com as linguagens poéticas que ocupam o espaço urbano pode ser entendido como um modo de viver e reviver a cidade ao mesmo tempo, pois oportuniza uma reconfiguração do olhar sobre algo no mesmo momento em que se vivencia aquilo. É a oportunidade de recriar a cidade e, assim, despertar da anestesia das relações ordenadas e programadas do cotidiano.

Intentando levar à prática tais reflexões, passei a desenvolver projetos educacionais com sequências didáticas que incluíam uma etapa de vivência partilhada no espaço público, por meio da qual os estudantes pudessem perceber e identificar as manifestações visuais que o ocupavam e, a partir dessa observação, trouxessem à tona questionamentos sobre o viver em São Paulo. Posteriormente, a experiência vivida fora dos muros da escola era reelaborada por meio de atividades que propunham a produção de intervenções poéticas nos espaços compartilhados das escolas, estes que atuavam como o espaço público daqueles microcosmos. Não era necessário, ainda que desejado, adentrar qualquer instituição de arte para que esses jovens pudessem exercitar o fazer criador – mesmo quando não estivessem em aula – e tampouco para participarem da sociedade como cidadãos informados, seguindo as premissas dos PCN.

Dando sequência a essas investigações, em 2012 ingressei em um curso de pós-graduação *lato sensu* na área de ensino e aprendizagem de linguagens artísticas contemporâneas, por meio do qual tive a oportuni-

dade de sistematizar e aprofundar as reflexões acerca dessas experiências. Para o trabalho de conclusão, realizei uma pesquisa que versava sobre a importância da contextualização das manifestações visuais urbanas no currículo da disciplina de arte no ensino regular, em escolas da cidade de São Paulo. Desenvolvi nesta monografia uma abordagem que iria muito além do estudo do grafite e dos artistas urbanos com fama internacional e busquei inaugurar uma visão de certo modo inovadora nesse contexto, incluindo a pixação (e diferenciando-a de pichação) como uma manifestação a ser explorada em sala de aula, não a reduzindo a um simples ato de vandalismo. Compreendi que, diferente do grafite, a pixação era uma presença que se colocava indistintamente para todos aqueles jovens, viessem eles de qual área fosse da cidade e de sua região metropolitana.

Foi durante este período que iniciei a reunião de material teórico sobre o objeto de estudo e de uma grande diversidade de informações em meio a rede de contatos que estabelecia no desenvolvimento dessas atividades, uma estratégia essencial para compreender e apreender um objeto de estudo *em ato* e que conta com tão escassa bibliografia a seu respeito. Ao mesmo tempo que criava maior familiaridade com o objeto e seus autores, intensificava as experiências junto aos estudantes das escolas onde eu atuava, me atentando cotidianamente para o modo como essas trocas afetavam a relação de todos esses sujeitos com a cidade.

De lá para cá minha inquietude e urgência em investigar mais profundamente o tema e produzir um material que não só congregasse uma série de informações que coletei, mas problematizasse todas as questões observadas durante as experiências desenvolvidas, se intensificou cada vez mais. O interesse pelo estudo da pixação paulistana cresceu à medida que compreendi o quanto essa manifestação testemunhava sobre a vivência de uma grande camada da população na metrópole ao mesmo tempo que via diminuída sua importância nos diversos discursos produzidos e reproduzidos a seu respeito.

A escolha da pixação enquanto objeto de estudo trouxe consigo uma série de desafios. Costumo dizer que as lendas e estereótipos acerca da pixação não têm cor, raça, classe social ou orientação política – são poucos os que não se desconcertam ou torcem o nariz quando se usa essa palavra. Mas há também os que se acreditam especialistas, que dizem acompanhar os debates a respeito do tema, que admiram a estética transgressora e o modo como a manifestação subverte os esquemas de ordenação da cida-

de, mesmo sem saber muito bem como atua um pixador. E não podemos deixar de contar a grande quantidade de pessoas que sabem de um amigo, amiga ou "alguém da universidade que trabalhou com esse tema". Sob um certo ponto de vista, podemos dizer que falar de pixação é quase um clichê quando se fala de São Paulo, ou um clichê no meio acadêmico. Mas se deslocarmos um pouco nosso olhar, perceberemos que pouco ainda se caminhou na direção de ultrapassar o plano da superfície e compreender os sentidos dessa prática para além das marcas anônimas das letras estilizadas de difícil compreensão – aquelas que muitos chamam de "sujeira" e que outros acham "uma estética muito interessante". E desta forma, a cada discurso que ouvia sobre o objeto de pesquisa, me questionava mais uma vez como poderia abordá-lo de modo a partilhar um pouco daquela sensação de ver um pixo na parede ainda quando criança, de modo a ampliar o olhar de quem admira a estética ou a desvelar os sentidos da prática dos pixadores aos olhos dos que insistem em dizer que "não tem sentido" o que esses sujeitos fazem.

A pixação conta a história de uma cidade chamada São Paulo, na visão de uma parte de seus habitantes. A história de uma cidade vivida e não de uma cidade edificada. Como disse Calvino em *Cidades Invisíveis*[3], de uma cidade não aproveitamos suas sete ou setenta maravilhas, mas as respostas que dá à nossas perguntas. Mas o caminho para trazer à tona as nuances dessa história não contada só seria possível se investigássemos a fundo os modos como pixadores e pixadoras interagem com a cidade, se compreendêssemos qual é essa São Paulo vivida por eles – que é apenas em poucas partes a mesma São Paulo vivida por mim, no cotidiano do bairro classe média central onde cresci e ainda vivo. No percorrer deste caminho, a semiótica francesa surgiu como o instrumento que lançaria luz às nossas questões, na construção de uma maior compreensão a respeito dos modos de vida dos pixadores e os modos de presença da pixação, por meio de um aprofundamento que outras teorias não oportunizariam.

Conforme aponta Cotrim (2013), a semiótica foi desenvolvida e difundida por diversos teóricos e, em consequência desses estudos, surgiram distintas linhas de pensamento. As três principais correntes existentes nos dias atuais são a semiótica francesa ou greimasiana, a peirceana e a da cultura russa. Nossa pesquisa é orientada na linha *Regimes de sentido nos processos comunicacionais*, lançando mão do arcabouço teórico da semiótica francesa para investigar a produção de sentido

3 CALVINO, Italo. **Le città invisibili**. Milano: Oscar Mondadori, 2015.

a partir dos regimes de interação, visibilidade e sociabilidade, incluídos os processos de subjetivação e identitários que envolvem nosso objeto.

A fundamentação teórica tem base na semiótica discursiva proposta por Algirdas Julien Greimas e seus colaboradores, como um método de análise do social, da cultura, centrado nos procedimentos da produção semiótica da significação. Com objetivo de depreender, descrever e compreender a intencionalidade regente da organização e uso da prática da pixação, assim como seu arranjo em sincretismo com a linguagens que compõem o espaço urbano, o estudo será orientado pela descrição e análise dos patamares do percurso gerativo de sentido, buscando uma postura investigativa como a sinalizada por Eric Landowski, de captar um pouco melhor "o vivido do sentido nas suas evoluções ligadas ao próprio curso das coisas, tal como se apresentam, se é possível dizer, *vistas da ponte*, quase com os pés dentro d'água, e não como elas são concebidas à distância, vistas das margens" (2001, p. 21, grifo do autor) para flagrar seus modos de presença e assim apreender a totalidade de sentido das partes em conexões. Compõem igualmente o arcabouço teórico desta pesquisa os desdobramentos dados por Landowski com a sociossemiótica, em especial na complementação da gramática narrativa com a proposição de regimes de sentido, risco e interação, afora os referentes à enunciação que faz ser o sentido com tratamento do sensível e os trânsitos entre sensível e inteligível. Seguindo esta linha, os trabalhos desenvolvidos por Ana Claudia de Oliveira, na semiótica plástica regida por arranjos estéticos que são sentidos pela *estesia* na elaboração do que significam, que são fundamentadas nos estudos do plano da expressão de Jean-Marie Floch.

O encontro com a semiótica na trajetória desta pesquisa foi providencial para desenvolver uma abordagem alinhada com os anseios desta pesquisadora. Como aponta Landowski (2001), interessa a nós, enquanto sociossemióticos, as formas em vias de construção, o não acabado – nos interessa o *devir*. Não o devir social ou político em si, mas o devir dos *regimes* de sentido que fazem *significar* as transformações sociais ou políticas em questão. Assim, a partir da análise do *agora* poder projetar as formas possíveis do *amanhã*, buscando saber se – e compreender como – este tempo presente, que é o nosso, vem (ou não) a ser experimentado pelos sujeitos mesmos que o vivem do seu *interior*, como fazendo *sentido*, independentemente daquilo que ele possa parecer significar e anunciar quando interpretado de fora (LANDOWSKI, 2001).

I. A CIDADE VIVIDA

Uma apurada observação do espaço da cidade de São Paulo e dos discursos produzidos sobre ela nos faz questionar como se leva tão pouco em conta a presença da pixação para se pensar o espaço público – seja em âmbito acadêmico, institucional ou social. Como os inúmeros debates a respeito da democratização do espaço ou dos rumos para a cidade podem deixar de lado sujeitos que fazem verdadeiramente parte da construção do enunciado atual desta? Como é possível delegar a essa manifestação, que invade os olhos de quem quer que por aqui circule – por centros ou periferias – a classificação simplificada de puro "vandalismo", julgando que deva ser excluída ou eliminada, já que seria responsável pelo aspecto de degradação dos espaços? Como se categoriza de modo tão simplista algo tão alastrado em um território tão vasto sem buscar compreender os sentidos de sua presença?

Ao falarmos de "espaço" é importante, antes de mais nada, estabelecer contornos que nos ofereçam uma ideia menos abstrata sobre termo, no contexto de nossa pesquisa. Landowski (2015) afirma que todos criamos nossos próprios espaços e concretizamos uma variante possível deste conceito através do tipo de *uso do mundo* que privilegiamos. Essas variantes são muito heterogêneas, como se cada um dos que as produz habitasse um mundo diferente ou como se não houvesse restrição alguma às maneiras de apreender este mundo. Esta premissa nos oferece a base para explorar como os sentidos da cidade de São Paulo são apreendidos de modos diversos por sujeitos que nascem não somente em pontos geograficamente distintos, mas submetidos a diferentes condições de existência tanto no plano objetivo quanto no subjetivo. Com uma área com mais de 1.500 km2 (ou quase 8.000 incluindo a Região Metropolitana) e uma população de mais de 12 milhões no município ou 21 milhões de habitantes contando os municípios que compõem a metrópole[4], é demasiado ingênuo não nos atentarmos para a diversidade de mundos que se pode construir em função das diferentes vivências proporcionadas pelas inúmeras possibilidades de *uso* da cidade, isso sem contar a diversidade de culturas e interesses de vida que essa vasta população abarca.

Cidades no geral assumem o estatuto de problema a ser investigado a partir do século XVIII, conforme elucida Ana Claudia de Oliveira[5], porém normalmente tratadas por seus analistas – embebidos pelo racionalismo – como

4 Fonte: EMPLASA. Disponível em < https://www.emplasa.sp.gov.br/RMSP>. Acesso abril/2018.

5 OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Corpo, Comunicação e Cidade:** a estética como élan comunicacional. Resumo da mesa apresentada no III Colóquio Multitemáticos em Comunicação - Multicom, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, 2008.

pano de fundo das relações sócio-políticas culturais ou a partir de uma perspectiva de separação entre tempo-espaço e natureza-cultura. Este modelo de distanciamento entre sujeito e objeto emerge a questão da funcionalidade do tempo e do espaço em uma busca pela implementação da ordem e da homogeneidade social – "ordenar para funcionar" –, estruturando um contexto em que as relações funcionais foram responsáveis pela homogeneidade do olhar, do sentir e do viver corporalmente os espaços naturais e sociais. Oliveira A. C. de (2008) então propõe um deslocamento dessa epistemologia e a adoção de um olhar a partir da perspectiva sociossemiótica, em que a compreensão se constrói considerando a complexidade, a mutabilidade constante das conformações socioespaciais-corporais. Deste modo, a separação tempo/espaço, sujeito/objeto, natureza/cultura é posta "em suspensão" no entendimento máximo de que são as pessoas em movimento na/pela cidade, na experiência sensível com ela, que constroem os sentidos socioespaciais, que geram as espacialidades.

Quando falamos em espacialidades, então, estamos analisando o espaço enquanto comunicativo de sentidos.

> **Espaços não somente inteligíveis, mas sensíveis, afetivos, onde existir não é apenas seguir regras e normas, sejam elas de qual ordem forem, mas arriscar-se em outras possibilidades, à aventura do lançar-se na cidade de forma sensual onde corpo e ambiente (artificial ou natural) interagem gerando outros significados para os locais, transformando-os em lugares. Com isso afirmamos que os espaços se *lugarizam* na medida em que os indivíduos se apropriam destes, sentindo-o, intercambiando com o ambiente, desvelando-o ao mesmo tempo que se desvelam gerando a possibilidade de infinitas conformações de espacialidades que tecem o cotidiano da vida citadina. Trama infinita, aberta e amorfa. Rede geradora de possibilidades comunicativas (OLIVEIRA A. C. de, 2008, p. 3, grifo da autora).**

É seguindo na direção do caminho iluminado pela sociossemiótica que desenvolvemos nossa investigação a respeito da metrópole São Paulo e seus *lugares* pixados, tomando esses espaços como o ponto de partida para uma investigação mais profunda sobre a prática da pixação. Esta observação ini-

cial focaliza o modo como a cidade é sentida, como se dão as interações entre sujeitos – pixadores, pesquisadores ou outros cidadãos quaisquer – e este objeto pelo modo como ele se organiza. Neste nível da investigação, contamos com o aporte teórico dos estudos congregados por Oliveira A. C. de (2004) no que diz respeito à análise semiótica da visualidade, pois são os formantes plásticos, no plano de expressão, que introduzem a captação dos sentidos no espaço público, que é um espaço também visual.

Greimas (2002) elucida a apreensão estética no âmbito da semiótica da visualidade partindo do exemplo da leitura da linguagem pictórica, revelando duas possibilidades de leitura da mesma. A primeira, que se dá a partir do que ele denomina como "grande leitura", permite o reconhecimento dos objetos representados figurativamente, evoca interpretações socializadas e compreende a identificação mais imediata de figuras do mundo. A outra possibilidade de leitura, que Greimas atribui a uma "deformação coerente" do sensível – citando Merleau-Ponty – é reveladora das formas plásticas, como uma desconstrução das formas iconizáveis e reconhecíveis, que abre a possibilidade de novas significações, de modo que o objeto visual passa a falar da sua própria linguagem, do objeto mesmo. Vemos que nesta segunda leitura o autor descreve a percepção da plasticidade mesma da manifestação, momento em que os formantes presentificam os sentidos e ocorre assim a apreensão *estésica*. A teoria que versa sobre a semiótica plástica é elucidada por Greimas, em seu artigo *Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica*, por meio do qual nos oferece noções do percurso de análise do plano de expressão que homologa plano de conteúdo em um objeto visual

> **Estando persuadido de que esses objetos possuem, como algo especificamente seu, uma linguagem comum de que se valem para nos "falar", mas também – e sobretudo – de que é possível construir uma linguagem que nos permita "falar" deles, um grupo de semioticistas procura instaurar um lugar de interrogação sobre o como e o porque de sua presença. [...] enquanto os formantes figurativos não se põem a significar, por assim dizer, senão após a aplicação do crivo de leitura do mundo natural, os formantes plásticos são chamados – é a hipótese subjacente ao conjunto das análises aqui reunidas – a servir de pretexto para investimentos de significações outras, o que nos autoriza a falar de linguagem plástica e a circunscrever sua especificidade (GREIMAS, 2004, p. 31 e 36).**

Oliveira A. C. de (2004) elucida que as práticas significantes da cidade podem ser estudadas como manifestações complexas de linguagens várias articuladas em um plano de expressão homologando um plano de conteúdo. O arranjo da plástica da expressão investida de um arranjo semântico do conteúdo, cujo operar entreabre os sentidos da construção, é o que denominamos *figuratividade* na semiótica. Este conceito atua na operação de tradução do mundo natural para os mundos das linguagens, no qual pontos de vista e perspectivas são traçados a partir do construto das configurações discursivas. As formas de articulação de plano de expressão e plano de conteúdo, que determinam a totalidade de sentido em função das interações discursivas, são investigadas considerando sua natureza simbólica e semissimbólica, sobre as quais nos elucida Floch (2001): sistemas simbólicos são as linguagens cujos dois planos estão em conformidade total, de forma que a cada elemento da expressão corresponde um elemento do conteúdo; sistemas semissimbólicos se definem pela conformidade não entre os elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias do conteúdo. Assim, seguindo este percurso, a semiótica francesa será o aporte para entendermos como São Paulo *faz sentido* para uns e outros sujeitos-cidadãos e como a presença da pixação, a partir da prática dos pixadores, opera uma mudança nos sentidos produzidos no ambiente urbano ao mesmo tempo que traduz o modo como pixadores e pixadoras se colocam em interação com esta cidade.

II. A CIDADE EDIFICADA

Possivelmente todas as cidades do mundo exibem marcas visuais da passagem e da vida de seus habitantes, que fogem às regras de ordenação do espaço. Entretanto, não se sabe de nada parecido com o que se exibe e com o modo como se exibe esse tipo de manifestação no cenário do território paulistano. São algumas as hipóteses acerca de como se configurou o estilo de letras geométricas, alongadas e pontiagudas adotado pela pixação e especula-se incessantemente quais são as motivações dos autores dessa prática, que parecem não se abalar diante do risco de perder a vida para deixar um rabisco na parede. Mas pouco se questiona sobre o processo do edificar dessa cidade, que a fez apresentar-se aos jovens do final da década de 1980 – quando surge a pixação na paisagem – como um território a ser urgentemente ressignificado. À revelia de todas as iniciativas que tentassem acabar com a prática e o alastramento do pixo em suas

edificações, São Paulo viu esse movimento nascer, se fortalecer, tornar-se mais ousado e seguir gloriosamente resistindo até os dias de hoje. Ações mais autoritaristas ou mais democráticas, políticas de "revitalização" e "requalificação" de espaços ou criminalização do pixo... nada eliminou ou retraiu a ação dos pixadores nesta metrópole. Tal constatação nos leva a questionar, que cidade é essa que motivou o surgimento de um modo de vida tão particular e arriscado?

Muitos são os autores que optaram pela pixação, especialmente a paulistana, como objeto de estudo no âmbito acadêmico. Após um cuidadoso levantamento nos bancos de teses e dissertações, observou-se que as áreas de concentração são predominantemente a sociologia, artes e educação. Em menor número, são contempladas também as áreas da psicologia, urbanismo e comunicação. Entretanto, é importante ressaltarmos que além da escassez de estudos na mesma área de interesse deste, as pesquisas têm sido desenvolvidas com foco principalmente na compreensão da pixação como fenômeno sociológico e como objeto estético – nesta última perspectiva, evidenciando-se relações com a história da arte.

O olhar que pretendemos lançar por meio deste estudo não ignora os aspectos citados anteriormente, porém busca localizar a pixação na construção simbólica do espaço público contemporâneo, especialmente na cidade de São Paulo. Compreendemos a pixação como uma manifestação altamente complexa, pelo sincretismo de linguagens que a organiza em relação aos riscos envolvidos em sua elaboração. Desta forma, a cidade tal qual se configura ao longo das últimas décadas, os modos de vida impostos aos seus habitantes, nos interessam para compreender a construção dos sentidos na emergência desse fenômeno e como sua presença faz a cidade fazer sentido na acepção de tornar-se significante. Essa articulação teórica guiará nossa observação e descrição ao longo de todo esse estudo, na tentativa de contar um pouco da história da cidade edificada, deflagrando os sentidos construídos em sua figuratividade ao longo das décadas.

A São Paulo que viu as marcas da pixação surgirem em sua paisagem apresenta uma série de particularidades em seu edificar. É uma cidade que colocou em jogo os interesses de diversos destinadores fortes,

mas pouco oportunizou a participação da maior parte da população em suas escolhas. Ou, o que é ainda pior, pouco levou em conta a própria existência de uma parte de sua população, configurando um território que distanciou uma enorme camada da sociedade da possibilidade de interagir com seus espaços. Assim, para delinear nosso estudo, levantamos aspectos importantes da formação social e urbanística do território da metrópole e o caminho das escolhas enunciativas que foram determinando a configuração do espaço público e as dinâmicas nas narrativas da cidade – aspectos estes, que contextualizam o momento do surgimento da pixação e sua permanência, cada vez mais ostensiva, até os dias de hoje. Os dados, análises e reflexões desenvolvidas por pesquisadores das áreas do urbanismo, sociologia, antropologia e arquitetura, na intersecção com os sentidos apreendidos na cidade vivida do método semiótico, oferecem a base para a análise da São Paulo que atravessou o século XX passando por um complexo processo de urbanização, marcado pelo imediatismo e pela importação de modelos que se conectaram de modo fragmentado à realidade que aqui se apresentava.

São as escolhas feitas por diferentes destinadores para o enunciado da cidade, que se reúnem e determinaram a identidade da cidade que foi se construindo. Essas escolhas fundam as bases da produção de sentido das práticas de vida nesta metrópole, moldando o modo como apreendemos ela em sua totalidade, nos comunicando quais foram os actantes escolhidos como protagonistas para suas narrativas.

> **[...] os modos de essa urbe se fazer sentida estesicamente por seus arranjos estéticos que tanto conformam o corpo da cidade que toca sensivelmente o corpo do habitante, que igualmente a toca. Como plano da expressão de mais de uma linguagem, esses corpos discursivos sincréticos são manifestações sintagmáticas de seleções paradigmáticas em vários sistemas que exigem tratamentos dos modos pelos quais os sujeitos, com suas escolhas, montam enunciados – e, ao mesmo tempo, constroem-se como sujeitos da enunciação "comunicantes" (OLIVEIRA A.C. de, 2014, p. 18-19).**

III. A CIDADE REFLETIDA

A presente pesquisa se desenvolve por dois caminhos percorridos em paralelo. Para além da observação atenta – com os sentidos abertos – do espaço urbano de São Paulo, considerando toda a complexidade do seu viver e seu edificar, o contato direto com o movimento da pixação e seus autores foi condição necessária para a elaboração deste estudo.

Para uma melhor compreensão desta outra face de nossa abordagem, convocamos novamente as palavras de Landowski (2001), que fala de uma "modelização" dos gêneros situados no plano epistemológico, no processo de desenvolvimento de uma pesquisa. O semioticista coloca que, sendo todo modelo uma construção do espírito destinada a nos permitir falar de certas "coisas" (descrevê-las e compreendê-las), podemos dizer, metaforicamente, que alguns são como *conchas vazias*, enquanto que outros se assemelham a *ventres cheios*. O segundo justifica a ausência de um trabalho de análise que buscaria levar em conta as características próprias dos casos particulares, pois apresenta grades de interpretação prontas, isto é, esquemas de reconhecimento e de classificação que, uma vez construídos, permitem atribuir a objetos novos — às ocorrências — um sentido que já foi fixado num plano mais geral, relativamente a grandes classes de ocorrências. Já o primeiro, que pouca coisa contém além do vazio, tem valor de puros quadros conceituais e metodológicos – que também chamamos de *teorias* – como instrumentos de trabalho mais ou menos eficazes, com a condição de postular (ao contrário do caso precedente) que nenhum objeto tem, por natureza, a vocação de entrar completamente em determinado setor de um sistema que fixaria de antemão o que ele pode ser e o que deve significar. Neste caso, é no próprio objeto, considerado em suas características singulares, da ordem do dado empírico, que se deve procurar localizar os modos de agenciamento e as propriedades que os fazem significar, para que se possa atribuir-lhe hipoteticamente um sentido e, assim ("no melhor dos casos", afirma o autor) transformá-lo em um objeto de conhecimento.

Escapando destas duas possibilidades de conceber nosso objeto de estudo, vamos ao encontro do terceiro caso situado por Landowski (2001), de um modelo que nos permite captar estruturalmente (ou, semioticamente) o que alguma coisa significa. Assim, para captar "o que se passa" lan-

çamos mão do método de descrição e análise do material de que dispomos, tentando resgatar, na sua singularidade e sua especificidade, os efeitos de sentido resultantes da própria organização estrutural do objeto ou da prática em questão. Por meio do método semiótico podemos, então, contar com um dispositivo que, ao iluminar bem os dados empíricos, nos permita construir, a partir das características observáveis da manifestação, uma rede de traços pertinentes cujas relações façam sentido, e tudo isso — tal condição é essencial — sem impor nenhum "saber" *a priori*.

> **Deste ponto de vista, o melhor modelo — o mais satisfatório para quem quer somente ver melhor — seria aquele que, pondo um pouco de luz, não projeta nada, ou projeta o mínimo possível sobre o objeto, pois toda a sua virtude está ligada à sua necessária vacuidade. Ele deve iluminar as coisas, permitir que se olhe de perto como elas são feitas, mas, sobretudo, não lhes colar etiquetas que fariam prejulgar o que existe atrás ou sob elas. [...] Não sendo nada mais do que uma certa iluminação, a modelização semiótica, enquanto tal, não nos diz nada de substancial sobre o mundo, nem sobre nós mesmos; em compensação, ela nos ajuda a ver, e por isso mesmo, nos permite fazer certas coisas sobre, ou com certas coisas, sem desnaturá-las demasiadamente ao fazê-las (p. 24, grifo do autor).**

A perspectiva apresentada por Landowski nos direcionou para um caminho que não posicionasse nosso ponto de observação nem "à margem" – observando à distância como as coisas são concebidas – e nem completamente inserido no universo de nosso objeto. Mas que oportunizasse o trânsito entre as posições possíveis, colocando nossa visão como "da ponte, quase com os pés dentro d'água". Seguindo este percurso, vislumbramos a possibilidade de iluminar tantos aspectos obscuros no que diz respeito ao nosso objeto por meio de uma análise que se aproximasse tanto quanto possível da *prática* do pixador na cidade de São Paulo. Desta forma, o atuar destes sujeitos passa a compor o escopo desta pesquisa, oportunizando um aprofundamento no *fazer* da pixação, para além da análise do texto acabado de suas marcas estáticas, na dinâmica desta manifestação aberta, captada *em ato* nesta pesquisa.

> **Na realidade, fazer semiótica não é somente tentar compreender num primeiro grau certas coisas (discursos, paisagens, comportamentos, modas, rostos, estratégias, obras, etc.) que se apresentam aos nossos olhos, à distância, ou, algumas vezes, nos tocam de mais perto, ou mesmo nos assaltam. E também não é apenas procurar desentranhar o sentido de nossa própria implicação nas peripécias de uma história (pequena ou grande, individual ou coletiva) que está acontecendo. É também — ou, na realidade, é sobretudo — tentar compreender, num segundo grau, *o que faz* com que compreendamos de tal maneira, e não de outra, o que compreendemos (aquilo "que nos interessa" ou aquilo "que se passa"). Graças a este desdobramento de níveis, há pelo menos uma modesta garantia para o semiótico: [...] não satisfeito de relatar e descrever o que observa ao seu redor, ele tem, por princípio, além do mais, a preocupação ou a pretensão de analisar *seu próprio olhar* construindo o mundo, enquanto mundo significante. Ao mesmo tempo em que testemunha do mundo "exterior", ou mesmo parte interessada nos processos que analisa, ele se coloca, reflexivamente, como alguém que deseja compreender as condições de sua própria compreensão do mundo (por mais relativa que seja) (LANDOWSKI, 2001, p. 26, grifo do autor).**

Na busca para alcançar este fim, nos colocamos em uma postura de investigação diária, de trocas incessantes na convivência com o universo da pixação, de forma reflexiva, desejando compreender as condições que fazem a manifestação fazer sentido para seus autores e para a população da cidade como um todo. Tal postura atendia aos anseios desta pesquisadora, na medida que não impunha uma leitura imutável ou demasiadamente intelectualizada a respeito de uma prática que emergiu da própria vivência desses sujeitos no espaço urbano. Também permitia que não nos distanciássemos da perspectiva destes grupos em seus modos de interação com a cidade, em um processo de *fazer junto* e de *senti-la* como eles a sentiam, o qual provocava questionamentos contínuos sobre a direção que escolhíamos a cada a passo dado adiante em nosso estudo. Desta forma, buscamos estruturar uma pesquisa que disserta sobre um objeto do nosso cotidiano, mas sem impor discursos a respeito dele, e sim interagindo com ele e com sua prática significante, reconstruindo neste texto os sentidos de seu existir.

IV. O DISCURSO SOBRE A CIDADE

Chegado o momento de sistematizar todas essas reflexões e observações, transformando-as em um discurso verbal, lançamos o problema da pesquisa: Quais efeitos de sentido são produzidos no espaço público a partir da presença massiva da pixação em edifícios e monumentos no cenário contemporâneo da cidade de São Paulo? O que essa manifestação, alastrada pelo ambiente urbano, revela sobre as características desta cidade, que resultam em uma dinâmica identitária de São Paulo? E como esse entendimento pode contribuir para repensarmos estratégias de democratização e apropriação do espaço público e seu patrimônio, por parte de toda a população?

O objetivo da pesquisa é compreender a presença da pixação – este traço contínuo no descontínuo da cidade – enquanto uma voz da *alteridade* na dinâmica identitária da metrópole paulistana, que não pode mais não ser ouvida, pois se dá a ver por todos os quatro cantos da São Paulo contemporânea. Como objetivos específicos pretendemos:

- investigar os diálogos colocados na relação destinador-destinatário a partir do contato com as manifestações instaladas em edificações na região central de São Paulo, levando em conta o histórico desses locais e a origem dos atores que protagonizaram a construção dessas memórias no passado e no presente;

- apresentar e analisar à luz da teoria semiótica as diversas modalidades existentes na prática da pixação, preenchendo uma lacuna dos estudos publicados até então;

- identificar características fundantes dessa linguagem urbana e como se articulam na construção identitária da São Paulo contemporânea;

- desvendar as práticas memoriais construídas no universo da pixação e suas marcas condensadas no arranjo estético dos pixos, estabelecendo relações com os discursos atuais sobre a noção de patrimônio no Brasil.

A principal hipótese da pesquisa é que essa manifestação, a pixação, pode ser considerada um elemento de identidade e memória no e do espaço

público da cidade de São Paulo no cenário contemporâneo, que é um cenário de crise de valores dos poderes dominantes. Tais valores, traduzidos nos elementos que compõem a figuratividade da cidade edificada, enquanto símbolos institucionalizados de patrimônio e memória, não conseguem abarcar a população habitante da cidade, que conclama a construção de novos sentidos. A partir desse pressuposto, desdobramos outras hipóteses:

- os modos de presença da pixação em locais da cidade por recursos de expressão que concretizam conteúdos cria simulacros que dão visibilidades a grupos que não encontravam antes seu lugar no social;

- esses simulacros pixados caracterizam indivíduos e grupos dando-lhes um sentido de pertencimento à cidade por meio de uma participação no espaço público que proclama novos papeis dessa manifestação na sociedade;

- a pixação pode ser tomada como uma estratégia de inclusão no social e na construção de sentidos da cidade, que vale os riscos de vida e morte de seu registro, o que a torna um ato de sobrevivência social;

- essa manifestação parietal pode ser compreendida como parte da história da cidade e uma espécie de grito pela preservação da vida e da memória da gente que fez e faz existir São Paulo, edificada como manifestação sincrética que compõe o patrimônio cultural da cidade no espaço público.

O *corpus* da parte da pesquisa voltada para o olhar para a cidade se concentra na região do Centro, especificamente os distritos República e Sé, considerando ser uma área que dá a ver em seu enunciado marcas de diversos momentos históricos e escolhas enunciativas de destinadores complexos que ora atuaram em complementariedade, ora em oposição, e que concentra uma grande quantidade de edificações ostensivamente ocupadas pela pixação. Para trabalhar a parte da pesquisa que versa sobre a prática da pixação e o modo como foi moldado este movimento coletivo, coletamos imagens, vídeos e matérias de mídias impressas e digitais junto ao acervo dos próprios pixadores e de plataformas digitais, além de dados empíricos na vivência com os mesmos. É importante esclarecer que

esta pesquisadora não é praticante da pixação, apesar de atuar junto ao movimento, garantindo assim que fosse mantida a postura metodológica reflexiva proposta pela sociossemiótica e o olhar parcialmente distanciado, requerido no contexto de uma investigação científica.

A conformação da dissertação estrutura-se em três momentos. Iniciaremos, no primeiro capítulo, com uma compreensão de como se constituiu o enunciado da cidade de São Paulo em três períodos distintos ao longo do século XX, elucidando escolhas enunciativas que articulam valores homologados no plano de expressão do espaço da metrópole, que organizam o modo como se dá o sentido e as interações no espaço público até os dias de hoje e estabelecem uma identidade dominante. Para orientar o recorte desta investigação, partimos da observação e registro do território do Centro, apresentando, descrevendo e analisando edifícios e monumentos que captam nossos sentidos com mais intensidade ao exibirem uma quantidade ostensiva de pixações instaladas em sua superfície, presentificando a crise de valores que se delineou nas últimas décadas.

No segundo capítulo elucidamos o contexto do movimento da pixação, desde sua constituição na década de 1980 até os dias de hoje, e como a manifestação passa a configurar uma voz da *alteridade* no enunciado de São Paulo. Assim, identificaremos as marcas que a diferenciam de outras manifestações presentes no contexto da metrópole, como o grafite e o *tagging*. Em seguida, apresentamos, descrevemos e analisamos os diferentes modos de atuação dos pixadores – as modalidades – compreendendo a dimensão sensível da prática, que a faz criadora de sentidos e dotada de valor estético.

Reservamos para o terceiro capítulo a apresentação dos modos como o pixador passa a se apropriar dos sentidos de sua prática na dimensão da metrópole e empreende estratégias para reivindicar a permanência de sua memória no enunciado da cidade e nos discursos sobre ela. Assim, o movimento se coloca como destinador de si, convocando a atenção de destinadores fortes como a mídia e o mercado da arte, na busca pelo reconhecimento do valor de seu fazer criador. Mas as contínuas tentativas dos poderes dominantes em invisibilizar e neutralizar o movimento nos colocam diante de questionamentos a respeito dos interesses em jogo na dinâmica identitária e social que se constrói no contexto da São Paulo contemporânea em que está inserida a pixação.

Ao optar pela análise da escrita urbana, coloca-se em pauta um universo complexo, protagonizado por personagens que vivenciam cotidianamente o ambiente de conflito do espaço público da cidade, colocam-se como figuras transgressoras da ordem deste ambiente e são afetados pelos riscos presentes em sua prática e em sua vida na metrópole. Assim, o objeto de pesquisa atravessa e articula de diferentes formas aspectos políticos, sociais, culturais, institucionais e práticas memoriais, que estão presentificados nas tipografias expressas nas arquiteturas da cidade. Considerando este cenário, acreditamos ter na pixação como objeto de pesquisa um campo privilegiado de estudo das condições sociais de produção simbólica, da compreensão da sociedade a partir da ação destes agentes e das interações produzidas na e pela instalação das marcas dessa manifestação visual.

A SÃO PAULO CONTAGIOSA DO PIXO

[...] se há uma heterogeneidade, ela resulta tanto do que se passa dentro quanto do que acontece fora; por conseguinte, é primeiro em seu próprio seio, mais que no vizinho ou junto a comunidades que provêm de longe, que o corpo social deveria procurar a que se deve a multiplicação desses casos "com problemas", que ele encontra tanta dificuldade em reconduzir à ordem, inventando indefinidamente novos meios de prevenção, de condicionamento, de inserção, de integração ou de assistência – em suma, de assimilação –, por não poder (prática e "humanamente") aplicar-lhes a política de rejeição – de exclusão – da qual alguns são partidários.

Eric Landowski[1]

Ao longo dos anos que lecionei a disciplina de Artes em escolas das redes pública e particular de São Paulo, persisti em estimular cotidianamente a observação da cidade e suas manifestações visuais, sem deixar de fora a pixação. Ao contrário da prática de muitos colegas e das orientações de alguns materiais didáticos – salvo surpreendentes exceções –, de colocar a pixação em oposição ao grafite e caracterizá-la como puro ato de vandalismo, indigno de profundo debate, sempre reiterei a ideia de que uma observação mais atenta para a presença dessa manifestação visual pode nos dizer muito sobre a cidade que habitamos. Assim, pensar a cidade que propiciou sua origem, principalmente nas particularidades de sua estética e a organização de seu enunciado, antes de pensar a manifestação em si, mostrou-se um caminho coerente para esta pesquisa e necessário para compreender – conforme nos aponta a reflexão de Landowski (2012) – o que existe no "próprio seio" de São Paulo que levou à "multiplicação" desses casos "com problemas". A importância de optar por essa abordagem se reitera pelo fato de nosso objeto de estudo ser formado por mais de um sistema, portanto, constituir um objeto

1 (LANDOWSKI, 2012, p. 12)

sincrético. Ao pesquisarmos sobre a pixação, assumimos que o enunciador dessa manifestação escolhe o modo de expressão do conteúdo, isto é, a forma, a posição, o tamanho e o local onde ela será instalada, compondo, desse modo, o plano de expressão do espaço público da cidade ("público" porque sempre visível ao público, mesmo quando instalada em superfícies de propriedades privadas).

Nossa abordagem metodológica para pensar a cidade de São Paulo é inicialmente orientada pelos estudos desenvolvidos por Greimas (1976) a respeito da *semiótica topológica*, nome dado para designar a descrição, a produção e a interpretação das linguagens espaciais. A organização social da cidade encontra-se significada espacialmente, afirma o semioticista, que explica que a linguagem espacial é aquela pela qual uma sociedade significa-se a si mesma, operando inicialmente por exclusão, ou seja, opondo-se espacialmente ao que não é ela. Consideramos importante destacar algumas especificidades levantadas a respeito do objeto da semiótica topológica: primeiro, ele é como um objeto duplo, podendo ser definido, ao mesmo tempo, como inscrição da sociedade no espaço e como leitura dessa sociedade por meio do espaço, de forma que a correlação dessas duas dimensões é o que permite construí-lo; segundo, ele compreende vários substratos e superstratos coexistindo com a dimensão atual, o que resulta uma *estratificação histórica*. Assim, sua "mensagem" é o produto de uma comunicação mediatizante em oposição à fala imediata, constituindo um objeto-produto de várias gramáticas. Greimas ainda nos alerta que "a semiótica urbana não tem por tarefa descrever nem cidades reais nem seus produtores de carne e osso, mas *objetos canônicos* e *actantes sintáticos*" (1976, p. 136). O que isso quer dizer? Que arquitetos e urbanistas não são individualmente responsáveis pelas escolhas estéticas, políticas ou de outras ordens para uma cidade, mas apenas alguns dos *atores* do *actante coletivo* complexo, cuja análise permite fazer emergir componentes econômicos e políticos muito mais poderosos que esses personagens. Não percamos de vista que a organização das formas espaciais e os conjuntos arquiteturais são apenas realizações de superfície, ou seja, aparecem como a última instância do percurso gerativo de sentido, como "espaço edificado" que parte de uma instância ideológica situada em profundidade.

Para além da análise do nível discursivo e do percurso gerativo de sentido da teoria semiótica de Greimas, abarcamos também seus desdo-

bramentos na sociossemiótica, no modelo teórico dos regimes de sentido, interação e risco, de Landowski, o qual nos leva a um mapeamento dos espaços da cidade não mais regida pela ordem do território e do espaço físico, mas pela das vivências das *práticas de vida*. Ana Claudia de Oliveira (2017) situa precisamente como se desenvolve nossa metodologia de estudo das dinâmicas da vida paulistana definidas pelo conceito de prática, a partir do qual o *estar na cidade* é condição primordial para que o pesquisador e a pesquisadora possam perceber quais pontos se impõem por si sós à nossa captação, fazendo-nos, assim, estar neles, conhecê-los, revisitá-los, a fim de, observando-os, captar a sua rede de sentidos. A partir do *estar no lugar*, é, então, realizada uma coleta de apreensões sensíveis, que, na descrição e análise dos sentidos do vivido, nos permitem pela reiteração levantar e mapear como um lugar é praticado pelos vários usos da população, propiciando um investigar centrado nos tipos de interação que se estabelecem nas várias localidades. A. C. de Oliveira explica que a quantidade de ações reiterativas mostra-se como marca de invariantes dos modos de fazer da população, pois

> **[...] as constantes de modos que a população faz uso para se exibir que ela emprega para se descobrir e fazer emergir o grão de diferença que, ainda que seja ínfimo, direciona a encontros novos na situação de vida e consigo mesmo. É assim que o sujeito não só segue as trilhas regulares, nem apenas monta estratégias visando fins específicos, mas também encontra modos de se por à prova, experimentando e testando a sua identidade na rítmica de seu corpo sensiente e na do corpo da cidade movente (OLIVEIRA A.C. de, 2017, p. 20).**

Assim, a sociossemiótica nos ensina que todas as inúmeras elaborações realizadas ao longo dos processos do edificar de uma cidade convertem-se em escolhas de destinadores públicos e privados para os espaços urbanos, em configurações espaciais que, ao final, moldam nossa experiência na cidade e intervêm na forma como a processamos. Interessa-nos, portanto, não somente saber a respeito das intenções declaradas desses destinadores ou actantes, nem tampouco esmiuçar as etapas de projetos urbanísticos que não saíram do papel ou saíram parcialmente, mas desenvolver uma análise que abarque a compreensão dos efeitos de sentido que

o espaço urbano produz para os sujeitos que atualmente circulam, passam e vivem na cidade, assim como de que forma se dão as interações entre essa São Paulo e sua população, no transito entre o sensível e o inteligível. No desenvolvimento dessa observação, buscamos, por fim, dar conta de como os lugares são experimentados pelo movimento dos corpos que estão situados no corpo do lugar, empregando a análise plástica e sua organização rítmica, entendendo que

> **Nas figurativizações dos lugares, abordamos as suas traduções manifestas nos mundos das linguagens sincréticas. Em especial, tratamos como desses mundos emanam pregnâncias estésicas que desencadeiam as experiências do sujeito em seu rol de apreensões sensíveis. [...] Assim, relacionamos a plástica com a sua rítmica característica aos sentidos da constituição térmica, olfativa, auditiva e gustativa que, no circular das qualidades, marcam a especificidade dos pontos estudados. Procuramos mostrar, enfim, como essa constituição estésica densa e dinâmica é sentida pelos corpos físicos que, com suas constituições estésicas próprias, põem-se em interatuações nas circunstâncias de cada ambiência, fazendo acontecer as práticas de dada maneira (OLIVEIRA, A. C. de, 2017, p. 22).**

Desta forma, nossa análise busca apreender a totalidade de sentido dessa manifestação sincrética denominada pixação, que, uma vez que sua presença ocorre sempre na relação com o espaço da metrópole, é processada na apreensão sensível pelo arranjo global de formantes de distintos sistemas – espacial, visual, sonoro etc. –, assim como de suas regras de distribuição e ordenação. Para o sujeito que se depara com a pixação na cidade – esta que já é em si um objeto sincrético que articula diversas linguagens como urbanismo, arquitetura etc. e emana pregnância estésica – esse arranjo se exibe em uma só totalidade, atuando na sua dinâmica sobre os sentidos desse destinatário para ser capturado, percebido e significado, não isolando os sistemas ou linguagens, mas pelo agir relacional integrador de todas as partes que o compõem. Ser afetado pela pixação é ser afetado por todo o ambiente urbano que compõe seu arranjo sincrético, de forma que é impossível analisar essa manifestação sem abarcar todo o contexto, ou seja, o modo como ela está presentificada.

Guiados por esse arcabouço teórico e pela metodologia apresentada, tomamos a própria vivência e observação cotidiana da cidade como guias para definir o recorte do *corpus* do estudo, optando por focar a análise na região central de São Paulo, mais especificamente os atuais distritos Sé e República. Ao abrirmos nossos sentidos para os modos de presença da pixação na cidade, percebemos que o Centro é o lugar onde não somente a manifestação está presente em grande parte dos espaços e de diferentes modos, como é o lugar onde ela se apresenta em sincretismo com um espaço urbano que exibe traços identitários que traduzem as escolhas dos poderes dominantes de destinadores públicos e privados em diferentes épocas. O *corpus* é representativo e extensivo, pois as escolhas que fizeram o Centro ser o que é hoje reverberaram na forma como a cidade se organizou ao longo de seu processo de expansão, e a apreensão do objeto de estudo focada nessa região nos oferece as bases para compreender sua dinâmica nas interações na metrópole como um todo. Não por acaso, é também no Centro, mais precisamente na rua Dom José de Barros, ao lado da sede da Secretaria Municipal de Cultura, que se localiza o principal ponto de encontro – os chamados *points* – dos pixadores e pixadoras de São Paulo. Os *points*, principalmente o do Centro, são os locais onde se dão diversas práticas de sociabilidade entre pixadores e pixadoras de diversos bairros ou mesmo de outras cidades do Estado – principalmente as localizadas na Grande São Paulo – como conversar sobre pixações realizadas e sobre as situações de risco enfrentadas durante as ações, bem como beber, fumar, combinar futuras pixações, resolver conflitos e, principalmente, trocar *folhinhas* folhas de papel em que cada pixador inscreve com o seu estilo caligráfico o nome que pixa e convites para festas dos grupos que compõem o movimento[2].

2 Uma descrição mais detalhada sobre a dinâmica dos *points* é apresentada em Pereira (2005).

FIGURA 1
Pixos inscritos com caneta em uma folha, no modelo das folhinhas trocadas nos *points*.
Foto: Fábio Vieira/FotoRua

Nesse caminho, partindo das questões evidenciadas na constante observação do Centro de São Paulo, organizamos um estudo sobre a estruturação do espaço urbano da metrópole, explorando os substratos e superstratos que coexistem em sua dimensão atual, que figurativizam momentos diversos de sua história e compõem seu enunciado, que – como superfície do objeto duplo – traduz e estabelece os modos de organização e práticas de vida da sociedade paulistana. Nossa análise se inicia por meio da observação do espaço urbano nos dias de hoje e se aprofunda em uma investigação a respeito da origem histórica e dos valores articulados nas escolhas que se mantêm presentes no enunciado da cidade. Para elucidar esse processo de construção da metrópole e de seus sentidos, optamos por apresentar o contexto da cidade em três períodos distintos, buscando flagrar as marcas deixadas como herança de cada um deles e, assim, esmiuçar como a constituição desse espaço configura um ambiente fértil para o surgimento da pixação no final da década de 1980.

FIGURA 2
Imagem do local onde acontece o *point* do Centro.
Fonte: Registro da autora, 2017.

1.1

NOTAS SOBRE O CENTRO

Durante toda minha infância e juventude, ouvi meus avós se referirem ao Centro como a *Cidade*. Chegados a São Paulo durante a juventude, no final da década de 1930, mantiveram em seu imaginário a referência da região como o local que presentificava uma noção do que era uma cidade – arranha-céus, diversidade de comércio e serviços, muitos automóveis e pedestres circulando nas ruas, acesso ao transporte público – em oposição ao local com estrutura urbana precária onde habitava a família da minha avó, de pais imigrantes e seis irmãos, que vieram da fazenda onde trabalhavam no interior do estado para ocupar postos de trabalho nas indústrias Matarazzo. Essa informação de caráter anedótico introduz a caracterização deste território, que, mais do que qualquer outro na metrópole, traduz em seu enunciado os diversos momentos da história de São Paulo, principalmente no que tange à sua urbanização e expansão. Na configuração do Centro, podemos depreender quais discursos predominavam em diferentes épocas sobre o que era julgado como o melhor para a cidade e para os cidadãos, além de quais actantes e modos de vida foram priorizados nas narrativas construídas no espaço urbano em momentos diversos. Compreender o Centro é compreender o que em São Paulo, historicamente, é considerado digno de atenção e mobilização por parte dos destinadores que definem as escolhas que impactam os modos de viver e de estar nesta cidade, desde o início de sua urbanização até os dias de hoje.

O cenário do Centro exibe edifícios, monumentos históricos e praças públicas concebidos em diferentes épocas, tendo nada restado de sua feição colonial original. Mesmo o Largo da Memória, que abriga o monumento mais antigo da cidade – o Obelisco dos Piques, datado de 1814 – teve suas características modificadas por uma reforma realizada no início da década de 1920. Já o Pátio do Colégio, local onde a cidade foi fundada, foi totalmente demolido na década de 1950, e edificada uma réplica no lugar – onde se pode apreciar uma única parede de taipa de pilão, preservada da antiga vila de São Paulo. A Praça da Sé, importante centro cívico da cidade,

já foi cenário de uma demolição com uso de explosivos durante o regime militar, para dar lugar à praça sem bancos que se tornou. Locais como o Vale do Anhangabaú, o Parque Dom Pedro II e a Praça da Bandeira já foram parques que exibiam cuidadosas composições paisagísticas, elaboradas por urbanizadores que preconizavam dar a São Paulo ares europeus, todas atropeladas e esquartejadas por grandes avenidas e viadutos da "São Paulo que não pode parar"[3]. Prédios, mais prédios e incontáveis iniciativas isoladas desconectaram as partes do Centro, esvaziando os sentidos de sua totalidade e forçando a população a buscar diariamente possibilidades de construção de novos sentidos a partir dos usos e das práticas em um terreno árido. Assim, a região segue um *padrão autofágico*[4] na configuração arquitetônica e urbanística dos espaços, conforme definição do urbanista Candido Malta Campos (2004), que dá ênfase ao seu modo de edificação a partir da experiência do percorrê-lo nos trajetos diários.

O território do Centro abrigou narrativas muito distintas ao longo da história da cidade. Já foi o palco de visibilidade das famílias mais poderosas de São Paulo, da elite cafeeira, da elite industrial, do ideal neocolonialista e das escolhas autoritaristas do regime militar. Foi núcleo de consumo, com seu comércio de luxo concentrado no chamado *centro novo* e configurou o principal local de lazer das elites e classes médias no período em que abrigou a *Cinelândia* paulistana, em meio aos bares e cafés que ocupavam o andar térreo dos edifícios. Foi alvo da especulação imobiliária e foco da verticalização, que se expandiu indiscriminadamente em sua paisagem. Finalmente, a partir da década de 1970, viu a atenção das camadas de maior poder se voltarem para outras regiões, e assim seu território sofrer grande abandono até que a população pobre passasse a compor a nova identidade do Centro e manter sua vivacidade. Desde então, a região é cenário de disputa de vozes, que querem determinar as escolhas para seu presente e futuro, pautadas em valores que se mantêm em conflito.

Paradoxalmente, um dos poucos elementos que define um contínuo nesse descontínuo da paisagem é a pixação que, a pixação que, ao reiterar elementos, garantindo homogeneidade ao discurso-enunciado, torna-se uma *isotopia* constituinte dessa paisagem. Considerando Conside-

3 Esse foi o lema cunhado por Adhemar de Barros, influente político brasileiro que assumiu a prefeitura e o governo de São Paulo por dois mandatos entre as décadas de 1950 e 1960. Sua linha de atuação estava ligada a valores expansionistas, noção reiterada na associação de sua imagem com a dos bandeirantes, em discursos publicitários veiculados à época. O lema foi reforçado em governos seguintes, principalmente durante a ditadura militar e especialmente no de Paulo Maluf, e seu sentido ressurgiu recentemente no slogan "Acelera SP", da gestão municipal de João Doria, eleito em 2016, que renunciou ao cargo em abril de 2018 para concorrer ao governo do estado.

4 O dicionário Aulete Digital define autofagia como 1. Nutrição à custa de componentes ou reservas do próprio organismo; ação resultado de alimentar-se (homem, animal) da própria substância, da própria carne; 2. Processo celular de destruição e digestão de seus próprios componentes por enzimas.

rando que os pixadores e pixadoras são, em maioria, cidadãos originários das regiões periféricas da cidade ou de municípios vizinhos – das chamadas cidades-dormitório ou cidades-região (na atualização do termo) –, chegar ao Centro representa uma espécie de conquista a um sujeito que transpôs obstáculos diversos para atingir seu ápice. Na perspectiva semiótica, o Centro configura-se como *objeto de valor* almejado pelos pixadores. Esses personagens ou actantes, que em geral iniciam a prática nas regiões próximas à sua moradia, e, aos poucos, vão "conquistando" espaços mais distantes da cidade, tomam a área referida como uma espécie de ponto focal, onde podem apresentar as marcas de seus feitos para o maior número de pessoas possível entre a população comum e entre seus pares, já que lá está também o principal *point*.

Existem diversos *points* espalhados pelos bairros e municípios vizinhos, porém o do Centro é o mais frequentado, por estar em uma posição que não identifica apenas um ou outro grupo (já que a zona em que habitam ou atuam com maior frequência vem sempre identificada nos pixos) e, por isso, identifica todos. Por acolher as mais diversas práticas de vida, diferentes actantes e concentrar um grande fluxo diário de pessoas, que circulam principalmente pelos terminais de ônibus e estações de metrô, configura um local não só de grande visibilidade, desejada pelos pixadores, como um local de acesso facilitado. O pixo, então, é uma presença excessiva nos prédios e monumentos e compõe a paisagem do Centro, tornando-se quase que um qualificador da região.

Landowski (2012), ao analisar as formas de alteridade e estilos de vida, identifica o centro da cidade por oposição a todos os outros pontos do espaço, o lugar que se deixa captar ao mesmo tempo como um cheio e um vazio, pois é ali que tudo se concentra, mas é também o lugar que atua como simples ponto de referência, que nada contém. No caso de São Paulo, essa disparidade fica muito evidente: o Centro durante o dia é de intenso fluxo de pedestres – o grande volume de funcionários, principalmente das empresas de *telemarketing*, das lojas e das instituições públicas ali instaladas, atividades que ocupam a predominante maioria dos edifícios na região; trabalhadores que fazem baldeação entre as infinitas linhas de ônibus que se ali concentram e o sistema do Metrô que ali se cruza; além dos vendedores ambulantes que anseiam atender a essa massa de pessoas que compõe o fluxo rápido das ruas, subindo e descendo das inúmeras passarelas e viadutos, encolhendo-se nos canteiros ou prendendo a respiração nos baixios

para transpor o frenesi dos carros que passam incessantes pelas vias que retalham o berço da cidade. Por outro lado, o Centro que é simples ponto de referência, durante à noite silencia na ausência dos funcionários, dos carros, dos comerciantes, dos funcionários públicos, dos usuários do transporte público e se esvazia na vida dos prédios abandonados, dos escritórios desocupados, do sono dos moradores de rua e da pequena parcela de moradores – muitos vinculados aos movimentos de moradia ou programas sociais – que resistem na ocupação desse cheio-vazio. De acordo com a análise do autor, o centro configura esse local onde a população fora de sua espacialidade de origem poderia se sentir verdadeiramente em "seu lugar", o lugar do qual ela pode, de fato, se apropriar e se identificar. As características desse centro, que poderiam contribuir para a condição de pertencimento por parte deste sujeito Outro, são dadas nas palavras do semioticista:

> **Orientamo-nos e definimo-nos em relação a ele, pode-se até a rigor ali passar, mas ninguém poderia se manter nele duradouramente: para ninguém, o centro é realmente um lugar "habitável". Simulacro construído por todos, mas de que ninguém pode se apropriar, é uma espécie de não-lugar. [...] Em toda parte alhures, e especialmente na periferia (nesses subúrbios onde tudo, econômica, administrativa, socialmente tende a relegar aqueles que não são daqui) estar lá, é estar realmente em algum lugar, no seu lugar e em nenhuma outra parte, como assentado numa porção finita e definida de um território inteiramente quadriculado. Ao contrário, manter-se no centro, estabelecer aí seus bairros, aí assentar, quase aí viver, é escapar, pelo menos simbolicamente, a tal demarcação: é estar em alguma parte e em nenhuma parte ao mesmo tempo, é estar "aqui" sem aí estar – e em todo caso sem ser "daqui" – aqui, ao mesmo tempo alhures, a milhares de quilômetros, ainda "lá longe", em sua casa, como se efetivamente se tivesse lá permanecido (LANDOWSKI, 2012, p. 65, grifo do autor).**

A "porção finita e definida de um território", a qual se refere Landowski – ainda que tome como base uma realidade distante da nossa, do centro de uma cidade francesa – pode ser transposta para nosso contexto e referir-se exatamente ao limitado e precário território das periferias e pequenos municípios vizinhos para aonde foram forçosamente conduzidos os

sujeitos mais pobres e muitos migrantes, ao longo do desenvolvimento da cidade. É o lugar destinado ao *Outro*, sem chance de escolha. O Centro, ao contrário, é justamente o local onde se pode conquistar território, participar da construção de seu enunciado, e estar em um lugar que não determina a *priori* a identidade do sujeito – ou o classifica como personificação de uma alteridade. O lugar onde o sujeito pode se construir a si próprio, partícipe da vida da cidade e com a mesma liberdade de estar "em casa", pois no Centro ele não é o *Outro* – aquele que é daqui ou de acolá – mas ele é simplesmente.

Pereira (2005) explica a dinâmica da relação entre centro e periferia para os pixadores, a qual podemos compreender à luz da hipótese semiótica:

> **Apesar [de] [...] a própria noção de periferia na cidade de São Paulo vir sendo discutida e apontada como um espaço não homogêneo, estas duas categorias organizam a forma com que os pixadores apropriam-se da cidade. O centro é onde os pixadores de diversas partes interagem. É nele que eles se encontram e preferem pixar para que outros, ao passarem pela região central, vejam sua marca impressa no alto dos prédios e viadutos. Enfim, o centro é o espaço de confluência que une jovens dos mais distantes lugares. Contudo, é o espaço do bairro na periferia, denominado por eles de quebrada, que serve de referência em suas relações de troca no cenário urbano. Porque, se o sujeito com quem se interage mora em alguma quebrada, ele já demonstra que tem algo em comum. Ele é reconhecido como alguém com quem se pode traçar laços de sociabilidade, tornando-se uma pessoa próxima (PEREIRA, 2005, p. 61-62, grifo do autor).**

Dessa forma, a *quebrada* é alhures, enquanto que o Centro é o *aqui* que os faz escapar do território demarcado, mas que os faz sentir, ao mesmo tempo, como em uma outra *quebrada*, pois gozam da liberdade e das práticas de sociabilidade, como se estivessem "em casa", mas se libertam do estereótipo e das limitações – principalmente simbólicas – impostas pelo viver na *quebrada*. É nesse cheio-vazio, aqui e alhures do Centro que pixadores e pixadoras[5] constroem suas vivências significantes na cidade, organizando a composição sincrética do nosso objeto de pesquisa.

5 Não existe nenhum levantamento oficial a respeito do perfil dos sujeitos que atuam na pixação, mas nossa convivência com os grupos permite afirmar que, ainda que seja um universo predominantemente masculino, conta com a presença de mulheres atuantes.

1.2

DO CENTRO PARA O MUNDO: A SÃO PAULO EUROPEIA

Basta lançar os termos "Teatro Municipal" e "pichado" (com "ch" que é como a palavra é cunhada nos meios de comunicação) em qualquer plataforma virtual de busca para encontrar uma lista de notícias, matérias e opiniões a respeito deste emblemático local do Centro e as diversas tentativas de "recuperação" da sua fachada. Não só o Teatro Municipal (1911), mas pontos como o Viaduto Santa Ifigênia (1913), o Monumento a Carlos Gomes (1922), o Palácio dos Correios (1922) e o Obelisco do Piques (reformulado no início da década de 1920), entre outros monumentos, foram e são alvos da ação de pixadores e pixadoras que carregam em comum os traços identitários de uma São Paulo que buscou figurativizar em seus espaços de visibilidade valores circulantes na Europa do início do século XX. Ao caminhar pelo Centro, não há como não ser impactado pela presença desses outros destinatários, plasmada no enunciado que compõe esses monumentos, provocando espanto, admiração ou mesmo repulsa.

A pregnância estésica que se impõe aos nossos sentidos no arranjo sincrético dos monumentos pixados, quase que compondo uma monumentalidade[6] dos pixos, nos leva ao interesse por investigar os valores aí articulados em sincretismo. Muito se ouve dizer o quanto a presença da pixação degrada esses monumentos ou qualquer superfície onde esteja instalada, mas pouco se questiona sobre a atenção e importância que população, iniciativa privada e poder público dispensam a esses locais e ao seu caráter simbólico. Diversas questões se colocam a nós na observação cotidiana deste objeto de estudo, tais como: quais sentidos e interações são produzidos pela presença de monumentos como esses nos espaços públicos do Centro de São Paulo? Qual o nível de desatenção e abandono desses espaços que dão visibilidade à pixação, antes mesmo dessa manifestação se fazer presente? Quais iniciativas são criadas para propiciar interações significantes entre a população e esses locais? E como esses locais se fazem presentes

6 Segundo definição do dicionário Aulete Digital, *monumentalidade*: 1. Qualidade, caráter do que é monumental. E *monumental*: 1. Ref. a ou próprio de monumento 2. Que se caracteriza pela grandiosidade, pela imponência (construção monumental); GRANDIOSO; COLOSSAL 3. P.ext. De tamanho muito grande (árvore monumental); ENORME; IMENSO 4. Fig. Que é singular, magnífico.

FIGURA 3
Pixações na superfície dos monumentos [a] Viaduto Santa Ifigênia e [b] Monumento a Carlos Gomes, na Praça Ramos de Azevedo
Foto: Registros da autora, 2016.

FIGURA 4
Pixações nas superfícies do Obelisco do Piques e da estrutura arquitetônica do Largo da Memória.
Foto: Registros da autora, 2016 e 2018.

no fluxo de passagem – descontínuo – dos pedestres que por ali circulam todos os dias? A pixação se coloca como uma presença, de vidas em locais amortecidos; como a construção de novos sentidos em pontos que, aparentemente, encontravam-se vazios de sentido na relação com a população; como um discurso em relação de presença com outros discursos, os quais percebemos urgente investigar mais a fundo.

Greimas (1976) postula duas categorias semânticas, *sociedade vs. indivíduo* e *euforia vs. disforia*, e três isotopias axiológicas, *estética, política e racional*, para compor uma grade de leitura e fazer um inventário dos elementos da combinatória da produção de uma cidade. Entretanto, alerta que esse modelo não serve unicamente para uma leitura da cidade, mas também deve ser entendido como uma estrutura abstrata e profunda, a partir da qual formas urbanas canônicas podem ser geradas, prevendo, assim, as condições da geração de cidades, sejam elas feias ou bonitas, felizes ou infelizes, funcionais ou disfuncionais, realizadas ou somente possíveis. Tendo em mente o postulado teórico do semioticista, podemos analisar quais investiduras semânticas foram feitas na *São Paulo europeia*, em relação a essas categorias, e como valores antes euforizados pela sociedade – ou ao menos pela parte dela que detinha o poder de decisão – perderam seu sentido nos dias atuais, emergindo uma urgência da ressignificação desses enunciados por parte da população que é atualmente a vida desses espaços.

Desde sua fundação, no século XVI, São Paulo atravessou mais de dois séculos contando com uma pequena área urbanizada e uma feição colonial, tendo a taipa de pilão como principal matéria prima adotada em seu sistema construtivo. A área do *centro velho* abarcava praticamente toda a cidade e as práticas de vida mais variadas, assim como diversos perfis de população. O comércio de tropas era a base da riqueza paulistana, que abrigava em seu território um ponto de convergência, o que favoreceu a instalação de hospedarias, armazéns, assim como o mercado de escravos. A memória dessa época estaria evocada pela presença do Obelisco do Piques, monumento que marca um ponto de parada dos tropeiros, e que posteriormente teve outros sentidos agregados em sua figuratividade, após a realização de uma reforma.

Na segunda metade do século XIX, apontaram-se os primeiros movimentos para uma urbanização mais sistematizada de São Paulo, a partir da

combinação de interesses econômicos e políticos para estabelecer na cidade uma estrutura centralizadora a expansionista, guiada pela concentração do fluxo comercial sobre seu eixo. A chegada da ferrovia, entre 1867 e 1877 – que inicialmente ligava Santos a Jundiaí e rapidamente ampliou a malha e se irradiou pelo interior – ocorreu apoiada pela emergência da economia agroexportadora e os altos lucros gerados pela expansão cafeeira, esta, por sua vez, sustentada, pela lógica produtiva dos cafeicultores paulistas e o fim do uso da mão de obra escrava. A condição de centro político-administrativo, somada à nova condição de nó principal do sistema de transportes, abriu uma nova perspectiva de crescimento para a capital, de uma cidadezinha modesta para um centro urbano de porte. Em 1868, seria reinstituída a Diretoria de Obras Públicas – surgida vinte anos antes, por um breve período – agora reorganizada e renomeada como Repartição de Obras Públicas e trazendo os primeiros impactos em termos de intervenções urbanas.

O interesse em colocar a capital na posição de centro regional, econômico e comercial, teve a chegada das linhas férreas com o grande advento para ser concretizado. João Teodoro Xavier, presidente da província de 1872 a 1875, com o intuito de transformar São Paulo em polo de atração, principalmente voltado ao domicílio de grandes proprietários e investidores – os detentores do poder econômico – e concentrando o impulso de desenvolvimento da província, realizou o primeiro ambicioso rol de obras urbanas no território paulistano, criando condições para a expansão urbana, principalmente nos setores Norte e Leste – não por acaso, aqueles atravessados por ferrovias e situados na direção das zonas cafeeiras (CAMPOS, 2002). Os empresários da época, que deixavam de aplicar na compra e comércio de escravos e transporte por tropas, aplicavam então em propriedades, comércio imobiliário, compra de terras e também nas ferrovias e transporte urbano, buscando conferir acessibilidade e valorização das terras que pretendiam comercializar. Assim, além de investirem em serviços urbanos, cobravam dos poderes públicos a realização de obras que contribuíssem para essa valorização (REIS FILHO, 2004). Esses fatores resultaram neste marco de mudanças na vida da cidade, baseadas em um princípio de modernização – segundo a grade de leitura da época –, um período que é reconhecido por historiadores como a “segunda fundação” de São Paulo.

As obras no governo de João Teodoro, concentradas na atual região central, destinavam-se a reforçar o valor simbólico de determinados espa-

ços, sob a perspectiva das classes dominantes, estimular o mercado imobiliário e facilitar a acessibilidade aos bairros periféricos em formação. Envolveram principalmente reformas de espaços públicos de lazer, abertura e alargamento de ruas e a promulgação do Código de Posturas de 1875 – que fixava dimensões mínimas para ruas e edificações. Esse programa de modernização urbanística iniciava também um movimento no sentido de estabelecer formas de controle social, objetivando a "ordem pública" e a "amenidade de costumes"[7] por meio das intervenções urbanas realizadas. Iniciativas privadas acompanharam o impulso da modernização, promovendo o loteamento de terras e a criação do bairro Campos Elísios, primeiro a ter padrão urbanístico diferenciado com ruas amplas e regulares. A infraestrutura de transportes urbanos recebeu também importantes obras, mas de iniciativa privada, sendo uma delas a primeira versão de um dos marcos turísticos da atual São Paulo: o Viaduto do Chá, inaugurado somente em 1892, em estrutura de armação metálica, como solução para a travessia de pedestres e veículos pelo Vale do Anhangabaú.

Em 1889, iniciou-se o período da República no Brasil e com ele chegou uma nova e intensa leva de mudanças no perfil urbano da cidade de São Paulo. Com o fim do regime escravista, iniciou-se um intenso fluxo imigratório que contribuiu fundamentalmente para o rápido crescimento da cidade, resultando numa população constituída por uma porcentagem muito grande de estrangeiros, especialmente europeus. As fábricas começaram a se instalar no território, sendo as principais de maior porte, com capitais dos empresários paulistas e alguns vindos da Europa, mas também pequenas fábricas organizadas por imigrantes europeus. Buscando destacar-se do período da monarquia, considerado atrasado, os republicanos empenharam-se na valorização do urbano, em uma ampla modernização técnica e social (REIS FILHO, 2004). As duas linhas de intervenção focadas pelo setor de obras paulista – principalmente no território da capital – eram saneamento e prédios institucionais. Com base nessas duas frentes de atuação, começaria a se intensificar o processo de expulsão das habitações populares e a apropriação do Centro por parte das elites, e se delinear o que da cidade deveria ser dado a ver e o que deveria ser mantido distante dos olhos de quem espalhasse notícias sobre a cidade ou pudesse aqui investir e circular seu capital. Com o início do período republicano, foi criado o cargo de prefeito municipal na capital paulista – à frente de uma estrutura administrativa independente composta pela Secretaria

7 Eugênio Egas em Galeria dos Presidentes de São Paulo: período monárquico (1822-1889) (1926), menciona o "Relatório apresentado pelo presidente da província Dr. João Theodoro Xavier de Mattos à Assembléia Provincial em 14 de fevereiro de 1875". O trecho é retomado por Campos (2002, p. 47).

da Prefeitura e mais quatro Seções, de Obras, Finanças, Justiça e Higiene (CAMPOS, 2002) – e, assim, iniciou-se uma sucessão de administrações sob a gestão de representantes das famílias de maior poder aquisitivo de São Paulo: Antônio Prado (1899-1910), Barão de Duprat (1911-1914) e Washington Luís (1914-1918). A prefeitura de São Paulo, então, começou a empreender um novo programa abrangente de intervenções urbanas, em que destinadores públicos e privados atuavam com força semelhante, resultando em escolhas que declaradamente atendiam aos principais interesses do capital. Em pouco tempo, configurar-se-ia um Centro resultado de escolhas que impunham de seus espaços, e excluiriam pouco a pouco o cidadão comum dessa construção enquanto um processo coletivo.

Antônio da Silva Prado, chefe da mais importante família da sociedade paulistana na época, foi o primeiro prefeito de São Paulo e se manteve no poder por quatro mandatos. No mesmo ano de sua assunção ao cargo, outro elemento determinante no processo de urbanização da cidade era inaugurado: a Escola Politécnica, instituição de ensino técnico superior de Engenharia, tendo a Arquitetura como uma das especialidades do curso – e Ramos de Azevedo como catedrático da Seção –, que passou a garantir um número crescente de engenheiros civis para subsidiar os setores de obras públicas ligados aos governos estadual e municipal. Também na ocasião, o novo prefeito formou a Diretoria de Obras Municipais, cujo diretor nomeado foi Vítor Freire – formado engenheiro em Paris, na França, então professor e futuro diretor na Escola Politécnica –, que se manteve à frente do cargo por 27 anos, atravessando nove mandatos e cinco diferentes prefeitos (CAMPOS, 2002). Assim, na administração de Prado, inicia-se decisivamente uma transformação no espaço da cidade, especialmente na área central, continuada pelos prefeitos seguintes que disporiam de maiores recursos. O primeiro foco foi na regularização dos espaços do Centro sob novos critérios de qualidade estética, traduzidos em projetos de cunho paisagístico, alargamento de ruas e intervenções "saneadoras", envolvendo demolições e posteriores remodelações visuais e espaciais. Com a abertura das áreas da região, novas ligações viárias tornaram-se cada vez mais necessárias e, assim, em 1904, iniciou-se um processo para viabilizar a construção do Viaduto Santa Efigênia – idealizado desde a década anterior –, o que levou à publicação de um edital de concorrência para a obra em 1908 e ao início da sua construção em 1910. A viabilização da obra se deu a partir de um empréstimo junto ao governo inglês, supervisionada por um mestre de obras alemão, e boa parte da mão de obra empregada

foi estrangeira, aspectos que denunciam os custos elevadíssimos de tal empreitada, inaugurada em 1913, e que configura mais um dos elementos observados durante essa pesquisa.

FIGURAS 5
Perspectiva do Viaduto Santa Ifigênia no cenário de São Paulo dos anos [a] 1916 e [b] 2016.
Fonte: Site São Paulo Antiga

Na imagem de 2016, edifícios, avenidas e pixações fazem parte da figuratividade atual. As pixações ocupam principalmente a estrutura inferior e seus baixios, locais visíveis a um enorme fluxo de veículos e onde a passagem de pedestres é estreita e dificultada. Os vazios desses espaços exibem traços visuais e olfativos da presença de moradores de rua e das práticas de vida de populações marginalizadas, que tornam-se tão invisíveis quanto os próprios locais em si.
Foto: Registro da autora, março de 2016

É neste período da Primeira República (1889-1930) que o centro urbano passa a presentificar em seu território escolhas que traduziam valores euforizados pela elite dominante e a alta burguesia, tanto nos bairros destinados à moradia – como Campos Elísios, Higienópolis e Avenida Paulista – quanto no Centro – que concentrava uma área comercial e de escritórios –, exibindo amplas e elegantes avenidas iluminadas e uma arquitetura suntuosa, que carregava traços do neoclássico ao ecletismo, e configurava em seu plano de expressão traços que claramente reiteravam características das grandes cidades europeias. A urbanista Nadia Somekh deslinda o modo como a elite cafeeira ditava o cenário de urbanização da época:

> **O fazendeiro do café, empresário extremamente ligado à Europa e ávido por aqui reproduzir o padrão de vida europeu, tem presença marcante na produção do espaço urbano no período. É ele quem adquire terras, recruta mão-de-obra, faz contatos para financiamento e, com isso, tem poder para interferir na política econômica e financeira da cidade (1997, p. 75).**

Nesse contexto, uma figura que assinou parte das mudanças do território merece destaque: o engenheiro-arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo. Vindo de uma família tradicional da cidade de Campinas (SP) e formado em Arquitetura na Bélgica, Ramos de Azevedo chegou a São Paulo com sua imagem já projetada em meio à elite da época, graças a seu pai que garantia a divulgação de seu trabalho nos boletins que publicava nos jornais que circulavam em sua região de origem. O arquiteto foi autor dos projetos de um conjunto significativo de edifícios públicos, já em 1891: a Tesouraria da Fazenda e Secretaria de Agricultura e Obras Públicas, ambos edifícios que se mantêm atualmente preservados e restaurados, localizados no Pátio do Colégio, abrigando órgãos públicos do governo estadual. Esse personagem viria a assumir um forte protagonismo na composição do novo enunciado do Centro durante o período da República Velha, principalmente por sua grande habilidade para lidar com o poder público e os interesses privados e por sua ligação com importantes famílias liberais e republicanas de grande influência no cenário da época. Professor e posteriormente diretor das principais escolas que formavam os profissionais da construção civil e à frente do principal Escritório Técnico de Projeto e Construção de São Paulo – situado na região do Centro – entre a última

década do século XIX e as três primeiras do século XX, sua atuação contribuiu decisivamente para a transformação da paisagem de edificações paulistanas. Entre os inúmeros edifícios projetados por ele e pela equipe que fazia parte do Escritório Técnico, no Centro e por toda a cidade, não por acaso muitos se mantêm preservados e recebem atenção do poder público, além dos já citados. A Escola Normal, na Praça da República (1894, atual Secretaria de Educação do Estado), Liceu de Artes e Ofícios, na Luz (1900, hoje abriga a Pinacoteca do Estado), Palácio das Indústrias, no Parque D. Pedro II (1924, hoje Museu Catavento) e a agência central dos Correios, no Anhangabaú (1922, hoje também abriga o Centro Cultural Correios) são exemplos emblemáticos dessa permanência.

Ramos de Azevedo, por fim, foi também quem assinou a autoria do edifício que traduz emblematicamente as marcas identitárias do conjunto de transformações da época: o Teatro Municipal, concluído em 1911 e também totalmente ativo e preservado nos dias de hoje. Obra realizada a partir da concentração de esforços do prefeito Antonio Prado, "para configurar uma intervenção mais visível, que simbolizasse o novo caráter a ser conferido à área central da cidade [...] [de] um espaço-vitrine de civilização e progresso à europeia" (CAMPOS, 2002, p. 84), contou com a presença do cenógrafo italiano Cláudio Rossi na equipe – incluído no projeto pelo próprio prefeito, que se preocupara com a qualidade técnica da nova casa de espetáculos –, e desfrutava de uma posição geográfica de grande visibilidade, junto à encosta do Vale do Anhangabaú, coroando a transformação da imagem do Centro de São Paulo.

Também em 1911, mas já na gestão Duprat, a prefeitura decide pela contratação de Joseph-Antoine Bouvard, urbanista francês colaborador no serviço de parques e jardins de Paris e consultor de importantes projetos desenvolvidos na cidade de Buenos Aires, na Argentina. Bouvard realizou um estudo sobre a remodelação da área central e elaborou um projeto que previa intervenções em diversas áreas, entre elas a do Vale do Anhangabaú, onde seriam construídos dois edifícios isolados e simétricos – denominados "blocos" –, acessados pela Rua Líbero Badaró, que avançariam sobre o vale ajardinado, compondo com este um conjunto paisagístico e um elemento enriquecedor da paisagem variada e pitoresca a ser criada com o novo Parque Anhangabaú. Foram, então, construídos monumentais palacetes gêmeos em volumetria, além de um terceiro destinado à residência da família Prates – proprietária dos terrenos na época – respei-

tando os parâmetros estéticos e paisagísticos definidos pela proposta. Paralelamente, foram levantados outros três edifícios, a cargo do escritório técnico Samuel das Neves – projetista do conde Prates –, ladeando o vale, garantindo harmonia arquitetônica e como resultado da articulação entre as iniciativas do poder público os interesses particulares envolvidos. Os palacetes foram concluídos em 1914, e alugados um deles para abrigar a sede da prefeitura, e o outro para escritórios particulares e a sede do Automóvel Club, fundado por Antônio Prado Júnior em 1910. Já as obras do Parque Anhangabaú propriamente dito só teriam início em 1915, após o prefeito Washington Luís conseguir aprovar verbas para este fim, tendo sido concluídas em 1917.

FIGURA 6
[a] Palacetes Prates, [b] Teatro Municipal, Hotel Esplanada (à direita) e o Parque Anhangabaú compunham o enunciado da São Paulo europeia do início do século XX.
Fonte: [a] Site do IMS e [b] Blog do Pátio Eduvale

FIGURA 7
Inscrição instalada em um dos edifícios do Vale do Anhangabaú, próximo ao Viaduto do Chá, é um dos únicos traços presentes da memória do Parque Anhangabaú, totalmente apagado da figuratividade atual da cidade.
Foto: Registro da autora, 2018

Entre o final da década de 1910 e o início da década de 1920, momento em que eclodiam grandes greves e se aguçava a questão social no Brasil, havia um movimento por parte do governo e das elites para que se comemorasse o Centenário da Independência com toda a pompa, buscando um "embelezamento" das cidades e um insuflar do sentimento nacional. Nesse contexto, foi remodelado o Largo da Memória e inaugurado o Monumento a Carlos Gomes, na Praça Ramos. Os princípios da arquitetura neocolonial que embasaram a reforma do Largo da Memória durante a gestão Washington Luís estavam ligados a um processo de renovação ideológica e cultural em curso entre as elites paulistanas, norteado por ideias de revalorização das famílias tradicionais paulistas, com destaque aos grandes proprietários rurais, e da figura do bandeirante, a qual passa a protagonizar em boa parte o processo de formação da identidade paulista nos anos seguintes. Campos ressalta aspectos importantes para entender os valores circulantes no contexto deste movimento:

> **Transcendendo o mero nacionalismo, [o estilo "tradicional"] ilustrava anseios pela recuperação dos valores ditos "tradicionais" no país – a economia agrária, o patriarcalismo, a dominação de base fundiária, o mundo rural. Nesse sentido, era uma linguagem que negava a modernidade urbana, identificada com o cosmopolitismo e o artificialismo dos estilos europeus (2002, p. 175).**

Na arquitetura, a causa neocolonial foi assumida principalmente pelo arquiteto português Ricardo Severo – posteriormente sócio do escritório técnico Ramos de Azevedo –, que, além de divulgar a proposta por meio de artigos e conferências, projetou residências de figuras da elite paulistana, seguindo essa tendência estilística. O estilo neocolonial, porém, não exibia uma identidade plástica muito bem definida, já que os traços singelos e modestos das construções do Brasil colônia não condiziam com a necessidade de representação simbólica da arquitetura da capital agroexportadora, contradição que resultava na apropriação de recursos dos modelos nacionalistas de outros países.

Já o Monumento a Carlos Gomes, também objeto de observação de nossas investigações, partiu de um projeto para homenagear o compositor Antônio Carlos Gomes (Campinas, 1836 - Belém, 1895) com uma estátua em praça pública. Para levar a cabo a iniciativa, foi formada uma comissão executiva destinada a arrecadar fundos para sua construção composta por figuras de destaque da colônia italiana radicada em São Paulo, como os condes Francisco Matarazzo e Alexandre Siciliano, que pretendiam homenagear a cidade e o Brasil no Centenário da Independência. Segundo informações constantes no site da prefeitura de São Paulo[8], a escolha de Carlos Gomes se deveu ao amor do compositor pela Itália, onde residiu e compôs grande parte de suas obras. A execução do monumento foi providenciada com a contratação do escultor italiano Luiz Brizzollara, em 1920, pelo qual um acordo entre italianos e o Governo do Estado, por meio do qual a colônia italiana teria contribuído com metade dos custos e os governos estadual e municipal com outra parte.

No final dos anos 1920, estava consolidada a brutal transformação do Centro e da organização da

8 (SEÇÃO TÉCNICA DE LEVANTAMENTOS E PESQUISA - DIVISÃO DE PRESERVAÇÃO - DPH, 2008)

cidade como um todo. Na cidade escravocrata, anterior à edificação da cidade do café, o espaço não apresentava traços claros de segregação, já que o Centro era local de moradia e trabalho de todos, misturando grupos e atividades sociais. Mas no cenário de transformações do início do século, a expansão urbana de São Paulo é marcada por traços que configuram uma segregação espacial mais clara, que determinaria áreas distintas para distintos modos de vida e actantes, como explica a urbanista Raquel Rolnik:

> **A grande transformação que ocorreu na cidade do café foi, sem dúvida, a configuração de uma segregação espacial mais clara: territórios específicos e separados para cada atividade e cada grupo social. Isso se deu por meio da constituição de bairros proletários e dos loteamentos burgueses, da apropriação e reforma do Centro urbano pelas novas elites e da ação discriminatória dos investimentos públicos e regulação urbanística que ajudaram a construir e perpetuar as diferenças (2017, p. 22).**

Em oposição ao cenário de ostentação das áreas centrais – que assumia o topo axiológico naquele contexto cultural –, a lógica da legislação que atravessou o século XX e adentrou ao XXI destina as áreas distantes dos centros para a moradia dos mais pobres – os que passavam a assumir a posição de alteridade em relação à identidade imposta –, começando com a proibição da instalação de cortiços na zona central, definida pelos códigos de posturas e sanitários de 1886, que também permitia que vilas operárias "higiênicas" fossem construídas fora da aglomeração urbana (ROLNIK, 2017). Dessa forma, a expansão urbana regulada pelas elites levou também à formação de bairros operários nas zonas industriais que acompanhavam as vias férreas – como Mooca, Brás, Pari, Belém, Lapa, Bom Retiro, Vila Mariana, Ipiranga. Essas áreas apresentavam um panorama de lotes superocupados horizontalmente, ruas estreitas que cortavam os galpões industriais, cortiços que abrigavam muitas famílias, esgoto a céu aberto e vendedores ambulantes que andavam de porta em porta anunciando as mercadorias, principalmente itens alimentícios para sustento dos habitantes locais. A legislação da época delimitou também o chamado perímetro urbano, demarcando as áreas que deveriam obrigatoriamente receber serviços de infraestrutura e excluindo, por exemplo, bairro operários já intei-

ramente habitados. É no início dessa conjuntura de cidade que os bairros operários formariam, assim, um território que deixaria para a metrópole alguma memória de suas práticas de vida, mas pouco ou nada daquelas áreas seria considerado digno de preservação, tendo, pouco a pouco, as configurações plásticas das "saudosas malocas" sido apagadas da figuratividade da cidade.

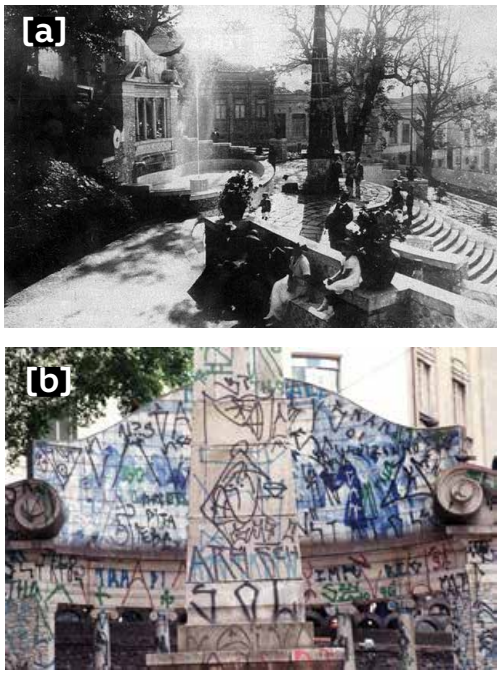


FIGURA 8
[a] Largo da Memória na ocasião de sua reinauguração, em 1922, compondo a figuratividade da *São Paulo europeia*, e [b] o mesmo local ocupado por pixações da modalidade *chão* na imagem de 1998, dando a ver a memória do percurso desses sujeitos na metrópole em um local que, na época era ponto de encontro de *motoboys* que atuavam na cidade.

Fonte: [a] Site São Paulo Antiga e [b] acervo digital de O Estado de SP

O resgate desse processo histórico da formação de São Paulo deslinda como sua configuração urbanística a partir do final do século XIX e começa a traduzir valores euforizados nas dimensões estética, política e racional. Como observou Greimas (1976), esses valores eram predominantemente ligados aos poderes dominantes, e, neste cenário, importados a partir de uma visão de mundo perpetuada na Europa de então. Conforme tais valores eram homologados na nova figuratividade da cidade, buscava-se tirar do foco qualquer prática de vida ou modo de presença que estivesse em desacordo com o que estava sendo preconizado e imposto para as regiões centrais, que se constituíam nos moldes europeus tanto em termos de práticas de vida quanto na composição plástica e figurativa de seus enunciados. Em consonância com o processo de segregação espa-

cial, ao mesmo tempo em que as condições de vida das camadas mais ricas eram melhoradas em termos de infraestrutura, os cidadãos mais pobres eram submetidos a condições precárias e começavam a ter sua participação marginalizada não somente em relação ao acesso aos serviços básicos, mas também em relação à construção simbólica da cidade. Assim, para além das questões objetivas de existência, questões subjetivas passam a entrar em jogo, em um processo que estabelece e figurativiza traços distintivos entre grupos sociais, no âmbito do que entendemos como *gosto* – nos atendo à definição semiótica do termo.

Nos estudos congregados por Landowski e Fiorin (1997) sobre a semiótica do gosto, Fiorin postula que a primeira característica do gosto é a afirmação de uma diferença, pois se constitui em oposição a outros gostos, operando sobre um princípio de exclusão. Partindo da definição apresentada pelos dicionários *Aurélio* e *Petit Robert*, são atribuídos dois sentidos para o termo: o primeiro, numa acepção mais geral, de que o gosto é a paixão da diferença; o segundo, do gosto tido como *bom gosto*, no campo diferencial do *bom gosto vs. mau gosto*, em condições em que o bom gosto é erigido em categoria universal, conforme explica o semioticista:

> **Como ocorre no domínio das normas linguísticas, uma das normas, a das camadas mais privilegiadas da sociedade, é tomada como o sistema. No âmbito do gosto, torna-se o que considera bom gosto numa certa época, num dado lugar, numa determinada classe social (em geral, as camadas privilegiadas mais antigas) e, ignorando todas essas restrições e esses condicionamentos, eleva-se norma à categoria de universal, promove-se a variante a invariante (FIORIN, 1997, p. 17, grifo do autor).**

Certamente, a questão do gosto pode assumir diversas nuances no contexto social da São Paulo que atravessa o século XX, entretanto podemos depreender da análise do processo histórico que as características dos enunciados em posições de visibilidade, resultados de escolhas das camadas dominantes, são tomadas como representações do *bom gosto*, em oposição às práticas de vida e figuratividades ligadas às camadas pobres, tidas como claras manifestações do *mau gosto*, que deveriam ser afastadas das posições de visibilidade a fim de se tornarem tão invisíveis quanto

possível. A isotopia estética, articulada à política e à racional perpetua, assim, no espaço da cidade, modelos de patrimônio material inquestionáveis, tidos como a herança mais nobre que a São Paulo do início daquele século deixaria para a posteridade e delineando uma identidade dominante, legitimada e universalizada de cidade, esta que deveria ser a única a dar-se a ver e excluir tudo que não seguisse seus padrões de referência.

Na São Paulo atual, entretanto, essas manifestações do *gosto* europeu já não produzem os mesmos sentidos para os sujeitos que ali circulam. Além de não contarem com nenhum recurso que possa mediar a interação com os públicos, motivando o interesse, despertando os sentidos ou facilitando o acesso à sua história. Seu plano de expressão não traduz valores euforizados por boa parte da sociedade, pelo próprio fato de sua presença ali não estar pautada na memória de um povo, mas de uma pequeno grupo guiado por interesses específicos. O que vemos, ao circular pelo Centro, são locais esvaziados, sufocados pelas enormes estruturas urbanas e edifícios construídos ao seu redor sem qualquer preocupação com o fluxo ao redor desses espaços ou como o sentido se constrói nos trajetos que passam por ali. Sua figuratividade exibe superfícies escurecidas pelo desgaste do tempo e nosso olfato capta o mau odor resultado do uso como banheiro de seus cantos escuros e escusos, escondidos pelas descontinuidades territoriais que o Centro apresenta. Para esses locais que perderam todo o sentido original – seja para população, seja para os poderes público e privado – a pixação se apropriou, deu novas investiduras semânticas e passou a exibir a identidade e a memória de um coletivo de pessoas que participa da história dessa cidade.

1.3

A SÃO PAULO DO PRINCÍPIO RACIONAL

No final da década de 1920, foi consolidado o primeiro Código de Obras, uma tentativa de zoneamento da cidade – apesar de não ser assim denominado, por questões constitucionais –, baseado em modelos estrangeiros, com influências principalmente de Chicago e Nova York, nos Estados Unidos. O Código estabeleceu um padrão municipal para as construções particulares, demonstrando especial preocupação com a zona central e por um incentivo à uma verticalização "controlada"[9]. Porém, um decreto datado de 1941 admite a liberação do gabarito máximo para as edificações em pontos focais da cidade ou para situações consideradas de grande interesse arquitetônico, liberação essa que irá contribuir para o crescimento vertical da cidade mais ligado ao modelo americano e para além da região central – pelo menos até 1957, quando é aprovada a lei de zoneamento de São Paulo.

A conclusão da obra do Edifício Martinelli, em 1929, apontava o início de um processo de verticalização da metrópole, figurativizando valores associados à noção de progresso, para além de modernização. Com a população pobre deslocada para fora da área central, a liberação e valorização das terras na região possibilita a verticalização e consolida um processo de especulação imobiliária, endossado pela influência política dos setores urbanos, especialmente a classe média, que, aliada à burguesia, aplicava seus lucros na construção de edifícios para aluguel. É na década de 1930 que o padrão de prédio de apartamentos cai no *gosto* dessas camadas da sociedade – que até então não admitia tal modo de organização do espaço que poderia remeter aos cortiços da população pobre, de quem necessitavam se diferenciar nos traços figurativos –, incorporando os arranha-céus ao enunciado da cidade, especialmente na região central. A tendência europeizante de intervenção urbana, defendida pela burguesia cafeeira do começo daquele século, que caracterizava as

9 O código ora apresenta um gabarito mínimo para as construções, ora estabelece um gabarito máximo, chegando até mesmo a apresentar duas determinações em um único texto, conforme analisa Denise Xavier. A arquiteta elucida que esse tipo de legislação não favorece a manifestação de eventos arquitetônicos isolados, mas contribui para um padrão compacto de crescimento de cidade, determinado por um conjunto arquitetônico relativamente controlado e homogêneo (XAVIER, 2007, p. 37).

escolhas enunciativas das centralidades da cidade até então, é substituída por valores ligados ao ideal e cultura capitalista norte-americano, marcada por manifestações como o cinema e figuras como o automóvel e o arranha-céu (SOMEKH, 1997).

Na década de 1930, o cenário era de importantes transformações na cidade de São Paulo e em todo país. A recente quebra da Bolsa de Nova Iorque havia provocado a queda da compra brasileira pelos países europeus e os Estados Unidos, além de inviabilizar o subsídio do governo à produção cafeeira. Revoltas tenentistas, manifestações e greves operárias geravam fortes instabilidades políticas no país. A industrialização para a substituição de importações passava a ser a nova tônica da economia nacional. O direito dos trabalhadores começava a fazer parte dos discursos oficiais com a criação do Ministério do Trabalho, a oficialização dos sindicatos – dificultando a organização independente e autônoma dos trabalhadores e o engajamento em greves – e a posterior Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT). O voto passa a ser secreto e obrigatório e é instituído o voto feminino. Getúlio Vargas assume o governo do Brasil por meio do movimento político de 1930, que intentava agregar oligarquias periféricas ao governo federal, assumindo práticas populistas, eliminando pouco a pouco os movimentos de esquerda e instaurando o regime ditatorial do Estado Novo em 1937. Assim, iniciou-se a segunda fase do período republicano no Brasil e o perfil de crescimento de São Paulo passava a mudar, sendo traduzido em importantes transformações na região do centro da cidade, de onde a população pobre era cada vez mais afastada.

FIGURA 9
Edifício Martinelli emerge na paisagem do Anhangabaú, por trás do Clube Comercial e de um dos Palacetes Prates, na foto de 1931.
Fonte: Wikimedia Commons

Os princípios da racionalização taylorista[10], o humanismo liberal, assim como formas de nacionalismo e a integração das classes trabalhadoras nas narrativas da cidade eram o pano de fundo das iniciativas empreendidas na época. A noção de progresso era associada à figura do bandeirante, tida como forte, audaz e inteligente na tarefa de conquista do território, que então deveria se seguir com um processo racionalizado de urbanização ligado à ideia de "abrir caminhos" e "desbravar" novos espaços para o crescimento da cidade[11]. Com a instalação da indústria automobilística – com unidades de importantes empresas da Europa, Japão e Estados Unidos – e os investimentos mais importantes concentrados no setor rodoviário, o automóvel ganha cada vez mais protagonismo nos debates urbanísticos e assume a posição de objeto de valor ligado a uma posição de *status* social. A adoção do concreto armado como matéria-prima principal das grandes edificações se deu como uma alternativa mais economicamente viável, tecnicamente qualificada e ligada a um poderoso oligopólio.

É neste momento que se intensifica um processo, iniciado já no limiar do século XIX, no qual se singulariza o contexto brasileiro de desigualdade social, conforme discorre em sua obra o pesquisador Jessé Souza (2006, 2009). Com reeuropeização do país e o processo de modernização em grande escala, uma linha divisória passa a ser traçada entre os setores "europeizados" e os setores "não europeizados", precarizados. Souza articula as teorias sociais de Max Weber, Charles Taylor e Pierre Bourdieu para desenvolver o argumento de que o racionalismo ocidental cultivado na Europa e América do Norte tornou-se base para o desenvolvimento de um arcabouço valorativo e institucional que se expandiu para a periferia do sistema mundial enquanto "artefatos prontos" de suas instituições fundamentais: o mercado capitalista com seu arcabouço técnico e material e o Estado racional centralizado com seu monopólio de violência e poder disciplinador (SOUZA, 2006, p. 25). Desta forma, o autor caracteriza os setores "europeizados" como os que lograram se adaptar a essas novas demandas produtivas e sociais, enquanto que os "não europeizados" como os que tenderam, por seu abandono, a uma crescente e permanente marginalização. Evocamos as palavras de Souza para

10 O taylorismo, elaborado pelo engenheiro norte-americano Frederick Winslow Taylor (1856 - 1915) propôs um conjunto de métodos para a produção industrial, baseados nos princípios científicos cartesianos, com foco na organização dos trabalhadores de forma hierarquizada e sistematizada, objetivando a ampliação da produção em um menor espaço de tempo e dos lucros dos detentores dos meios de produção por meio da exploração da força de trabalho dos operários. O sociólogo Jessé Souza analisa que Taylor inaugura a noção de *self* pontual, de um sujeito "desprendido" de contextos particulares e, portanto, remodelável por meio da ação metódica e disciplinada. Tal noção, historicamente, ganha espaço como uma nova noção de hierarquia social, na qual "uma concepção contingente e historicamente específica de ser humano, presidido pela noção de calculabilidade, raciocínio prospectivo, autocontrole e trabalho produtivo como os fundamentos implícitos tanto da sua autoestima quanto do seu reconhecimento social" (SOUZA, 2006, p. 30), que se dissemina por países da Europa e EUA e posteriormente para países periféricos como o Brasil.

11 Tais valores são figurativizados e dados a ver em monumentos como o Monumento às Bandeiras (encomendada em 1921 e inaugurada em 1953) e o Borba Gato (1963), entre outras imagens espalhadas pela cidade.

explicar mais detalhadamente as bases desse argumento e, em articulação com as investigações que aqui desenvolvemos sobre a organização espacial e social da cidade de São Paulo, deflagrar precisamente como esta noção impacta o modo como se dá essa organização ao longo do século XX:

> **O "europeu" e a "europeidade", mais uma vez, para evitar mal-entendidos, percebidos como o referente empírico de uma hierarquia valorativa peculiar que pode, por exemplo, como no caso do Rio de Janeiro do século XIX, ser personificada por um "mulato", vai se transformar na linha divisória que separa cidadão (*habitus* primário) de "subcidadão" (*habitus* precário).**
> **É o atributo da "europeidade", no sentido preciso em que estamos utilizando este termo aqui, que irá segmentar em classificados e desclassificados sociais os indivíduos e até classes sociais inteiras, em sociedades periféricas modernizadas exogenamente como a brasileira (SOUZA, 2006, p. 42).**

Na constituição da *São Paulo europeia*, vimos que iniciou-se um processo de progressivo afastamento da população pobre dos focos de visibilidade da cidade. Não somente seus modos e práticas de vida eram invisibilizados e desprezados nas narrativas da cidade que ia se formando, como foram se delineando meios de diferenciar ao máximo os traços identitários das classes dominantes em relação às classes proletárias e a população marginal, a qual podemos entender como o sujeito *subcidadão*, ao qual se refere Souza. Assim, gostaríamos de manter em nosso horizonte de investigação a teoria deste pesquisador, avançar mais algumas décadas na explanação sobre a expansão da cidade e as transformações empreendidas na região do Centro, e retomá-la mais adiante neste capítulo, para compreender como esses aspectos se desdobraram na formação da metrópole, explicando e explorando o que o autor chama de *habitus* primário e *habitus* precário.

Em 1934, Fábio Prado – engenheiro industrial e sobrinho do ex-prefeito Antônio Prado – assumiu a prefeitura de São Paulo e trouxe um programa consistente de realizações, alinhado com o novo perfil social da cidade e viabilizado por uma reforma administrativa que otimizou o aparato de fiscalização e cobrança e, assim, permitiu aumentar substancialmente a

arrecadação. Nas duas administrações anteriores, o Código Artur Sabóia[12] havia sido revisto e consolidado, incluindo medidas que impactariam diretamente na região do Centro, como o disciplinamento de dez pavimentos para a ocupação vertical nas ruas nobres do núcleo novo do Centro (Barão de Itapetininga, Xavier de Toledo, Sete de Abril, 24 de Maio, Conselheiro Crispiniano e Praça da República); o zoneamento de usos para algumas áreas da cidade; e a criação de uma Comissão de Censura Estética dos Edifícios para garantir as qualidades simbólicas que deveriam diferenciar os espaços dominantes. Contribuindo para a composição dessa nova figuratividade, em 1936 foi desapropriada uma chácara na atual Avenida São Luis e o terreno foi destinado para a construção do edifício da Biblioteca Municipal (atual Biblioteca Mário de Andrade), um marco erguido com linhas arquitetônicas modernas e sóbrias, projetadas pelo arquiteto francês Jacques Pilon, que presentificaria os valores tidos como inovadores, articulados pelas iniciativas do prefeito. A construção do edifício se deu a partir de uma série de políticas articuladas pela criação do Departamento de Cultura, dirigido por Mário de Andrade, visando a integração social e cultural por meio da promoção de eventos, abertura de equipamentos públicos culturais, esportivos e educacionais e desenvolvimento de pesquisas.

12 Na administração Pires do Rio (1926-1930) o Código de Obras de 1920 foi atualizado e batizado como Código Artur Sabóia, um esboço de zoneamento que definia quatro zonas na cidade: central, urbana, suburbana e rural (SOMEKH, 1997), determinava alturas mínimas para construções em vias públicas na zona central e liberava a verticalização fora do Centro, ainda que delimitando a altura em relação à largura das ruas.

FIGURA 10
A Biblioteca Mário de Andrade na década de sua inauguração. Seus traços plásticos de linhas retas e volumes equilibrados presentificam os ideais de racionalidade euforizados na época.
Fonte: Suzan de Paula, Pinterest

FIGURA 11

Prédios de dez pavimentos, exibindo traços arquitetônicos que colocam em discurso os princípios de racionalidade, compõem a figuratividade na esquina da Avenida Vieira de Carvalho com a Praça da República. As pixações, instaladas por meio da modalidade de ação denominada janela e datadas da década de 1990 em diante, ocupam o vão entre as janelas de quase todos os andares da edificação e dão a ver a participação de outros sujeitos na construção do enunciado do local nas últimas três décadas. As cores usadas nas tintas dos pixos compõe o arranjo sincrético na relação com a materialidade escurecida da fachada, que, por sua composição, dificulta a manutenção e o apagamento dessa presença.
Foto: registro da autora, 2017.

Na leva de obras modernizadoras (agora atualizando uma nova noção de moderno), o Vale do Anhangabaú ganhou também um edifício símbolo da indústria. Junto ao viaduto, no lugar da antiga residência Prates, seria construída a sede das Industrias Reunidas Francisco Matarazzo, maior conglomerado empresarial do país. Foi escolhido o projeto do escritório Severo & Villares, sucessor de Ramos de Azevedo, que adotava estilo neoclássico, porém reconfigurado em suas linhas principais, de aspecto mais moderno, conciliando em uma proposta "sóbria" o modernismo industrial com o classicismo herdado da capital agroexportadora. Antes de ser concluído, o projeto ainda foi revisto pelo arquiteto italiano Marcello Piacentini, que era o arquiteto oficial do regime fascista na Itália – o qual contava com a simpatia dos Matarazzo – que fez uma versão mais depurada do classicismo adotado para fachada, obtendo um efeito monumental estilizado e racionalizado no edifício que atualmente abriga a sede da prefeitura municipal.

"Nos anos 30, São Paulo tem um milhão de habitantes. É uma cidade de imigrantes, em que se destaca a classe média representada pela burocracia estatal e privada, profissionais liberais e homens de negócio. Parte dela mora nos arranha-céus." (SOMEKH, 1997, p. 135). As obras realizadas na década de 1930 eram escolhas que buscavam traduzir no seu enunciado valores ligados à racionalidade, na busca de um consenso entre os setores dominantes, em edificações que visavam a otimização das condições de vida urbana e, assim, um tipo de harmonia social. Entre o fim da República Velha e a instauração do Estado Novo, ainda observa-se possível esse ideal, que resultou em um esboço de considerar sujeitos distintos nas narrativas da cidade – como na construção da biblioteca pública –, mas em um contexto que já acenavam as marcas do autoritarismo que iria se fortalecer nas décadas seguintes – como na arquitetura fascista da sede das Indústria Matarazzo. Entretanto, não podemos perder de vista que a maior parte dessas iniciativas estava concentrada nos focos de visibilidade, de forma que a cidade como um todo, assim como as classes populares em geral, era pouquíssimo afetada por elas. No final da década de 1930, a perspectiva de ampliação das preocupações sociais esboçadas na gestão Prado iria desaparecer por completo com a chegada do novo regime e a substituição do prefeito por um nome alinhado com as intenções do estado autoritário.

Prestes Maia, o autor do Plano de Avenidas – elaborado em conjunto com o engenheiro municipal Ulhôa Cintra –, era uma solução tecnicamente articulada e cientificamente legitimada para executar as políticas do Es-

tado Novo. Seus princípios racionalizadores de um "plano geral" para São Paulo, com a proposição de grandes obras viárias favoreceriam a expansão vertical e horizontal da cidade, garantindo a promessa de bons negócios (CAMPOS, 2002). Em maio de 1938, Maia assume o cargo de prefeito de São Paulo, o qual ocuparia por mais sete anos, até o final de 1945. Ao longo dos dois primeiros anos de sua administração, o novo prefeito completou as maiores obras de Fábio Prado, incluindo as da zona central: concluiu ainda em 1938 o Viaduto do Chá, complementado com uma galeria de lojas e exposições de arte que ligava a Praça do Patriarca ao Vale do Anhangabaú (atual Galeria Prestes Maia); e entregou em 1939 os túneis da Avenida Nove de Julho, adotando um arranjo moderno e decorativo, com fontes, estátuas e iluminação noturna. Por outro lado, não levou a cabo outras obras previstas pela gestão anterior, como um amplo projeto de implementação do metrô, a partir dos estudos elaborados por uma empresa alemã, que desviaria atenções e recursos das prioridades viárias de Maia – escolha que prejudicou consideravelmente a articulação do metrô na cidade no futuro e manteve a população pobre mais afastada do Centro por mais tempo.

Finalizadas as obras herdadas de Prado, Prestes Maia concentrou seus esforços na direção de viabilizar o crescimento contínuo ao modo da metropolização, industrialização, verticalização do centro e expansão periférica (BONDUKI, 1997), dando o primeiro pontapé para a implementação da proposta do Plano de Avenidas[13], o qual delineou uma ação de escala inédita até então, presentificando novos valores que iriam perdurar pelas próximas administrações da cidade. O Plano dispunha sobre uma estrutura viária baseada em anéis concêntricos, avenidas radiais e perimetrais, que iria representar uma escolha crucial para os percursos narrativos da cidade a partir dali e repercutir nas práticas de vida e na construção de sentido no espaço público até os dias de hoje. Em uma época em que já atuavam os interesses das indústrias automobilísticas, a concepção urbanística do projeto atendia a uma crescente exigência por espaço dos automóveis e opunha-se a qualquer obstáculo físico para a expansão urbana ou qualquer definição a *priori* de um limite para o crescimento da cidade (ROLNIK, 2017).

Seguindo as premissas do estudo, o Vale do Anhangabaú, definido como ponto de confluência, viu seu parque ser rasgado pelo corredor de tráfego – que passou a atravessá-lo, na obra que substituiu, em me-

13 Apesar de alguns projetos do Plano terem sido concretizados durante a gestão do prefeito Pires do Rio (1926-1930), as principais obras foram executadas após 1938, durante a administração de Prestes Maia (1938-1945).

nos de três décadas, o projeto de Bouvard por pistas expressas e faixas de estacionamento – e configurou ponto central das alterações radicais que a região sofreu em sua configuração. A construção das avenidas foi combinada com a canalização de rios e córregos da cidade – como Tamanduateí, Saracura, Itororó e a retificação dos Rios Tietê e Pinheiros –, confinando-os em canais ou galerias subterrâneas e sobre os quais foram construídas avenidas de fundo de vale, completando, assim, o novo modelo hegemônico de intervenção urbanística, que moldaria o modo de circulação no espaço urbano. Essa escolha de investimento nas vias em detrimento ao investimento no transporte público, aliada posteriormente à instalação definitiva da indústria automobilística em São Paulo, em 1956, configura a opção pelo modelo rodoviarista do transporte sobre pneus e uma das primeiras decisões que encadeariam a situação crítica do transporte coletivo na cidade, já que, como aponta a antropóloga Teresa Caldeira, "o principal agente de expansão dos serviços de ônibus não foi o governo, mas empresários particulares [...], o sistema era irregular e aleatório, projetado para servir sobretudo aos interesses imobiliários" (2000, p. 220).

Até o final da administração de Prestes Maia, observou-se um empenho em conferir ao Centro (principalmente o *centro novo*) uma aparência moderna, contrapondo-se em boa parte aos padrões europeus, da fase anterior, como descreve Reis Filho:

> **Praticamente em todas as ruas daquele setor da cidade, a começar pela Barão de Itapetininga, estendendo-se pela Conselheiro Crispiniano, pela Vinte e Quatro de Maio e a Sete de Abril, continuando pela Praça da República e pela Avenida Ipiranga, os edifícios apresentavam características de simplificação em seus detalhes. [...] Na mesma Praça da República foi construído em 1954 o Edifício Eiffel e na Avenida Ipiranga esquina com Nestor Pestana o Edifício Copan, ambos com projeto de Oscar Niemeyer (REIS FILHO, 2004, p. 201).**

Entretanto, todo o processo de modernização da cidade empreendido na gestão Maia se seguiu e chegou ao fim enfrentando uma crítica principal: o prefeito foi incapaz de ampliar o nível de regulação urbanís-

tica, por meio de instrumentos como taxa de melhoria, desapropriação com revenda e reloteamento com imposição de normas construtivas. Ao abrir mão deste componente indispensável da racionalidade urbana exigida pela industrialização (CAMPOS, 2002), o resultado foi um cenário em que a provisão de infraestrutura por parte do poder público ficasse aquém das necessidades trazidas pelo crescimento. Maia revelava uma postura conciliatória, quando não propiciatória, que iria se reiterar e se intensificar nas próximas gestões, embasada por uma preocupação em evitar confrontos com os interesses estabelecidos em relação aos proprietários de imóveis (CAMPOS, 2002).

Nesse contexto, o modelo de expansão horizontal e vertical preconizado pelo Plano de Avenidas casou com tendências emergentes quanto ao direcionamento da ocupação urbana, principalmente quando foi instaurada a Lei do Inquilinato[14], em 1942, em que o Estado Novo congelou os aluguéis residenciais por dois anos – medida que foi reiterada nos anos seguintes – e favoreceu dois campos de oportunidades:

> **[...] a extensão dos loteamentos periféricos (já considerável em São Paulo, e que assumiria dimensões ainda maiores a partir de então) e a construção de grandes edifícios de apartamentos ou escritórios para renda, uma vez que os aluguéis novos não estavam congelados. Ambas as práticas encontravam alento nas intervenções de Prestes Maia, cujo modelo radial-perimetral facilitava a expansão da mancha urbana, enquanto novas avenidas abriam espaço para a verticalização terciária e residencial (CAMPOS, 2002, p. 597).**

Assim, o período de verticalização se estendeu e foi intensificado no Centro, de forma desordenada, reescrevendo aquele território com base em um sistema de valores em que o componente estético iria traduzir um caráter de eficiência e não mais de contemplação. Prestes Maia iria imprimir uma marca indelével na cidade por meio de escolhas que iriam nortear os rumos de transformação do Centro e de toda São Paulo, e

14 BONDUKI (1994) analisa que a Lei do Inquilinato foi uma medida que provocou grandes consequências na produção, distribuição e consumo de moradias populares. No início da década de 1940, a grande maioria dos trabalhadores e da classe média eram inquilinos. Com a medida, o investimento em casas de aluguel, até então atraente, deixa de ser rentável, fazendo com que a iniciativa privada, principalmente os grandes investidores, reduza drasticamente a construção de casas de aluguel. Esse fato, aliado ao intenso fluxo migratório provocado pelas novas condições econômicas – principalmente o crescimento industrial – e ao grave aumento do custo de vida desde 1938, aumentou de forma dramática a carência de habitações nas grandes cidades brasileiras.

edificar uma figuratividade de espaços descontínuos, de trajetos em desconexão, percorridos pelos sujeitos que se alienavam cada vez mais da relação estésica com a urbanidade, especialmente naquela região. Com as mudanças ocorridas a partir das escolhas deste personagem, o poder e os valores das elites passariam a ser figurativizados de outros modos e, posteriormente, em outras regiões da cidade, fazendo com que o protagonismo das narrativas na zona central passasse a ser focado mais nas práticas de vida, nas quais o valor seria construído no *estar junto* e os sentidos seriam articulados desligando-se dos valores antes presentificados nas edificações. Reis Filho avalia este movimento, ressaltando alguns aspectos divergentes entre as escolhas enunciativas da cidade no período da Republica Velha e os anos posteriores:

> **Em 1945 havia ainda a preocupação da administração pública com a aparência da cidade ou, pelo menos, com algumas partes das cidades. Os aspectos simbólicos do urbanismo eram utilizados como modo de afirmação de poder. Os grupos dominantes desejavam afirmar simultaneamente seus compromissos com a tradição e com a modernidade. Depois, predominou quase sempre uma política com caráter pragmático, mais atrelada a interesses imobiliários subalternos, do que ao respeito pelo cidadão. Era como se o antigo desprezo dos administradores públicos pelos bairros populares houvesse se estendido a todo o conjunto da cidade. Com raras exceções, decaiu a qualidade dos projetos arquitetônicos e urbanísticos. Predominou em boa parte a linha na qual os técnicos e os políticos estavam convencidos de que o simples crescimento da cidade era em si uma afirmação de poder, dispensando-se investimentos na qualidade dos espaços públicos (2004, p. 200-201).**

FIGURA 12

Edifício Brasilar – construído no final da década de 1940, abrigou um hotel de luxo em uma época em que o acesso aos seus portões de entrada não eram cercados pelas passarelas de pedestres e tampouco sufocados pelos viadutos. Quando o Centro deixou de representar um lugar de prestígio para as elites, o hotel começou a se esvaziar, entrar em decadência, prejudicado ainda mais pelas frequentes enchentes na região, que atingiam todo o saguão do andar térreo causando danos materiais importantes. Posteriormente, foi reconfigurado, convertido em prédio residencial, e ocupado pelas pixações exibidas em todos os lados de sua fachada e seu topo, em locais esvaziados de presença e de sentido para a população em geral. Fotos: registro da autora, 2018.

Toda essa conjuntura viabilizou a expansão ilimitada da metrópole e o lançamento de loteamentos em periferias distantes, como elucida Rolnik:

> **A autoconstrução em lotes próprios era, por sua vez, a resposta, do ponto de vista da economia imobiliária, à crise de moradia, uma vez que permitia a trabalhadores de baixa renda comprar um pedaço de terra a prestação, em um loteamento distante, e construir pouco a pouco sua moradia, ao ritmo de sua capacidade de poupança e do emprego do tempo e esforço familiar no trabalho de construção. Dessa forma, viabilizava-se um aumento da oferta de moradia, em um quadro de baixos salários. Esse modelo se expande inclusive na escala metropolitana, contribuindo para viabilizar a instalação de indústrias multinacionais e de bens modernos, como automóveis e eletrodomésticos, na medida em que a autoconstrução em loteamentos periféricos permite a manutenção de salários deprimidos, que jamais incorporaram o custo de moradia (2017, p. 34).**

Como vemos, ainda que o uso de ônibus a diesel e as novas vias passassem a tornar acessíveis os bairros na periferia, a falta de investimentos públicos em infraestrutura e serviços urbanos nos anos que se seguiriam afirmaria uma cidade que afastou de seu centro as classes populares, mas em vez de estruturar essas novas formas de habitar, precarizou continuamente as condições de vida e participação social dessa população. A cidade vai pouco a pouco configurando um arranjo plástico que traduz claramente as escolhas feitas por um conjunto de destinadores que constroem percursos narrativos a partir de seus valores que podem ser complementares, opostos, contraditórios, polêmicos, o que os tornam, segundo A. C. de Oliveira (2017), destinadores complexos. No caso de São Paulo, ainda que houvesse valores em disputa nos espaços de visibilidade, todos eles reafirmam ao longo das décadas uma cidade regida por ideais elitistas, que determinam o modo de vida de todas as outras camadas sociais.

São Paulo adentra na década de 1950 não só como o centro industrial mais importante do país, mas também como o centro financeiro, e como a maior cidade brasileira, com sua população batendo a marca dos 2 milhões de habitantes. Além da expansão promovida a partir da

execução do Plano de Avenidas, ocorre o surto rodoviarista, com a pavimentação da via Dutra (ligando a cidade ao Rio de Janeiro) e a implementação da via Anchieta (ligação com o porto de Santos). Assim, novas indústrias se instalam ao longo dessas rodovias gerando nova expansão populacional em direção aos municípios do ABC Paulista, Guarulhos (SP) e Osasco (SP). O vigor econômico da São Paulo da época torna-se atração para migrantes de todo o país, especialmente do Estado de Minas Gerais, do nordeste do país e do interior do Estado de São Paulo, que passam a compor a população da cidade em fluxo crescente até a década de 1970 (ROLNIK, 2017). As construções acompanharam o surto de crescimento populacional, passando de 1.875 novas construções na década de 1920 para 21.600 novas construções na década de 1950, além de 170 mil novos automóveis nas ruas (BEI, 2004). Em meio ao processo de fluxo migratório, os migrantes chegaram a compor quase metade da população da cidade na época, que saltaria para a marca de 3,7 milhões de habitantes em 1960, e atingiria quase 6 milhões no início da década seguinte[15].

Em 1957, as leis municipais que controlam a expansão da cidade sofreram alterações que iriam afetar particularmente a construção de edifícios, interferindo na configuração da região central e afastando ainda mais a população pobre para as novas periferias. No Centro, de modo geral, a legislação vigente até então não havia conseguido uniformizar seu perfil vertical, marcado pelas disparidades de alturas e pela justaposição de padrões distintos (CAMPOS, 2004), decorrente da ocupação intensiva dos terrenos por grandes conjuntos de escritórios ou quitinetes. Por consequência, em 1957, na gestão Adhemar de Barros, foi aprovada uma lei municipal (nº 5261/1957) que estabelecia um limite para o coeficiente de aproveitamento em lotes em seis vezes a área do terreno para uso comercial e quatro para residencial, além de limites para densidade demográfica, área mínima de lote por habitante, cota mínima de terreno de 35m² por unidade e área mínima de espaços livres. Essa mudança afetou o mercado habitacional, especialmente naquela região, pois definiu um maior tamanho para os apartamentos – inviabilizando as quitinetes, que eram uma das opções de moradia para a população de menor renda – ao mesmo tempo que impulsionou a expansão da área verticalizada para o setor sudoeste. Os apartamentos construídos passaram a ser de maior tamanho e o foco dos novos empreendimentos foi deslocado para regi-

15 Dados do censo do IBGE. Disponível em <https://tinyurl.com/y7v4neso>. Acesso outubro/2017

ões onde era possível a construção de grandes conjuntos residenciais e havia acesso facilitado (e quase exclusivo) pelo uso do automóvel – já que dispunham de terrenos maiores e áreas menos congestionadas, em oposição ao cenário do Centro. A produção imobiliária na região central foi reduzida progressivamente, na medida em que o interesse por outras regiões se consolidava, e em função das novas regulamentações urbanísticas (KARA JOSÉ, 2010).

Ao mesmo tempo que os olhares do poder se desinteressavam pelo Centro, as camadas mais pobres não eram mais somente afastadas, mas cada vez mais impossibilitadas de se apropriarem daquela territorialidade e das áreas em seu entorno. No ano de 1964, é criado, em âmbito federal, o Banco Nacional da Habitação (BNH), que formulou e implementou o Sistema Financeiro de Habitação (SFH), com intuito de promover a construção e financiamento da casa própria para famílias de baixa e muito baixa renda, mas que acaba por atuar como um grande estímulo para a criação de grandes empresas de incorporação imobiliária que viabilizaram a construção de edifícios ou conjuntos habitacionais para serem vendidos com esse tipo de financiamento. O mercado imobiliário, por sua vez, utilizando-se do SFH, priorizou a construção de apartamentos voltados para a classe média – que conseguia os empréstimos baratos subsidiados pelo governo –, enquanto as camadas trabalhadoras, que raramente atingiam as exigências burocráticas do BNH para pedido de empréstimo, construíam casas por conta própria na periferia sem nenhuma ajuda financeira (CALDEIRA, 2000, p. 227). Intensifica-se, assim, um processo de verticalização da cidade, marcado pela exclusão não só da moradia, mas também do uso da região central pelas camadas pobres, e em que políticas municipais e federais se articulam consolidando os prédios de apartamento no principal tipo de moradia das classes média e alta e adensando a paisagem das (antigas e novas) centralidades, marcada pelo traço vertical. Ao mesmo tempo que ocorria o deslocamento das elites e da classe média do Centro, a ocupação por parte das camadas populares era cada vez mais inviabilizada e concorria com a construção dos conjuntos habitacionais, casas autoconstruídas e favelas que iam avançando na direção das periferias. Assim, deixando de constituir uma opção de moradia, principalmente para famílias, a ocupação dos espaços na região com o "vai e vem" dos escritórios durante o dia dava lugar a uma atmosfera ameaçadora de espaços ermos durante a noite, onde

apenas uma população marginal resistia. O esvaziamento foi trazendo a degradação e, para além das transformações nas práticas de vida, o abandono passaria a ser figurativizado em seu enunciado.

O último sopro do Centro enquanto foco das práticas de vida ligadas às classes dominantes se deu no final da década de 1950, época em que a região abriga a chamada *Cinelândia Paulistana.* Com mais de trinta salas prestigiosas de cinema, que recebiam principalmente as elites e a classe média, configurava uma das mais relevantes opções de lazer oferecidas pela capital em um período em que a indústria cinematográfica crescera a se consolidara. As salas de cinema, em sua maioria, exibiam projetos elaborados por renomados arquitetos, instalações internas suntuosas – que incluíam altas colunas, espelhos, mármores e veludos – e seus eventos – especialmente as inaugurações – configuravam grandes acontecimentos na cidade, contando com a presença de figuras ilustres da sociedade, além de espetáculos musicais para compor a programação. Boa parte delas ocupava os andares térreos de edifícios de escritórios ou hotéis. Segundo Simões (1990), durante a década de 1950, os cinemas atingem a impressionante marca de uma frequência de mais de 58 milhões de pessoas (1956) anual nas salas da cidade, das quais as dez mais frequentadas estavam no Centro, que inaugurava mais locais de prestígio e visibilidade como o Cine Marrocos (1952, 2.000 lugares, na Rua Conselheiro Crispiniano, considerado o mais luxuoso da América do Sul), o Cine República (1954, na Praça da República, ostentava o posto da maior tela do mundo na época), o Cine Olido (1957, 1.339 lugares, na Avenida São João, o primeiro a disponibilizar reserva antecipada de lugares e a funcionar dentro de uma galeria), Cine Paissandú (1957, 2.196 lugares, no Largo do Paissandu) e Rivoli (1958, antes Cine Ritz de 1943, 800 lugares aproximadamente, Av. São João)[16]. Entretanto, já no início da década de 1960, a *Cinelândia* apontava sinais de decadência. A população de São Paulo continua em constante crescimento, a frequência de público nos cinemas começa a reduzir progressivamente, o acesso ao Centro está cada vez mais congestionado e outras centralidades começam a surgir para acolher as práticas de vida que acabariam por não caber mais na região central.

16 Informações retiradas do banco de dados do blog Salas de Cinema de São Paulo (SORIANO, s/d).

FIGURA 13
Fachada e empena do edifício que abrigou o Cine Marrocos na década de 1950. Em meados da década de 70, o luxuoso ponto cultural entrou em declínio e começou a exibir filmes pornô, até fechar as portas na década de 90. Em novembro de 2013, as quatro torres de 12 andares do edifício comercial, além dos ambientes do cinema, foram ocupados por integrantes do Movimento Sem Teto de São Paulo, tornando-se, então, a segunda maior ocupação vertical da cidade, com mais de 420 famílias habitando ali. Em 2014, o movimento recebeu festas alternativas no espaço do cinema, em troca de mantimentos para os moradores. Em 2016, sofreu uma ação de reintegração de posse por parte da prefeitura e permanece inativo, com a entrada bloqueada e vigiada pela Guarda Civil Metropolitana. As pixações figurativizam a presença de outros sujeitos no enunciado do edifício e uma frase na lateral enuncia uma aliança com os movimentos de moradia, reiterando suas reivindicações por meio da inscrição "MSTS + MORADIA".
Foto: registros da autora, 2017.

FIGURA 14

Frente e lateral do prédio que abrigou o Cine Olido na década de 1950. O prédio de mármore foi reformado e reabriu em 2004 como Galeria Olido, importante centro cultural que conta com espaços dedicados às diversas linguagens artísticas, oferecendo programação gratuita ou a preços populares. No mesmo local, funciona atualmente a sede da Secretaria Municipal de Cultura. O edifício conta com uma entrada lateral, localizada na Rua Dom José de Barros, mesmo local do *point* do Centro. A transparência dos vidros tomadas pelas pixações faz a manifestação visível para quem circula nos espaços internos do local, destinados às práticas das linguagens culturais, de modo que o elemento que está fora invade e interage com as práticas que estão dentro como se o clamor pela participação naquele contexto não pudesse mais ser negado.
Foto: registros da autora, 2017.

As escolhas enunciativas que marcariam esse processo de transformações determinantes no território da cidade de São Paulo têm seus critérios reafirmados e seus valores novamente reiterados com a aprovação do Código de Zoneamento de São Paulo, em 1972. O Código dividiu a cidade em oito zonas diferentes, determinando o tipo de uso do solo (residência, comércio, indústria, serviços etc.) e a quantidade máxima de metros quadrados que podem ser construídos em um lote, somando-se as áreas de todos os pavimentos (coeficiente de aproveitamento). Algumas zonas tiveram aumento do coeficiente de aproveitamento, incentivando a verticalização – pois previa maior aproveitamento aliado a uma ocupação menor do terreno, que só poderia ocorrer por meio do crescimento em altura – em bairros onde ela já acontecia. Com esse novo código, a maior parte dos bairros de elite ficou em zonas classificadas como exclusivamente residencial e criou-se uma valorização no preço dos terrenos nas áreas da cidade com potencial construtivo maior, além de definir como exclusiva ou predominantemente industriais as zonas que já possuíam essas atividades. Para o restante da cidade, mais de 70% do território, foi proposta uma zona mista, que limitava os potenciais construtivos e possibilidades diversificadas de uso. Dessa forma, a cidade conta com uma barreira de zonas industriais que separam áreas de uso estritamente residencial e altos potenciais de verticalização (menos de 10%) – que correspondem também às áreas de mais alta renda – das áreas periféricas autoconstruídas (ROLNIK, 2017), intensificando o processo de exclusão socioespacial. É então na década de 1970 que se consolida uma dinâmica de cidade que, ainda que fosse sofrer modificações nas décadas seguintes, iria marcar o modo como os moradores das diferentes regiões passariam a vivenciá-la até os dias de hoje e pautar os valores perpetuados nas narrativas dos espaços públicos e das paisagens de São Paulo, concreta ou simbolicamente, conforme o cenário descrito por Caldeira:

> **Em resumo, nos anos 70 os pobres viviam na periferia, em bairros precários e em casas autoconstruídas; as classes média e alta viviam em bairros bem-equipados e centrais, uma porção significativa delas em prédios de apartamentos. O sonho da elite da República Velha fora realizado: a maioria era proprietária de casa própria e os pobres estavam fora do seu caminho. Esse padrão de segregação social dependia do sistema viário, automóveis e ônibus, e sua consolidação ocorreu ao mesmo tempo que**

> **São Paulo e sua região metropolitana se tornaram o principal centro industrial do país e o seu mais importante polo econômico. As novas indústrias (muitas delas metalúrgicas) localizavam-se na periferia da cidade e nos municípios circundantes. O comércio e os serviços, no entanto, permaneceram nas regiões centrais, não apenas no velho centro, mas também próximo às novas áreas de residência das classes média e alta em direção à zona sul da cidade (2000, p. 228).**

Em meio a esta organização de cidade consolidada nos anos 1970, surgem os primeiros sinais de que o ser humano não simplesmente se resigna diante das escolhas impositivas de outros destinadores fortes. A elite, acreditando que a propriedade da casa fosse um meio de estabilidade social e garantia de suprimento às necessidades primárias dos trabalhadores, foi surpreendida por novos discursos políticos articulados pelos sujeitos periféricos, que entenderam que poderiam se organizar coletivamente para reivindicar uma melhor qualidade de vida em seus bairros e o direito à cidade. Nos últimos anos do regime militar, movimentos sociais emergiram por toda a periferia, despertando a percepção da cidade para o padrão de segregação social e organização espacial que havia se estabelecido pelas escolhas enunciativas feitas até ali, de centro rico em oposição à periferia pobre. Além dessa mobilização tornar visível a periferia e invocar um modelo de categorias contrárias que seria reproduzido em meios de comunicação, negociações políticas e por cientistas sociais, foi também importante para uma melhora significativa dessas áreas em termos de infraestrutura urbana e qualidade de vida[17] e para a transformação do *status* legal das propriedades, que passaram a ser regularizadas e contar com políticas habitacionais que consistiram na construção de conjuntos uniformes e exclusivamente residenciais nas extremas periferias. Esse fenômeno de melhoria e de legalização, ao mesmo tempo que garantia condições de vida um pouco mais dignas para uma maior parte da população, tornou também mais caro o custo de vida e moradia nesses bairros, expulsando os mais pobres para os limites da cidade ou para outros municípios da região metropolitana[18], além de forçar uma considerável parcela da população a viver em favelas ou cortiços.

17 Rede de esgoto, água encanada, coleta de lixo, asfaltamento das ruas, iluminação pública, melhora nos transportes, além da construção de creches, escolas e postos de saúde, são exemplos das melhorias ocorridas.

18 A Região Metropolitana de São Paulo é constituída pelo município de São Paulo e mais 38 municípios que se agrupam em torno da capital do estado. Sua primeira definição legal data de 1967. É a maior região metropolitana do Brasil, atualmente com mais de 21 milhões de habitantes. Segundo o censo de 2000, a região concentrava mais de 54% da população brasileira que estudava ou trabalhava fora do município de moradia. Para uma análise sobre os modos de vida nas cidades da RMSP, leia-se Cueva (2017).

Discorrendo extensamente a respeito da formação socioespacial da São Paulo do século XX, vemos como as desigualdades foram sendo figurativizadas no modo de organização do território desta cidade ao longo das décadas. Com base no padrão que foi se estabelecendo desde o início daquele século, a metrópole perpetuou um modelo que destinou uma grande camada da sociedade a condições de vida que, além da precariedade de infraestrutura e serviços, sofre com as condições de mobilidade e participação na vida da cidade. Sujeitos espacialmente e socialmente segregados viam-se reféns de um estilo de vida em que eram submetidos a horas de deslocamento entre suas casas e seus locais de trabalho – uma vez que os postos se mantinham concentrados nas centralidades –, sobrando pouco ou nenhum tempo para a busca de outro sentido que não fosse o funcional do espaço urbano, ou, diante dessa condição, simplesmente se viam incapacitados a aderir ao modo de vida imposto pela metrópole e adotavam modos de sobrevivência à margem do sistema imposto. Não somente estão segregados espacialmente, mas submetidos a outras condições de existência, alienados do modo como a vida se processa nas centralidades. O mapa elaborado pela Secretaria Municipal do Desenvolvimento, Trabalho e Solidariedade (SDTS), com base nos dados do censo do ano 2000, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), oferece-nos uma ideia de como esse padrão se manteve (e ainda se mantém, em partes) nas décadas seguintes e como impacta drasticamente na qualidade de vida dos habitantes das diferentes regiões:

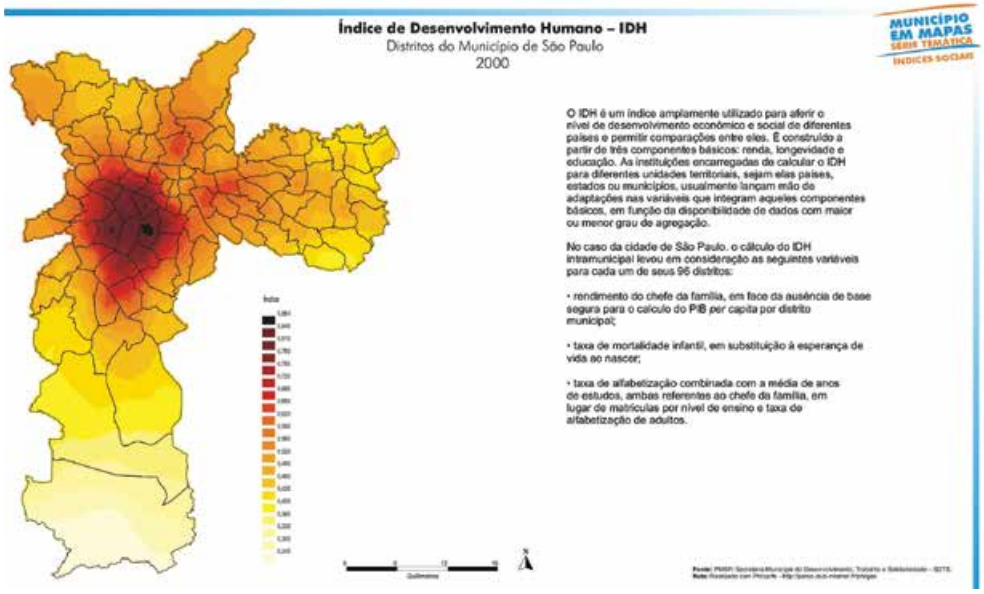


FIGURA 15
Mapa do Índice de Desenvolvimento Humano na cidade de São Paulo
Fonte: PMSP/ Secretaria Municípal do Desenvolvimento, Trabalho e Solidariedade – SDTS

Mas não somente a imagem dos mapas e índices socioeconômicos nos revelam essas diferenças, como a própria cidade as figurativiza, conforme podemos observar na comparação das imagens nas figuras 24 e 25 abaixo.

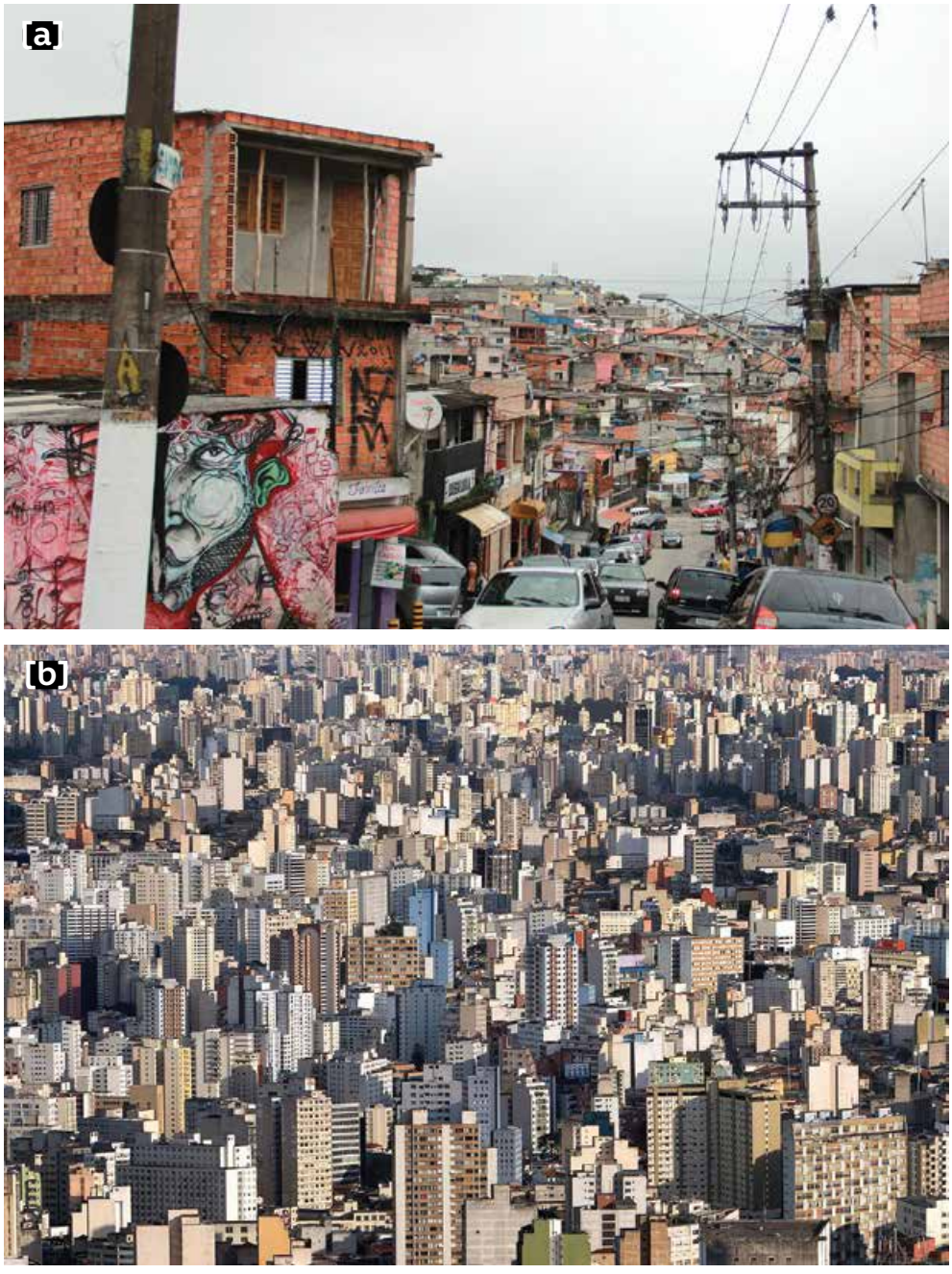


FIGURA 16

[a] o traço horizontal e o cromatismo avermelhado dos tijolos não revestidos marcam a paisagem do bairro do Grajaú, localizado no extremo sul do município de São Paulo; [b] já o traço vertical e o cromatismo de cinzas e beges marcam a paisagem das centralidades da cidade. Fotos: [a] Mariana Braga, 2017 e [b] Marcus Lyon, 2008

Muitos desses sujeitos pobres e periféricos – que vivem próximos das margens da cidade de São Paulo ou nos municípios vizinhos – se encontram limitados em suas condições de *viver* a cidade, conforme a perspectiva apresentada por Greimas:

> **[...] receber mensagens espaciais não é – ou não é somente – percebê-las, é o que se chama com um termo vago 'viver' a cidade, reagindo de modo significativo a todos os estímulos do espaço. [...] viver na cidade significa para o indivíduo ser o lugar para onde convergem todas as mensagens espaciais, mas é também reagir a estar mensagens, engajando-se dinamicamente nos múltiplos programas e mecanismos que o solicitam e que o constrangem (1976, p. 138).**

Limitados, pois, engajam-se apenas de modo programado, como se estivessem fadados a viver no espaço urbano somente a partir de programas pré-definidos, não se sentindo convidados a construir novos sentidos, a intervir ou mesmo a refletir sobre as interações que nele se dão. Podemos neste ponto retomar as reflexões de Souza a respeito de como se dá o reconhecimento social dos diversos tipos de sujeitos que habitam os países periféricos – como o Brasil e a América Latina em geral – e traçar um paralelo no modo como São Paulo se organizou, destinando parte de sua população a um modo de vida precário, objetiva e subjetivamente.

Souza (2006) parte do conceito de *habitus*, elaborado por Pierre Bourdieu[19], que define como a incorporação de esquemas avaliativos compartilhados objetivamente, ainda que opacos e quase sempre irrefletidos e inconscientes, guiam a ação e comportamento efetivo efetivo do sujeito no mundo, a partir de uma situação socioeconômica estrutural – conceito sobre o qual este autor este autor discorre genericamente, aplicando-o a situações específicas de classe num contexto sincrônico. Desenvolvendo a análise inicial de Bourdieu, Souza busca um caráter histórico mais matizado para a noção do *habitus*, acrescentando uma dimensão genética e diacrônica a essa temática e, assim, uma subdivisão interna a essa noção, com o objetivo de ressaltar as especificida-

19 É a partir dos elementos fornecidos pelas reflexões deste mesmo autor que Fiorin (1997) desenvolve sua análise semiótica do gosto, a qual tratamos anteriormente e iremos retomar e adiante, articulando com os estudos de Souza.

des da sociedade brasileira. Para o *habitus* de Bourdieu, o autor propõe a nova denominação de *habitus* primário e a complexifica, entendendo o compartilhamento de uma noção de "dignidade" no sentido tayloriano[20]. O compartilhamento dessa noção se deu nas sociedades modernas ocidentais a partir do momento que a burguesia, como a primeira classe dirigente na história que trabalha, logrou

> **construir, pelo menos em uma medida apreciável e significativa, uma homogeneização de tipo humano a partir da generalização de sua própria economia emocional – domínio da razão sobre a emoção, cálculo prospectivo, auto-responsabilidade etc. – às classes dominadas. [...] Assim sendo, esse gigantesco processo histórico homogeneizador, que posteriormente foi ainda mais aprofundado pelas conquistas sociais e políticas de iniciativa da própria classe trabalhadora, o qual certamente não equalizou todas as classes em todas as esferas da vida, mas, sem dúvida, generalizou e expandiu dimensões fundamentais da igualdade nas dimensões civis, políticas e sociais [...] (SOUZA, 2006, p. 36-37).**

Ou seja, em sociedades como a francesa (na qual se baseia a análise de Bourdieu), por exemplo, essa noção de "dignidade" é efetivamente compartilhada, pois existe um consenso básico e transclassista, representado pela generalização das pré-condições sociais que possibilitam o compartilhamento efetivo do *habitus* primário. Essa condição de compartilhamento seria o fundamento profundo do reconhecimento social infra e ultrajurídico, o qual permite a eficácia social da regra jurídica da igualdade e, portanto, da noção moderna de cidadania nessas sociedades ocidentais que o autor chama de avançadas.

Entretanto, Souza argumenta que em sociedades periféricas como o Brasil, existe uma ausência da generalização do *habitus* primário, ou seja, esse consenso valorativo transclassista inexiste, constituindo-se, ao invés disso, um "fosso moral, cultural, político e econômico entre as classes incluídas na lógica de mercado, Estado e esfera pública e a "ralé" excluída" (SOUZA, 2006, p. 44). Isso se deve ao fato, principalmente, de que nas socieda-

20 A mesma que pauta os valores homologados na urbanização da *São Paulo do princípio racional*, em que raciocínio prospectivo, autocontrole e trabalho produtivo são os fundamentos implícitos de autoestima e reconhecimento social do sujeito.

des avançadas essa homogeneização foi um objetivo perseguido como uma reforma política, enquanto que no Brasil isso teria sido deixado ao encargo do "progresso econômico", conforme explica o autor:

> **A modernidade de países como o Brasil é "deficiente", seletiva e periférica, porque jamais foi realizado aqui um esforço social e político dirigido e refletido de efetiva equalização de condições sociais das classes inferiores. A inclusão das classes inferiores no Brasil foi sempre percebida – até pelos melhores como Florestan Fernandes – como algo que o mercado em expansão acabaria por incluir como que por mágica. Os esforços assistencialistas de ontem e de hoje, que são fundamentais (é melhor que existam do que não), mas insuficientes, nunca tocam no ponto principal por serem iniciativas condenadas ao curto prazo. Essa é a diferença que explica efetivamente a distância social de sociedades modernas periféricas como a brasileira e sociedades modernas centrais como Alemanha, França ou Holanda (SOUZA, 2009, p. 401).**

A não generalização do *habitus* primário pode ser observada na própria constituição da cidade de São Paulo, que, no delinear de suas narrativas levou em conta as necessidades e anseios apenas da camada da população com quem se compartilhava a noção de "dignidade", que figurativizava as práticas de vida euforizadas pelas classes dominantes. Souza (2006) analisa que o valor do brasileiro *não-europeizado* é comparável ao que se confere a um animal doméstico, caracterizando um *status* sub-humano atribuído a grupos ou até classes sociais inteiras categorizadas como desclassificados sociais, ou, adotando o termo utilizado pelo autor, "subcidadãos". Para essa condição de existência, o autor propõe uma segunda subdivisão do *habitus* e a denomina como *habitus* precário, que é o limite do *habitus* para baixo, ou seja, o tipo de personalidade e de disposições de comportamento que não atendem às demandas objetivas para que, seja um indivíduo, seja um grupo social, possa ser considerado produtivo e útil em uma sociedade do tipo moderno e competitivo, podendo gozar de reconhecimento social com todas as suas dramáticas consequências existenciais e políticas (SOUZA, 2006). Dessa forma, o *habitus* precário não apenas assume uma posição de alteridade em relação de oposição com

grupo dominante, como é digno de verdadeira indiferença e hostilização. Por fim, Souza localiza que enquanto esse fenômeno é marginal nas sociedades modernas centrais, assume a condição de um fenômeno de massa em sociedades periféricas como a brasileira.

A análise de Souza se apresenta profundamente coerente para compreendermos em que tipo de valores se baseou a organização espacial de São Paulo, que consentiu com precarização da vida nas periferias e em alguns municípios pertencentes à região metropolitana, provendo mínima ou nenhuma condição de sobrevivência para uma enorme camada da população. É fundamental ressaltar as consequências dessa precarização, que estão muito além de uma vida sem infraestrutura, como, por exemplo, serviços de saneamento básico, mas a uma vida à margem de todas as possibilidades oferecidas pela cidade, à margem do pertencimento, em que a dificuldade está presente no deslocamento, no acesso à saúde, no acesso à educação básica, no acesso ao lazer, no acesso ao consumo, no acesso ao conhecimento sobre a história e a dinâmica de seu local de moradia. Para termos uma noção mais precisa de como São Paulo concentra a situação do *habitus* precário enquanto fenômeno de massa a partir da segunda metade do século XX, analisemos um mapa apresentado no estudo elaborado pela Secretaria Municipal supracitada, em agosto de 2002, a respeito dos dados da desigualdade na cidade no ano de 2000:

FIGURA 17
Desigualdade em São Paulo: o Índice de Desenvolvimento Humano
Fonte: Secretaria Municipal do Desenvolvimento, Trabalho e Solidariedade da Prefeitura de São Paulo, 2002

O mapa segue a então classificação da Organização das Nações Unidas (ONU) para identificar as regiões de alto, médio e baixo desenvolvimento humano. Assim, conforme consta no documento, as áreas são nomeadas de acordo com a região do globo com a qual seu nível de IDH se assemelha, e apresentadas da seguinte forma: a) IDH alto: região europeia; b) IDH médio: região asiática; c) IDH baixo: região indiana; d) IDH muito baixo: região africana. O estudo revela que 38 dos 96 distritos de São Paulo estão situados na Região Africana, ou seja, 40% dos distritos da cidade mais rica do país possuíam baixo nível de desenvolvimento humano e todos, sem exceção, localizados na direção das bordas do município.

Gostaríamos de finalizar a análise da *São Paulo do princípio racional* ressaltando um último aspecto colocado por Souza (2006). O princípio do desempenho e da disciplina, que é o princípio básico do consenso transclassista do *habitus* primário, aceito e internalizado generalizadamente de forma que a inadaptação e a marginalização dos setores "inferiores" (*habitus* precário) possa ser percebida tanto pela sociedade incluída quanto pelas próprias vítimas como um "fracasso pessoal" – fracasso percebido não só no âmbito do reconhecimento social, mas também se traduzindo na ausência de autoestima desses sujeitos. Isso, segundo o autor, se dá devido a existência de uma espécie de legitimação subpolítica, incrustrada no cotidiano, refletindo a eficácia de princípios funcionais ancorados em instituições opacas e intransparentes como mercado e Estado – pois "aparece" à consciência cotidiana como se fosse efeito de princípios universais e neutros, abertos à competição meritocrática (SOUZA, 2006). Dessa forma, os sujeitos do *habitus* precário – que na São Paulo de então são os mesmos que habitam as periferias – são vistos – infelizmente, até por si mesmos – como responsáveis e jamais como vítimas de sua condição, por isso, muitas vezes, considerados como indignos de um diálogo entre iguais por parte das pessoas pertencentes às classes dominantes. Diante dessa questão, Souza deflagra que

> **[...] ainda que campeiem diversas formas de preconceito e de desigualdade cimentadas na intimidade das classes superiores com relação à dimensão expressiva, o trabalhador e camponês europeu moderno é tão "gente" e cidadão quanto o europeu das classes superiores na esfera jurídica e política. Ainda que uma burguesa francesa ou alemã quase nunca se case com alguém das classes inferiores, ela não pode, por exemplo, atropelar um membro dessas classes impunemente como acontece todo dia no Brasil com a nossa "ralé". As polícias francesa ou alemã também não podem chegar atirando e matando impunemente, mesmo nos bairros pobres dos imigrantes em Paris ou Berlim, como acontece todos os dias em todas as grandes cidades brasileiras (2009, p. 402).**

1.4

A SÃO PAULO FRAGMENTADA

Nas décadas de 1980 e 1990, a São Paulo do crescimento desenfreado sofre uma mudança no seu processo de crescimento populacional, passando a registrar baixas taxas e um saldo migratório[21] negativo – durante este período, uma média de 50% dos distritos da cidade tiveram crescimento negativo da população. Entretanto, a queda ou estagnação do crescimento populacional afetou o Centro Expandido[22], os bairros tradicionais de classe média e os que sofreram verticalização, e os bairros do primeiro anel da periferia[23] – todos que contavam com maior cobertura de serviços e equipamentos urbanos –, enquanto que as áreas mais próximas dos limites da cidade – que não haviam sido urbanizadas – continuaram a registrar altas taxas de crescimento.

A partir da década de 1980, a cidade mais rica do Brasil vê o declínio de seu modelo econômico de caráter industrial e a ascensão de um novo modelo que produziu uma inserção diferenciada da cidade em relação ao resto do país, "a São Paulo da reconversão econômica é um dos nós da conexão da economia nacional com a do resto do mundo" (ROLNIK, 2017, p. 56). No âmbito nacional, o país, após esgotar o modelo desenvolvimentista autoritário do período anterior, contou com um arranjo de forças sociais de oposição que levaram a um processo de democratização, culminando na promulgação da Constituição Federal de 1988. Porém, ainda que o cenário político contasse com esses novos actantes – como movimentos sociais urbanos e movimento sindical –, os líderes dos antigos partidos e oligarquias permaneciam presentes e detinham grande influência e controle sobre as decisões. Diante a uma séria crise econômica enfrentada na época, aliada ao cenário político descrito, houve uma escalada do consenso neoliberal que forçou a adoção de reformas

21 Saldo migratório é a diferença entre o número de pessoas que entraram e o número de pessoas que saíram da cidade.

22 O Centro Expandido da cidade de São Paulo é a área localizada ao redor do centro histórico, delimitada pelo chamado 'mini-anel' viário composto pelas marginais Tietê e Pinheiros, mais as avenidas Salim Farah Maluf, Afonso d'Escragnolle Taunay, Bandeirantes, Juntas Provisórias, Presidente Tancredo Neves, Luís Inácio de Anhaia Melo e o Complexo Viário Maria Maluf. Corresponde aos bairros da Lapa e Pinheiros, na zona oeste, Sé no centro, Vila Mariana e Ipiranga (parcial), na zona sul, e Mooca e Vila Prudente (parcial), na zona leste. Parte privilegiada do município de São Paulo é reconhecida, dentre outros fatores, por seus bairros residenciais das camadas de alta renda; pelas boas provisões de serviços, equipamentos e infraestruturas urbanas; pela grande oferta de oportunidades de emprego, principalmente no setor de serviços e comércio; pelas diversas possibilidades de lazer, consumo e cultura.

23 Vila Maria, Vila Prudente, Ipiranga, Vila Guilherme e Santana.

e de políticas que implicaram numa retração generalizada dos gastos públicos e, consequentemente, restrição das possibilidades de expansão das políticas sociais. Paralelamente ao momento de recessão econômica e sem contar com políticas públicas que melhor estruturassem a então sociedade excludente, as indústrias passavam por uma transformação consequente de uma reestruturação produtiva global, em que a chegada de inovações tecnológicas ou gerenciais reduziu a necessidade de mão de obra e levou à dispensa de trabalhadores em escala cada vez maior, aumentando, progressivamente, as taxas de desemprego no setor, que era o mais dinâmico da cidade e da Região Metropolitana de São Paulo desde a década de 1950 até então. Conforme analisa Rolnik, "a reconversão industrial da cidade e da metrópole implica uma transformação fundamental em relação ao passado recente: a indústria produz mais valor, mas deixa de produzir empregos" (2017, p. 55).

Concomitantemente ao encolhimento da indústria, houve o aumento do setor terciário na economia urbana de São Paulo. Entretanto, a expansão do setor de comércio e serviços se deu nos dois polos extremos da estrutura de renda: por um lado o polo mais dinâmico de altos executivos, profissionais qualificados e especializados; por outro, o polo mais precário, com postos como de faxineiros e atendentes, além de um grande número de autoempreendedores que atuava na informalidade; processo este que provocava formas agudas de desigualdade social, e que afetou também a região metropolitana[24]. Esse setor, fora o fato de não absorver a mão de obra no ritmo do crescimento da demanda, oferecia postos de trabalho que muito diferiam em qualidade dos da indústria, com baixa remuneração ou atividades desempenhadas sem contratos formais.

São Paulo, até então segregadora no padrão centro-periferia, nesse contexto de desemprego e empobrecimento, começa a protagonizar um novo padrão de distribuição de grupos sociais e atividades em seu território, presentificando nele as transformações sociais e econômicas sofridas no então, produzindo e figurativizando as desigualdades sociais de modos diferentes em seu espaço urbano. Além da oposição *centro-vertical-rico vs. periferia-horizontal-pobre*, as diferenças de classes passam a ser evidenciadas e a "transbordar" para diante dos olhos da população que vivia nos centros, que não se via mais tão distante – ao menos espacialmente – da população pobre e marginal e seus modos de vida.

24 Em 1999, cerca de metade da população ocupada na região metropolitana de São Paulo era composta de autônomos ou trabalhadores sem carteira assinada (ROLNIK, 2017, p. 56).

É nas décadas de 1980 e 1990 que ocorre uma transformação nos padrões residenciais, especialmente para as classes mais altas e as mais baixas. O crescimento da pobreza, combinado com a valorização dos terrenos nas periferias (conforme elucidamos anteriormente), tornando a autoconstrução menos acessível, fez aumentar significativamente o número de favelas e cortiços[25]. Por outro lado, moradores ricos deixam as regiões centrais da capital para habitar novas áreas da cidade, em regiões distantes – principalmente municípios no noroeste da região metropolitana e distritos no sudoeste da cidade, habitados anteriormente por pessoas pobres –, adotando os condomínios fechados[26] como nova forma disseminada de moradia. Essas transformações na organização da cidade foram atualizadas também em novos hábitos de consumo, traduzidos em figuras como os *shoppings centers* e hipermercados, grandes centros de consumo e lazer privatizados e de acesso controlado, ainda que teoricamente abertos para o público. Essas figuras passaram a fazer cada vez mais parte do enunciado de São Paulo desde o seu surgimento até os dias atuais, aumentando de escala e invadindo áreas de bairros residenciais de baixa renda, com pouca ou nenhuma densidade comercial anterior (ROLNIK, 2017).

As transformações espaciais concretizadas nesse período foram também observadas no padrão de ocupação das áreas destinadas às atividades terciárias. Já na década de 1950 iniciou-se um deslocamento dos principais complexos de edifícios e escritórios do Centro para a Avenida Paulista – edifícios modernos, inspirados nos princípios funcionalistas transformavam a paisagem antes marcada pela presença dos casarões – e, posteriormente nos anos 1960, para a Avenida Faria Lima. Criaram-se "novas centralidades de prestígio na direção dos Jardins e do rio Pinheiros – que já concentravam os bairros residenciais de mais alta renda – com acesso fácil por automóvel" (CAMPOS, 2004, p. 35), provocando a migração dessas empresas para o chamado quadrante sudoeste.

Na nova lógica de ocupação espacial, disseminada nas décadas posteriores, um novo polo corporativo é instalado na zona sul da cidade, que inicia com a ocupação da Avenida Engenheiro Luís Carlos Berrini – conhecida como Berrini –, impulsionada por escolhas precedentes, como a implementação das vias expressas às margens do

25 Conforme elucida Rolnik (2017), em 1973 um levantamento da prefeitura indicou que viviam em favelas cerca de 70 mil pessoas (1% da população total do município); em 1991, eram 900 mil pessoas (9% da população); e em 2000, segundo estimativa do Censo, o número era de 1,2 milhão de pessoas (11% da população). Segundo levantamento feito por Caldeira (2000), a população do município que vivia em cortiços em 1991 correspondia a 15,8% da população total do município.

26 Caldeira (2000) define condomínios fechados como tipo de empreendimento de múltiplas residências, sobretudo edifícios, invariavelmente fortificados, com entradas controladas por sistemas de segurança, normalmente ocupando um grande terreno com áreas verdes e incluindo todo tipo de instalações para uso coletivo.

Rio Pinheiros, o lançamento de loteamentos voltados para família de alto poder aquisitivo na região – como Morumbi, Cidade Jardim e Alto de Pinheiros – e o lançamento do primeiro *shopping* de São Paulo, o Iguatemi. Um pacote de obras viárias, implementadas desde o governo do prefeito Jânio Quadros (1985-88), fruto de propostas apresentadas por empresas ligadas a empreiteiras influentes, consagrou o deslocamento da centralidade dominante para a calha do Pinheiros, que, além das torres de escritórios, incorporou centros de convenções, *shoppings* e hotéis na região, além da instalação da Ponte Octavio Frias de Oliveira[27] – também conhecida como Ponte Estaiada.

Conforme explica Kara José, a alta burguesia e depois a classe média afastaram-se progressivamente do Centro, carreando a ação do Estado na mesma direção, que mudou o gabinete do prefeito para o Parque do Ibirapuera (na década de 1950) e do governador para o bairro do Morumbi (década de 1960):

> **Estes acontecimentos, via de regra atendendo aos interesses dos grandes grupos imobiliários (construtoras, incorporadoras, etc.), ocasionaram um novo surto de saída do Centro, principalmente das sedes de bancos. Em 2000, apenas cerca de 5% das sedes permaneciam lá. Estas migrações também contribuíram para a deterioração do espaço urbano do Centro, na medida em que causaram dois grandes impactos: o aumento paulatino do número de edifícios vazios, por um lado, e a diminuição de usuários dos espaços, comércio e serviços existentes em alguns setores, por outro (2010, p. 26).**

E conclui: "O Centro, portanto, transformou-se profundamente. Tornou-se Centro das camadas populares, a exemplo da segregação que configura a expansão da cidade." (KARA JOSÉ, 2010, p. 26).

A tardia ampliação dos sistemas de transporte coletivo, resultante das obras do Metrô e dos novos terminais de ônibus instalados na região central no final da década de 1970, favoreceu o acesso das camadas populares ao Centro. Não somente às atividades desenvolvidas na região em si, mas mais essencialmente como "nó

27 Para uma cuidadosa análise sobre a Ponte Estaiada e a região da Berrini, ver Cotrim (2014).

de articulação" – do mesmo modo que havia se projetado na questão viária, décadas antes –, já que passava a ser ali o cruzamento das linhas do Metrô, além de ponto de confluência das linhas de ônibus vindas de distintas regiões periféricas, e ponto final de outras linhas (nas praças da Sé, Ramos de Azevedo e Patriarca). Em conjunto com esse fator, as descontinuidades instaladas no território a partir das obras urbanas empreendidas no mesmo período gerou um fluxo intenso de pedestres – circulando entre os baixios, passarelas, galerias, largos, etc. – que, em geral, necessitam utilizar mais de um sistema para sua locomoção diária e se deslocam entre as estações, terminais e pontos finais.

O início da construção dos *shopping centers* na cidade – acompanhada pelos fatores da desvalorização imobiliária e do deslocamento das classes de maior poder aquisitivo – contribuiu para a diminuição do comércio de rua, uma das atividades predominantes na vida da região central. Dessa forma, partindo de um fenômeno já desencadeado na área do centro velho, o comércio de rua do Centro como um todo passa a se adaptar a um público de menor poder aquisitivo. O grande fluxo de pedestres associado a um espaço urbano que não mais traduzia os valores das classes dominantes, foi levando à mudança do perfil do comércio e dos serviços da região, que se tornou de caráter popular, além de incluir os camelôs e vendedores ambulantes em suas narrativas. O movimento econômico de eixos comerciais como a Rua 25 de Março, Bom Retiro, ou especializados, como a Rua Santa Ifigênia (material elétrico e eletrônico) ou a região da Avenida Duque de Caxias, em Campos Elíseos (partes de automóveis), intensificou-se visando esse novo público e consolidando seus valores de pontos comerciais especializados.

FIGURA 18
Uma das saídas do metrô Anhangabaú, inaugurada em 1983. As obras do Metrô, iniciadas tardiamente no processo de urbanização de São Paulo, e elaboradas em desconexão com um plano geral para cidade, promoveram uma mudança drástica na figuratividade de alguns espaços, especialmente no Centro, a partir de soluções imediatistas ligadas aos valores do progresso da época. Na imagem, fica clara a descontinuidade de trajetos e a alienação em relação ao todo da região.
Foto: registro da autora, 2018.

FIGURA 19

Em meio aos trajetos descontínuos de pedestres e carros, localizado entre uma das saídas do metrô Anhangabaú e as passarelas de acesso ao Terminal Bandeira, está o Edifício Brasilar, anteriormente mencionado neste capítulo. Todos os lados de sua fachada exibem pichações, que denunciam o abandono da região no entorno, restrita a um uso programado, abrindo espaço para a apropriação desses novos sujeitos na construção do enunciado destes locais. Foto: registro da autora, 2018.

FIGURA 20

Parte de trás do edifício Brasilar, cercada pela passarela de acesso ao Terminal Bandeira, de um lado, e pela Avenida 9 de Julho, de outro. É possível perceber como o edifício sofre a ação da poluição decorrente do fluxo de carros, além da proliferação de espaços escusos em seu entorno. Foto: registro da autora, 2018.

FIGURA 21
No horizonte das descontinuidades espaciais do Terminal Bandeira e as vias circundantes, avistam-se enormes pixações que ocupam verticalmente a empena de prédios nas ruas do Ouvidor e Riachuelo, instaladas por meio de ação na modalidade de "corda".
As pixações se apresentam como um dos elementos que mais se destacam em meio à paisagem tomada de passarelas, viadutos e prédios. Se configura como único elemento de quebra da regularidade e instauração de sentidos outros.
Foto: registro da autora, 2017.

Neste último modelo de cidade apresentado por nosso estudo, a *São Paulo fragmentada*, evocaremos a terceira e última subdivisão do *habitus* proposta por Souza (2006): o *habitus* secundário. No primeiro tópico deste capítulo, abordamos como as classes dominantes começam a figurativizar nos territórios de visibilidade de São Paulo valores traduzidos não somente no que tange às isotopias políticas ou racionais, mas também às isotopias estéticas, estabelecendo padrões referenciais dominantes na esfera do *gosto*. Desse modo, a região do Centro, assim como, posteriormente, as novas centralidades, passam a ser tidas como os focos de referência que exibiam padrões universalizáveis do gosto (entendido como *bom gosto*). Este aspecto, que deflagramos ainda no início dessa explanação sobre a história do crescimento da metrópole, Souza aborda em seus estudos à luz do que chama de *habitus* secundário, que seria o limite do *habitus* primário para cima, ou seja, partindo de uma fonte de reconhecimento e respeito social que *pressupõe* – no sentido forte do termo, ressalta o autor – a generalização do *habitus* primário para amplas camadas da população, o *habitus* secundário institui critérios classificatórios de distinção social a partir do *gosto*.

Com base nas reflexões de Bourdieu, Souza explicita que no *habitus* secundário

> **[...] o "gosto" passa a ser uma espécie de moeda invisível, transformando tanto o capital econômico puro quanto muito especialmente o capital cultural, "travestidos em desempenho diferencial", a partir da ilusão do "talento inato", em um conjunto de signos sociais de distinção legítima, a partir dos efeitos típicos do contexto de opacidade em relação às suas condições de possibilidade (2006, p. 42-43).**

Mas para além da proposta de Bourdieu, o tema do gosto no *habitus* secundário, segundo Souza, compreende tanto o horizonte da individuação conteudística, baseada no ideal de identidade original e narrativamente constituída, quanto o processo de individuação superficial baseado na noção de *quick fix* (solução rápida) proposta por Taylor. Souza argumenta que

> **Se o *self* pontual é constituído por critérios que implicam a universalização e homogeneização, do mesmo modo como as categorias do produtor e do cidadão que o realizam em concreto, o "sujeito" do expressivismo [do ideal romântico da expressividade e da autenticidade] é marcado pela busca da singularidade e originalidade, posto que o que deve ser "expresso" no expressivismo é precisamente nosso horizonte afetivo e sentimental peculiaríssimo a cada qual. É esse ideal, que se forma tardiamente como reação às demandas racionalizantes e disciplinadoras do *self* pontual ancorado institucionalmente, que vive o perigo de transformar-se no seu contrário nas condições atuais. O mote do diagnóstico da época levada a cabo por Taylor no seu *The ethics os authenticity* é precisamente a ameaça crescente de trivialização deste ideal, do seu conteúdo dialógico e de auto-invenção em favor de uma perspectiva auto-referida simbolizada no que o autor chama de *quick fix* (2006, p. 43).**

Essa terceira subdivisão sugerida por Souza vai exatamente de encontro do argumento que vínhamos desenvolvendo a partir da análise semiótica do *gosto*, na qual Fiorin afirma: "O sujeito tem sua existência semântica definida por traços investidos nos objetos. Terá bom gosto quando estiver em conjunção com o que é raro, único, singular, difícil; será uma pessoa de mau gosto em caso contrário." (1997, p. 17), mas a contextualiza socialmente e a amplia – a partir das reflexões propostas por Taylor – revelando a existência de uma versão massificada e pastiche dessa possibilidade de individuação.

Vemos que as práticas de vida e adoção de determinados traços plásticos e figurativos por parte das classes dominantes em São Paulo nos permite depreender um aspecto também levantado por Souza (2006), de lutas entre as diversas frações dessas classes pela determinação da versão socialmente hegemônica do que é uma personalidade distinta e superior. Mas um outro aspecto importante do *habitus* secundário, igualmente relevante para nosso estudo, é ressaltado pelo autor: a classe trabalhadora que não participa dessas lutas pela definição do critério hegemônico de distinção, seria um mero negativo da ideia de personalidade, quase como uma "não pessoa". Nessa dimensão, também assinala que não existiria qualquer diferença entre as sociedades modernas do centro e da periferia, assim sendo,

o *habitus* secundário é também uma esfera de produção de desigualdades presente nos dois tipos de sociedade.

Na busca por uma personalidade distinta e superior, aliada a uma produção em massa do fenômeno do *habitus* precário na metrópole paulistana, novas figuras caem no *gosto* das classes dominantes e são disseminadas como padrão de referência. Atravessando o século XX sem um plano geral de cidade, a *São Paulo fragmentada* enfrenta uma crise no modelo sustentado artificialmente até então. Conjuntos habitacionais que constituem guetos sem variedade social ou funcional; enchentes e calamidades enfrentadas como consequência do projeto urbanístico da cidade que acelerou a ocupação irregular – por exemplo, em terrenos impróprios do ponto de vista geomorfológico ou áreas de mananciais; alta taxa de vacância dos imóveis no Centro; índices de violência que aumentam vertiginosamente, são só alguns dos problemas com os quais a cidade se depara na virada do século. Nesse contexto, São Paulo reafirma algumas escolhas estabelecidas historicamente, como a de um modelo de cidade dependente do automóvel e emerge algumas outras novas, como a de fragmentação do tecido socioterritorial da cidade (ROLNIK, 2017, p. 56).

Um cenário em que moradores ricos e pobres vivem mais próximos, mas são mantidos separados por barreiras físicas e sistemas de identificação e controle. Caldeira denomina a principal figura desse novo padrão de segregação espacial como *enclaves fortificados*, definindo-os como espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer e trabalho, fortificados e providos de extensos serviços de segurança para manter à distância pessoas indesejadas, assim como para controlar seus próprios trabalhadores. Os enclaves contam sempre com enormes números de vagas de garagem ou com estacionamentos privados que pipocam nos seus arredores, reforçando o uso do carro por seus moradores e frequentadores, que transitam entre esses locais "protegidos" no microcosmos de seus veículos[28], livres da heterogeneidade do espaço público – este que passa a ser concebido como mero suporte da circulação motorizada e cada vez mais esvaziado de presença e de sentido. Com base em sua pesquisa realizada ao longo de anos junto a comunidades periféricas, a autora coloca como este novo modelo tornou-se hegemônico, não sendo adotado apenas pelos grupos dominantes, mas como um mecanismo de distinção dos sujeitos que buscassem alguma forma de reconhecimento social:

28 A priorização do automóvel na construção da cidade como enunciado em São Paulo, é tratada em Boanova (2017).

> **Apesar de vários grupos de paulistanos resistirem às transformações recentes e se ressentirem da nova maneira como estão vivendo, o "novo conceito de moradia" é hegemônico na cidade. Além de ser compreendido por todos, ele influencia as opções e decisões das pessoas, moldando as transformações que elas fazem em seus lares e estilos de vida. Ele se transformou no modelo do que é mais apropriado, mais prestigiado e, para muitos, mais desejável em termos de residência. Entre todos os elementos desse modelo, a segurança é o que melhor simboliza as atuais transformações. Viver atrás de muros e cercas é uma experiência cotidiana dos paulistanos e os elementos associados à segurança constituem um tipo de linguagem através do qual as pessoas de todas as classes expressam não só o medo e a necessidade de proteção, mas também mobilidade social, distinção e gosto (CALDEIRA, 2000, p. 293, grifo nosso).**

As investigações desenvolvidas por Caldeira, em seu livro denominado – não por acaso – *Cidade de Muros*, localizam as características que o habitus secundário de Souza (2006) ganham no contexto de São Paulo, moldando uma identidade hegemônica no enunciado da metrópole, coexistindo com os substratos e superstratos dos outros momentos da história já aqui apresentados, resultando na *estratificação histórica* a qual menciona Greimas (1976). Nosso espaço urbano se compara ao que afirma afirma o semioticista Pierluigi Cervelli (2008) ao analisar a configuração da cidade de Roma e constatar que os modelos não estão ligados a certas configurações urbanísticas historicamente assumidas, mas estão todos ativos sincronicamente, e a transição de um para o outro não apaga os previamente estabelecidos, mas os retoma, reestrutura e refina os dispositivos de espacialização. No caso São Paulo, os modelos de cada época se articulam na dimensão atual, configurando um padrão em que a busca pela distinção é contaminada por uma pretensão pelo isolamento e disseminada em todas as camadas sociais, de centros à periferia, que querem se distanciar tanto quanto possível do estigma do *habitus* precário e da posição de alteridade em relação ao grupo dominante – posição que não só condena o sujeito a uma vida precária em termos de infraestrutura e serviços, mas assola sua vida cotidiana, o submete a hostilizações e preconceitos de todos os tipos. Encontram no compartilhamento do *gosto* (*habitus* secundário) das

classes dominantes, um modo de figurativizar publicamente (no enunciado de suas casas) traços distintivos em relação aos "desclassificados" do *habitus* precário e assim alcançarem o reconhecimento social do *habitus* primário e perceberem-se como participes ativos da cidade em que vivem. Não importa mais se vive-se nas centralidades ou nas periferias, importa é adotar um estilo de vida "digno" e se entender como parte do grupo de referência. Assim, como demonstra a pesquisa de Caldeira[29], moradores da periferia investem altos valores – que representam um fardo para uma família de baixa renda – na compra de cercas, barras ou outros elementos que transformem suas casas em locais "seguros", seguindo uma prática que incorpora a segurança num discurso sobre gosto, transformando-a em um símbolo de *status*:

> **Na São Paulo atual, cercas e barras são elementos de decoração e de expressão de personalidade e inventividade. São elementos de um novo código estético. Esses elementos têm de ser sofisticados não só para proteger contra o crime, mas também para expressar o status social dos moradores: câmeras sofisticadas, interfones e portões com abertura eletrônica, sem falar do projeto e da arquitetura defensivos, tornam-se afirmações da posição social. São investimentos na aparência pública e devem permitir a comparação entre vizinhos, para mostrar tanto quem está se saindo melhor socialmente, quanto quem tem o gosto mais sofisticado (CALDEIRA, 2000, p. 294).**

Neste ponto, compreendemos claramente a reunião de todas essas escolhas históricas que, pautadas em referências valorativas universalizadas, constituem nesse contexto o ponto de vista do *Sr. Todo Mundo*, ao qual se refere Landowski (2012) para definir ao sujeito coletivo associado a "um valor universal aos usos locais, aos modos de viver, de agir e reagir, de sentir e de pensar que são 'os nossos'" (p. 05). Afinal, conforme afirma o semioticista, o que dá forma a uma identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, ela se define (ou tenta se definir) em relação à imagem que outrem a envia de si mesmo; mas é também a maneira pela qual, transitivamente, objetiva a *alteridade do outro*, atribuindo um conteúdo específico à diferença que os separa. No caso São Paulo, a "estética da segurança" (CALDEIRA,

29 O tema é tratado no terceiro capítulo do livro, com base em uma pesquisa desenvolvida junto à comunidade do Jardim das Camélias, na zona leste de São Paulo.

2000) objetiva a existência de um *Outro* que deve ser mantido distante de todos esses, ricos e pobres, que fazem parte do grupo que constitui o nós.

Na São Paulo do final do século XX, que edifica a desigualdade em seu enunciado, a população vê crescer os números da violência[30], que é causa e consequência do surgimento dos enclaves fortificados. Caldeira analisa cuidadosamente o contexto desse momento da cidade e constrói uma hipótese que elucida o quanto o aumento da violência (e não somente do crime) não está associado apenas a variáveis socioeconômicas, de urbanização ou de gastos com segurança pública – como tentam explicar algumas teorias –, mas "em parte pela história das instituições da ordem e por padrões culturais de longa duração que moldam o comportamento individual e as relações interpessoais" (CALDEIRA, 2000, p. 130) e atribui esse aumento ao

> **[...] resultado de um ciclo complexo que envolve fatores como padrão violento da ação da polícia; descrença no sistema judiciário como medidor público e legítimo de conflitos e provedor de justa reparação; respostas violentas e privadas ao crime; resistência à democratização; e a débil percepção de direitos individuais e o apoio a formas violentas de punição por parte da população (CALDEIRA, 2000, p. 101).**

A polícia, com o uso de métodos violentos, ilegais ou extralegais, é parte do problema da violência[31], em parte por causa do apoio popular que defende que seus atos ilegais são aceitáveis e classifica direitos humanos como "privilégio de bandidos". Esse cenário que a cidade enfrenta é de profunda relevância para o horizonte de nosso estudo, uma vez que a violência atinge tanto a população rica quanto a população pobre[32] e o discurso do crime molda de forma determinante as práticas e os modos de vida no espaço urbano neste período. A desigualdade arraigada na história de São Paulo passa a estar presente de forma passional nos discursos na e sobre a cidade, que adota práticas cotidianas que reiteram a exclusão presentificada em seus espaços segregados e

30 Para uma apurada análise do aumento da violência em São Paulo neste período ver Caldeira (2000, pp.101-208).

31 Em 1992, por exemplo, as mortes provocadas pela polícia na região metropolitana de São Paulo representaram o alarmante índice de 20,63% de todos os homicídios (CALDEIRA, 2000). Um exemplo de que a violência policial é um problema que persistiu nas últimas décadas é o levantamento feito por reportagem do jornal SPTV, com base nos dados e critérios divulgados pela Secretaria de Segurança Pública em 2015, que constatou que a polícia foi responsável por 26% dos assassinatos na cidade, número que inclui apenas mortes em supostos confrontos. Outro dado relevante é que 72% das vítimas eram pretas ou pardas. Disponível em https://goo.gl/5HtEx1. Acesso novembro/2017.

segregadores. Tais práticas, justificadas pelo medo da violência – que é também o medo do *Outro* –, investem diretamente contra os sujeitos mais vulneráveis dessas narrativas, a população pobre, negra e marginal, que é também maioria entre os praticantes da pixação em São Paulo.

As periferias, no cenário de aumento da pobreza das décadas de 1980 e 1990, viu expandir em seu território novas formas de organização cultural e política, como o tráfico de drogas – entre outros ilegalismos que se tornavam formas de sobrevivência econômica e social – e as igrejas neopentecostais, que disputavam o controle dessas áreas, sob a onipresença da violência policial (ROLNIK, 2017). Entretanto, o discurso disseminado e reproduzido na sociedade paulistana, pautado em um imaginário apresentado também pela mídia, constituiu uma visão da periferia como sinônimo de lugar de violência e práticas ilícitas, inclusive entre os próprios moradores dela, que por vezes se colocam como alteridade em relação até mesmo ao seu vizinho. Como analisa Rolnik:

> **A violência vai além da criminalidade: o medo constante da população, as imagens de troca de tiros repetidas *ad nauseam* pela mídia, a tensão nas relações dos moradores com a polícia são também dimensões de uma espécie de máquina de insegurança que tomou a parte – a presença em alguns territórios populares de traficantes e o envolvimento de alguns moradores nessa atividade – como o todo, operando uma estigmatização do território popular da cidade e justificando uma conduta "diferenciada" da polícia nesses locais (2017, p. 58).**

Esse estereótipo construído e alimentado submeteu e submete o dia a dia da cidade a uma atmosfera de intolerância, suspeita e medo, instaurando barreiras invisíveis de acesso e pequenos rituais de identificação e humilhação. Detectores de metais na entrada dos bancos, trabalhadores direcionados para as "entradas de serviço", revista aos empregados quando deixam o trabalho, abordagem de seguranças a jovens negros e pardos ao circularem por *shoppings* ou supermercados são alguns dos exemplos das práticas que reiteram esses discursos. Cercas, barras e muros passam a compor a estética da cidade não

32 Importante ressaltar que a violência atinge de formas muito diferentes a população rica e a população pobre. Segundo Rolnik (2017), em 1999 o risco de morrer assassinado no bairro Jardim Ângela, periferia da zona sul de São Paulo, era 34 vezes maior que no bairro de Moema.

só nos centros ou bairros de elite, mas nas autoconstruções que compõem o enunciado dos bairros periféricos. O isolamento como valor, ligado à noção de segurança, é também sinônimo de *status* numa sociedade que vai se anestesiando para qualquer possibilidade de construção de sentido no espaço público, pois este começa a ser visto como um ambiente ameaçador.

A estigmatização do território popular da cidade, a qual se refere Rolnik (2017), não atinge somente a população que vive nas periferias, mas qualquer território da *São Paulo fragmentada* que presentifique as características políticas, racionais e estéticas do que se entende por periferia, ou mesmo presentifique a noção do *habitus* precário em Souza. Cervelli (2008), ainda em seu estudo sobre Roma, propõe-se a investigar uma definição de *periferia* não do ponto de vista ontológico, mas identificando traços gerais que permitam reunir, sobre a base de sua recorrência (e não segundo critérios urbanísticos, sociológicos ou de senso comum), partes diversas e distantes da cidade, definíveis todas enquanto periferia. Para isso, procura enfatizar a diferença entre tal definição de periferia, visando identificar suas condições de manifestação como *periferia cultural*, semiótica, aquela que assume a forma de uma radical alteridade, amorfa, em comparação com as formas assumidas pelo que está no topo da escala axiológica de uma cultura; e definições como a que pode ser encontrada no Dicionário Aulete, de região afastada do centro urbano de uma cidade. Na definição do conceito de *periferia cultural*, o semioticista percorre a história das relações entre espaço, saber e poder – em continuação aos postulados de Greimas sobre a semiótica topológica –, cuja interação constitui a dimensão semiótica do espaço urbano, a qual analisa no caso de Roma, e que buscamos localizar aqui no caso São Paulo. Com a fragmentação do território desta metrópole, a reiteração de marcas identificadas como manifestações da *periferia cultural* se manifestam e dão a ver em pontos diversos da cidade e não mais apenas concentradas nas regiões afastadas do centro geográfico, na medida em que também as zonas centrais – aquelas que estão no topo axiológico desta cultura – passam a se localizar em regiões distantes deste centro. Nessa nova configuração, o Centro (compreendendo os distritos Sé e República) deste período, ao exibir em seu território práticas de vida da população pobre, figurativiza o conceito de *periferia cultural*, assumindo a forma de uma alteridade em relação aos padrões e valores circulantes na "cidade de muros".

Assim sendo, o Centro é um dos locais que inspira medo na população, que circula em seu território apenas por necessidade, em um uso ligado ao seu caráter de "nó de articulação", em um processo que reafirma seu esvaziamento não só de população mas também de sentido. Entretanto, algumas camadas da sociedade, aquelas que constituem o *habitus* precário, reagem a esse abandono e passam a reivindicar pela vida desse espaço, pleno em termos de infraestrutura e facilidade de acesso, como um espaço que possa abrigar novos sentidos e novos usos por parte dos sujeitos que foram relegados de suas narrativas até então. Esses sujeitos veem o Centro ser esvaziado por uma sociedade que não percebe mais seus valores hegemônicos traduzidos naquela territorialidade e, por isso, simplesmente abandona infinitos metros quadrados de apartamentos e de um espaço público não restrito a circulação de carros, que poderiam servir de valiosa opção de moradia e espaço de convivência para as pessoas que são empurradas para a habitação em favelas, nas bordas do município.

Nesse contexto, insere-se nas narrativas do Centro um novo actante que figurativiza emblematicamente a crise dos padrões de crescimento da cidade e a noção semiótica de *periferia cultural:* os movimentos de moradia. Kara José (2010) explicita que a partir de meados dos anos 1970 começaram a surgir discursos e iniciativas esparsas e pontuais da administração municipal para "revitalizar"[33] a área central. Nesse contexto de discussão da Reforma Urbana e elaboração da Constituição de 1988[34], ocorria uma maior politização dos problemas habitacionais, que passavam "da esfera do atendimento a pessoas carentes, para uma esfera de debates e organização política"[35] e assim

Os movimentos de moradia, já atuantes na periferia, começaram a se organizar na região central, em torno do mote "chega de aluguel e despejo"[36]. A formação desses grupos se consolidou nos anos 80, através da ocupação de terrenos vazios na periferia da cidade, principalmente os públicos, a fim de forçar sua destinação para construção de habitação social. Estas manifestações eram integradas aos movimentos pela Reforma Urbana, que levaram à instituição do conceito de Função Social da Propriedade na Constituição de 1988 e nos instrumentos

33 Entendemos que o termo "revitalização" – que remete a uma vida que se esvaiu – enuncia valores ligados a uma perspectiva limitada e desconectada da realidade que o Centro viveu nas últimas décadas, em que as classes populares garantiram a "vida" da região, participando ativamente do processo de engajamento ao qual se refere Greimas (1976) sobre a perspectiva de "viver" a cidade.

34 A promulgação da Constituição de 1988 (chamada constituição cidadã), deu-se em um momento de abertura democrática do país, tendo sido inseridas em seu texto uma série de reivindicações há muito defendidas pelos movimentos sociais, entre elas a definição de função social da propriedade e o usucapião da propriedade urbana após comprovação de uso ininterrupto por cinco anos. No entanto, a possibilidade de aplicação desses instrumentos estava atrelada à promulgação dos planos diretores de cada cidade (que em São Paulo ocorreu em 2002), a partir da aprovação do Estatuto da Cidade (Lei 10.257).

35 SILVA, G. at al., 2008, p. 91 *apud* KARA JOSÉ, 2010, p. 28.

36 Idem, ib.

> **definidos pelo Estatuto da Cidade (2001). No inicio da gestão de Erundina, com a Constituição já aprovada, os debates sobre os cortiços na cidade se intensificaram. Em 1990, foi constituída a Unificação das Lutas de Cortiços (ULC)[37], que reunia movimentos atuantes em vários bairros da região central, a fim de organizar os moradores de cortiços e pressionar o poder público para melhorar as condições de moradia. Neste contexto, foi aprovada a Lei Moura (Lei 10.928/91) e realizados os primeiros projetos de reabilitação de edifícios encortiçados no centro e iniciadas as primeiras obras para produção de novas unidades populares, algumas finalizadas quase dez anos depois (KARA JOSÉ, 2010, p. 28-29).**

Como forma de pressionar o poder público, a partir de 1997 iniciaram ocupações massivas e seguidas em edifícios vazios do Centro, tendo sido realizadas 44 ocupações na região, entre os anos de 1997 e 2005. Conforme explica essa autora

> **De reivindicações antes restritas à melhoria das condições dos imóveis encortiçados – localizados nas zonas residuais –, a população pobre, já moradora e trabalhadora na Região Central, passou a exigir o aproveitamento dos edifícios abandonados e ociosos para suas residências, e a afirmar seu lugar na parte Central da cidade, com infraestrutura consolidada e onde se localiza seu mercado de trabalho (p. 229).**

Desde então, diversos edifícios degradados pelo abandono, passaram a exibir em sua figuratividade as marcas dos modos de viver dessa população, que reivindica condições adequadas de moradia e o direito à cidade[38]. Os traços figurativos dos edifícios ocupados pelos movimentos de moradia presentificam na região a noção de *periferia cultural* delineada por Cervelli, e contribuem para que a área assuma a forma de um território permeado por alteridades, constituindo uma oposição na categoria do *gosto* em relação aos valores hegemônicos e sendo estigmatizada como uma área de moradia e circulação de *subcidadãos*, os cidadãos sem "dignidade" do *habitus* precário.

37 Com o crescimento da organização e ampliação das bandeiras de luta, o movimento foi se dividindo, e vários outros surgiram pela cidade e principalmente na região central, como o Fórum de Cortiços (FC), o Movimento dos Sem Teto do Centro (MSTC), o Movimento de Moradia do Centro (MMC), entre outros. (SILVA, G. et al., 2008, p. 92 apud KARA JOSÉ, 2010, p. 29).

38 Direito à cidade como a viabilização das condições para que a população de baixa renda tenha acesso à toda infraestrutura disponível nas áreas centrais.

FIGURA 22

Edifício Di Cavalcanti, na Avenida São João. É um dos edifícios mais altos do entorno próximo, com 21 andares, ocupado apenas por um estacionamento privado. O prédio foi projetado para abrigar o Aquarius Hotel, na década de 1970, que teve a construção abandonada após um conflito entre a família dos proprietários, e mantendo-se vazio até os dias de hoje. Suas empenas laterais exibem pixações instaladas a partir da modalidade *escalada*, e *prédio*, que literalmente escalam seus andares até chegarem ao seu topo, anunciando a presença desses novos sujeitos em uma trajetória ascendente até o infinito do céu, na altura vertiginosa do edifício.
Fotos: registros da autora, 2017 e 2018; e Coletivo ArdePixo, 2017.

FIGURA 23
Na esquina da Avenida Rio Branco com o Largo do Paissandu, avista-se a imponência dos 24 andares do Edifício Wilton Paes de Almeida com sua fachada de vidro que atualmente exibe um variado cromatismo, o qual traduz as novas ocupações e usos por parte de sujeitos antes excluídos das narrativas do Centro. Seu impacto visual se dá na relação com a presença do Edifício Joamar, o prédio vizinho que exibe uma fachada com todos os andares ocupados por pixos instalados desde o início dos anos 2000 e uma enorme pixação vermelha ocupando verticalmente sua estreita lateral. O primeiro, ocupado desde 2009 por famílias sem-teto, e o segundo, um prédio de escritórios normalmente vazio durante o período da noite. Ambos compõem local de enorme visibilidade no Centro em relação ao pedestre e ao fluxo de carros e ônibus que circula entre a Avenida e as ruas lindeiras. Estão localizados em frente ao *point* dos pixadores, conferindo visibilidade em relação ao próprio movimento. A figuratividade desses edifícios torna a presença desses sujeitos periféricos impossível de não ser vista por quem circula pela região nos dias atuais.
Fotos: registro da autora, 2017 e 2018.

FIGURA 24

O Edifício Wilton Paes de Almeida se destaca na paisagem vertical do Centro, tanto pelo seu tamanho quanto por suas características arquitetônicas peculiares para o local. Atua quase como um pedestal que evidencia a presença dos moradores sem-teto e dos pixadores, assim sendo, dos sujeitos outros, que não compartilham do *habitus* primário e tampouco do *habitus* secundário da São Paulo atual. Sujeitos marginalizados, alteridades que se colocam agora como partícipes do enunciado do centro geográfico da São Paulo fragmentada. Fotos: Coletivo ArdePixo, 2017.

São Paulo avança ao século XXI imersa em uma atmosfera de austeridade e hostilidade, que paira especialmente em seu espaço público e modela as práticas de vida e eleição das figuras presentes na vida da população rica e pobre. O habitante desta São Paulo se vê submetido a uma vida distanciada da ocorrência de *fraturas* em seu cotidiano, que, como elucida Greimas (2002) em sua obra *Da Imperfeição*, são os momentos de descontinuidade, da ruptura da isotopia na dimensão da cotidianidade, de ocorrência da apreensão estética, abertura para a possibilidade de construção de novos sentidos. Ou ainda, está anestesiado, desprovido de competência *estésica*, alienado de seus próprios sentidos para exercer a busca por *escapatórias* no espaço público, ou seja, diferentes meios de introduzir *fraturas* para uma cuidadosa construção do sentido no dia a dia.

A população pobre e periférica não conta na mesma medida que as classes dominantes com o acesso a práticas ligadas ao consumo como opção de lazer e tampouco com a possibilidade de isolamento do espaço público nas narrativas do cotidiano ou nos momentos de sociabilidade. Consequentemente, vivencia uma cidade aprisionada em um "fundo primitivo de sem sentido", na expressão que tomamos emprestada de Landowski para caracterizar experiencias que ele adjetiva como ordinárias:

> **Primeiro, o enfado, esse estado de alma no qual o mundo, vazio de sentido, de interesse, de valor, dá a impressão de estar ausente e no qual, correlativamente, o sujeito permanece prostrado no sentimento de sua própria capacidade de existir. Depois, a experiência da dor, na qual o mundo parece, ao contrário, concentrar-se inteiro nos limites do próprio corpo sob a forma de uma presença invasiva, a do mal que insiste em atormentar-nos, de maneira tão mais difícil de suportar quanto nos parece privado de sentido (2014, p. 14).**

Condenados a essas experiências do "sem sentido", mas não resignados à anestesia para a experiência do viver na cidade, grupos de jovens, em sua maioria advindos das *periferias culturais*[39] e geográficas da cidade, além de municípios da região metropolitana, buscam um meio

39 Não existe um estudo oficial que identifique o perfil dos pixadores em São Paulo. Entretanto, a coleta empírica de informações ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, além de uma comparação de informações reunidas a partir de outras pesquisas e reportagens de jornal sobre a pixação, permitem-nos afirmar a origem predominante das pessoas que pertencem ao movimento.

de encontrar um sentido mais nobre a sua existência e, assim, passam a se apropriar dos locais abandonados, invisibilizados ou segregados da metrópole. Enunciando sua presença na São Paulo que levantalevanta muros, se cerca de barreiras e defende-se com grades do que categoriza como alteridade, distanciando-se não necessariamente daquilo que é perigoso, mas do que se torna ameaçador apenas por ser diferente. A São Paulo do início do século XXI é *contagiada* pelo pixo, que se espalha por sua paisagem pelo valor do *fazer conjunto* – em oposição ao isolamento preconizado pelo *Sr. Todo Mundo* –, pela interação entre iguais, que se *ajustam* reciprocamente guiados pela capacidade de *sentir* a cidade, ou seja, por sua competência *estésica*. Criam, assim, "enclaves livres" – que se opõem aos "enclaves fortificados" – ou *Zonas Autônomas Temporárias* (TAZ)[40], o conceito postulado por Hakim Bey (2001) que ilumina nosso estudo ao identificar

> **[...] uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la [...] (p. 17).**

A pixação começa a se mostrar na paisagem da metrópole já na última década do século passado e se alastra pelo enunciado do território urbano esvaziado de gente e de sujeitos abertos às suas interações. Pixadores e pixadoras reivindicam uma apropriação da cidade por parte da população que é maioria, mas que é também a mais vulnerável; ao mesmo tempo em que se espalham por todos os seus cantos evidenciando a degradação de espaços físicos e valores, em vez de provocar essa degradação, como afirmam muitos discursos. Conforme se alastra pelo espaço, apropria-se dos símbolos do poder e figurativiza ali a tradução das suas condições de vida – permeada pelo risco, como veremos no capítulo seguinte – e por práticas tidas como pertencentes à esfera do *mau gosto*. Instala os traços plásticos de uma expressão estética que confronta não só as leis, mas essencialmente os mecanismos de isolamento e as normas do *gosto*, colocando em evidência as contradições de uma São Paulo em constante mutação, que não sustenta os modelos importados que não levam em conta a realidade local e, por isso mesmo, são tão efêmeros. Modelos que entram em rápida decadência e recebem novas investiduras semânticas, pela

40 Temporary Autonomous Zone.

população que é maioria em número, mas excluída das escolhas na construção dos enunciados e das narrativas que ganham visibilidade.

O sujeito periférico que não tem acesso a opções privadas de lazer e que não se alia aos agentes da violência permanece enclausurado em um ambiente que não o admite, não revela traços identitários comuns e não o competencializa para a construção do sentido. Sem possibilidade de conjunção com o espaço público e isolado na falta de oportunidade de construção simbólica, a pixação se aponta como uma forma de instaurar um acidente que talvez o salve de uma letargia mortal, como aponta Landowski (2014):

> **Trata-se mesmo de um mundo tão ordenado, onde todas as interações são tão bem programadas que, para não cair numa letargia mortal, é necessário, custe o que custar, sair dessa "rotina". [...] com a ajuda de um acidente que permita a negação ou a superação dos programas fixados de antemão, ocorrerá a passagem de um cotidiano marcado pelo máximo de segurança possível, e consequentemente pela insignificância e o enfado, a uma vida "outra" na qual as relações entre actantes não serão nada seguras mas onde, em contrapartida, elas farão sentido (p. 70).**

O PIXO E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NA CIDADE

Eu quero aprender, eu quero saber,
eu quero passar pra depois desenvolver.
Eu quero comer, eu quero beber.
Saneamento básico, o cacete, isso é o mínimo!
Dignidade do poeta que vai se diluindo
numa luta covarde vou seguindo, tossindo.
O que mais me incomoda é sua pobreza de espírito,
o que mais te incomoda é que eu sou feliz fazendo isso.
Criolo[1]

Falar sobre a pixação de São Paulo não é novidade no meio acadêmico, nem no universo midiático, nem no mundo da arte e tampouco no cenário da política. Aos olhares mais atentos, a palavra pixação, grafada com "x", e, portanto, fora da norma culta das regras dos dicionários – em que a palavra é grafada com "ch" – não causa mais estranhamento e já identifica claramente o movimento alvo de tanta polêmica e discussão, ainda que a maioria das mídias ignore esse traço distintivo. Debruçar-nos sobre uma profunda caracterização dessa manifestação visual e desse movimento seria ignorar estudos prévios desenvolvidos por pesquisadores, alguns dos quais consideramos importante destacar: Alexandre Barbosa Pereira, pesquisador da área de Antropologia Urbana, investiga práticas culturais juvenis especialmente nas periferias de São Paulo e desenvolveu um dos primeiros estudos partindo da experiência empírica com pixadores, caracterizando a dinâmica do movimento em sua dissertação de mestrado *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo* (2005); Sérgio Miguel Franco, pesquisador da área da Sociologia da Arte, também curador de exposições que levaram a pixação para instituições de arte, incluindo a Bienal de Berlim, em 2012, apresenta em sua dissertação de mestrado *Iconografia da Metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo* (2009) as relações entre a pixação e

1 CRIOLO. **Tô pra ver.** São Paulo: Oloko Records, 2016.

o grafite na história da cena urbana em São Paulo, e aponta as relações com a cena artística contemporânea; Gustavo Lassala, da área do Design, desenvolveu um estudo sobre os tipos gráficos da pixação e publicou, em 2017, o livro *Pichação não é pixação – picho is not pixo*, no qual resgata brevemente a história da manifestação e a localiza em uma lista dos tipos de intervenções visuais urbanas que ocorrem em São Paulo; explorou ainda mais profundamente o universo da pixação e sua relação com a arte por meio da história do artista/pixador Djan Ivson Silva em sua tese de doutorado *Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador e artista Djan Ivson* (2014).

A pixação nessa pesquisa é apresentada levando em conta os modos como essa manifestação ocupa os espaços da cidade e compõe seu enunciado, configurando não somente um estilo de vida e de conduta, mas um modo de presença. Levando em conta a bibliografia disponível, dados sociais e informações coletadas empiricamente – na convivência com os grupos de pixadores e pixadoras – traçamos um panorama geral do universo da pixação e da experiência vivida por seus sujeitos na cidade; e as características principais do movimento e do arranjo estético de suas marcas, destacando os aspectos mais relevantes para nosso estudo. Para isso, categorizamos os diferentes modos de ação dos pixadores e pixadoras, que imprimem suas marcas na cidade por meio de escolhas específicas – identificando modos de se relacionar e de se deslocar por ela –, presentificando aspectos de sua experiência na urbe no arranjo estético de seus pixos.

2.1

O JOVEM PERIFÉRICO DA SÃO PAULO DA VIRADA DO SÉCULO

A experiência da São Paulo do final dos anos 1980 é de uma cidade mais complexa do que a do padrão centro-periferia da década de 1970. Uma combinação de processos causou sua transformação, alguns dos quais vale retomar: a reversão do crescimento demográfico; a recessão econômica, a desindustrialização e a expansão das atividades terciárias; a melhoria da periferia, combinada com o empobrecimento das camadas trabalhadoras; o deslocamento de parte das classes média e alta para fora dos centros; e a ampla difusão do medo do crime – processo fortemente potencializado pelo discurso midiático[2] da época –, o que levou pessoas de todas as classes sociais a buscar formas pretensamente mais seguras de moradia. A desigualdade não só aumentou[3], como se tornou mais visível e explícita na medida que moradores ricos e pobres vivem mais próximos uns dos outros nas novas áreas de expansão da cidade e na Região Metropolitana[4]. Algumas áreas figurativizam a aproximação entre diferentes classes sociais, mas a separação é mantida por barreiras físicas e sistemas de identificação e controle, pois

2 Figuras como Gil Gomes, Afanásio Jazadji e Wagner Montes eram apresentadores de programas de rádio e, posteriormente, de televisão, por meio dos quais narravam crimes de forma dramática cotidianamente. Eram conhecidos por seu modo truculento de se colocarem, pela maneira desrespeitosa como se referiam aos suspeitos, pela defesa da Polícia e da pena de morte e pela oposição aos direitos humanos. Esses programas contavam com enorme audiência nas décadas de 1980 e 1990 e influenciavam fortemente a opinião da sociedade, conforme aponta Caldeira (2000). Exemplo desse poder de influência é o fato de que Jazadji, ao lançar-se na carreira política, ter sido o candidato mais votado para Assembleia Legislativa de São Paulo no ano de 1986.

3 Segundo Caldeira (2000), o coeficiente de GINI – que aponta a diferença entre os rendimentos dos mais pobres e dos mais ricos, variando de zero a um – na Região Metropolitana cresceu de 0,516, em 1981, para 0,586, em 1991.

4 No estudo apresentado por Cuevas (2017) é possível verificar como a onda dos condomínios fechados continua em crescimento nos municípios da Região Metropolitana.

> **[...] no contexto de crescente medo do crime e de preocupação com a decadência social, os moradores não mostram tolerância em relação a pessoas de diferentes grupos sociais nem interesse em encontrar soluções comuns para seus problemas urbanos. Em vez disso, eles adotam técnicas cada vez mais sofisticadas de distanciamento e divisão social (CALDEIRA, 2000, p. 255).**

Caldeira avalia essa falta de tolerância como aliada à recente democratização:

> **De fato, a segregação e o processo de ostensiva separação social cristalizado nas últimas décadas pode ser visto como uma reação à ampliação desse processo de democratização, uma vez que funciona para estigmatizar, controlar e excluir aqueles que acabaram de forçar seu reconhecimento como cidadãos, com plenos direitos de se envolver na construção do futuro e da paisagem da cidade (2000, p. 255).**

FIGURA 40
Imagem retirada do vídeo *Degradação das diferenças*, disponibilizado em 2017 no canal do *Coletivo ArdePixo* no *Youtube*, exibe como está figurativizado no território da Região Metropolitana o novo padrão de segregação, numa clara distinção dos traços plásticos e figurativos entre o aglomerado de pequenas casas alaranjadas e o verde das árvores contrastando com o azul das piscinas nas casas no interior do condomínio fechado. Muros, grades e sistemas tecnológicos de segurança separam sujeitos e modos de vida ricos e pobres no município de Barueri. Os primeiros contam com espaços privados de convivência e partilha ao redor de suas casas, enquanto para os segundos pouco resta do espaço para ser partilhado, e o que existe está deteriorado, impossibilitando o uso por parte da população local. Acessado em março de 2018.

Próximos da virada do século, em São Paulo a violência se faz presente, condena vidas e molda práticas, atingindo especialmente a juventude periférica. De acordo com dados levantados por Caldeira (2000), de 1978

a 1994 o aumento do homicídio doloso como causa de morte subiu 356%, com a taxa especialmente elevada entre a juventude (entre 15 e 29 anos), que em 1994 representava 61,6% das vítimas em toda a Região Metropolitana. Dentre o total dos casos, 93% eram homens. Além de afetar mais jovens e mais rapazes do que moças, o homicídio também afeta desproporcionalmente pessoas pobres, já que em 1995 a maioria dos distritos com altas taxas de homicídio doloso era muito pobre e localizada próxima aos extremos do município ou nas áreas próximas ao Centro. Ainda segundo a autora, muitos dos discursos disseminados na época eram de apoio a práticas violentas e deslegitimação dos direitos individuais. Junto a isso, tornou-se comum a adoção de medidas ilegais e privadas para combater a criminalidade, com efeitos que solapam o papel mediador e regulador do sistema judiciário e alimentam um ciclo de vingança privada, provocando aumento da violência. E ainda uma outra questão é por ela considerada, no que tange às políticas relativas à segurança pública e os padrões tradicionais de desempenho da Polícia: a ação violenta do Estado ao lidar com o crime, que acentua a violência ao invés de controlá-la.

Mesmo com a consolidação democrática, os abusos policiais apresentavam números elevados e eram incorporados como algo rotineiro no cotidiano da cidade, representando uma figura hostil para o jovem paulistano periférico. Segundo os estudos de Caldeira, em 1992, as mortes causadas pela polícia representaram uma média de 20,63% dos casos de homicídio doloso na Região Metropolitana. Os principais alvos da violência policial são os "suspeitos" (supostos criminosos), em sua maioria pobres e em especial jovens e negros. Na década de 1990, a maioria das mortes causadas pela Polícia Militar ocorreu em bairros da periferia da Região Metropolitana, longe dos lugares onde os supostos crimes aconteceram, e 71,5% dessas pessoas assassinadas eram homens entre 15 e 25 anos, dentre os quais a proporção de negros era muito maior que a proporção de negros na população.

> **Em parte por causa do apoio popular a essa violência, as violações dos direitos humanos são uma questão pública, exibidas diariamente pelos meios de comunicação de massa, livres de censura. No entanto, essa informação não se tem feito acompanhar de reações de protesto. O que é pior, muitas vezes os abusos são apoiados por uma população que classifica direitos humanos como "privilégio de bandidos" (CALDEIRA, 2000, p. 159).**

O pessimismo e a incerteza também estavam presentes no cotidiano dos jovens à época. A experiência da decadência social era cada vez mais a realidade e a juventude pobre sentia que havia pouco que pudesse fazer para melhorar sua qualidade de vida, mesmo trabalhando e estudando duramente. No desenvolver de sua pesquisa com a população do bairro Jardim das Camélias, Caldeira afirma:

> **Para eles, a ideia totalmente consensual dez anos antes de que São Paulo era um bom lugar porque oferecia emprego e mobilidade social não era mais válida. Ainda podia até ser um bom lugar para se achar um emprego, mas os salários não permitiam sua incorporação à sociedade de consumo – como acontecia uma década antes – ou mobilidade social (CALDEIRA, 2000, p. 66).**

O jovem das *periferias culturais* de São Paulo estava condenado a uma vida de limites e riscos. Obrigado a conviver com o risco da violência policial ou do crime organizado; a conviver com o risco da violência decorrente da estigmatização que o faz ser identificado como "suspeito"; conviver com o risco de não construir para si um modo de vida que agregasse sentido à sua existência. Limitados em suas condições de acesso aos modos privados de lazer ou aos meios de consumo que os permitiriam alcançar algum *status* social; limitados pela falta de acesso às vantagens de se viver em uma metrópole e limitados pelo risco que o circular na cidade representava, pois poderiam ser vítimas da violência urbana ou de abusos policiais. Poucas ou nenhuma iniciativa de articulação cultural existiam para os territórios que, em muitos casos, haviam sido recém-estruturados ou nem ao menos contavam com estrutura urbana. Uma noção do cenário geral da situação dos jovens da metrópole de então é apresentada a partir do mapa do Índice de Vulnerabilidade Juvenil (IVJ), elaborado pelo Governo do Estado de São Paulo no ano de 2000. O índice considera em sua composição os níveis de crescimento populacional e a presença de jovens entre a população distrital; frequência à escola; gravidez e violência entre os jovens e adolescentes residentes no local. O indicador varia em uma escala de 0 a 100 pontos, em que o zero representa o distrito com menor vulnerabilidade e 100 o de maior:

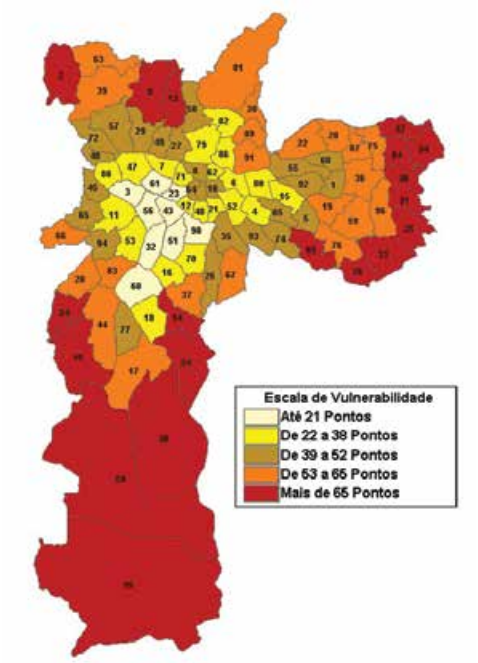


FIGURA 25
Mapa dos grupos de Vulnerabilidade Juvenil - Distritos do Município de São Paulo - 2000

Fonte: SEADE – Portal de Estatísticas do Estado de São Paulo.

Por meio da observação do mapa, percebemos se reiterar a situação que traduz as condições de crescimento da metrópole e que passa a atingir a população jovem de modo drástico ao longo das últimas décadas do século XX e início do século XXI, expondo uma grande parcela desses sujeitos a uma grave situação de vulnerabilidade. Apenas poucos distritos apresentam um valor menor que 21 pontos e todos esses, sem exceção, ocupam as centralidades.

Mudanças importantes no mercado de trabalho durante a década de 1990 também afetariam o modo de vida da juventude. Na época, houve um aumento contínuo do percentual de ocupados em atividades informais entre as pessoas que moravam ou trabalhavam no município de São Paulo. Em um cenário de altas taxas de desemprego, ampliou-se significativamente a participação de assalariados sem carteira assinada e de empregados domésticos no mercado de trabalho, correspondendo a 48,2% dos trabalhadores ocupados em 1998. O perfil de quem se vinculava a esse tipo de atividade revela quem encontrava mais dificuldade para conseguir emprego regular: trabalhadores não brancos (53% da população ocupada), mulheres (52%), jovens abaixo dos 17 anos (75,2%) e pessoas analfabetas ou com baixo grau de escolaridade (mais de 60%). Setores de comércio, serviços e da construção civil abrigam a maior parte desses trabalhadores

e a sua renda média corresponde quase à metade da dos trabalhadores regulares. Esses dados, cruzados com todas as informações que apresentamos até este ponto, revelam que boa parte da população jovem periférica exerce atividades informais, de forma que uma grande parte dos pixadores com os quais tivemos contato está inserido neste grupo, ocupando posições principalmente na construção civil e como *office-boys* ou *motoboys*.

As atividades informais são resultado de um contexto de precarização de trabalho, e implicam situações nas quais o jovem trabalhador se expõe a mais uma condição de risco – principalmente de acidentes ou mesmo de morte – agregada ao seu cotidiano. Contudo, é curioso destacar que tais atividades conferem ao sujeito um modo particular de vivenciar a metrópole, pois exigem que o indivíduo se locomova por ela, transpondo as barreiras de mobilidade – e o medo –, a observe e a perceba para além da programação de seus espaços. O *motoboy*, por exemplo, é uma figura que, diante do processo histórico que privilegiou escolhas ligadas ao discurso do carro em detrimento ao do transporte público, e um modelo de urbanização impróprio do ponto de vista geomorfológico – causando as temidas enchentes e situações calamitosas –, surge como uma alternativa para enfrentar os altos índices de congestionamentos e garantir as exigências da circulação fluída do consumo em escala ampliada em São Paulo. Segundo análise de Ricardo Barbosa da Silva (2011), em 2006 quase 30% dos *motoboys* entrevistados por uma pesquisa de opinião declararam rodar de 151 a 250 quilômetros por dia e cumprir uma jornada de trabalho de mais de dez horas, revelando as péssimas condições de trabalho que pautam a atividade, principalmente para aqueles que não conseguem um registro formal e recebem seu salário por hora, quilômetro rodado ou entregas efetuadas. O *motoboy* emerge, assim, como produto e necessidade na grande cidade paulistana no contexto de uma nova etapa do capitalismo, sendo induzido a um ritmo alucinante de entregas e, por conseguinte, exposto às mais diversas situações de riscos e acidentes de trânsito inerentes a sua atividade profissional (SILVA, 2011). Além disso, sofre com um forte discurso estigmatizador – assim como boa parte da população que exerce atividades precarizadas na cidade. Por outro lado, é uma das figuras que melhor se apropria da escala da metrópole e que lida diariamente com as narrativas traçadas nos espaços públicos nas diversas áreas da cidade – aspecto explorado mais profundamente no decorrer desta pesquisa.

Não é nosso objetivo discorrer longamente sobre o contexto de vida de um jovem periférico, mas apresentar aspectos mais fundamentais que estão imbricados na sua experiência na cidade. Todas essas informações levantadas atestam as condições de ausência de perspectiva e de risco eminente em que vive o jovem entre as décadas de 1980 e 1990, principalmente rapazes e principalmente negros ou originários de regiões pobres, que é também o perfil predominante no movimento da pixação. De lá para cá, um pouco desse cenário mudou. Foram elaboradas políticas públicas, especialmente culturais e relacionadas ao mercado de trabalho, voltadas para a juventude e para as periferias, além de diversas iniciativas civis terem sido empreendidas nas comunidades periféricas. Entretanto, os abusos policiais permanecem, os "enclaves fortificados" seguem em proliferação, os jovens negros continuam sendo principais vítimas da violência e o trabalho informal está mais forte do que nunca.

Uma pesquisa publicada pela Fundação Itaú Social no ano de 2016, denominada *Novos fluxos na busca por oportunidades: Trajetórias de jovens nas periferias da cidade*, coloca ainda uma última questão de fundamental relevância no contexto de nossa pesquisa. O estudo aborda o quanto as periferias de São Paulo são diferentes entre si e abrigam as disparidades sociais da cidade – menciona que apesar de todas serem compostas por moradias populares, todas têm a sua "rua dos boys" (sujeito mais endinheirado), fazendo referência ao aspecto fragmentado da segregação social atual. Apesar das importantes diferenças que existem entre esses territórios, um aspecto se reitera: o conflito de identidade que se instala quando os jovens passam a frequentar outros espaços da cidade para acessar oportunidades fora do seu bairro, pois, diante dessa necessidade de deslocamento diário e construção de relações e experiências afetivas em e com outros locais, o sentimento de pertencimento muitas vezes acaba em xeque.

Praticamente todos os pixadores com quem tivemos contato durante esta pesquisa revelaram ter iniciado a prática ainda bem jovens, com 12 ou 13 anos. Todos vivenciaram a São Paulo da década de 1990 e 2000. Todos carregam as memórias e as experiências das questões aqui levantadas e de como a prática da pixação se apresentou como uma possibilidade fascinante de participação e construção simbólica, para além da realidade a qual se encontravam condenados.

2.2

UMA RESPOSTA AOS MUROS: GRAFITE PRA GRINGO VER

Um *tecido* contínuo, de relações constantes, em que a *programação* se impõe como forma de interação privilegiada, é como a experiência do espaço público pode ser descrita na *São Paulo fragmentada*. O espaço como *tecido*, na perspectiva sociossemiótica de Landowski (2015), é o regime de construção do espaço que molda as práticas da maioria dos cidadãos ou, podemos dizer, do *Sr. Todo Mundo*. Buscando romper essa continuidade e instaurar uma ilha de sentido autônomo que quebrasse com a monotonia e inserisse uma zona carregada de excedente de valor, alguns sujeitos começam a intervir, sem requisições prévias ou autorizações, no visual deste espaço. É já na década de 1970 que grafiteiros e pichadores (com "ch") emergem uma experiência do espaço enquanto *voluta* – um espaço que exerce *pregnância estésica*, ou seja, que pode captar o sujeito e impeli-lo a um "uso do mundo" distinto do modo anterior, saindo da utilização objetivante para a prática, participante. Quebrando o senso comum, esses indivíduos não se sujeitam ao discurso do medo que paira na metrópole e ousam a circular pelo espaço público intervindo nele, ocupando-o, não se deixando cair na anestesia e buscando a urgente construção de sentidos outros. Nas palavras de Landowski

> **Passar da primeira [espaço como tecido] à segunda [espaço como voluta] é cessar de enxergar o mundo como um espaço de vocação funcional e operacional, estruturado a partir da vista e destinado a futuras explorações programadas. No oposto, é dar-se "corpo e alma" ao espaço enquanto imediatamente experimentado, a um espaço que, "pela intimidade do real, pode levantar nosso ser íntimo" através de práticas estesicamente ajustadas à dinâmica do outro, qualquer que seja ele. O espaço voluta se torna, assim, o espaço do corpo próprio (2015, p. 22, grifo do autor).**

Contudo, as escolhas sobre o modo de se apropriar desse espaço, aos poucos vão tomando rumos diversos sob o olhar julgador do *Sr. Todo Mundo*. Para compreendermos as diferenças que vão se delineando na cena urbana de São Paulo e introduzir o contexto de atuação dos pixadores, os diálogos e conflitos presentes na ação de ocupação das ruas, iniciamos com a caracterização dessa cena nos tempos atuais, para, enfim, chegar nas especificidades das manifestações as quais nos interessa tratar.

FIGURA 26
Na imagem, o grafite que ocupa os muros de uma escola estadual em São Paulo se mostra como um dos elementos que exerce *pregnância estésica*, oportunizando o sujeito a sair do uso objetivante do mundo.
Foto: Registro da autora, 2015.

Graffiti é o termo adotado nas grandes cidades mundiais que contam com uma cena ativa de arte e manifestações visuais urbanas, para denominar todos os tipos de inscrições realizadas com tinta *spray* em edificações urbanas, independentemente da forma ou conteúdo apresentado. Elementos figurativos, abstratos, coloridos, monocromáticos, estilos caligráficos, assim como o uso de diversos materiais e técnicas estão englobados no termo de origem italiana (derivado de *graffito*, palavra que define algo gravado com uma ponta ou o desenho feito na superfície que recebeu a intervenção[5]). Fora do Brasil, algumas variações do termo são admitidas, como "graffiti ideológico/político", "graffiti de gangues", "graffiti vândalo" – em traduções literais –, mas não uma distinção claramente admitida como a de grafite e pichação (com "ch", neste caso) adotada em nosso país.

5 Definição segundo Treccani - Enciclopédia *online*.

Dentre essa terminologia, interessa-nos destacar alguns tipos, para entender a clara diferença formal e de modos de ocupação do espaço entre certas manifestações visuais, muitas vezes confundidas com a pixação, considerando o contexto do Brasil, mais especificamente da cidade de São Paulo. Não iremos tratar nesta dissertação de todos os tipos de manifestação visual encontradas nas ruas desta cidade, por entender que não há semelhanças formais que induzem a confundi-las todas com a pixação, mesmo sob o olhar de observadores não tão familiarizados[6].

Em um contexto que o desejo da ressemantização do espaço tornou-se um meio de construção do sentido da vida na metrópole, São Paulo passou a ser conhecida nas últimas décadas como uma das capitais mundiais do *graffiti* ou grafite[7], exibindo em sua paisagem uma enorme variedade de estilos, de modos de ocupação da paisagem urbana e estruturando um movimento que conquistou tamanha visibilidade a ponto de muitos grafiteiros passarem a produzir também murais[8] e pintarem de forma autorizada, com apoio financeiro, em espaços destinados pelo poder público ou a iniciativa privada. Nesse contexto, compreendemos o definido como um tipo de manifestação parietal em que as letras e/ou elementos figurativos apresentam maior elaboração na construção das imagens, exibindo uma variedade de cores e formas. Exige de seu autor noções técnicas de elementos da arte como movimento, volume, perspectiva, cor e luz e a criação de um estilo individual nos traços plásticos, no modo de ocupação das superfícies e/ou a partir da criação de personagens característicos, que possa ser identificado no conjunto de suas obras e, assim, permitir o reconhecimento da autoria – nesse caso, o estilo assume a função de reconhecimento, uma espécie de assinatura do artista.

Tanto em São Paulo quanto em outras cidades do mundo, o grafite – originalmente um ato transgressor, não autorizado e não desejado, surge enquanto presença de uma *alteridade* em relação ao grupo de referência, pois é um elemento surpresa, que escapa à ordem e instaura uma quebra na *programação*, ordenada pelos poderes dominantes. Nesse contexto, as fronteiras entre identidades distintas são manifestas no plano empírico –

6 Para uma introdução às diferentes manifestações visuais encontradas em São Paulo, consultar Lassala (2017).

7 Alguns artistas e estudiosos admitem uma diferença entre os dois termos, considerando o *graffiti* com um dos elementos da cultura hip hop, um ato ilegal; e o grafite como arte mural feita por artistas contemporâneos inseridos no mercado da arte. Nessa dissertação, não nos aprofundaremos nessa diferenciação e iremos adotar a palavra grafite para nos referir a todas as manifestações realizadas por um único artista ou parceria de artistas, de forma ilegal ou autorizada, e com dimensão que não tenha exigido utilização de instrumentos como andaimes e equipe de apoio.

8 Mural, por definição, é uma pintura ou obra pictórica, geralmente de grandes proporções, realizada sobre muro ou parede e compreende uma linha de estudo no campo da arte. O mural normalmente necessita de parcerias com o poder público ou privado para ser viabilizado, uma vez que, como elucida o pesquisador Gustavo Lassala (2017), seu formato exige a utilização de aparelhagem de suporte para produção da obra no local, contratação de assistentes e, por vezes, verba para manter o aluguel e manutenção do espaço. Essas características demandam um maior tempo para planejamento e execução, além de atribuir uma menor efemeridade à obra instalada no espaço urbano.

nos discursos e nas representações que os sustentam – compondo, assim, uma variedade de formas e contornos do *Outro*, alguns sobre os quais já abordamos no capítulo 1. As expressões visuais urbanas – também denominadas manifestações parietais urbanas, no contexto desta pesquisa – figurativizam identidades de *Outros*, que não os destinadores que determinam as escolhas que se tornaram hegemônicas na composição do enunciado das cidades. Assim, essas manifestações das *alteridades* emergem outras urgências, necessidades e modos de vida na construção do espaço público.

Por serem intervenções inicialmente indesejadas – ou rejeitadas, assim como se rejeitam as diferenças na *São Paulo fragmentada* – e instaladas de modo ilegal[9], o autor da manifestação deve empreender manobras que afastem a possibilidade de flagrante, além de manter sua verdadeira identidade em anonimato para não incorrer qualquer tipo de perseguição. Portanto, analisando sob a ótica dos *regimes de visibilidade* de Landowski (1992), podemos dizer que esse sujeito *quer não ser visto*, para não sofrer qualquer tipo de punição por parte das autoridades ou proprietários de imóveis, e, para isso, organiza *táticas* – o que definimos semioticamente como modos de desencadear, ou, ao contrário, e, neste caso, retardar ou mesmo excluir a "passagem ao ato", ou seja, afastar as condições de *atualização* do programa considerado – que evitem a repressão da ação e reestabelecimento da "ordem" no espaço público. Contudo, assim como um ator no palco, esse sujeito *quer ser visto* – quer que sua presença seja vista –, mas "em representação", isto é, revestido pela camada que o identifica enquanto artista ou interventor, e não enquanto cidadão comum. Por isso, exibe em suas intervenções traços identitários que se reiteram, desejando que se *veja* e se reconheça o conjunto de sua obra, mas não sua identidade pessoal.

Entretanto, o cenário do grafite em São Paulo – assim como em boa parte do mundo – foi se transformando bastante nas últimas décadas e investido de valores por parte de outros destinadores como poder público, empresas do setor privado e galerias de arte, distanciando em certa medida esse tipo de arte de seu caráter inicialmente transgressor e contestador. Além disso, o grafite, principalmente após sua descriminalização, passa a se difundir como atração turística na cidade e a ser sanciona-

9 Uma mudança importante acompanha o histórico da cena urbana no Brasil: em 25 de maio de 2011, a Lei n. 12.408 – sancionada pela então presidenta Dilma Rousseff – alterou a redação do artigo 65, da Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, acrescentando um novo parágrafo no dispositivo, de descriminalização do grafite. A nova disposição estabelece que: "não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional" (Lei n. 9.605/98, Art.65, §2).

do positivamente em contextos elitizados, o que contribuiu para que ele deixasse de ser assimilado como uma manifestação de sujeitos periféricos, ou seja, identificados como uma *alteridade*. Há muito o contexto de produção e apreciação do grafite em São Paulo deixou de ser homogêneo e com intenções contestadoras mais claras, passando a configurar um território simbólico de interesses em jogo, como explica o pesquisador Victor Savarese:

> **[...] são muitas as formas de intervenção e os estilos presentes no meio do graffiti, no entanto é uma tarefa impossível defini-los de forma mais específica. Primeiro pelo fato de que um mesmo grafiteiro tem a possibilidade de realizar seu trabalho simultaneamente em diversas dessas vertentes, ou mesmo passar de uma para outra ao longo de sua trajetória no meio. Segundo pelo fato destas vertentes não estarem dissociadas, dividindo muros ao longo da história, e existindo transitoriedade entre os diversos grafiteiros que intervém de uma ou outra forma. Cabe ainda ressaltar que os grafiteiros não podem ser tomados como um grupo social homogêneo, coeso internamente e pouco relacionado com outros indivíduos ou grupos que não praticam o graffiti, ou como indivíduos advindos de uma mesma classe social, visto que existem diversas vertentes e estilos de graffiti, mais ou menos contestatórias ou assimiladas pelo poder público e as galerias (2013, p. 9).**

Tamanha visibilidade e aceitação do grafite não eliminam a existência de grafiteiros e grafiteiras que ainda realizam ações não autorizadas e também não determina uma sanção social positiva generalizada, assim como ainda mantém diferenças no modo como a manifestação é colocada em discurso nas periferias e nas centralidades. Entretanto, de um modo geral, podemos dizer que o sujeito-autor do grafite deixa de ocupar a posição do *querer não ser visto* e passa a *não querer não ser visto* – como um artista em seu camarim –, pois em grande medida será julgado como um sujeito virtuoso, um artista que "embeleza" a cidade e não mais um contraventor, "marginal", de forma que não é mais imprescindível que esconda sua identidade. Por vezes, desejará de fato ser visto, não mais sob a figuratividade de sua obra, mas por sua própria imagem pessoal, sendo

assim reconhecido e, talvez, tornando-se um rosto prestigiado entre seus pares e no meio artístico.

Desde a década de 2000, a crescente cooptação do grafite pelo mercado da arte e sanção positiva por parte do poder público e sociedade passou a motivar a prática de autorizar ou financiar a produção de painéis de grafite sobre superfícies no espaço público (de propriedades públicas e privadas). Isso porque o grafite passa ser entendido como um tipo de intervenção que valoriza e requalifica um local, mas, além disso, como forma de impedir ou coibir a instalação de pixos nesses locais, uma vez que, de modo geral, vigorava um acordo nas ruas de respeito sobre o espaço já ocupado pela intervenção de outro autor. No ano de 2008, a gestão do prefeito de São Paulo Gilberto Kassab (que assumiu após a saída de José Serra – inicialmente 2006 a 2008 – e posteriormente foi eleito para o mandato de 2009 a 2012), essa prática começou a ser questionada por grupos de pixadores, que quebraram esse "código" das ruas e realizaram diversas ações de *atropelo*[10] sobre grafites em algumas áreas de grande visibilidade da cidade[11]. Essas ações – sobre as quais iremos discorrer com mais detalhes adiante – foram uma forma de chamar a atenção para essa dicotomia que começava a se delinear com mais força no cenário da cidade naquela época e iria ser reforçada pela iniciativa privada e por políticas adotadas nas gestões seguintes.

O prefeito Gilberto Kassab viu sua popularidade aumentar significativamente após a implementação da Lei nº 14.226/2006, conhecida como Lei Cidade Limpa. Essa legislação, em linhas gerais, regula a propaganda em outdoors e placas de estabelecimentos comerciais, visando a diminuição da poluição visual na cidade de São Paulo. A medida resultou na descoberta – por debaixo da infinidade de *outdoors* que ocupavam o espaço público – um cenário pouco conhecido pelas gerações da época, de um enunciado fragmentado e de cromatismo acinzentado, repleto de superfícies vazias de presença e de sentido, que, então, carecia de novas propostas de ocupação e apropriação. Ainda durante essa gestão – mas despertando pouco interesse por parte da mídia e da sociedade a respeito do tema – foi instituída também a Lei n. 14.451/2007, denominada Programa Antipichação, com o objetivo de promover a "recuperação" de fachadas de imóveis públicos e particulares atingidos por pichação (e pixação), autorizando a promoção de serviços de limpeza ou pintura "reparadora", bem como

10 Atropelar, no contexto das ruas de São Paulo, significa pintar por cima de outra intervenção. É considerado um ato de desrespeito entre qualquer pessoa que intervém no espaço público.

11 Notícia do jornal Folha de S.Paulo (CAPRIGLIONE e CHOQUE, 2008) relata os atropelos realizados pelos pixadores e o discurso defendido pelos mesmos.

estimulando a cooperação da iniciativa privada para execução desses serviços. No texto da lei, um dos artigos especifica que o grafite não seria alvo do programa, desde que executado com autorização do proprietário do imóvel ou do poder público. Com a implementação dessas medidas, o grafite ganha mais espaço no enunciado da cidade, pois aparece como alternativa de ocupação da São Paulo que evidencia o vazio de seus muros e de seu espaço público, além de um poderoso "antídoto" contra a ação dos pixadores.

A "limpeza" promovida pela Prefeitura seguia sempre um critério subjetivo de diferenciação entre grafite e pichação (e pixação), entre intervenções autorizadas ou não, e o apagamento era feito de forma arbitrária[12] – como ainda o é atualmente. Muitos grafiteiros relatam que, por vezes, ao serem abordados por policiais durante a realização não autorizada de um grafite em um muro de propriedade pública ou privada, conseguiam facilmente se manterem livres de uma autuação por meio de uma simples *estratégia*. Diferente da *tática*, que atua no plano "objetivo" do fazer, a definição semiótica de *estratégia*, segundo Landowski (1992), é a intervenção nas decisões programáticas de outro sujeito, operando no estágio da *virtualização* dos programas narrativos, manipulando sua competência decisional, ou seja, atuando no plano cognitivo. A *estratégia* dos grafiteiros era apenas afirmar aos policiais que eram artistas e estavam realizando um trabalho autorizado no local. Essa informação, mesmo que falsa, usada em um contexto em que o grafite é sancionado positivamente pela população em geral, era suficiente para que os grafiteiros não fossem impedidos de finalizar o trabalho, sem que fosse feito qualquer juízo de valor a respeito do desenho ou inscrições a serem instaladas e, por vezes, até contando com a cooperação dos policias para garantir a segurança do autor da obra.

Enfim, é nesse contexto de apropriação e capitalização do grafite e dos discursos sobre ele, que a pixação passa a questionar a postura dos próprios grafiteiros em corroborar com a ascensão do grafite em prejuízo ao pixo, uma vez que o acordo de respeito entre as diferentes manifestações vinha do próprio fato de elas terem uma raiz comum, que era da transgressão e apropriação dos espaços a partir de ações fortuitas e, no mais das vezes, ilegais. Com a apropriação do grafite pela sociedade, poder público e iniciativa privada, a disputa pelo espaço passa a ser desigual.

12 O documentário *Cidade Cinza* (2013), dos diretores Guilherme Valiengo e Marcelo Mesquita, aborda a questão dos critérios imprecisos nos apagamentos de grafites e pichações/pixações promovidos pela Prefeitura à época.

Recentemente, em 2016, essa oposição grafite vs. pixação (ou pichação, pois a mídia e poder público não assumem o traço distintivo do uso da palavra grafada com "x") foi ainda mais ressaltada e acalorada pelas estratégias de marketing adotadas pelo então candidato a prefeito João Doria Júnior, que durante sua campanha política declarou o combate à ação dos pichadores (pixadores) e apagamento das pichações (pixações) como uma das principais agendas do programa denominado *Cidade Linda*, o qual tornou-se chamariz da campanha. Ele espalhou declarações na mídia com afirmações como "todo pichador é bandido", "pichador não tem nada a ver com grafiteiro"[13] e "ou mudam de profissão ou mudam de cidade"[14], entre diversas outras, inflando a investida da opinião pública contra os pixadores e encampando uma nova lei antipichação[15] – que previa punições mais severas para pichadores/pixadores – como uma das principais bandeiras de sua gestão. Doria, além de retomar parte do discurso alimentado na gestão Kassab e reproduzir um discurso semelhante ao cunhado por Jânio Quadros, prefeito entre 1986 e 1988, desloca o foco da atenção do objeto pixação para os sujeitos pixadores e não somente trata a pixação como uma manifestação menor, digna de desprezo, como trata os cidadãos que pixam com o mesmo repúdio. Além da tentativa de promover sua candidatura pautada nos discursos de combate a pixação, o prefeito reascendeu a possibilidade de criação de um "disque-denúncia" voltado exclusivamente para os casos de pixação, incentivando a participação da população na "caça aos pixadores" e dando novas e perigosas nuances à afirmação da dicotomia entre grafite e pixação.

Ao mesmo tempo que se promovia com o campanha antipichação, Doria entendeu que fomentar a criação de mais espaços dedicados ao grafite seria uma estratégia eficaz para agradar a opinião pública em geral. Assim, criou iniciativas para financiar a produção de painéis de grafite, por meio do projeto Museu de Arte de Rua (MAR), cuja inauguração está documentada em vídeo no canal do prefeito no Youtube – *João Doria News* –, no qual ele declara: "grafite é arte e a arte a gente respeita"[16]. Diversos grafiteiros da cena urbana de São Paulo fecharam parceria com a Prefeitura na curadoria deste programa, ao mesmo tempo que a pixação continuou ocupando ilegalmente os espaços públicos da cidade – à revelia do policiamento que passou a marcar presença permanente em alguns monumentos e praças – entretanto, não ocorreram novos atropelos de grafite até a finalização deste trabalho.

13 Em entrevista concedida à Rádio CBN, em 04/01/2018.
14 Alessi (2017).
15 As principais medidas adotadas com a nova lei foram tema da notícia do portal Folha de S. Paulo (GRAGNANI, 2017).
16 Disponível em https://goo.gl/kqfAPY. Acessado em janeiro de 2018.

FIGURA 27
Inscrição abaixo de uma pixação, instalada nos tapumes ao redor da Praça Ramos de Azevedo, no Centro, durante uma reforma e restauração da mesma, realizada pela gestão de João Doria, em parceria com empresas italianas. Na inscrição, acompanhada de alguns pixos que ocupam a parte superior do tapume de madeira – assumindo a autoria da frase –, lê-se "Mais fácil o Dória morre do que a pixação acaba...".
Foto: Registro da autora, 2017.

Para além do grafite e dos valores que essa manifestação figurativiza atualmente no enunciado da cidade, São Paulo exibe em sua paisagem outras manifestações que merecem aqui uma caracterização mais profunda, para compreendermos o fato de presentificarem valores distintos aos da pixação.

2.3

UMA OUTRA RESPOSTA AOS MUROS: YES, NÓS TEMOS PIXAÇÃO!

Talvez algumas pequenas TAZs tenham durado por gerações – como alguns enclaves rurais – porque passaram desapercebidas, porque nunca se relacionaram com o Espetáculo, porque nunca emergiram para fora daquela vida real que é invisível para os agentes da Simulação.

Hakim Bey[17]

Graffiti writing, tagging ou, como conhecido no Brasil, *tag* é um tipo de manifestação visual urbana que se aproxima mais da pixação no que tange à questão formal, além de ser uma denominação distintiva em relação ao grafite, adotada mundialmente. É também uma prática pouco compreendida pela sociedade, muitas vezes associada com gangues (praticantes de crimes mais pesados), vista como vandalismo sem sentido, de atitude narcisista e uma invasão ou agressão à propriedade – no mundo todo, de um modo geral. Ou seja, compartilha diversas características comuns à pixação, porém apresenta distinções: não configura um movimento ou coletivo, é uma prática globalizada e apresenta características que seguem, em linhas gerais, o mesmo padrão estético em diferentes cidades ao redor do mundo.

No Brasil, *tag* pode ser simplesmente a assinatura que identifica a obra de um grafiteiro, mas pode também ser uma prática isolada da escrita de um codinome ou apelido em uma superfície qualquer no espaço público, exibindo um estilo caligráfico específico. O estilo das letras das *tags* | **17** (BEY, 2001, p. 18)

é inspirado no estilo de letras da cena urbana estadunidense, onde essa prática começou a se difundir nos anos 1970. Apresenta em seu arranjo estético de sua plástica ritmica letras curvas ou retas inclinadas na diagonal, um pouco emboladas, conectadas umas com as outras e com formato sinuoso – como em uma assinatura de cheque ou uma rubrica. Em outros lugares do mundo, são instaladas utilizando predominantemente *spray*, mas em São Paulo é mais comum ver também *tags* desenhadas com materiais como giz de cera e canetas do tipo pincel atômico (chamadas também canetão), sendo o *spray* mais usado no caso de assinaturas de um grafite. Independente do material, sempre exibem uma única cor, assim como na pixação.

FIGURA 28
Quatro tipos de tags posicionadas sobre grafites, instalados como assinatura e, assim, presentificando uma marca identitária dos autores.
Fonte: Acervo pessoal, 2013.

FIGURA 29
Superfícies ocupadas por *tags* no espaço público. [a] Uma parede na Rua Augusta, em São Paulo e [b] a porta de um edifício localizado no centro histórico da cidade de Bologna, na Itália. Ambas apresentam semelhanças no padrão de ocupação e no arranjo plástico, ainda que estejam em diferentes partes do mundo.
Fonte: [a] Giuliano Laffayette/Pinterest e [b] acervo pessoal, 2015.

O modo de ocupação das superfícies pelas *tags* inaugura um novo modo de presença na comparação com o grafite. No caso das *tags* posicionadas em sincretismo com o cromatismo do grafite (como na Figura 28), aquelas atuam como uma espécie de "selo de qualidade", em que o grafite como cenário recebe com a *tag* um endosso do sujeito que o reconhece como "grafite segundo o seu modo de grafitar", por assim dizer, um estilo que o identifica e recebe seu aval. Já as *tags* em composição sincrética com o mobiliário ou superfícies variadas no espaço urbano (Figura 29) apresentam um aspecto semelhante à pixação em seu modo de ocupação, pois atuam instaurando no espaço não somente uma *alteridade* em relação à identidade dominante, mas figurativizando uma variedade de identidades que configuram *alteridades* entre si, dialogando com a noção de um espaço público heterogêneo – o qual deveria naturalmente sê-lo. Cada indivíduo elabora cuidadosamente o estilo tipográfico de sua *tag*, plasmando na estética das letras seus traços identitários, ainda que todos sigam o mesmo estilo na plástica rítmica. A presença e permanência de uma *tag* em uma superfície convida naturalmente outros sujeitos a se unirem naquela apropriação, apropriação, por meio de um processo em que um influencia o outro não pela comunicação de discursos persuasivos, mas pelo contato ("contagioso"). Regidos por essa lógica que Landowski (2014a) denomina união, esse coro de vozes coletivas compõem o todo sensível e a identidade do *Outro* naquele espaço público

As *tags* são instaladas de forma ilegal e, no mais das vezes, vistas pela população simplesmente como uma pichação – ou uma "sujeira" –, distinta em relação ao grafite. Sendo assim, o sujeito que as instala *quer não ser visto*, pois pode ser punido por seu ato e não conta com a sanção positiva da sociedade, portanto empreende *táticas* para a ocupação bem-sucedida do espaço; porém, ao instalar sua marca, *quer ser visto* "em representação", revestido de sua identidade de interventor, que é exibida ao público por meio do codinome e do arranjo estético da assinatura, que segue o mesmo estilo, é padronizado para cada indivíduo. A presença das *tags* com características que se reiteram pelo mundo todo traduzem um sentimento de insatisfação com a ordem imposta ao espaço e uma condição de não reconhecimento ou sentimento de não pertencimento por parte do sujeito em relação à cidade que habita, resultando na necessidade da instauração de uma quebra da regularidade na forma de uma *alteridade*. Entretanto, a diferença nos traços plásticos e na rítmica dessa manifestação em comparação à pixação – encontrada somente no Brasil, especial-

mente em São Paulo – traduz as condições particulares de existência dos sujeitos da metrópole que habitamos. No país em que o *habitus* precário é um fenômeno de massa (SOUZA, 2006), e que a cidade segue padrões de radical exclusão e segregação, a pixação, por seus traços plásticos e sua rítmica característicos, torna-se também uma ocupação massiva das edificações das metrópoles, presentificando aspectos específicos da vida desses sujeitos, conforme detalharemos mais adiante.

Saindo do cenário global e aportando em São Paulo, aprofundemos brevemente na elucidação do termo adotado para denominar o ato transgressor de escrita na parede desde a década de 1970: pichação (com "ch"). Nos dicionários brasileiros de língua portuguesa, encontramos a definição da palavra pichação (grafada com "ch") como "ação ou resultado de pichar; inscrição, geralmente de caráter político, ou rabisco em fachada, parede, muro etc."[18], sendo que "pichar" é também a ação de aplicar piche, uma resina pegajosa de cor negra, utilizada na composição do asfalto para pavimentação de vias públicas – definição que reitera o cromatismo característico dos materiais utilizados nessa prática, geralmente de cor negra, que é também a cor da pele da maior parte da população marginalizada.

No vocabulário da cultura urbana de São Paulo, o sentido da palavra pichação segue o sentido do dicionário, mas se faz relevante para esse estudo frisar as características que a definem formalmente e no que diz respeito aos modos de ocupação, para distingui-la do que é entendido por pixação. Assim, pichação designa uma ação que geralmente utiliza palavras ou desenhos muito simples, com pouca ou apenas uma cor, feita em alguma superfície não autorizada, com objetivo de marcar presença, chamar atenção para si ou para alguma causa. As escritas ou desenhos na pichação são aleatórios e sua autoria pode ser atribuída a qualquer cidadão, pertencente ou não a um grupo organizado, e ela pode ser grafada com qualquer ferramenta para desenhar, pintar, escrever ou rabiscar. Seu arranjo estético não define um padrão no estilo das letras, símbolos ou desenhos, apenas no modo de ocupação dos espaços, e seu suporte pode ser qualquer superfície em local interno, como banheiros, ônibus, escolas, ou externo, como mobiliário urbano, paredes, muros e fachadas.

A prática da pichação (com "ch") não exige grandes habilidades de seu autor, uma vez que o desafio aos pró-

18 Definição segundo o Dicionário Aulete Digital.

prios limites do corpo e da criatividade, em geral, não faz parte dos objetivos de alguém que picha. Dessa forma, raramente uma pichação é flagrada em local de difícil acesso ou como resultado de uma ação que configura risco de vida. O foco de atenção da pichação está no conteúdo da mensagem/imagem e/ou na representatividade do local onde ela foi instalada, não no seu padrão estético ou na performance individual do executor. Por não adotar um estilo específico no arranjo estético e plástica rítmica, mas um uso convencional das letras e símbolos, a apreensão de seu conteúdo é imediata, se dá por meio de um reconhecimento por associação. Assim, o componente identitário é o próprio conteúdo e/ou a relação instaurada entre este e o local onde ele é instalado. Desta forma, diferencia-se da *tag* ou da pixação (com "x"), manifestações cujo próprio estilo estético do arranjo, na relação com o modo de ocupação das superfícies, é principalmente o que traduz os traços identitários de seu autor.

FIGURA 31
Exemplos distintos de pichação (com "ch") no espaço público: [a] a traseira de um banco de ônibus;[b] espaço interno de uma universidade na ocasião de um protesto; e [c] degraus de uma praça pública em São Paulo. Todas exibem mensagens legíveis sem um estilo estético definido e chamam atenção pelo conteúdo da mensagem.
Fotos: [a] acervo pessoal, 2017; [b] Ayrton Vignola/AE, 2012; e [c] Marlene Bergamo/Folhapress, 2016.

FIGURA 30
Pichação (com "ch") instalada na fachada do Pátio do Colégio, no Centro, utilizando um extintor de incêndio como instrumento para desenhar as letras. A intervenção causou impacto nas mídias e em muitas postagens nas redes sociais foi identificada como "pixação", por seu caráter transgressivo. Porém, seus traços plásticos, de uma letra que não segue um estilo característico e não está acompanhada por uma assinatura ou marca que identifica sua autoria, deixa claro se tratar de uma pichação (com "ch"). O conteúdo da mensagem chama a atenção para a causa, um apelo, "olhai por nois", instalada intencionalmente na fachada de um prédio símbolo da história da Igreja Católica em São Paulo.
Foto Reprodução/Twitter/Mustash93. Fonte: Paulo Pinto/FotosPublicas

No final da década de 1960, em Paris, capital da França, surgiram nos muros frases pichadas com objetivo de protestar e dar visibilidade para a causa da greve geral, e da movimentação estudantil que ocorria à época. Essas pichações (com "ch") se voltavam contra a ideologia vigente e imprimiam palavras de leitura clara e direta nas superfícies do espaço visível ao público, na intenção de estabelecer uma comunicação com o cidadão comum e com as autoridades. No mesmo período no Brasil, surgem movimentos contrários ao regime militar vigente, que também se utilizam da pichação como forma de expressar opiniões e anseios a favor da democracia. Já no final da década de 1970, na cidade de São Paulo, surgem pichações que não eram manifestas em caráter de protesto, mas como simples expressão de indivíduos que marcavam sua passagem pelos locais – "cao fila Km 26", "Deus esteve aqui", "quem pixa o rabo espicha" e "Gonha mo breu" (FONSECA, 1981) são exemplos de frases que compunham a figuratividade da cidade na ocasião, sendo vistas repetidamente ocupando superfícies em regiões diversas. Na São Paulo contemporânea, a ocupação da paisagem urbana pelas pichações (com "ch") – tanto como forma de protesto quanto como expressão poética – ganhou novo fôlego nos últimos anos, principalmente após os protestos ocorridos no ano de 2013 em prol da redução das tarifas de uso do transporte público, que culminou em um novo ímpeto no sentido da importância de ocupar as ruas por parte da população.

Ainda em meados da década de 1980, algumas pichações (ainda aqui grafadas com "ch"), dando a ver termos comumente identificados como apelidos – abreviação de nomes próprios; qualificação ou titulação individualizadora –, codinomes ou marcas, passam a ser vistas com grande frequência nas áreas públicas da cidade de São Paulo, exibindo sempre os mesmos nomes e formato individual de letras. *Juneca, Pessoinha, Bilão, Tchentcho e #Di#* são alguns dos nomes que ganharam fama por sua presença reiterativa no espaço da metrópole, que despertou a atenção da mídia e das autoridades. Lassala (2014) discorre sobre o início da constituição do campo da pixação:

> **[...] no início de 1980, Oswaldo Campos Júnior, um adolescente que ganhara o apelido de Juneca dos amigos na escola, aproveitou algumas sobras de tinta da pintura que usara para personalizar sua Mobylette, escrevendo seu nome no muro. Rapidamente percebeu que isso provocava um sentimento único, que se espalhava dentro dele e produzia adrenalina, algo que viciava. A ideia de grafar um codinome – a manutenção do anonimato – estimulava mais ainda a curiosidade das pessoas e isso o levou a não parar mais. A diversão logo atraiu Antônio Pessoa, "Pessoinha". Juneca e Pessoinha dividiam a cidade por zona e iam rumo ao destino combinado para escrever "Juneca, Pessoinha" nas paredes da cidade. [...] Opondo-se às pichações de cunho político, a contravenção despretensiosa e destituída de ideologia tornou a ação uma busca incessante por espaços de boa visibilidade (p. 25).**

Juneca e Pessoinha já assumiam uma das práticas que fazem parte do movimento da pixação: de espalhar uma mesma marca pela cidade, de modo excessivo e ocupando locais de visibilidade. Entretanto, ainda não adotavam um padrão estético específico, apenas escreviam seus nomes de forma legível nos muros. A repercussão da ação destes pichadores já apontava para a questão da fama conferida aos autores das intervenções, que passaram a ser tema de notícias nos jornais da época, levantando discursos polêmicos, que variavam entre as críticas, a repressão e a curiosidade, a respeito das ações e do mistério acerca da identidade dos sujeitos por detrás delas. A parceria entre os dois pichadores também era um aspecto que figurativizava em suas escritas a importância da amizade e cumplicidade presentes no contexto da prática.

FIGURA 32
[a] a caligrafia de Juneca e Pessoinha, que não apresentava traços plásticos que caracterizavam um estilo específico; [b] estrato da página do complemento do Diário Oficial do Município de São Paulo, de 04 de outubro de 1988, citando Juneca e Bilão (seu parceiro à época, após o afastamento de Pessoinha da pichação). Trata-se de um exemplo da visibilidade que as ações alcançaram e como a publicização dos discursos de eliminação dessa *alteridade* eram um modo de conferir popularidade aos seus destinadores.
Fontes: [a] Duarte (2017) e [b] acervo digital do jornal O Estado de São Paulo, acesso janeiro/2018.

O início exato do momento em que começam a aparecer codinomes grafados com uma caligrafia de estilo específico na paisagem de São Paulo não é precisado em nenhuma fonte de pesquisa. Uma reportagem do jornal Folha de S. Paulo, de 6 de março de 1989, já menciona a adoção, dita recente, de "letras que lembram motivos góticos e gregos"[19], além de citar diversos pixadores por meio do nome de seus respectivos pixos e um local fixo de encontro dos mesmos. Lassala identifica pistas que confirmariam a hipótese de diversos estudos de que a pixação (com "x"), enquanto prática organizada por gangues e exibindo um arranjo plástico característico no desenho de suas letras, teria sua origem ligada ao movimento punk, reiterando a postura anárquica de protesto e questionamento dessa cultura: | **19** (TOGNOLLI, 1989)

> **Alguns indícios para essa constatação podem ser percebidos no visual dos convites de festas da época com ilustrações fazendo uso da temática punk, conforme observado ao lado no convite de três anos da gangue 8º Batalhão23, pelos nomes de pixações precursoras como: "Birajá Punk", "Lixomania", "Punk de Guerra", "Kennedys" que remetem diretamente a palavra Punk, ou no caso de Lixomania e Dead Kennedys, nomes de banda punk e até mesmo o estilo caligráfico das letras de pixações pioneiras como "Deekaadencia", "PSP Osso", "Chefe", entre outras, que guardam grande semelhança com os logotipos de bandas punks como Ratos de Porão e D.R.I. (Dirty Rotten Imbeciles) (2014, p. 26).**

Dessa forma, no final da década de 1980 – após a recente retomada da democracia com a promulgação da Constituição de 1988 e enquanto a "cidade de muros" sofria com um crescente processo de abandono de seus espaços públicos – jovens confinados nas *periferias culturais* de São Paulo, quase sem estrutura de lazer disponível, com pouco ou nenhum acesso ao consumo e à atividades culturais, começam a formar grupos, adotar codinomes, definir um estilo caligráfico, determinar pontos de encontro – posteriormente batizados de *points* – e se unir para realizar coletivamente uma prática de ocupação da cidade com suas marcas indecifráveis que a "emporcalhavam" – segundo a visão disseminada pela mídia e de boa parte da população. Estava então constituído o movimento da pixação de São Paulo, a caligrafia ilegal urbana de letras grandes, retas e geométricas, pontiagudas e alongadas verticalmente, que não apresentam serifa e que seguem os traços plásticos característicos do modelo vertical da paisagem de São Paulo – o chamado *tag reto*.

Sob a perspectiva da sociossemiótica, podemos assumir que a pixação, a partir de seu surgimento, traduz a presença de uma nova *alteridade* na paisagem, que instaura uma noção de cidade na contramão dos ideais dominantes, mas vai além dos feitos do grafite – que, descriminalizado e euforizado pela mídia e pelo poder público, já pouco ocupa uma posição de *alteridade*, além de não configurar um movimento coletivo homogêneo – e das *tags* – que não ocupam a cidade de forma massiva e identificando uma mesma pertença. Landowski (2012) lança uma luz sobre a questão da dinâmica das identidades, que nos auxilia na compreensão da identidade que o pixador assume coletivamente no discurso enunciado de São Paulo, questão sobre a qual iremos nos debruçar mais longamente no decorrer desta dissertação. Estabelecendo uma posição identitária central de referência, o *Sr. Todo Mundo*, que se caracteriza pelo senso de adequação e que oferece a todo instante as marcas de uma perfeita adesão às normas do grupo ao qual pertence – o que é considerado a *normalidade* –, Landowski localiza outras figuras emblemáticas em suas respectivas maneiras de se orientarem por referência a essa "figura exemplar". A partir desses pressupostos, lançamos a hipótese de que o pixador assume, em um primeiro momento a figura do urso (posição de não conjunção), que o autor descreve como uma a quem ninguém, senão ele próprio, pode indicar a direção a seguir e que não se desvia de sua própria trajetória, assumindo o risco de ter rompidos os vínculos que o mantém conjunto à sua esfera de pertinência – reiterando características da própria ideologia anarquista,

dos punks citados no início do movimento. O *urso* mantém uma forma de vida justaposta no mesmo plano em relação a essa forma de referência, preservando a heterogeneidade, numa relação em que estabelece

> **[...] a inobservância grosseira (ou talvez irônica) dos costumes locais, uma maneira inveterada de perturbar ou de questionar os hábitos mais ancorados, ou, pior ainda, uma presença tão forte de toda a sua pessoa que ela passa a ser, com o tempo, pesada, tudo isso tomado em conjunto valendo-lhe sua paulatina colocação à distância, mas também, em contrapartida, pode-se supô-lo, o tempo disponível para explorar outros horizontes, além dos "nossos" – mesmo que seu exílio e suas descobertas sejam, talvez, puramente interiores, como os sonhos de uma suave loucura (LANDOWSKI, 2012, p. 40).**

Nesse cenário do final da década de 1980, o pixador, portanto, marca uma distinção em relação ao *Sr. Todo Mundo* – por meio de uma manifestação plástica incompreensível pela maioria da sociedade –, que não segue os códigos sociais pressupostos no universo que habita e cria um modo outro de se deslocar pela cidade, de vive-la.

No processo de construção identitária dos traços figurativos da pixação, além das características plásticas comuns à inscrição de todos os pertencentes ao movimento, tornou-se importante a criação de uma tipografia singular por parte de cada indivíduo ou grupo, em um processo semelhante ao descrito no caso das *tags*, mas em um contexto em que adquire maior valor no coletivo. O processo de elaboração do estilo tipográfico por parte de cada sujeito tornou-se fundamental para sua iniciação no movimento e passou a se dar de forma cuidadosa, pois além de ser muito valorizado entre seus pares, é fundamental para a construção de sua identidade individual e seu destaque em meio ao coletivo, uma vez que a complexidade do arranjo plástico e a fidelidade em sua reprodução são aspectos que agregam valor à imagem do indivíduo (ou de um grupo de indivíduos) perante a comunidade de pixadores. Diferentemente da visão pré-concebida de que "pixação" é "tudo um monte de rabiscos", as *alteridades* que se configuram na relação das diferentes tipografias, ainda que façam parte de um mesmo "guarda-chuva" de estilo – o *tag reto* –, são muito importantes na compo-

sição de um espaço heterogêneo, em que cada sujeito é reconhecido pelo seu feito individual, mas que articulam entre si uma *alteridade* coletiva, em oposição às escolhas enunciativas advindas dos destinadores que configuram o poder hegemônico do *Sr. Todo Mundo*.

FIGURA 33
Estilo caligráfico característico já marcava a identidade da pixação na paisagem de São Paulo na década de 1990. Nas imagens, já é possível encontrar as diferenças entre as tipografias, que marcam o resultado do processo criativo de cada indivíduo ou grupo menor, compondo um quadro de tipos heterogêneos que dialogam no estilo e no modo de ocupação.
Fonte: página do Facebook Ruas de SP. Acesso novembro/2017.

Este procedimento de estilização das letras do alfabeto – mecanismo semelhante ao apontado na descrição das *tags* –, além de instaurar uma quebra no espaço enquanto *tecido*, potencializa a pregnância estésica que capta os sentidos do sujeito que experiencia o espaço. As letras em seu arranjo estético e plástica rítmica emergem uma ordenação do tipo semissimbólico, na qual,

> **a significação é construída pelo arranjo imprevisível das ordenações significantes, que impõem mudanças das operações perceptivas, instigando os sentidos a participar associativa e intencionalmente das rearticulações significantes que não seguem o convencional (OLIVEIRA A. C. de, 2009, p. 96).**

No caso da pixação, o processamento inusitado das letras desloca a percepção do enunciatário, que normalmente apreenderia o conteúdo por meio dos recursos da expressão com base na convenção social, em que cada letra é reconhecida por um processo de associação. A partir da intencional deformação plástica dessas letras, surgem novas possibilidades interacionais dos traços significantes e o destinatário é conclamado a

rearticular os elementos para construir nas suas associações – em sincretismo com os outros elementos que compõem sua configuração – o significado desse uso. Nesse caso, os sentidos são convocados a participar da construção do significado, demandando interação e um maior comprometimento – disposição sensível do próprio corpo – por parte do enunciatário. Os arranjos semissimbólicos estetizam os textos, aproximando-os do texto da Arte, pois

> **[...] têm a força de quebrar os estereótipos e jogar para os ares as formulações convencionais no seu contrapor-se às formas simbólicas. Como aprendemos com Greimas (2002), esse ato pode ser cultivado pelo sujeito como forma de combate à usura do sentido da vida, uma busca que nos põe todos agindo com um mesmo propósito em um cultivo que rende mais frutos quanto maior a nossa familiaridade com essa produção semiótica do sentido (p. 97).**

Esse novo arranjo das letras do alfabeto nos permite depreender ainda um ponto fundamental na análise da pixação. A manifestação se coloca como uma oposição às regras em diversas dimensões: às regras da legislação, pois configura crime; e às regras dos modos como se experiencia o espaço urbano na *São Paulo fragmentada* – programado, hostil para com as *alteridades* e esvaziado pelo medo, pela ausência de espaços para pedestres ou pela euforização do isolamento dos espaços homogêneos em detrimento à convivência heterogênea nos espaços públicos. Mas para além de uma contestação da ordem das coisas – presente também no grafite e no *tag* – a pixação surge como uma contestação das normas do *gosto* e, assim, não só rejeita a dinâmica do *habitus* secundário no contexto de São Paulo, como questiona os princípios que regem a categoria universalizada do *bom gosto* ou da *norma culta*.

Seu estilo caligráfico subverte o formato das letras do alfabeto, tornando-as quase incompreensíveis – quando o "correto" é ter uma caligrafia que segue ao máximo os padrões; o monocromatismo e a adoção do preto, que se confunde com o escurecimento das paredes degradadas dos imóveis, produz um efeito de reiteração da materialidade escurecida das fachadas desgastadas, assim evidenciando a degradação e atuando na li-

nha oposta ao colorido dos grafites que oculta essa degradação e, por isso, é tido como um modo de valorizar o patrimônio; e a investida contra os muros, que configura um ataque a uma das figuras que caíram no *gosto* e se tornaram símbolo de *status* para o paulistano da época, porém não para instalar ali uma presença "agradável", mas uma presença que incomoda uma população que *quer não vê-la*. Dessa forma, o pixador cria uma linguagem que é a própria subversão da noção de *bom gosto* que foi se construindo ao longo do último século, linguagem esta que passa a fazer parte do novo enunciado da cidade. Essa constatação é reiterada na adoção da grafia pixação (com "x") para denominar a manifestação: a escolha reafirma a subversão da *norma culta*, da grafia constante nos dicionários, evidenciando o fato de que, ao contrário de muitos sujeitos periféricos que aderiram ao *gosto* dominante para perceberem-se parte da sociedade, o pixador também quer alçar-se, mas não para ser reconhecido por essa sociedade do modo como ela aí se apresenta.

Hakim Bey (2001) sugere que a TAZ, em certo sentido, é uma *tática de desaparecimento*, pois não confronta o Estado diretamente como, por exemplo, uma greve o faz. A *tática* do do pixador pode ser enquadrada como regida por um regime de *ajustamento*, como postula Landowski (2014), que o explica como ação não guiada por uma competência modal – que atua no plano cognitivo – mas por uma interação entre iguais, na qual as partes (sujeito e objeto, ou sujeito e sujeito) coordenam suas dinâmicas por meio de um *fazer junto*, ajustando-se uma à outra, guiadas por sua competência *estésica*. Assim, o conflito é concebido em termos de *ajustamento*, em que

> **Em vez de atacar o inimigo "de frente", de procurar aniquilá-lo programando a dinâmica mortífera das forças de destruição, ou de intentar neutralizá-lo, em posição ofensiva ou defensiva, por meio de alguma estratégia manipulatória adequada, [...] consistiria em deixar, na medida do possível, que o adversário seguisse sua própria propensão a fim de tirar partido disso, ajustando-se, precisamente, a seus movimentos (LANDOWSKI, 2014, p. 56).**

Na *tática* da pichação, esse tipo de confronto Bey analisa como uma "revolução de todo dia", empreendendo formas da batalha para se forjar uma realidade diferente. Nessa noção, gestos são feitos contra instituições, por isso "negativos", mas cada um deles sugere também uma *tática* "positiva" para substituir em vez de simplesmente refutar, a instituição desprezada. E justamente por não confrontar o Estado diretamente, é como uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, *desaparecendo*, dissolvendo-se no coletivo de pixadores e pixadoras, que, após travarem sua luta pela instauração momentânea de uma realidade com mais sentido, dissipam-se novamente pelo cotidiano da cidade como cidadãos comuns.

Na São Paulo do início da década de 1990, o modo de ocupação do espaço público pelos pixos tinha como alvo superfícies como muros e paredes na altura dos olhos dos transeuntes (modalidade *chão*, sobre a qual iremos discorrer a seguir). Entretanto, a prática havia se alastrado de tal forma, que, entendendo que a paisagem estava saturada com proliferação da manifestação, alguns pixadores decidiram elevar o olhar para a configuração vertical da cidade. Alguns começaram a escalar edificações como casas assobradadas ou prédios de dois andares, pixando o topo da fachada – prática denominada *pico* (topo da edificação na Figura 33). Mas, ao longo da década, quando dramáticas mudanças sociais ocorrem e a desigualdade se agrava na cidade – agravando também a adoção da "estética da segurança" –, surge a urgência de inovar e elevar o nível de ousadia das ações para um novo patamar: foi, então, inaugurada a criação das modalidades, como veremos a seguir.

2.4

O PIXO NA SÃO PAULO FRAGMENTADA: AS MODALIDADES

Em 24 de novembro de 1989, o jornal *O Estado de S. Paulo* exibia uma reportagem com o título *Rabiscos que infernizam a vida da cidade*[20], deixando claro o alarde que a pixação estava causando e como já tomava conta da cidade. A reportagem define um perfil e descreve alguns pontos da conduta do pixador: garotos entre 14 e 18 anos, a maioria *office-boys*, que gastam quase metade do salário em latinhas de *spray* e passam toda a semana discutindo onde, como e com que cor pichar (pixar) e como escapar da Polícia; os grupos de pichadores (pixadores) têm nome e quando são pegos pela Polícia recebem um castigo personalizado, de ter o conteúdo das latinhas de tinta esvaziado em suas roupas e sapatos. A notícia oferece uma noção de como a pixação já se instalava profusamente no enunciado da cidade, discorre sobre os modos de ação e os critérios de escolha dos locais e delineia o modo de vida dos pixadores: "Sobem em locais inacessíveis, penduram-se em prédios, arriscam-se, e, às vezes, perdem a vida pelo estranho prazer de deixar suas iniciais, seu apelido, ou qualquer bobagem escrita em um lugar que não se imagina como conseguem alcançar".

Desde os primórdios, a mídia cumpre um papel determinante na construção da identidade dos pixadores e pixadoras em relação à posição identitária central de referência, *o Sr. Todo Mundo*, contribuindo também para a estigmatização do movimento. Landowski (2012) elucida que é a partir de muitas trocas interindividuais nos encontros cotidianos ou pertencentes ao domínio da fabulação e do imaginário sociais – como os esquemas de interação que propagam as fofocas – que o sujeito coletivo *Todo Mundo* fixa o inventário dos traços diferenciais que servirão para construir, diversificar e estabilizar o sistema das *figuras do outro*. Assim como no caso da pixação, o autor reforça a atuação chave da mídia em um processo em que

20 (VALLERIO e DIAS, 1989) |

> **A diversidade de combinações possíveis entre esses traços permite então multiplicar *ad libitum*, por associação e por dosagem (isto é, no modo da bricolagem), as figuras singulares do estranho e do inquietante: silhuetas genéricas e ainda meio fluidas como aquelas do "marginal", do "imigrante" ou do "gringo" [...], e assim por diante: estereótipos que, uma vez construídos, só farão, uns e outros, reforçarem-se na mesma proporção do uso repetido que deles será feito (LANDOWSKI, 2012, p. 13).**

Portanto, o que inicialmente nasce como uma proposta criativa de apropriação do espaço, passa a ganhar uma "cara" diante da população, que, a partir do que é pautado especialmente pela mídia, adota, repercute e incrementa os estereótipos, como lhe é conveniente, para tornar essa uma prática execrável diante do olhar da sociedade como um todo.

De lá para cá, pouca coisa mudou sobre o modo de ação, de vida e de presença dos pixadores na cidade. Entretanto, os modos como o pixo passa a se instalar nesse cenário sofre grandes transformações, diante dos desafios impostos pela metrópole e percebidos pelos participantes desse movimento. Percorrendo em meio a imponência das edificações cada vez mais altas e cada vez mais fortificadas de São Paulo, como afirmar a existência do sujeito para além da hostil dominância da verticalidade e do isolamento dos enclaves? No texto da citada reportagem, fica claro o novo componente que norteia a ação do pixador: o risco. Em um primeiro momento, quando surge o movimento, o risco de ser pego pelas autoridades, o risco de ser rejeitado (mais ainda?) pela sociedade. Na São Paulo em constante transformação e então tomada pelo pixo, o risco passa a valer a própria vida e a evolução da prática do pixador inclui, a partir de então, "pendurar-se" em prédios e alimentar o enigma acerca da sua figura e da sua performance – do *desaparecimento* da TAZ. Assim como um super-herói dos quadrinhos, o pixador surge subitamente na "cena do crime", realiza sua performance, deixa sua marca, e vai embora sem deixar outros rastros de sua presença além de palavras indecifráveis e desenhos sem sentido óbvio. Alguns perdem o controle sobre o risco e não sobrevivem. Mas qual a dimensão do risco de pixar, diante do risco que é a própria vida nesta metrópole?

SEXTA-FEIRA **O ESTADO DE S. PAULO** 24 DE NOVEMBRO DE 1989

Rabiscos que infernizam a vida da cidade

CECÍLIA VALLERIO E BEATRIZ MARQUES DIAS
Especial para o Estado

Eles esperam o último ônibus que sai para a cidade. Armados com latas de spray e com o mapa das paredes que serão atacadas, uma legião de garotos, a maioria entre os 14 e 18 anos, parte para mais uma madrugada de riscos e rabiscos. Nesta maldita e arriscada aventura, o céu é o limite. Sobem em locais inacessíveis, penduram-se em prédios, arriscam-se, e às vezes perdem a vida pelo estranho prazer de deixar suas iniciais, seu apelido, ou qualquer bobagem escrita em um lugar que não se imagina como conseguem alcançar. Volta e meia são obrigados a largar tudo e correr. É a polícia que, por enquanto, está perdendo a guerra para manter a cidade limpa.

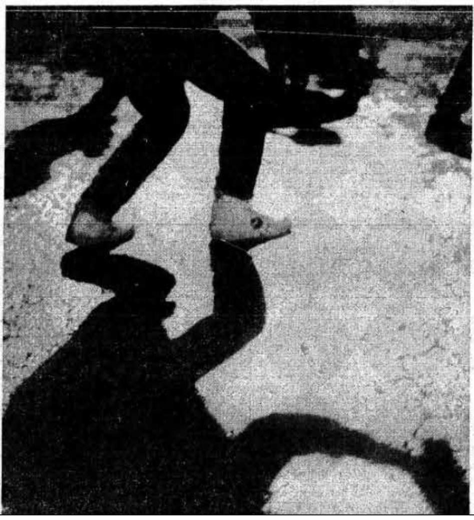
Grupos demarcam os espaços em branco

Chove e faz frio na madrugada de São Paulo. Na Avenida Dr. Arnaldo, na Zona Oeste, um grupo de oito garotos atravessa correndo o asfalto e pára diante do muro incrivelmente branco do Cemitério do Araçá. Abrem os casacos, tiram algumas latas de tinta em spray da cintura e, com um olho no que fazem e outro na polícia, começam a rabiscar estranhas e retorcidas garatujas no muro cuidadosamente pintado. Nesse mesmo instante, em centenas de prédios públicos e residências, a cena se repete pela cidade.

Eles são os pichadores, a mais insistente incontrolável e irreverente "tribo" que inferniza a vida das administrações

Mas o que fascina essas centenas de jovens que se arriscam pendurados em locais inimagináveis como a fachada do Masp ou nas defensas da passagem subterrânea da Avenida Paulista sob a Consolação? "Quando mais alto, mais difícil e mais arriscado o lugar da pichação, mais valor mais Ibope ela tem", explica Coringa, um dos mais ousados integrantes do ZN. O Ibope — ou seja, a notoriedade — é tudo que eles querem.

O Masp, para desespero de seu diretor Pietro Maria Bardi, dá um Ibope de cinco estrelas para os pichadores que conseguem alcançar suas paredes. A Ponte do Socorro, na Marginal do Pinheiros, também é cota-



O vocabulário especial usado pelos grupos

Como toda "tribo" urbana, os grafiteiros têm um vocabulário próprio, que só os iniciados compreendem. Aqui estão algumas das expressões mais usadas:

Atropelar: pichar sobre pichações alheias, deixando-as incompreensíveis.

Cascão: perigoso, arriscado. Um lugar cascão é um local onde é perigoso pichar, principalmente por causa da polícia.

Detonar: pichar, fazer pichações. Detonar um muro é o mesmo que pichar um muro.

Gambé: policial civil ou militar.

Ibope: Chamar a atenção. O Masp, por exemplo, é um local que dá Ibope a qualquer pichação, pois, além de estar bastante visível, o local tem grande movimento.

Miar: surgir algum perigo ou imprevisto. Ao grito de "miou", os pichadores sabem que devem correr, pois a polícia ou algo pior está por perto.

Muquiar: esconder algo, principalmente as latas de tinta.

Picho: o mesmo que pichação ou grafite.

Pico: local muito alto, onde é difícil pichar.

ZN, ZS, ZL, ZO: respectivamente as zonas Norte, Sul, Leste e Oeste da Capital.

Zuado: velho, desgastado. Os pichadores preferem roupas zuadas para pichar.

Laje e topo de prédios são os novos alvos de pichação

Da Reportagem Local

Depois de pichar quase todos os espaços disponíveis ao nível do solo, os pichadores de São Paulo estão buscando novos desafios. Na avenida Brigadeiro Faria Lima, em Pinheiros (zona oeste de São Paulo), vários prédios têm pichações nos últimos andares. No edifício Barão de Rothschild, na av. Faria Lima, 1885, esquina com a av. Rebouças, há pichações na laje, na parede lateral e no 16º andar, a 60 metros de altura. Para chegar até o telhado, os pichadores tiveram de passar pela casa das máquinas do edifício e pular uma pequena janela que dá para o alto do prédio.

O porteiro do edifício, Luís Roberto Manente, não sabe explicar como os pichadores passaram pela segurança. Segundo ele, a pichação do alto do edifício foi feita há duas semanas e ninguém percebeu nada. Manente acredita que os autores das pichações sejam pessoas que trabalham no próprio prédio e que ficam esperando a noite para começar a "trabalhar". A mesma pichação é encontrada em vários locais da zona oeste e centro da cidade.

O prédio está passando por uma reforma geral, que inclui a limpeza das pichações. Uma delas, a vertical, já foi parcialmente apagada. O zelador do edifício, Manoel Silva, afirma que recebeu várias reclamações contra a vigilância do prédio, por causa da ação dos pichadores. Ele também acredita que os responsáveis trabalham no prédio, e disse que após as reformas, será montado um esquema especial de vigilância. "Se não fizermos isso, no dia seguinte amanhece tudo pintado outra vez", afirmou. Segundo Silva, os pichadores conhecem o prédio por dentro e chegam até a laje frontal do edifício pela escada de incêndio.

Roberto Rodrigues, zelador do edifício Barão de Água Branca, vizinho ao Rothschild, também acredita que a escada de incêndio do prédio ao lado tenha facilitado o trabalho dos pichadores que pintaram a fachada do edifício há cerca de dois meses. Rodrigues disse que os "vagabundos" se penduraram na laje para pichar.

Ao contrário dos condôminos do Rothschild, Rodrigues afirma que ninguém, a não ser o síndico do prédio, reclamou da pichação. "Eles já estão acostumados. Esse pessoal já pichou a cidade inteira', disse. Apesar do descaso dos condôminos, Rodrigues disse que o vigia noturno do prédio trabalha armado e tem ordem para atirar em quem for pego pichando. "Se eles conseguem entrar no prédio para pichar, também podem roubar", afirma o zelador.

O cirurgião dentista e síndico do edifício Rothschild, Gustavo Albano, disse que "gostaria de castrar quem fez isso", mas afirma que os vigias de seu prédio não trabalham armados. Ele disse que a repressão aos pichadores é um trabalho para a polícia e não para cidadãos comuns, embora não tenha feito queixa à polícia. Ele não acredita que os responsáveis sejam pessoas do próprio prédio. Para Albano, "é o mesmo grupo de vândalos que atua em outras regiões da cidade". Ele afirmou que após a reforma, que custou cerca de NCz$ 2 milhões, vai colocar um guarda na escada de incêndio durante toda a noite.

O delegado Cláudio Alves Vargas, do 14º Distrito Policial, em Pinheiros, afirma que nunca recebeu uma queixa contra pichadores em toda sua carreira. Segundo ele, os pichadores podem ser enquadrados por dano, artigo 163 do Código Penal, que prevê pena de um a seis meses de detenção. Vargas afirma que para a polícia agir é preciso que a vítima apresente queixa. "Sem isso, o máximo que nós podemos fazer é autuar os pichadores e apreender o material utilizado por eles, afirmou.

O administrador regional de Pinheiros, Cid Barbosa Lima, afirmou que a lei municipal proíbe qualquer tipo de pichação. Segundo ele, as administrações regionais, através de seus agentes vistores, e a Prefeitura, com a Guarda Civil Metropolitana, vêm tentando coibir a ação dos pichadores, embora reconheça que esse trabalho não esteja surtindo efeito.

A multa por pichação é de dez UFMs (Unidade Fiscal do Município), o que equivale a NCz$ 6.970,00 em fevereiro. Caso o autuado se recuse a pagá-la, a Prefeitura executa a cobrança judicial, com o valor corrigido diariamente pelo BTN fiscal. A última autuação feita pelos fiscais da administração regional de Pinheiros foi durante a campanha eleitoral para a Presidência da República no ano passado.

Pichação no alto do edifício Barão de Rothshild, na avenida Faria Lima, esquina com a avenida Eusébio Matoso

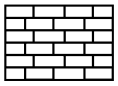
FIGURA 34
extrato do jornal O Estado de S. Paulo exibe reportagem sobre o movimento da pixação; extrato do jornal Folha de S.Paulo noticia uma nova modalidade de pixação.
Fontes: acervo digital de O Estado de S. Paulo e acervo digital Folha de S. Paulo. Acesso janeiro/2018.

Não só o alastramento da pixação ganhava as páginas dos jornais do início da década de 1990, como os novos modos dos pixadores ocuparem a cidade. A reportagem do caderno *Cidades*, do jornal *Folha de S. Paulo* de 9 de fevereiro de 1990, descreve o que viria a inaugurar a categorização de modalidades do pixo: a modalidade *prédio*. Um trecho da matéria detalha os procedimentos que se tornariam padrão nesta prática e os modos como as pixações se dão a ver nessa modalidade:

> **No edifício Barão de Rothschild, na av. Faria Lima, 1885, esquina com a av. Rebouças, há pichações na laje, na parede lateral e no 16º andar, a 60 metros de altura. Para chegar até o telhado, os pichadores tiveram de passar pela casa das máquinas do edifício e pular uma pequena janela que dá para o alto do prédio (REPORTAGEM LOCAL, 1990).**

É possível depreender neste texto alguns aspectos importantes para o pixador, como a escolha de um local de grande visibilidade – edifício de altura considerável, localizado no cruzamento de duas importantes avenidas de grande circulação no vetor Sudoeste –, que apresenta alto nível de desafio, pois conta com esquema de segurança e está em uma zona de circulação de pessoas de alto poder aquisitivo. Para além dos procedimentos adotados, a composição plástica em sincretismo com a arquitetura da cidade também entra em jogo, pois o pixos são elaborados em tamanho e posição que acompanham o arranjo estético do prédio: o pixo na vertical exibe letras de altura equivalente à altura de cada pavimento da escada de incêndio, posicionadas verticalmente na lateral esquerda do edifício, levando o olhar do transeunte a ascender em direção aos pixos que ocupam o topo do prédio, iniciando a visualização destes pelo lado esquerdo e seguindo para o lado direito; os pixos no topo, por sua vez, apresentam letras um pouco menores, mas ocupam quase toda a horizontalidade da superfície, levando à continuidade da trajetória do olhar em direção ao lado direito. Assim, a segunda modalidade do pixo iria trazer não só novos riscos ao pixador, mas também levar o movimento a sofisticar a elaboração estética da manifestação visual, passando a pensá-la em sincretismo com os outros elementos da cidade. Com o passar dos anos, as modalidades iriam se multiplicar e ser nomeadas, como veremos a seguir.

Nenhuma bibliografia encontrada por nós conta com uma análise detalhada e tipologia das modalidades do pixo em São Paulo. Sendo assim, o procedimento de descrever e analisar uma a uma, adotado neste estudo, foi feito com base na observação de imagens coletadas junto a um dos principais fotógrafos que registra atualmente a cena da pixação em São Paulo, o fotojornalista Fábio Vieira/FotoRua, e na página do Facebook *Ruas de SP*; nos documentários *100Comedia vol.1* (direção Djan Ivson Silva), *PixoAção 1* (direção Bruno Rodrigues, 2010) e *PixoAção 2* (direção Bruno Rodrigues, 2014), além de outros vídeos de performances disponíveis na plataforma *Youtube*; e, finalmente, no relato de pixadores que colaboraram na pesquisa dessa dissertação e durante a troca de informações na ocasião de projetos desenvolvidos juntos aos mesmos, em especial *Locuras, Fantasmas, Kop, Dino, Filhão (RDU), Preciosa, Telas, Bomba city, Raptors, Jts e Tatei (Tumulos)*.



CHÃO

É a primeira modalidade a ser praticada na pixação, de quando ainda não existiam outras e tampouco esta categorização. Começa a ser praticada na década de 1980, e é responsável pelo alastramento da pixação no enunciado da cidade neste período. O pixo é feito na altura dos olhos do transeunte – podendo estar um pouco mais abaixo ou um pouco mais acima –, em locais que o pixador ou pixadora pode alcançar sem o auxílio de outros instrumentos ou recursos. O tamanho das letras varia de acordo com o tamanho do espaço disponível e do tipo de local – se a pixação é feita em uma rodovia ou grande avenida, onde há pouco ou nenhum espaço para passagem de pedestre, serão preferidas letras de maior dimensão, para causarem mais impacto ao olhar do observador que avista o pixo de dentro do transporte motorizado.

FIGURA 35
Pixações modalidade *chão*.
Fotos: Fábio Vieira/ FotoRua.

O material mais comum utilizado nesta modalidade é o *spray*. Conforme os rolos de tinta ("rolinhos") foram sendo inseridos na prática, também foram adotados na modalidade *chão*, porém com mais frequência em locais onde as letras devem ocupar um maior espaço na superfície a serem instaladas. Outro material inserido mais recentemente foi o pulverizador manual, também conhecido como *borrifador*, que permite o desenho das letras com traços mais largos e com efeitos de textura. A disposição das letras sempre leva em conta a materialidade, dimensão e ocupação prévia (por outros pixos ou outros tipos de manifestação visual) da superfície, sendo fundamental manter o alinhamento e a proporção de todas as letras que compõem o codinome. Todas as palavras e símbolos que formam o pixo – em geral, nome da gangue ou codinome individual e os dois últimos algarismos do ano de realização, podendo incluir também o símbolo da grife e zona da cidade de origem – devem ser projetados em um tamanho que garanta o ajuste ao espaço escolhido e uma proporção ideal para resultar em boa visualização pelos transeuntes e por outros pixadores e pixadoras.

Pela descrição desta modalidade, podemos depreender o modo como a pixação está pautada em uma interação *sensível* com a cidade, que substitui a ação *programada* sobre as coisas – baseada em princípios de regularidade e afastada do *risco* – que pauta a experiência pretensamente segura da maior parte dos habitantes. Ainda que as ações dos pixadores e pixadoras contem com certo nível de *programação* – pois os grupos seguem algumas condutas regulares e têm em mente qual deverá ser o resultado da ação –, é por meio de processos de *ajustamento* que os sujeitos interagem com a urbe em busca de locais que se mostrem adequados para a instalação de um pixo. Ao perceberem um local apropriado, iniciam uma relação de *ajustamento* tanto com seus parceiros humanos quanto com as superfícies. No primeiro caso, durante uma ação em grupo, em que todos devem instalar seus pixos equilibradamente no espaço, realizando um *fazer compartilhado*. No segundo caso, ainda que as superfícies não *sintam* propriamente, elas reagem, ou se comportam de modos diferentes diante a ação do pixador – comportam ou não o tamanho do pixo, absorvem mais ou menos a tinta, descascam, quebram etc. – o que faz suas condições matéricas ser constituinte da construção de sentido. O pixador, dotado de intencionalidade e sensibilidade, exercita seu poder sensorial discriminador na presença das qualidades estéticas que o circundam, processo esse que nos revela o quanto a pixação está dotada de competência *estésica* e estética, traduzindo as competencialidades de seu autor, as mesmas exercitadas por um artista na criação de qualquer obra estética.

O pixador ou pixadora que pratica predominantemente essa modalidade investe no que alguns pixadores chamariam de *saturação*, ou seja, na instalação excessiva de pixos em diferentes locais da cidade, como se as marcas fossem rastros de seu percurso ocupando locais vazios de sentido – como muros que ladeiam as rodovias e grandes avenidas, imóveis desocupados, portas de ferro de lojas de comércio e paredes ou fachadas revestidas com material de difícil manutenção, como pastilhas e pedras. Dessa forma, essa modalidade figurativiza na cidade um dos aspectos característicos da pixação destacado por Pereira (2005) e Franco (2009), que é o conhecimento da escala da metrópole por parte do pixador, a conquista do acesso a todas as suas regiões.

> **É uma ação que registra a presença do indivíduo na cidade, átomo perante a escala do incomensurável da grande São Paulo. Elas oferecem uma resistência à invisibilidade social que enfrentam ao fazerem parte de algo praticamente inatingível para quem os evita e os inferioriza, e que só podem conhecer essa escala da cidade se a sobrevoam de helicóptero. [...] não é apenas emissora de um "eu existo", mas ativa para estes jovens como uma oportunidade de escapar do enclausuramento dos guetos de toda espécie. É a afirmação de que alguns sujeitos não possuem medo de andar pela cidade (FRANCO, 2009, p. 82).**

Portanto, marcar sua presença em um maior raio de distância, nessa modalidade, é mais importante do que o destaque individual dos locais escolhidos. Esse fator configura claramente mais um modo de contestação "positivo" (a *tática* "positiva" à qual se refere Bey (2001)), pois, uma vez que o pixador não compartilha da euforização do isolamento que se disseminou na *São Paulo fragmentada* e do consequente abandono ao espaço público, inaugura uma alternativa "positiva" que é o próprio circular indiscriminadamente pela cidade, estar nela e interagir com ela, transpor todas as barreiras objetivas e subjetivas de mobilidade e – conforme elucida Franco (2009) – afirmar que não possuem medo de andar pela cidade.

Não por acaso, os pixadores que mais se destacam na modalidade *chão* exercem atividades de *office-boy* e *motoboy* – conforme apontado na reportagem citada e constatado em nossas investigações. Sujeitos que começaram a explorar a cidade pelas exigências da atividade que garantia seu sustento[21]

e, assim, tiveram a oportunidade de vivenciá-la para além dos discursos do medo, descobrindo uma dimensão inexistente para o sujeito enclausurado. Nessa dinâmica cotidiana, construíram também laços de sociabilidade com seus pares, submetidos às mesmas condições, aproximando-se do valor do *fazer junto*, de se reconhecer no *Outro*. Assim, o primeiro *point* do Centro era também o local de encontro dos *motoboys*, que faziam ali suas pausas de descanso entre um trajeto e outro pela metrópole, e trocavam informações valiosas sobre esses deslocamentos e sobre suas vivências.

Constatamos que as experiências desses sujeitos partem de uma perspectiva funcional – da programação cotidiana de seus ofícios – e transformam-se em experiências sensíveis na entrega à um outro modo de interagir com a cidade por meio da pixação. Propomos aqui uma análise sobre o modo como se dá esta transição à luz da teoria de Landowski (2009) sobre os usos das ferramentas que fazem parte de seus contextos cotidianos. O semioticista nos ensina que uma *coisa* passa a se constituir enquanto *objeto* a partir do momento que se desloca da condição de uma "totalidade indiferenciada presente no mundo" para algo reduzido a um pequeno número de aspectos ou de propriedades em condições de "servir-nos para alguma coisa" ou de cumprir o papel de um "ajudante" na realização de qualquer projeto de ação sobre o mundo. Assim, investida de *significado* e associada a um valor de uso, uma coisa adquire o estatuto de objeto e entra em uma classe de elementos da qual outros fazem parte, do ponto de vista de sua utilidade. Por exemplo, "moto" ou "motocicleta" são palavras que denominam um tipo de objeto, pois seu significado abarca uma variedade de "veículos de duas rodas, construído de forma análoga à bicicleta, movidos por um motor" – independentemente da marca de fabricação, da cor ou de qualquer outra característica estética particular, são todos o mesmo objeto, pois estão conectados pela função de "transportar" e essa é sua *significação* precisa. Mas conforme uma coisa (objeto) adquire uma significação precisa, deixa de estar envolvida em tipos de relações que a permitiriam estar apta a *fazer sentido* na relação com os sujeitos. Desta forma, para que ocorra uma passagem do plano da *significação* para o plano do *sentido*, ou seja, para que o *objeto* possa *fazer* sentido – como ocorria quando ainda era *coisa*, sendo abertas suas possibilidades de uso – é necessário

21 Cabe aqui uma observação interessante. Pessoas do círculo social dessa autora, que exerceram a atividade de *office-boy* durante as décadas de 1970 e 1980, relatam o quanto a atividade exigia que o sujeito criasse táticas de locomoção e mapeamento da cidade. Diariamente, recebiam tarefas de entrega de documentos em locais que poderiam ser muito distantes de seus pontos de referência e, por vezes, não tinham nunca nem ouvido falar. Em uma época em que não dispunham da tecnologia do GPS, tampouco do telefone móvel, além de não ser rara a ocorrência de furtos – ou descuidos – que resultavam na perda do dinheiro da condução, para esses sujeitos a exploração destemida da cidade era condição necessária para obter algum sucesso ou mesmo manter-se na atividade.

FIGURA 36
Motoboy envolve sua motocicleta e sua mala no processo de insta-lação de seu pixo, na modalidade *chão*.
Foto: Fábio Vieira/FotoRua.

passarmos da ação de *utilização* para a ação da *prática* e, assim, recategorizar esta *coisa*, atribuindo-lhe uma nova significação-função.

Landowski, então, explica que *praticar* o objeto não necessariamente significa distanciá-lo de sua vocação ou utilizá-lo para fins diversos daqueles que estabelecem sua reconhecida definição; significa, de fato, fazer com que este realize, no mesmo âmbito de sua função, mais do que aquilo ao que serve. O *praticar* implica, portanto, uma *superação*, que faz surgir e ser evidenciado um *excedente* de sentido e de valor que vai além de sua significação-função de base. Esse *praticar* dos objetos é o cerne do surgimento das modalidades na pixação, pois a partir da *programação* de suas práticas cotidianas, passam a buscar um modo de superar a *utilização* das ferramentas que servem aos seus ofícios e começam a desenvolver a *prática* desses objetos na busca de uma interação sensível – e não programada – com a cidade.

Nesse processo, realizam uma *performance* que, pelo ajuste da relação que pressupõe entre o objeto e aquele que o pratica, tende para uma forma de realização *estética*, na visão de Landowski. Na figura 36 vemos um exemplo de como o uso da motocicleta e da mala que utiliza para carregar as encomendas se dá de um modo tal que, ao invés de serem reduzidas a sua função anônima e objetiva (LANDOWSKI, 2009) de ferramentas de transporte, são transformadas pelo pixador em verdadeiras parceiras, co-sujeitos na realização de uma ação virtuosa. O sujeito "entrelaça-se" a elas – que, por sua vez, oferecem-se ao "entrelaçar-se" – no caso da motocicleta, não somente durante a instalação do pixo em si, mas em uma parceria durante todo o processo, no qual esta conduz o pixador/*motoboy* nesse desbravar a metrópole na busca pelo encontro com o local propício à construção de sua intervenção. A moto, no caso da modalidade *chão* é o co-sujeito que interage na parceria para o alcance da conquista da chamada *saturação*, de se conseguir ter a maior quantidade de pixos no má-

ximo de locais, alcançando distâncias que o cidadão comum não percorre. Nessa perspectiva, o valor estético do objeto está no conjunto de relações dinâmicas nas quais está envolvido e que só podem emergir por meio do uso que se faz dele, de modo que este valor só pode ser percebido *em ato* – durante o acontecimento –, pelo *ajustamento* recíproco entre o objeto, o sujeito que se serve dele e a matéria sobre a qual agem juntos. Landowski ainda afirma que a "arte" consiste justamente no elevar a utilização programada das coisas ao nível de práticas criadoras de sentido que, apesar de respeitarem o significado funcional dos objetos, os ultrapassam.

Reunindo a análise de todos os aspectos listados até aqui, é possível afirmar a força do caráter estético presente na prática da pixação, que vai muito além do formato estilizado de suas letras. Entretanto, poucos se interessam por uma análise aprofundada de toda a complexidade que envolve o movimento, principalmente devido ao caráter de *desaparecimento* da tática empreendida – ninguém sabe ao certo "de onde surge" uma pixação. Se a própria caligrafia cifrada da manifestação configura por si só um enigma em relação à identidade e modos de vida destes sujeitos, na modalidade *chão* esse efeito de sentido se reitera no que diz respeito ao procedimento usado pelos autores da manifestação em se fazer presente em tantos lugares diferentes e distantes da metrópole, e, ao mesmo tempo, não se saber nada a respeito de sua real identidade. A grande quantidade de pixos que forma o conjunto da obra de cada pixador na modalidade *chão* evidencia o quanto o sujeito *quer ser visto*, mas, novamente, "em representação", revestido de sua identidade enigmática. Por outro lado, *não quer ser visto* enquanto cidadão comum, além de *querer não ser visto* enquanto realiza sua performance, pois pode sofrer penalidades. A promoção da familiaridade da marca sob o olhar do observador, em vez da perplexidade pela dimensão da intervenção ou ousadia do ato, é o que confere visibilidade aos pixadores de *chão*. Essa mesma promoção se dá entre seus pares, por quem também *quer ser visto*, além de reconhecido por sua performance, e, possivelmente ser identificado e vangloriado no *point* – um contexto de encontro, que podemos categorizar como o "camarim" do ator, onde ele *não quer não ser visto.*

Ainda nessa modalidade, não podemos deixar de abordar o *risco* – componente inerente à prática da pixação – que, neste caso, está presentificado na frequência com que é feito o ato contraventor, deixando o sujeito mais suscetível ao flagra, ao desvelamento de sua identidade e à consequente punição, mesmo que ainda mais distante do risco de perder a vida.

PRÉDIO

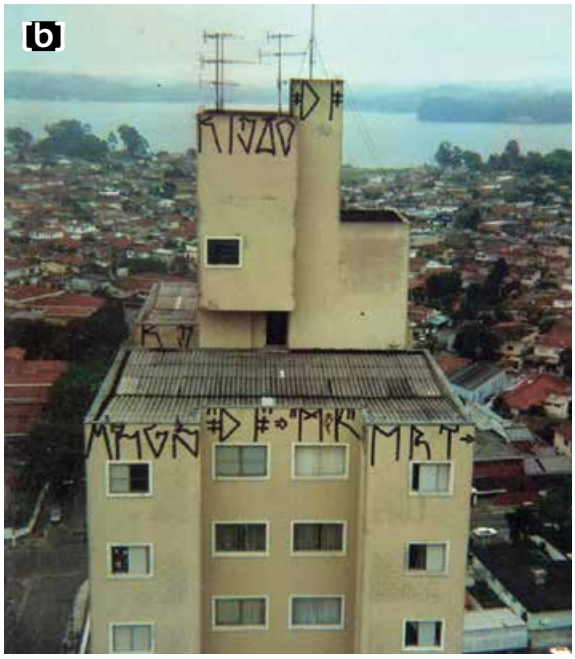


FIGURA 37
Pixações modalidade *prédio*.
Fonte: [a] [b] acervo Dino e Rafael PixoBomb / Zaidan (2016)
Fotos: [c] [d] Fábio Vieira/FotoRua

A modalidade *prédio* surgiu no início da década de 1990 como a primeira possibilidade de ocupação da verticalidade de São Paulo, por meio de procedimentos mais radicais e uma elaboração estética mais complexa. Consiste basicamente em invadir um prédio (por meio de *táticas* as quais elucidaremos adiante) – de altura, em geral, maior que pelo menos sete andares –, transpor os mecanismos de segurança até alcançar o andar da laje/sala de máquinas, escorar-se no beiral do prédio para o lado de fora e, utilizando um rolinho de tinta, escrever seu pixo ocupando horizontalmente a última faixa do prédio, com a extremidade superior da letra voltada para o alto, como quem desenhasse de ponta-cabeça.

No início, o comprimento do braço do pixador determinava o alcance do traço e delimitava a altura das letras. Então, para que fossem desenhadas letras maiores, os sujeitos se posicionavam quase totalmente de ponta-cabeça, enquanto seus parceiros se mantinham com os pés no chão da laje segurando a parte inferior de seu corpo para evitar queda e *ajustando-se* ao corpo do outro e às condições de equilíbrio dadas pela edificação – alguns pixadores foram vítimas fatais da manobra arriscada. Com o passar do tempo, foram inventadas técnicas que facilitavam o maior alcance do rolo para desenhar o traço, resultando em letras de maior dimensão, além de deixar a prática mais segura e menos dependente da participação de outros parceiros. Assim, para alongar o cabo do rolo de tinta, passaram a ser usados cabos de vassoura – mesmo hábito praticado pelos pintores de profissão – e, posteriormente, cabos das próprias antenas disponíveis nos prédios. O tamanho do rolo depende do tamanho da fachada do prédio, geralmente sendo usados rolinhos de 5, 10 ou 30 centímetros de espessura.

Como descrito na reportagem da *Folha de S.Paulo*, para instalar os pixos no topo dos prédios, é necessário lançar mão de algumas *táticas* ou *estratégias* para acessar a laje/sala de máquinas. No contexto dessa modalidade, existem três tipos de procedimentos adotados para essa finalidade:

1. *Portaria:* para ter sua entrada autorizada no prédio, alguns pixadores e pixadoras se aproximam do portão como um morador comum e aguardam a abertura do porteiro, naturalmente. Se essa *tática* não funcionar, eles se identificam como parentes ou amigos de algum morador ou moradora (mesmo que não conheçam ninguém que mora no prédio), dizendo que vão visitar alguém em algum dos andares. Para executar essas *táticas*, o grupo (em ge-

ral, de, no máximo, três pessoas) procura vestir roupas de acordo com o perfil dos moradores do prédio e, assim, apresentar uma aparência que não desperte suspeitas. Para isso, o local é analisado previamente, às vezes por mais de um dia, para que se crie um plano adequado aos códigos que regem as dinâmicas sociais naquela vizinhança.

Se as tentativas de autorização de entrada não forem bem-sucedidas, os pixadores, por vezes, lançam mão de uma *estratégia*, tentando um acordo com o porteiro, usando a lábia para explicar cuidadosamente suas reais intenções, e ter a entrada liberada.

2. *Invasão*: como o próprio nome diz, é a *tática* de encontrar uma brecha na segurança do edifício para acessar o espaço interno por meio da transgressão de alguma barreira física. Pular um muro ou quebrar uma cerca elétrica são as práticas mais comuns. Uma vez dentro, precisam encontrar um meio de acessar as escadas e poder subir até a laje, mas sem que sua presença estranha seja notada por meio de câmeras de segurança, ou no encontro com moradores e funcionários do prédio.

3. *Micha:* é uma *tática* muito recente e pouco adotada. Funciona apenas em prédios que não contam com portaria ou vigilância 24 horas, e consiste em utilizar uma chave micha (chave padrão que destrava variados modelos de fechadura de porta) para destravar fechaduras de modelos mais antigos e mais frágeis. Após abrir a fechadura, acessam normalmente o interior do prédio até chegar à entrada da laje.

Nos três tipos de procedimento, os pixadores devem ainda superar um último obstáculo, que é a porta de entrada da laje/casa de máquinas. Para isso, precisam carregar consigo algum instrumento, como um pé de cabra, para arrombar esta porta, caso não esteja aberta. aberta. O ato de fato configura invasão de propriedade, porém se dá por meio de uma apropriação temporária e promove o acesso somente às áreas comuns do condomínio, sem que ocorra a subtração de qualquer bem material ou prejuízo à posse dos proprietários. Para além dos procedimentos listados, existem casos mais raros, em que os pixadores contam com a ajuda de um morador ou moradora conhecido para facilitar o acesso ao prédio.

Podemos depreender nessa modalidade mais um encadeamento de situações regidas por *ajustamento*. Ele ocorre no momento da instalação do pixo – na interação com o corpo de outro pixador ou pixadora – e no processo de execução da *tática* para alcançar o interior do prédio – que pode ser modificada, conforme surgir algum elemento fora do imaginado. Além disso, reitera-se uso dos objetos implicados na ação, por meio de sua *prática*: pixadores que têm conhecimento sobre a utilização ou mesmo utilizam os rolos de tinta e extensores como o cabo de vassoura e a antena em seu oficio diário, agora interagem em parceria com esses objetos para executar sua *performance* e emergir o sentido estético dessa interação. Ainda podemos considerar o *ajustamento* na própria interação com a cidade, que quanto mais se lança para o alto, mais potencializa sua pregnância estésica que capta os sentidos do pixador, que, por sua competência *estésica se ajusta e ajusta* suas escolhas à sua topologia e organização espacial.

O padrão de ocupação do espaço nesta modalidade (assim como em outras que serão tratadas adiante), remete aos painéis publicitários tipo *Topo de Prédio* inseridos na paisagem de São Paulo a partir da década de 1930, no início do processo de verticalização, conforme elucida Sergio Avila Rizo (2014). A semelhança no padrão – posição e direção – reitera a busca pela visibilidade – que é o principal objetivo do recurso publicitário –, mas reitera o modo como a competência *estésica* e a elaboração estética estão presentes na pixação. Um movimento de indivíduos, em grande parte com pouca ou nenhuma instrução formal no campo da arte ou do marketing publicitário, apropriam-se de um recurso eficaz para compor o arranjo estético sincrético de sua intervenção, sem nem ao menos terem tido contato com esse modelo previamente. Os traços plásticos verticais da própria cidade se colocam em relação *estésica* com o sujeito autor da pixação e o leva a idealizar sua criação a partir da afetação decorrente dessa vivência na metrópole, ainda que não goze de qualquer conhecimento prévio sobre arte ou estética. Lançando mão dessa *tática* na organização sincrética da manifestação, o pixador assume a posição de destinador, substituindo o destinador marcas/produtos, que ocupava esses lugares de visibilidade privilegiada na topologia da *São Paulo do princípio racional* – e traduzia a posição de destinação que esses actantes ocupavam nas escolhas enunciativas que compunham o espaço urbano ao longo de várias décadas.

Nesse ponto, vale observar como a ocupação publicitária era um elemento aceito e até mesmo desejado desejado na paisagem, mesmo se en-

FIGURA 38
Anúncio da marca de pneus Goodyear, ocupa o alto do edifício Martinelli, no Centro de São Paulo, pouco tempo após a finalização de sua construção, no início da década de 1930.
A disposição das letras no suporte se assemelha muito com o padrão adotado pelos pixadores na modalidade *prédio*, ocupando toda a extensão da fachada, horizontalmente no topo do prédio.
Fonte: Correa (2015)

cobrisse a superfície do prédio, do mesmo exato modo que a pixação faz décadas depois. O que está em jogo é o que é manifestado, pois as marcas da economia capitalista são aceitas nas publicidades que encobrem as fachadas dos prédios – mesmo de uma arquitetura monumental como o Martinelli –, em uma sociedade que euforiza cada vez mais o consumo. Neste caso, o objeto de valor é partilhado pelo *Sr. Todo Mundo*, familiarizado com os traços estéticos das marcas publicitárias, as quais estão presentes em seu cotidiano *programado*. O fato de a pixação ser a manifestação de uma *alteridade*, assim sendo, um elemento estranho quanto a sua origem e quanto às suas escolhas da ordem do *gosto* são suficientes para que o *Sr. Todo Mundo* a rejeite de imediato. A apropriação não autorizada do espaço – ainda que esteja situado no âmbito do público – viola a noção de posse que se construiu historicamente sobre a propriedade, intocada até então – principalmente por parte do poder público ao longo da formação da cidade.

A verticalidade proliferada na metrópole e a altura de seus edifícios produzem um efeito de sentido que imprime no sujeito uma noção de diminuição do ser ser humano que caminha nas ruas, o que é muito similar ao efeito intencionado pelas construções góticas. Mas diferente do efeito de sentido da presença divina que eleva nosso olhar, em São Paulo olhamos para o céu por nos faltar horizonte, pois este está encoberto pelo concreto das construções. Essa sensação de pequenez é superada pelo pixador, que encontra um recurso para enunciar sua marca em sincretismo com a imponência dos prédios, da mesma forma que a publicidade na primeira metade do século, por meio de um recurso que perdurou ainda na segunda

metade. Neste contexto, a escolha de um local de destaque é um aspecto importante nesta modalidade, que coloca duas identidades opostas em sincretismo, de modo que o efeito de sentido produzido pela presença do prédio potencializa a visibilidade da pixação, para, cada vez mais, ser vista. O pixador *#DI#* teve uma atuação relevante na década de 1990 justamente por conseguir realizar a performance em edifícios emblemáticos como o Conjunto Nacional, a mansão da família Matarazzo e o prédio da Bienal de Artes de São Paulo – tanto pela localização, quanto pelo prestígio dos locais e ainda pelo fato de contarem com esquemas de segurança mais eficientes (ao menos em teoria). No caso de *#DI#* (e de outros pixadores que posteriormente seguiram seu modo de ação) o sincretismo ocorria não somente no enunciado destes locais, figurativizado no plano de expressão, mas também na relação entre os discursos ali produzidos.

Portanto, *prédio* é uma modalidade em que os níveis de *risco* aumentam consideravelmente em relação à primeira: *risco* de apreensão não só por crime ambiental, mas por invasão de propriedade; *risco* de denúncia ou punição por parte dos moradores, seguranças e funcionários do prédio; e a inauguração do *risco* iminente de perda da vida[22], na possibilidade de queda do alto do prédio. Por isso, o reconhecimento entre seus pares se dá a partir da execução de todas as etapas da performance: planejar a *tática*, furar o esquema de segurança na entrada e na saída, não sofrer queda do prédio e, finalmente, deixar sua marca o mais visível possível e com uma composição estética equilibrada – resultante da *prática* dos objetos – são todos os pontos levados em conta para que a missão seja considerada cumprida com êxito.

Para quem visualiza o pixo que demarca a realização da performance, novamente o efeito de sentido de um enigma é reiterado pela aparente invisibilidade do sujeito, pelo seu anonimato, mas também aqui pela *tática* indecifrável – que antes consistia só em como se locomovem por tantos locais da cidade – de colocar em cheque esquemas de segurança que se acredita serem blindados – e que pautam a *programação* da "cidade de muros". Ninguém consegue explicar ao certo como aqueles sujeitos chegaram ali, quais recursos utilizaram para instalar a sua caligrafia ilegal e, ainda, se conseguiram quebrar a segurança, por que não nos fizeram qualquer mal ou nos furtaram nossas posses? Saem ilesos e sem lesar ninguém. A não ser uma série de barreiras invisíveis, a "segurança" dos muros e a noção de propriedade de uma sociedade.

22 Não existe qualquer levantamento a respeito do número de mortes ocorridas em decorrência da prática da pixação. Mais uma vez a ausência de dados oficiais revela o quanto esses sujeitos são invisibilizados e não reconhecidos enquanto um movimento coletivo organizado.

PÉ NAS COSTAS

FIGURA 39
Pixadores ajustam reciprocamente seus corpos e ajustam-se na interação com a materialidade dos muros, como em uma dança.
Fotos: Fábio Vieira/FotoRua.

É difícil precisar o período em que surgiu cada uma das modalidades a partir daqui, mas sabe-se que até o início dos anos 2000 todas já estavam consolidadas em São Paulo. Segundo informação obtida junto a alguns praticantes, o movimento sofreu um momento de pequena enfraquecida na metade da década de 1990, retomando e se fortalecendo nos anos finais. Neste período de ressurgimento, as modalidades começam a ser melhor elaboradas e surge uma maior diversidade na cena, acompanhada de maior ousadia na realização das ações.

O *pé nas costas* é uma variação da modalidade *chão* e surgiu como uma forma de ocupar as áreas mais altas na topologia dos muros e paredes. Passou a servir também como recurso para pular muros ou subir na marquise de alguns prédios, além de viabilizar a prática do já citado *pico*. Esta é a primeira modalidade que insere a necessidade de um nível maior de competência cognitiva e habilidade por parte do pixador, assim como competência *estésica* no *ajuste* dos corpos. O êxito da performance nessa modalidade depende diretamente de sua composição e condição física, exigindo a superação de limites do próprio corpo, porém ainda de forma moderada.

A modalidade consiste em um pixador ou pixadora sustentar o outro nos ombros, enquanto o que está elevado instala a inscrição na parede. Para preparar a posição, o primeiro sujeito deve se agachar, enquanto o segundo posiciona seu pé no joelho do primeiro, depois o outro pé em seu ombro (como se subisse um degrau) até firmar os dois pés nos dois ombros do primeiro sujeito. Em seguida, este volta a levantar-se e equilibra o segundo no ombro, caminhando para o lado direito conforme cada caractere é concluído, para posicionar o pixador que está com o *spray* na mão na direção da próxima letra[23].

Essa modalidade admite variações, que os pixadores chamam de *categorias de pé*. A variação depende da habilidade e competência de quem participa da ação, assim como da capacidade física de cada um. As categorias se dão a partir da quantidade de pessoas que participam da performance e da posição que cada uma assume na formação final, sendo as mais praticadas:

23 O "passo a passo" dessa modalidade pode ser visualizado no vídeo *Degradação das diferenças*, do Coletivo ArdePixo. Disponível em https://tinyurl.com/degradacao. Acesso janeiro/2018.

- *Pé de "um e meio":* um sujeito de pé no chão e o outro sentado com as pernas ao redor de seu pescoço, realizando a pixação;

- *Pé de dois (figura 68):* posição descrita na explicação inicial;

- *Pé de três (figura 69):* dois sujeitos, um de pé sobre os ombros do outro, são suporte a um terceiro, que se escora, também de pé, nos ombros do segundo.

FIGURA 40
Ação na modalidade *pé nas costas*, mais especificamente um *pé de dois*.
Foto: Fábio Vieira/FotoRua

A performance pode ser realizada com uma quantidade ainda maior de pessoas, como se pode abservar em alguns dos registros utilizados como referência para esse estudo, porém as mais comuns são as citadas acima. O material utilizado nesse tipo de ação é o *spray*, pois a velocidade da ação é exigida diante das condições de pouco apoio para manter o equilíbrio, impossibilitando o uso do rolinho de tinta. O *borrifador* também pode ser *praticado* nesse tipo de modalidade, pois é de manipulação mais ágil do que o rolinho ao mesmo tempo que garante um traçado da letra mais largo do que o traçado resultante do *spray*, aumentando a ocupação do espaço e, consequentemente, a projeção visual do pixo.

Nessa modalidade, especialmente na figura 40, observa-se claramente o *ajustamento* sensível numa espécie de relação corpo a corpo com a cidade e sua materialidade. Mais do que não evitar a interação no espaço público, o pixador almeja essa interação, sente a cidade com seu próprio corpo, realiza um *fazer* em conjunto com seus pares, com os objetos dos quais se apropria e os quais são entrelaçados no desenvolvimento de sua performance. A cidade toca sensivelmente e literalmente o corpo do pixador, que a toca, em uma interação que constrói novos sentidos e faz emergir uma nova cidade, assim experimentada por poucos. Aqueles poucos que são o *habitus* precário e que, por meio de seu fazer, inauguram um novo *habitus* secundário, um novo *gosto* possível, tomado como referência para esse grupo de *Outros*.

A técnica do *pé nas costas* permitiu que os pixos de *chão* fossem dispostos nos muros e paredes de forma a elevar o olhar do observador no sentido vertical, pois é possível instalar pixos acima do simples alcance dos braços. Permitiu, também, facilitar o alcance das marquises de prédios modernos, para instalar pixos na altura do primeiro andar e abrir o caminho para a modalidade *escalada*, sobre a qual discorreremos adiante.

O *pé nas costas* também reitera o senso de coletividade da prática, da importância da rede de alianças construídas no interior do movimento, pois o pixador ou pixadora demanda o suporte dos outros parceiros para realizar a performance. Não somente o êxito depende da parceria, mas a própria integridade física, diante do *risco* iminente de queda de quem está no alto, se ocorrer um *ajustamento* incompleto na interação com quem compõe a base. Essa coletividade remete ao que Hakim Bey (2001) chama de "antropologia natural da TAZ", baseada no modelo

dos *bandos*, que o autor define como uma contra-estratégia e que se constitui em oposição à *família nuclear* e suas hierarquias impostas. Bey define que o bando é *aberto* para um grupo que divide afinidades, "os iniciados que juram sobre um laço de amor" (2001, p. 24); segue um padrão horizontalizado de costumes, parentescos, contratos e alianças, afinidades espirituais etc., reunindo qualquer rede de pessoas com interesses específicos. Essa característica é reiterada na organização plástica dos pixos e mesmo em figuras que aparecem nas marcas das gangues – como desenhos de traços simples que exibem personagens andando em grupos ou sorrindo, denotando uma conquista conjunta. A união e a conquista conjunta ainda remetem a um outro aspecto da TAZ postulado por Bey, que é a emergência de uma *cultura festiva*, uma manifestação pelo direito de festejar e "estar junto", como seria a essência da festa: "cara a cara, um grupo de seres humanos coloca seus esforços em sinergia para realizar desejos mútuos, seja pela boa comida e alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida." (BEY, 2001, p.26). Não pautados em uma "agressividade" contra a cidade, como muitos colocam a respeito da pixação, mas, em grade medida, pela celebração do fazer conjunto, pixar não é necessariamente uma revolta, mas um momento de celebração e afetividade – aspecto reiterado nos discursos enunciados durante as muitas conversas e investigações que desenvolvemos ao longo deste estudo.

No que diz respeito ao *risco* da ação, nesta modalidade este é potencializado pela possibilidade de lesão física no caso de um flagrante por parte das autoridades, pois um movimento feito em um momento de pânico pode resultar em queda. Da mesma forma, o risco de flagra também é potencializado, pois a ação em si chama mais atenção e a agilidade necessária para uma fuga emergencial é reduzida devido ao malabarismo inevitável para desfazer a posição.

Do ponto de vista do observador do pixo instalado, o efeito de sentido de enigma se reitera na posição que o pixo ocupa na topologia do muro, pois leva a imaginar de que forma se obteve acesso ao nível mais alto da parede, para além da altura média do ser humano, sem o uso aparente de acessórios – imaginam que se os utilizasse, o sujeito não poderia *desaparecer* tão rapidamente. Além disso, a questão da presença em diversos e distintos locais da cidade, do mesmo modo que ocorre na modalidade *chão*.

CABO

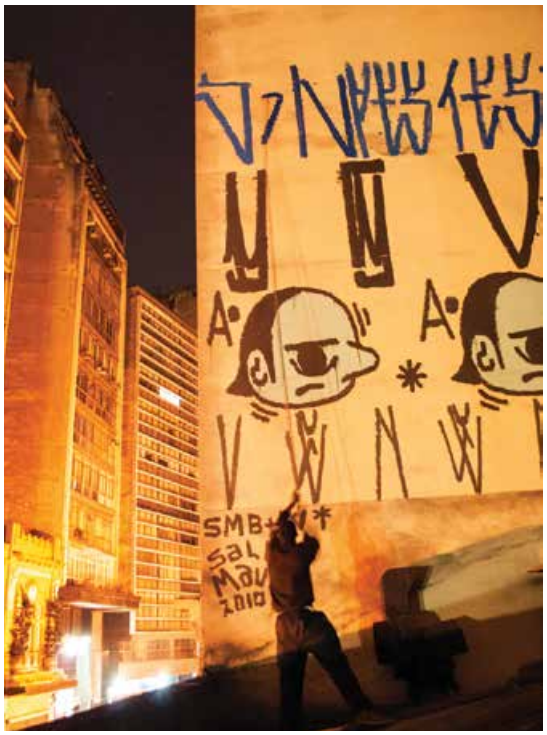


FIGURA 41
Pixações instaladas na modalidade *cabo*.
Fotos: Fábio Vieira/FotoRua

O objeto com o qual o pixador interage em parceria dá o nome a essa modalidade. Na figura 41 podemos observar a habilidade necessária para se instalar o pixo mantendo a fidelidade dos traços caligráficos da marca criada previamente e de como o sucesso dessa ação depende do uso que se dá ao objeto cabo. Podemos aqui retomar as palavras de Landowski (2009), de que *praticar* um objeto é tratá-lo como uma pluralidade de sentidos potenciais que não são predeterminados. Poderíamos inicialmente dizer que nessa *prática* o objeto cabo está *conjunto* ao sujeito pixador, portanto se torna o *seu bem* – estabelecendo-se, assim, uma relação de posse, de dominação sem limite de um sobre o outro. Mas em uma análise mais cuidadosa desenvolvida pelo semioticista, este elucida que no *praticar* de um objeto, os dois termos da relação são concebidos como duas entidades completamente externas uma à outra, inteiramente independentes entre si, conjuntas somente pelo desejo (e, posteriormente, pelo *estado*) de possessão de uma em relação à outra. No caso de um objeto inanimado, pode-

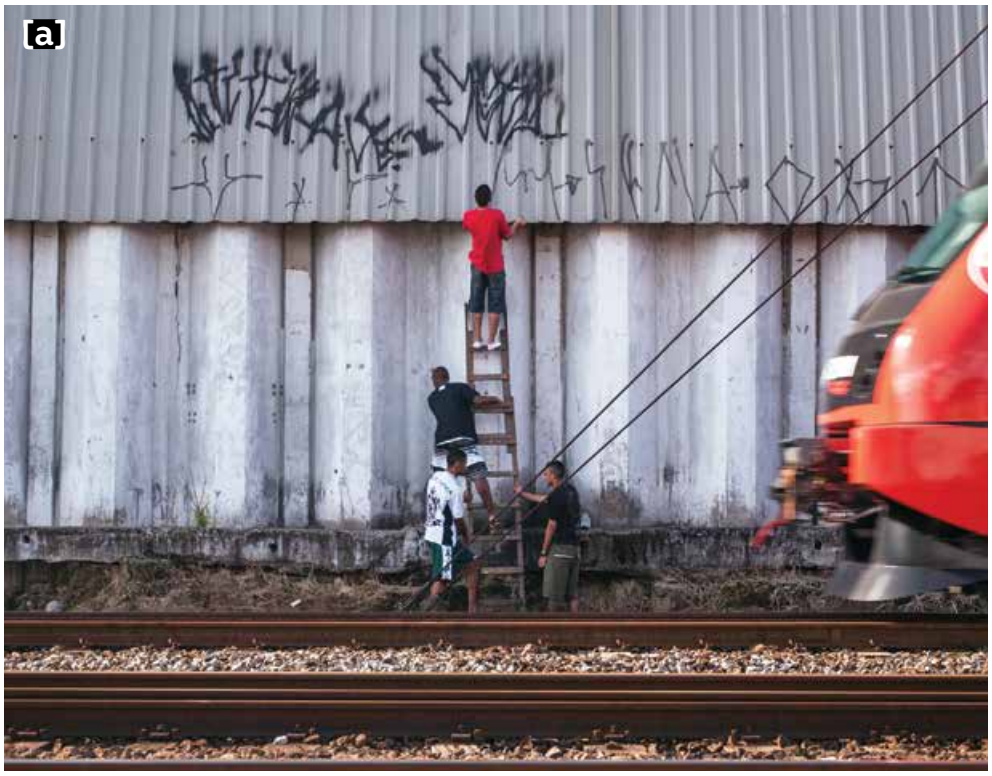
mos dizer que existe, portanto, em vez de um "desejo", uma relação latente e bilateral que pressupõe o *encontro* entre os dois elementos da interação (sujeito e objeto), da ordem de uma afinidade recíproca entre as qualidades imanentes aos *interactantes* em potencial. Assim, uma interação pressupõe sempre, das duas partes, propriedades, qualidades, "competências", uma consistência ou estruturas, que correspondam uma à outra por qualquer afinidade. Esta espécie de "oferecer-se" um ao outro para se entrelaçarem na mesma ação seria a condição de possibilidade de qualquer forma de interação entre as duas entidades, que entendemos aqui como a *prática*.

Nessa modalidade, o êxito da ação será obtido a partir da *prática* de uma ferramenta muito utilizada no universo da pintura comum de paredes, que é um cabo extensor para rolo de pintura, geralmente improvisado a partir de cabos de vassoura ou qualquer outro tipo de haste que garanta a firmeza do traçado. Portanto, mais do que falarmos de uma grande "habilidade" por parte do sujeito, podemos dizer que pixadores e pixadoras estabelecem uma relação de *ajustamento*, em que não existe dominação, mas um *fazer conjunto*, a partir das qualidades imanentes do cabo e de seu próprio corpo, que "oferecem-se" um ao outro, para que haja interação na performance de instalação do pixo.

O cabo é usado para instalar letras de maior dimensão – mantendo seu formato geométrico –, em alturas acima do dobro do tamanho do corpo do sujeito. Esse procedimento é bastante eficiente principalmente em paredes já ocupadas por outros pixos de maior dimensão, uns acima dos outros, em uma superfície que mantém certa proximidade com o chão. O local mais comum de apreciação de pixos resultantes dessa modalidade são empenas cegas de prédios, quando ladeiam uma edificação mais baixa, de cujo telhado se pode usar como base (figura 41b) para se posicionar para a performance.

Na modalidade *cabo*, a espessura do traçado e o tamanho de maior dimensão das letras garante a visibilidade da identidade de pixador. A dimensão, adicionada à posição do pixo na topologia da edificação – sem que haja por perto qualquer fenda na superfície que pudesse auxiliar a subida –, contribui para instaurar o enigma a respeito da performance. E o *risco*, neste caso, é também estético, pois é necessário o total ajustamento para o êxito na *prática* do objeto, garantindo, assim, a precisão no traçado, o equilíbrio do espaço entre as letras e a linearidade, mesmo diante das aparentes dificuldades impostas pelas imprecisões da ferramenta.

ESCADA



Essa modalidade tem um objetivo semelhante à modalidade *cabo* quanto ao alcance de maiores alturas na topologia das edificações, mas busca ultrapassar o nível de altura da primeira. Entretanto, não possibilita a instalação de letras de maior dimensão, como na modalidade anterior, pois, estando no alto da escada, diante de uma condição mais frágil de equilíbrio, não há possibilidade de *prática* do rolo com cabo, sendo o *spray* o material utilizado para pixar, resultando em traços mais finos e letras de menor altura. Uma ou mais pessoas deve oferecer suporte, segurando a base da escada e auxiliando no deslocamento da mesma, conforme o autor da pixação vai ocupando a extensão horizontal da superfície pixada. Assim, a interação se dá entre o sujeito pixador, o objeto escada, o outro sujeito que conduz o movimento do objeto e a materialidade da edificação – todos entrelaçados no fazer em parceria, todos elevando a utilização *programada* das coisas ao nível de uma prática criadora de sentido.

FIGURA 42
Modalidade *escada* da pixação [a] [b]. Fotos: Fabio Vieira/FotoRua.

O procedimento consiste em carregar consigo uma escada durante o *rolê* – nome dado aos deslocamentos pela cidade com o intuito de pixar (PEREIRA, 2005) – e utilizá-la como ferramenta de apoio nos locais onde se objetiva pixar. Podemos dizer que o uso da escada se equivale ao recurso do *pé nas costas*, porém conferindo menor risco de queda e dispensando o preparo físico para a prática. Por outro lado, a escada é um objeto volumoso, que chama a atenção enquanto é carregada – principalmente durante à noite – e que impossibilita o embarque no transporte público, de forma que, em geral, exige o uso de um automóvel para viabilizar o deslocamento entre um ponto e outro que sejam mais distantes.

FIGURA 43
Pixadores carregam a escada na rua, durante à noite, na realização de uma performance de pixo na modalidade *escada*. Fonte: Arquivo do fotógrafo Fábio Vieira/FotoRua.

O uso da escada aumenta consideravelmente o *risco* de flagrante – justamente por chamar a atenção – e dificulta manter a agilidade indispensável para a fuga. Devido a isso, a pixação com escada, na maior parte das vezes, é planejada com antecedência, com um estudo prévio da movimentação nas proximidades, para que o objeto seja levado ao local em um dia anterior ao da realização da ação e escondido em alguma área próxima até o momento da prática. Por vezes, são utilizadas escadas encontradas em locais no entorno, tomadas emprestadas ou furtadas, e é comum algumas escadas próprias terem que ser deixadas para trás quando ocorre algum imprevisto.

A *escada* reitera o senso de coletivo, pois a parceria e cumplicidade entre sujeitos é fundamental para a realização exitosa da performance. O uso da ferramenta agrega ao efeito de sentido de enigma, provocando espanto no observador do pixo instalado, que não compreende como a intervenção foi colocada em uma posição de altura tão superior na topologia de uma edificação, sem o uso de recursos visíveis – ou sem ser que o autor fosse detido ou impedido de concluir o ato.

JANELA

FIGURA 44
Pixações ocupam a fachada de prédios e casas na modalidade *janela*.
Fotos: Fábio Vieira/FotoRua

Como indica o nome, essa modalidade consiste em ocupar os espaços posicionando os pixos logo acima das janelas, nas fachadas de prédios e casas, como um ornamento sobre o topo das mesmas. A extensão horizontal do pixo não necessariamente é a mesma da janela, e na vertical a altura das letras será determinada pelo alcance do braço do pixador ou pixadora enquanto manipula o *spray* ou pelo espaço disponível entre uma e outra. Nessa modalidade, a janela é o objeto ressignificado, pois é o grande parceiro na prática do pixador.

FIGURA 45
A janela é o objeto que interage em parceria com o pixador.
Fonte: Arquivo do fotógrafo Fábio Vieira/FotoRua

Para realizar a ação nesta modalidade, em geral, lança-se mão dos procedimentos da modalidade *pé nas costas* – um sujeito oferece suporte para o outro a partir do próprio corpo – para acessar as marquises de edifícios e casas ou qualquer superfície próxima das janelas – como muros, grades etc. – que possa impulsionar a subida. Ao acessar a janela, na fa-

chada, o pixador a utiliza como apoio, posicionando os pés na base inferior da mesma, enquanto uma das mãos segura na parte superior e a outra mão manipula o *spray*, desenhando as letras do pixo. Nessa prática, o traçado figurativiza as condições de risco nas quais ele foi realizado, pois o desequilíbrio causado pela falta de pontos de apoio durante a ação muitas vezes é traduzido em traços tremidos, imprecisos e com partes onde a camada de tinta aparece mais densa ou mais fraca. É o próprio *risco* de perder a vida – pixando ou existindo na cidade – plasmado nos traços plásticos que compõem a identidade que é dada a ver do pixador.

Pixos de *janela* são mais comumente vistos em prédios de escritório, onde não existe o risco de flagrante por parte de moradores, por serem vazios durante a noite. Esse fato, em parte, explica a quantidade de prédios que exibem o pixo de *janela* em sua figuratividade no Centro de São Paulo. Conforme elucidado no capítulo 1, o Centro abriga muitos prédios de escritório e os que servem à moradia não contam com um grande fluxo de pessoas circulando pelas ruas durante a noite. Nos edifícios de escritórios ou edifícios vazios, o pixador tem a possibilidade de entrar por uma das janelas, arrombar a porta do apartamento que dá acesso à área comum do prédio, e circular pelos andares, acessando outras janelas. Entretanto, esse tipo de tática não é bem-vista por outros pixadores, pois o modo "correto" de acessar as janelas é por meio de *escalada* (modalidade que iremos destrinchar mais adiante). Em prédios de moradia, além do maior *risco* de flagrante, aumenta também o *risco* de queda, pois moradores, ao se depararem com a presença do ousado estranho, podem, assustados ou indignados, ter reações agressivas como empurrar o sujeito da janela, ameaçá-lo ou tentar feri-lo com algum tipo de arma.

No que tange à reiteração do efeito de sentido de enigma, o pixo de *janela* surpreende tanto pela tática de ocupação das superfícies – pois causa espanto o fato de uma pessoa dependurar-se pelo lado de fora de uma janela sem o uso de equipamento de segurança e não acarretar nenhum tipo de acidente (no caso de sucesso da performance) –, quanto por potencializar a questão da invisibilidade do sujeito (que durante a performance *quer não ser visto*), pois, no caso de casas ou edifícios residenciais, entende-se que o sujeito estranho esteve muito próximo ao espaço privado, mas ainda assim não foi flagrado e nem o invadiu.

ESCALADA

FIGURA 46
Pixação modalidade *escalada*.
Fotos: Fábio Vieira/FotoRua.

A modalidade *escalada* inaugura as modalidades de *risco* máximo na pixação, que exigem maior planejamento prévio e que um erro pode ser fatal para a vida do pixador. Nessas duas últimas modalidades que iremos apresentar, o sentido da sua criação pode ser entendido como o sentido máximo de sua vida, visto que é assumido o *risco* de perder a última em função da primeira. A construção de novos sentidos na cidade é aqui uma questão de sobrevivência simbólica na metrópole e um verdadeiro proclame de participação na construção de seus enunciados e suas narrativas.

A modalidade *escalada* adota praticamente o mesmo procedimento de uma escalada esportiva, porém utilizando a fachada de um prédio como parede e sem contar com qualquer equipamento de segurança, o que exige certas habilidades e competências físicas e o perfeito *ajustamento* com as estruturas do prédio, em uma parceria da qual depende a própria vida. Para realização da performance, é necessária uma observação cuidadosa da topologia e materialidade do local; a elaboração de uma tática sobre quais elementos na edificação serão utilizados como apoio para garantir a chegada ao patamar desejado; um preparo físico e psicológico minimamente adequado às exigências daquele tipo de atividade e o máximo de concentração, atenção e "entrega ao prédio" no momento da ação.

Nessa modalidade, o primeiro objetivo é acessar os primeiros andares da fachada do edifício. Para isso, um dos procedimentos já descritos acima – *pé nas costas* ou outros suportes disponíveis na superfície da edificação – irá oferecer apoio para a escalada até esse primeiro patamar. Daí em diante, outros elementos como base das janelas, unidades externas de ar condicionado ou mesmo componentes vazados da própria arquitetura do prédio (como na figura 46) servem como recurso para apoiar os movimentos durante a subida. Na composição da figuratividade do edifício, o pixo será instalado na vertical, de modo que cada letra ocupa o intervalo de um andar inteiro, aproximadamente. É comum essa modalidade ser usada como recurso conjunto com a modalidade *janela* (como na figura 45), de modo que a escalada proporciona o acesso às janelas de diversos andares do prédio, mas configurando uma organização estética diferente quanto à posição do pixo na topologia – enquanto na *janela* a ocupação mais densa do espaço se dá na horizontal, na *escalada* o espaço é mais densamente ocupado na vertical.

O material usado nesse tipo de modalidade é o *spray*, o que configura também um desafio, pois ocorre de o pixador ter já alcançado andares mais altos do prédio e, acidentalmente, deixar cair a lata, obrigando-o a abandonar o percurso ou reiniciá-lo. Assim como na modalidade *janela*, aqui o traço do pixo figurativiza o nível de risco, pois apresenta tremulações e variações de densidade da tinta, em tradução às condições precárias de equilíbrio e à adrenalina liberada no corpo em alta quantidade durante a performance – o que provoca diversas alterações no organismo, como, por exemplo, tremor nos braços e pernas.

Novamente o pixador coloca-se diante dos *riscos* de flagrante, do *risco* estético de falhar no ato da escrita da marca mantendo a precisão dos traços, do *risco* de lesão. Mas, definitivamente, aqui o sujeito está mais próximo da autossuperação, pois o risco máximo está diretamente ligado à superação dos limites físicos, à competência *estésica* na elaboração da *tática* e ao autocontrole, estando o êxito da ação em maior nível de relação com fatores internos do que externos – pois se houver flagrante, nada pode ser feito no momento que o pixador está no alto do edifício, inalcançável. Nessa modalidade, o *risco* é como um *risco* estético, pois sua vida depende de seus sentidos, de sua capacidade de *ajustamento*, numa interação em que o êxito na instalação do pixo é o próprio êxito estético, a prova da própria capacidade de *sentir* do sujeito que vive na metrópole, de sentir a metrópole.

Aqui novamente se reitera o efeito de sentido de enigma, relacionado ao espanto causado pela ousadia da performance, agora se aproximando do inacreditável e do absurdo, considerando o ponto de vista do cidadão comum. Mais uma vez, o sujeito confronta o Estado (ou o estado das coisas), deixa sua marca e *desaparece*.

CORDA

FIGURA 47
Pixação modalidade corda. Foto: Fábio Vieira/FotoRua.

Na reportagem da Folha de S.Paulo, de 1990 (Figura 34), abordada anteriormente neste capítulo, é possível ver a foto de um pixo ocupando verticalmente a fachada lateral de um prédio. Entretanto, fica claro que naquele caso a ferramenta que serviu como mecanismo para a prática da instalação do pixo naquela posição, foi uma escada de incêndio localizada na parte externa do prédio, sendo possível observar na foto a posição de cada letra correspondendo aos patamares da escada. Dessa forma, a pixação foi feita sem que incorresse alto risco de queda.

Quase dez anos depois, em 1998, o pixo *Loucos da 7*, representados pelos pixadores *Big e Bel*, do bairro Parada de Taipas, na região Noroeste de São Paulo, surge na verticalidade das ruínas industriais do antigo Moinho Central, na região do bairro Campos Elísios, hoje ocupada pela comunidade conhecida como Moinho.

FIGURA 48
Vista das ruínas do Moinho Central, à esquerda da imagemo pixo *Loucos da 7*, 1998.
Fonte: Nascimento (2009)

Em uma superfície que não conta com nenhum tipo de estrutura que possa servir de suporte para a subida, fica claro que o mecanismo usado não foi o da *escalada*. Na cena da pixação, o pixo de *Big* e *Bel* é considerado o primeiro pixo realizado na modalidade corda. Alguns anos depois, acredita-se que em 2006, o pixo *Najas* é presentificado na cidade a partir de um procedimento de *corda*, porém instalado no sentido horizontal.

FIGURA 49
NAJAS clt; JAMAICA mnh e RIJA, pixadores da modalidade *corda* nos anos 2000, pixos instalados na horizontal. Na imagem é possível observar a justaposição na relação com a marca publicitária, evidenciando o modo como o pixador se apropria deste recurso, mas se colocando como uma presença mais incisiva, que ofusca o anúncio da marca comercial.
Foto: Adriano Choque, 2007
Fonte: Flickr do autor. Acesso janeiro/2018.

Na última modalidade apresentada neste estudo, vemos pixadores e pixadoras se apropriando de um recurso utilizado por pintores de prédios e fachadas externas, a cadeira suspensa, e realizando uma ação muito semelhante ao conhecido rapel, familiar aos praticantes de turismo de aventura. Rapel é definido como o processo de descida de uma vertente ou paredão na vertical, com a ajuda de uma corda dupla passada sob uma coxa

e sobre o ombro oposto a ela, ou por meio de um dispositivo especial que desliza controladamente pelo cabo. Não à toa, essa modalidade também é conhecida como uma forma de rapel urbano, e o mecanismo, semelhante ao do rapel, é construído com materiais improvisados pelos próprios pixadores – que, por vezes, trabalham também com pintura de prédios e possuem conhecimento sobre a utilização das ferramentas –, garantindo condições bastante precárias de segurança. Os acessórios que compõem o objeto que serve à *prática* são basicamente algumas cordas, uma tábua de madeira (que compõe a base da cadeira), alguns ganchos de metal e o recipiente acompanhado do rolo de tinta para realizar a pintura das letras (que fica dependurado na lateral da "cadeirinha"). O pixo pode ser feito também com *spray*, mas o mais comum atualmente é o uso de rolo, para garantir um traço mais espesso e, consequentemente, apresentar maior *pregnância* no enunciado da cidade.

FIGURA 50
Modelo de cadeira suspensa utilizada na modalidade *corda*. Instalação exibida na exposição Cidade Linda, na SubGaleria em São Paulo, 2017.
Fonte: Acervo pessoal, 2017.

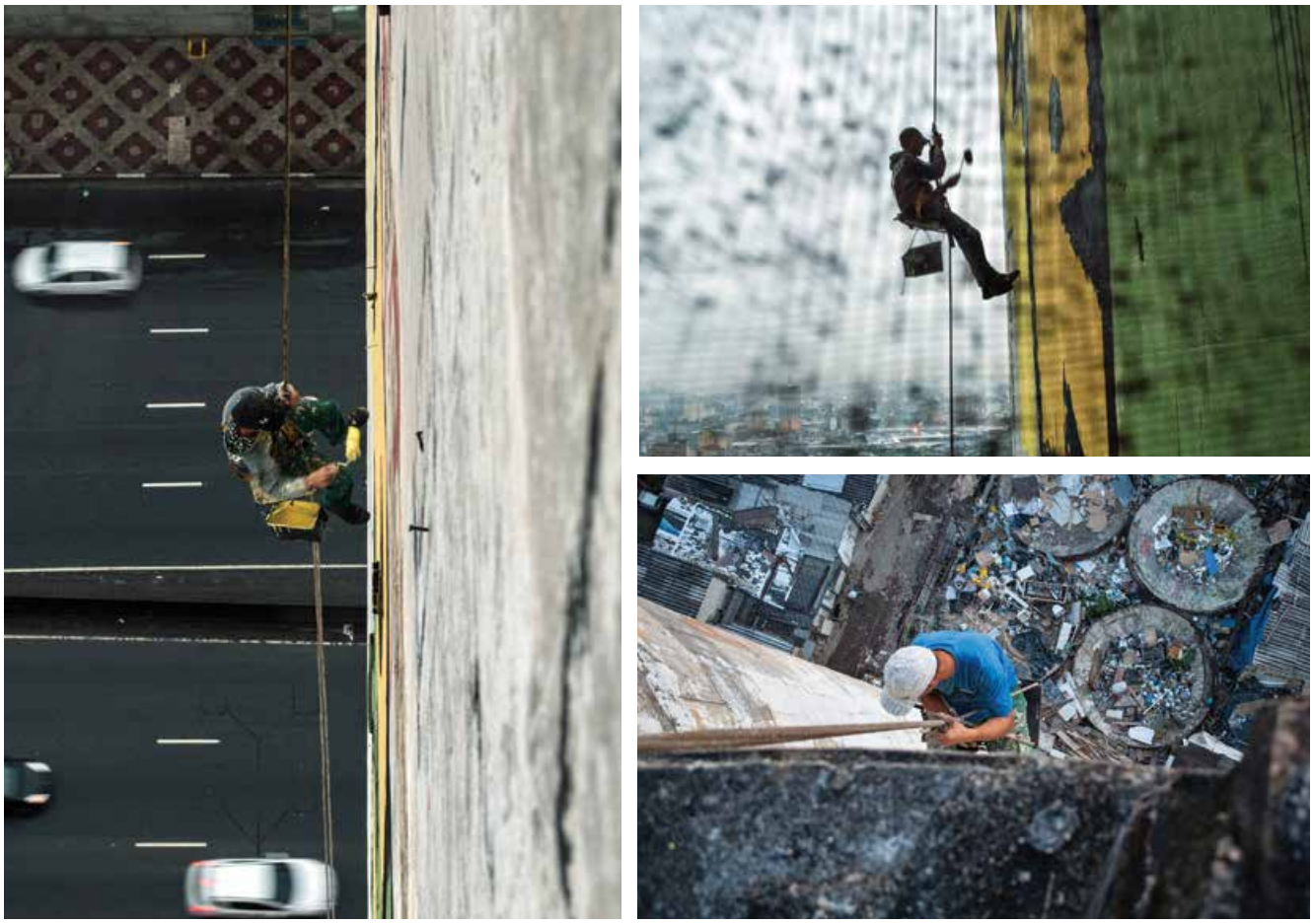


FIGURA 51
Pixadores durante a performance, na modalidade *corda*. Fotos: Fábio Vieira/FotoRua.

Para a realização da performance na modalidade *corda*, é necessário ter acesso à laje do edifício (ou topo da edificação) e, uma vez alcançada, lá adequar alguma estrutura onde a corda possa ser amarrada, de forma a oferecer uma sustentação com o máximo de segurança possível. A amarração feita com a corda dupla garante o funcionamento do mecanismo de deslizamento pela parede vertical do prédio, para promover o deslocamento controlado pelo próprio pixador. A base da cadeira suspensa deve possuir um gancho, no qual é dependurado o recipiente cheio de tinta, de forma que uma das mãos do sujeito controla a corda e a outra manipula o rolo entre o galão de tinta e a parede. Nesse caso, a vida do pixador e a construção do sentido depende do *ajustamento* na relação de todos esses elementos, que interagem em parceria durante a ação de descer pela lateral do prédio, numa performance em que a entrega mútua é condição para vencer o medo e alcançar o sentido.

Os pixos, geralmente instalados na vertical, seguem o padrão de ocupação daquele apresentado na reportagem de 1990, exibindo letras de média dimensão, traços espessos, e cada letra ocupando um patamar do prédio, posicionadas verticalmente na topologia. E assim como observamos na modalidade *prédio*, o arranjo estético resultado da performance do pixador em interação com todos esses elementos, instalado em sincrestimo com a arquitetura do edifício, conta também com uma complexa elaboração nessa modalidade e reitera o padrão de ocupação da publicidade externa no início do processo de verticalização da cidade.

FIGURA 52
Painéis publicitários instalados na verticalidade do Edifício Martinelli, no início da década de 1930. Tanto o tamanho das letras quanto a posição são aspectos reiterados na modalidade corda da *pixação*.
Fonte: Correa (2015)

É possível depreender da imagem (Figura 52) outro aspecto apropriado pela pixação e que está presente na organização estética das marcas comerciais. No caso da publicidade, os destinadores compõem uma identidade coletiva, "as marcas", mas também buscam estabelecer identidades individuais, particularizadas nas diferenças entre as tipografias. O tamanho e a espessura das letras que seguem um estilo sem serifa, pequenas variações no posicionamento, o uso ou não de figuras adjacentes, além do lugar que ocupam na topologia dos prédios configuram diferenças que presentificam aspectos como o próprio nível de prestígio da marca. Novamente aqui, observamos a assunção desse lugar de destinação por parte do pixador, que constrói sentidos que impactam a vivência no espa-

ço público nas últimas décadas, invertendo o conteúdo enunciado a partir de locais de visibilidade e dando a ver sua identidade de pixador, mas não sua identidade pessoal.

Já que nesse modo de ação e presentificação na cidade o pixador se expõe em maior nível durante a performance, tanto para quem passa na rua quanto para quem ocupa o prédio, em geral as *táticas* provenientes do sujeito que *quer não ser visto* são cuidadosamente planejadas. As intervenções, em geral, são realizadas em prédios desocupados ou ocupados por movimentos de moradia – quando é possível negociar com os líderes dos movimentos para entrar no prédio e realizar a intervenção. Algumas são feitas à luz do dia, já que as condições de ocupação do edifício dificilmente resultam em denúncia por parte de proprietário ou mesmo despertam alguma preocupação no "cidadão comum", uma vez que são locais habitados por *subcidadãos*. Além disso, a figuratividade da prática assemelha-se a de um pintor de prédio comum, podendo a ação passar despercebida – poucas pessoas aderem à prática de "levantar o olhar" em seus trajetos cotidianos.

Essa modalidade, entre todas, é a que confere maior visibilidade ao pixo e à própria ação do pixador. Além disso, apresenta altíssimo *risco* de queda, e a perda da vida, nesse caso, é certeira. Portanto, exige alto nível de competências, conhecimentos prévios e habilidades por parte dos pixadores, além do perfeito *ajustamento* na interação com os objetos. Dessa forma, são reduzidos os grupos que a realizam na cidade – em comparação às outras modalidades –, a escolha dos locais é sempre um critério importante para a decisão e a ação – assim como praticamente todas as anteriores – é sempre realizada em grupo ou, no mínimo, duplas.

Novamente o efeito de sentido de enigma é reiterado, mas nessa modalidade torna-se praticamente uma afronta pela magnitude da ação, do elemento estranho instalado na paisagem, que se impõe diante do olhar do observador e não deixa qualquer vestígio de como surgiu ali. O transeunte tem seu olhar cooptado pela pixação instalada na empena cega ou na fachada do edifício, que já impressiona pelo seu tamanho enquanto edificação. Tamanha a façanha de seu autor, aqui o pixo não autoriza mais a indiferença de seu espectador e o *risco* enquanto valor sentido é plasmado de modo monumental na figuratividade, compondo o enunciado da cidade e chamando atenção para a presença desses novos enunciadores.

FIGURA 53

Pixador, ainda em relação de parceria com o objeto, observa seu feito – de uma pixação na modalidade *corda* – no edifício garagem próximo ao Terminal Bandeira, no Centro de São Paulo.
Foto: Fábio Vieira/FotoRua.

2.5

O RISCO DOS SENTIDOS DESCONHECIDOS E GOSTOS INEXPERIMENTADOS NA URBE

Todas as modalidades aqui apresentadas encerram desafios diversos na busca de um objetivo comum: instalar em locais não autorizados a caligrafia do *tag reto*, que é marca identitária do movimento, que é também marca de grupos e indivíduos, e que deve ser executada com o máximo de fidelidade independente das condições de execução. Uma descaracterização do formato geométrico, alongado verticalmente, de traços retos e formas pontiagudas resultaria em uma distorção da estética do coletivo, portanto é imprescindível manter as características plásticas objetivadas para o resultado do arranjo estético do objeto sincrético, mesmo diante das condições adversas durante a realização da performance. O desenho fiel das letras da marca é condição para o reconhecimento do êxito da ação. A presença dessas marcas fala muito mais que isso, pois elas contam modos inimagináveis de construção de sentido na metrópole, modos esses que encerram muitos e importantes aspectos da condição de vida desses sujeitos na *São Paulo fragmentada* e em todas as "São Paulos" que essa última engloba. Elas mostram que o *risco* puro não faz parte de suas vidas por praticarem a pixação, mas está presente no cotidiano das vidas precarizadas na cidade e que, mesmo diante dessa vivência pautada pelo *risco*, o maior de todos é não dar sentido à sua própria vida na urbe.

Alexandre Barbosa Pereira (2013) apresenta a relação entre memória e risco engendrada na prática da pixação, descrevendo a presença do *risco* no cotidiano dos pixadores, durante sua pesquisa junto ao movimento:

> **O risco era um dos principais elementos em jogo na prática da pixação na cidade de São Paulo. Pode-se dizer, inclusive, que, ao lado do dispositivo de registro e memória, o dispositivo de produção ou experimentação de riscos era um componente fundamental. A atividade estava, portanto, marcada por múltiplas**

> **concepções e práticas de risco. [...] Apesar de "dar muito ibope" pixar no alto da fachada dos prédios, também causava admiração entre os pares marcar a paisagem longe de onde se morava ou em lugares restritos que proporcionassem a vivência de maiores perigos e garantissem considerável visibilidade. [...] Além disso, outros riscos estavam presentes na pixação, como o de ser parado pela polícia e apanhar, ter o corpo todo pintado com a própria tinta que carregava ou ser preso. [...] No entanto, o risco mais grave ao qual estava exposto um pixador era o de morrer, o que poderia ocorrer tanto ao desequilibrar-se do alto de um prédio, como em alguma abordagem mais violenta feita por um agente de segurança pública ou privada (2013, p. 92).**

Mas para além dos riscos compreendidos pela prática, Pereira (2013) com a análise desenvolvida nesta pesquisa e ressalta os riscos intrínsecos ao contexto de vida desses sujeitos:

> **[...] além dos riscos próprios de sua prática, grande parte dos pixadores também se relacionava com outras dimensões de riscos, como a de se morar num bairro pobre da periferia marcado por altos índices de homicídio, a de envolver-se com a criminalidade ou a de se enquadrar no que certos discursos apontam como uma suposta maior suscetibilidade juvenil a expor-se aos riscos. [...] Embora muitos relatassem de modo mais genérico e superficial saber de casos de pixadores que haviam morrido ao despencar de prédios ou ao encontrar com policiais ou agentes de segurança privada, nunca ouvi uma história mais aprofundada sobre esses eventos. Os casos de morte mais detalhados haviam ocorrido em contextos, que, ao menos a princípio, não guardavam relação direta com a pixação (p. 101).**

Dessa forma, podemos encerrar a análise das modalidades afirmando que a pixação estabelece um tipo de comunicação entre os pixadores, que compreendem os códigos e por isso depreendem sentidos ligados à identidade, memória, pertencimento, conquista; mas também estabelece um processo comunicacional com o cidadão co-

mum, pois presentifica o sentido da sua própria vida no contexto da metrópole, uma vida permeada por riscos, em uma cidade que não o compreende como cidadão apto a exercer plena e dignamente sua cidadania. A caligrafia que não convida o cidadão comum a lê-la, como identidade de uma cidade que não convida todos os seus habitantes a nela estarem.

O movimento da pixação foi demonstrando sua resistência ao longo de três décadas e reinventando-se conforme a cidade se transformava, impunha novos desafios e reservava às periferias condições simbólicas e objetivas de existência totalmente desprovidas de valores eufóricos. Para além disso, a São Paulo central – a São Paulo que se mostra ao turista e às classes média e alta –, conforme investiu em tentativas de apagar essa marca das periferias que invadia os centros, recebeu a resposta impressa em suas edificações, em locais onde o poder público não podia sempre interferir e tampouco a iniciativa privada se interessava em investir, mas que estavam ali expostos no espaço da cidade, de forma a contribuir para a permanência desses enunciados em sua paisagem. Já na reportagem de 1990 da Folha de S.Paulo, o zelador do edifício vizinho ao que aparece pixado na foto, dizia "se eles conseguem entrar no prédio pra pichar, também podem roubar" e presentifica nessa declaração a grande *tática* do pixador, de enunciar sua presença sem maiores danos do que ao dito patrimônio ou a pura "invasão de propriedade". Lesa o patrimônio, lesa a noção de propriedade, mas a única vida que corre o risco de lesar nessa ação é a sua própria.

Após a inauguração das modalidades e da elevação do nível de assunção de *riscos*, retomamos a análise da construção da identidade (ou *alteridade*) sob o viés teórico proposto por Landowski (2012), acrescentando as reflexões que desenvolve no artigo *Gosto se discute* (1997). Admitimos, inicialmente, que a trajetória do pixador se situa na posição identitária da figura de forte presença do *urso*, cujo comportamento implica a justaposição num mesmo plano de morfologias heterogêneas entre si. Com o surgimento das modalidades, a análise da prática nos leva à hipótese de uma passagem para a figura que manifesta uma vontade de "ascensão", como uma superposição de níveis desigualmente valorizados, que é a figura do *dândi*. Diferente do *urso*, o *dândi* almeja

> **alçar-se acima do lote comum, inclusive ou em primeiro lugar acima do "beau monde", essas pessoas "bem" que se vigiam umas às outras precisamente para estarem seguras de que cada uma fique em seu lugar, nem baixo demais, nem, sobretudo, alto demais (LANDOWSKI, 2012, p. 40).**

Visto que a pixação não apenas está presentificada na cidade, mas agora enuncia verdadeiros feitos "sobre-humanos", numa prática que não somente marca uma diferença, mas a ressalta, a impõe, confere fama – ainda que relacionada a valores disfóricos, sob o ponto de vista do *Sr. Todo Mundo* – e reconhecimento à identidade de seus autores; que é uma prática que subverte totalmente a *programação* da cidade de então e propõe uma total interação com o espaço e com outros sujeitos, uma dança coletiva que contesta todo o isolamento enaltecido pela sociedade como um todo; que se afirma em oposição ao *gosto* manifesto pelo *Sr. Todo Mundo*, atentando-nos mais de perto a esse aspecto, mostra-se necessário seguir além com nossa análise.

Landowski (1997) situa a tipologia das identidades no âmbito das escolhas do gosto. O autor fala da existência de duas formas de *gosto* na relação com o *Outro*: uma ligada ao prazer, que relaciona o sujeito com os objetos, dos quais procura "gozar" (prazer dionisíaco); e outra relacionada ao bem-estar, condicionada pelos liames do sujeito com outros sujeitos, aos quais o primeiro gostaria de "agradar" (bem-estar apolíneo). O caráter comum das figuras do *urso* e do *dândi* consiste na atitude "dionisíaca", em que, nas palavras do semioticista, o grande sonho não é agradar, mas trata-se de gozar. *Urso* e *dândi* estão prontos (se for necessário) a "sacrificar suas boas relações com os vizinhos, sua paz, seu renome, seu eventual prestígio, suas posições sociais em geral, até mesmo suas amizades e sua honra, ao que, numa primeira aproximação, podemos continuar chamando ser "prazer"" (p. 152). Mas, a fim de evitar confusões, lança-se critérios analíticos adicionais que permitem distinguir e separar as subespécies, entendendo que existe uma pluralidade de princípios de prazer. Neste caso, o *urso* – ou o pixador nos primórdios da prática – é analisado como a figura que é totalmente indiferente ao olhar reprovador da "gente correta, sai da conformidade etológica simplesmente porque, para sentir-se feliz, ele

precisa simplesmente *ser ele mesmo*, viver absolutamente conforme seu próprio modo, sem constrangimento, de acordo com sua fantasia e segundo seus gostos pessoais" (LANDOWSKI, 1997, p. 154); o *dândi*, por sua vez, encontra seu prazer necessariamente *por* opor-se à norma, por inverter o sentido do *bom gosto* e ser diferente, "original", ou "no próprio fato de se singularizar, de chamar a atenção dos demais e expor-se à reprovação" (p. 154), assim, encontra o motivo de seu gozo ao mesmo tempo nos objetos mesmos e nas reações do público.

Mas o cuidadoso desenvolver da análise neste capítulo nos leva a um desdobramento desta hipótese, em que o pixador assume uma terceira posição postulada por Landowski, a qual, apesar de manifestar sua *alteridade* assim como o *urso* e o *dândi*, o faz porque "para ele, não há jeito de viver fora do cumprimento de algum programa que lhe impõe certa *necessidade* transcendental (ao menos aos seus olhos), uma necessidade imanente à ordem das coisas em relação às quais empreendeu se realizar" (LANDOWSKI, 1997, p. 154, grifo do autor). Essa figura se baseia numa objetividade externa, a descobrir ou a construir – a *tática* "positiva" de Bey (2001) – alheia, portanto, tanto aos condicionamentos mecânicos da pretendida "subjetividade" do *urso*, quanto aos jogos da intersubjetividade e à alegria que pode propiciar a assunção lúdica dos antivalores no contexto de um dado ethos para o *dândi*. A essa terceira figura, que se emprenha em explorar, por uma prática de criação, algum espaço de sentido definido (estético, por exemplo), o semioticista dá o nome de *gênio*. Na descrição de Landowski:

> **[...] se o *gênio* causa igualmente o escândalo, não é porque não se dá conta da sua não-conformidade (ao contrário, sabe muito bem o que está fazendo) nem porque precisa inventar para si uma "subjetividade", um "Ego" definido por contradição em relação às esperas dos demais. É porque está empenhado numa busca autônoma de sentido que, ultrapassando sua pessoa singular, o conduz a descobrir, no mundo, novas configurações sensíveis, as quais, sendo no momento, por definição, ainda desconhecidas, nessa medida mesma parecem inaceitáveis, incompreensíveis, chocantes – de mau gosto – para a maioria. Contudo, desde que essas configurações, ao menos para aquele que as está descobrindo (e traduzindo em forma de obras), têm uma**

> **necessidade interna, seu descobridor-criador pode ter, senão a certeza, em todo o caso a fé, a convicção íntima de que, um dia, serão reconhecidas e, talvez, inclusive, acabarão por integrar-se à rede das formas conceptuais, estéticas ou morais constitutivas da "cultura", do "bom gosto" e do ethos. [...] Terá "gozado" o mundo ao reinventá-lo, e mediante o que constrói, acabará por "agradar"! Obviamente, também sabe (sem aspas) que nisso ele pode enganar-se – e, porém, persiste (1997, p. 159).**

Portanto, o pixador inicia uma trajetória de *urso* na *São Paulo fragmentada* dos anos 1980, passando para a posição de *dândi* ao desafiar todos os sistemas de segurança e controle da "cidade de muros" e virar notícia nas páginas de jornal, para, finalmente, assumir nesse estilo de vida o seu modo de construção do sentido da vida na metrópole, indo além de uma simples contestação das normas e reconhecendo nele um modo de *sentir* e de *viver* a cidade, uma identidade desses seres na urbe, a construção de uma nova realidade que pode ser reconhecida e compartilhada com aqueles que ainda não tiveram a oportunidade de descobri-la. Uma realidade de novos sentidos e de uma cidade construída não por quem detém o poder, mas por quem ousa se apropriar dela. Concluímos esta segunda parte evocando novamente as palavras de Landowski, que sabiamente elucida:

> **O gênio, tornado desde esse momento artista, é aquele que, ao atualizar configurações novas na forma da apreensão dos objetos, convida todos a 'falar do mundo' diferentemente, a reconhecer nele sentidos desapercebidos e gostos inexperimentados (1997, p. 160).**

PATRIMÔNIO OU MANIFESTO DAS MARGENS

Isso é sangue, não é tinta não!
Foi quando o sim lhe disse não
O beijo frio do chão
Encontrando a contramão.
Isso é sangue, não é tinta não!
Isso é sangue, não é tinta não!
Instituto[1]

Era 27 de julho de 1992 quando um pixador teve a ideia de colocar num papel e manifestar publicamente seu entendimento sobre a pixação enquanto uma forma de arte e o desejo de que o pixador recebesse o devido reconhecimento. Mas, fazendo jus à *tática* do *gênio*, antes de escrever seu manifesto, *#DI#* construiu uma obra por sua própria conta, dando sentido a seu dizer e instaurando um discurso em sincretismo com os discursos enunciados no espaço público de São Paulo que poderiam nos levar à seguinte reflexão: qual é a memória da cidade presentificada em sua paisagem? Que identidade de cidade podemos construir a partir de sua pixação?

#DI# não se resignou e deu sua resposta. Em frente à estrutura de mármore travertino de projeto do escultor ítalo-brasileiro Galileo Ugo Emendabili e construção do engenheiro alemão Ulrich Edler, que homenageia a memória de um movimento que confrontou o Estado diretamente por meio da luta armada – Revolução Constitucionalista de 1932 –, o pixador instalou seu próprio monumento, em memória à sua prática na cidade e invocando uma homenagem a essa realidade *outra* descoberta e criada pelo movimento da pixação em São Paulo.

1 INSTITUTO; DU PEIXE, Jorge. Isso é sangue. São Paulo: Selo Instituto, 2015.

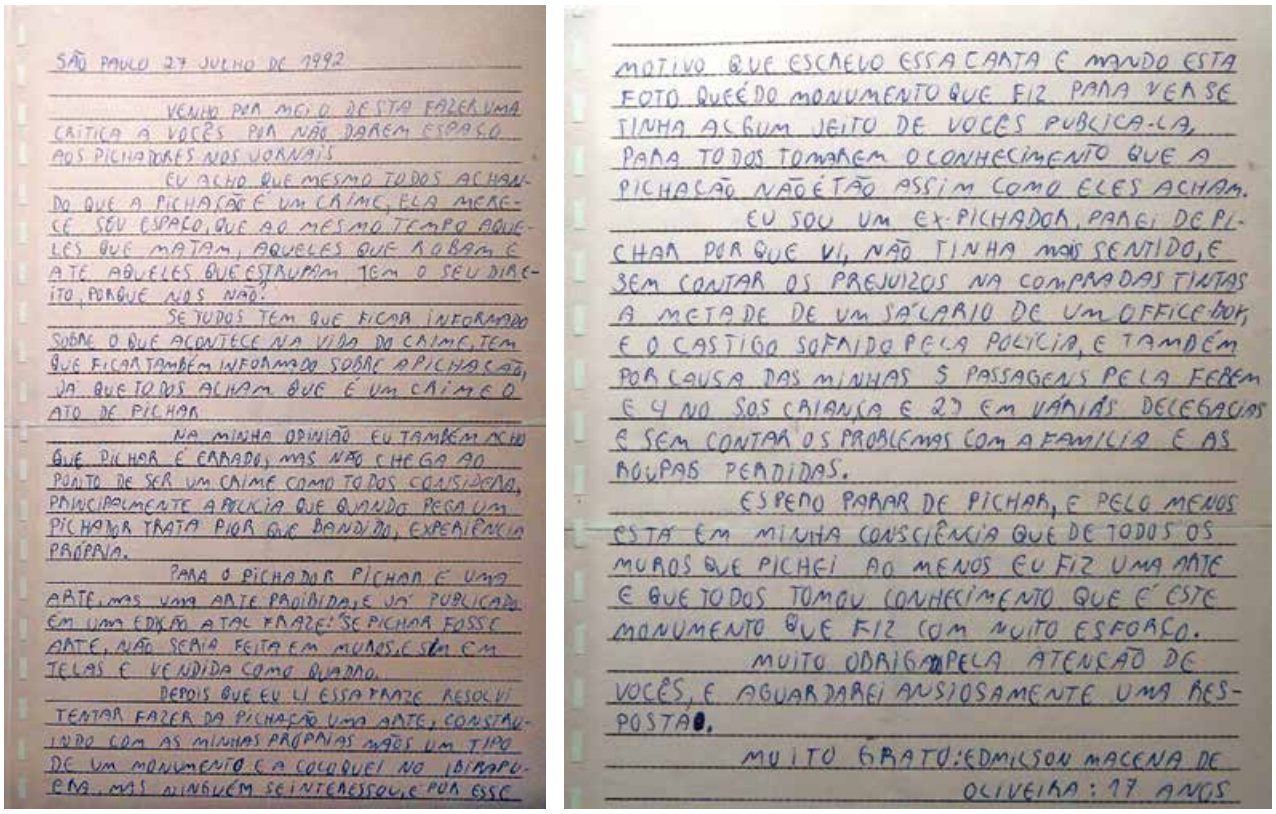
FIGURA 54
Monumento construído por #DI#, instalado em 1992 no gramado que cerca o Obelisco Mausoléu aos Heróis de 32 no bairro do Ibirapuera em São Paulo. O formato do monumento é o mesmo das letras do seu pixo, instalado principalmente no topo de vários prédios de São Paulo na época.
Fonte: arquivo da página do Facebook Ruas de SP. Acesso março/2018.

A história que circula no meio dos pixadores é de que o monumento permaneceu na praça por apenas uma noite, sendo retirado em seguida sem nenhum grande alarde. Vendo que sua *tática* em direção ao reconhecimento da prática não havia despertado a reflexão que gostaria, *#DI#* decide escrever uma carta, que, pelo que consta nas narrativas orais do movimento, foi endereçada ao então governador de São Paulo – o político Luís Antônio Fleury. A carta era uma reivindicação pelo reconhecimento da identidade do pichador (na época ainda não havia se constituído a distinção identitária do uso do "x" na grafia da palavra) enquanto partícipe das narrativas da cidade e da prática enquanto uma forma de arte. Nas palavras de *#DI#*, ou Edmilson Macena de Oliveira – então com 17 anos:

> **Para o pichador pichar é uma arte, mas uma arte proibida, e já publicado em uma edição a tal fraze: "se pichar fosse arte, não seria feita em muros, e sim em telas e vendida como quadro. Depois que eu li essa fraze resolvi tentar fazer da pichação uma arte, construindo com minhas próprias mãos um tipo de um monumento e a coloquei no Ibirapuera, mas ninguém se interessou, e por esse motivo que escrevo essa carta e mando esta foto que é do monumento que fiz para ver se tinha algum jeito de vocês publica-la, para todos tomarem o conhecimento que a pichação não é tão assim como eles acham[2].**

Optamos por manter os erros ortográficos na transcrição de suas palavras, pois consideramos que são traços reiterativos da identidade que aí se constrói. Assim, muitos poderiam falar sobre uma suposta ingenuidade da parte do pixador ao escrever esta carta, porém sua trajetória em nada se difere do que um artista inserido no mercado da arte pudesse ter traçado – não sendo *#DI#* um sujeito periférico e a pixação alvo de tanto estigma, teria sido considerado um *performer?*

2 Trecho extraído da carta original de *#DI#*, obtida junto ao acervo do pixador *Dino*.



SÃO PAULO 27 JULHO DE 1992

VENHO POR MEIO DESTA FAZER UMA CRÍTICA A VOCÊS POR NÃO DAREM ESPAÇO AOS PICHADORES NOS JORNAIS.

EU ACHO QUE MESMO TODOS ACHANDO QUE A PICHAÇÃO É UM CRIME, ELA MERECE SEU ESPAÇO, QUE AO MESMO TEMPO AQUELES QUE MATAM, AQUELES QUE ROUBAM E ATÉ AQUELES QUE ESTRUPAM TEM O SEU DIREITO, PORQUE NÓS NÃO.

SE TODOS TEM QUE FICAR INFORMADO SOBRE O QUE ACONTECE NA VIDA DO CRIME, TEM QUE FICAR TAMBÉM INFORMADO SOBRE A PICHAÇÃO, JÁ QUE TODOS ACHAM QUE É UM CRIME O ATO DE PICHAR.

NA MINHA OPINIÃO EU TAMBÉM ACHO QUE PICHAR É ERRADO, MAS NÃO CHEGA AO PONTO DE SER UM CRIME COMO TODOS CONSIDERA, PRINCIPALMENTE A POLÍCIA QUE QUANDO PEGA UM PICHADOR TRATA PIOR QUE BANDIDO, EXPERIÊNCIA PRÓPRIA.

PARA O PICHADOR PICHAR É UMA ARTE, MAS UMA ARTE PROIBIDA, E JÁ PUBLICADA EM UMA EDIÇÃO ATÉ RARA! SE PICHAR FOSSE ARTE, NÃO SERIA FEITA EM MUROS, E SIM EM TELAS E VENDIDA COMO QUADRO.

DEPOIS QUE EU VI ESSA FRASE RESOLVI TENTAR FAZER DA PICHAÇÃO UMA ARTE, CONSTRUINDO COM AS MINHAS PRÓPRIAS MÃOS UM TIPO DE UM MONUMENTO E A COLOQUEI NO IBIRAPUERA, MAS NINGUÉM SE INTERESSOU, E POR ESSE MOTIVO QUE ESCREVO ESSA CARTA E MANDO ESTA FOTO QUE É DO MONUMENTO QUE FIZ PARA VER SE TINHA ALGUM JEITO DE VOCÊS PUBLICÁ-LA, PARA TODOS TOMAREM O CONHECIMENTO QUE A PICHAÇÃO NÃO É TÃO ASSIM COMO ELES ACHAM.

EU SOU UM EX-PICHADOR, PAREI DE PICHAR PORQUE VI, NÃO TINHA MAIS SENTIDO, E SEM CONTAR OS PREJUÍZOS NA COMPRA DAS TINTAS A METADE DE UM SALÁRIO DE UM OFFICE-BOY, E O CASTIGO SOFRIDO PELA POLÍCIA, E TAMBÉM POR CAUSA DAS MINHAS 5 PASSAGENS PELA FEBEM E 4 NO SOS CRIANÇA E 27 EM VÁRIAS DELEGACIAS E SEM CONTAR OS PROBLEMAS COM A FAMÍLIA E AS ROUPAS PERDIDAS.

ESPERO PARAR DE PICHAR, E PELO MENOS ESTÁ EM MINHA CONSCIÊNCIA QUE DE TODOS OS MUROS QUE PICHEI AO MENOS EU FIZ UMA ARTE E QUE TODOS TOMAM CONHECIMENTO QUE É ESTE MONUMENTO QUE FIZ COM MUITO ESFORÇO.

MUITO OBRIGADO PELA ATENÇÃO DE VOCÊS, E AGUARDAREI ANSIOSAMENTE UMA RESPOSTA.

MUITO GRATO: EDMILSON MACENA DE OLIVEIRA: 17 ANOS

FIGURA 55
Imagem da carta original escrita por Edmilson Macena de Oliveira, o #DI#. Foto: Henrique Madeira.
Fonte: Página no Facebook da Galeria A7MA. Acesso março/2018

Os feitos de *#DI#* não se limitaram à "performance" do monumento. Conforme mencionamos no capítulo 2, *#DI#* pixou diversos edifícios famosos de São Paulo, instalando sua identidade e a do movimento em sincretismo com o enunciado de instituições de arte e marcos da arquitetura. Em uma dessas ocasiões, o pixador empreendeu uma *estratégia*, em que se despiu de sua identidade de pixador e assumiu o "papel" do *Sr. Todo Mundo* para alcançar uma maior visibilidade à sua marca. Feito esse que não só conferiu prestígio a ele no meio da pixação, como se tornou uma referência de conduta.

Em certa ocasião, *#DI#* inscreveu uma de suas pixações no topo de mais um prédio emblemático para a história da cidade de São Paulo, o Conjunto Nacional, marco arquitetônico localizado na esquina da Avenida Paulista com a Rua Augusta. Ao finalizar a ação, o pixador entrou em contato com uma jornalista de uma mídia de grande circulação na época

e se identificou como um morador do prédio inconformado com a ação dos "vândalos" e com a falta de segurança no local de sua residência. Sua atitude resultou na publicação de uma matéria relatando o inconformismo do morador, acompanhada de uma foto da marca de sua ação nas páginas do jornal, o que conferiu ampla visibilidade para seu ato dentro e fora do meio da pixação, além de uma importante peça para compor seu acervo de memórias, preservado até hoje por participantes do movimento.

Conjunto Nacional tem suas paredes pichadas

A. A Duque

Além de pichar prédio, os vândalos quebraram vidro e arrombaram porta

O Conjunto Nacional, que fica na avenida Paulista, 2.073, foi alvo de pichações no setor residencial, que tem entrada pela rua Augusta, em Cerqueira César. Segundo um morador, que pediu para ser identificado apenas como Di, os pichadores podem ter entrado no prédio pulando de cima de um orelhão para o beiral da fachada. Dali, teriam quebrado uma janela, no 1º andar. Ele contou que, além de quebrar o vidro e amassar essa janela, os invasores arrombaram portas. A administração do prédio, que não registrou a ocorrência na Polícia, negou as informações, confirmando apenas que houve pichação.

Di afirmou que ficou apavorado com a situação. Segundo ele, o esquema de segurança do prédio não poderia permitir esse tipo de ação, visto que há homens fazendo ronda por dentro e por fora. "À noite, essa segurança é reforçada", destacou. Ele tentou apurar maiores detalhes do que aconteceu, mas o porteiro e o segurança disseram que não viram nada.

FIGURA 56 E 57
Recorte da matéria de jornal que teve como tema as pixações no Conjunto Nacional; e foto da demolição da mansão Matarazzo, em 1996, onde é possível visualizar pixos de #Di# no que era o topo da edificação.
Fonte: acervo Dino e Rafael PixoBomb / Zaidan (2016)

Apesar de a trajetória de *#DI#* traduzir as competências desse personagem na condução da prática não somente para uma posição de visibilidade, mas de diálogo com universos muito além das páginas estigmatizadoras dos jornais, sua existência permaneceu submetida às condições que a cidade reservava para os sujeitos periféricos. No final da década de 1990, aos 22 anos, o pixador foi morto a tiros em frente a uma escola estadual no município de Osasco, na Região Metropolitana de São Paulo, por consequência de um desentendimento ao ter entrado por engano no banheiro feminino onde estava a namorada do homem que efetuou os disparos. A namorada de *#DI#*, então com 16 anos e grávida de 6 meses, o acompanhava. Lucas nasceu e cresceu sem conhecer seu pai pessoalmente, mas pôde ter contato com a identidade construída pelo pai por meio das histórias contadas nas páginas de jornal e as homenagens realizadas a ele no contexto do movimento. Porém, para além do espaço reservado a esses pequenos gênios nas narrativas midiáticas, Lucas tem até os dias de hoje a oportunidade de interagir com a memória de seu pai presentificada no enunciado da cidade de São Paulo.

VIOLÊNCIA

Pichador morre na porta da escola no São José

Edmilson Marcena de Oliveira, o "Di", conhecido como um dos maiores pichadores de rua da Capital, foi assassinado em frente à escola Francisco Casabona, na vila São José, onde pretendia voltar a estudar. Namorada grávida de sete meses também ficou ferida.

Considerado um dos maiores pichadores de rua da Capital, o motoqueiro Edmilson Marcena de Oliveira, de 22 anos, conhecido como "Di", foi morto a tiros por volta das 21h30 da sexta-feira, 27, em frente à EEPG Professor Francisco Casabona, situada na rua Francisco Aro Alaminos, Vila São José, Osasco, onde cursava a 1ª série do 2º grau. A namorada de Di, Raquel P.S., de 16, grávida de sete meses, também ficou ferida. O crime está sendo investigado pela Delegacia de Homicídios e Proteção à Pessoa.

Segundo testemunhas, Di e Raquel estariam em frente ao local comendo um cachorro-quente quando uma pickape vermelha, tipo F-1000, cujas placas não foram anotadas, passou em frente ao colégio lentamente. Quando voltaram, os dois ocupantes do veículo teriam disparado várias vezes na direção de Di. Raquel, que estaria sentada no colo do namorado, foi atingida de raspão no pé. Ainda conforme testemunhas, que não querem ter seus nomes revelados, os autores do atentado teriam gritado o nome de Di antes de efetuar os disparos. O pichador levou três tiros e chegou a ser socorrido, mas morreu a caminho do PS do jardim Rochdale. Em frente à escola, foram encontrados quatro projéteis de um calibre 380.

Raquel foi procurada pela reportagem, mas uma irmã afirmou que "ela está muito abalada e não quer falar nada sobre o assunto". Segundo amigos de Di, o rapaz era conhecido pela ousadia com uma lata de tinta nas mãos. "Ele pichou seu nome na poste dos Remédios, na marginal Tietê, e em vários prédios na avenida Paulista", contou um deles.

"Estava na secretaria quando ouvi os tiros. Foi terrível, porque ele era um bom garoto", contou Hamilton Pascoalini.

O diretor da escola, Hamilton Fernando Pascoalini, ainda chocado com a violência, contou que há alguns dias foi procurado por Di, que lhe pediu para voltar a estudar na Casabona. "O garoto estava trabalhando em um banco e teve de faltar cerca de um mês. Ele me pediu para voltar a frequentar novamente as aulas", lembrou. O diretor ficou de dar a resposta no dia do crime, mas o rapaz nem chegou a saber que o pedido fora aceito. "Estava na secretaria quando ouvi os tiros. Foi terrível, porque ele era um bom garoto", relatou. O crime está registrado na Seccional e a delegada Sueli Morales da Silva acionou a Delegacia de Homicídios para cuidar do caso.

Fachada da escola da vila São José onde o pichador Di morreu com três tiros, disparados por ocupantes de uma pickape. Sua namorada também ficou ferida.

FIGURA 58

Jornal da região de Osasco noticia a morte de Edmilson Macena, o #DI#, tratando-o como "um dos maiores pichadores de rua da Capital". Foto: Henrique Madeira
Fonte: Página no Facebook da Galeria A7MA. Acesso março/2018.

FIGURA 59
No topo de um dos pontos mais altos do entorno do Terminal Bandeira, no Centro, permanece o pixo de #DI#, ao lado dos pixos de seus parceiros na prática. O prédio não recebeu outras intervenções que pudessem prejudicar sua posição de visibilidade, traduzindo assim o respeito com que o personagem conta no contexto do movimento.
Fonte: registro da autora, janeiro/2018.

As estratégias empreendidas por *#DI#* ao longo de sua trajetória traduzem a importância que a mídia ganhou para os objetivos dos pixadores, não somente sob a perspectiva da visibilidade, mas como meio de reverberar as marcas de sua passagem na cidade e garantir um registro menos efêmero de suas ações. Mas revela também o modo como esses sujeitos passaram a se apropriar de recursos que conferissem a eles uma posição de co-destinação na construção da identidade do movimento perante a sociedade como um todo. Antes apenas "alvos" da mídia, que construía discursos pautados em concepções vagas e tendenciosas a respeito do movimento, os pixadores compreenderam a dinâmica dos meios de comunicação e começaram eles mesmos a pautar a ação dos mesmos, empreendendo ações que certamente ganhariam espaço nas páginas de jornais e nas trocas interindividuais. Porém, não se limitaram ao alcance do discurso da mídia, mas, ao perceber a prática da pixação como um meio de projetar suas identidades, passaram a enunciar e a *dar a ver* seu estilo de vida, sua conduta e suas próprias condições de vida na metrópole. A pixação torna-se assim um meio de comunicação, transmitindo os discursos de quem antes não tinha lugar nas narrativas da cidade.

3.1

A VOZ DOS PIXADORES: O *PIXO PROTESTO*

A pixação se apropriou dos muros, fachadas, pontes, monumentos e outros espaços visíveis ao público na cidade como meio de comunicação, enunciando uma presença que começou a reverberar e nas discussões políticas. Diante da visibilidade adquirida pelo movimento, alguns pixadores entenderam ser possível tirarem proveito dessa linguagem enquanto meio de comunicação e passaram a agregar palavras legíveis aos seus pixos, com o intuito de enunciar a adesão a algumas causas ou situações urgentes da sua realidade por meio de mensagens de protesto aliadas à prática transgressora e à identidade do movimento.

PIXO PROTESTO

Integrantes do pixo *Tumulos*, fundado por três pixadores no ano de 1989, fizeram sua primeira intervenção de *pixo protesto* no ano de 2001, logo após a saída de Celso Pitta da prefeitura de São Paulo. O prefeito antecessor, Paulo Maluf, havia feito uma declaração durante sua campanha eleitoral de que "se o Pitta não for um bom prefeito, nunca mais votem em mim", que gerou indignação por parte da população diante da gestão mal avaliada de Pitta. O grupo de pixadores decidiu manifestar essa indignação pixando o mausoléu da família Maluf – pois não tiveram acesso ao endereço da casa –, localizado em um cemitério no bairro de Pinheiros. Neste primeiro caso, não havia nenhuma inscrição em particular no local, apenas o pixo, o nome da *grife* a qual pertenciam e a data; porém a escolha do local construía sincreticamente o sentido da mensagem que intencionavam transmitir.

Após essa primeira intervenção – que repercutiu nas mídias à época –, o grupo adotou este modo de ação, agregou o padrão de inscrição de frases legíveis que faziam menção ao caso contra o qual eles estavam se manifestando e passou a realizar diversas intervenções de *pixo protesto* pela

cidade, sempre tendo como alvo locais emblemáticos para os casos alvo dos ataques. Fatos que ganharam destaque da mídia, assim como ocorrências de corrupção, abusos, homicídio, projetos de lei incoerentes, além de figuras como políticos, empresários, instituições privadas, públicas e religiosas foram alvos de mais de vinte protestos instalados nos muros de São Paulo assinados pelo pixo *Tumulos* e outros pixos que aderiram a esta modalidade, principalmente na década de 2000. Muitos, como os próprios pixadores declaram[3], traduziam a indignação de boa parte da população, resultando em uma sanção positiva das intervenções, por parte da mídia e da sociedade em geral, em um discurso que não mais endossava a ideia de taxar os pixadores como "vagabundos que emporcalham a cidade".

3 Informação obtida por meio da entrevista realizada com o pixador *Tatei*, do pixo *Tumulos*, disponível no site do grupo https://tinyurl.com/tatei. Acesso janeiro/2018.

FIGURA 60
[a] pixação de 2007 feita em frente a casa do juiz Lalau, condenado por desvio de verba pública, com a mensagem "sua idade não justifica o seu erro" entre as marcas dos pixos; e [b] pixação feita no canteiro de obras da estação Pinheiros do metrô, um ano após acidente na obra que matou 7 pessoas. Fonte: site do pixo Tumulos. Acesso janeiro/2018.

FIGURA 61
[a] pixação de 2009 em protesto ao primeiro projeto de lei que propunha a diferenciação entre grafite e pichação, exibe os pixos acompanhados da mensagem "no país da corrupção quem tem moral pra criticar a pixação!"; e [b] pixação feita em 2010 em frente à casa do pai de Alexandre Nardoni, condenado pelo homicídio da filha de 5 anos, com a mensagem "Isabela vive! Justiça foi feita. 31 anos [de prisão] foi pouco".
Fonte: [a] Site de pixo Tumulos e [b] foto de Raphael Falavigna/Terra.

Um dos casos policiais que foi contemplado com a manifestação do grupo foi o crime da família Nardoni, em que o pai e madrasta foram acusados da morte da menina de 5 anos. No dia do julgamento do casal, condenados por homicídio doloso triplamente qualificado, a fachada da casa do avô da menina por parte de pai, foi tomada pelas pixações. Os dizeres *Isabela Vive, Justiça foi feita* e *31 anos foi pouco* ocupavam as paredes revestidas de pedra também de casas vizinhas. Uma matéria do portal R7[4], publicada na ocasião, noticia as pixações e a reação dos vizinhos que consideraram as manifestações justificáveis diante da repercussão – e, vale dizer, da espetacularização – do crime. Joaquim Melo, vizinho da casa de Antonio Nardoni declara "É só esse aqui? Então fui premiado." a respeito do pixo instalado na fachada de sua casa. Essa situação retrata emblematicamente uma população que consente com a prática da pixação em um contexto em que o pixador se manifesta em concordância com os valores do *Sr. Todo Mundo*, que, neste contexto, concebe o autor do homicídio como o *Outro* e assimila o primeiro enquanto um sujeito "como nós". Essa concepção é reiterada na pauta dos meios de comunicação, que passaram a veicular discursos *euforizantes* a respeito das ações do grupo.

4 Leão (2010).

Em 2006 o jornal Diário de São Paulo publica uma reportagem de capa nomeando o grupo de pixadores como “Justiceiros da tinta”, e buscando distanciar, no conteúdo do texto da reportagem, o ato de vandalismo (da caligrafia incompreensível) do ato de “pedir justiça”. No título da retranca da notícia, a frase “Todos os integrantes do grupo têm trabalho fixo” reitera o sentido de pertencimento ao grupo de referência – “assim como todo mundo” – buscando distanciá-los ainda mais da imagem estigmatizada que a mídia reproduz sobre a identidade de um pixador – livrando assim o Outro daquilo que faz com que ele seja outro e assimilando-o como um igual (LANDOWSKI, 2012).

FIGURA 62
Edição de 26 de agosto de 2006 do jornal Diário de São Paulo, em matéria sobre os pixos protesto.
Fonte: arquivo do pixador Tatei

No caso dos *pixos protesto* realizados por esses grupos, ato de pixar é quase que justificado, na visão do *Sr. Todo Mundo*, pelo sentimento de indignação comum diante de casos de fácil classificação – como o assassinato de uma criança, por exemplo – e massivamente midiatizados, inflamando a revolta geral da população. *Tatei*, o pixador que liderou as ações de protesto, relata que, na época, jornalistas entravam em contato com o grupo para oferecer informações como o endereço das casas dos envolvidos nos escândalos midiáticos, para que o grupo pudesse agir no caso e, consequentemente, gerasse conteúdo para pauta das notícias da semana.

O grupo, assim, ganhou muita visibilidade e contou com a sanção positiva da população, porém, contribuindo para a visibilidade de discursos que, em sua maioria, não enunciavam questões urgentes exclusivamente na realidade dos sujeitos periféricos do *habitus* precário. Os problemas que a cidade e, principalmente, esses últimos sujeitos enfrentavam e enfrentam – muitos invisibilizados e amenizados nos discursos cotidianos e midiáticos, ou "opacos", para invocar a terminologia de Souza (2006) – já não justificariam tal atitude e agressão contra o patrimônio, diante do olhar julgador do *Sr. Todo Mundo*.

Para além das ações do grupo *Tumulos* e grupos aliados, outras pixações com carga de protesto apareceram pela cidade, porém deslocadas da pauta midiática e, assim, objeto de menor repercussão – ao menos em princípio –, ainda que trouxessem à tona temas mais pertinentes ao cotidiano da cidade. Pixadores como *Locuras* e *Telas*, praticantes ativos da modalidade corda, escolheram edifícios emblemáticos da história da cidade para marcar não somente a caligrafia que identifica o movimento da pixação, mas também chamar a atenção para causas de profunda gravidade no contexto de São Paulo, essas sim que afetam especialmente os sujeitos do habitus precário.

Locais como as ruínas do Moinho Central, atual comunidade do Moinho, no bairro Campos Elíseos; o prédio da antiga Companhia Nacional de Tecidos, no bairro da Luz; e o prédio do antigo Cine Marrocos, na República, tiveram enormes pixos instalados na verticalidade de sua superfície. Desta forma, compõem atualmente o enunciando desses locais frases como "Moinho vivo resiste" – fazendo referência a comunidade do Moinho, alvo constante de violentas ações policiais – e "+ moradia" – em referência ao movimentos de luta por moradia que ocupam esses edifícios – ladeadas dos pixos de cada um dos pixadores que participou da ação. Com a mesma pregnância estésica que os pixos de *corda* invadem o olhar do transeunte, são enunciadas as causas populares, como um grito que não pode mais não ser ouvido e sentido. Ao mesmo tempo, os pixadores se colocam em posição de co-destinação em relação à sujeitos que compartilham com eles tanto a estigmatização quanto o contexto de vida. Pixadores, favelados, ocupantes de prédios abandonados compõem a identidade do *Outro* e vivem sob a condição de serem enxergados como *subcidadãos*; pessoas improdutivas que devem ser invisibilizadas, pois ocupam a posição das situações e pessoas que o *Sr. Todo Mundo quer não ver*.

FIGURA 63
Pixos de corda compõem o enunciado dos prédios em bairros na região do centro de São Paulo. Todos demarcam locais ocupados por pessoas com condições precárias de moradia.
Fotos: Coletivo ArdePixo e Fábio Vieira/FotoRua.

Entretanto, uma das pixações feitas por *Locuras* e *Telas* ganhou espaço nas páginas de inúmeros jornais e mídias digitais no início do ano de 2017. Os dizerem *Dória Pixo é Arte* e *Fora Temer*, presentificados na paisagem na manhã do dia de natal, foram uma resposta à campanha eleitoral do atual prefeito de São Paulo, João Dória, que se apropriou de discurso "anti-pixação" para promover sua candidatura – conforme situado no capítulo 1. As frases enunciavam discursos que já ocupavam a posição de visibilidade nas mídias e foram apropriadas pelos pixadores, que viram na *estratégia* de João Dória uma oportunidade para atribuir visibilidade e reverberar causa que *#DI#* havia trazido à tona nos anos 1990. Por meio da ação – e não por meio de um embate de ideias – os pixadores ganharam voz no debate inflamado pelo discurso de Dória e respondem engendrando as *táticas* que lhes são familiares, mas, mais que isso, afirmando que o sentido de suas vidas tem uma importância acima de qualquer discurso efêmero e segue resistindo na cidade. É um anuncio de que a sabedoria de quem vive a cidade é maior do que de quem quer se apoderar dela.

Dias antes da posse de Dória, as pixações que passaram a compor a paisagem do Terminal Bandeira, no Centro da capital, inflamaram – e por que não dizer, figurativizaram – as polêmicas a respeito do movimento e das políticas de apagamento propostas enfaticamente pelo candidato. Discussões a respeito da pixação como arte, da legitimidade da expressão e se um político teria força suficiente para acabar com as atividades do movimento invadiram os meios de comunicação – estampando páginas de jornais e revistas como Folha de S. Paulo, El País, Carta Capital, Agora São Paulo, etc. – e os murais dos perfis pessoais dos habitantes de São Paulo nas redes sociais. Mais uma vez, o movimento traduzia as transformações da cidade e dos discursos sobre ela, modificando o modo como São Paulo era percebida pelas pessoas que por ela circulavam e provando que os sujeitos "invisíveis" não estavam calados e nem indiferentes aos debates acerca de sua prática e de suas vidas.

B4 cotidiano

› FOCO

Campanha de Doria contra pichação reacende 'guerra do spray' em SP

Pichadores escreveram 'Doria, pixo é arte' em prédio próximo à prefeitura, no centro

FIGURA 64
excerto do caderno Cotidiano do Jornal Folha de S. Paulo, de 17 de janeiro de 2017, estampa foto que ocupa quase metade da extensão vertical da página com a pixação protesto de *Telas* e *Locuras*.
Fonte: acervo digital da Folha de S. Paulo. Acesso janeiro/2018.

ESTADÃO

Em caminhada pelo centro, Doria desaprova pichação

Estadão

Prefeito tem reperido que pretende colocar os pichadores da cidade atrás das grades (via Metrópole Estadão) #Estadao

SP: Em caminhada pelo centro, Doria desaprova pichação; veja fotos

CartaCapital

prefeito tucano avança contra a origem desasa manifestações

"Doria, pixo é arte", diz intervenção no centro de São Paulo

www.cartacapital.cr

CartaCapital

"Doria, pixo é arte", diz intervenção no centro de São Paulo

CartaCapital

Sociedade

Na repressão de Doria contra a arte de rua, alvo é a juventude periférica

Ao tentar cindir grafite e pichação, prefeito tucano avança contra a origem dessas manifestações

FIGURA 65
Diversos veículos de comunicação exibem a pixação de Telas e Locuras no edifício próximo ao Terminal Bandeira, no Centro, e abordam o tema sob diversas perspectivas, buscando colocar os discursos em relação polêmica nas publicações dos primeiros meses de 2017. A resposta à Doria vem por meio de mais uma ação que ressignifica a experiência do sujeito na cidade – tanto o que pixa quanto o que vê e sente o pixo.
Fonte: reprodução de capas de matérias de mídias digitais - imagens do arquivo do pixador *Locuras*.

ALÉM DO BEM E DO MAL

Alguns locais em São Paulo, ao longo das últimas décadas, ganharam forte visibilidade e tornaram-se verdadeiros pontos turísticos devido à forte presença de grafites, quem além de chamar atenção por sua plasticidade, acompanharam a fama obtida por seus autores a partir da comercialização de suas obras em galerias de arte no Brasil e no exterior. Esse *boom* do grafite ganhou força com as políticas instauradas a partir da gestão Kassab e a lei *Cidade Limpa*, além da descriminalização do grafite no Brasil em oposição a punições mais rigorosas para os pichadores (e pixadores) desde 2011.

Entendendo que o grafite estava se distanciando cada vez mais de sua origem marginal e transgressora, sendo "domesticado" e usado como um "antídoto" contra a pixação, um grupo de pixadores se uniu para intencionalmente quebrar com o código que impera nas ruas – de respeito ao espaço já ocupado. Realizaram uma série de *atropelos* aos grafites que compunham o enunciado dos locais de grande visibilidade, e considerados dignos de preservação por parte do poder público, iniciativa privada e artistas renomados (no circuito da arte) da cena do grafite. Na ação dos atropelos, foi instalada uma caligrafia estilizada, semelhante aos traços do pixo, porém legível ao público em geral, com os dizeres do título de uma das obras de Friedrich Nietzsche, *Além do Bem e do Mal*[5].

Silva (2014) atribui a autoria da marca ao pixador e atualmente artista Djan Ivson, em parceria com o igualmente pixador e artista Rafael Pixobomb, na ocasião em que o segundo estava próximo de concluir sua graduação no curso de Artes Visuais. Rafael, a partir de reflexões suscitadas em seu contato com o contexto da arte contemporânea, passa a defender a pixação como uma linguagem inserida nesse campo – reiterando a reivindicação de *#DI#*. Contando com a parceria de Djan, realizaram uma série de ataques que colocavam em xeque discursos a respeito da Arte que, ao mesmo tempo que defendiam o questionamento dos limites desse campo, colocavam à margem uma manifestação de origem periférica como a pixação.

Os *atropelos* também foram pauta na mídia e reverberaram um discurso que ganharia que ganharia força com ações que saíram das ruas e tomariam algumas

5 O registro em vídeo de todos os atropelos pode ser visto no canal da pesquisadora Paula Gil Larruscahim no *Youtube*, disponível em https://tinyurl.com/y7dg4n6u. Acesso março/2018.

instituições de arte, antes e depois destes. Em reportagem de outubro de 2008, publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo*[6], pixadores que participaram dos *atropelos* fizeram anonimamente declarações como "o pixo é anarquia, é contestação, é confronto. Estamos em busca do confronto artístico, em contraposição ao conforto da arte decorativa e das galerias", "o grafite virou *mainstream* total. É arte domesticada, feita para decorar ambientes que querem se passar por modernos" e "a pichação perdeu seu espaço, porque todo dono de muro ou portão, para evitar o pixo, acabou contratando um grafiteiro, certo de que assim evitaria nossa ação. E eles se venderam", traduzindo no discurso o conflito que começava a pairar na cena urbana de São Paulo naquele momento.

O grupo que ficou conhecido pela marca *Além do Bem o do Mal*, organizou uma série de ações, denominadas ataques, a instituições culturais, iniciando pelo Centro Universitário Belas Artes, durante a apresentação dos trabalhos de conclusão de curso da turma de Rafael, que para defender seu discurso uniu um grupo de cerca de 40 jovens para pixar as paredes, escadas e painéis até a chegada da polícia militar (LASSALA, 2014). No mesmo ano, o grupo uniu quase a mesma quantidade de pixadores para um ataque à Galeria Choque Cultural, no bairro da Vila Madalena, após uma declaração durante uma entrevista de Baixo Ribeiro – um dos donos – de que a galeria era a única brasileira especializada em arte de rua e alegando que não tinha preconceito com nenhum tipo de expressão urbana. Por fim, ocorreu um dos ataques mais midiatizados, no espaço da 28ª Bienal de Artes de São Paulo, resultando na detenção durante 50 dias da pixadora Carol, da gangue Sustos[7]. Para além da questão de utilizarem em seu enunciado letras legíveis que transmitiam mensagens diretas ao enunciatário destes pixos, o grupo responsável pelos ataques em questão tinha no modo de ação e na escolha do alvo um conteúdo sincreticamente enunciado – reiterando, também nesse aspecto, a atenção de *#DI#* sobre a escolha de locais pontos focais no universo da arte para instalar seus pixos. Pixadores que traduziam em seus atos uma sofisticação na organização do movimento e da prática, revelando a potência criativa e a força coletiva do sujeito periférico.

Não é o foco deste estudo um maior aprofundamento a respeito da motivação e estratégia dos *ataques*, entretanto é fundamental ressaltar um aspecto analisado por Lassala (2014):

6 Capriglione e Choque (2008).
7 O registro dos ataques pode ser visto no documentário *Pixo* (2009), do diretor João Wainer. São Paulo: Sindicato Paralelo, 2009.

> **Os Ataques, no intuito inicial de realizar "uma intervenção para discutir os limites da arte e o próprio conceito de arte" como disse Rafael, não traziam na essência uma discussão nova do ponto de vista do gosto, ou à noção da obra de arte. A questão já havia sido discutida em outras oportunidades, por exemplo, por Marcel Duchamp, com o ready-made [...]; também não traziam uma ação performática contra a comercialização de arte em galeria, que tivesse um questionamento inédito. Na história da arte isso já havia sido feito, como exemplifica Fabio Cypriano ao citar o exemplo de Vito Acconci, na Sonnabend Gallery, em Nova York, em 1971, quando na ocasião o artista se masturbava sobre um tablado por seis horas. A relação crime/arte já havia sido experimentada pelo artista Chris Burden em 1971, ao pedir para um assistente que desse um tiro no seu braço esquerdo dentro de uma galeria de arte. No entanto, ao levantarmos alguns breves exemplos, nos deparamos com artistas que exercitavam questionamentos, mas estavam, de certo modo, legitimados, pois faziam parte do circuito da arte, diferente dos pixadores que pertencem a uma cultura popular não legitimada, com dificuldades de acesso e êxito no campo artístico e intelectual. O que nos parece claro ao analisar os fatos é que a grande problemática dos Ataques não estava centrada apenas nos questionamentos entre o conceito e limites da arte como anunciava o próprio Rafael; isso de certo modo já havia sido feito de diversas formas e por artistas e movimentos artísticos do passado. O que os fatos revelam é que temos um embate importante entre classes sociais distintas que não se conversam, tese corroborada pelo já por Paulo Herkenhoff para a Folha de S. Paulo e por nota do Ministério da Cultura assinada por Juca Ferreira, referentes à prisão da pixadora Carol Sustos, no Ataque a 28ª Bienal (p. 61 e 62).**

Assim, o argumento do autor lança uma luz à questão da categorização do sujeito-pixador enquanto uma *alteridade* no contexto social da São Paulo contemporânea. O que *#DI#* havia enunciado tempos atrás encadeia um processo de tomada de consciência por parte de alguns personagens do movimento, que compreendem reunir todas as pré-condições para que sua prática tenha um lugar no campo das manifestações artísticas. Entretanto, cada novo levante intentando reivindicar esse espaço, é neutraliza-

do pelo discurso tomado como verdade pela grande maioria da população, de que pixação é crime e que criminosos não podem ser artistas. Mas basta uma análise um pouco mais profunda da trajetória da pixação em São Paulo para ficar claro o quanto esse discurso é apenas a superfície de uma série de práticas que dificultam a participação de sujeitos advindos das classes populares – esses sujeitos de *mau gosto* – e das periferias acessem os espaços desta gente *distinta* apreciadora de arte. Qualquer ameaça ao que é tido como a *normalidade* nesses contextos, deve ter seu sentido esvaziado, porque, afinal, apenas aqueles sujeitos que não ocupam a posição do *Outro* podem levar tiros dentro de galerias e serem aplaudidos.

O modo como o campo da arte nega a pixação – que, ao mesmo tempo, não se deixa apropriar por ele – e as tentativas cada vez mais austeras de tentar criminalizar essa manifestação são abordados por Oliveira e Marques (2015). As autoras explicam que esta pode aparecer como uma manifestação que resiste tanto às intenções do capitalismo de trabalhar na direção de transformar a vida cotidiana e as subjetividades em estilos de vida a serem comercializados com e como produtos, fazendo com que sua lógica se expanda a todas as esferas da vida social; quanto às tentativas do poder institucional por geri-la dentro de um projeto urbano e paisagístico que se pretende asséptico e artificial. Essa falta de controle sobre a pixação – diferente do grafite, que é assimilado em sua forma e em seus modos de fazer – resulta em uma falta de interesse por parte das instituições, mas, por outro lado, permite ao mercado explorar sua estética indefinidamente já que "não pertence a ninguém", conforme elucidam:

> **No âmbito da pixação, o que aparece é o próprio pixo, a marca, ilegível para muitos. Os autores não aparecem, e, quando aparecem, são mostrados como criminosos, vagabundos, enfim, não são sujeitos que mereçam ter suas falas consideradas como discurso [...]. Afinal, para que se esforçar para aprender a ler algo que vem de pessoas como essas? Assim, quando os indivíduos assumem ser pixadores, como são nomeados/acusados pela ordem consensual, mas adicionam a esse outros tantos nomes (estudante, trabalhador(a), mãe, pai, artista, etc.), eles confundem essa ordem já dada. Não há uma unidade no ser pixador, mas há inúmeras possibilidades,**

> **e, talvez, seja disso que se trata: se não é uma característica intrínseca ao pixador ser universitário, trabalhador, artista, ou pai/mãe, também não é intrínseco que o pixador seja um "vagabundo". No mínimo, eles criam, assim, uma dificuldade em traçar um perfil do pixador, o que, por sua vez, dificulta o monitoramento e o controle. O que se dá a ver nesse cenário é que, quando o poder capitalista não consegue se instaurar sobre a criatividade e pelo prazer, ele volta a apelar para a lei, para o controle disciplinar, mostrando que quem não se submete, é punido. O resultado máximo dessa determinação é a erradicação dos pixadores. Sem eles, associados ao crime, sua estética fica livre para ser apropriada e inserida na lógica mercantil [...] (OLIVEIRA; MARQUES, 2015, p. 132).**

É dessa ausência de controle e apreensão tanto da prática da pixação quanto dos modos de vida dos sujeitos periféricos pixadores que surgem as motivações para a criação e promulgação de uma lei que diferencia grafite de pixação, exaltando o primeiro e enrijecendo as medidas de punição para o segundo. Os grafiteiros, artistas, são assimilados pelo gosto do *Sr. Todo Mundo* e fazer parte da dinâmica do *habitus* secundário, enquanto que os pixadores são mantidos na categoria de *subcidadãos* do *habitus* precário.

Larruscahim e Schweizer (2014) argumentam que a criminalização do pixo segue a lógica da criminalização de outras expressões da cultura popular brasileira como a capoeira, que no início do regime republicano era enquadrada como crime contra a pessoa e a propriedade, em um código penal que também tipificava a "vadiagem", ou seja, criminalizava aqueles que não estavam inseridos no mercado de trabalho. No contexto da *São Paulo europeia*, capoeira e vadiagem precisavam ser contidas através da lei penal, pois no recente estabelecido modo de produção capitalista representavam uma subversão do imperativo da máxima exploração da força de trabalho para a produção da mais-valia. Desta forma, no contexto da S*ão Paulo fragmentada*, os ataques empreendidos pelos grupos de pixadores ganharam relativa visibilidade na mídia à época, porém não surtiram grandes efeitos no modo como a sociedade julga a pixação, tendo caído no esquecimento tempos depois.

PME — PIXO MANIFESTO ESCRITO

A repercussão dos ataques às instituições e o vislumbre da capacidade de organização coletiva dos pixadores para estabelecer um canal de comunicação direto com a população, abriu caminho para que o movimento tivesse a compreensão de que poderia fortalecer causas de outras ditas minorias, engendrando ações organizadas de caráter político que envolvessem ou não a cena do pixo. Dessa forma, em 2013, durante as Jornadas de Junho – uma série de protestos que, a partir de São Paulo, se espalharam e mobilizaram diversas cidades do Brasil – um grande grupo de pixadores criou o movimento *Pixo Manifesto Escrito*, como um modo de lançar mão das *táticas* da pixação para se manifestar contra situações ou figuras de opressão.

O movimento começou fortalecendo os protestos contra o aumento da passagem do transporte público ocorridas em São Paulo, se envolvendo nos atos de pichação que acompanhavam o trajeto dos manifestantes, deixando mensagens favoráveis à causa nos muros das ruas por onde passavam. A partir daí foi criada uma marca – um pixo – que identifica o movimento anônimo, atribuindo a ação ao coletivo de pixadores e pixadoras e não a um grupo ou indivíduo exclusivamente. O intuito do grupo é que qualquer pessoa, em qualquer cidade do Brasil ou do mundo, que seja adepta da prática da pixação e em prol das causas que dialogam com a realidade de vida desses sujeitos, possa se manifestar sem se identificar com nome ou próprio pixo – diferenciando-se, assim, do *pixo protesto*, o qual envolve o que eles chamam de "ego", pois atribui o ato a um indivíduo ou grupo específico.

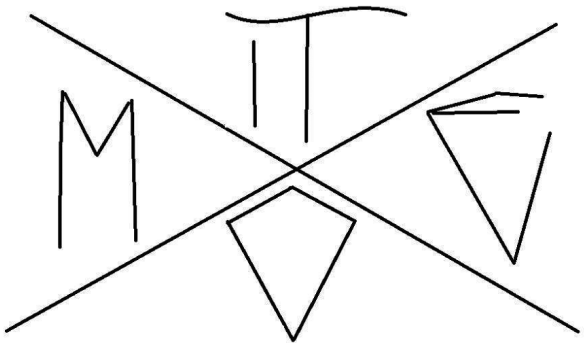


FIGURA 66
Símbolo que marca as ações do PME. Fonte: Página do Facebook *Black Bloc Fortaleza*. Acesso janeiro/2018.

FIGURA 67
Pixo protesto instalado na fachada da embaixada holandesa em Berlim, na Alemanha, identificado pelo símbolo do PME. O pixo clama pelo fim da violência policial e evoca os nomes de dois pixadores mortos pela polícia em São Paulo.
Fonte: Fábio Vieira/FotoRua / Salles (2017)

O arranjo plástico do símbolo adotado pelo PME segue o estilo da caligrafia da pixação de São Paulo, de tipo altamente geométrico de letras alongadas verticais, e exibe as primeiras letras das palavras que denominam o coletivo. Ao centro, na parte superior, vemos o símbolo matemático π, o qual se lê "pi", como a primeira sílaba da palavra pixo; abaixo duas retas que se cruzam em diagonal cortando a imagem no centro, formam os quadrantes que cercam o restante das letras e são associadas à letra "x"; abaixo, um losango alongado na horizontal forma a letra "o"; à esquerda vemos a letra "m" com formato mais pontiagudo; e à direita a letra "e" é formada por um losango semelhante ao "o", mas com as retas da lateral direita desconectadas e o ângulo lateral esquerdo cortado por uma reta na horizontal. O símbolo ocupa uma posição na organização estética da intervenção com um estandarte, desta forma, uma insígnia distintiva do grupo que ao mesmo tempo conclama o combate. A divisão em quatro quadrantes, ou seja, quatro partes iguais, todas equidistantes do centro, reitera o caráter democrático na organização das ações do movimento, que não conta com uma figura de liderança. Além disso, é aberto a todos que queiram participar, saindo do "núcleo" São Paulo em direção aos quatro cantos do mundo, no mesmo movimento crescente das diagonais que se cruzam no centro e se propagam para fora, que é também o movimento

de reverberação das mensagens enunciadas pelo coletivo. O símbolo ϖ tem origem nas letras inicias da palavra grega que define a noção de "circunferência", denominada exatamente pela palavra *periphereia*[8] (cuja tradução é "periferia"), e na marca do PME ocupa emblematicamente a posição mais alta, a do quadrante superior do estandarte, dando a ver a identidade desses sujeitos – periféricos – e anunciando a irrupção do grupo nos espaços e nos discursos do poder.

A análise semiótica do símbolo do PME nos oferece elementos para depreender a ordenação semissimbólica de seu arranjo que constrói sua significação. O pixo que representa a identidade do coletivo, exibe a condensação da poesia, que, como desvelou Ezra Pound no livro *ABC da Literatura*, é a linguagem em alta condensação, hiperconcentrada, polissêmica (e, nesse caso, também polifônica), em busca de ser inesgotável (PIZA, 1998).

A maior parte das ações do PME em São Paulo foi midiatizada, em maior ou menor nível. No mesmo ano dos protestos, o grupo fez uma pixação no Monumento às Bandeiras – monumento em homenagem aos Bandeirantes, homens que empreendiam expedições ao interior do Brasil no período colonial em busca de riquezas e captura de indígenas para mão-de-obra escrava, localizado em frente ao Parque do Ibirapuera, em São Paulo – manifestando-se contra a PEC (Proposta de Emenda à Constituição) 215, que proibia a ampliação de terras indígenas já delimitadas e garantia indenização a fazendeiros. A pixação exibia a marca do movimento e os dizeres "PEC 215 NÃO!" e "BANDEIRANTES ASSASSINOS". O ataque figurativiza o conflito a respeito das inúmeras narrativas e memórias de grupos invisibilizados no enunciado da cidade em oposição às homenagens à memória de personagem símbolo da opressão[9], reunindo assim as causas de sujeitos distintos, mas ligados pela mesma posição destinada a eles, de permanecer à margem de uma sociedade guiada pelos interesses de quem *quer não ver* a situação de vida dessas pessoas.

8 Definição segundo o dicionário da língua francesa *Le Petit Robert*.

9 A reportagem de Regiane Oliveira (2017), traz à tona a discussão a respeito da permanência dos monumentos que homenageiam símbolos escravagistas na cidade de São Paulo, na contramão do debate que vem ocorrendo em alguns países do exterior.

FIGURA 68:
Intervenção do PME no Monumento às Bandeiras em 2013.
Foto: Fábio Vieira/FotoRua

FIGURA 69
Pixação do PME questiona "QUEM MATOU 19" a respeito da chacina ocorrida em 2015.
Foto: Fábio Vieira/FotoRua

Em 2015, o PME também foi responsável pelo ataque à exposição de arte A3, da qual participava o fotógrafo Adriano Choque, na Galeria Crivo, no bairro de Pinheiros em São Paulo. O fotógrafo é conhecido por sua participação no documentário *Pixo* (dir. João Wainer, 2009) e pela aproximação com o movimento da pixação de São Paulo, tendo registrado várias ações durante os anos 2000, mas foi alvo do ataque do coletivo como um ato de retaliação ao uso indevido de imagens que o mesmo vinha fazendo dos pixadores[10]. Nos dizerem pixados dentro da galeria eram exibidas frases como "A RUA NÃO PRECISA DE PORTA VOZ". Em São Paulo, o coletivo também se manifestou na sede do Partido Social Cristão, com os dizeres "JESUS NÃO É FASCISTA" e afirmando que políticos afiliados como Jair Bolsonaro e Marco Feliciano propagam a "teologia do ódio"[11]. Outro tema para o qual o coletivo chamou atenção foi o de uma chacina ocorrida em 2015 nas cidades paulistas de Osasco e Barueri, que contou com o envolvimento do policiais militares e guardas civis, matando 19 pessoas. O PME também foi responsável por organizar protestos a respeito do envolvimento de policiais na morte de dois pixadores no bairro da Mooca em 2014 (fato que detalharemos adiante).

O PME surgiu como uma espécie de continuidade do que foi iniciado pelas ações da marca *Além do Bem e do Mal*, de forma que alguns dos pixadores que atuavam no primeiro alimentaram as ideias para a criação do segundo. Rapidamente o movimento ganhou adesão em outros locais e criou células em diversas cidades do Brasil como Belo Horizonte, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Londrina e Bahia. Uma pixação do PME também foi feita na embaixada holandesa em Berlim, com os dizeres "stop police violence". Durante uma entrevista concedida à revista Vaidapé, um dos integrantes do PME em São Paulo declarou "PME é o futuro. Quando a pixação for captada pela indústria da arte em geral, como já vem acontecendo, o PME vai ser o movimento que vai continuar legitimando os pixadores e a sua transgressão."[12].

10 Segundo declaração que consta na reportagem da revista Vice (LOPES, 2015).
11 Segundo declaração para reportagem de Lopes (2016).
12 Trecho da entrevista anônima concedida a Salles (2017).

3.2

PERPETUAÇÃO DA MEMÓRIA DO PIXO

A existência do espaço-tempo, segundo Landowski (2012) se dá somente em função da competência específica de sujeitos que, para se reconhecerem e se constituírem a si próprios enquanto tais, têm que construir também a dimensão "temporal" de seu devir e o quadro "espacial" de sua presença para si e para o *Outro* – esta posição de alteridade determinada de acordo com o ponto de vista adotado. As marcas que criam o espaço-tempo são intrínsecas ao processo de construção de identidade, de compreensão de seu próprio lugar no mundo por parte do indivíduo, uma vez que

> **[...] com a condição de relativizar meu "ser", isto é, de descobrir o ser do outro, ou sua presença, ou de me descobrir eu mesmo como parcialmente outro, eu faço nascer o espaço-tempo, como suporte de diferenças posicionais entre mim mesmo e meus semelhantes, como efeito de sentido induzido pela distância que percebo entre meu aqui-agora e todo o resto – lugares distantes, tempos distintos –, ou ainda, como resultante da relação que me liga, eu sujeito, a um mundo objeto cujas formas discretas, à medida que as recorto, me relevam a mim mesmo (LANDOWSKI, 2012, p. 68).**

Partindo dessa conceituação, podemos afirmar que o pixo plasma uma identidade em seu arranjo plástico e marca uma existência, criando assim um espaço-tempo, não enquanto essência – do espaço ou do tempo "em si" – mas enquanto efeitos de sentido.

Os efeitos de sentido produzidos pela presença da pixação na paisagem urbana são apreendidos de diferentes formas pela população que se relaciona com o movimento e pela população que desconhece as práticas que fazem parte deste universo. Entretanto, já observamos que o arranjo sincrético

da manifestação traduz aspectos da vivência destes sujeitos na metrópole que podem ser apreendidos estesicamente, mesmo para quem alega não compreender o significado da caligrafia ilegal. Como afirma o pixador *Bruno Locuras* no vídeo publicitário *Os Pixadores*[13], "Quando a gente cria uma linguagem, estamos fazendo as pessoas pensarem, as pessoas questionarem. Como qualquer arte, se você olhar pra ela por algum tempo vai encontrar um significado. Pode ser o nosso significado, ou o seu". Para os sujeitos adeptos da prática da pixação, partícipes ativos do movimento, os sentidos instaurados a partir da instalação de um pixo vão além das relações que se constroem na interação com o público "externo". Para eles, a pixação não só figurativiza modos de vida de uma população periférica, mas, instalados por meio de táticas que garantam perenidade, imortaliza suas trajetórias no enunciado e nos discursos sobre a cidade.

13 Em 2012 a Asos — loja online varejista que vende roupas multimarcas e também de marca própria em alguns países da Europa, nos Estados Unidos e na Austrália — lançou uma coleção em parceria com a Puma veiculando uma campanha que apresentava um curta-metragem chamado *Os Pixadores*, fixando a identidade da marca relacionada com a atmosfera de risco, transgressão e ousadia da ação dos pixadores. O vídeo está disponível no canal da Asos no Youtube <https://tinyurl.com/ycnusgyl>. Acesso janeiro/2018.

O modo como os pixadores engendram um importante dispositivo de interação, circulação e memória é um dos aspectos abordados por Pereira (2013). O autor observa diversas condutas que envolvem a prática da pixação e oferecem base para seu argumento, sobre as quais iremos discorrer mais profundamente ao longo deste tópico. Destacamos inicialmente a análise apresentada sobre a memória traduzida na pixação e a relação com a noção dominante:

> **Importante refletir sobre o modo como o próprio ato de inscrever nomes e símbolos com traços pontiagudos na paisagem urbana estabelecia – sob diferentes perspectivas – dinâmicas ou ações associadas à questão da preservação da memória ou da fixação da história da atividade em São Paulo. Uma das acusações que se faz aos pixadores é a de conspurcar a memória da cidade, pois eles não respeitariam os bens históricos, principalmente os prédios tombados e os monumentos antigos, como os da Ladeira da Memória, no centro de São Paulo. Considerada o monumento mais antigo da cidade, a Ladeira da Memória, que fica perto da saída da estação Anhangabaú do metrô, foi, ironicamente, um dos primeiros locais de encontro de pixadores no centro de São Paulo. Todo marcado pelas inscrições, o *Point da Ladeira da Memória* antecedeu o *Point da Vergueiro*. A mudança de um**

local para o outro aconteceu devido a pressões de determinados segmentos sociais pela recuperação do monumento. No final dos anos 1990 e início dos 2000, a administração municipal da época iniciou um plano de recuperação do monumento da Ladeira da Memória e impediu, com a presença constante de agentes da Guarda Civil Metropolitana, a concentração de pixadores no local. Tentou-se, assim, preservar uma parte da história da cidade. Porém, há que se indagar: qual parte e de quem? Porque, talvez para espanto dos defensores do patrimônio e dos bens históricos urbanos, sobretudo daqueles de "pedra e cal"[14], os jovens pixadores também se mostravam preocupados com a história e com a memória. E é essa preocupação com a memória e a história da pixação que fazia com que muitos deles deixassem suas marcas em prédios históricos, bens tombados e monumentos importantes da cidade (p. 87 e 88).

14 A noção refere-se à escolha de bens arquitetônicos como principal objeto das políticas públicas de patrimônio cultural no Brasil.

FIGURA 70
Foto do Point da Ladeira da Memória nos anos 1990. Fonte: Baú da Pixação, site Beside Colors, disponível em < http://besidecolors.com/bau-da-pixacao/>. Acesso janeiro/2018.

Desde que a pixação surgiu em São Paulo, o movimento conta com os chamados *points*, que são os principais espaços de sociabilidade entre os praticantes. Desde 2005 o principal *point* de São Paulo passou a ser o da rua Dom José de Barros, no Centro. É por meio da prática de assina-

tura e troca das folhinhas realizada no *point* que Pereira (2013) localiza o primeiro registro escolhido para conservar a memória do movimento, como uma política de patrimônio desenvolvida por eles. As folhinhas configuram um importante objeto de valor para o pixador, pois é um acervo particular dos pixos da cidade, uma lembrança do encontro com seus pares e das ações empreendidas na urbe. As folhinhas são geralmente guardadas cuidadosamente em pastas catálogo e a coleção adquire maior valor – inclusive monetário – quanto maior o seu tamanho. Se o acervo de determinado sujeito contar com registros de pixadores que marcaram a história do movimento por terem realizado ações de alto risco como, por exemplo, pixar prédios emblemáticos, espalhar o pixo por muitos lugares da cidade ou estampar seu pixo nas páginas dos jornais, maior ainda será o valor agregado, além de conferir prestígio ao seu proprietário diante de seus pares. A presença de nomes de pixadores já falecidos – *finados*, que é como eles se referem a esses casos, que não são raros no meio da pixação – também é um aspecto que agrega valor ao acervo de folhinhas. Como destaca Pereira (2013), as coleções também reúnem matérias de jornal, fotos e convites para as festas do movimento. Desta forma, as folhinhas são como álbuns de memórias, tanto para o grupo como um todo, quanto para o indivíduo que as possui.

Ricardo *Capim* é um pixador é um pixador e artista que iniciou a atividade nas ruas no ano de 1989 e que levou a prática memorial da preservação das folhinhas às últimas consequências. Em sua casa, localizada na cidade de Carapicuíba, município da Região Metropolitana de São Paulo, permitiu que os colegas instalassem seus pixos na parede de uma sala durante uma confraternização que realizaram no ano de 2012. Considerou interessante o resultado final e decidiu não apagar as assinaturas que presentificavam a identidade e a memória de seus amigos dentro de sua própria casa. Após essa ocasião, todas as vezes que *Capim* recebia outro pixador, permitia que a parede do cômodo fosse assinada e, aos poucos, o local tornou-se emblemático entre os pixadores, os quais se deslocam das mais variadas regiões da cidade – e até mesmo de outros estados – para deixar ali sua marca, formando uma *agenda*[15] no interior da propriedade. Em uma visita recente feita à sua casa durante essa pesquisa, nos deparamos com um cômodo cuidadosamente preservado e esteticamente organizado, que reúne os pixos de nomes famosos no movimento e que o proprietário considera como um modo de ter a história e a memória das pessoas e um pouco da cidade dentro da sua casa.

15 Superfície que reúne uma sequencia de pixos de diversas épocas e/ou diversos locais diferentes.

FIGURA 71
Agenda de pixo na casa de Ricardo Capim, em Carapicuíba. Fotos: registro da autora, 2018.

Pereira (2013) descreve também o modo como a pixação promove uma recriação do espaço urbano, registrando o percurso desses sujeitos e a aventura de alcançar determinado ponto da cidade. Para os que participam da atividade, os pixos instalados constroem novas referências e novos sentidos no enunciado da cidade, pois ao avistarem outro pixo podem se reconhecer nesse espaço e até mesmo se orientar por esses percursos. Esse aspecto reitera mais uma das características da TAZ, que Bey (2001) chama de *psicotopologia*. O autor explica que enquanto o "mapa" é uma malha política abstrata, uma "proibição gigantesca" imposta pelo poder do Estado "Especializado", que caracteriza um tempo sem "terras incógnitas", a *psicotopologia* seria como uma "ciência" alternativa à procura de "espaços" (geográficos, sociais, culturais, imaginários) com potencial de florescer como zonas autônomas – "dos momentos em que estejam relativamente abertos, seja por negligência do Estado ou pelo fato de terem passado despercebidos pelos cartógrafos, ou por qualquer outra razão" (p. 23). A noção de *psicotopologia* é reiterada no método investigativo da sociossemiótica que orienta essa pesquisa, por meio do qual mapeamos como os lugares são praticados pelos vários usos da população, fazendo emergir uma nova cartografia, regida não pela ordem do território e do espaço físico, mas pela vivência das *práticas de vida* (OLIVEIRA A.C. de, 2017). Assim, as marcas deixadas pelos pixadores são a camada de superfície da prática, os vestígios que compõem o plano de expressão nessa cartografia delineada por seus modos de interação com a metrópole.

A fim de compreendermos algumas mensagens condensadas nestas marcas, cabe neste ponto elucidarmos o código articulado nos traços dos pixos, para além da elaboração estética das letras, a partir de um esquema elaborado por Lassala (2017):

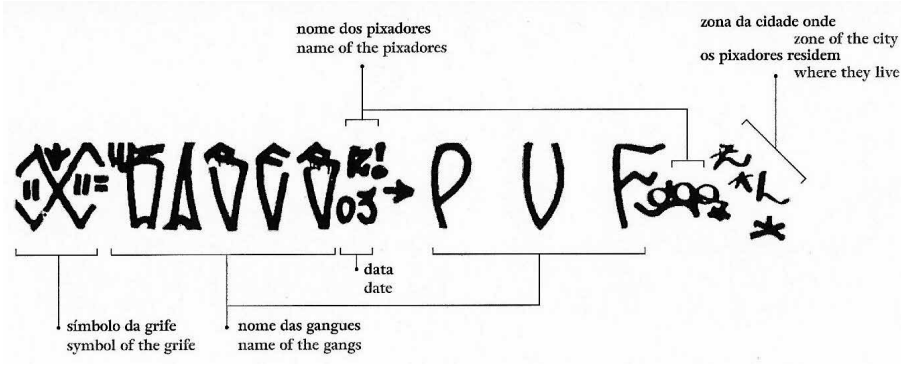


FIGURA 72
Esquema de análise de uma pixação paulista (Lassala 2017, p. 143).

Antes de mais nada, é importante compreender o que representa cada elemento indicado pelo autor: no centro, temos o nome das gangues, ou que normalmente se chama de pixo, que é o que nomeia um conjunto de amigos geralmente do mesmo bairro ou um único indivíduo; na extremidade esquerda, está o símbolo da *grife* a qual esses pixos pertencem, ou seja, um nome ou símbolo que diferentes pixos grafam ao lado de sua inscrição para sinalizar qual "grande grupo" os representa. As grifes são identidades, como a marca de uma empresa, que representam diferentes pixos, individuais ou de grupos, numa mesma cidade ou até em um mesmo estado. As pequenas letras grafadas ao lado dos pixos são as iniciais dos nomes reais dos pixadores que participaram da ação; os números, ao centro, fornecem os dois últimos algarismos do ano em que a pixação foi instalada; a seta, também ao centro, traduz uma ação praticada em parceria, que contou com a participação de dois ou mais indivíduos ou grupos distintos; por fim, na extremidade direita é apresentada a zona da cidade de onde origina aquele pixo, ou seja, o local onde nasceram e/ou habitam os autores da inscrição. A organização visual das pixações, assim como as informações exibidas, não seguem um padrão fechado, porém neste exemplo podemos ver uma "fórmula básica" de como grande parte delas se apresenta. É bastante comum ver pixos individuais ou de grupos mais sintetizados, que exibem somente a marca do pixo e a informação da data, por exemplo.

Ao analisarmos mais cuidadosamente as informações contidas nas pixações, compreendemos o conteúdo transmitido por meio de seu arranjo plástico aos olhares que se habituaram à caligrafia do *tag reto*. O percurso do pixador está presentificado tanto do ponto de vista espacial, pois no pixo está traduzido de qual região ele saiu para chegar àquele local; quanto do ponto de vista temporal, pois a data revela há quanto tempo aquela marca permanece intacta naquela superfície. Em uma análise focada na plástica, a posição que o pixo ocupa na edificação caracteriza a modalidade praticada e as características do traço – mais espesso ou mais estreito, preciso ou tremulado, com tinta vazada nas pontas ou com a tinta contida etc. – dão a ver as condições de realização da ação. Não é incomum que as condições práticas de realização da ação também sejam enunciadas por meio de mensagens legíveis instaladas ao lado dos pixos, como, por exemplo, "de dia" ou "na chuva", conferindo maior prestígio à performance realizada sob circunstâncias menos controladas.

Outras pequenas sutilezas são percebidas pelos pixadores, como, por exemplo, variações no estilo dos traços ou na organização visual (letras mais aproximadas ou mais distanciadas, mais inclinadas ou mais verticais), indicam pixadores vindos de outras localidades do mapa geográfico, como outras cidades do Estado de São Paulo ou do Brasil. Variações entre gerações também são percebidas, por exemplo, pixos mais antigos tinham uma preocupação maior em reproduzir muito fielmente a caligrafia desenvolvida, atentando para cada detalhe, desenhando linhas bastante retas e traços mais afinados; enquanto que as gerações mais recentes adquiriram o hábito de deixar o spray vazar mais tinta nas extremidades superiores e nas laterais das letras – o que é chamado de *foscar* a letra –, engrossando o traçado, além de posiciona-las mais próximas umas das outras, sem a preocupação constante em manter os traços totalmente retos, e variando conforme as características do suporte, figurativizando uma condição de maior risco, onde a agilidade é uma necessidade vital, e até de maior nível de agressividade diante das recentes tentativas mais incisivas de criminalização da prática por parte dos poderes públicos e da sociedade.

FIGURA 73

Edifício Ana Paula Leite de Barros, na Praça da República, no Centro, exibe em sua fachada uma agenda de pixos datados entre os anos de 2001 e 2017 e de locais diversos como o bairro de Taipas e a cidade de Jundiaí. Todas apresentam variações no tipo de traçado.
Foto: Registro da autora, 2017.

FIGURA 74
Edifício Joamar, próximo ao Largo do Paissandú, no Centro. Sua fachada exibe marcas de pixadores originários de ao menos duas zonas da cidade, além das cidades paulistas de Campinas e Jundiaí. Nas imagens, notam-se variações nos traçados, nas cores e o aumento da ocupação na variação do tempo.
Fotos: [a] Alan Malta, 2016 e [b] registro da autora, 2017.

FIGURA 75
Edifício Anexo IV da Biblioteca da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, no Centro, exibe diferenças nos traços plásticos, na rítmica e na organização do arranjo de cada pixo de janela. Alguns apresentam as letras foscadas na parte superior.
Fotos: Registro da autora, 2017.

Curioso perceber que as informações que traduzem o deslocamento nas dimensões espaço e tempo são justamente as que são exibidas de forma legível, ou seja, qualquer observador, mesmo que não familiarizado com a cena do pixo, pode depreende-las com tranquilidade. Por outro lado, as marcas, ou melhor, os pixos em si, mesmo que não compreendidos em suas especificidades, devem seguir as regras de estilização das letras e manter a fidelidade de seu desenho, figurativizando as características individuais do autor e a dimensão coletiva da prática, traduzindo um modo de presença.

Outro aspecto levantado pelo pesquisador, é a busca por superfícies que confiram maior perenidade ao pixo. Desta forma, os pixadores em geral fazem uma escolha criteriosa a partir da materialidade dos locais onde intervir, dando preferência a superfícies de custosa manutenção, como edifícios e bens históricos, propiciando um maior tempo de permanência de seus pixos. Nesse aspecto, reiteramos o argumento de que a presença dos pixos não contribui para a degradação, mas evidencia uma condição de falta de manutenção, pois quanto maior a quantidade de pixos no local, maior é o espaço de tempo que a superfície está sem receber nenhum tipo de reforma ou limpeza. Ressaltando essa questão, Pereira (2013) chama atenção para dois desdobramentos: por um lado, de que as políticas de preservação dos bens arquitetônicos na verdade contribuiriam para o objetivo dos pixadores, pois a burocratização do processo de manutenção prolongaria o tempo de permanência do pixo na edificação; e por outro lado, de que quanto mais importância é atribuída ao edifício ou monumento que recebeu o pixo, do ponto de vista cultural e histórico, maiores são as chances de a ação tornar-se notícia nas mídias e ser eternizada pelas fotos que estampam as páginas de jornais e revistas. Ter seu pixo estampando as mídias impressas e digitais sempre foi e ainda é algo almejado por muitos pixadores, mas com os avanços tecnológicos das últimas décadas e a chegada da internet, o movimento – que já conhecia muito bem as táticas de manipulação da mídia – encontra meios de garantir por conta própria o registro e a perpetuação dessa memória para além da efemeridade dos muros.

3.3

A PIXAÇÃO MOSTRA A CARA: SUJEITOS DESTINADORES DE SI

Ao longo deste estudo, apresentamos algumas das diversas vezes que a pixação e seus desdobramentos foram pautas exploradas em diversas mídias impressas e digitais. Não faz parte do escopo dessa pesquisa um levantamento de como o movimento foi midiatizado, mas vale citar que muitos programas de televisão também veicularam o tema por meio de notícias sobre pixações, pixadores, entrevistas com representantes do movimento e reportagens especiais em programas jornalísticos. Entretanto, a partir da década de 2000, começa a haver uma tomada de consciência a respeito dos discursos disseminados na mídia e personagens internos ao movimento vislumbram a possibilidade de pautar as opiniões a partir de uma realidade mais próxima da prática real e distanciada dos estereótipos reverberados até então.

Conforme o tempo foi trazendo os avanços tecnológicos, a pixação foi pouco a pouco se apropriando dos recursos disponíveis para o registro e compartilhamento do movimento a partir da visão dos próprios pixadores sobre sua prática. Para além da visibilidade conferida pela mídia, o movimento realiza a si próprio como um sujeito constituído, que ocupa um lugar no jogo social, e, assim, começa a assumir uma posição de destinador de si. Em 1999 foi lançado ainda em VHS o primeiro vídeo que fazia um retrato da cena na época, o documentário *Pixadores em Ação*[16], filmado internamente ao movimento e que, além de exibir a prática, também contava com entrevistas aos seus praticantes. Posteriormente, em 2006, foram lançados os selos *100 comédia e Escrita Urbana*, também dedicados ao registro da cena e disseminação para públicos interessados, tendo produzido quatro e cinco títulos cada um, respectivamente.

Percebendo que os vídeos lançados até então articulavam escolhas enunciativas que estabeleciam um

16 Partes do filme podem ser encontrados atualmente na plataforma *Youtube*.

diálogo muito restrito com um público que já simpatizava com a prática, Bruno Rodrigues, em parceria com outros atuantes na cena, cria em 2011 o selo *PixoAção*. O selo lançou os documentários *PixoAção 1, PixoAção 2 e #Di# Pichar é Humano* – este último dedicado à memória do personagem emblemático – a partir de uma proposta de linguagem que busca retratar mais didaticamente o universo, dialogando com um público não familiarizado com a cena. Os vídeos apresentam o relato das façanhas dos pixadores e pixadoras mais emblemáticos do movimento, abordando diversos pontos de vista e modos de ação, além de retratar as diversas modalidades da prática e as relações com a cidade. A proposta de ampliação do diálogo oportunizou a exibição dos documentários em instituições culturais e universidades em São Paulo, no Brasil e até mesmo no exterior, muitas vezes contando com a presença de praticantes em debates que compunham as atividades.

Finalmente, com a chegada da internet e das redes sociais, a pixação conquistou ainda mais um espaço e milhares de apreciadores em São Paulo, no Brasil e no mundo, que passaram a poder interagir com os praticantes e os documentaristas da cena. Páginas na rede social *Facebook* como *Ruas de SP, SPixo* e *Pixoação* contam com números entre 10 e quase 30 mil seguidores. Já a rede social *Instagram* abriu a oportunidade para diversos pixadores exporem suas façanhas individuais ou em grupos e alcançarem certa notoriedade entre admiradores na rede, além de pessoas interessadas nas imagens que exibem o arranjo estético dos pixos instalados na cidade, ambos os casos alcançando também a média de 5 mil a mais de 20 mil seguidores. As ferramentas das redes sociais também potencializaram as práticas de compartilhamento de memórias e sociabilidade entre os pixadores, que agora contam com grupos e perfis específicos de compartilhamento de informações, de modo que conseguem repercutir suas proezas por meio de imagens compartilhadas por eles mesmos e com muito mais agilidade. Além de disseminar os modos de ação da prática, diversas páginas passaram a organizar verdadeiros arquivos de memória dos trajetos traçados na cidade, dos modos de interação e, principalmente, homenagear a vida e a lembrança de quem deixou suas marcas na metrópole e na história de seus parceiros.

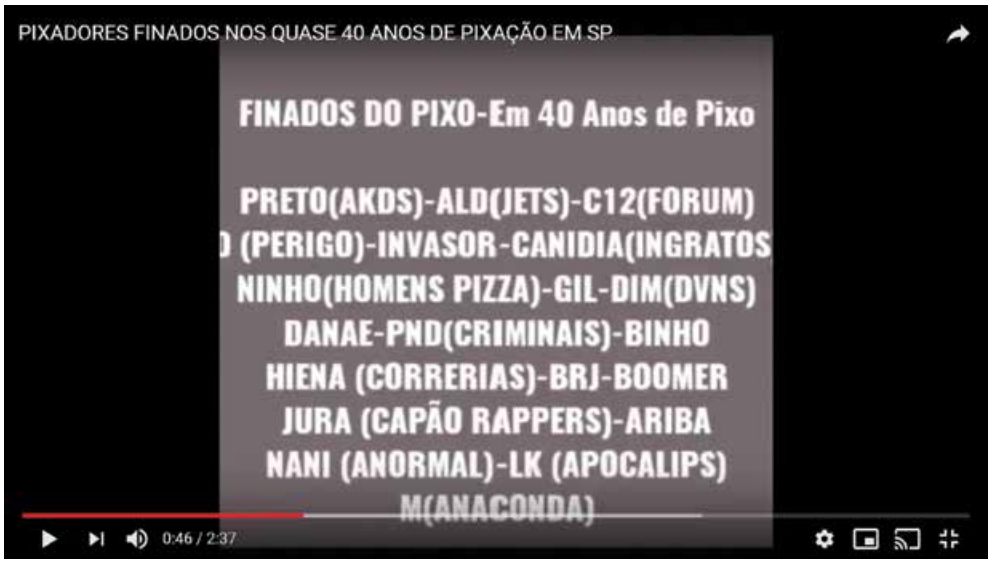


FIGURA 76
Captura de tela de vídeo que homenageia os "finados" do pixo, no canal *Arquivo X* no *Youtube*.

Toda essa movimentação garantiu que qualquer pessoa interessada em ter maior contato com o contexto da manifestação pudesse obter informações diretamente do interior do movimento, ao alcance de um clique e sem que outros destinadores escolhessem o que e como o movimento deveria ser retratado. A pixação deixa de ser apenas pautada pela mídia e passa a pautar a si mesma, alcançar visibilidade e despertar a curiosidade de pessoas ao redor de todo o mundo. Assim, congrega relações e multiplica as adesões ao movimento, não com foco somente em quem atua nas ruas, mas em pessoas que advogam pelo pixo em outros contextos.

No caminho dessa reverberação e da conquista de outros espaços de fala, de visibilidade e, consequentemente, de memória, a manifestação despertou a atenção de pessoas externas à cena e passou a ser objeto de interesse de outros campos, de outros discursos e sujeitos, que estabeleceram trocas com os protagonistas do movimento. Destes, podemos destacar a produção cinematográfica ao redor do mundo, que conferiu visibilidade a esta expressão em documentários produzidos durante as duas últimas décadas. Importante ressaltar que produções realizadas com o objetivo de abordar o universo da arte urbana em diversos países, retratam a pixação como elemento inserido e até mesmo mais relevante que o grafite na cena de São Paulo – a exemplo dos títulos *Inside Outside*, do diretor Andreas Johnsen (EUA, 2005) e *Bomb It*, do diretor Jon Reiss (EUA, 2007) – trazendo a voz dos próprios praticantes da pixação no registro dos vídeos.

O conteúdo destes documentários revela algo recorrente a respeito da pixação, que é a enorme curiosidade e interesse manifestado por parte de pessoas de fora do país, impressionados com as características singulares no estilo estético das letras e na prática permeada pelo *risco*.

No contexto brasileiro, o primeiro documentário produzido por agentes externos ao movimento foi *Pixo* (2009) do diretor e fotojornalista João Wainer, que contou com a parceria de pixadores, e ganhou certa repercussão oportunizando o convite da instituição francesa *Fundação Cartier* para o pixador Djan Ivson – um dos protagonistas do documentário – participar da exposição *Né dans la rue – Graffiti*, instalando seu pixo na fachada do prédio de vidro do local, parte mais prestigiosa do edifício que apresentava a maior retrospectiva do gênero arte de rua feita no mundo até então. Em 2014, quatro pixadores tiveram suas vidas, conflitos e ações retratadas no documentário *Pixadores*, do diretor iraniano Amir Escandari (numa coprodução Finlândia, Dinamarca e Suécia), que entrou para a seleção de diversos festivais internacionais, levando alguns prêmios, inclusive o de melhor documentário internacional segundo a escolha do público na 39ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. Este documentário eternizou uma situação emblemática para o movimento, que foi a participação destes mesmos quatro personagens na 7ª Bienal de Berlim, na Alemanha, em 2012, cujo tema era "Forget Fear" ("esqueça o medo"), convidados por um dos curadores a partir de uma proposta que buscava apontar o ativismo político como forma de poesia, ocasião que aproximou definitivamente a pixação do universo da arte. Por fim, em 2016, os jovens diretores brasileiros Chico Gomes e Felipe Lion lançaram o documentário *Olhar Instigado* (2015), longa-metragem exibido na 40ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que apresenta um retrato da criação na vida de três artistas que se apropriam do espaço público para manifestar sua visão, no qual um dos três protagonistas é o pixador Bruno *Locuras*.

Ainda no cruzamento de linguagens, desde 2017 a cena começou a contar com a atuação do Coletivo *ArdePixo*, formado a partir de uma parceria entre pixadores e pessoas de outras áreas interessadas na produção de conteúdo sobre a pixação, estabelecendo diálogos com o público externo e buscando levar ao público uma visão livre de estereótipos. O coletivo inaugurou o registro do movimento na relação com a escala da metrópole, pois produz conteúdos de fotografia e vídeo utilizando o recurso do *drone* (ou veículo aéreo não tripulado). Além das plataformas

online que eles mantêm, onde são publicados conteúdos como vídeos, fotos, textos etc., abriram uma porta para a pixação entrar em instituições culturais (especialmente o SESC-SP), por meio de cursos que tratam os contextos da pixação, e nos quais os próprios pixadores protagonizam as explanações.

Todos esses recursos aqui descritos contribuíram para o registro da cena da pixação, a construção e circulação de discursos e sentidos sobre ela, retratando vivências da São Paulo contemporânea a partir do ponto de vista de sujeitos que foram invisibilizados ou depreciados nos discursos dominantes. De alguma forma, todos os indivíduos que fazem parte do movimento viram sua existência ser marcada na história da cidade e sair do confinamento ao qual estavam condenados pelas condições de vida nas periferias que habitam, pelo modo excludente como São Paulo se organizou e pelas condutas adotadas por uma sociedade que projeta no *Outro* – ou no *subcidadão* – a razão de todo o mal e de todo o medo. Promoveram uma transformação no seu percurso na cidade, mas também uma transformação nas narrativas da própria cidade, construindo sentidos outros e presentificando uma alteridade no espaço público, que, por sua vez, configurou um espaço urbano que oportuniza que novos sentidos sejam apreendidos por quem aqui circula. Todos os seus feitos, toda a transformação que articularam no enunciado da cidade, provocando o espanto por parte da população e de quem aqui pousa, permitiu que São Paulo fosse olhada com outros olhos e que o registro da passagem dos "heróis ao avesso" pelas ruas não fosse esquecido, nem mesmo quando apagado. Falando bem ou falando mal, há mais de trinta anos São Paulo fala de pixação.

3.4

O PIXO COMO REFERÊNCIA DE UMA CULTURA URBANA EM SÃO PAULO

Nunca ouvimos falar de um ser humano que tenha passado ou morado em São Paulo que não tenha tido seus sentidos captados pela pregnância estésica da pixação. Em questão de gosto os que aqui habitam costumeiramente a chamam de "sujeira", os que por aqui passam geralmente não são contaminados pelo discurso disfórico, mas manifestam seu espanto, principalmente em relação ao modo como a cidade é tomada pelo pixo, especialmente em lugares inusitados. Gostando ou não, dificilmente se fala de São Paulo sem citar a presença da pixação como uma de suas características intrínsecas.

Com base nesse pressuposto, a "fama" da pixação como um elemento que qualifica a cidade de São Paulo surtiu alguns efeitos colaterais. Grandes marcas da moda como *Nike, Cavalera* e *Chilli Beans* se apropriaram do estilo caligráfico original da manifestação e o estamparam em seus produtos sem fazer qualquer menção a seus autores, mas construindo um discurso que relacionava as coleções à uma ideia de identidade urbana nacional ou paulistana. Tais marcas reproduziram uma prática relativamente comum do mercado, conforme já analisado por Oliveira e Marques (2015), que é se apropriar da estética de manifestações populares – contextos em que a autoria é atribuída a um coletivo e não a um indivíduo – e usa-la de forma totalmente desconectada dos valores originalmente circulantes naquele universo e sem que isso reverta em qualquer benefício para quem de fato o vivencia.

FIGURA 77
Desfile da marca Cavalera, coleção 2014, exibe tipografia com estilo da pixação estampada nas peças.
Foto: Zé Takahashi/Ag. Fotosite.
Fonte: Fashion Forward (2013)

Por outro lado, nos mesmos anos que a pixação brilhava nos holofotes das passarelas, a realidade dos sujeitos que são a vida do movimento, se tornava tão ou mais hostil quanto sempre foi. Era uma noite em 2014 quando os pixadores *Ald* e *Nani* se encontraram para realizar um pixo de *prédio* no edifício Windsor, no bairro da Mooca, em São Paulo, o qual se destacava em meio à paisagem da localidade na Avenida Paes de Barros, dominada por sobradinhos. Os dois rapazes acessaram o interior do edifício lançando mão da tática *portaria* e subiram pelo elevador até o último andar, onde ficava a casa do zelador do prédio, que os avistou e decidiu chamar a polícia. Do momento da chegada dos policiais em diante só se sabe uma versão da história sem testemunhas: de que os dois "bandidos" estavam armados e atiraram contra os policiais, que por sua vez, reagiram e assassinaram a dupla. Amigos, familiares, colegas de trabalho, outros pixadores e todos que tiveram qualquer contato com os dois rapazes são categóricos em afirmar: a arma deles era a tinta. Três anos após a morte de *Ald* e *Nani*, os cinco policiais militares que respondiam pelas mortes foram absolvidos.

FIGURA 78
Foto tirada por Ald e Nani no elevador do prédio onde entraram pra pixar, na noite de sua morte. Foto: Reprodução/Arquivo/TV Globo. Fonte: LARA, 2017.

A morte dos pixadores, seguida da absolvição dos policiais militares, é uma prova do argumento de Souza (2006) levantado no capítulo 1, de que no país onde o *habitus* precário é um fenômeno de massa, as classes inferiores são vítimas da condição de não serem consideradas pessoas "dignas" e, assim, verem seus iguais perderem suas vidas impunemente é, infelizmente, um cenário cotidiano. *Ald*, que trabalhava como marmorista, e *Nani*, que atuava na montagem e desmontagem de *stands*, poderiam até se encaixar na categoria "trabalhadores", "dignos", porém, ao cometerem o crime de rabiscarem paredes reafirmaram sua posição de *subcidadãos* (perante o olhar do *Sr. Todo Mundo*) e foram vítimas do destino que a "cidade de muros" reserva para esse *Outro* que quebra suas regras e ameaça a segurança das pessoas "de bem". De suas memórias restou uma foto: um retrato das mãos de um dos dois rapazes já no caixão, com a ponta dos dedos e o canto das unhas impregnados de tinta preta e cinza, as marcas da prática que motivou a dupla a acessar o prédio – foto a qual tivemos acesso, mas optamos não incluir nessa dissertação, por respeito à memória dos rapazes.

FIGURA 79
Ato de protesto organizado pelo PME e realizado no Centro, em São Paulo, um ano após os assassinatos de Ald e Nani. As faixas clamavam pela condenação dos policiais e exibiam placas com fotos de vários pixadores mortos pela Polícia Militar em anos anteriores.
Fotos: Fábio Vieira/FotoRua

Toda a complexidade da cena da pixação descrita e analisada até este ponto do estudo atesta o quanto a posição que ela ocupa hoje na sociedade foi intencionalmente construída e é resultado da quebra que esta manifestação promove a uma série de programas nas narrativas históricas, sociais e urbanas. Uma prática que faz sujeitos saírem da invisibilidade e os eleva à condição de viver uma cidade que ninguém mais se atreve a viver. Uma prática por meio da qual se faz uso da habitual convivência com o medo – o risco cotidiano que é para esses sujeitos habitarem essa metrópole – como combustível para ressignificar sua própria existência no ambiente urbano. Uma prática que não exige nada mais que as competências e as ferramentas que o ofício diário desses sujeitos os oferece, e que eles ousam elevar a um excedente de sentido. Uma manifestação que fugiu a toda tentativa de controle, se alastrou pela cidade, pelos espaços de poder, diante dos olhos de todos indistintamente e promoveu o fortalecimento de redes de sociabilidade e acesso a posições de visibilidade para os sujeitos periféricos. Não atendendo ao interesse de nenhum destinador forte, e escancarando com as falhas de muitos dos programas que encadeiam nossa vida cotidiana, foi sumariamente condenada à perseguição. Mas à revelia de todos as tentativas cada vez mais ostensivas em se criminalizar e estigmatizar a pixação, gostaríamos de encaminhar a finalização deste estudo à luz da noção de *referência cultural*, que é a base das diretrizes inseridas nas últimas décadas sobre o que é oficialmente considerado patrimônio no Brasil.

Pixação (pichação) constitui crime contra o "Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural", segundo a legislação vigente, e um dos argumentos mais usados por aqueles que defendem a criminalização da manifestação é o dano ao patrimônio e a propriedade – logo a propriedade, aquela responsável pela postura conciliatória do prefeito Prestes Maia (1938-1945 e 1961-1965) , a qual resultou em um cenário de infraestrutura precária para boa parte da cidade após o seu processo de expansão. A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial e as formas de preservação. Segundo o texto constante no artigo 216:

> **Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: (I) as formas de expressão; (II) os modos de criar, fazer e viver; [...] (BRASIL, Constituição Federal, 1988).**

Já o artigo 215 institui que o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. A inclusão de bens imateriais na noção de patrimônio surgiu a partir da década de 1970, quando os critérios adotados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) começaram a ser reavaliados, o que levou à proposta de uma nova perspectiva para a preservação de bens culturais, principalmente com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) em 1975. Conforme explicado em artigo do IPHAN:

> **O esforço no sentido de operacionalizar um conceito mais abrangente de bem cultural, a obtenção do comprometimento de outras entidades com o programa de trabalho do Iphan e a instauração de um diálogo franco e leal com a comunidade atestam a tomada de consciência, por parte da instituição, da necessidade de se colocar à altura das exigências suscitadas pelo trato dos bens culturais num contexto histórico de alta complexidade como é o atual (2016).**

A partir do momento que a Constituição reconhece a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade, dos bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, surge a demanda pela criação de instrumentos adequados ao reconhecimento e à preservação desses bens, resultando na edição do Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000 – que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e consolidou o Inventário Nacional de Referências Culturais (INCR).

Com a criação desses novos instrumentos, o IPHAN incorpora de modo mais sistemático em suas políticas a noção de *referência cultural*. Maria Cecília Londres da Fonseca (2000) explica que essa perspectiva desloca o foco dos bens – que em geral se impõem por sua monumentalidade, por sua riqueza, por seu "peso" material e simbólico – para a dinâmica de atribuição de sentidos e valores, ou seja, para o fato de que os bens culturais não valem por si mesmos, não têm um valor intrínseco. Desta forma, quando se fala em *referências culturais*, se pressupõe sujeitos para os quais essas referências façam sentido ("referências para quem?"). E a autora completa:

> **O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados. Levada às últimas consequências, essa perspectiva afirma a relatividade de qualquer processo de atribuição de valor – seja valor histórico, artístico, nacional etc. – a bens, e põe em questão os critérios até então adotados para a constituição de *patrimônios culturais*, legitimados por disciplinas como a história, a história da arte, a arqueologia, a etnografia, etc. Relativizando o critério do saber, chamava-se atenção para o papel do poder (FONSECA M. C., 2000, p. 12, grifo da autora).**

Assim, sua análise nos permite depreender o quanto a noção até então perpetuada a respeito do que são *patrimônios culturais* é legitimada com base em discursos enunciados por destinadores que ocupam uma posição de poder na sociedade. O artigo de M. C. Fonseca é o texto introdutório do documento organizado pelo IPHAN, que dispõe sobre a sistematização do Inventário Nacional de Referências Culturais, que trata também dos casos de inventários em sítios históricos urbanos, com intuito de reordenamento do espaço. A autora explica que nesses casos, para se pensar uma intervenção – que necessariamente irá interferir no destino da região e dos que nela habitam – deseja-se que se seja levada em conta não apenas a consideração do valor histórico e artístico dos bens, mas a dimensão simbólica daquele determinado espaço para seus habitantes, necessariamente plural e diversificada.

> **Do ponto de vista da cultura, considerar apenas a concentração, em uma determinada área, de um número significativo de monumentos excepcionais de algum modo a *desvitaliza*, uma vez que se deixa, assim, de apreender em toda a sua complexidade a dinâmica de ocupação e de uso daquele espaço (p. 14, grifo da autora).**

Desta forma, a noção incorporada na regulação vigente em nosso país a respeito do que é patrimônio cultural, eleva a importância das *práticas de vida* que se desenvolvem em um território, garantindo a vida desses locais.

À luz dessa perspectiva, podemos refletir sobre o processo pelo qual passou o Centro de São Paulo – como território emblemático para a cidade – desde sua reformulação no início do século XX. Falamos aqui de um território construído com base em valores euforizados por elites de diferentes épocas, que buscavam traduzir seu poder nas escolhas ali enunciadas, e que pouco a pouco foi excluindo a ocupação por parte da população pobre, assim como sua participação no processo de escolhas. Posteriormente, foi tido como um território que não mais traduzia os valores que circulavam no contexto das classes dominantes, o que resultou em um progressivo abandono de seu espaço. Por fim, passa a acolher, até os dias de hoje, as *práticas de vida* de uma população diversa, pobre em sua maioria, que mantém a vitalidade e a dinâmica dos espaços, porém não se vê representada no conjunto de monumentos e marcos arquitetônicos – boa parte ainda abandonada por seus "proprietários" – que compõem a figuratividade daquele local, mas, por outro lado, são julgadas como em parte responsáveis por uma suposta degradação dos espaços. A pixação, uma prática proveniente de sujeitos que compõem a população pobre é tomada, por sua vez, como um dos elementos que provocou essa degradação. Então fica a questão: em um espaço abandonado, esvaziado de usos por uma parte da população, não é natural que exista um processo de apropriação e ressignificação por parte de outros sujeitos que encontram sentido no uso desse território? Em um espaço público abandonado, de ruas esvaziadas de pessoas e lotadas de carros, onde não existe ocupação e construção de sentidos "da porta pra fora" das casas e dos enclaves, onde se circula anestesiado e pouco se exerce a busca por possíveis *escapatórias*, revela-se uma surpreendente preocupação com a ordenação

estética, mas nenhuma preocupação com o sentido. E a partir do momento que alguns sujeitos decidem construir novos sentidos por conta própria surge uma necessidade de se manter a "ordem" dos espaços, traduzida em discursos que elevam valores morais totalmente desconectados com o que é a complexa vivência real da São Paulo hoje.

Durante nossa pesquisa, tivemos acesso a um documento denominado "auto de infração" (Figura 80), recebido por um pixador de São Paulo flagrado em ação realizada na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, por policiais que o levaram à delegacia e o detiveram por um tempo considerável, até que fosse solto mediante assinatura do mesmo. Consideramos relevante inserir aqui a imagem desta infração, pois sua descrição traduz as diversas incoerências a respeito da aplicação das leis e dos critérios que classificam a pixação enquanto uma prática criminosa. No documento, a descrição da infração é "causar poluição ou degradação ambiental pichação no viaduto [...], que resulta ou possa resultar em dano ao patrimônio natural ou cultural, ou que prejudique a saúde, segurança e o bem estar da população", ou seja, não é adotado no discurso nenhum tipo de critério objetivo, que explicite que tipo de dano pode ser causado à saúde, à segurança ou mesmo ao "bem estar" da população. Em um texto publicado pelo pixador *Cripta Djan* na Revista Vaidapé em 2015, ele comenta a alteração na legislação, que a partir de 1998 deixa de classificar a pixação como contravenção e passa a classifica-la como crime, abrindo brechas para que pixadores sejam enquadrados no crime de "formação de quadrilha". *Djan* argumenta:

> **Formação de quadrilha? Até o samba foi considerado formação de quadrilha um dia, e hoje é um importante alicerce da cultura brasileira.**
> **Contra a alegação de "vandalismo": o pixo não INUTILIZA uma parede, um muro. O muro continua apto a cumprir sua função. Mas seu SIGNIFICADO muda. A ressignificação do espaço público por meio de intervenções estéticas constitui uma importante tradição da arte contemporânea, excedendo a esfera da própria pixação, vetor mais radical da arte urbana, que acaba por sofrer uma discriminação descabida.**
> **Contra a alegação de "degradação do espaço público": não há restrição legal nenhuma a prédios que bloqueiam o sol, a publicidades gigantescas, a arquitetura ruim, a obras que**

> **restringem a circulação dos espaços públicos, enfim, a nenhuma das formas de mal planejamento do uso do espaço público que, vale lembrar, pertence a todos nós. O lixo abunda nas ruas.**
> **O pixo não entope esgoto, não tapa o sol, raramente é maior e mais visualmente impositivo que a publicidade, nem de longe é tão opressivo quanto o miserável urbanismo brasileiro. Ora... que prendam os engenheiros, os arquitetos, os que jogam lixo na rua, as agências de marketing, os donos de outdoor (DJAN, 2015, grifo do autor).**

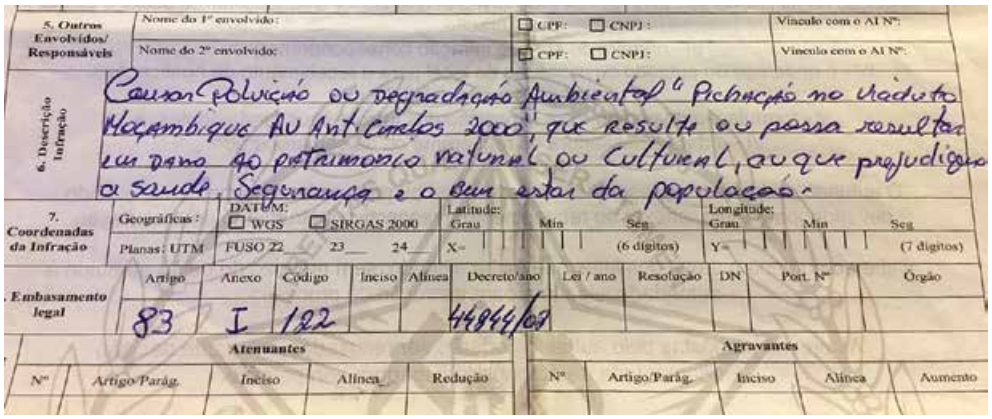


FIGURA 80
Reprodução da descrição contida no auto de infração emitido após flagrante da ação de um pixador paulistano na cidade de Belo Horizonte.
Fonte: registro da autora, 2018.

O artigo de M. C. Fonseca (2000) no documento do IPHAN afirma que as *referências culturais* são consideradas e valorizadas enquanto marcas distintivas por sujeitos definidos. Assim, não se constituem em objetos considerados em si mesmos, intrinsecamente valiosos, mas identificados como particularmente significativos por grupos sociais que operam neles uma ressemantização, relacionando-os a uma representação coletiva a que cada membro do grupo de algum modo se identifica. Após toda a análise e argumentação desenvolvida nessa pesquisa, podemos afirmar que a pixação se encaixa na noção de *referência cultural*, sendo, como descrito no artigo 216, uma forma de expressão, que engloba modos de criar, fazer e viver. Mas essa expressão está enquadrada em um cenário em que

> **Preservar traços de sua cultura é também, hoje sabemos, uma demonstração de poder. Pois são os poderosos que não só conseguem preservar as marcas de sua identidade como, muitas vezes, chegam até a se apropriar de referências de outros grupos (no caso do Brasil, de índios e negros), ressemantizando-as na sua interpretação [caso das marcas se apropriando da pixação]. Isso quando não recorrem simplesmente à destruição de vestígios da cultura daqueles que desejam submeter. É do lugar da hegemonia cultural que se constróem representações de uma *identidade nacional* (2000, p. 15, grifo da autora).**

Assim, no contexto de uma cidade que forjou uma identidade para si, a pixação foi categorizada, estigmatizada e hostilizada por um corpo social que pouco se interessou em saber mais profundamente a respeito desta manifestação e construiu representações da *identidade* de São Paulo que são tidas como referência por uma pequena parcela da sociedade – qual é a parcela da população da metrópole que vivencia a Avenida Paulista, a Ponte Estaiada ou estabelece interações significativas com os monumentos do Centro? Desta forma, a memória do pixo jamais é levada em conta em qualquer intervenção que se faça no espaço urbano, contrariando as premissas da noção de *referências culturais* enquanto patrimônio, que diz que

> **[...] quando não se trata de solo virgem, inexplorado, mas de regiões que têm história, tradições, ou seja, quando se trata de um solo "cultivado", que tem cultura inscrita nele, pensar em uma intervenção mesmo que seja com o objetivo de *preservar o patrimônio*, implica uma reorientação do uso desse solo. Trata-se de levar em conta um ambiente, que não se constitui apenas de natureza – vegetação, relevo, rios e lagos, fauna e flora, etc. – e de um conjunto de construções, mas, sobretudo, de um processo cultural – ou seja, a maneira como determinados sujeitos ocupam esse solo, utilizam e valorizam os recursos existentes, como constróem sua história, como produzem edificações e objetos, conhecimentos, usos e costumes (FONSECA M. C., 2000, p. 14, grifo da autora).**

Não queremos com isso dizer que São Paulo é só da pixação e que se deve elevar essa expressão em detrimento da atenção que se deve dispensar ao restante da herança cultural presente no território paulistano. E assim como qualquer outra manifestação, ser ou não do *gosto* de uns ou outros, é uma reflexão que cabe a cada sujeito individualmente. O fato é que gostando ou não da pixação, ela surgiu em São Paulo, como parte de um processo muito maior do que a escolha individual de seus autores, como um modo de muitos sujeitos construírem uma vida que faça sentido na metrópole, e se constituiu enquanto uma marca distintiva para estes advindos, em sua maioria, das periferias. Tornou-se, assim, a referência para um grupo que esteve ou ainda se encontra privado do direito constitucional de acesso às fontes da cultura nacional, pois cresceram em um contexto desprovido de condições básicas de acesso à infraestrutura e serviço, quem dirá ao lazer e opções de atividades culturais. Sendo assim, o que entendemos coerente é a abertura ao diálogo nos processos de reordenação do espaço urbano, contando com a participação social desses sujeitos que começaram a ocupar a cidade na mesma época em que supostamente se abria o debate para uma construção conjunta dos critérios a respeito do que deve ser preservado e do que deve desaparecer da história de um lugar, sendo este o caminho mais digno para a construção de uma cidade mais inclusiva, mais democrática e que fizesse mais sentido para todos os que aqui habitam e que são a vida dessa São Paulo.

3.5

SÃO PAULO PRA QUEM?

São Paulo avança o século XXI flertando com uma proposta de cidade mais inclusiva. Com a chegada de alguns movimentos da iniciativa civil em articulação com o poder público, além da ampliação de algumas políticas, lentamente a população começa a reocupar os espaços públicos a partir de novas práticas. Em 2005 foi realizada a primeira edição do evento *Virada Cultural*, que tem como intuito promover 24 horas ininterruptas de atividades culturais em diversas regiões da cidade, especialmente no Centro – com palcos temáticos espalhados pela região. O evento começou a "chamar" as pessoas para uma vivência do espaço público da cidade um pouco mais distanciada do medo que imperava até então, por meio de uma ação anual que passou a receber uma média de público de 3 a 4 milhões de pessoas[17]. Desde então, começaram a surgir em São Paulo iniciativas contínuas que convidaram o cidadão a superar o enclausuramento e retomar os espaços públicos da cidade, com foco principalmente nas áreas centrais.

No ano de 2012 foi realizada a reforma e reabertura da Praça Roosevelt, na região da Consolação, que, apesar de gerar alguns embates entre os moradores do entorno e o novo público jovem – principalmente skatistas –, acarretou um aumento do público cativo na ocupação dessa localidade central, o qual vem crescendo na medida em que se proliferam também os estabelecimentos comerciais em seu entorno. Entre as últimas iniciativas de maior visibilidade e que mais impactaram o "retorno às ruas", estão a *Paulista Aberta* – que restringe o acesso de veículos na Avenida Paulista todos os domingos – e a restrição de acesso aos veículos na área do Minhocão, aos sábados, domingos e durante todas as noites. Além dessas, o carnaval de rua de São Paulo, que registrou um público de 9 milhões de pessoas em sua última edição[18], vem ocupando as ruas de diversos bairros espalhados pela cidade e atraindo a participação de foliões de todas as idades. Entretanto, ao mesmo tempo que os olhos da população – ou de uma parte dela – voltaram a brilhar para a possibilidade de interação sensível com a cidade, outras movimentações estavam ocorren-

17 G1 SP (2017).
18 Dantas (2018).

do de modo "opaco", envolvendo outros actantes – e muitos poderes – na construção dessas novas narrativas, abrindo perspectivas diversas para o futuro da cidade a partir de região focal desta pesquisa, o Centro.

Na primeira década do século, alguns setores de serviços iniciaram uma ocupação dos imóveis vazios ne região do Centro. O poder público foi o primeiro a reocupar a região, primeiro com a transferência da sede da prefeitura para o Palácio das Indústrias (no Parque D. Pedro II, durante a gestão Luiza Erundina, na década de 1990) e posteriormente para o Edifício Matarazzo (no Viaduto do Chá, durante a gestão Marta Suplicy, na década de 2000). Em função de aspectos como acessibilidade e baixos valores de comercialização dos imóveis, os diversos setores do poder público passaram a adquirir ou alugar – com facilidade, já que é um inquilino que conta com credibilidade – imóveis na região, instalando ali diversas repartições. A respeito deste movimento, Kara José (2010) explica que o interesse do setor público pelos edifícios localizados no Centro resolve o problema da demanda e do valor, na medida em que os preços estabelecidos pelos imóveis, decorrentes de análises de consultorias de mercado imobiliário, tendem a ser maiores que os até então praticados no Centro, ao mesmo tempo que os valores das negociações diluídos em inúmeras parcelas, quando contrapostos aos aluguéis de regiões bem mais valorizadas (as secretarias do Estado que estavam nas Avenidas Faria Lima, Paulista e Nove de Julho, por exemplo), parecem barganhas para o poder público. Os mesmos aspectos que levaram à ocupação por esse actante também contribuíram para a instalação de departamentos de instituições de ensino superior (19 edifícios, entre 2002 e 2009), que associam a captação de alunos – os quais se beneficiam da infraestrutura disponível na região – à reanimação do comércio local – *shoppings*, áreas de alimentação, cinemas, estacionamentos. Essa conjuntura contribuiu também para a instalação de empresas de *telemarketing* na região – as maiores inquilinas dos imóveis disponibilizados para locação – já que não precisam de edifícios com grandes qualidades – caso dos imóveis antigos do Centro –, mas sim de bastante espaço – pelo volume de funcionários –, podendo locar apenas alguns andares ou um prédio inteiro, usufruindo dos baixos valores de aluguel da região.

Outro fator que começou a atrair os olhares da cidade para o Centro foi a Operação Urbana Centro, criada em 1997, estabelecendo novos incentivos para atrair novos investidores. Na OUC, o incentivo principal se dá através do coeficiente de aproveitamento, único na cidade com a possibilidade de chegar

a seis vezes a área do terreno, sem a necessidade de pagamento de outorga (ASSUNÇÃO, 2016). Carvalho (2012) explica que por meio das Operações Urbanas, o Estado assume e legitimidade para flexibilizar a legislação sobre determinada área da cidade com o objetivo de atrair a iniciativa privada, que, por sua vez, para usufruir dos benefícios, deve oferecer algum tipo de contrapartida, também definida em lei. A época da aprovação da Operação Urbana Centro se deu logo após a promulgação da Constituição de 1988, quando foram inseridas em seu texto a definição de função social da propriedade e o usucapião da propriedade urbana após comprovação de uso ininterrupto por cinco anos. No entanto, a possibilidade de aplicação destes instrumentos, estavam atreladas a promulgação dos planos diretores de cada cidade (que em São Paulo ocorreu em 2002), a partir da aprovação do Estatuto da Cidade (Lei 10.257). Foi nesse meio tempo que a OUC foi aprovada, anterior à promulgação do Plano Diretor (Lei 13.430). Sob essa perspectiva, Carvalho retoma os artigos da lei da OUC, colocando-se a analisar se a proposta de uma relação estreita com a produção de moradias populares – a qual traziam em sua origem – se concretizaria na prática e conclui:

> **Parece, portanto, se repetir na legislação da Operação Urbana Centro o que vem se observando na história do uso e ocupação do solo da cidade de São Paulo: quando se trata de regular os ganhos do capital, a lei excede em detalhes, mas no que cabe à população de baixa renda, a lei se derrama em boas intenções sem especificar claramente como serão viabilizadas. Ainda que preliminares, é possível, pois, arriscar duas interpretações: em primeiro lugar, a lei de 1997 parece ser uma resposta urgente do capital privado que, em parceria com o poder público, pretendeu se adiantar à regulamentação dos artigos de política urbana garantidos na Constituição, evitando as penalidades decorrentes da subutlização de seus imóveis – leia-se "imóveis vazios à espera de valorização". Em segundo lugar, a menção à moradia subnormal teria de ocorrer não só porque constatava uma realidade incontestável para o centro da cidade, como também, e novamente, tratava-se de justificar o próprio objeto da lei. [...] Mas o que torna flagrante que a Operação Urbana Centro desvinculou completamente esse instrumento da produção de moradias populares é que não há menção explícita a que os recursos arrecadados pela contrapartida oferecida estariam a ela vinculados (p. 222-223).**

Os efeitos da aprovação da OUC, em conjunto com a mudança de valores que vinha ocorrendo especialmente entre as classes médias, resultariam em outras mudanças no enunciado e nas práticas de vida da região central. Em reportagem de 2014, a *Folha de S. Paulo*[19] noticiava o movimento de retorno da classe média para moradia nos bairros centrais. A reportagem aponta que enquanto nos anos 1990, 38 dos distritos mais centrais perderam 11% de sua população, nos anos 2000 a tendência se inverteu e os mesmos distritos receberam 8,7% de novos moradores. Nakano (2015) analisa que a inversão demográfica observada no Centro e Centro Expandido abocanhou quase 28% do crescimento municipal entre 2000 e 2010 e que caso isso ocorresse com maior inclusão social dos grupos populacionais de menor renda em condições adequadas de moradia e de vida, poderia ser um bom acontecimento, pois contribuiria para maior efetivação do direito à cidade. Entretanto, essa inversão demográfica vinha acompanhada de um movimento de especulação imobiliária, que, por sua natureza, não tem como foco a população de baixa renda que havia mantido a ocupação das moradias do Centro até então. Assunção (2016) observa que nos primeiros dez anos em vigor, a OUC teve baixa adesão, elencando como um dos possíveis motivos a incerteza de lançar novos empreendimentos na área central diante do estigma de mais de duas décadas como "decadente" e "degradada". Entretanto, entre os anos de 2005 e 2006, em meio a um boom imobiliário que perdura ao menos até 2014, em um cenário de terrenos cada vez mais exíguos e caros no setor sudoeste, a região central torna-se atraente ao mercado, especialmente pelos incentivos da OUC. Assim, segundo o levantamento realizado pelo autor, os distritos Sé e República apresentam as seguintes – e impactantes – mudanças:

- República: sai de uma média de 5,5 mil metros quadrados lançados anualmente durante 18 anos; para 70,7 metros quadrados lançados em 2010; e 362 mil metros quadrados lançados entre 2010 e 2015.

- Sé: entre 1992 e 2007, depois entre 2009 e 2011, nada é lançado; entre 2012 e 2015 são lançados 52 mil metros quadrados.

Crescimento semelhante se observa no bairro de Santa Cecília e em menor nível na área ocupada pelo Minhocão. Por meio desta análise, observamos um aumento significativo no interesse por parte do mercado imobiliário na região central, revelando a nova visibilidade que esta passa a ganhar nos últimos anos.

19 Correa (2018).

Em reportagem de janeiro de 2018, o portal *online* da revista Veja São Paulo publica a matéria de título *Dez lugares que ajudaram a mudar a cara do centro*[20], elencando estabelecimentos culturais e gastronômicos instalados nas regiões da Sé, República, Luz e Largo do Arouche, dando a ver a imagem desses locais como destinados a um perfil de público de maior poder aquisitivo ou mais intelectualizado – perfil de parte dos leitores da revista em questão. A reportagem congrega dois novos actantes que passam a fazer parte (novamente) das narrativas do Centro: comércio alimentício um pouco mais sofisticado e equipamentos culturais. O surgimento de locais como estes no enunciado do Centro nos permite depreender características de um tipo de intervenção com objetivo de requalificação da área, que Carvalho (2012) explica ser pautada pelo planejamento estratégico:

> **Em contraponto ao planejamento urbano de tradição moderna e de inspiração haussmanniana, hegemônico nas reformas urbanas das principais cidades do século XIX e ao longo de todo o século XX, cuja característica principal era pensar a cidade no seu conjunto, o planejamento estratégico se realizaria por meio de intervenções pontuais em áreas consideradas consensualmente "degradadas" com a pretensão de, a partir desta "requalificação" local, produzir por contaminação mudanças no seu entorno (pp. 211-212).**

De acordo com a autora, esse modelo tem origem norte-americana e tornou-se consenso mundial com base na vitrine fornecidas pelas reformas urbanas realizadas em Barcelona por ocasião das Olimpíadas de 1992[21]. Na prática, sua realização efetiva vem revelando a priorização dos investimentos na área cultural – traduzidos em investimentos na produção ou restauração de equipamentos culturais, que se transformariam em "âncoras" da "requalificação urbana" (CARVALHO, 2012). A partir desse exemplo, fica claro o investimento que passa a ocorrer atualmente no Centro.

Farol Santander, SESC 24 de Maio, espaço Tokyo, Red Bull Station são alguns dos diversos espaços culturais que invadiram áreas antes tida como degradadas do Centro e se propõem a trazer iniciativas inovadoras, de espaços voltados a diversos usos e abertos para a convivência com a diversidade, característica do espaço público. Em 23 de setembro de 2017 a versão impressa

20 Redação Veja São Paulo (2018).
21 Ver Arantes (2000) e Vainer (2000) *apud* Carvalho (2012).

do jornal *Folha de S. Paulo* veio acompanhada de um caderno dedicado a tratar do tema da "revitalização" do Centro, que trazia uma compilação dos conteúdos debatidos no *Fórum Revitalização do Centro*, realizado dias antes no SESC 24 de Maio e patrocinado pela Porto Seguro – empresa proprietária de diversos imóveis nas regiões centrais mais esvaziadas e do Espaço Cultural Porto Seguro, no Bom Retiro. O caderno especial da *Folha* trazia os discursos de diversos personagens – estudiosos, políticos, empresários etc. – sobre as possibilidades para a transformação do Centro em páginas que intercalavam anúncios de diversos novos empreendimentos imobiliários na região.

Na mesma direção das propostas de "revitalização" do Centro, o então prefeito João Dória executou uma série de ações de "custo zero aos cofres públicos" – nas suas palavras – por meio de parcerias com o que ele chamou de "empresas cidadãs". Dória afirmava entrar em contato com grandes empresas e pedir a doação, sem oferta de qualquer tipo de contrapartida, dos serviços de recuperação de espaços públicos e monumentos. Como observado em nossa pesquisa, os nomes das empresas eram divulgados nas notícias do portal oficial da prefeitura e nos vídeos no canal do prefeito no *Youtube*. No que tange aos locais do Centro abordados no capítulo 1 dessa dissertação, a Praça Ramos de Azevedo – incluindo o Monumento a Carlos Gomes – e o Viaduto Santa Ifigênia foram objetos das ações. Além da dúvida a respeito de qual seria o interesse dessas empresas em investir nas obras de um local que até então passava invisível aos olhos do capital, ficam nossos questionamentos acerca dos modos que se dão essas "recuperações". Com foco em restituir as características estéticas originais desses espaços, nada se pensou sobre como poderiam ser realizadas intervenções que estimulassem a interação da população com esses locais ou que promovessem a ressignificação para que fosse aberta a possibilidade de construção de novos sentidos na relação com a população. Tampouco foram pensados modos participativos de intervenção nesses espaços, que envolvessem as comunidades que vivem no Centro.

É inegável que a limpeza e manutenção dos locais promovem uma imagem que, em um primeiro momento, agrada aos olhos de quem passa pela região e que, anteriormente, costumava, por exemplo, ver a fonte de água da Praça Ramos sempre vazia, e agora se depara com um fluxo contínuo de água que produz um maior sentido de vitalidade à área. Entretanto, contando apenas com intervenções pontuais, toda a herança urbanística e histórí-

ca daquele território permanece. Os espaços são descontínuos, a circulação dos veículos é incessante e em grande volume, a poluição, a dificuldade de acesso e as barreiras simbólicas de acesso aos sujeitos periféricos permanecem. O espaço não deixa de ser o que ele é e sem um plano que reflita sobre como se dão e com quem se dão as interações nestas áreas, o modo como o corpo as sente se manterá igual. Sem um olhar para a população que clama sua participação, sem um olhar que leve em conta a população em situação de rua que habita o Centro, os moradores das ocupações, os pixadores, os artistas, os "vagabundos", os funcionários, os estudantes, enfim, todos que fazem parte desta narrativa, será uma questão de tempo até que as áreas voltem a ser ressignificadas ou certos actantes sejam novamente excluídos dessa narrativa.

Próximos da finalização formal de nosso estudo, São Paulo nos oferta uma última e trágica cena. Em meio a tantos caminhos incertos para o futuro da cidade e questionamentos sobre quais interações serão oportunizadas no espaço público daqui em diante e quais actantes terão a oportunidade de participar dessas narrativas, os sujeitos periféricos invisibilizados protagonizam um acontecimento que traduz de modo emblemático o que pode ser do futuro desses personagens se os caminhos da cidade se delinearem sem incluí-los nas próximas escolhas. Era 1º de maio de 2018, dia internacional do trabalhador, data de importantes manifestações da classe operária, quando São Paulo acorda com a imagem apocalíptica da queda do edifício Wilton Paes de Almeida, um dos tantos locais incansavelmente estudados durante a elaboração desta pesquisa. O edifício de 24 andares, inaugurado em 1968, marco da arquitetura modernista, "bem de interesse histórico, arquitetônico e paisagístico" tombado em 1992 pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP) e ocupado desde 2003 por cerca de 400 pessoas que encontraram no local uma alternativa possível de moradia.

Esta autora, particularmente, incontáveis vezes passou pelo Centro observando esse edifício, fazendo registros fotográficos e jamais deixando de sentir perplexidade diante do modo como se impunha na paisagem. Exibia enormes pixações de cor branca em sua fachada e lateral, de cromatismo variado, em uma mistura de vidros esverdeados e vermelhos de tecidos pendurados nas janelas para garantir a privacidade dos moradores e moradoras. Como um tabuleiro de xadrez colorido, a plasticidade de sua fachada era tão diversa quanto as práticas e os modos de vida que fazem

o Centro. Os vidros que restavam intactos, misturados aos vãos formados pelos já quebrados, promoviam uma interação dentro-fora, no reflexo da sua na superfície dos vidros inteiros e a transparência daqueles que não refletiam a luz ou dos já quebrados. No térreo, alguns moradores em situação de rua faziam seus abrigos e sempre havia um "porteiro" que cuidava do controle de entradas e saídas. Era como um verdadeiro monumento do Centro, pois figurativizava em seu arranjo plástico toda a dinâmica da região, reunia todos os elementos que dela fazem parte e se impunha aos sentidos de todos que por ali passassem.

FIGURA 11
Edifício Wilton Paes de Almeida visto do interior da Galeria do Rock. Foto: registro da autora, 2015.

FIGURA 82
Imagem externa do andar térreo do edifício. Posicionado em sua lateral direita, a fachada do Edifício Joamar. Ambos figurativizavam a vida do Centro.
Fonte: registro da autora, janeiro de 2018.

FIGURA 83
Momento do desabamento do edifício Witon Paes de Almeida. Uma onda de fogo tomou conta da região do Largo do Paissandú.
Foto: Reprodução/TV Globo.

FIGURA 84
Área da Avenida Rio Branco tomada pelos escombros resultantes da queda do prédio. Ao fundo, parte do Edifício Joamar também teve sua fachada queimada, apagando parte das pixações que exibia. Foto: Rovena Rosa/AgênciaBrasil.

Em menos de duas horas após o início de um incêndio no quinto andar do prédio, a imagem apocalíptica de seu desabamento invadiu mídias de todo país e de parte do mundo. Ocorrida no meio da madrugada, a tragédia deixou mais de 150 famílias desabrigadas, estas que até a finalização deste trabalho ainda ocupavam o Largo do Paissandú aguardando o encaminhamento de seus casos por parte do poder público. A 'pele de vidro' que compunha a fachada, os pixos, os pertences dos moradores, tudo se misturou em uma onda de fogo e fumaça. O "monumento do Centro" e todas as memórias que ele guardava se foram, deixando um principal questionamento a todos nós: quem irá participar das escolhas para a São Paulo do século XXI e quais memórias e modos de vida serão apagados e quais serão mantidos compondo seu enunciado?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Domado eu não vivo, eu não quero
seu crime ver minha mãe jogar rosas
Sou cravo, vivi dentre os espinhos treinados
com as pragas da horta
Pior que eu já morri tantas antes
de você me encher de bala
Não marca, nossa alma sorri
Briga é resistir nesse campo de fardas
Rico Dalasam

Há mais de 30 anos o pixo se alastra pela paisagem da cidade de São Paulo. As ferrovias, as ruas alargadas, os edifícios, os monumentos, as vias expressas, as rodovias, os muros, todos os espaços que atravessamos para percorrer nossos caminhos cotidianos, todos esses espaços que testemunharam momentos tão diversos da história, são todos afetados pela pixação. Espalhada, numa dinâmica alastrante, como bem analisa Landowski (2014a), assim como a *chama,* que lenta ou acelerada, mas sempre por progressão gradual, abrasa tudo ao seu redor. Ou do mesmo modo que o *amor*, que não conhece distinções ou separações, e num gesto ilimitado e generoso de inclusão, abrange o singular e contém o diverso num único todo de sentido. É uma manifestação por meio da qual cada indivíduo condensa suas características identitárias individuais e também declara seu pertencimento ao coletivo, enunciando o valor da troca sensível, do *fazer junto*.

Ora, não poderíamos então dizer que o espaço concebido pela pixação traduz exatamente a heterogeneidade pressuposta na experiência de um espaço público? Pois nele coexistem identidades diversas e autônomas, que é a marca individual que cada pixador ou pixadora desenvolve e em relação a qual se mantém fiel. Mas é, ao mesmo tempo, o espaço onde se pensa e se conduz sua própria identidade enquanto *positividade*, ou seja,

sem que, para fundamenta-la, se passe necessariamente pela negação do *Outro* (LANDOWSKI, 2012), pois ainda que as marcas sejam individuais, seu estilo reafirma uma pertença coletiva, uma real conexão com o *Outro.* Um coro de vozes que, ainda que diversa, soa em uníssono.

O caminho percorrido por esta dissertação foi longo e intenso. Intentamos abarcar os aspectos mais relevantes que fizeram a cidade ser o que é hoje e produzir as distâncias, visíveis e invisíveis, que afetaram os modos de viver de seus moradores. Uma São Paulo que, nas incontáveis tentativas de ser *outra*, foi sendo retalhada e fragmentada, deixando de constituir a si mesma como *uma*. *A São Paulo europeia*, com seus parques públicos e qualidades estéticas homogêneas, sufocou em meio aos edifícios de linhas retas e volumes equilibrados da *São Paulo racional*, que, por sua vez, perdeu o equilíbrio da pretensa racionalidade ao ser atravessada pelas novas vias que, sem pedir licença, abriam a passagem aos carros e traziam consigo a proliferação das construções verticais. Uma São Paulo que, para atender aos interesses de pequenos grupos, se construiu e se desconstruiu conferindo visibilidade e gerando lucro para uma pequena parte da população, enquanto se preocupava em apagar de suas centralidades os modos de vida e as narrativas que não condiziam com os modelos importados de cidade que aqui se queria projetar.

Desde a primeira leva de obras que visava a urbanização do território da metrópole, a população pobre passa a ser apagada das centralidades. Leis sucessivas passam a inviabilizar a vida nos espaços centrais por parte dos que não tinham acesso aos ganhos do capital. Em um contexto em que destinadores públicos se articulavam para atender a interesses privados, os cortiços são pouco a pouco demolidos, as quitinetes são inviabilizadas, os aluguéis se tornam desinteressantes para o mercado e inacessíveis aos mais pobres, o financiamento de imóveis não contempla a condição de boa parte dos trabalhadores e, assim, consolida-se a vida nas casas autoconstruídas das periferias, desprovida de infraestrutura e de valores euforizados. Mais adiante, quando a população periférica de outrora conquista certa atenção do poder público e consegue alcançar alguma melhora em suas condições de vida, a cidade em expansão vê suas margens serem ocupadas pelos sujeitos que não conseguem sustentar o aumento do custo de vida também nos bairros periféricos. Assim, uma enorme camada da população passa a vivenciar a São Paulo das margens, e vivenciar São Paulo a partir das margens, quase totalmente impossibilitada de interagir com a cidade vivida e edificada nas centralidades.

Essa situação é agravada pela negligência em relação ao sistema público de transporte, prejudicado pela predominância de carros nas ruas e por uma rede que não abrange adequadamente todas as regiões da cidade. As linhas do Metrô – a opção mais viável de transporte na conjuntura apresentada – são implementadas tardiamente e como resultado de planos incompletos e desarticulados, coroando uma condição de mobilidade prejudicada, principalmente para os bairros periféricos, para os bairros às margens da cidade ou mesmo para os municípios da Região Metropolitana – de onde se deslocam muitas pessoas, diariamente, para ganhar a vida nas centralidades.

Vimos então que a metrópole que se constitui no século XX não impõe a seus cidadãos apenas uma situação social, mas figurativiza em seu território as diferenças entre a população de maior e menor renda. Ela impossibilita o cidadão pobre de compartilhar a vivência do espaço urbano, reproduzindo no espaço público a pretensão de homogeneidade do espaço privado e determinando uma situação de segregação não somente no que tange à questão da moradia, mas criando barreiras para o próprio acesso aos diversos espaços da cidade.

A promessa da capital próspera, que atraiu imigrantes e migrantes desejosos por uma vida que se enquadrasse na dinâmica do sistema capitalista e conferisse a esses sujeitos o almejado reconhecimento social, foi se tornando cada vez mais inalcançável. O encolhimento da indústria e as crises econômicas que assolaram o país no final do século XX criaram um cenário de desesperança, diante de quadro de salários deprimidos, desemprego, contratos de trabalho informais e a concentração dos postos de trabalho em uma área limitada da cidade. Em uma cidade que havia se expandido descontroladamente, sem prover condições razoáveis de sobrevivência para uma parte significativa de sua população, cresciam também os índices de violência, que atingia especialmente a população pobre, masculina e negra, tornando a vida nas margens uma constante convivência com o crime ao mesmo tempo que reservava para esses habitantes o estigma do "suspeito", do responsável pela violência que assolava a cidade.

Por consequência, a São Paulo que já se distanciava dos valores outrora euforizados, traduzidos nas figuras dos monumentos e edificações que povoavam o espaço público, passa a verdadeiramente se isolar das possibilidades de interação com a cidade. Dominados por uma atmosfera

de medo que pairava sobre a metrópole no final do século e era reafirmada pelos discursos das mídias, reproduzidos cotidianamente e em tom dramático, ricos e pobres assumem a pretensa segurança dos espaços privados como o novo objeto de valor a ser conquistado. Muros, grades, correntes, cadeados, barras de ferro, cacos de vidro, cercas elétricas, câmeras de vigilância, seguranças privados e outras figuras semelhantes conferem uma condição de *status* aos moradores da violenta metrópole, que almejam preservarem-se do encontro com o *Outro* e manterem-se protegidos atrás das barreiras dos espaços privados. Assumem para si a ideia de que circular pela cidade é um risco demasiadamente perigoso para ser assumido, e, assim, limitam-se a vivenciar o espaço público a partir das relações *programadas*, guiadas pela necessidade do deslocar-se de um local a outro. Deslocamento esse que é preferível que se faça de dentro do microcosmos do automóvel, o qual garante o isolamento do espaço público e confere a sensação de segurança que esses sujeitos tanto almejam.

A convivência nos espaços públicos da cidade de São Paulo, que já era prejudicada pelas dificuldades de acesso por parte de toda a população, passa a ser então indesejada. Para aqueles que não tinham acesso aos modos privados de lazer e sociabilidade, moldados pelo consumo, como os *shopping centers,* clubes e enormes áreas comuns dos condomínios fechados, restava um espaço público que se apresentava como um "espaço de guerra", cercado por muros, áreas esvaziadas, e um profundo estranhamento.

Mas assim como a vida que persiste nos musgos que crescem sobre as superfícies esquecidas, a vida da cidade para além dos muros se reafirmou por meio da prática de sujeitos que subverteram o medo de circular pelos espaços públicos e foram contagiados pelo anseio de construir novos sentidos para sua existência justamente na urbe. Sujeitos predominantemente advindos das periferias – não somente aquelas que ocupam as margens geográficas da cidade, mas aqueles das *periferias culturais* – que ocupavam (e ocupam) a posição de primeiras vítimas da violência em São Paulo – maioria homens, jovens, negros e pobres – e enfrentavam uma condição de alto nível de vulnerabilidade, decidiram subverter o enorme risco que é viver neste metrópole e assumi-lo como um modo de construção do sentido da vida na urbe. Ao assumirem postos de trabalho informal como meio de sobrevivência que os obrigavam a transpor as barreiras objetivas e subjetivas de mobilidade em São Paulo, estes sujeitos descobriram uma

metrópole que se oferecia a eles. Na materialidade desgastada dos espaços vazios, na altura arrebatadora dos edifícios, nos vãos entre as janelas dos prédios adormecidos, residia a possibilidade da intervenção, da interação, da criação.

O pixo foi se apropriando do esvaziamento da cidade, fazendo emergir uma prática que assume o espaço urbano como co-sujeito na interação sensível. Encontrou no *uso* dos objetos cotidianos e no circular pela cidade possibilidades de excedente de sentido. Convocou uma união de sujeitos advindos dos quatro cantos da metrópole para celebrar a liberdade do *fazer junto* na sociedade aprisionada pela euforização do isolamento. Inaugurou um *gosto* inexperimentado no enunciado do espaço público e descobriu naquela realidade novas configurações sensíveis, aprendendo a gozar o mundo tal como se apresentava. Erigiu uma nova São Paulo, a *São Paulo contagiosa do pixo* que se alastra e deixa as marcas desse "celebrar a cidade" descoberto por pixadores e pixadoras que escapam assim à condenação do viver nesse caos urbano.

A esse *gênio*, que subverte o risco que é viver no cenário contemporâneo da capital paulistana, explorando, por uma prática de criação, este espaço de sentido definido, a sociedade reserva o estigma do "vagabundo" que "emporcalha a cidade". *Querendo não ver e não sentir* o modo de vida do sujeito periférico, condensado na plástica rítmica do pixo que presentifica os riscos e a condição disforizada do viver à margem, o poder dominante o criminaliza com a mesma facilidade que rotulou o morador das periferias como o "suspeito" em potencial no cenário de violência das últimas décadas. Elege o grafite como o "antídoto" ao pixo, pois, ainda que o primeiro carregue as mesmas origens que o segundo, seu arranjo estético marcado pelo colorido é familiar aos olhos e não expõe de modo abrupto essa identidade periférica. A questão da figuratividade emerge como determinante entre as duas manifestações. O grafite com uma figuratividade mais concreta na sua tradução de mundo pode tratar temas de modo que os valores disforizantes possibilitem ainda encantamentos que envolvem os destinatários enquanto o pixo com o seu mais alto grau de abstração nas configurações em preto e branco faz desses mundos de linguagens dominantemente disfóricos uma insistente isotopia que toma a forma de uma massiva voz de "levante" social. Como vimos essa figuratividade dominante que assume com a sua força de continuidade um estar por toda São Paulo mostra os impactos de um segmento excluído que encontrou um

percurso de impor a sua própria voz fazendo do espaço dos muros e encostas um espaço de falas a ser vistas e ouvidas.

O pixo, assim como os movimentos de luta por moradia, exibem nas centralidades de São Paulo uma condição de vida que a sociedade insiste em invisibilizar, em manter segregada. Uma sociedade apegada a valores em decadência, desconectados da complexa realidade da metrópole paulistana contemporânea e ainda presentificados em monumentos espalhados pela cidade, que, por consequência são constantemente "vandalizados". O poder quer dar a ver monumentos e edificações que compõem um patrimônio que pouco faz sentido para os moradores dessa cidade, pois nem ao menos no momento em que foram erguidos traduziam valores que abarcavam toda a população, quanto mais no contexto da atual sociedade em transformação. São Paulo urge por um espaço urbano que se ofereça ao seu habitante, que o convide à construção de sentidos na ressignificação dos espaços que se esvaziaram de gente e de valores eufóricos. Urge por um espaço urbano que traduza em seu enunciado valores que abarquem a diversidade de nossa população e, principalmente, as narrativas tão pertinentes que foram e são inivisibilizadas ao longo da história dessa cidade.

Em tempos de tragédias apocalípticas ocorrendo no centro das disputas de valores e de visibilidade, que é o próprio Centro de São Paulo, o pixo se inscreve em suas narrativas como uma presença insistente e avassaladora, alastrada pela cidade, ocupando-a sem distinção. Essa manifestação que dá a ver as condições da vida do sujeito periférico e anuncia que a cidade não é de quem tem o poder, mas de quem ousa se apropriar dela. Inscreve as periferias nas narrativas e no enunciado da cidade, marcando sua presença em seus quatro cantos e, principalmente, nas centralidades, reivindicando o lugar de participação do sujeito periférico e evidenciando que esta população é a presença mais forte metrópole e não pode mais não ser ouvida. População que não só vem resistindo às tentativas de invisibilização, mas vem abrindo seus espaços de participação e visibilidade, colocando em cheque (e em choque) a ideia de uma cidade que nasce nas centralidades e se irradia para as periferias. Ao contrário, São Paulo acontece nas periferias, que fazem fluir a vida nas centralidades, e nos levam a questionar: qual é, de fato, o "centro" dessa cidade?

Finalizamos este estudo na esperança de apontar para uma São Paulo em transformação, que pode assumir para si uma nova identidade. Ao olhar para a presença da pixação e o fazer de seus sujeitos, imaginamos uma São Paulo que, como bem coloca Landowski (2012), abandone a certeza de um *Nós* pleno, imóvel, transparente e satisfeito consigo mesmo e comece, em compensação, o questionamento de um *Nós* inquieto, em construção, em busca de si mesmo em sua relação com o *Outro.* Uma cidade que aceita que as relações intersubjetivas devem ser constantemente redefinidas, na medida em que o estatuto dos sujeitos está perpetuamente em devir, e, assim deixa de fundamentar sua própria identidade passando pela negação do *Outro,* admitindo, sob a perspectiva do *Sr. Todo Mundo*, que

> **[...] sua identidade só se constrói graças a uma série aberta de *transformações dinâmicas* que, mudando-o, tornam por si só possível o estabelecimento, sempre provisório, de uma relação justa com o Outra. Seja que ele tenha que reconhecer, presente no fundo de si mesmo, uma parcela de Alteridade, seja que ele descubra que, em parte, sua própria identidade lhe vem do Outro, o sujeito, em semelhante caso, nunca é ele mesmo, mas *torna-se* ele – desde que aceite mudar (p. 27).**

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS

ALESSI, G. Sob pressão, gestão Doria antecipa programa de grafite e se contradiz sobre 23 de Maio. **El País**, 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/26/cultura/1485454560_642798.html>. Acesso em: janeiro 2018.

ASSUNÇÃO, Eduardo Luiz de Lima. **Minhocão e arredores: construção, degradação e resiliência (1970-2016).** 2016. 364 f. Dissertação (Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

BARBOSA DA SILVA, Ricardo. **De passagem: o trabalho precário dos motoboys no trânsito de São Paulo.** Revista Geográfica de América Central, [S.l.], v. 2, n. 47E, feb. 2012. ISSN 2215-2563. Disponível em: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/2088>. Acesso em: novembro/2017.

BEI. **São Paulo 450 anos:** de vila a metrópole. São Paulo: BEI Comunicação, 2004.

BEY, H. **TAZ:** zona autônoma temporária. Tradução de Renato Rezende et. Patricia Decia. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

BONDUKI, N. Origens da habitação social no Brasil. **Análise Social,** Lisboa, v. XXIX (3º), n. 127, p. 711-732, 1994. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223377539C9uKS3pp5Cc74XT8.pdf>. Acesso em: abril 2018.

BRASIL. CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL DE 1988. **Artigo 216,** 1988. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Constituicao_Federal_art_216.pdf>. Acesso março/2018.

CALDEIRA, T. P. D. R. **Cidade de muros:** crime, segregação e cidadania em São Paulo. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. 3ª. ed. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2000.

CAMPOS, C. M. **Os rumos da cidade:** urbanismo e modernização em São Paulo. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

_____, C. M. Construção e desconstrução do centro paulistano. **Ciência e Cultura (SBPC),** São Paulo, v. 56, n. 2, p. 33-37, abril/junho 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v56n2/a18v56n2.pdf>. Acesso em: novembro 2017.

CAPRIGLIONE, L.; CHOQUE, A. Pichadores agora destroem marcos do grafite em São Paulo. **Folha de S. Paulo,** 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2810200812.htm>. Acesso em: janeiro 2018.

CARVALHO, M. D. A “captura” da Zona Especial de Interesse Social: duplo sentido da conquista. In: BAPTISTA , D. M. ; GAGLIARDI, M. R. **Intervenções urbanas em centros históricos:** Brasil e Itália em discussão. São Paulo: EDUC: CAPES, 2012. p. 211-234.

CERVELLI, P. Effetto margine: spazi urbani e periferie culturali. In: PEZZINI, I.; MARRONE, G. **Linguaggi della città - Senso e metropoli II:** modeli e proposte d’analisi. Roma: Meltemi, 2008.

CORREA, V. Um vazio que grita no Martinelli. **Seres Urbanos:** prédios e pessoas na metrópole paulistana, 2015. Disponível em: <http://seresurbanos.blogfolha.uol.com.br/2015/04/20/um-vazio-que-grita-no-martinelli/>. Acesso em: janeiro 2018.

COTRIM, Luciana Rossi. **A Ponte Estaiada Octávio Frias de Oliveira na construção de sentidos para a cidade de São Paulo.** 2013. 258 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

DANTAS, D. Carnaval de rua de São Paulo cresce e reúne 9 milhões de foliões. **O Globo,** 14 fevereiro 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval-de-rua-de-sao-paulo-cresce-reune-9-milhoes-de-folioes-22396976>. Acesso em: março 2018.

DJAN, C. A criminalização da pixação. **Revista Vaidapé**, 2015. Disponivel em: <http://vaidape.com.br/2015/06/a-criminalizacao-da-pixacao/>. Acesso em: abril 2018

DUARTE, M. Por onde andam Juneca e Pessoinha, os primeiros pichadores de São Paulo. **São Paulo para curiosos,** 2017. Disponível em: <http://spcuriosos.uol.com.br/por-ondem-andam-juneca-e-pessoinha-os-primeiros-pichadores-de-sao-paulo/>. Acesso em: outubro 2017.

FIORIN, J. L. **De gustibus non est disputandum? Para uma definição semiótica do gosto.** In: LANDOWSKI, E.; FIORIN (org.), O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica. São Paulo: EDUC, 1997. p. 13-28.

FLOCH, J. M. **Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral.** Documentos de Estudos do Centro de Pesquisas Sociossemióticas. São Paulo, CPS: 2001.

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

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio.** In: IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação.** Brasília: IPHAN/MinC/DID, 2000.

FRANCO, Sergio Miguel. **Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo.** 2009. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GRAGNANI, J. Doria sanciona lei antipichação e veta até grafite não autorizado. **Folha de S. Paulo,** 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1860352-doria-sanciona-lei-anti-pichacao-e-veta-ate-grafite-nao-autorizado.shtml>. Acesso em: janeiro 2018.

GREIMAS, A. J. **Semiótica e Ciências Sociais.** Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

_____ , A. J. **Da Imperfeição.** Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____ , A. J. Semiótica plástica, semiótica figurativa. Trad. Ignácio Assis-Silva. In OLIVEIRA, A.C. de (ORG.), **Semiótica plástica.** São Paulo, Hacker-CPS, 2004.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação.** Brasília: IPHAN/MinC/DID, 2000.

_____. 1970 a 2000: surge o conceito mais abrangente de bem cultural. **Portal.iphan.gov**, 05 maio 2016. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/80anos/noticias/detalhes/3581/iphan-de-1970-a-2000-%E2%80%93-fase-%E2%80%9Cmodernista%E2%80%9D>. Acesso em: abril 2018.

KARA JOSÉ, Beatriz. **A popularização do centro de São Paulo: um estudo de transformações ocorridas nos últimos 20 anos.** 2010. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LANDOWSKI, E. **Gosto se discute.** In: LANDOWSKI, E.; FIORIN, J. L. (org.), **O gosto da gente, o gosto das coisas.** São Paulo : EDUC, 1997. p. 97-160.

_____ , E. **A Sociedade Refletida:** ensaios de sociossemiótica. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. 213 p.

_____ , E. **O olhar comprometido.** Revista Galáxia, no. 2, 2001, pp. 19-56.

_____ , E. **Presenças do outro:** ensaios de sociossemiótica. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. 183 p.

_____ , E. **Interações Arriscadas.** Tradução de Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e das Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2014a. 128 p.

_____ , E. Pour A. In: FECHINE, Y. et al (orgs.). **Semiótica nas práticas sociais:** Comunicação, Artes, Educação. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014b.

_____ , E **Regimes de espaço.** Galaxia (São Paulo, Online), n. 29, p. 10-27, jun. 2015.

LARRUSCAHIM, P. G.; SCHWEIZER, Paul. **A criminalização da pixação como cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XXI.** Revista de Direitos e Garantias Fundamentais. Vitória, v. 15, n. 1, p. 13 - 32. 2014.

LASSALA, G. **Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador e artista Djan Ivson.** 2014. [102 f.]. Tese (Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

_____ , G. **Pichação não é pixação:** uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas = Picho is not pixo: introduction to an analysis of urban graphic expressions. 2ª. ed. São Paulo: Altamira Editorial, 2017.

LEÃO, A. L. Após condenação, muro da casa do pai de Alexandre Nardoni amanhece pichado. **R7 Notícias,** 23 março 2010. Disponível em: <http://noticias.r7.com/sao-paulo/noticias/apos-condenacao-muro-do-pai-de-alexandre-nardoni-amanhece-pichado-20100327.html>. Acesso em: janeiro 2018.

LOPES, D. Pixadores de SP Atropelaram a Exposição do Fotógrafo Choque. **Vice Brasil,** 22 julho 2015. Acesso em: janeiro 2018.

_____ , D. Ataques e pixações: as sedes de partidos políticos são os alvos da vez. **Vice Brasil,** 21 março 2016. Acesso em: janeiro 2018.

NAKANO, Anderson Kazuo. **Desigualdades habitacionais no repovoamento das áreas centrais de São Paulo.** In: XVI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2015, Belo Horizonte. Anais do XVI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (XVI ENANPUR), 2015. Disponível em < http://observatoriodasmetropoles.net.br/wp/desigualdades-habitacionais-no-repovoamento-do-centro-expandido-de-sao-paulo/>. Acesso abril/2018.

NASCIMENTO, D. Moinho Central (ou Fluminense). **São Paulo Antiga,** 2009. Disponível em: <http://www.saopauloantiga.com.br/moinho-fluminense-central/>. Acesso em: janeiro 2018.

OLIVEIRA, A. C. de. A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global. In: OLIVEIRA, A. C. (org.); TEIXEIRA, L. **Linguagens na comunicação:** desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 79-140.

_____ , A. C. de. Uma São Paulo pelas práticas de vida. Do estudo semiótico dos discursos acabados aos das situações e das experiências vividas. In: OLIVEIRA, A. C. (org.) **São Paulo e Roma:** práticas de vida e sentido. São Paulo: Estação das Letras e Cores: CPS, 2017. p. 13-32.

OLIVEIRA, R. Por que nos importamos com símbolos escravagistas dos EUA e ignoramos os do Brasil? **El País,** 04 setembro 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/02/politica/1504310652_774711.html?%3Fid_externo_rsoc=FB_BR_CM>. Acesso em: março 2018.

OLIVEIRA, A. K. C. ; MARQUES, A. C. S. . **Só pode pixar quem não é pixador: artifícios capitalistas de criminalização e capitalização no universo da pixação.** Revista Eco-Pós (Online), v. 18, p. 126-137, 2015.

PALLAMIN, V. M. **Arte Urbana**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

PEREIRA, A. B. **De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo.** Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2005.

_____ , A. B. **Cidade de riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo.** Revista de Antropologia, São Paulo, v. 56, n. 1, p. 81-110, june 2013. ISSN 1678-9857. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/64462/67117>. Acesso em: dezembro/2018.

PIZA, D. Por que não poesia? **Jornal de Poesia,** p. Fim de Semana (Caderno Cultural), 1998. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dpiza1.html>. Acesso em: janeiro 2018.

REDAÇÃO/REDETV! Em SP, fachada do Pátio do Colégio é alvo de pichação: "Olhai por nós". **RedeTV! Notícias,** 2018. Disponível em: <http://www.redetv.uol.com.br/jornalismo/cidades/em-sp-fachada-do-patio-do-colegio-e-alvo-de-pichacao-olhai-por-nos>. Acesso em: maio 2018.

REIS FILHO, N. G. **São Paulo:** Vila, Cidade, Metrópole. 1ª. ed. São Paulo: Via das Artes, v. 1, 2004. 236 p.

REPORTAGEM LOCAL. **Laje e topo de prédio são os novos alvos de pichação.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 9 fev. 1990, p. C7. Disponível em acervo digital do jornal Folha de S. Paulo. Acesso janeiro/2018.

RIZO, S. A. **A Mídia Exterior em São Paulo.** 2ª. ed. São Paulo: Ed. Do Autor, 2014. 124 p.

ROLNIK, R. **Territórios em conflito:** São Paulo: espaço, história e política. São Paulo : Três Estrelas , 2017.

ROSSI, A.; BRITO, L. Uma em cada 4 pessoas assassinadas em SP foi morta pela polícia. **G1-Globo.com,** 25 abril 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/04/uma-em-cada-4-pessoas-assassinadas-em-sp-foi-morta-pela-policia.html>. Acesso em: 17 novembro 2017.

SALLES, I. Conheça o PME, o grupo de pixadores que organiza ataques políticos. **Revista Vaidapé,** 04 maio 2017. Disponível em: <http://vaidape.com.br/2017/05/conheca-o-pme-o-grupo-de-pixadores-que-organiza-ataques-politicos/>. Acesso em: janeiro 2018.

SAVARESE, Victor Monteiro. **O Graffiti como elemento ambíguo na constituição da identidade visual da cidade de São Paulo.** Laboratório Didático-USP Ensina Sociologia, FFLCH-USP, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://ensinosociologia.fflch.usp.br/sites/. Acesso em: abril/2016.

SEÇÃO TÉCNICA DE LEVANTAMENTOS E PESQUISA - DIVISÃO DE PRESERVAÇÃO - DPH. Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo: Monumento a Carlos Gomes. **Prefeitura de São Paulo - Cultura,** 27 maio 2008. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4521%20target=blank>. Acesso em: 28 dez. 2018.

SIMÕES, I. F. **Salas de cinema de São Paulo.** São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/salas.pdf>. Acesso em: janeiro 2018.

SOMEKH, N. **A cidade vertical e o urbanismo modernizador.** 1ª. ed. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP/FAPESP, v. 1, 1997.

SORIANO, R. Banco de Dados. **Salas de Cinema de São Paulo:** resgate histórico dos cinemas de São Paulo, (s/d). Disponível em: <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com.br/>. Acesso em: janeiro 2018.

SOUZA, J. A gramática social da desigualdade brasileira. In: SOUZA, J. **A invisibilidade da desigualdade brasileira.** Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 23-53.

SOUZA, J. A ma-fé da sociedade e a naturalização da ralé. In: SOUZA, J. **A ralé brasileira:** quem é e como vive. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 385-431.

TOGNOLLI, Julio Claudio. **Pichadores poluem a paisagem e ainda dizem que há muita sujeira.** Folha de S. Paulo, Caderno Cidades, 6 de março de 1989, p. C1.

TOLEDO, B. L. D. **São Paulo:** três cidades em um século. 3ª. ed. São Paulo: Cosac Naify: Duas Cidades, 2004. 191 p.

VALLERIO, Cecília; DIAS, Beatriz Marques. **Rabiscos que infernizam a vida da cidade.** O Estado de S. Paulo, 24 de novembro de 1989. Disponível em acervo digital do jornal O Estado de S. Paulo. Acesso janeiro/2018.

XAVIER, D. **Arquitetura Metropolitana.** 1ª. ed. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2007.

WEISEL, Deborah Lamm. **Graffiti.** USDOJ.gov. 2010. Disponível em https://cops.usdoj.gov/html/cd_rom/solution_gang_crime/pubs/Graffiti.pdf. Acesso janeiro/2018.

ZAIDAN, L. "Pichar é Humano" relembra a trajetória da lenda do pixo #DI#. **Vice Brasil,** 22 julho 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/xyq3z3/trajetoria-da-lenda-do-pixo-di>. Acesso em: dezembro 2017.

ZANELLI, Fernanda Fragoso. **Novos fluxos na busca por oportunidades: trajetória de jovens nas periferias da cidade.** São Paulo: Fundação Itaú Social, 2016. Disponível em https://fundacao-itau-social-producao.s3.amazonaws.com/files/s3fs-public/biblioteca/documentos/revistanovosfluxos-segundaedicao.pdf?T3Vwx8t4c7dwlcmGSEvexwjqNVPnWVdc. Acesso março/2018.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

BOANOVA, Nathalia Guimarães. **Permanência e mutação no discurso do automóvel em São Paulo: uma análise sociossemiótica.** 2017. 196 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

BONDUKI, N. Plano de Avenidas. **Folha de São Paulo,** 14 fevereiro 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/14/caderno_especial/15.html>. Acesso em: 26 outubro 2017.

COTTA, L. C. V. **Adhemar de Barros (1901-1969): a origem do "rouba, mas faz".** Dissertação (mestrado em História) - Programa de História Econômica, Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

CRUZ, M. T. Pichadores repudiam decisão que absolveu PMs acusados de assassinato em 2014. **Ponte.org,** 2017. Disponível em: <https://ponte.org/pichadores-repudiam-decisao-que-absolveu-pms-acusados-de-assassinato-em-2014/>. Acesso em: março 2018.

CUEVA, Claudia Lopes Ramires. **Interações e sentido nos parques de Carapicuíba: práticas de vida de uma cidade periférica.** 2017. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

DÁVILA, S. Morar Mundo: O homem que retalhou NY. **Folha Online,** 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2007/morar2/rf3003200701.shtml>. Acesso em: dezembro 2017.

FRÚGOLI JR., H. **Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole.** 1ª. ed. São Paulo: Cortez/Edusp/Fapesp, 2000.

HEREÑÚ, Pablo Emilio Robert. **Sentidos do Anhangabaú.** 2007. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/D.16.2007.tde-17052010-145047.

JAKOBSEN, K. et al. **Mapa do Trabalho Informal:** Perfil socioeconômico dos trabalhadores informais na cidade de São Paulo. Coleção Brasil Urgente. São Paulo: Editora Perseu Abramo. 2000.

LOON, J. V. "Just writing your name?" An analysis of the spatial behaviour of graffiti writers in Amsterdam. **Belgeo [online], 3**, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/belgeo/13062?lang=en>. Acesso em: janeiro 2018.

OVANDO JUNIOR, Altivo. **Praça da Sé: reformada ou deformada pelas obras do Metrô?!.** 2014. Dissertação (Mestrado em Mudança Social e Participação Política) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RAMOS de Azevedo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa441557/ramos-de-azevedo>. Acesso fevereiro/2018. Verbete da Enciclopédia.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **São Paulo e outras cidades - produção e degradação dos espaços urbanos.** São Paulo: Hucitec, 1994. v. 1. 215p

VILLARREAL, I. Graffiti and Urban Art: Voices from Latin American Streets I. **Global Voices,** 2010. Disponível em: <https://globalvoices.org/2010/01/11/graffiti-and-urban-art-voices-from-latin-american-streets-i/>. Acesso em: janeiro 2018.

WEISBERG, J. C. The Difference Between Street Art and Graffiti. **SCHRIFT & FARBE DESIGN GROUP.** Disponível em: <http://schriftfarbe.com/the-difference-between-street-art-and-graffiti#comments>. Acesso em: janeiro 2018.