

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Emily Macedo Santos

**Pragas urbanas: da pixação ao livro-objeto**

São Paulo  
2024

EMILY MACEDO SANTOS

**Pragas urbanas: da pixação ao livro-objeto**

**Versão Original**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Escola de  
Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo para  
obtenção do título de Bacharel em  
Comunicação Social com Ênfase em  
Editoração.

Orientador: Wagner Souza e Silva

São Paulo  
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Santos, Emily Macedo  
Pragas urbanas: da pixação ao livro-objeto / Emily  
Macedo Santos; orientador, Wagner Souza e Silva. - São  
Paulo, 2024.  
122 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -  
Departamento de Jornalismo e Editoração / Escola de  
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.  
Bibliografia

1. Pixação. 2. Contracultura. 3. São Paulo. 4.  
Livro-objeto. 5. Livros independentes. I. Silva, Wagner  
Souza e . II. Título.

CDD 21.ed. -  
306.1

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: SANTOS, Emily Macedo.

Título: Pragas urbanas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com Ênfase em Editoração.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Aos meus pais, Débora Santos Macedo e Wellington de Jesus Santos,  
que nunca cobraram que eu os pagasse de volta.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à primeira pessoa que me ouviu e decidiu me dar um livro sobre pixo (que usei muito durante esse trabalho!): Alessandra Buthi, seu apoio foi muito importante para mim e saiba que nunca vou esquecer disso.

Quero agradecer também ao meu parceirinho Niko Leão por todas as revisões gratuitas que forcei você a fazer, pelo seu apoio e suas opiniões, que sempre estavam certas.

Também agradeço ao meu orientador, Wagner Souza e Silva, todas as suas sugestões foram muito certeiras e esse trabalho não seria o mesmo sem você.

Agradeço também às iniciativas públicas como Sesc, Fab Lab e CCSP por tornarem a publicação independente um pouco menos impossível.

Por fim, agradeço a todos os editores independentes, pessoas que me inspiram e me fazem relembrar meu amor pelos livros nas muitas vezes que estou perto de esquecer.

## RESUMO

Santos, Emily Macedo. *Pragas urbanas: da pixação ao livro-objeto*. 2024. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

São Paulo, cidade que abriga tantas contradições e violências a céu aberto, também é berço da mais única forma de caligrafia urbana: o pixo. Alvo de diversas políticas higienistas e tentativas de repressão, essa contracultura visual e seus protagonistas lutam diariamente na metrópole pela possibilidade de serem vistos; essa dissertação tem, portanto, o objetivo de trazer à luz esses jovens periféricos que protagonizam o movimento, por meio da análise e observação das dinâmicas sociais entre os integrantes do pixo paulista e com a tentativa, por fim, de estabelecer uma organização interna, passando pelas regras do pixo, objetivos comuns dos integrantes dentro movimento e a relação dessas pessoas com a própria cidade de São Paulo e suas opressões classistas, racistas e geográficas. As observações descambam, finalmente, em um projeto de livro-objeto fotográfico que se propõe a ocupar o lugar da cidade e ser reconstruído pelas mãos de quem o lê.

Palavras-chave: Pixo. São Paulo. Contracultura. Livro-objeto. Fotografias urbanas.

## ABSTRACT

Santos, Emily Macedo. Urban plagues: from pixo to artists' book. 2024. Dissertation (Bachelor's Degree in Social Communication) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

São Paulo, the city that is home to so many contradictions and open-air violence, is also the birthplace of the most unique form of urban calligraphy: the pixo. Target of various hygienist policies and attempts at repression, this visual counterculture and its protagonists fight daily in the metropolis for the possibility of being seen; this dissertation therefore aims to shed light on these young people from the outskirts who are the protagonists of the movement, through the analysis and observation of the social dynamics among the members of the pixo paulista and with the attempt, finally, to establish an internal organization, going through the rules of it, common objectives of the members within the movement and the relationship of these people with the city of São Paulo itself and its class, race and geographical oppressions. The observations finally lead to a project of a photographic artists' book that aims to occupy the place of the city and be reconstructed by the hands of those who read it.

Keywords: Pixo. São Paulo. Counterculture. Artists' book. Urban photographs.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Graffiti</i> de Cornbread.....	16
Figura 2 – <i>Graffiti</i> no Bronx .....	16
Figura 3 – <i>The New York Times</i> sobre Taki 183 .....	18
Figura 4 – <i>Graffiti</i> de Phase 2.....	20
Figura 5 – <i>Graffiti Tag</i> .....	20
Figura 6 – <i>Graffiti Throw Up</i> .....	21
Figura 7 – <i>Graffiti Blockbuster</i> .....	22
Figura 8 – <i>Graffiti Wildstyle</i> .....	22
Figura 9 – Picho “Abaixo a Ditadura” .....	23
Figura 10 – Picho “Ditadura Assassina” .....	23
Figura 11 – Revista <i>Veja</i> sobre “Cão Fila km 26” .....	24
Figura 12 – Diário Oficial sobre Juneca .....	25
Figura 13 – Avenida 13 de Maio com pichações eleitorais, em 1980.....	26
Figura 14 – FHC pichando a sigla de seu partido, PMDB, em 1985 .....	26
Figura 15 – Capa de álbum de Slayer.....	28
Figura 16 – Elementos da pixação .....	36
Figura 17 – Folhinha de pixadores .....	37
Figura 18 – Pixo “Fora Temer” e “Doria Pixo É Arte” .....	43
Figura 19 – Juneca e Fátima Bernardes .....	63
Figura 20 – Suporte de <i>O Ministério da Saúde se diverte</i> .....	70
Figura 21 – Embalagem dos cromos de <i>O Ministério da Saúde se diverte</i> .....	71
Figura 22 – Suporte de <i>Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular</i> .....	72
Figura 23 – Visão de geral de <i>Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular</i> ...	73
Figura 24 – Placa de serigrafia utilizada .....	76
Figura 25 – Processo de serigrafia.....	76
Figura 26 – Tipografia Arial .....	77
Figura 27 – Margens do suporte .....	77
Figura 28 – Dimensões das fendas .....	78
Figura 29 – Fotografia das fendas reais .....	79
Figura 30 – Álbum de fotografia com <i>corner tabs</i> recortados.....	80
Figura 31 – Livro <i>Bibi</i> , de Gustavo Piqueira .....	80
Figura 32 – Espelho do suporte .....	81

Figura 33 – Distância dos cromos .....	82
Figura 34 – Exemplo de diagramação do texto .....	82
Figura 35 – Diagramação da capa .....	83
Figura 36 – Capa do projeto.....	83
Figura 37 – Dimensões dos cromos.....	84
Figura 38 – Comparação tamanho dos cromos .....	85
Figura 39 – Mapa de bairros de São Paulo .....	87
Figura 40 – Percurso efetivo das fotografias.....	88
Figura 41 – Comparação de edição das fotos.....	88

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	OS MOVIMENTOS .....	14
2.1	AS FASES DO PIXO.....	22
2.2	O PIXO E O GRAFITE (1).....	29
3	AS PESSOAS.....	32
3.1	ETNOGRAFIA BÁSICA.....	33
3.2	ORGANIZAÇÃO INTERNA .....	36
3.3	IDEOLOGIAS E MOTIVAÇÕES.....	41
4	O ESTADO .....	46
4.1	O PIXO E A METRÓPOLE.....	46
4.2	O PIXO E A LEI.....	54
4.3	O PIXO E A NEGRITUDE .....	56
4.4	O PIXO E O GRAFITE (2).....	60
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
6	O PROJETO .....	66
6.1	OBJETIVOS .....	66
6.2	JUSTIFICATIVA .....	67
6.3	DELIMITAÇÃO DO PROJETO.....	69
6.3.1	Similares e referências .....	70
6.4	ESTRUTURA E INFORMAÇÕES TÉCNICAS .....	74
7	CONCLUSÃO .....	89
	REFERÊNCIAS.....	91
	APÊNDICE A – FAC-SÍMILE DO PROJETO .....	100
	APÊNDICE B – FOTOGRAFIAS DO PROJETO.....	121

## 1 INTRODUÇÃO

É impossível escapar da tinta preta que pinta a verticalização da cidade, é impossível escapar do pixo. Pixo com x: a escrita de letras retas em spray que predomina na metrópole e mostra a infiltração da periferia nos centros urbanos, essa mídia denominada pixo tem sido alvo de diversas políticas higienistas por ser uma expressão visual gigante, não controlável, pobre e suja. São Paulo, o berço desse estilo único de caligrafia que remete até mesmo à escrita cuneiforme antiga, é a mesma cidade que abriga tantas contradições e violências a céu aberto contra seus praticantes.

O escopo deste projeto, então, é abraçar essa contradição natural do pixo e colocá-lo, mesmo que rapidamente, no patamar de visualidade artística. O projeto se voltará para a criação de um livro-objeto fotográfico de tags do pixo paulistano, isto é, registro das diferentes “logomarcas” de alguns dos milhares de pixadores que reproduzem em massa suas vivências pelas paredes da cidade. A cidade de São Paulo e suas marcas, que registram as estações, a geografia social-urbana e a luta de classes, são o objeto dessa pesquisa, passando pela história negra e pobre e suas sucessivas tentativas de apagamento institucional pelas máquinas do Estado.

A estrutura do trabalho é dividida em parte teórica e parte prática. Na parte teórica, que compreende os três primeiros capítulos, será retomada as origens do pixo, passando pela *graffiti* surgida nos Estados Unidos e que provavelmente foi reproduzida por aqui por volta dos anos 1980; abordaremos também os pichos incipientes durante a ditadura militar brasileira e a provável fusão do picho de protesto com a recém-chegada *graffiti* americana em solo brasileiro, observando as fases e surgimento do que já chamaremos de “pixo paulista”, descambando por fim em uma diferenciação completa entre o pixo e o grafite em São Paulo. No segundo capítulo, observamos as dinâmicas sociais entre os integrantes do movimento com a tentativa de estabelecer uma etnografia básica e de organização interna, passando pelas regras do pixo e objetivos comuns dos integrantes dentro do movimento. Já no capítulo três, traremos mais a fundo a repressão estatal contra as dissidências urbanas, entendendo que a proibição contra o pixo é, na verdade, a tentativa de supressão dessa voz marginalizada –

o capítulo três se debruça, portanto, nas leis formalizadas contra a escrita de rua, passando pela história da criminalização dos movimentos performados pela negritude e a criação da própria metrópole capitalista como um ser opressor que afasta seus moradores do convívio urbano. Depois desse referencial teórico, em que entendermos as dinâmicas específicas do pixo e a relação do movimento com a cidade, passamos para a formação da parte prática, considerando o projeto um resultado da pesquisa do referencial teórico que resulta na realização de um livro-objeto baseado em práticas sociais do pixo e no contato com imagens da cidade; neste último capítulo, falo sobre as motivações do projeto, além de mostrar as especificações técnicas da obra. Com isso, planejo fazer uma síntese da relação íntima dos pixadores com a metrópole, construindo materialmente possibilidades de alteração e personificação do campo imagético de São Paulo.

O trabalho todo, portanto, apesar de dividir-se entre teórico e prático, tem a mesma origem e os mesmos objetivos: mostrar a marginalidade não como um problema, mas como perspectiva – tanto a marginalidade urbana, na figura do pixo e dos pixadores, como a marginalidade editorial, na figura dos livros independentes e de vanguarda.

## 2 OS MOVIMENTOS

O ato de escrever em paredes, expressar opiniões em locais públicos ou simplesmente deixar sua marca não é novo: na verdade, os humanos compartilham entre si o desejo da expressão desde o início da vida em comunidade; por isso, a escrita na parede, além de saciar esse impulso, se revela uma mídia aberta e relativamente livre. Essa modalidade de escrita é objeto de estudo sobre povos antigos e nos revela muito sobre a vida cotidiana destes, como colocado pela autora Karen Stern (2020):

Alguém poderia perguntar por que a graffiti, acima de todas as outras mídias antigas, pode ter tanta capacidade de gerar entendimento sobre o mundo antigo. Uma resposta é que a graffiti contém informação que a maioria dos outros gêneros textuais ou evidências documentárias distintamente faltam. [...] No entanto, esta hermenêutica não é de forma alguma inevitável, pois existe uma alternativa simples: priorizar as evidências produzidas pelos “muitos” em detrimento daquelas produzidas (quase exclusivamente) pela “elite”<sup>1</sup> (Stern, 2020, s.p., tradução nossa).

A escrita nas paredes é uma de nossas garantias de existência e, mesmo com todas as contradições, esse é o desejo final de todas as mídias que estudaremos aqui: serem ouvidas. O fato interessante sobre o píxo, no entanto, é que se diz contra esse desejo finalístico de ser ouvido, como se desejasse ser um barulho incompreensível, indecifrável e distante da população. O píxo extrapola, portanto, a escrita na parede como comunicação com o mundo exterior para tornar-se um código próprio que objetiva excluir esse mundo exterior ao mesmo tempo que comunica uma coisa muito claramente: “Eu não quero fazer parte de vocês”, tornando-se assim o meio e o objetivo simultaneamente, conforme apresenta Jean Baudrillard (2005):

A revolta radical nessas condições está, primeiramente, no efeito de dizer: “Eu existo, eu sou um tal, eu moro nessa ou naquela rua, eu vivo aqui e agora”. Mas isso seria apenas a revolta da identidade: combater o anonimato reclamando um nome e uma realidade própria. Os graffiti vão mais longe: ao anonimato eles não opõem nomes, mas pseudônimos. Eles não procuram sair do arranjo para reconquistar uma identidade de qualquer maneira impossível, mas para retornar a

---

<sup>1</sup> One could ask how and why graffiti, among all other available ancient media, might serve such potent roles in generating insights into the ancient world. One answer is that graffiti retain information that most other genres of textual or documentary evidence distinctly lack. [...] Yet this hermeneutic is by no means inevitable, for a simple alternative exists: prioritizing the evidence produced by the “many” over that produced (nearly exclusively) by the “elite”.

indeterminação contra o sistema – tornar a *indeterminação* em *exterminação*. Retorsão, reversão do código segundo a sua própria lógica, sobre seu próprio terreno, e vitorioso sobre ele porque o superou no irreferencial.

[Essas assinaturas] não querem dizer nada, não são nem mesmo nomes próprios, são matrículas simbólicas feitas para desvirtuar o sistema comum de denominações. Esses termos não tem nenhuma originalidade [...] mas saem explosivamente para serem projetados na realidade como um grito, uma interjeição, um antídисcurso, um refúgio de toda elaboração sintática, poética, política, como o menor elemento radical incapturável por qualquer discurso organizado<sup>2</sup> (Baudrillard, 2005, p.12, tradução nossa).

Como elucidado na citação acima, nas primeiras formas da *graffiti*<sup>3</sup> estadunidense, que seria exportada mais tarde para o mundo todo, ela nasce como uma estética feita de traços simples, letras legíveis e pseudônimos:

---

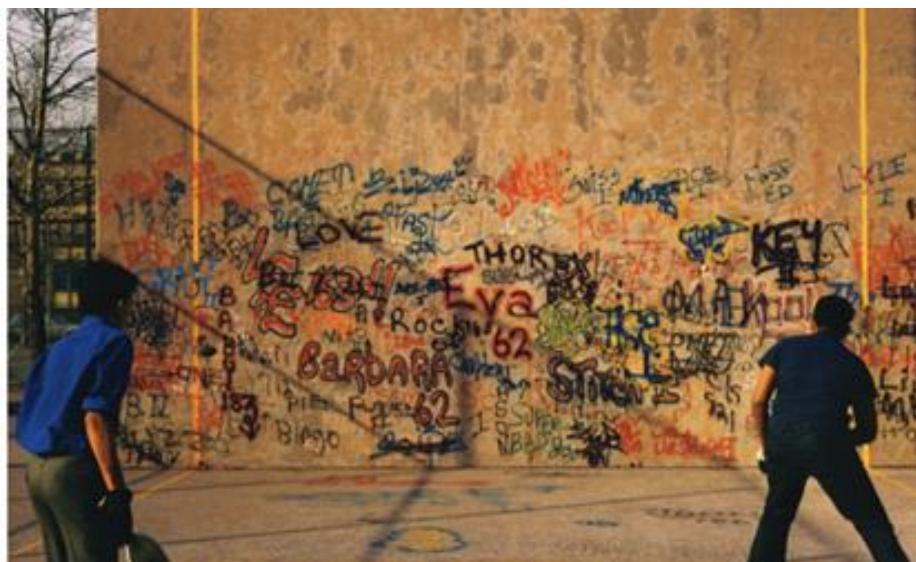
<sup>2</sup> La révolte radicale dans ces conditions, c'est en effet d'abord de dire: «J'existe, je suis un tel, j'habite telle ou telle rue, je vis ici et maintenant». Mais ceci ne serait encore que la révolte de l'identité: combattre l'anonymat en revendiquant un nom et une réalité propre. Les graffiti vont plus loin: à l'anonymat ils n'opposent pas des noms, mais des pseudonymes. Ils ne cherchent pas à sortir de la combinatoire pour reconquérir une identité impossible de toute façon, mais pour retourner l'indétermination contre le système - retourner l'indétermination en extermination. Rétorsion, réversion du code selon sa propre logique, sur son propre terrain, et victorieuse de lui parce que le dépassant dans l'irréférentiel.

SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136, ça ne veut rien dire, ce n'est même pas du nom propre, c'est du matricule symbolique, fait pour dérouter le système commun des appellations. Ces termes n'ont aucune originalité: ils viennent tous de la bande dessinée où ils étaient enfermés dans la fiction, mais ils en sortent explosivement pour être projetés dans la réalité comme un cri, comme interjection, comme anti-discours, comme refus de toute élaboration syntaxique, poétique, politique, comme plus petit élément radical imprenable par quelque discours organisé que ce soit. (Baudrillard, 2005, p.12)

<sup>3</sup> Importante mencionar que as escritas nas paredes estadunidenses não têm uma divisão clara como no Brasil; ao falar sobre a *graffiti* estadunidense, o uso da palavra *graffiti* será corrente e usada de forma geral com o sentido de “escrita na parede” - ao falar sobre o grafite brasileiro, especificado e diferente da acepção estadunidense, usarei a versão aportuguesada da palavra.

Figura 1 – *Graffiti* de Cornbread

Fonte: L, 2018.

Figura 2 – *Graffiti* no Bronx

Fonte: Ossani, 2017.

A legibilidade do escrito era uma questão muito importante para esses primeiros grafiteiros e o objetivo era espalhar o texto e divulgar seus pseudônimos, reivindicando a autoria diante a população:

Os grafiteiros escrevem para obter fama e respeito por seus feitos e, portanto, escrevem em lugares onde seu trabalho tem maior probabilidade de ser visto pelo grupo demográfico pretendido. Não é a desordem que determina um bom local para escrever a graffiti, mas o

número de potenciais espectadores e a improbabilidade dela ser apagada<sup>4</sup> (Snyder, 2011, p. 49, tradução nossa).

Isto é, no começo dos anos 70, a legibilidade era o foco, não o estilo. A adesão pelos jovens a essa nova modalidade de comunicação se tornou tão grande que os jornais de massa começaram a escrever sobre, alavancando ainda mais a prática - a popularização do pixo por aqui também foi promovida pelos jornais brasileiros que, em caráter de denúncia, acabavam dando fama para os pixadores; esses, por sua vez, se vangloriavam de seus feitos e inclusive guardavam pedaços dos jornais em que eram mencionados. Como consequência, surgiram associações não governamentais como o *We Care About New York*, que se propunham a lutar contra a *graffiti*:

Duas décadas depois de a *graffiti* ter infestado Nova York pela primeira vez, criando uma sensação generalizada de que a cidade estava fora de controle, a praga começou silenciosamente a diminuir, dizem autoridades municipais, líderes de organizações comunitárias e até mesmo muitos grafiteiros.

“As razões são complexas, mas pelo que posso ver e ouvir, está definitivamente em declínio”, disse Emory N. Jackson, presidente da *We Care About New York*, um grupo privado sem fins lucrativos dedicado a combater a *graffiti* e a sujeira<sup>5</sup> (Butterfield, 1988, s.p., tradução nossa).

---

<sup>4</sup> Graffiti writers write in order to get fame and respect for their deeds, and therefore they write in places where their work is more likely to be seen by their intended demographic. It is not the amount of disorder that determines a good spot to write graffiti, but the number of potential viewers and the unlikelihood that the graffiti will be painted over.

<sup>5</sup> Two decades after graffiti first infested New York, creating a pervasive sense that the city was out of control, the plague has quietly begun to recede, say city officials, leaders of community organizations and even many graffiti writers themselves.

“The reasons are complex, but from everything I can see and hear, it is definitely declining,” said Emory N. Jackson, the president of *We Care About New York*, a private nonprofit group dedicated to fighting graffiti and litter.

Figura 3 – *The New York Times* sobre Taki 183Fonte: *The New York Times*, 1971.

Todos os esforços de agentes públicos e governadores locais, pressionados pela população, se voltaram à dita *War on graffiti* (Guerra à graffiti),

termo cunhado pelo na época prefeito de Nova York, John Lindsey, em 1971. Segundo Butterfield (1988, s.p.), 95% dos trens de Nova York estavam “infestados” de *graffiti*, mas já em 1984, após uma grande campanha *antigraffiti*, 86% desses trens estavam completamente limpos. Logo após Lindsey veio Edward Koch, líder do partido Democrata, ao cargo de prefeito de Nova York de 1977 a 1989; Koch foi um dos maiores terroristas dos grafiteiros, declamando que a *graffiti* “destruía o estilo de vida dos nova-iorquinos” (Wickman, 2013, s.p.) e utilizando cachorros treinados e arames elétricos para impedir a escrita nos trens. Nos anos de Koch, a violência policial contra a população negra e a criminalidade aumentaram exponencialmente, coincidindo com os anos da ascensão do hip-hop no cenário mundial. Mesmo assim, já nos anos 80, o problema dos nova-iorquinos não era mais os trens - a *graffiti* já havia vazado para as paredes. Junto a isso, novas experimentações visuais que deixavam a legibilidade de lado surgiram, colocando o estilo em primeiro lugar e transformando a *graffiti* em um acessório para o artista.

Este processo é rapidamente resumido por Alessandro Ossani em *Lettering r-evolution* (2017):

O que emergia era um movimento aparentemente ingênuo e espontâneo, que resumia perfeitamente as angústias de rebelião da época: a necessidade de expressão do indivíduo e o reconhecimento da própria identidade única se manifesta na escrita do nome. A princípio, o modelo inicial para a escrita do nome são as letras maiúsculas: as assinaturas são feitas da forma mais clara e simples possível, para que sejam legíveis por todos. [...]

A primeira evolução consistente no estilo de escrita ocorreu quando os redatores começaram a unir as letras da assinatura, transformando sua etiqueta em um logotipo a ser reproduzido sempre igual, para que fosse reconhecível. Os primeiros escritores do Bronx, de origem latina, mas sobretudo africana, distinguiram-se com estilos próprios. [...]

O aparecimento em cena de um certo número de estilos identificáveis representou uma verdadeira revolução para o mundo da escrita. Todo o movimento começou a experimentar formas e características que tivessem apenas um denominador comum: a inovação<sup>6</sup> (Ossani, 2017, pp. 66-67, tradução nossa).

---

<sup>6</sup> Quello che stava nascendo era un movimento apparentemente ingenuo e spontaneo, che sintetizzava perfettamente le ansie di ribellione del tempo: il bisogno di espressione dell'individuo e il riconoscimento della propria, unica identità si manifesta nella scrittura del nome. In principio il modello di partenza per la scrittura del nome è lo stampatello: le firme vengono eseguite nel modo più chiaro e semplice possibile, affinché siano leggibili da tutti. [...] La prima consistente evoluzione nello stile di scrittura si verificò allorché i writer cominciarono ad unire fra loro le lettere della firma, trasformando la loro tag in un logo da riprodurre sempre uguale, in modo che fosse riconoscibile. I primi writer del Bronx, di origine latina ma soprattutto africana, si distinsero con stili propri. [...] L'apparizione sulla scena di un certo numero di stili identificabili rappresentò una

Figura 4 – *Graffiti* de Phase 2

Fonte: Ossani, 2017.

Desde então a *graffiti* estadunidense tem tentado criar alguma divisão entre seus estilos de escrita pela complexidade de cada técnica. A mais “básica” é o *tagging* ou tag e corresponde ao começo da *graffiti*, caracterizada por traços retos e finos, com letras maiúsculas e geralmente legíveis. O tag aparentemente não tem outra pretensão a não ser escrever seu pseudônimo ou espalhar alguma mensagem, poema ou ditado.

Figura 5 – *Graffiti Tag*

Fonte: Stone, 2016.

---

vera e propria rivoluzione per il mondo del Writing. Tutto il movimento cominciò a muoversi verso la sperimentazione di forme e tratti che avevano un solo comune denominatore: l'innovazione.

Depois do tag foi criado um termo guarda-chuva denominado *Graffiti Masterpiece* ou peça, que engloba as *graffiti* mais complexas e considera a arte como estilo pessoal. Dentro do termo guarda-chuva temos 3 principais estilos: o *Throw Up*, que é o meio do caminho entre o tag e a peça por ter uma complexidade média, de escrita rápida, geralmente em duas cores, utilizando conceitos lineares como contornos e sombras:

Figura 6 – *Graffiti Throw Up*



Fonte: Intospaces, 2022.

Os próximos estilos, mais complexos, se aproveitam do uso da tridimensionalidade para criar ilusões, a exemplo do estilo *Blockbuster*, caracterizado por suas letras blocadas e retas bem definidas, de magnitudes enormes, coloridas e sempre acompanhadas de algum desenho. O estilo exige técnicas de ilustração formal e geralmente não é feito por novatos:

Figura 7 – *Graffiti Blockbuster*

Fonte: Mega / Romeo / Etrs aka Nasty Sons, 2014.

E por fim, um dos mais famosos estilos e conhecido por sua complexidade, o *Wildstyle*. É caracterizado por sua mistura de técnicas de pintura e elaboração que transforma o escrito em ilegível: as letras são angulares que se curvam e se torcem em si mesmas, distanciando-se da letra e aproximando-se do símbolo pictórico:

Figura 8 – *Graffiti Wildstyle*

Fonte: Heart of Oak, 2008.

## 2.1 AS FASES DO PIXO

Com tudo isso, podemos traçar uma hipótese de surgimento do pixo no Brasil, não muito precisa, mas que pode dar conta da nossa linha de pesquisa: a trajetória do pixo em solo brasileiro parece ser, até o momento, iniciada por uma fusão da *graffiti* estadunidense, surgida por volta de 1970 na Filadélfia e em

Nova York, e as pichações brasileiras antiditaduras. Assim como nos Estados Unidos, é claro que estes processos não foram exatamente uma linha temporal, mas colocar assim pode nos trazer vantagens analíticas.

Do lado de cá, as primeiras ocorrências de pichação de grande circulação aconteceram por volta dos anos 1960, na ditadura militar, com pichações contra o regime autoritário. Escritas em letras legíveis e acessíveis, o objetivo desse tipo de escrito era político:

Figura 9 – Picho “Abaixo a Ditadura”



Foto: Colzani, 2012.

Figura 10 – Picho “Ditadura Assassina”



Fonte: Arquivo Nacional, 2022.

Ainda na ditadura, algumas figuras icônicas que nada tinham a ver com as pichações iniciais começaram a surgir, como o insistente "Cão Fila K26", feito por um homem que simplesmente queria divulgar seu canil escrevendo a frase por toda a cidade de São Paulo. Essa, apesar de ser uma das primeiras pichações famosas, era vazia de qualquer caráter político – além de ter o intuito comercial, o dono da pichação era alegadamente a favor da ditadura. Isso evidencia o caráter de novidade das escritas em massa nas paredes do século XX: não existia propriamente um objetivo comum a todas, os princípios e ideologias foram sendo criados com o tempo em um processo parecido com o dos Estados Unidos, que a repressão estatal criou uma resistência da população marginal.

Figura 11 – Revista Veja sobre “Cão Fila km 26”



Fonte: Morgado, 2011.

Depois do Cão Fila, algumas outras pichações explodiram nas paredes. Uma das maiores foi “Juneca e Pessoinha”, mas que, ao contrário do Cão Fila,

sofreram perseguição, com a ida de Juneca para a cadeia, mandado pelo na época prefeito de São Paulo, Jânio Quadros.

Figura 12 – Diário Oficial sobre Juneca



Em certo ponto, conviviam a perseguição e a normalização da pichação paulistana: enquanto alguns pichadores estavam sendo presos, candidatos a deputado começavam a divulgar-se usando esse mesmo meio (figuras 13 e 14).

Figura 13 – Avenida 13 de Maio com pichações eleitorais, em 1980



Fonte: Folha de São Paulo, 2017.

Figura 14 – FHC pichando a sigla de seu partido, PMDB, em 1985



Fonte: Estadão, 2017.

E foi nesse mesmo tempo que chegava ao Brasil a *graffiti*, através de “jovens dos bairros da Lapa e de Pinheiros” (Lara, 1996 apud. Franco, 2009, p. 32) que, por meio de livros e fotografias de Nova York, decidiram trazer essa arte para as paredes de São Paulo. Nesse começo, o grafite era algo transgressor, tanto nos Estados Unidos quanto aqui, sem leis e de caminho incerto: fortemente ligado à cultura negra em suas origens, por aqui foi espalhando-se para as periferias só depois, mas de maneira rápida. Depois de um tempo, os primeiros

grafiteiros brasileiros, de classes mais altas, largaram essa “moda”, entraram na faculdade e abandonaram a arte ilegal (Lara, 1996 apud. Franco, 2009, p. 32); por sua vez, a arte ilegal na periferia tinha acabado de começar.

Ao mesmo tempo que essa troca cultural acontecia nas ruas, uma outra mídia completamente diferente, mas igualmente subversiva, chegava aos ouvidos: o punk e o heavy metal.

Acredita-se que as capas dos álbuns de punk e *heavy metal* dos anos 1980 foram a base para o nosso pixo paulistano, estabelecendo aí as principais diferenças do *picho* para o *pixo*: a origem e o propósito. O pixo, assim como o *heavy metal*, tinha o caráter transgressor enraizado e o símbolo estético da tipografia foi só mais um indício de como a percepção exterior não importava para esse movimento: o pixo não precisava ser lido e compreendido pelos transeuntes, ao contrário do *picho*, que tem toda a sua existência baseada na percepção de fora, na compreensão e na leitura exterior; isto é, o pixo procura a diferenciação, enquanto o *picho* procura a unificação. Portanto, o uso de runas Anglo-Saxônicas (ou escrita *futhorc*) apropriadas das capas dessas bandas (Silva, 2018, p. 6) foi essencial para o desenvolvimento estético do pixo:

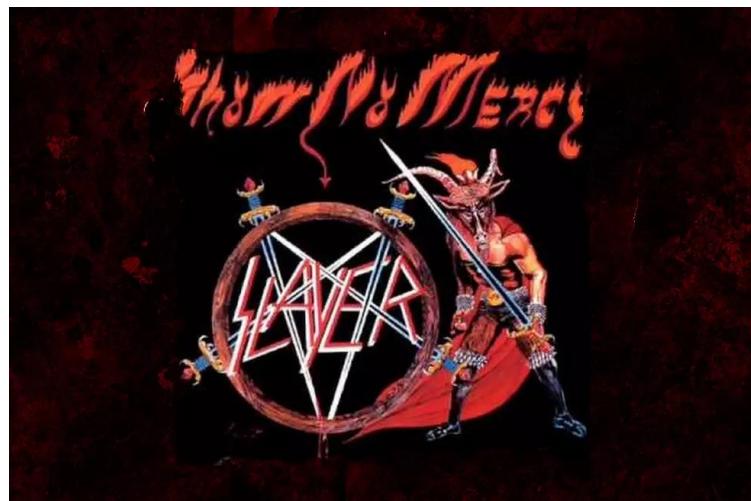
A influência da cultura do Heavy Metal e Punk Rock nas pixações desenvolveu uma padronização no estilo das letras do pixo paulista, com isso houve uma dificuldade na interpretação para leigos no assunto. Porém contribuiu para o enriquecimento estético da ação, para as disputas visuais entre grupos e a apropriação de uma ferramenta que expressa, com tinta, os incômodos dos adeptos, nascendo então o Movimento Pixo (Fidelis, 2014, p. 292).

Em entrevista feita para a revista Vitruvius, Cripta Djan, uma das maiores faces do movimento pixo, recupera a memória desse início da formação da tipografia típica que viria a chamar-se *tag reto* por aqui, sendo chamada assim por sua tipografia feita de letras alongadas e mais geométricas - e consequentemente mais ilegíveis. Quando perguntado se existiria uma relação entre pixo e bandas de punk, Djan comenta:

Cara, esse movimento da pixação com “x” começou mesmo com os punks, tá ligado? A gente analisa os primeiros pixadores: eles eram punks. Final dos anos de 1980, cara, a partir de 1986, tá ligado? Só que no final dos anos 80 começou a ter festa, point e as uniões, entendeu? Isso começou a se caracterizar: Os Melhores, Os Piores, Os Mais Antigos, Os Mais Fortes, Os Mais Imundos, entendeu? Essas uniões começaram a se consolidar e se você vê os convites da época, os caras, com desenho punk, os temas, eram todos punks, os caras

com a guitarra na mão, com moicano, entendeu? A galera tinha essa lance de protestar, esse cunho político, mais adotado pelo movimento punk. Não era aquele político da época da ditadura, mas o punk tinha uma linha de anarquia e tal, sempre protestando e questionando. A raiz do pixo é o movimento punk, entendeu? (Lassala; Guerra, 2012, s.p.).

Figura 15 – Capa de álbum de Slayer



Fonte: Wiederhorn, 2023.

Celso Gitahy, escritor do livro *O que é graffiti* (1999), da coleção Primeiros Passos, da Editora Brasiliense, foi um dos primeiros pesquisadores a debruçar-se sobre a (na época, incipiente) técnica do pixo. Em seu livro, ele categoriza o pixo em quatro fases, com surgimento na década de 1980 (Gitahy, 1999, pp. 27-29). A primeira fase para Gitahy “corresponde ao carimbar exaustivamente o próprio nome em grande escala pela cidade” e se relaciona também à primeira fase da *graffiti* estadunidense, com reivindicação de autoria e saída do anonimato imposto; na segunda fase, que “surge a competição pelo espaço” e “cada pichador ou grupo quer ser mais conhecido e inventa, cria letras diferentes e chamativas”, ocorre o que Gitahy chama de “saturação do espaço físico da cidade”, movimento similar ao surgimento das tags de identificação por Nova York; já na terceira fase, “os pichadores decidem driblar porteiros e zeladores de edifícios públicos e residenciais para pichar os lugares mais altos desses prédios. Então, o que passa a contar é o ‘picho’ mais difícil, que represente um desafio em termos das condições de realização”, que diz muito a respeito das mudanças arquitetônicas surgidas em São Paulo e mais crescentes com a verticalização dos espaços públicos da cidade. Esse processo de criação de

edifícios foi acelerado pelos interesses capitais, como exemplifica a pesquisadora Micaela Altamirano:

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 da 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 a burguesia, aplicava seus lucros na construção de edifícios para aluguel (Altamirano, 2018, p. 78).

Ao invés de assustar, a imponência desses novos arranha-céus chamou a atenção de jovens que desejavam mostrar suas pixações para a cidade inteira, não só fazendo disso um outdoor mas criando também uma espécie de competição entre os grupos. Preciso adiantar que a tentativa de chamar atenção funcionou, e entramos assim na chamada fase quatro, segundo Gitahy, em que as notícias em caráter de denúncia de jornais criou, através da polêmica, um sentimento de justiça nos pixadores, que faziam coisas ainda mais arriscadas para aparecerem, como pixar o monumento do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, criando um novo padrão de pixação em que os escritos perigosos são os mais prestigiados.

## 2.2 O PIXO E O GRAFITE (1)

Como explicado anteriormente, em dado momento na formação da ideologia do pixo o movimento não desejava mais externalizar seus pensamentos para o público, mas sim internalizar e fechar a comunidade, começando pela falta de legibilidade dos escritos. Sendo uma escolha consciente ou não, a sociedade e a falta de acolhimento institucional provocaram esse caminho, criando também uma conexão muito forte entre os pixadores dentro do grupo.

O grafite, por sua parte, tomava rumos cada vez mais comerciais, com exposições em galerias de arte e projeção internacional – culminando em exemplos marcantes como a dupla Os Gêmeos e o artista Eduardo Kobra - e o investimento cultural do Estado nesse meio alavancou as desigualdades com o pixo de periferia. Alguns dos antigos protagonistas da importação do grafite

voltaram à arte, mas dessa vez para o grafite legalizado, que se distanciou tanto do pixo que é possível dizer que concorrem no espaço da cidade. Celso Gitahy foi um desses e volta e meia muda sua opinião sobre o pixo:

Cheio de contradições, porém, e mudando de posição em relação à pixação: ao ministrar um curso de grafite na ONG Cidade Escola Aprendiz em 2001, ele disse que a pixação é uma ação prejudicial para a cidade, na medida em que resulta de uma atuação agressiva com o meio urbano. Em outro momento, passou a defendê-la, associado-a ao stencil, quando esta foi absorvida como arte pela exposição “Pixo Logo Existo”, em outubro de 2006, na Pinacoteca do Estado. Por ocasião dessa exposição, Gitahy dirá que os pixadores mantêm “a essência transgressora do grafite, que está perdendo força” (Franco, 2009, p. 33).

É preciso dizer, no entanto, que mesmo por aqui ainda existem alguns artistas, como Mauro Neri, que não acreditam na categorização:

Pichador ou grafiteiro? O artista Mauro Neri, 36 anos, não acredita nessas distinções, que para ele só servem para disfarçar juízos de valor. “Se você acha uma arte feia, chama de pichação; se acha legal, de grafite; e, se for muito legal, chama de mural”, compara<sup>7</sup> (Câmara Municipal de São Paulo, 2017, p. 28).

No entanto, socialmente e legalmente essa categorização existe e pode ser a diferença entre poder escrever na parede ou receber uma sentença de prisão. Ao ser perguntado como é feita a identificação de um potencial criminoso, pixador, ou um artista, grafiteiro, André Sturm, ex-secretário Municipal de Cultura de São Paulo, disse:

Pichação é pichação, grafite é grafite. É bem fácil diferenciar. Se você falar com um artista, ele mesmo vai dizer “eu sou grafiteiro” ou “eu sou pichador”. Eles mesmos sabem a diferença. Não cabe a nós definir. Queremos estimular o grafite na cidade de São Paulo (Câmara Municipal de São Paulo, 2017, p. 29).

Luta antiga, hoje podemos dizer que essa divisão, característica do Brasil, não tem previsão de acabar. Para além de analisar os motivos da cisão,

---

<sup>7</sup> Na reportagem citada, é utilizado pichação, com *ch*, ao falarem sobre pixação; a corrente confusão de termos pode ser mais um indício de que a diferença entre picho e pixo é apenas ideológica: legalmente e socialmente elas têm peso semelhante; essa diferenciação, inclusive, toma outro sentido no livro *Pixaçao em São Paulo: território e relações de poder na metrópole* (2022), onde a nota de edição afirma: “A palavra ‘Pixaçao’, escrita com X, se refere ao movimento de pixadores de São Paulo. Já a palavra “Pichação”, com CH, se refere à prática de pichar paredes de forma genérica. Ou seja, um Pixador é sempre um Pichador; mas um Pichador nem sempre é um Pixador” (Albuquerque, 2022, p. 7).

podemos aproveitá-la para atribuir aspectos específicos artísticos a cada modalidade da escrita urbana.

Por fim, é importante frisar que o objeto de estudo deste trabalho, o pixo, longe de concentrar-se apenas na cidade de São Paulo, é presente em praticamente todo o Brasil, em especial em metrópoles como Salvador, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, denominado xarpi por lá. A delimitação do território paulistano na realização deste TCC se deu por questões pessoais e pela facilidade de pesquisa, já que é a cidade em que o projeto é construído; não apagaremos, no entanto, a contribuição interestadual corrente entre os pixadores do Brasil inteiro.

### 3 AS PESSOAS

O imaginário sobre a figura do pixador já é muito difundida na cultura popular: jovens, às vezes mais periféricos, às vezes menos, mas sempre revoltados. No entanto, mais do que entender a demografia dos grupos de píxo, este capítulo busca entender suas configurações internas; de partida, consideramos o píxo como é hoje uma consequência das políticas de segregação urbana e os participantes do movimento como contestadores desse modelo imposto, conscientes ou não: o píxo, assim como outros tipos de ilegalidades, é visto como um comportamento desviante porque ele é assim lido pela sociedade, aqueles que o definiram desviante, não necessariamente porque há algo de errado com o comportamento. Neste capítulo, portanto, sugiro que devemos pensá-lo como um movimento qualquer, ainda marginalizado, mas sem o rótulo de desviante, com o objetivo de não homogeneizar seus participantes apenas porque fazem parte do mesmo tipo de “desvio”. Com essa abordagem, ainda será sugerido que o píxo é um movimento em que as pessoas integrantes partilham algumas características ou traços auxiliares (Becker, 2008, p. 42), que não são a regra, mas podem atuar como fatores que facilitam a entrada de alguém no movimento, como a criação em bairros periféricos; mas, sobre isso, disserta Becker: “O que é, então, que pessoas rotuladas de desviantes têm em comum? No mínimo, elas partilham o rótulo e a experiência de serem rotuladas como desviantes” (Becker, 2008, p. 22) e o traço auxiliar não molda a vivência inteira do integrante já que nem toda pessoa que possui esse mesmo traço se torna um pixador, por exemplo.

Ou seja, é importante olhar o afastamento da pixação da sociedade não pixadora como um processo fabricado não pelo píxo, mas por quem domina a sociedade, e a manutenção disso ocorre dos dois lados quando acontece uma tentativa de supressão do movimento dissidente e este, por sua vez, responde afastando-se ainda mais e criando códigos para impedir o resto da sociedade de aproximar-se; portanto, o ato de transformar o outro em outsider<sup>8</sup> é uma ação de mão dupla, mas que se inicia com uma tentativa inicial de opressão. É preciso

---

<sup>8</sup> Outsider, no conceito formulado por Becker (2008) é tudo aquilo que está fora das normas gerais do grupo do qual se está falando. No caso da sociedade comum, o píxo seria um outsider; no caso do píxo, a sociedade comum seria um outsider.

considerar também que as pessoas que fazem parte desse movimento não constituem um bloco único de opiniões, havendo até mesmo discrepância de ideologias entre elas; consideramos o pixo como um ato antissistêmico porque ele foi classificado pelos governos como tal, mas temos em mente que nem todos os pixadores invocam para si os termos “anticapitalista”, “antirracista” e “decolonizador” – falaremos do movimento como um só, mas percebendo que é feito de vários.

### 3.1 ETNOGRAFIA BÁSICA

Para este tópico, é importante notar que é muito difícil pesquisar a etnografia de um grupo ilegal por diversos motivos, desde falta de pesquisas objetivas, até o fato de que esses grupos tendem a rejeitar identificações que possam trazer perigo aos praticantes. Para a adesão de uma etnografia básica neste trabalho, todos os dados usados originaram de pesquisadores prévios e suas vivências com os pixadores: um dos protagonistas de pesquisas nesse campo é Alexandre Barbosa Pereira – amplamente utilizado neste capítulo – que, em sua tese de mestrado, em 2005, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), acompanhou de perto esses grupos pela cidade de São Paulo, convivendo em festas e saindo para os “rolês”. As observações de Pereira trazem características desse grupo, que não nos faz considerá-lo homogêneo, mas como uma forma de trazer mais assertividade de caracterização sobre quem estamos falando quando abordamos a prática da pixação.

Como observado por Pereira, a pixação se caracterizou como uma atividade de maioria masculina, jovem e periférica:

A pixação é uma prática predominantemente masculina. Há poucas meninas pixadoras. A presença feminina nos espaços de sociabilidade específicos dos pixadores, quando ocorre, se dá principalmente por meio de namoradas e amigas que os acompanham em algumas atividades. Os pixadores são jovens que vêm, em grande parte, dos bairros da periferia de São Paulo (Pereira, 2005, p. 10).

No entanto, como também pontuado pelo autor, as conexões entre os jovens pixadores não se limitam a apenas outros pixadores (Pereira, 2005, p. 104) e podem acontecer com outros grupos marginalizados, coisa que só é

possível reconhecer quando se olha o grupo de perto. Longe de ser um movimento isolado da sociedade, o pixo abraça outras manifestações de dissidências sociais, como de sexualidade e gênero, como é o caso de Rogê, pessoa trans-agênero que entrevistei para esse trabalho. Perguntade<sup>9</sup> sobre sexualidade e gênero dissidentes dentro do pixo, elu afirma que o preconceito dentro do pixo se equipara ao preconceito usual das periferias, mas que isso não impede pessoas dissidentes de entrar no movimento:

Sobre a questão de gênero/sexualidade dentro do pixo meio que existem pessoas e pessoas, sabe? É um movimento periférico, onde chega pouca informação e estudo, querendo ou não, então ainda existe muito preconceito dentro do movimento, mas quando se está com pessoas que são parceiras, nunca que elas vão te desmerecer pelo o que você é (Rogê, 2024, s.p.).

Assim como em outros espaços periféricos, se percebe no pixo uma acolhimento relativamente menor a movimentos identitários do que se comparado a espaços elitizados, como as próprias universidades públicas. No entanto, isso nunca impedi o fortalecimento de minorias sociais em qualquer espaço:

No caso, pessoas trans dentro do movimento da pixação, eu nunca conheci uma pessoalmente... mas conheço pessoas LGBTQIA+ dentro da pixação. [...]

A pixação ainda está bem atrasada ainda, mas alguns movimentos começaram a ganhar força. Para as mulheres, existe a grife Garotas Vandal, que estão mandando ver pelo centro (Rogê, 2024, s.p.).

Sobre as relações internas de Rogê, elu afirma que frequenta festas e lugares de convivência dos pixadores de maneira periódica e faz parte de uma grife, Cala Boca, colaborando e sendo apoiada pela rede de sociabilidade dentro do movimento. Quanto à presença feminina nos espaços do pixo, apontada por Rogê na citação acima, Albuquerque (2022) também observa que há uma recente e crescente multiplicação de mulheres na cena, mas conflitos pela pauta não são inexistentes:

Nesse sentido, ainda há contradições de pixação frente a posicionamentos e predominância de pensamentos e práticas - machistas - entretanto, há o aumento de mulheres adeptas e

---

<sup>9</sup> O uso do pronome neutro foi adotado como forma de inclusão dos gêneros não binários e de respeito à pessoa entrevistada, que os utiliza.

praticantes do ato de pixar se destacando notoriamente (Albuquerque, 2022, p. 29).

Assim como o documentário *PixoAção 02*, que traz a visão feminina da presença nesses espaços predominantemente masculinizados:

Os cara fala que não, mas tem muito preconceito. Pixação nunca foi para mulher, foi para homem. Isso é mentira! Eu vou provar pra você que é mentira! Porque eu não preciso de homem nenhum para subir num prédio e fazer um pixo. Bati o pé e falei: “Não! Eu vou fazer o bagulho, ninguém precisa fazer por mim, eu não preciso de ajuda”. E se possível, faça o rolê sozinha, velho, pra mostrar que você não precisa de homem nenhum.

Vários caras já chegou em mim e perguntou: “Mas é você que faz ou os caras que faz para você?”. Os caras olham e pensam que só porque é mulher, é frágil (*PixoAção 02*, 2014, 13m01s).

O pixo é um movimento marcado pela falta de aceitação social e faz todo sentido que outras dissidências se abriguem na prática. Apesar das contradições comuns da nossa sociedade, as pessoas marginalizadas sempre resistem e criam caminhos que acolham suas narrativas – vemos que o movimento LGBTQIA+ e feminino no pixo é um desses caminhos de voz. Nesse sentido, é necessário olhar para as intersecções das opressões em diferentes espaços e considerá-las relevantes até mesmo em movimentos antissistêmicos, que, por si só, não são isentos de todas as propagações opressoras do sistema. Fazer dos movimentos antissistêmicos um local de verdadeira batalha contra as desigualdades enraizadas é uma luta constante desses pixadores dissidentes que cada vez mais se espalham e são reconhecidos.

Falar que o pixo é um movimento da juventude, no entanto, parece ser um senso comum até mesmo entre os pesquisadores da pixação. Para esse tópico, é importante notar que o pixo é um movimento de classe, com a juventude sendo o foco dela justamente porque é uma porção muito afetada pelas dinâmicas de classe e com a “transgressão juvenil” tornando-se algo esperado ou comum (por vezes até menosprezado) da adolescência na transição para a vida adulta, principalmente quando se fala de pessoas marginalizadas pelas normas sociais burguesas. Pereira, interpretando José Machado Pais<sup>10</sup>, menciona que “deste ponto de vista, as culturas juvenis apresentaram sempre um significado político” intrínseco (Pereira, 2005, p. 107). Com exceção da

---

<sup>10</sup> PAIS, José Machado. **Culturas Juvenis**. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

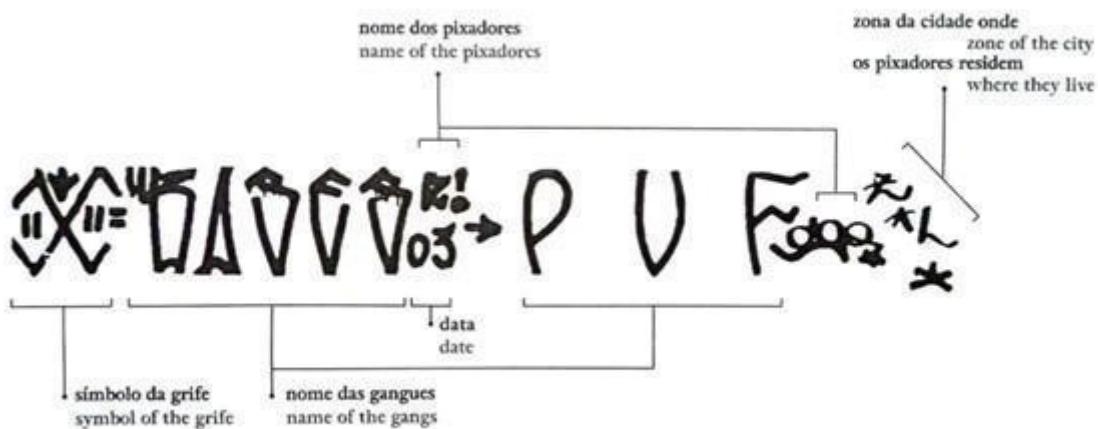
receptividade maior do pixo nesses anos de vida e maior mobilidade e resistência física necessárias para a atividade, a idade biológica dos participantes pouco importa, já que o status do pixador depende mais das proezas conquistadas do que do tempo de atividade, como veremos.

### 3.2 ORGANIZAÇÃO INTERNA

Segundo Pereira (2005) e Lassala (2017), a organização do movimento é bem definida e a rede de sociabilidade da pixação é um ponto de suma importância para a continuidade do movimento, tanto para manter a memória da prática em seus primórdios como para garantir a proteção dela.

Um dos principais pontos para entender a organização interna da pixação são as chamadas “grifes” ou grupos, que juntam diversos pixadores com o propósito de união e identificação. Essas grifes acabam aparecendo como símbolos ou homenagens nas tags dos pixadores: “a grife, como o próprio nome sugere, é uma espécie de etiqueta, um acessório que valoriza o pixo” (Pereira, 2005, p. 14) e como mostra o esquema de Lassala dos elementos de um pixo, é sempre visto em primeiro lugar.

Figura 16 – Elementos da pixação

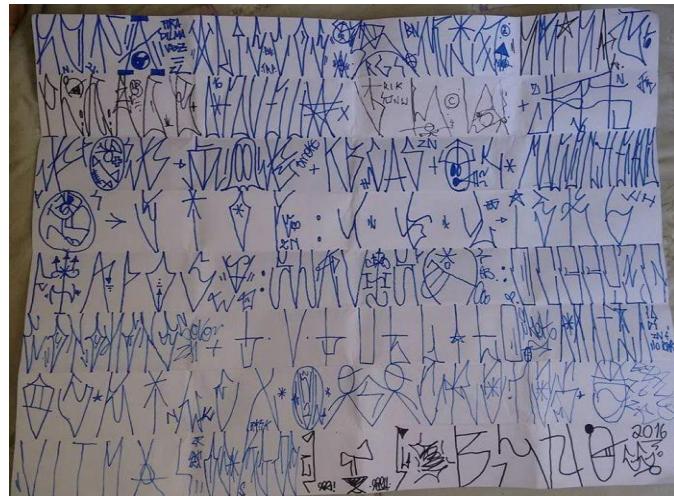


Fonte: Lassala, 2017, p. 143.

A grife aparece como um elemento de vida social que deve ser cultivado e nutrido, como um tipo de família escolhida; os membros da grife a defendem e relembram sua história, contando os seus feitos e os de seus membros mais

notáveis, recriando o imaginário dos que já morreram ou se aposentaram, inclusive com a passagem de “heranças”, as folhinhas, que são folhas de caderno com as assinaturas de cada pixador da grife – folhas essas que são guardadas em pastas para a posteridade (Lassala, 2017, p. 120), sendo uma forma de vencer a efemeridade do pixo na cidade (Pereira, 2005, p. 31):

Figura 17 – Folhinha de pixadores



Fonte: Pixação Rota, 2020.

O pixo também é raramente feito sozinho (Pereira, 2005, p. 53) e muitas das modalidades de pixação inclusive admitem a necessidade de colaboração mútua, como escalar em um prédio ou subir nas costas de alguém para pixar um muro:

O pé nas costas [modalidade do pixo em que um pixador sobe nas costas do outro] 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 (Altamirano, 2018, p. 186).

Para a maioria dessas pessoas, a pixação é a principal maneira de encontrar indivíduos que pensam de forma similar e criar conexões com o mundo real:

A pixação representa muita coisa na minha vida. Com a pixação você começa a viver mais a rua, a se envolver com moleques de outras quebradas. Fica bem mais esperto, pega a malandragem da rua, aprende a trocar ideia na madrugada, a dar perdido na polícia (Chico, Baderneiros *In:* Pereira, 2005, p. 45).

E:

E a sociabilidade conquistada, como o ato de fazer amigos, é o que sustenta e dá força para o movimento: “É soma de amizade, tá ligado? Que pixação vai além do que somente rabisco no muro, tá ligado? Tem vacilão que se iludiu, o bagulho é amizade.” (PixoAção 02, 2014, 12m36s).

Ainda sobre as grifes, de forma geral, os seus nomes trazem para si adjetivos que revelam o estigma que a sociedade dá aos pixadores, assim como certos grupos marginalizadas o fazem como forma de adotar alguma identidade com base em qualidades que para o opressor são negativas, ao mesmo tempo que ressignifica termos que antes machucavam para termos de reivindicação ideológica (a exemplo da comunidade queer ao ressignificar termos como o próprio *queer*, *sapatão*, *viado* e *travesti*, e a comunidade negra ao reivindicar o termo *preto/a*). Sobre isso, Pereira (2005), que classificou esses nomes em cinco grupos, diz: “Há um número considerável de pixos que se referem às idéias de sujeira, criminalidade, marginalidade, transgressão, drogas, loucura” (Pereira, 2005, p. 28).

O primeiro desses grupos se refere à criminalidade e à transgressão legal, com grifes do tipo *Acusados*, *A Máfia*, *Artigo 12*, *Homicidas*, *Ilegais*, *Imorais*, *Parasitas*, *Marginais*, *Vadios*, *Vândalos* e *Vítimas*, que traz muito marcado a ideia de revolta contra o sistema legal ou de justiça. O segundo grupo se refere à nomes que envolvem a ideia de sujeira ou excrementos, com exemplos como *Arrotos*, *Dejetos*, *Lixomania*, *Os Dorme Sujo*, *Sujos*, *Trapos* e *Vômitos*; o terceiro grupo, por sua vez, tem como tema a loucura, drogas e os efeitos psicoativos delas, com nomes como *Alucinados*, *Brisados*, *Cannabis*, *Jamaica*, *Malucos*, *Os Fuma Erva*, *Psicose* e *Vício*, podendo revelar também uma proximidade grande entre as ilegalidades marginais, no caso o uso de maconha, e apropriação das ilegalidades como identidade – sobre isso, Pereira afirma que o uso de drogas psicoativas é aderido por alguns pixadores antes de fazer algumas pixações com o objetivo de terem mais coragem de performar manobras arriscadas, como subir em edifícios (Pereira, 2005, p. 29). Os outros dois grupos se referem a grifes que se adjetivam com palavras que exprimem ou qualidades incríveis, que evocam superioridade e unicidade, como *Os Mais Antigos*, *Os Mais Fortes*, *Os Mais Loucos*, *Os Melhores*, *Os Mais que Todos*, ou que exprimem humildade extrema

e submissa, como *Humildade Faz a Diferença, Nada Somos, Os Porra Nenhuma, Os Menos Prezados*.

Entre as grifes, há uma espécie de rivalidade pacífica que em determinados momentos pode ficar mais séria, com casos de brigas, mas o respeito pela “ancestralidade” dos pixadores e grifes é uma regra quase sempre seguida e todos os conflitos tendem a ser resolvidos com a vantagem de quem já está na cena há mais tempo. De forma geral, o pixo costuma ser uma atividade com pouca violência interna, ao contrário de outros tipos de formação de aliança, como o tráfico e o roubo, os conflitos são evitados e os raros casos de morte por ação interna são lembrados como especiais – a violência costuma ser mais física e menos letal e comumente o pixador-alvo é ajudado por sua grife a sair da situação que causou o conflito. A dinâmica de rivalidade das grifes cria um forte senso de pertencimento aos seus integrantes, com os recém-chegados de uma grife X terem como inimigos todos os da grife rival, sem nem mesmo conhecer os integrantes da outra grife – os casos de inimizade entre grifes são lembrados por anos a fio com a ajuda de pixadores mais velhos e através de fofocas, e a motivação para a rivalidade tem seus protagonistas demarcados, apesar de, de forma geral, a história que causou tudo ser um mistério.

Além das vantagens de estar em uma grife, há também alguns deveres dos integrantes com o coletivo, uma delas sendo principalmente divulgar a marca, espalhando o símbolo da grife pela cidade: como garantia disso, um dos pré-requisitos para entrar em uma grife é a notoriedade prévia do pixador e já ter um “nome” no movimento (Pereira, 2010, p. 148).

A estética dos pixos também serve como demarcador para quem está dentro do movimento: prezase por uma caligrafia condizente com o movimento em geral, mas que tenha sua especificidade para mostrar a personalidade do pixador. O pixo é uma comunicação para o pixo e percebemos isso quando vemos que as regras das inscrições só fazem sentido para aqueles que realmente estão dentro, “[...] fica claro que a intenção principal é transmitir algo para eles, os pixadores. Por mais que indiretamente acabem se comunicando com a cidade, o que querem realmente é comunicar-se entre si” (Pereira, 2005, p. 13), e as disputas ou amizades, competições ou apaziguamentos, sempre fazem sentido só dentro do pixo – um exemplo disso é a própria competição com o grafite: pessoas de fora das práticas muitas vezes entendem o pixo e o grafite

como variantes de um único movimento, mas é óbvio para os pixadores e os grafiteiros as discordâncias e oposições que os dois movimentos enfrentam entre si, inclusive com a vista do grafite como vencedor perante as instituições legais e estatais. Além disso, entre as regras formais da pixação está o não “atropelo” de outras pixações, isto é, a inscrição por cima de outra obra, “para um pixador, atropelar a pixação de outro é desafiar e criar um conflito com aquele que foi atropelado” (Pereira, 2005, p. 26) e o respeito pelas inscrições mais antigas da cidade:

Não gosto de grafiteiro, tá ligado. Tem vários pregos aí que atropelam umas agendas da velha [muros inteiramente pichados, com pixações antigas] com essas porcarias de grafite. Pra mim grafiteiro e político são tudo farinha do mesmo saco, só atrapalham a pixação (Dudu, Acusados *In: Pereira, 2005, p. 26, intervenção do autor*).

A celebração da comunidade dos pixadores vem através de eventos/locais chamados *points*. Um *point* é um lugar de encontro periódico de pixadores de toda a cidade em que há a troca mais pessoal entre os integrantes, tornando-se um “espaço que estes jovens estabelecem na cidade” (Pereira, 2005, p. 7) e onde se marcam os rolês (as saídas pela cidade para pixar), a troca de cópias de jornais ou folhinhas de personagens e eventos famosos na cena do pixo e dinâmicas de integração; os *points* servem como local de memória e criação de uma nova geração por meio de tradições estabelecidas e, em sua maioria, acontecem em espaço público, como uma demarcação da cidade e do espaço - a metrópole é, assim, colocada em um local de possibilidades múltiplas:

O espaço metropolitano é extremamente enfático na medida em que revela as múltiplas conexões dos sentidos atribuídos à espacialidade e incorpora sinteticamente a mudança e a permanência, o caos e a ordem, sem os justapor, congregando-os em uma dinâmica comum que constitui, em certo sentido, a própria natureza dos processos de metropolização (Haesbaert, 2002, p. 88).

Portanto, a distanciamento que a urbanização promove perante seus cidadãos se torna proveitosa no sentido de ser possível para cada indivíduo desbravar caminhos próprios – o desprezo promovido pelos órgãos oficiais pode ser um caminho de independência.

Ao contrário de alguns grupos de *graffiti* estadunidenses, a pixação paulistana não é formada por gangues territorialistas<sup>11</sup>, mas tem o objetivo comum de disseminar sua marca pelo maior espaço possível dentro da cidade. Mesmo que o bairro de origem do pixador sempre seja relembrado em seus escritos na rua, marcado pela zona da cidade de procedência dele (com siglas como ZN, ZS, ZL e ZO), quase nunca é com o caráter de demarcação de território, e sim de expansão, como se ele estivesse levando sua origem para outros lugares e orgulhando-se de onde veio – esse orgulho, no entanto, não deve ser feito de forma presunçosa, exaltando sua zona em detrimento de outras, já que isso poderia criar conflitos mais profundos (Pereira, 2005, p. 63).

O orgulho de ser periférico ou ter nascido em bairros mais pobres é um traço auxiliar de muita carga (Pereira, 2005, p. 57). Origens parecidas podem ser um indício de que esse novo integrante já fale a “mesma língua” e conheça as normas de comportamento específicos de bairros pobres e/ou violentos, como as gírias e o comportamento frente à figuras de autoridade como a polícia – algo que, se não feito de forma correta, pode acarretar prejuízos para o grupo todo. Além disso, conhecer jovens de outras “quebradas” traz a chance de aumentar sua marca pela cidade, pixando em outros bairros mais distantes e difíceis com o acompanhamento de alguém que já sabe os truques e facilidades do lugar (Pereira, 2005, p. 58).

### 3.3 IDEOLOGIAS E MOTIVAÇÕES

Assim como ocorre com a atribuição dos nomes das grifes, se acredita que o próprio ato de pixar seja uma forma de apropriar-se da opressão causada pelos dominantes – cometer atos arriscados, como subir em prédios sem proteção ou estar sujeito a torturas ou assassinato de agentes estatais, pode ser uma forma de subverter os riscos diários já presentes na vida desses jovens. O risco de vida existe, com consentimento ou não, e o pixo seria dar o consentimento para esse risco existir, talvez com o objetivo de, pela primeira vez na vida, tomar nas mãos o curso do próprio corpo diante das opressões. Uma

---

<sup>11</sup> Pereira (2005, p. 43) destaca que em lugares como Fortaleza e Brasília, a questão de demarcação territorial é muito forte e os indivíduos que cruzam esses limites podem sofrer sanções e violências.

das pessoas que compartilham dessa hipótese é a pesquisadora Angelina Peralva (2001), que atribui o ambiente de perigo das favelas aos comportamentos que os jovens assumem ao abertamente se colocarem em – ou não evitarem – situações de risco:

Podemos, portanto, ver o desenvolvimento dentro da juventude, mas mais particularmente entre os jovens pobres (entre os quais os riscos associados à violência são mais elevados), o sentimento de que a assunção de riscos pode constituir em si uma modalidade de resposta eficaz ao risco. É uma questão de antecipar o risco, de apropriar-se dele, para melhor domesticá-lo<sup>12</sup> (Peralva, 2001, pp. 101-102, tradução nossa).

Além disso, Pereira assume que a tomada de riscos que esses jovens enfrentam seria com o propósito de combater a principal característica da pixação, a efemeridade do meio:

Este é o principal obstáculo que estes jovens desejam superar com suas pixações pela cidade [...] o que se busca é uma continuidade, algo que vença a efemeridade característica da pixação e que permita que a sua marca possa ser apreciada por futuras gerações de pixadores (Pereira, 2005, p. 113).

Isto é, quanto maior o perigo mais chance de ter duas vantagens contra a efemeridade: a primeira é a fama para si (ou ibope, na pixação), no sentido de quanto mais difícil e inalcançável o lugar de pixação é, como postos policiais, maior o reconhecimento entre seus pares justamente porque precisará de alguém tão articulado e corajoso quanto para repetir o feito; e a segunda vantagem seria a dificuldade de remoção, especialmente quando se trata de patrimônios históricos, que precisam de uma burocracia especial ou que despendem muito dinheiro para a limpeza. A competição por ser o único e estar marcado por mais tempo na cidade é de muita importância para a dinâmica da pixação e parece ser uma alavanca para ela – isso, combinado com o menosprezo e costume ao perigo, provoca a continuidade do pixo também por meio de uma “disputa”:

“Quem não é visto, não é lembrado”, foi uma expressão que ouvi várias vezes entre os pixadores. Essa era, em grande medida, a lógica

---

<sup>12</sup> On voit dès lors se développer au sein de la jeunesse, mais plus particulièrement au sein de la jeunesse pauvre (chez qui les risques associés à la violence sont plus élevés), le sentiment que la prise de risque peut constituer en elle-même une modalité efficace de réponse au risque. Il s'agit d'anticiper sur le risque, de se l'approprier, de mieux l'apprivoiser.

seguida pela maioria deles. [...] Em outras palavras, se eles queriam a permanência de suas marcas o maior tempo possível na paisagem urbana, grande parte dos outros cidadãos queria extirpá-la. Uma pixação poderia, para desespero de seus autores, ser apagada na manhã seguinte de sua realização, por isso a busca por lugares de grande visibilidade e por superfícies que conferissem maior perenidade. Engendrava-se uma grande disputa entre a efemeridade da atividade e de seu suporte, a paisagem urbana, e a busca pela perenidade, por ser lembrado e por entrar para a história (Pereira, 2013, pp. 88-89).

Por esse motivo, as denúncias dos jornais e a repercussão negativa do pixo na cidade de São Paulo foram grandes disseminadoras e auxiliadoras para a continuidade da prática e isso continua até hoje. O ibope é, assim, um “indicador do prestígio que eles têm entre os seus pares” (Pereira, 2005, p. 36) e a procura por lugares difíceis é um certificado de que sua pixação dificilmente vai ser atropelada ou apagada.

E, por fim, como uma hipótese complementar sobre o motivo de tantos jovens se aventurarem nesse mundo, podemos colocar a noção de valorização da transgressão e de “certa postura marginal” em diversos âmbitos da vida fora a pixação (Pereira, 2010, p. 152). As explicações dos pixadores sobre seus atos sempre perpassam por uma justificativa de manifesto político antissistêmico – argumento construído, talvez, com o intuito de o pixo não ser percebido apenas como um vandalismo, mas um vandalismo com motivo. Muitas vezes os jovens se referem à pixação como um ato de protesto, assemelhando-se bastante à prática da pichação na ditadura – para dar corpo a isso, alguns pixadores escrevem também em tipografia legível frases políticas, como *Fora Temer*, frase amplamente propagada durante o mandato do ex-presidente, ou críticas ao Dória quando este estabeleceu o programa “São Paulo Cidade Linda”.

Figura 18 – Pixo “Fora Temer” e “Doria Pixo É Arte”



Fonte: Revista Fórum, 2017.

Também é comum a prática de pixação em lugares que serviram de cenário para crimes bárbaros, mas sempre em apelos que concordem com a opinião pública (Altamirano, 2018, pp. 225-227), como em um esforço de colocar-se frente à população como um aliado transgressor, um vingador que comete crimes só porque os crimes já estão sendo cometidos:

Muitos, como os próprios pixadores declaram, 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” (Altamirano, 2018, p. 225).

E Pereira, que confirma esse caráter contestador intrínseco dos pixadores, mas com ressalvas de qual seria esse real objeto de contestação:

Muitos afirmam protestar por meio da pixação; poucos, entretanto, sabem dizer claramente contra o quê. Contudo, esta noção de contestação parece representar a ideia de que eles agem de forma negativa, indo contra as regras que regem a vida em sociedade, justamente para mostrar como as coisas estão erradas, como eles não têm oportunidades etc. Por outro lado, esta também se torna uma maneira de justificar suas ações, tão mal vistas pelo restante da população. Ao se afirmarem como protestos, suas ações podem passar a fazer mais sentido para parte dos cidadãos paulistanos (Pereira, 2010, p. 153).

Com isso não quero dizer que o caráter político do píxo é falsificado ou de menor valor, afinal de contas o píxo é um movimento perseguido pelo Estado por um motivo e se isso não é prova suficiente do caráter contestador, a origem e cor dos integrantes do píxo deve ser – no entanto, é interessante notar como os integrantes de um movimento oprimido podem articular-se por meio de justificativas para tentar serem aceitos pela sociedade civil, mesmo que inconscientemente:

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 (Altamirano, 2018, p. 226).

Além disso, perceber o quanto a sociedade civil é capaz de aceitar os dissidentes quando esses concordam com os pontos de vista geral e os menospreza quando eles não agem de acordo com o determinado, é relevante para entender o processo de cooptação dos movimentos marginais pelo capitalismo. Ao escreverem frases concordando com a opinião pública, esses pixadores passam a ser chamados de *justiceiros* e são colocados em uma reforma de imagem como “membros de bem” da sociedade:

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 (Altamirano, 2018, p. 227).

Mas essa armadilha dura enquanto os temas são de fáceis opiniões – assassinatos de crianças, estupros, corrupção – e acaba no momento em que os pixadores protestam por redistribuição de renda, por exemplo. Cria-se também uma diferença entre os pixadores de bem, os *justiceiros*, e os “de mal”, os que continuam escrevendo coisas ilegíveis e “emporcalham” a cidade.

Vemos assim, através desses esforços de assimilação, que os integrantes do pixo não são pessoas de fora da sociedade – estar na pixação não os torna completos outsiders do capitalismo e na maioria dos momentos de suas vidas ainda seguem as outras regras sociais e legais: ainda trabalham, estudam, constituem famílias e podem até concordar com alguns dos valores pregados pelo capitalismo. O grupo “pixador” não é homogêneo e por isso os motivos de pixar estão longe de o ser – dois podem lutar contra o sistema, mas sistemas diferentes. Não existe um porquê exato para serem pixadores, mas, de forma geral, devemos observar o pixo como um movimento marginalizado feito por pessoas marginalizadas – e isso é suficiente para vermos como um motivo.

## 4 O ESTADO

Depois de tudo isso, uma coisa fica clara sobre o pixo: é proibido. Mas por quê? Adentrando essa investigação, podemos traçar as raízes da criminalização do pixo em duas frentes diferentes, mas que certamente se complementam: a primeira é a constante proibição da cultura e das manifestações populares performadas por corpos dissidentes da hegemonia pregada no sistema colonial (Antunes, 2021, p. 71), como exemplo disso temos a capoeira, performada por ex-escravizados, criminalizada no início do nosso período republicano e só liberada em 1936, e a já infame Lei da Vadiagem, que, apesar de ser raramente aplicada nos dias atuais, ainda está no rol de contravenções penais vigentes; além disso, podemos trazer para a discussão o baixo status cultural que músicas populares como o funk tem no país. Todas essas medidas, estatais e civis, têm em comum a tentativa de proibição ou descaracterização da existência de grupos marginalizados, com enfoque grande para a figura do jovem negro periférico.

Por sua vez, a segunda frente para a proibição do pixo é relativa ao apreço à principal base do nosso sistema capitalista: a propriedade privada e o olhar para a cidade como uma propriedade construída para o uso das empresas. Começaremos então dissecando essa influência mercantil nos espaços públicos.

### 4.1 O PIXO E A METRÓPOLE

O pixo é um dos únicos assuntos da esfera pública que promove quase que uma homogeneidade de opiniões entre o cidadão comum e seus governantes; essa aparente homogeneidade, talvez manipulada por meio de palanques eleitorais<sup>13</sup>, se torna palpável quando jovens são espancados e presos por terem escrito nas paredes da cidade que, em teoria, também pertence a eles. Essa violência “justificada” pode ter base na forma com que nossas cidades são concebidas – a segregação das metrópoles, no caso de São Paulo, entra em foco quando vemos que a promulgação da Lei 9.605/1998, da criminalização do pixo, não foi um processo isolado, mas um desenrolar histórico

---

<sup>13</sup> Atualmente o pixo é especificamente descrito como crime apenas em uma lei, a Lei 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 (BRASIL, 1998, s.p.), mas, como veremos a seguir, existem outras nuances de caráter político que podem tipificar o ato e têm sido utilizadas repetidamente nas campanhas eleitorais.

que se inicia na urbanização da cidade: “A segregação – tanto social quanto espacial – é uma característica importante das cidades” (Caldeira, 2000, p. 211) e leis anteriores de proteção do meio urbano evidenciam essa tentativa de afastamento e até contenção entre a cidade e seus habitantes. Desde pelo menos 1890 o Código Penal define como contravenção usar do espaço público sem permissão: “Art. 387. Affixar em logares publicos, nas paredes e muros das casas, sem licença da autoridade competente, cartazes, estampas, desenhos, manuscriptos, ou escrever disticos ou lettreiros” (Brasil, 1890, s.p.). A cidade se põe, portanto, como uma antagonista opressora de seus próprios moradores, algo de intocável e distante promovido pelas relações capitalistas que, ao mesmo tempo, por meio das explorações diárias e impossibilidade de escapar disso, se torna familiar. Essa contradição é estudada por Teresa Caldeira, que em sua tese cataloga os três tipos de segregação social na cidade de São Paulo desde o início da República (Caldeira, 2000, pp. 210-211): a primeira, do fim do século XIX até os anos 1940, teria sido apenas de ordem financeira, isto é, o tipo de moradia dos habitantes era o que os separaram, considerando que todos moravam “entulhados” em uma pequena, mas crescente, área urbana; a segunda, que ela chama de *centro-periferia*, se deu dos anos 1940 até os 1980, sendo de ordem geográfica: os mais abastados continuavam na área central da metrópole enquanto os mais pobres migravam para a periferia, em um movimento de criação de bairros-dormitórios<sup>14</sup> e expansão da região metropolitana de São Paulo; nas palavras da também pesquisadora Ermínia Maricato (1996):

Se na década de 40 as cidades brasileiras eram vistas como a possibilidade de avanço e modernidade em relação ao campo que representava o Brasil arcaico, na década de 90 sua imagem passa a ser associada à violência, poluição, criança desamparada, tráfego caótico, entre outros inúmeros males. [...]

A evolução dos acontecimentos mostrou que, ao lado de intenso crescimento econômico, o processo de urbanização com crescimento da desigualdade resultou numa inédita e gigantesca concentração espacial da pobreza (Maricato, 1996, p. 55).

Ou seja, a imagem de “cidade” como um novo passo para o desenvolvimento da humanidade se esvai e a busca acelerada por mão de obra

---

<sup>14</sup> Subdivisão do conceito de *cidade-dormitório*, bairros-dormitórios são caracterizados por terem uma alta migração diária de trabalhadores para o centro comercial da cidade, havendo em si pouca movimentação comercial, financeira e de lazer (Nunes, s.d., s.p.).

impulsiona a insustentabilidade da vida urbana. Por fim, surge o terceiro tipo de segregação, que Caldeira chama de *enclaves fortificados*, sendo supostamente a fase que vivemos hoje<sup>15</sup>, em que as classes sociais estariam cada vez mais misturadas geograficamente, mas muito mais separadas por muros e tecnologias de segurança, não frequentando os mesmos lugares privados mesmo que por vezes tenham que conviver nos espaços públicos; isso seria possível com as classes mais altas criando um espaço único para todas as atividades comuns: mercados, academias e espaços de trabalho dentro dos condomínios residenciais:

Trata-se de espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer e trabalho. A sua principal justificação é o medo do crime violento. Esses novos espaços atraem aqueles que estão abandonando a esfera pública tradicional das ruas para os pobres, os “marginalizados” e os sem-teto (Caldeira, 2000, p. 211).

Um exemplo atual de local com essa articulação elucidada pela citação acima seria Alphaville, um bairro artificial criado por empresas, que tem a proposta de ser um lugar de moradia fora dos “perigos” da São Paulo urbanizada. A hegemonia criada por essa concepção é um contraste extremo do que Iris Marion Young (1990) considera de urbanidade ideal e o viver na cidade de forma livre e desimpedida (conceitos que conversam bastante com *O direito à cidade* (1968) de Henri Lefebvre, tratado com mais detalhes depois):

No ideal de vida urbana, a liberdade leva à diferenciação de grupos, à formação de grupos de afinidade, mas esta diferenciação social e espacial de grupos é sem exclusão. O ideal urbano expressa a diferença [...], uma particularidade lado a lado que não é redutível à identidade nem completamente outra. Neste ideal, os grupos não se mantêm em relações de inclusão e exclusão, mas sobrepõem-se e misturam-se sem se tornarem homogêneos. [...] Na cidade boa atravessa-se de bairros distintos sem saber exatamente onde terminava um e começava o outro. No ideal normativo da vida urbana, as fronteiras são abertas e indecifráveis<sup>16</sup> (Young, 1990, s.p., tradução nossa).

<sup>15</sup> Devido ao ano de lançamento do livro (2000), a teoria não é bem dissecada, até porque seus maiores indícios e efeitos ainda estavam por vir anos mais tarde; no entanto, Caldeira faz algumas previsões que conseguimos observar atualmente, vinte anos depois.

<sup>16</sup> In the ideal of city life freedom leads to group differentiation, to the formation of affinity groups, but this social and spatial differentiation of groups is without exclusion. The urban ideal expresses difference [...], a side-by-side particularity neither reducible to identity nor completely other. In this ideal groups do not stand in relations of inclusion and exclusion, but overlap and intermingle without becoming homogeneous. [...] In the good city one crosses from one distinct neighborhood to another without knowing precisely where one ended and the other began. In the normative ideal of city life, borders are open and undecidable.

Ainda segundo Young, a vida ideal de urbanidade é barrada por três fatores que impossibilitam a vida não exclusivista:

Nesta seção discutirei três aspectos destes processos que contribuem para a dominação e a opressão: (a) dominação corporativa e burocrática centralizada das cidades; (b) estruturas de tomada de decisão nos municípios e seus mecanismos ocultos de redistribuição; e (c) processos de segregação e exclusão, tanto dentro das cidades quanto entre cidades e subúrbios<sup>17</sup> (Young, 1990, s.p., tradução nossa).

O primeiro item tratado na citação, que também afeta os outros dois, seria o enorme poder corporativo que controla as cidades. Esse poder corporativo que explora o trabalho da população e se aproveita do crescimento desenfreado e desorganizado das cidades, além de controlar as próprias políticas de urbanização e até mesmo os espaços públicos como praças, bibliotecas e museus. Deste modo, a força das corporações é alimentada de forma retroativa, já que a cidade desmoronaria sem o dinheiro que essas empresas trazem e, quando o Estado se propõe a taxar as empresas (para assim poder ter algum dinheiro próprio e investir em moradia, espaços públicos e qualidade de vida), elas ameaçam sair do local, como exemplificado por Harvey:

O Estado, em resumo, é protagonista em quase todos os aspectos da reprodução do capital. Além disso, quando o governo intervém para estabilizar a acumulação em face de múltiplas contradições, isso só acontece à custa da internalização dessas contradições (Harvey, 2013, p. 564).

Em outras palavras, é o efeito mais característico do capitalismo de livre mercado, que tira o poder do governo em decisões sobre marcações de terreno, limites de imóveis, privatização de locais, áreas de preservação e até mesmo o mais recente problema de zoneamento que São Paulo enfrenta, a gentrificação dos bairros<sup>18</sup>, que em alguma medida se alia aos enclaves fortificados, criando bairros extremamente segregados e alienados. Para Young, esses problemas só poderiam ser resolvidos com a mudança de quem faz as decisões sobre a

---

<sup>17</sup> In this section I shall discuss three aspects of these processes that contribute to domination and oppression: (a) centralized corporate and bureaucratic domination of cities; (b) decision making structures in municipalities and their hidden mechanisms of redistribution; and (c) processes of segregation and exclusion, both within cities and between cities and suburbs.

<sup>18</sup> Gentrificação é um “fenômeno urbano presente em diversas temporalidades e espacialidades: o deslocamento, processual ou súbito, de residentes e usuários com condições de vida precárias de uma dada rua, mancha urbana ou bairro para outro local para dar lugar à apropriação de residentes e usuários com maior status econômico e cultural” (Braga, 2016, s.p.).

urbanização, tendo um olhar mais preciso para a cultura e a geografia do local, coisas que, como observamos, não parecem interessar às corporações. Com tudo isso em vista, podemos ter uma ideia geral do porque no passado e ainda hoje a relação dos moradores com a cidade se torna tão distante e porque não há nenhum interesse da parte dos governantes em desfazer isso, aprofundando esse abismo a cada prédio residencial “estilo Airbnb”<sup>19</sup> que nasce.

O pixo, dessarte, se torna uma mídia tão incômoda e agressiva: ele bate de frente com a ideia de distanciamento e separação da cidade-indivíduo. Ao passar os olhos por um pixo enquanto atravessa uma rua, você sabe que necessariamente uma pessoa fez aquilo, ela impôs e demarcou a própria vida como parte de São Paulo, essa pessoa se uniu à cidade de uma forma que desafia nossa supermoderna, mas já convencionada, ideia de *não lugarização* dos espaços urbanos: essa fachada se torna inesperadamente afligida pela historicidade e identidade, o pixo sendo mais um, e talvez o mais selvagem, movimento de transformação dos espaços em um “lugar praticado” (Certeau apud. Augé, 2005, p. 75): “[...] São os passantes que transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar” (Augé, 2005, p. 75). O pixo, de uma forma ou de outra, com intencionalidade ou não, se obriga a transformar a cidade na urbanidade ideal de Young, sem fronteiras e irrestrito, sem autorização e sem aceitação, ao mesmo tempo que seus praticantes expericiam a cidade e revelam essa experiência para os outros habitantes.

Servindo como provável fonte inspiradora de Young, outro conhecido estudioso que trata dos aspectos sociopolíticos da urbanidade é Henri Lefebvre em seu consagrado *O direito à cidade* (1968). Para o autor, a criação das cidades teve um objetivo muito claro e uma consequência positiva que inspirou os empresários: “[...] a Cidade, tal como a fábrica, permite a concentração dos meios de produção num pequeno espaço: ferramentas, matérias-primas, mão-de-obra” (Lefebvre, 2011, p. 15), causando também o desenvolvimento desses centros urbanos financiados pelas indústrias, que se aproximavam cada vez mais geograficamente (Lefebvre, 2011, p. 15). Lefebvre, por fim, faz uma

---

<sup>19</sup> Apartamentos “estilo Airbnb”, isto é, microapartamentos quase inabitáveis construídos para estadias curtas ou ainda para um público muito específico - jovens solteiros que ficam a maior parte do dia fora. A criação de prédios inteiros com estes miniapartamentos encarece o aluguel da região e aumenta a especulação imobiliária (Tozetto, 2014, s.p.).

diferenciação de conceitos (ou melhor, aspectos) muito importante para nós – a diferença entre industrialização e urbanização:

Os dois "aspectos" deste processo, inseparáveis, têm uma unidade, e no entretanto o processo é conflitante. Existe, historicamente, um choque violento entre a realidade urbana e a realidade industrial. Quanto à complexidade do processo, ela se revela cada vez mais difícil de ser apreendida, tanto mais que a industrialização não produz apenas empresas (operários e chefes de empresas), mas sim estabelecimentos diversos, centros bancários e financeiros, técnicos e políticos (Lefebvre, 2011, p. 16, intervenção do autor).

Levando isso em conta e considerando os centros urbanos como lugares que passaram pela urbanização (ligada ao crescimento social) mas também pela industrialização, tornando-se lugares mercantilizados de oferta e compra de mão de obra, percebemos que esse último manipula o primeiro e quando a urbanização ultrapassa em números a industrialização, se formam locais como a cidade de São Paulo, onde existe uma explosão de favelas e moradias de condição precária (Lefebvre, 2011, p. 18). Podemos fazer um paralelo da nossa atual condição de cidade com a cidade que Lefebvre chama de *cidade arcaica (grega ou romana)* (Lefebvre, 2011, p. 36) e o processo de sinecismo, que ocorre quando, apesar de um lugar concentrar vários grupos diferentes e até contraditórios de pessoas, os lugares "comuns" da cidade não se abriram para essas novas pessoas que chegavam, criando uma hierarquização da vida comunitária:

O desenvolvimento da divisão do trabalho e da propriedade mobiliária (dinheiro) sem todavia destruir a propriedade coletiva ou antes "comunitária" do solo. Assim se constitui uma comunidade no seio da qual uma minoria de livres cidadãos detém o poder sobre os outros membros da cidade: mulheres, crianças, escravos, estrangeiros (Lefebvre, 2011, p. 36).

E o paralelo seria reforçado ao percebemos que a minoria de livres cidadãos, no caso da urbanização atual, seria as empresas estabelecendo poder (em conjunto com o Estado) e promovendo a opressão espacial de seus habitantes, assim destituindo a cidade de toda sua potência democrática:

Essa forma de associação constitui uma democracia, mas os elementos dessa democracia são estreitamente hierarquizados e submetidos às exigências da unidade da própria cidade. É a democracia da não-liberdade (Marx) (Lefebvre, 2011, p. 36, intervenção do autor).

Ou seja, a cidade, fora da sua habitual conotação de espaço físico, também deve ser percebida como pauta, como um aglomerado possível e democrático de perspectivas contraditórias que toma forma no momento que os caminhos para a completa libertação da cidade também é o caminho para a completa libertação de seus moradores:

O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização. A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é, como procuro argumentar, um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos (Harvey, 2012, p. 74).

Pensando em Harvey, quando falamos de direito à cidade como um dos direitos fundamentais, especificamente no Brasil, a pauta por aqui já estava bem avançada nos anos 2000, quando o país esteve no centro das discussões internacionais por instituir a Lei 10.257/2001, ou Estatuto da Cidade, que formaliza e legaliza o conceito de direito à cidade, trazendo questões que mais tarde foram incorporadas na agenda internacional com a Nova Agenda Urbana da ONU (Caminha et al., 2021, s.p.). No entanto, ao observamos que a urbanização no Brasil foi feita de forma acelerada, assim como no resto da América Latina, promovendo a criação de favelas e periferias, nas quais em geral faltam recursos educacionais e culturais e criando uma disparidade extrema entre o centro das cidades e seus arredores e contribuindo para a segregação espacial, a exclusão social e a divisão econômica, percebemos que a criação dessa lei foi apenas um passo nessa caminhada da urbanização igualitária:

Resultante da combinação de mercados especulativos de terras, sistemas políticos clientelistas, práticas elitistas de planejamento urbano e regimes jurídicos excludentes – que há muito afirmam os direitos individuais de propriedade acima do princípio constitucional da função social da propriedade – já há algum tempo o processo de desenvolvimento urbano informal do Brasil não tem sido a exceção, mas a principal forma socioeconômica de produção do espaço urbano no país<sup>20</sup> (Fernandes, 2007, p. 203, tradução nossa).

---

<sup>20</sup> Resulting from the combination of speculative land markets, clientelist political systems, elitist urban planning practices and exclusionary legal regimes – which have long affirmed individual ownership rights over the constitutional principle of the social function of property – for some time now Brazil's process of informal urban development has not been the exception, but the main socio-economic way to produce urban space in the country.

Segundo os dados mais recentes do IBGE, foram diagnosticadas a existência mapeada de 13.151 favelas no país, havendo 5 milhões de domicílios estabelecidos nesse tipo de morada e 17,1 milhões de pessoas estimadas as habitando (IBGE, 2019 apud. Data Favela, 2023)<sup>21</sup>; segundo projeção do instituto Data Favela com base no IBGE<sup>22</sup>, as favelas concentram 67% de pessoas negras entre seus moradores. Especificamente sobre a cidade de São Paulo, segundo o Mapa da Desigualdade de 2022, 9,4% dos habitantes vivem em favelas, com destaque para distritos como Vila Andrade (32,7%), Brasilândia (25,1), Sacomã (23,7%) e Vila Sônia (22,7).

Por causa da extensão tão grande de populações marginalizadas vivendo em periferias, o debate sobre direito à cidade e planejamento urbano tem sido foco dos governos e é justamente por esses “filhos da favela” sentirem que têm seus direitos negados (segundo pesquisa do Data Favela, quanto mais longe de suas casas, menos os moradores de favelas sentem seus direitos respeitados)<sup>23</sup> que surge o pixo, fazendo com que esses jovens, antes destituídos de poder, se organizem politicamente e desafiem a opressão:

É para assumir a posição de sujeito político que, por meio da Cultura de Rua, a juventude periférica encontra caminhos para inverter a lógica de desapropriações legais, apropriando-se ilegalmente dos muros, paredes, prédios e concretos impostos pelo Capital. Revela-se aqui, portanto, a intrínseca relação construída entre a arte de rua e o Direito à Cidade – direito de pertencer, de percorrer, de modificar e de ser visto na cidade. [...] Admitir as manifestações dos sujeitos sociais na cidade, as ocupações, os usos, as formas de expressão cultural é, para além das formalizações, entender e valorizar o uso e a democratização da cidade, à luz do texto Constitucional [...] (Carvalho; Mariani, 2017, p. 914).

Isto é, o direito à cidade, afinal, não é apenas sobre moradia e condições sanitárias da urbanização, mas também de participação e possibilidade de movimentação dentro dela, o direito de ouvir e ser ouvido, de mudar e ser mudado pela vida de outras pessoas, o direito de ter sua identidade não criminalizada – o direito de ser:

Não há como definir um limite preciso entre o “incluído” e o “excluído”. Como já expusemos, trabalhadores do setor secundário, e até mesmo da indústria fordista brasileira, são excluídos do mercado imobiliário privado e frequentemente moram em favelas. Trata-se do “produtivo

<sup>21</sup> Data Favela, 2023, p. 5.

<sup>22</sup> ibidem, p. 8.

<sup>23</sup> ibidem, p. 15.

excluído” que é resultado da industrialização com baixos salários. Como já apontaram alguns pesquisadores, as camadas populares urbanas desenvolvem uma ética do trabalho com a finalidade de fugir da discriminação do pobre como criminoso: trabalhador x marginal, é a oposição que dá alguma sustentação num universo crescentemente estreito (Zaluar, 1985; Valladares, 1986)<sup>24</sup> (Maricato, 1996, p. 56, intervenção da autora).

E a fuga desse lugar de “pobre como criminoso” é impossível quando as leis são a todo tempo alteradas para criminalizar a pobreza. Explica-se assim também o motivo de o pixo, mesmo inacessível e ilegível para a população não “letrada” no meio, é um grande incômodo – não é pelo que está escrito, é pelo contexto.

#### 4.2 O PIXO E A LEI

Como dito anteriormente, também podemos atribuir a criminalização do pixo à constante proibição da cultura e das manifestações populares performadas por corpos dissidentes; antes da Lei 9.605/1998, o Código Penal de 1940 era o único mecanismo que poderia ser utilizado para punir a pixação, por meio do artigo 163, que declara que “Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia” sancionaria na pena de detenção “de um a seis meses, ou multa” (Brasil, 1940, s.p.). Ao comentar sobre esse artigo, o penalista Nélson Hungria disserta que, apesar de o *dano* ser “incriminado desde as mais antigas legislações” (Hungria, 1955, p. 98), o artigo 163 em específico delimita o resultado do dano como a destruição do objeto, ou seja, quebra da sua funcionalidade:

O dano é a *destruição*, *inutilização* ou *deterioração* da coisa alheia. [...] Com a deterioração não se confunde a simples *conspurcação*, desde que, bem entendido, não afete a individualidade ou substância da coisa. Quem borra a fachada de uma casa, atirando-lhe *stercora* ou pixe, não comete dano [...] Desde que indene a substância e utilidade, não constitui dano, como entidade criminal, a simples ofensa à *estética* da coisa (Hungria, 1955, pp. 101-102, intervenção do autor).

Essa brecha legal referida – o pixo, por si, não é capaz de inutilizar uma parede – pode ter sido a responsável para que um novo artigo na Lei 9.605/1998

---

<sup>24</sup> ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**. São Paulo: Brasiliense, 1985.  
VALLADARES, Lícia do Prado. **Growing up in favela. Trabalho. XI Congresso Mundial de Sociologia (mimeo)**, 1986.

fosse criado: hoje a pixação<sup>25</sup> é tipificada crime na mesma lei que trata de crimes de tráfico de animais silvestres, poluição à flora que resultem em morte ou do uso de substâncias nucleares ou radioativas; na seção IV, consta no artigo 65:

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º 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 (Brasil, 1998, s.p.).

Além disso, a cada ano surgem inúmeros projetos de lei na Câmara dos Deputados que tem como objetivo mudar o Código Penal para tipificar o pixo ou aumentar as penas pelo crime. Cito alguns deles, como o PL 985/2015, PL 628/2019 e PL 5202/2020, com este primeiro, apesar de inconstitucional, sendo especialmente preocupante por ter como proposta a revogação do pixador como beneficiário de programas de auxílio do Governo Federal como o Bolsa Família, PROUNI e PRONATEC – revelando assim não somente que tipo de pessoa figura o imaginário coletivo de *pixador* na mente dos nossos agentes estatais como também o ódio e desprezo por essa persona. As justificativas desses deputados sempre perpassam pelas mesmas instâncias: proteger os cidadãos e a sociedade, assim observado na justificativa da citada PL 628/2019:

Atualmente o delito pichações, grafite tem afetado milhares de cidadãos das metrópoles brasileiras. Alguns têm tratado esse crime como um delito considerado de menor potencial ofensivo e que, em tese, não contribui para o aumento da sensação de insegurança ou violência urbana a crescente onda de pichações e grafite tem afetado substancialmente a vida de milhares de cidadãos do nosso país [sic *passim*] (Brasil, 2019, p. 2).

O problema do pixo se revela então não como a “destruição ou conspurcação do espaço público”, como referido legalmente, mas sim o

---

<sup>25</sup> Importante notar que a diferenciação entre pixo e picho falada no capítulo 1 é descartada legalmente. A única diferenciação prevista é entre pixo e grafite na Lei 9.605/98 § 2º, como falaremos adiante.

sentimento de insegurança da população ao ver a manifestação e agrupamento de jovens periféricos no ambiente urbano; o crime do pixo é o “crime” do uso do espaço urbano por quem não deveria. A compra dos espaços urbanos e apropriação capitalista das cidades, falado anteriormente, se choca diretamente com o pixo quando o espaço da cidade que poderia ser vendido e “higienizado” está tomado por uma outra coisa:

A criminalização das intervenções visuais urbanas, sob a justificativa de uma suposta necessidade de ordem – cujos atributos são higiene, simetria e beleza dos espaços – representa exemplo concreto desta conjuntura. [...]

A mesma cidade que nega as escritas urbanas, sob um falso pretexto de limpeza visual e de proteção ambiental, acolhe sem restrições o fluxo insistente dos signos produzidos pela publicidade. Na visão da cidade como bem de consumo, até mesmo a linguagem e a estética tornam-se valor de troca, pois é importante que se desperte desejos de consumidor (Carvalho; Mariani, 2021, p. 918).

E é por isso que as leis contra o pixo não tem pretensão de criminalizar o pixo propriamente, mas quem faz o pixo, partindo também de um viés racial e econômico.

#### 4.3 O PIXO E A NEGRITUDE

Era o fim do ano de 2014 quando uma só manchete tomava conta de todos os jornais: a questão dos “rolezinhos” nos shoppings paulistanos estava gerando alarde nos frequentadores e funcionários desses centros comerciais. O movimento de jovens periféricos mobilizando-se para passear pelos maiores shoppings da cidade foi alvo de investigação policial, liminar para impedimento dos rolezinhos, multa aos jovens que desrespeitassem a decisão, detenção e prisão. O apelo da juventude periférica era um – lazer – e o tratamento recebido foi a segregação e violência legal. Os shoppings não são espaços públicos, mas ocupam a cidade como tal; ao ter sua função social negada a esses jovens, imaginemos então o que esse caso e tantos outros dizem sobre o tratamento a nossa juventude negra e/ou periférica nas cidades:

Essa política repressiva e criminalizatória destinada aos movimentos protagonizados pela juventude periférica tem provocado um cenário preocupante de violência, produzido, principalmente, pelas instituições de controle penal, seja pela sua ação comissiva, seja por omissão. Segundo o Mapa da Violência 2014, dos 56 mil homicídios que ocorrem

por ano no Brasil, mais da metade vitimam os jovens e, dos que morrem, 77% são negros e moradores da periferia. A Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) que investigou esses casos de violência contra jovens negros e pobres no Brasil concluiu que essa parcela da população vem sendo vítima de uma espécie de “genocídio simbólico” (Carvalho; Mariani, 2021, p. 924).

Ou seja, o Estado se torna um aparato racista sob o capitalismo porque se torna também um aparato capitalista; ele se transforma no meio pelo qual a sociedade é estabilizada “mantendo o processo de individualização e a separação de classe que caracterizam o capitalismo” (Almeida, 2015, p. 752) de forma que sejam prevenidos conflitos sociais e se mantenha, na medida do possível, o status quo do capitalismo colonial. O controle do Estado capitalista se dá então pela vigilância e também pelo aprisionamento coletivo que remove do corpo a sua identidade e o classifica em categorias colonialistas com o propósito de estabelecimento de poder; o racismo sustentado pelo poder estatal aparece no centro do debate quando vemos que a população carcerária no Brasil hoje é formada majoritariamente por pessoas negras (pretos e pardos), sendo essas 62% dos presos (Secretaria Nacional de Políticas Penais, 2023, p. 88); considerando que as pessoas negras são 56% da população brasileira (IBGE, 2022, s.p.)<sup>26</sup>, percebemos então que há um projeto de encarceramento em massa das pessoas negras:

Por outro lado, o *sistema penal complementa a institucionalização do sistema meritocrático*, estabelece o controle carcerário da pobreza e estigmatizando jovens negros, cuja inserção em esquemas de trabalho altamente precarizados e até mesmo a eliminação física serão vistos com “normalidade” por parte significativa da sociedade (Almeida, 2015, p. 758, intervenção do autor).

Essa normalidade da violência contra o corpo negro, tratada por Almeida (2015), passa pelo processo penal como um todo, inclusive pelo primeiro contato com os agentes do Estado, a polícia. A violência policial, que sempre acaba justificando-se aos olhos legal quando se trata de casos criminais principalmente contra jovens negros ou periféricos, é um grande braço do racismo institucional do Estado: no estado de São Paulo, especificamente, a proporção da população negra é de 40%, mas 64% das pessoas mortas em decorrência de intervenção

---

<sup>26</sup> Partindo das mesmas estatísticas para efeito de comparação, as pessoas brancas são 43% da população geral, mas 28% da população carcerária.

estatal são negras (SSP-SP, 2023, p. 35), com 54% destes sendo jovens.<sup>27</sup> Além disso, vemos que a população carcerária é majoritariamente formada por jovens<sup>28</sup>, sendo possível afirmar que o alvo das nossas cadeias são homens, jovens e negros.

Neste trabalho não há a pretensão de analisar esses dados do ponto de vista do abolicionismo prisional ou debater a efetividade corretiva das prisões – que, devo dizer, são fundamentais para pensar o fim do racismo –, mas nos concentraremos nas consequências presentes e observaremos de que maneira a criminalização de algo simples, a escrita na parede, tem por baixo dos seus panos a violência racial geracional.

Assim como a guerra às drogas, podemos dizer que a guerra ao pixo é formada em sua estrutura por duas partes centrais: a reafirmação do poder urbano e a opressão da juventude negra. O racismo é uma ferramenta de dominação que a cada momento se transforma e cria novos mecanismos de dominação, que não se restringe à dominação étnica, mas também à social e ideológica: o pixo não é só negro, é negro e pobre – é fora da curva estética colonial, não se encaixa nas ferramentas de dominação e limpeza eugenista. O pixo é “bárbaro” e sua proibição sempre remonta à dominação colonial:

Com a montagem do antigo sistema colonial e a expansão das metrópoles colonizadoras, esse racismo se desenvolveu como arma justificadora da invasão e do domínio das áreas consideradas “bárbaras”, “inferiores”, “selvagens” que, por isso mesmo, seriam beneficiadas com a ocupação de seus territórios e a destruição de suas populações pelas nações “civilizadas” (Moura, 1994a, p. 2).

Os ramos de sua criminalização, portanto, sempre serão vistos saindo das raízes do capitalismo:

Deduz-se, portanto, sem muito esforço, que o racismo pode ser considerado – da forma como o entendemos atualmente – um dos galhos ideológicos do capitalismo. Não por acaso ele nasceu na Inglaterra e na França e depois desenvolveu-se tão dinamicamente na Alemanha. O racismo é atualmente uma ideologia de dominação do imperialismo em escala planetária e de dominação de classes em cada país particular (Moura, 1994a, p. 2).

---

<sup>27</sup> O entendimento legal de jovem, pela Lei 12.852, de 5 de agosto de 2013: “§ 1º Para os efeitos desta Lei, são consideradas jovens as pessoas com idade entre 15 (quinze) e 29 (vinte e nove) anos de idade” (Brasil, 2013, s.p.).

<sup>28</sup> Hoje, não existem pesquisas oficiais interseccionando raça e idade dos prisioneiros, mas é plausível deduzir sem muito medo de errar que a maioria desses jovens também são negros.

Mas o pixo é dificilmente calado e a insistência dele é afronta contra a insistência do racismo capitalista; a única forma de fazer essa escrita sumir das ruas, portanto, é as colocando em outro lugar:

O instrumento de controle [...] é o controle penal. A forma como o Estado controlava essa força de através do direito de punir e restringir direitos. Por conta disso, não há que se falar em analisar a história das políticas de segurança pública, aprisionamento de jovens negros e a evolução do direito penal juvenil no Brasil, sem analisarmos e relacionarmos com a formação econômica e social do país, alicerçada na escravidão e no racismo estrutural e institucional (Reis et al., 2022, p. 317).

Como a citação explica, historicamente há um esforço imenso em apagar a chama cultural de resistência dos grupos subalternos oprimidos, amansar esse grupo e forjar a imagem do negro dócil<sup>29</sup> que seja passivo e que aceite sua condição; o medo constante do encarceramento tem sido uma das ferramentas usadas para isso:

Se no campo havia a reorganização e a reprodução de práticas de superexploração dos [escravos] recém-libertos, nas cidades exercia-se uma intensa ofensiva aos chamados “vadios”. Aí se intensificou o delineamento da figura do que seria crime e de quem seria, em qualquer contexto e situação, o criminoso brasileiro: o negro. Não se tratava, portanto, de uma preocupação com algum crime. Mas aqui entra a articulação entre um sistema de justiça criminal que passa a pretensão de previsibilidade somado à ideologia racista de um país como o Brasil. Criminalizar a “vagabundagem” é uma abertura para todo tipo de criminalização (Borges, 2019, pp. 54-55).

Isto é, o crime não é sobre o crime, o crime é sobre o agente. Esse racismo fica ainda mais profundo quando se entranha ao problema de classe: sim, entendemos que o pixo não é só feito por pessoas negras – então por que envolver racismo com a criminalização do pixo? Simplesmente porque o pixo é, em sua maioria, feito de pessoas pobres e é impossível pensar em classe sem pensar em raça:

Acreditar que o elemento de classe não está informado pelo contexto e pelo elemento racializado e colonial da sociedade brasileira é

---

<sup>29</sup> Sobre isso, uma citação a qual tenho bastante apreço e desmente o conto de que as pessoas negras escravizadas ao virem para o Brasil não ofereceram resistência aos colonizadores: O negro dócil é um mito. Escravos em navios escravistas se atiraram ao mar, fizeram longas greves de fome, atacaram as tripulações. Há registros de escravos que subjugaram a tripulação e tomaram controle do navio levando-o até o cais, um feito de extraordinária audácia revolucionária. [...] O único lugar onde os negros não se rebelaram é nos livros de historiadores capitalistas (James, 2015, pp. 21-22).

invalidar que negros são 76% entre os mais pobres no país, que três em cada quatro negros estão presentes entre os 10% com a menor renda do país ou que, em 2015, negros recebiam, em média, 59,2% do rendimento dos brancos, mesmo com as políticas afirmativas e de incentivo implementadas nos últimos anos (Borges, 2019, p. 57).

O pixo deve ser visto como um meio pobre e consequentemente racializado. Novamente: o problema da negritude brasileira não é somente étnico, mas sim a disputa capitalista que precisa de um perdedor “natural”:

O Negro foi obrigado a disputar a sua sobrevivência social, cultural e mesmo biológica em uma sociedade secularmente racista, na qual as técnicas de seleção profissional, cultural, política e étnica são feitas para que ele permaneça imobilizado nas camadas mais oprimidas, exploradas e subalternizadas. Podemos dizer que os problemas de raça e classe se imbricam nesse processo de competição do Negro pois o interesse das classes dominantes é vê-lo marginalizado para baixar os salários dos trabalhadores no seu conjunto (Moura, 1994b, p. 64).

O estigma de perdedor só aconteceu de cair na cabeça das pessoas negras. Nada o que o negro faça dentro do capitalismo vai tirar a condição de criminoso e as seguidas e repetidas criminalizações das diferentes manifestações culturais negras provam isso – o interesse das classes dominantes é ver o negro marginalizado. Para isso podem até criar simulacros de cultura periférica que são, na verdade, destituídos do elemento de classe e raça – esses simulacros viram um outro meio, um meio higienizado e legalizado, um meio domesticado e controlado; o meio antagonista do pixo, nesse caso, seria o grafite.

#### 4.4 O PIXO E O GRAFITE (2)

Purgatório neles, berram as pequenas autoridades, a Prefeitura, o Estado, as ONGS, os bons burgueses, ah, entendi, querem salvá-los!!! Que gente decente!!! Então tá combinado, todos doravante, data vénia, esqueceram a palavra vândalo, que pregaram na testa dos ttsss... e querem os meninos domados, grafitando como os boyzinhos novaiorquinos, bem entendido, rumo às galerias e aos slogans oficiais! (Sá, 2018, p. 7).

De modo inverso à criminalização da pixação e encarceramento dela, temos a libertação do grafite como um processo histórico para a escrita de rua, sendo o ápice desse movimento a inclusão do § 2º construído pela Lei 12.408 de 25 de maio de 2011, que altera a já mencionada Lei 9.605/98 e “especifica

para a descriminalização do ato de grafitar e proíbe a criminalização de tintas aerossol a menores de 18 anos" (Brasil, 2011, s.p.):

§ 2º 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 (Brasil, 2011, s.p.).

Como podemos ver no parágrafo acima, apesar de o grafite não ser mais crime, a lei ainda deixa muitas brechas para a classificação externa – relembrando a declaração do secretário municipal André Sturm, no capítulo 2, sobre a dificuldade por parte das autoridades policiais de identificar a diferença entre pixadores e grafiteiros –, mas ainda assim é um símbolo gigante que mostra qual conteúdo tem espaço na urbe. Essa diferenciação legal transforma o Brasil em um dos únicos países que legalmente e socialmente faz a distinção entre píxo e grafite:

[...] Esse pode ser um dos indicativos sobre como a construção do discurso de demonização da pixação em oposição ao grafite no plano do discurso legal, foi sendo desenvolvida na virada do século XX para o século XXI. No texto original do projeto de lei, a proposta era de explicitamente conceituar a pixação como um ato ilegal. O projeto de lei (PL 706/2007) trazia como justificativa clara o objetivo de "combater o crime de pichação", porém diferenciando-a expressamente do grafite, que passa a ser entendido como "manifestação artística e cultural" (Larruscahim; Schweizer, 2014, pp. 22-23).

Isso significa que a aceitação do grafite não veio de forma natural e orgânica, mas como um projeto político e ideológico; discute-se a descriminalização do grafite como uma tentativa de esvaziamento e concepção do uso do grafite como token: enquanto se afirma que sim, mídias das ruas e das periferias são permitidas no espaço público, as condições de aceitação dessa mídia são o proporcionais ao quanto manipulável e moldável ao status quo ela é: contanto que essa mídia siga as normas fundadas de estética, moral e higiene da colonização, que não agrida o "espaço público" e que até movimente o mercado financeiro – além da movimentação comum do mercado da arte, que é o pagamento aos grafiteiros, há também o uso do grafite como chamariz para estabelecimentos comerciais, turismo, galerias de artes privadas etc –, ela pode

ser aceita. A intervenção do grafite se esvai do conteúdo político de revolta periférica para vestir-se de arte estética:

Além disso, o grafite, principalmente após sua desriminalização, passa a se difundir como atração turística na cidade e a ser sancionado positivamente em contextos elitzados, que contribuiu para que ele deixasse de ser assimilado como uma manifestação de sujeitos periféricos, ou seja, identificados como uma *alteridade* (Altamirano, 2018, pp. 145-146).

O mercado da arte apropriar o grafite como uma linguagem artística e financiar esses artistas foi só uma continuação de um projeto reabilitador que tomou conta do discurso político na virada para o século XXI. Para Lara (1996), a valorização do grafite é desde o início baseada no ódio à pixação:

Para os grafiteiros, a repressão à pichação também é favorável, uma vez que seu trabalho começa ser diferenciado e tratado como arte. [...] O período de maior repressão à grafite se deu quando ela iniciou seu processo de desenvolvimento no meio urbano. Quando ainda se apresentava sem a concorrência da pichação, a grafite se podia continuar sendo perseguida e ter seus resultados sistematicamente apagados. Mas o aparecimento da pichação foi um forte motivo para a tolerância da grafite, no caso da cidade de São Paulo (Lara, 1996, p. 116).

Ou seja, a tolerância ao grafite surgiu apenas pelo fato dele ser “menos pior” aos olhos da população, como uma alternativa viável para tirar o pixo de cena – até o contato próximo entre pixadores e grafiteiros pode ter ajudado nesse processo, já que muitos pixadores evitam pixar muros grafitados, por consideração (Lara, 1996, p. 116) –, criando assim as condições perfeitas para um projeto de reabilitação da pixação usando o grafite como meio.

Uma figura interessante nesse movimento foi Juneca, citado no capítulo 1 como um dos primeiros pixadores de São Paulo e perseguido pelo prefeito Jânio Quadros, que, anos após receber o ódio do político, ressurgiu em jornais dizendo que havia abandonado a vida do crime e virado grafiteiro: “Não picho muros há um ano e agora só faço arte” (Folha de São Paulo, 1988 apud. Larrusahim; Schweizer, 2014, p. 23), evocando essa figura do pixador regenerado que procurou a ascensão social pela arte, movimento elucidado também pela camiseta de Juneca, na figura 18, que traz os dizeres “*Graffiti made me Rich*” ou “*Grafite me deixou rico*”:

Figura 19 – Juneca e Fátima Bernardes



Fonte: Juneca, 2018.

Larruscahim e Schweizer, que cunharam o termo *domesticador-reabilitador* para esse discurso, dissertam que a pixação é colocado como algo a ser combatido, mas de um olhar falsamente preocupado, associado principalmente ao Estado para a criação de políticas antipixo, quando se trata de governos relacionados ao bem-estar do povo ou que em alguma medida tenham como mote ideológico a não exclusão das classes periféricas:

Utilizando-se de linhas de argumentação social-pedagógica, ele promove uma imagem bem diferente do pixador. Este vem sendo apresentado não como vândalo, conspurcador e ameaça séria à sociedade, mas como um sujeito precário, “o jovem transviado”, que só deve ser guiado na busca do caminho certo. Como já exibido no exemplo de Juneca o modelo para essa conversão muitas vezes inclui o grafite, como alternativa “boa”, “elaborada”, “criativa” e “artística” ao “rabisco”, à “sujeira” que a pixação representa (Larruscahim; Schweizer, 2014, p. 25).

Isto é, esse discurso permite que o pixo seja sutilmente excluído da sociedade com uma vestimenta de política progressista:

Tomamos como exemplo a atual gestão da prefeitura de São Paulo em que tal orientação vem prevalecendo [à época, Fernando Haddad do Partido dos Trabalhadores]. Como afirmam representantes da Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania da Prefeitura, as atuais políticas intencionam lidar com a pixação não mais através de aplicação de estratégias repressivas, mas criando oportunidades para os jovens, especialmente para aqueles que encontram-se em situações “desfavorecidas”, e que portanto, ainda se expressam de uma maneira “inadequada” (Secretaria Municipal de Direitos Humanos

e Cidadania, 2015) (Larruscahim; Schweizer, 2014, p. 25, intervenção dos autores).

É uma forma diferente e aparentemente menos agressiva de eliminar o pixo, mas isso de forma alguma significa que a repressão violenta e a repressão intelectual não convivam juntas – na maioria das vezes, uma serve de empurrão para a outra. A infantilização dos corpos dissidentes também é uma forma de opressão quando os governos consideram que o ser é incapaz de fazer suas escolhas por si só; o pensamento de que pessoas oprimidas são guiadas inteiramente pelas suas opressões é desumanizante e casos como o de Juneca só parecem tornar esse pensamento mais crível aos olhos da elite domesticadora. As técnicas “progressistas” de combate ao pixo já foram adotadas também por partidos menos preocupados com a causa periférica, como PTB, PSDB, PR e DEMOCRATAS, o que sugere que essas técnicas parecem cumprir ao objetivo antipixo tendo menos chance de contestação por parte da população. Uma das leis que podemos citar é a Lei Municipal 16.612/2017 da cidade de São Paulo, que dispõe sobre o *Programa de Combate a Pichações no Município de São Paulo*, promulgada pelo então prefeito João Dória, que transformou o programa de limpeza de pixações *Cidade Linda* em marca do seu governo. Essa lei, além de reconhecer a prática do grafite como manifestação artística e cultural, também dá chance ao pixador de aderir a um programa educativo que incentiva a prática do grafite o isentando de pagar uma multa por pixação que vai de cinco a dez mil reais (São Paulo (SP), 2017, s.p.):

Art. 5º Até o vencimento da multa [por pixar], o responsável poderá firmar Termo de Compromisso de Reparação da Paisagem Urbana, cujo integral cumprimento afastará a incidência da multa prevista nesta lei, e poderá abranger também a obrigação de indenizar os danos de ordem material e moral porventura ocasionados, nos termos de decreto regulamentar.

§ 1º O Termo de Compromisso de Reparação da Paisagem Urbana fixará como contrapartida ao infrator, preferencialmente, a reparação do bem por ele pichado, ou a prestação de serviço em outra atividade de zeladoria urbana equivalente, a critério da Prefeitura, além de aderir a Programa Educativo destinado ao infrator de forma a incentivar o desenvolvimento da prática do grafite nos termos de decreto regulamentar (São Paulo (SP), 2017, s.p.).

Ou seja, se torna quase obrigatório o pixador inscrever-se no programa educativo, fazendo do grafite uma arma contra a população marginalizada e

estabelecendo o poder Estatal por meio de uma mídia que teoricamente pertence à população urbana.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa, até aqui, pretendeu contribuir com dados mais interligados entre a relação do pixo e seus praticantes e a formação de uma urbanidade moderna capitalista. O pixo, antes de uma manifestação artística, precisa ser visto como uma manifestação social de uma determinada parcela da sociedade, isto é, é preciso situar o pixo dentro de um panorama maior de aculturação e marginalização: relações entre classes sociais e raça são inegáveis, e, tratando-se do pixo, é impossível não ater-se sobre a discussão do aprisionamento em massa e morte decorrente de violência policial contra os jovens negros periféricos, tornando o assunto ainda mais delicado e a discussão sobre a exposição da prática ainda mais importante.

Colocar um holofote nas práticas culturais marginais, mais do que defender o patrimônio artístico da periferia, é promover uma relação de igualdade de pesquisa e entendimento da nossa própria cultura popular, evocando o papel das universidades de serem lugares incipientes de visões dissidentes e valorização do conhecimento e práticas sociais da população. Explicitar as práticas e modos de viver aqui descritas é um ato contra o colonialismo comumente empregado nas universidades elitizadas, como a Universidade de São Paulo, e mais um passo para a apreciação do conhecimento popular, constantemente aprisionado a um lugar de crime. Entendo, portanto, que essa luta nunca foi só dos pixadores, mas também de todas as pessoas periféricas que conseguiram alcançar a academia.

Por fim, inserir o pixo dentro de um contexto socioeconômico ao longo dos capítulos anteriores foi indispensável para a fundamentação do trabalho prático, descrito a seguir, entendendo que o sentido do livro-objeto formulado se torna palpável apenas quando combinado de uma noção que entende que, mais do que uma estética, o pixo foi e ainda é a razão de viver – e de morrer - de muitos jovens.

## 6 O PROJETO

Neste capítulo será apresentado o projeto gráfico-editorial realizado a partir da assimilação do pixo como movimento urbano visual, com a proposta de dar forma ao pixo como um livro-objeto de caráter fotográfico e político, isto é, um livro que tem as fotos em sua base de constituição, de forma que essas fotografias possam protagonizar um aprofundamento político ou até mesmo iniciar uma visão política para as pessoas que não o percebiam assim.

Este capítulo final será dividido em duas partes: na primeira (4.1 a 4.3) trago os objetivos e justificativa do projeto, enquanto na segunda (4.4), veremos as características gráficas e constitutivas do livro.

### 6.1 OBJETIVOS

#### a) Objetivo geral:

Desenvolver um livro-objeto baseado em fotografias que se relacionam com a memória marginal dos pixos da cidade de São Paulo, trazendo uma conexão, inclusive material, com as dissidências urbanas e periféricas.

#### b) Objetivos específicos:

- Pesquisar as tendências de livros-objetos e livros independentes e/ou de pequenas editoras no mercado editorial;
- Explorar a linguagem dos pixadores e a prática das folhinhas de uma forma gráfico-experimental;
- Experimentar métodos de impressão e do fazer do livro;
- Valorizar o pixo como capital simbólico de lutas sociais;
- Revelar um ponto de conexão entre as fotografias e o espectador por meio dos sentidos físicos (visão e tato), experimentando a materialidade fotográfica.

## 6.2 JUSTIFICATIVA

A principal pergunta que me fiz ao decorrer de todo esse trabalho foi: “por que tirar o pixo de seu suporte natural e colocá-lo em outro completamente diferente?”, ao perceber que minha ideia de livro viera antes até mesmo de sua justificativa. Em certo momento, comprehendi que faço isso por dois motivos: o primeiro se refere à minha profissão, ao motivo desta cercame TCC existir em primeiro lugar, ao curso de Editoração - faço isso pela produção editorial e pela valorização ao ecossistema dos livros, entendendo que as dissidências sempre fizeram parte do mercado editorial e, além disso, querendo colaborar para a inclusão e evolução das marginalidades nesse mundo. O segundo motivo, de ordem muito menos acadêmica e mais pessoal, é a minha paixão por São Paulo – não pelo espaço físico, pelos prédios ou pelos escritórios, mas pelas possibilidades, pela cultura, pelas marginalidades, pelo caos metropolitano. São Paulo sempre foi para mim um caso de amor e ódio, um Jardim do Éden inalcançável, uma tomada incompleta do habitat, e isso é o que São Paulo é para todos os seus habitantes: uma proposta nunca cumprida. Assim como a cultura, a memória e a fotografia, São Paulo é um grão nunca realmente capturado por nossas mãos; acredito que surja daí nossa fascinação eterna com esses seres e, consequentemente, meu iminente desejo de colocar um pouco deles em um suporte material que lida muito bem com esses elementos desde o seu surgimento: o livro.

Todos os trabalhadores do livro compartilham algo em comum: temos fé nos livros – e mais ainda, temos fé na produção livreira do nosso país. Acreditamos que a produção livreira de uma região é de suma importância não só como um indicador das ideologias e ideias que a cercam, mas também como um agente de mudança. Nas palavras de Jonathan Cape:

Na verdade, é difícil imaginar uma atividade que envolva tantos aspectos da vida nacional quanto a publicação de livros. O livro existe para dar expressão literária aos valores culturais e ideológicos. [...] E o todo [da constituição do livro] proporciona uma excelente medida do grau de dependência ou independência do país, tanto do ponto de vista espiritual como do material (Cape, 2017, p. 31).

Ou seja, o ato de fazer livros e reproduzi-los significa manipular o poder de reflexão e pensamentos sobre qualquer tema. Trato esse projeto de forma

muito política e seu principal objetivo é a memória marginal, termo que será repetido muitas vezes por aqui; esse livro vem como um disseminador para lugares e tempos mais distantes e também como aproximação no presente com outros tipos de marginalidades sociais. Me usando da visão de Daniela Bracchi sobre o fotolivro político, acredito ainda que ao escolher esse tema não tive como dissociar o pixo da luta social que ele trava:

O campo privilegiado de investigação é o dos fotolivros políticos, que propõem imagens com novos significados ou reapropriam aqueles já estabelecidos pelas maiores esferas de poder. Essas obras criam um dissenso, abrindo outras formas de compreender questões sociais. Nesse sentido, entendemos que essas publicações têm um caráter político, pois trabalham para reconstruir as relações entre lugares e identidades, espetáculos e olhares, proximidades e distâncias. Há várias imagens que estão fora das coordenadas do visível, e um ato político é modificar essas coordenadas, trazê-las para perto de nós, mudar seu tom social (Bracchi, 2021, s.p.).

Portanto, é entendido aqui que fazer do pixo um livro é continuar essa batalha, desta vez forçando o espectador a olhar para aquilo que se recusa a ver todo dia, forçar a existência e o entendimento dessas palavras ilegíveis que o cercam, servindo ainda como registro das obras apagadas por uma classe dominante. Se hoje o pixo se baseia na tentativa de repressão e esse livro tem o caráter principalmente de luta, tenho fé de que no futuro esse projeto possa ser só mais uma das memórias vivas da cidade, de humanidade reconhecível e para sempre uma lembrança da luta travada no meio da opressão capitalista.

Academicamente utilizamos da fotografia para vencer a efemeridade dos fatos de forma a criar uma memória documental através da câmera; de forma nenhuma pretendo descartar esse uso mais científico da reproducibilidade, mas para esse projeto é muito importante entender esse elemento *memória* pretendido fora de um caráter científico que tenta alcançar a imparcialidade, mas sim que se utiliza da reproducibilidade técnica justamente para não mostrar o pixo como objeto concreto, mas como um sentimento, “como uma ferida” (Barthes, 1984, p. 39) que pela primeira vez está diante de nós não mais como um risco na parede, e assim podemos apreciá-lo – se a reproducibilidade técnica de obras de arte fazem a aura dela esvair-se, ser completamente tirada de contexto e consequentemente obstruindo sua emoção (Benjamin, 2015, s.p.), acredito que quando se submete à reproducibilidade técnica objetos que *a priori*

não são obras de arte, essa aura passe a existir, transformando o objeto em uma parte finalmente visível, digno de atenção, digno de pertencimento na metrópole.

Portanto, foi utilizado das características fundamentais da fotografia de forma a misturar-se sempre com o objetivo de ligação e conexão com esse espectador urbano; o meio fotolivro é utilizado aqui justamente pela capacidade das fotografias de expressar conceitos sobre o mundo utilizando seu potencial revolucionário, entendendo que, longe de ser uma janela, existem intenções prévias de expressar sensações e percepções que podem causar em cada um dos espectadores pertencimento ou afastamento da urbanidade: Roland Barthes (1984, p. 115) entende que a fotografia nunca consegue livrar-se de seu referente, e talvez nunca consigamos nos livrar também de uma fotografia que já nos atravessou, carregamos ela subconscientemente, moldando o que antes não se via e agora se vê.

### 6.3 DELIMITAÇÃO DO PROJETO

Antes de explicar o livro-objeto formulado, acho de grande valia relembrar a prática do armazenamento de folhinhas por parte dos pixadores (conferir figura 17). Como comentado no capítulo 3, a vida social dentro do movimento é um dos pilares do pixo principalmente por causa da contação de memórias de práticas e de pessoas que já a vivenciaram. As folhinhas são folhas simples ou de cadernos com a assinatura (tag) dos pixadores, desde os mais famosos até os novatos – são trocadas essas folhinhas nos lugares de convivência, os *points*, e guardadas e cuidadas como registros por anos em pastas individuais. Nessas pastas podem conter também entradas de jornais que citam praticantes que alcançaram alguma fama ou que fizeram atos históricos o suficiente para serem denunciados em jornais de grande circulação. Para Pereira (2005, p. 31), essa prática é uma forma muito pungente de tentar vencer a efemeridade do pixo na cidade e geralmente os participantes mais novos engajam mais na prática do que os mais velhos, formando uma geração cíclica. A prática, que é como um quebra-cabeças feito de páginas, me lembrou uma outra prática muito comum da juventude: os álbuns de figurinhas. Os álbuns de figurinhas pressupõem uma coletividade de troca de figurinhas repetidas, com o objetivo comum de achar todas as imagens e terminar a revista em um prazo mais ou menos delimitado;

é interessante notar que, assim como na prática de coleção de folhinhas, o álbum de figurinhas não funciona se poucas pessoas engajam, as trocas não serão bem-sucedidas e consequentemente se tornará raro alguém conseguir completar a revista.

Esses dois exemplos de colecionismo de memórias muito cotidianos me fizeram pensar em um modelo de livro-objeto que valorizasse a ideia de (1) ter folhas soltas e (2) ser capaz de juntá-las com o resto, criando assim uma memória completa que não funciona como livro quando vistas em contextos separados. Partindo daí a mídia *livro-objeto* foi escolhida tendo em mente a materialidade e possibilidade de manipulação do projeto, com a formulação de Romani (2011) aqui tendo uma grande relevância: “[o livro-objeto é] um produto de expressão artística passível de reprodução cuja narrativa é explorada por meio da manipulação” (Romani, 2011, p. 5).

### 6.3.1 Similares e referências

Tendo esse desejo em mente, busquei referências de outros projetos gráfico-editoriais que seguissem propostas semelhantes, atentando para o fato de serem livros de editoras independentes ou livros independentes, acompanhando o boom perceptível de livros experimentais dentro do mercado indie. Foram encontrados então dois livros principais com uma temática parecida e que colaboraram bastante para a formulação do projeto, sendo eles:

#### a) *O Ministério da Saúde se diverte*

Figura 20 – Suporte de *O Ministério da Saúde se diverte*



Fonte: Dodô Publicações, 2014.

Título: O Ministério da Saúde se diverte

Tipo de publicação: Livro-objeto

Editora: Edições Catador / Dodô Publicações

Ano de publicação: 2014

Tipo de encadernação: Canoa com grampos

*O Ministério da Saúde se diverte* é uma paródia com base em metalinguagem que se utiliza de um suporte que faz referência aos álbuns de figurinhas. A proposta do livro é o leitor colecionar os 30 cromos diferentes, que vêm em embalagens fechadas e são comprados à parte; os cromos, por sua vez, são imagens de advertências obrigatórias para as embalagens de cigarros e outros produtos de tabaco, feitos pela Anvisa, e recortadas diretamente dos próprios maços. O interior da revista, que contém também imagens de diferentes advertências contra o tabaco, é em P&B, enquanto os cromos são em CMYK. O livro-objeto é feito de forma independente pela junção de duas editoras, Edições Catador e Dodô Publicações, sendo um livro altamente experimental e ao mesmo tempo simples.

Figura 21 – Embalagem dos cromos de *O Ministério da Saúde se diverte*



Fonte: Dodô Publicações, 2014.

b) *Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular*

Figura 22 – Suporte de *Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular*



Fonte: Base de Dados de Livros de Fotografia.

Título: *Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular*

Autoria: Maria Dolores Rodriguez

Tipo de publicação: Livro-objeto

Editora: Estúdio Arumã

Ano de publicação: 2021

Número de páginas: 40 p.

ISBN: 9786586754476

Tamanho (l x a): 16,5 x 21 cm

Tipo de encadernação: Canoa com grampos

*Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular* é uma coleção de memórias da autora sobre sua vivência, infância e família. Em formato de pasta documental, traz múltiplas folhas soltas que abrangem recortes de mapas, scanners de documentos, fotografias e cartões postais, tudo para situar o leitor no meio de um arquivo de vida. Não segue leitura linear mas tem um objeto final, segundo Maria Dolores, de encontrar Luisa, a mãe adotiva da autora. Esse livro diz muito sobre a coleção física como memória pessoal e a conexão emocional

que costumamos ter com objetos que primeiramente serviam somente como registro. É publicado por uma editora independente e experimenta papéis, formatos e gêneros diferentes entre si, mas que se unem dentro de um suporte, tanto o suporte físico, a pasta, quanto o suporte imaginário, a narrativa.

Figura 23 – Visão de geral de *Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular*



Fonte: Luma Flôres.

Muitos outros livros independentes conversaram também com o projeto editorial pretendido neste trabalho, mas esses dois foram especialmente importantes para situar o projeto gráfico enquanto político. O primeiro livro, apesar de paródia, tem uma mensagem política feita de maneira subversiva sobre a venda da morte e da doença ou o quanto os avisos de advertência dos cigarros se tornam apenas “figurinhas colecionáveis” quando o produto continua a ser comercializado com o aval do próprio Estado que o adverte. O segundo livro, mais íntimo, traz a jornada da autora na vida de sua mãe imigrante com a representação das “folhas soltas” de uma vida como reconstrução de uma pessoa adotada. Entendo que os dois, portanto, são livros políticos, cada um com sua particularidade e público pretendido. O pixo também faz parte dessa filosofia de memórias e reconstrução de um tempo passado muito característico, sempre com o objeto de construir um tempo presente. A herança das folhinhas diz muito sobre a continuidade da prática e a formação de uma tradição de grupo: por ser tão marginalizado, o pixo não pode dar-se ao luxo de não passar o conhecimento ancestral aos que estão chegando. Podemos enxergar a

construção de uma memória de grupo sendo de suma importância para as pessoas marginalizadas já que, principalmente as pessoas negras, foram historicamente proibidas de portar esse conhecimento justamente pela queima de registros; essas novas memórias de grupo, portanto, parecem ser uma nova chance de construir um registro de vida.

#### 6.4 ESTRUTURA E INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Para melhor entendimento das características do livro, foi feita uma divisão em duas partes do projeto; o primeiro, chamado aqui de suporte, é a parte em formato de códice que suportará a segunda parte, chamada de cromo (em referência aos cromos de figurinhas), por meio de fendas no papel. A ideia é construir um projeto gráfico-editorial que, quando as partes são separadas, se destitui o caráter de livro - classificação que só funciona quando as partes se juntam; isto é, a proposta é criar um livro que não é livro, para uma arte que não é arte.

##### a) Suporte

O suporte, como chamado aqui, tem a pretensão de ser só isso: um suporte para os cromos. Tem o objetivo de ser o mais imperceptível possível, quase uma parede em branca pronto para os pixos – os cromos – a tomarem, e todo o processo editorial foi pensado na prevalência visual dos cromos sobre o suporte. Outro aspecto considerado no planejamento do suporte foi a acessibilidade de customização por parte do leitor, de poder reorganizar, remontar, tirar páginas ou colocá-las, pensando na simplicidade e possibilidade de tornar o livro mais pessoal.

###### *a.1) Papel: Papel Vegetal 230 g/m<sup>2</sup> + Papel Layout 240 g/m<sup>2</sup>*

O papel vegetal é utilizado nas pré e pós-textuais do livro, como as capas, a introdução, o colofão e a ficha de créditos. O efeito de transparência é interessante no sentido de uma construção de camadas visíveis dentro do livro, construindo uma climatização antes da primeira virada de página. Sua alta

gramatura também foi selecionada com objetivo das impressões em serigrafia, brancas, poderem ser visíveis sem grande dificuldade.

No miolo, o papel Layout foi escolhido pela sua textura macia que permite um encaixe mais fácil dos cromos e uma resistência maior pela alta gramatura. Além disso, o fato de ser branco reitera a ideia do suporte.

*a.2) Formato: 14 x 21 cm (vertical)*

Seu formato foi definido por fatores de manuseio e usabilidade: o tamanho 14 x 21 cm, sendo o mais utilizado comercialmente, também é o formato de melhor aproveitamento de papel.

*a.3) Quantidade de páginas: 40 páginas<sup>30</sup>*

A quantidade de páginas também se deu pelo melhor aproveitamento de papel (o suporte traz 8 páginas de papel vegetal, contabilizando 2 folhas A4, e 32 páginas de papel branco, contabilizando 8 folhas A4).

*a.4) Encadernação: Canoa com costura simples*

O tipo de encarnação escolhida foi a lombada canoa, que, além do preço e da acessibilidade de montagem e remontagem pelo leitor, permite uma amplitude de abertura que torna o manuseio e encaixe das fotos mais fácil. A encadernação usada foi a Saddle Stitch, utilizando linha encerada branca.

*a.5) Impressão: Serigrafia*

A impressão das partes textuais do suporte é feita por meio da técnica manual da serigrafia, em tinta branca, feita exclusivamente nas folhas vegetais (observe figura 31, em que as páginas de sinalização roxa correspondem às páginas em papel vegetal). A técnica foi escolhida pelo seu processo manual e pelo uso de tinta, coisas que também caracterizam o processo de pixo; seu raro uso entre os livros, em comparação com a técnica offset, também foi um atrativo, trazendo a experimentação gráfica do livro-objeto.

---

<sup>30</sup> As capas também são contadas como páginas por possuírem o mesmo material do miolo.

Figura 24 – Placa de serigrafia utilizada



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 25 – Processo de serigrafia



Fonte: Elaborado pelo autor.

#### a.6) Tipografia: Arial

A fonte utilizada para os textos foi a tipografia Arial, exclusivamente em caixa alta e em tamanhos 61 pt (capa) e 15 pt (textos). A tipografia foi escolhida por seu uso já convencionado, correspondendo também com a proposta de não

chamar demasiada atenção para as escolhas gráficas do suporte – também por este motivo, o título é o único elemento gráfico na capa.

Figura 26 – Tipografia Arial

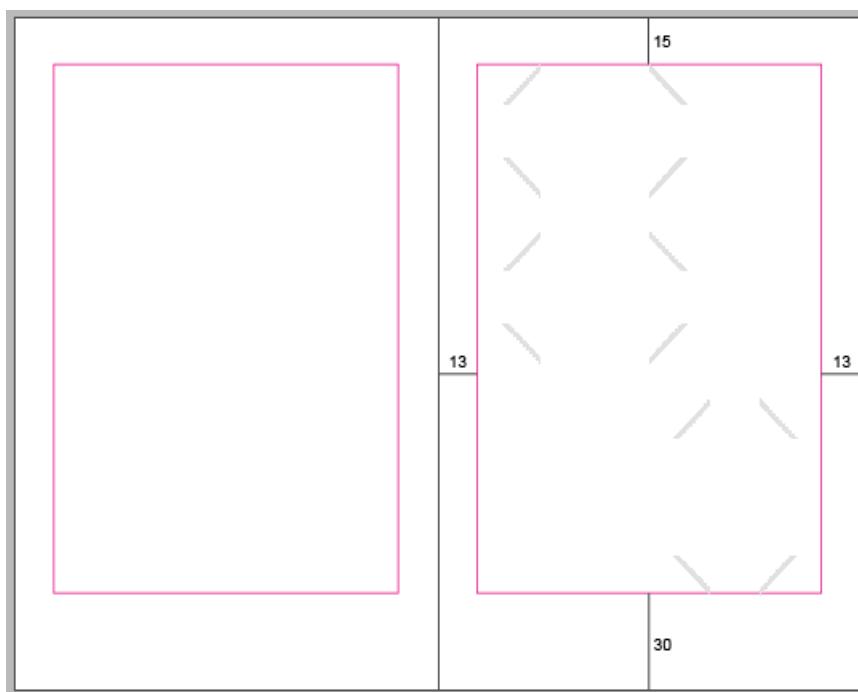
ABCDEFGHIJKLMNPQRSTUVWXYZ  
1234567890  
!?@#\$%^&\*()\_+.:;

Fonte: Elaborado pelo autor.

*a.7) Design de página:*

Apesar das margens delimitadas no livro, os cromos não necessariamente encostam nelas, havendo casos de cromos desconexos; nesse sentido, a única regra de posicionamento foi não ultrapassar a margem, por fatores de segurança, com o objetivo de o corte do encaixe não rasgar a página. As margens foram definidas levando em conta a convenção da margem inferior ser maior, esta sendo o dobro da margem superior; as margens laterais, no entanto, foram definidas pelo tamanho mínimo de segurança, como observado pela figura 26 abaixo (em mm):

Figura 27 – Margens do suporte

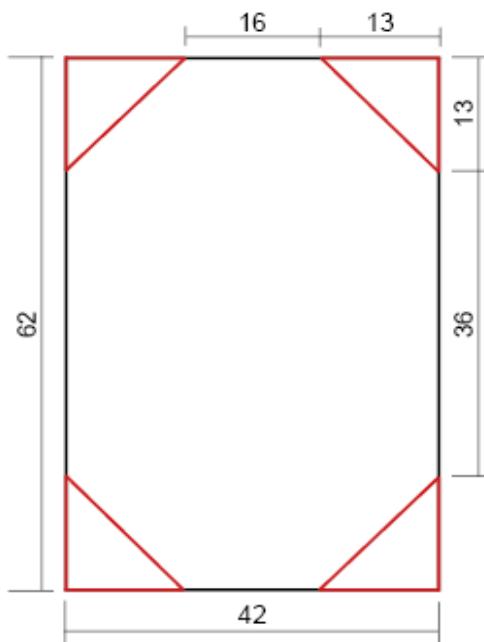


Fonte: Elaborado pelo autor.

#### a.8) Tamanho dos encaixes:

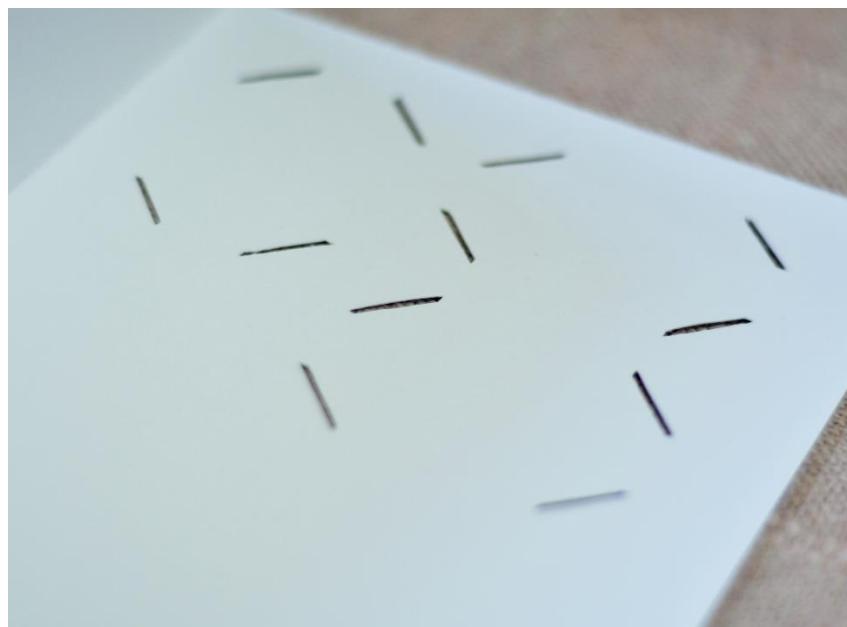
Os cromos têm dimensões definidas em 60 mm por 40 mm, verticalmente ou horizontalmente. O tamanho das fendas foi calculado adicionando 2 mm nessas dimensões (62 mm por 42 mm), para melhor encaixe, e cortadas manualmente. A forma de corte foi determinada principalmente pelo custo: em tiragens maiores, o custo-benefício predominante seria fazer um acabamento em faca especial, em gráfica; no entanto, para pequenas tiragens, além de todo o custo gráfico, o custo de acabamento especial é um empecilho. O corte manual traz à tona outra característica do livro independente: a artesanalidade - *Pragas Urbanas* tem em si uma proposta “faça você mesmo” anarquista, isto é, o leitor usufrui do livro como quiser, então nada mais coerente do que valorizar a produção não industrializada do corte.

Figura 28 – Dimensões das fendas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 29 – Fotografia das fendas reais

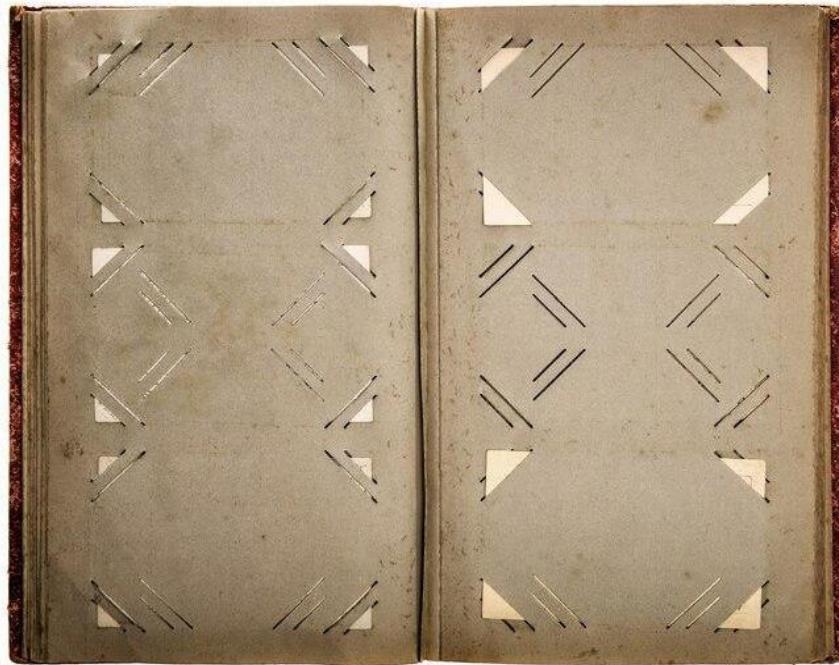


Fonte: Elaborado pelo autor.

A anexação dos cromos por encaixe foi pensado como forma de colaborar com o caráter mutável do livro-objeto, não limitando as imagens como fixas e imóveis e apoiando também a autonomia do leitor em escrever seu próprio livro baseado em suas vivências, com a própria troca das fotografias por outras.

Junto com as referências de outros livros que se baseiam na ideia de coletânea de memórias, referidas anteriormente, duas referências sobre esse método de fixação de imagens, por meio de fendas, foram coletadas. A primeira se trata de álbuns de fotografia familiares produzidos por volta dos anos 1930, hoje referidos como vintage; esses álbuns, por diversos fatores, não tiveram muita aderência no Brasil, mas foram amplamente utilizados em países europeus e norte-americanos. São conhecidos como álbuns de *corner tabs* (traduzido como “abas de canto”), no qual as fotos são encaixadas pelos cantos, facilitando manuseio e retirada de determinadas fotografias. Essas *corner tabs* na maioria das vezes eram feitas de materiais autocolantes, os quais a própria pessoa posicionava na página; no entanto, em alguns álbuns, a página por si só já vinha recortada de forma a encaixar as fotos em locais pré-determinados:

Figura 30 – Álbum de fotografia com *corner tabs* recortados



Fonte: Liligraphie.

A segunda referência, possivelmente influenciada por esse tipo de álbum, é o livro de Gustavo Piqueira, *Bibi*, publicado pela Lote 42. O livro, lançado em 2019, tem a proposta de “mudar de título” algumas vezes e, para isso, também se utiliza do recurso das *corner tabs*, trazendo para a modernidade essa possibilidade de trabalhar com as mídias. Apesar de proposta e objetivos muito diferentes, graficamente se assemelha aos álbuns referidos:

Figura 31 – Livro *Bibi*, de Gustavo Piqueira

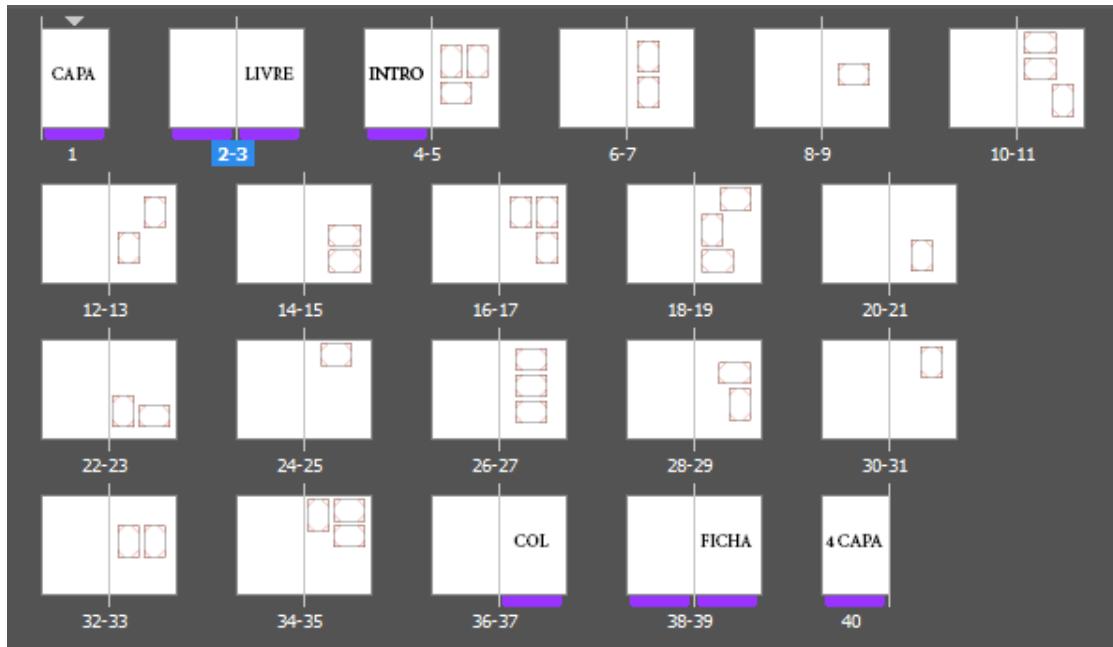


Fonte: Lote 42.

*a.9) Diagramação:*

As disposições dos cromos no miolo foram espontâneas e aleatórias, tentando formar ideias referentes à verticalidade e horizontalidade urbanas através da diagramação. As páginas diferem em quantidade de cromos que podem acoplar, havendo páginas de 1 até 3 encaixes diferentes, resultando em um total de 34 cromos em 16 páginas úteis, como ilustra o espelho abaixo:

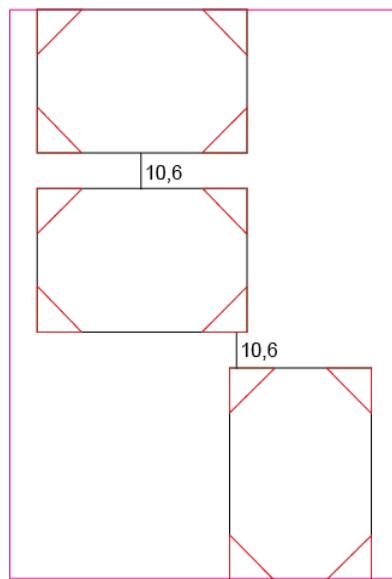
Figura 32 – Espelho do suporte



Fonte: Elaborado pelo autor.

Além disso, necessariamente os cromos no suporte possuem uma distância de 10,6 mm entre si, referente à margem de segurança interna para que um rasgo não se encontre com o outro eventualmente e impossibilitando assim o encaixe das fotos.

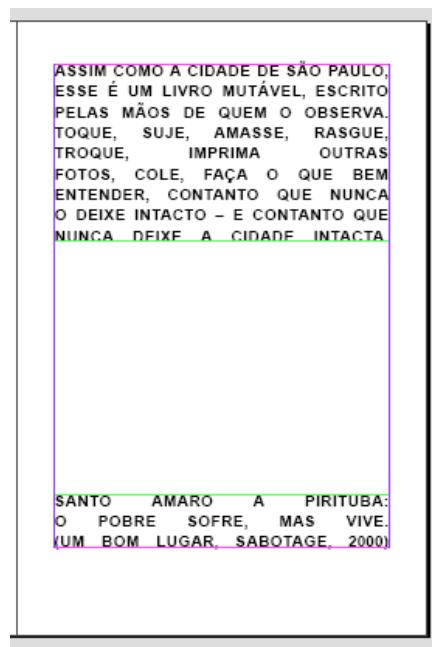
Figura 33 – Distância dos cromos



Fonte: Elaborado pelo autor.

Quanto à diagramação dos textos, como regra foi decidido quebrar as regras usuais dos livros: este texto não vem com hifenização nem com diagramação “limpa”, pelo contrário, se observam “caminhos de ratos” (grandes espaços entre as palavras) quase não intencionais, mas com essa não intencionalidade sendo privilegiada. Os textos, ao contrário dos cromos, seguem a margem à risca e seu conteúdo é privilegiado acima da estética formal:

Figura 34 – Exemplo de diagramação do texto



Fonte: Elaborado pelo autor.

*a.10) Capa:*

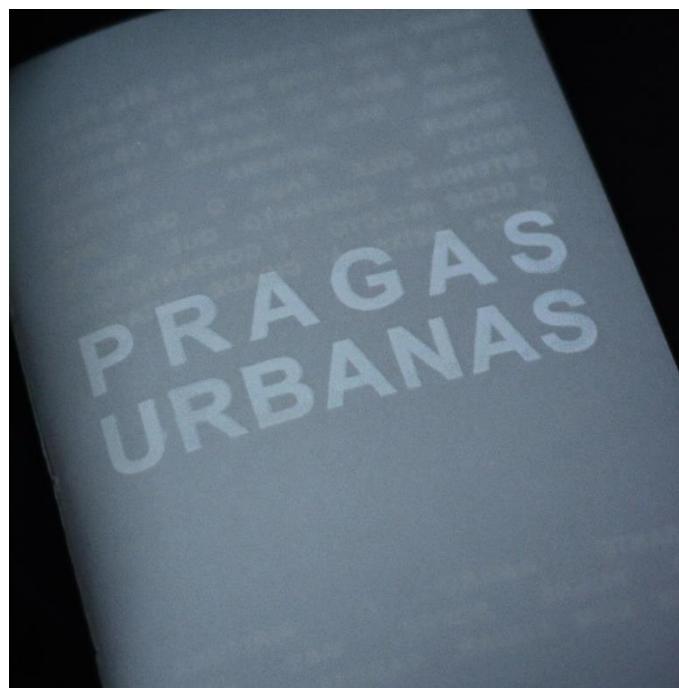
Foi decidido seguir por uma capa simples, apenas com o título da obra, *Pragas Urbanas*, que se refere tanto às pixações quanto aos pixadores no imaginário popular<sup>31</sup>. O título, em caixa-alta, é centralizado e justificado na página:

Figura 35 – Diagramação da capa



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 36 – Capa do projeto



Fonte: Elaborado pelo autor.

<sup>31</sup> O título também se refere à prática dos pixadores de formarem grifes que aludem à expressões pejorativas como reivindicação de termos, como visto no capítulo 2.

b) Cromos

Os cromos, por sua vez, foram pensados para ser compactos e simples, com o objetivo de chamar toda a atenção para a fotografia que contém.

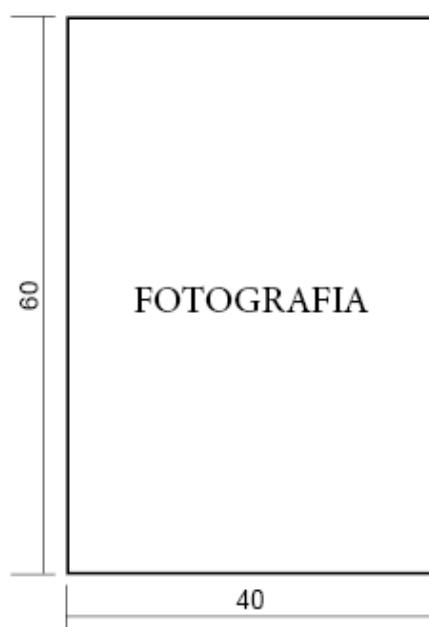
*b.1) Papel: Papel Layout 180 g/m<sup>2</sup>*

O papel Layout foi utilizado aqui novamente pela sua maciez; a gramatura, menor que a do suporte, foi escolhida para ter um encaixe mais facilitado e menos marcas de dobra forçada ao longo do tempo (apesar de ser admitido que essas marcas virão).

*b.2) Formato: 60 x 40 mm (vertical ou horizontal)*

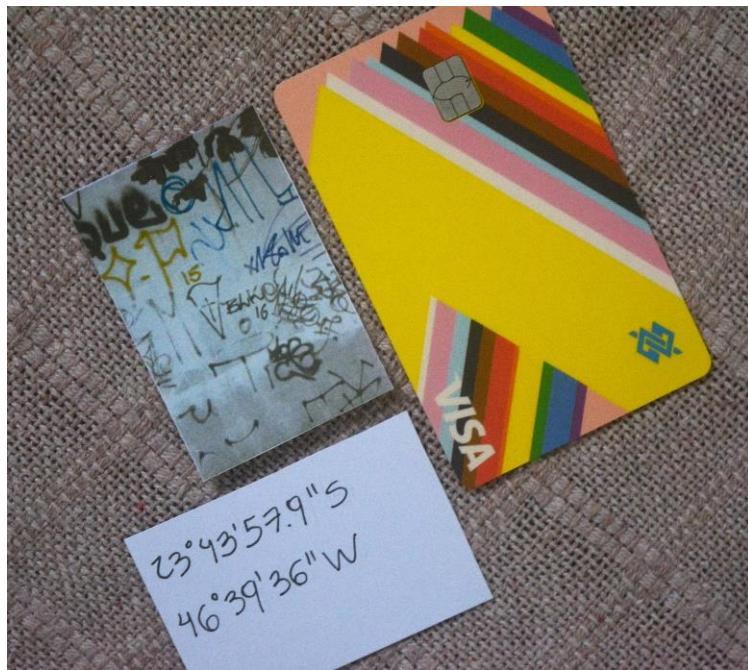
O formato foi decidido através da relação da proporção padrão de fotos das câmeras fotográficas, a proporção 3:2, ao mesmo tempo que teria que ser possível formar 3 cromos em uma só página e deixar o encaixe anatômico. As dimensões do cromo, portanto, foram escolhidas pensando no livro 140 x 210 mm e suas margens de segurança.

Figura 37 – Dimensões dos cromos



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 38 – Comparaçāo tamanho dos cromos



Fonte: Elaborado pelo autor.

*b.3) Quantidade de cromos: 34*

A quantidade de cromos foi decidida arbitrariamente pela posição dos encaixes e quantidade de páginas.

*b.4) Impressão e corte*

A impressão foi feita digitalmente em impressora a laser, levando em conta principalmente o custo e a facilidade de reprodução. As cores são em CMYK 4x0, isto é, a frente em quadricromia e atrás sem impressão; as imagens são sangradas, tomando toda a frente do cromo pela fotografia.

O corte das fotografias, assim como o corte dos encaixes no suporte, foi feito manualmente.

*b.5) Tipografia: Manual*

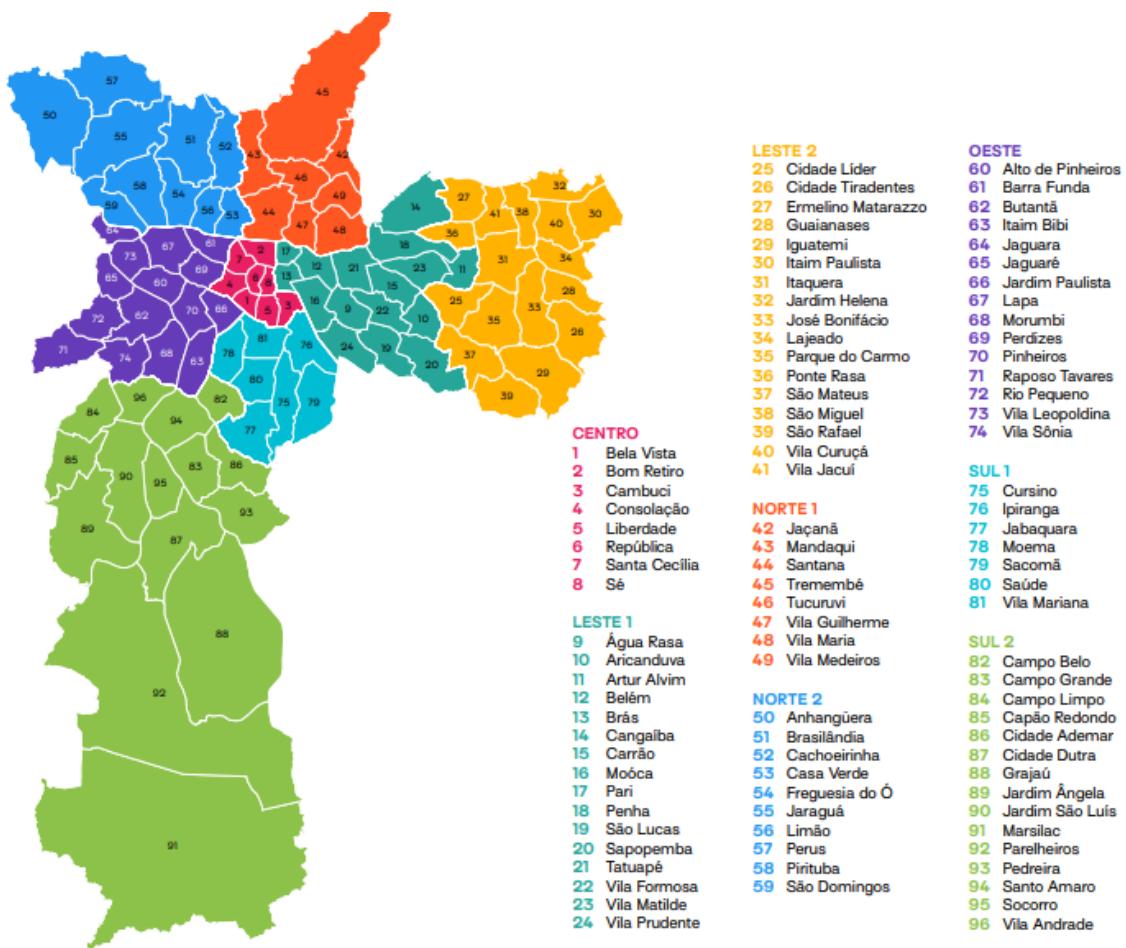
As coordenadas geográficas de todas as fotos são escritas atrás dela (como mostrado na figura 36 acima), à mão, não só para uma precisão documental mas também como parte da estética de localização geográfica do pixo, além de aprofundar ainda mais a materialidade e imersão do pixo quando o leitor é instigado a pesquisar de onde aquela foto é através das coordenadas, uma forma relativamente simplificada de pesquisa hoje em dia.

### c) Fotografias

As fotos tem o objetivo comum de informalidade, algo facilmente replicável. Fugindo do caráter foto-registro, o registro se caracteriza na foto como o conjunto do projeto. Esse elemento rápido e até “fugidio” em algumas fotos (representado pela falta de foco ou pelo assunto quase “escapando das mãos”), eleva o caráter de representação mais do que como um documento científico da fotografia; algumas foram feitas por uma câmera DSLR, Nikon D5200, e outras por um smartphone comum, assim como é possível perceber que algumas são mais estáveis e direcionadas e outras mais borradadas e incompressíveis, com o flash estourado, por exemplo. Também foi pensado na direção das fotografias, umas foram feitas para acentuar a verticalidade da cidade e outras a horizontalidade, tudo isso considerando os tipos de fissuras no suporte pretendidas para acomodar essas fotos.

Quanto à localização das fotos, foi utilizada uma divisão da metrópole em 5 pontos – Zona Sul, Zona Norte, Zona Oeste, Zona Leste e Centro – e uma divisão mais ou menos igualitária entre a quantidade de fotos de cada região. Os bairros escolhidos foram determinados pela facilidade de locomoção no veículo pretendido: quando estava de carro, preferia seguir para bairros mais distantes entre si; já de ônibus, seguia para bairros vizinhos, por questão de acessibilidade. Bairros conhecidos por mim ou que eu sabia que haveria uma grande produção urbana de pixo também foram privilegiados – em regiões mais ricas era preferencial seguir para a parte mais pobre, onde essa produção seria menos apagada e existiria mais possibilidade de escolha.

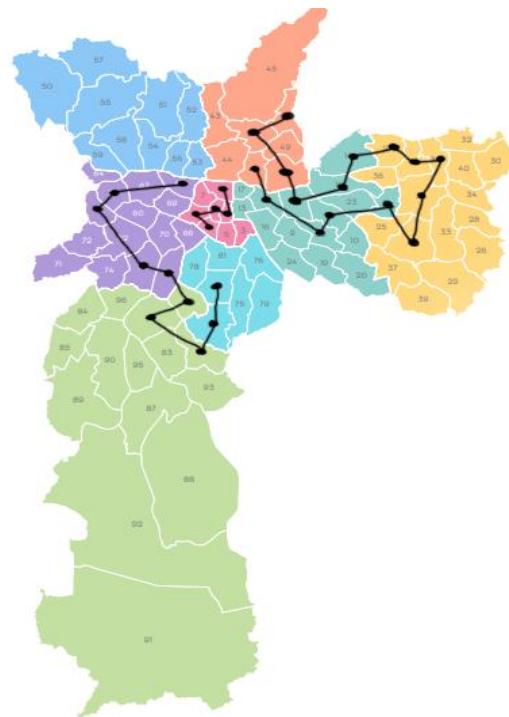
Figura 39 – Mapa de bairros de São Paulo



Fonte: Extrato de Mapa da Desigualdade 2022, p. 5.

E na figura 40 se encontra o percurso efetivamente percorrido, ao longo de três dias diferentes:

Figura 40 – Percurso efetivo das fotografias



Fonte: Elaborado pelo autor.

Mesmo valorizando a crueza das fotos, estas tiveram pontualmente que ser editadas, pensando na correção de luminosidade para a impressão no papel; no entanto, essa edição foi puramente técnica, sem a correção de erros ou mudança nas condições em que a foto foi tirada:

Figura 41 – Comparação de edição das fotos



Fonte: Elaborado pelo autor.

## 7 CONCLUSÃO

Ao longo dessa monografia, se falou muito sobre o capitalismo e as implicações sobre como habitamos e transitamos na cidade: a urbanidade, desde o início, foi construída com o objetivo de desabrigar e eliminar corpos dissidentes ou incômodos que, colocados à margem do sistema capitalista, criou manifestações e modos de vivência para além das convenções do certo e errado. Os corpos resistentes constantemente se adaptam e criam comunicações vivas e múltiplas que, mesmo perseguidas, não podem ser excluídas.

O livro construído nesse Trabalho de Conclusão de Curso, portanto, é um resultado direto de diversas percepções, não só sobre o mundo do pixo e a urbanidade capitalista, como sobre o mundo do livro: a capacidade de imprensa também, por muitos anos, foi alvo de criminalização em solo brasileiro, nos anos coloniais, como forma de proibição da circulação de conhecimentos e de divulgação de informações que pudessem opor-se ao poder do Império; carregando essa herança elitista até os dias atuais, a prática do fazer livreiro é restrita a alguns poucos que possuem poder material e intelectual de inserção nesse meio – percebemos ainda tentativas constantes de monopolização do fazer do livro por meio de formação de oligopólios e conglomerados editoriais, em um movimento que cada vez mais toma força não só no Brasil como em todo o globo. A editoração independente surge, assim, como uma luta pelo compartilhamento de saberes minorizados, do nosso fazer artístico, da intelectualização das nossas práticas e pela apropriação da imprensa pelas pessoas marginalizadas – assim como o pixo se apropria da cidade.

Importante, no entanto, não confundir a intelectualização da prática do pixo com a estetização dela: um ponto fundamental nesse trabalho foi entender até onde transformar o pixo em um trabalho de editoração poderia aproximar ele da sua objetificação simplista, e até que ponto se pode ver um pixo como uma manifestação cultural sem cair na armadilha da artificação – como aconteceu com o grafite, explicitado no capítulo 4. Sobre esse tópico, entendo que a reprodução fotográfica do pixo não configura a artificação da prática, assim como o fazer independente também não configura cooptação e mercantilização de vivências: isso, por si só, se difere do fazer editorial de grandes editoras. Portanto, a reproduzibilidade técnica e editorial do projeto tem a ambição de fazer

um alcance extra e interterritorial e recuperar o lugar do livro-objeto como dissidência enquanto luta pela não objetificação de seus praticantes ou da própria prática, considerando que é a exploração artística e a transformação das linguagens populares o que alimenta os movimentos marginalizados. O discurso pregado aqui é que a prática do pixo deve ser vista como uma possibilidade múltipla que vai além dos muros das cidades, assim como o fazer editorial vai além das páginas dos livros.

Além disso, como objetivo finalístico, podemos citar a construção de uma memória grupal de pessoas marginalizadas – historicamente proibidas de portar seus registros e conhecimentos ancestrais – através de suportes duradouros de registro, como a fotografia. Essa produção abarca noções de cidadania, direitos sociais e civis, e o próprio direito de criação de histórias coletivas que não permitam que a visão dos vitoriosos do sistema capitalista se sobreponha sobre a vida das pessoas que passaram pela cidade de São Paulo e deixaram suas marcas, agora fotografadas e materializadas como uma colagem de vivências.

Finalizo esse trabalho, portanto, com a tentativa de fazer com que nós, habitantes oprimidos pelos prédios, consigamos ver palavras reconfortantes mesmo que não as consigamos ler, é a tentativa de humanizar a metrópole assim como o pixo o faz, é colocar um nome – uma tag – nas paredes e talvez inspirar as pessoas a viver o lugar que habitam, porque transitar por um lugar sem humanidade é a característica mais dolorosa das urbanidades capitalistas. O pixo, apesar de ilegível (e talvez porque é ilegível), é uma das únicas manifestações universais entre as metrópoles e, a partir do momento que enxergamos essas escritas como uma resistência, talvez possamos nos sentir menos sozinhos nessas cidades de não lugares.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Igor. **Pixação em São Paulo**: território e relações de poder na metrópole. Ponta Grossa: Monstro dos Mares, 2022. 64 p. ISBN 9786586008227. Disponível em: [https://monstrodosmares.com.br/wp-content/uploads/2022/08/igor-pixacao\\_WEB.pdf](https://monstrodosmares.com.br/wp-content/uploads/2022/08/igor-pixacao_WEB.pdf). Acesso em: 3 fev. 2024.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. Estado, Direito e análise materialista do racismo. In: KASHIURA JUNIOR, Celso Naoto et al. **Para a crítica do direito**: reflexões sobre teorias e práticas jurídicas. 1. ed. São Paulo: Outras Expressões / Editorial Dobra, 2015. p. 747-766. ISBN 9788564421936.

ALTAMIRANO, Micaela. **A pixação na paisagem de São Paulo**: o risco como construção do sentido da vida urbana. 2018. 300 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/bitstream/handle/21338/2/Micaela%20Altamirano.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2023.

ANTUNES, Maria Eduarda Rodrigues. Capoeira e vadiagem: Criminalização no controle social do pós abolição. **Documentação e Memória**, Recife, v. 6, ed. 12, p. 71-80, jul./dez. 2021.

ARQUIVO NACIONAL. Protesto contra a ditadura no Centro do Rio de Janeiro em abril de 1968. **Memórias Reveladas**, 17 maio 2022. Disponível em: [https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/imagens-e-documentos-do-periodo-de-1964-1985/imagens-correio-da-mania/22137283\\_501841150171831\\_6407830922706136663\\_o.jpg/view](https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/imagens-e-documentos-do-periodo-de-1964-1985/imagens-correio-da-mania/22137283_501841150171831_6407830922706136663_o.jpg/view). Acesso em: 11 set. 2023.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 1. ed. Campinas: Papirus Editora, 1994. 112 p. ISBN 9788530802912.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 186 p. ISBN 8520904807.

BASE DE DADOS DE LIVROS DE FOTOGRAFIA. Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular. **Base de Dados de Livros de Fotografia**. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/31623/procurem-luisa-no-mercado-de-arte-popular>. Acesso em: 11 mar. 2024.

BAUDRILLARD, Jean. **Kool killer ou l'insurrection par les signes**. Les partisans du moindre effort, 2005. 44 p. Disponível em: <https://lpdme.org/projects/jeanbaudrillard/koolkiller.pdf>. Acesso em: 16 maio 2024.

BECKER, Howard Saul. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 288 p. ISBN 9788537801086.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015. 176 p. ISBN 9788525437846.

BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Sueli Carneiro / Polén, 2019. 144 p. v. Feminismos Plurais. ISBN 9788598349732.

BRACCHI, Daniela. O fotolivro enquanto arte política. **Base de Dados de Livros de Fotografia**, 2021. Disponível em:  
<https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/22490>. Acesso em: 18 mar. 2024.

BRAGA, Emanuel Oliveira. Gentrificação. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbete). ISBN 9788573342994.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei nº 628, de 12 de fevereiro de 2019. Altera o Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para dispor sobre a tipificação do crime de pichação. Disponível em:  
[https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarIntegra?codteor=1709681&filename=Tramitacao-PL%20628/2019](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarIntegra?codteor=1709681&filename=Tramitacao-PL%20628/2019). Acesso em: 12 dez. 2023.

BRASIL. Decreto 847, de 11 de outubro de 1890. Código Penal dos Estados Unidos do Brazil. **Coleção de Leis da República do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 dez.

BRASIL. Decreto-Lei nº 2.848, de 07 de dezembro de 1940. Código Penal. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/Del2848.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848.htm). Acesso em: 12 dez. 2023.

BRASIL. Lei Federal nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para desriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Disponível em:  
[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm). Acesso em: 12 dez. 2023.

BRASIL. Lei Federal nº 12.852, de 5 de agosto de 2013. Institui o Estatuto da Juventude e dispõe sobre os direitos dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas de juventude e o Sistema Nacional de Juventude - SINAJUVE. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2013/lei/l12852.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12852.htm). Acesso em: 12 dez. 2023.

BRASIL. Lei Federal nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Disponível em:  
[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9605.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9605.htm). Acesso em: 12 dez. 2023.

BUTTERFIELD, Fox. On New York Walls, the Fading of Graffiti. **The New York Times**, Nova York, p. 1, 6 maio 1988. Disponível em:  
<https://www.nytimes.com/1988/05/06/nyregion/on-new-york-walls-the-fading-of-graffiti.html>. Acesso em: 11 set. 2023.

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

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Zona cinzenta. **Apartes**, São Paulo, n. 24, 6 jun. 2017. Cultura, p. 24-31. Disponível em:  
[https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes-anteriores/wp-content/uploads/sites/9/2017/06/revista\\_APARTES\\_N24\\_MARJUN17.pdf](https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes-anteriores/wp-content/uploads/sites/9/2017/06/revista_APARTES_N24_MARJUN17.pdf). Acesso em: 22 nov. 2023.

CAMINHA, Julia ET AL. **O futuro do Estatuto da Cidade**. Le Monde Diplomatique Brasil, 6 jul. 2021. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/o-futuro-do-estatuto-da-cidade/>>. Acesso em: 21 nov. 2023

CAPE, Jonathan. Prefácio da Edição Americana (1982). In: HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil**: sua história. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2017. p. 29-32. ISBN 9788531413650.

CARVALHO, Claudio Oliveira; MARIANI, Carla Neves. Escritas marginais nas ruas: Expressões do direito visual à cidade. **Revista de Direito da Cidade**, Rio de Janeiro, v. 9, ed. 3, p. 912-932, 21 ago. 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/rdc/article/view/27032/21070>. Acesso em: 22 nov. 2023.

COLZANI, Evandro. A juventude e a ditadura militar de 1964. **Organização Comunista Internacionalista**, 1 jul. 2012. Disponível em:  
<https://www.marxismo.org.br/a-juventude-e-a-ditadura-militar-de-64/>. Acesso em: 11 set. 2023.

DATA FAVELA; Renato Meirelles (prod.). **2022: um país chamado favela**. 2023. Disponível em: [https://outraspalavras.net/wp-content/uploads/2023/03/Pesquisa-expofavela\\_datafavela.pdf](https://outraspalavras.net/wp-content/uploads/2023/03/Pesquisa-expofavela_datafavela.pdf). Acesso em: 25 mar. 2024.

DODÔ PUBLICAÇÕES. O Ministério da Saúde se Diverte. **Dodô Publicações**, 6 mar. 2014. Disponível em:  
<https://dodopublicacoes.wordpress.com/2014/03/06/o-ministerio-da-saude-se-diverte/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

ESTADÃO. História da pichação e do grafite em São Paulo. **Acervo**, São Paulo, 27 jan. 2017. Disponível em: <https://fotos.estadao.com.br/galerias/acervo,historia-da-pichacao-e-do-grafite-em-sao-paulo,29926>. Acesso em: 11 set. 2023.

FERNANDES, Edésio. Constructing the 'Right To the City' in Brazil. **Social & Legal Studies**, Londres, v. 16(2), p. 201-219, 1 jun. 2007. DOI 10.1177/0964663907076529. Disponível em: <https://sls.sagepub.com/content/16/2/201>. Acesso em: 21 nov. 2023.

FIDELIS, Karen Christye. Movimento Pixo: A cultura da pixação paulista e sua influência no Triângulo Mineiro. **Encontro de História da Arte Estudos : Transdisciplinares e métodos de análise**, Campinas, v. 5, p. 290-297, 2014. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2014/Karen%20Christye%20Fidelis.pdf>. Acesso em: 11 set. 2023.

FOLHA DE SÃO PAULO. Na década de 1980, políticos pichavam cidade de São Paulo para fazer propaganda eleitoral. **Acervo Folha**, São Paulo, 24 jan. 2017. Disponível em: <https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2017/01/24/durante-decada-de-1980-politicos-pichavam-cidade-de-sao-paulo-para-fazer-propaganda-eleitoral/>. Acesso em: 11 set. 2023.

FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da Metrópole**: Grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo. 176 p. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-18052010-092159/publico/mestrado\\_sergio\\_LIVRE.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-18052010-092159/publico/mestrado_sergio_LIVRE.pdf). Acesso em: 11 set. 2023.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999. 88 p. Coleção Primeiros Passos: 312. ISBN 9788511000498.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios Alternativos**. Niterói: EdUFF; São Paulo: CONTEXTO, 2002.

HARVEY, David. O direito à cidade. **Lutas Sociais**, São Paulo, ed. 29, p. 73-89, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18497/13692>. Acesso em: 21 nov. 2023.

HARVEY, David. **Os limites do capital**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. 592 p. ISBN 9788575593585.

HEART OF OAK. **Chez**. 14 nov. 2008. Flickr: Heart of Oak. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/gypsyrock/3028544015/>. Acesso em: 7 set. 2023.

HUNGRIA, Nélson. **Comentários ao Código Penal**: (Decreto-lei nº 2.949, de 7 de dezembro de 1940). Rio de Janeiro: Revista Forense, 1955. 482 p. v. 7 (Arts. 155 a 196).

IBGE. **Pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua**: PNADC.

IBGE, 2022. Disponível em:

<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pesquisa/10070/64506>. Acesso em: 23 dez. 2023.

INTOSCAPES. **#archives #bayareagraffiti #detroitgraffiti**. Detroit, 3 fev.

2022. Instagram: @intospaces. Disponível em:

[https://www.instagram.com/p/CZhi-yHOUI3/?img\\_index=3](https://www.instagram.com/p/CZhi-yHOUI3/?img_index=3). Acesso em: 11 set. 2023.

JAMES, C. L. R. A revolução e o negro. In: PABLITO, Marcello; ALFONSO, Daniel; PARKS, Letícia (org.). **A revolução e o negro**. São Paulo: Iskra, 2015. cap. 2, p. 21-36. ISBN 9788595351547.

JUNECA. **Participação no Encontro !!!!**. Rio de Janeiro, 11 jan. 2018.

Instagram: @junecejuniorartes. Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/Bd0wVFjFRsE/?hl=pt>. Acesso em: 05 jan. 2024.

L, Angelo. A History of Graffiti: The 60's and 70's. **SprayPlanet**, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.sprayplanet.com/blogs/news/a-history-of-graffiti-the-60s-and-70s>. Acesso em: 4 set. 2023.

LARA, Arthur. **Grafite**: arte urbana em movimento. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

LARRUSCAHIM, Paula Gil; SCHWEIZER, Paul. A criminalização da pixação como cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XXI. **R. Dir. Gar. Fund.**, Vitória, v. 15, n. 1, p. 13-32, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://sisbib.emnuvens.com.br/direitosegarantias/article/view/650/200> . Acesso em: 12 dez. 2023.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**: Uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Altamira Editorial, 2017. 95 p. ISBN 9788599518229.

LASSALA, Gustavo; GUERRA, Abilio. Cripta Djan Ivson, profissão pichador. "Pixar é crime num país onde roubar é arte". **Vitruvius**, São Paulo, ano 13, n. 049.04, mar. 2012. Disponível em:

<https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.049/4281>. Acesso em: 11 set. 2023

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2011. 143 p. ISBN 978-85-88208-97-1.

LILIGRAPHIE. **Open vintage photo album with dirty aged paper pages isolated on white background. retro style toned picture**. Freepik: liligraphie. 1 Fotografia digital. Disponível em: [https://www.freepik.com/premium-photo/open-vintage-photo-album-with-dirty-aged-paper-pages-isolated-white-background-retro-style-toned-picture\\_16470451.htm](https://www.freepik.com/premium-photo/open-vintage-photo-album-with-dirty-aged-paper-pages-isolated-white-background-retro-style-toned-picture_16470451.htm). Acesso em: 14 maio 2024.

LOTE 42. Bibi. **Lote 42**. Disponível em: <https://lote42.com.br/project/bibi/>. Acesso em: 14 maio 2024.

LUMA FLÔRES. Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular. **Luma Flôres**. Disponível em: <https://www.lumaflores.com/procuremluisa>. Acesso em: 21 mar. 2024.

MAPA DA DESIGUALDADE 2022. São Paulo: Instituto Cidades Sustentáveis, nov. 2022. Disponível em: [https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2022/11/Mapa-da-Desigualdade-2022\\_Tabelas.pdf](https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2022/11/Mapa-da-Desigualdade-2022_Tabelas.pdf). Acesso em: 21 nov. 2023.

MARICATO, Ermínia. **Metrópole na periferia do capitalismo**: ilegalidade, desigualdade e violência. São Paulo: Hucitec, 1996. 142 p. ISBN 8527103516.

MEGA / ROMEO / ETRS AKA NASTY SONS. **blockbuster**. Leeuwarden, 30 dez. 2014. Flickr: Mega / Romeo / Etrs aka Nasty Sons. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/nastysons/15526824864/>. Acesso em: 7 set. 2023.

MORGADO, Maurício. Cão Fila Km 26. **Maurício Morgado**, 1 abr. 2011. Disponível em: <https://mauriciomorgado.com.br/cao-fila-km-26/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

MOURA, Clóvis. O racismo como arma ideológica de dominação. In: ESCOLA PCDOB. **Escola PCdoB**. 1994a. Disponível em: [https://www.escolapcdob.org.br/file.php/1/materiais/pagina\\_inicial/Biblioteca/70\\_O\\_racismo\\_como\\_arma\\_ideologica\\_de\\_dominacao\\_Clovis\\_Moura\\_.pdf](https://www.escolapcdob.org.br/file.php/1/materiais/pagina_inicial/Biblioteca/70_O_racismo_como_arma_ideologica_de_dominacao_Clovis_Moura_.pdf). Acesso em: 10 abr. 2024.

MOURA, Clóvis. Particularidades do racismo brasileiro. **Revista Princípios**, São Paulo, ed. 32, p. 62-64, fevereiro/março/abril 1994b.

NUNES, José Horta. Cidade dormitório. *In: ENCICLOPEDIA DISCURSIVA DA CIDADE. Endici.* Campinas: Eni Puccinelli Orlandi, José Horta Nunes. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/endici/index.php?r=verbete/view&id=242>. Acesso em: 21 out. 2024.

OSSANI, Alessandro. Lettering r-evolution: a comparison between medieval illumination and graffiti-writing in the '70. **Figure**, v. 3, p. 59–72, 2017. DOI: 10.6092/issn.2038-6184/7444. Disponível em: <https://figure.unibo.it/article/view/7444>. Acesso em: 4 sep. 2023.

PAIS, José Machado. **Culturas Juvenis**. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

PERALVA, Angelina. **Violence et démocratie**: le paradoxe brésilien. Paris: Éditions Balland, 2001. 190 p. ISBN 9782715813519.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. **Lua Nova**, São Paulo, ed. 79, p. 143-162, 2010. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67315839007>. Acesso em: 2 jan. 2024.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. 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, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/64462/67117>. Acesso em: 19 fev. 2024.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **De rolê pela cidade**: os pixadores em São Paulo. Orientador: Prof. Dr. José Guilherme Magnani. 2005. 127 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PIXAÇÃO ROTA. **Troca folha em 2016. Local: Não lembro**. Curitiba, 28 mai. 2020. Facebook: Pixação ROTA. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2600835833509872&id=1572996962960436&set=a.1585784455015020>. Acesso em: 24 jun. 2024.

PIXOAÇÃO 02. Direção: Bruno de Jesus Rodrigues (Locuras). Roteiro: William Sernagiotto (V.D.A ® ™). Fotografia de Fábio Vieira (FOTORUA - Fantasmas). São Paulo: PixoAção, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Mh9IMd5zl4>. Acesso em: 10 fev. 2024.

REIS, Priscila Duarte dos et al.. Criminalização da cultura e identidade negra no Brasil: reflexões a partir das práticas do Coletivo Empodera Jovem. **PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, Niterói/RJ, ano 12, n. 22, p. 305-327, mar. 2022. Disponível em:

<https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/51423/31135> . Acesso em: 19 dez. 2023.

REVISTA FÓRUM. Com "guerra declarada", pixadores dão mais uma resposta ao prefeito João Doria. **Revista Fórum**, Porto Alegre, 18 jan. 2017. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/brasil/2017/1/18/com-guerra-declarada-pixadores-do-mais-uma-resposta-ao-prefeito-joo-doria-18684.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.

ROGÊ, Isaac. [Entrevista concedida a] Emily Macedo Santos. São Paulo, 31 fev. 2024.

ROMANI, Elizabeth. Design do livro-objeto infantil. Orientador: Clice de Toledo Sanjar Mazzilli. 2011. 144 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-11012012-115004/publico/DISSERTACAO\\_DESIGN\\_DO\\_LIVRO\\_OBJETO.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-11012012-115004/publico/DISSERTACAO_DESIGN_DO_LIVRO_OBJETO.pdf). Acesso em: 16 maio 2024.

SÁ, Xico. Jardins suspensos de Babel/Babilônia. In: MEDEIROS, Daniel (org.). **Ttsss...: a grande arte da pixação em São Paulo, Brasil**. São Paulo: Editora do Bispo, 2018. p. 10-13. ISBN 8599307088.

SÃO PAULO (SP). Lei Municipal nº 16.612, de 20 de fevereiro de 2017. Dispõe sobre o Programa de Combate a Pichações no Município de São Paulo, dá nova redação ao inciso I do art. 169 da Lei nº 13.478, de 30 de dezembro de 2002, e revoga a Lei nº 14.451, de 22 de junho de 2007. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-16612-de-20-de-fevereiro-de-2017/consolidado>. Acesso em: 12 dez. 2023.

SECRETARIA NACIONAL DE POLÍTICAS PENAIS. Dados Estatísticos do Sistema Penitenciário. **Relatório de Informações Penais: RELIPEN**. 14. ciclo. Brasília: Ministério da Justiça e Segurança Pública, 1. sem. 2023. Período de Janeiro a Junho de 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/senappen/pt-br/assuntos/noticias/senappen-lanca-levantamento-de-informacoes-penitenciarias-referentes-ao-primeiro-semestre-de-2023/relipen>. Acesso em: 23 dez. 2023.

SILVA, Roberta Paixão Lelis da. **A experimentação do Pixo pela fotografia**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2018. p. 16. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21900/1/A%20experimenta%C3%A7%C3%A3o%20do%20pixo%20pela%20fotografia.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2023.

SNYDER, Gregory J. **Graffiti Lives**: Beyond the Tag in New York's Urban Underground. São Paulo: New York University Press, 2011. 252 p. ISBN 9780814740460.

SSP-SP. São Paulo. In: REDE DE OBSERVATÓRIOS DA SEGURANÇA. **Pele Alvo**: A bala não erra o negro. ISBN: 9788559690354. Rio de Janeiro: CESeC, nov. 2023. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2023/11/relatorio-a-bala-nao-erra-o-negro-16-nov-2023.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2023.

STERN, Karen. **Writing on the Wall**: Graffiti and the Forgotten Jews of Antiquity. New Jersey: Princeton University Press, 2018. 312 p. ISBN 9780691161334.

STONE, Tim. Graffiti: art of the tag. **ABC News**, Melbourne, 3 fev. 2016. Disponível em: <https://www.abc.net.au/news/2016-02-04/the-art-of-graffiti-tagging/6959396>. Acesso em: 7 set. 2023.

THE NEW YORK TIMES. 'Taki 183' Spawns Pen Pals. **The New York Times**, Nova York, p. 37, 21 jul. 1971. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>. Acesso em: 11 set. 2023.

TOZETTO, Claudia. O efeito colateral do Airbnb: Encarecer o aluguel residencial. **Veja**, São Paulo, 18 out. 2014. Tecnologia. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/tecnologia/o-efeito-colateral-do-airbnb-encarecer-o-aluguel-residencial>. Acesso em: 22 nov. 2023.

VALLADARES, Lícia do Prado. Growing up in favela. Trabalho. **XI Congresso Mundial de Sociologia (mimeo)**, 1986.

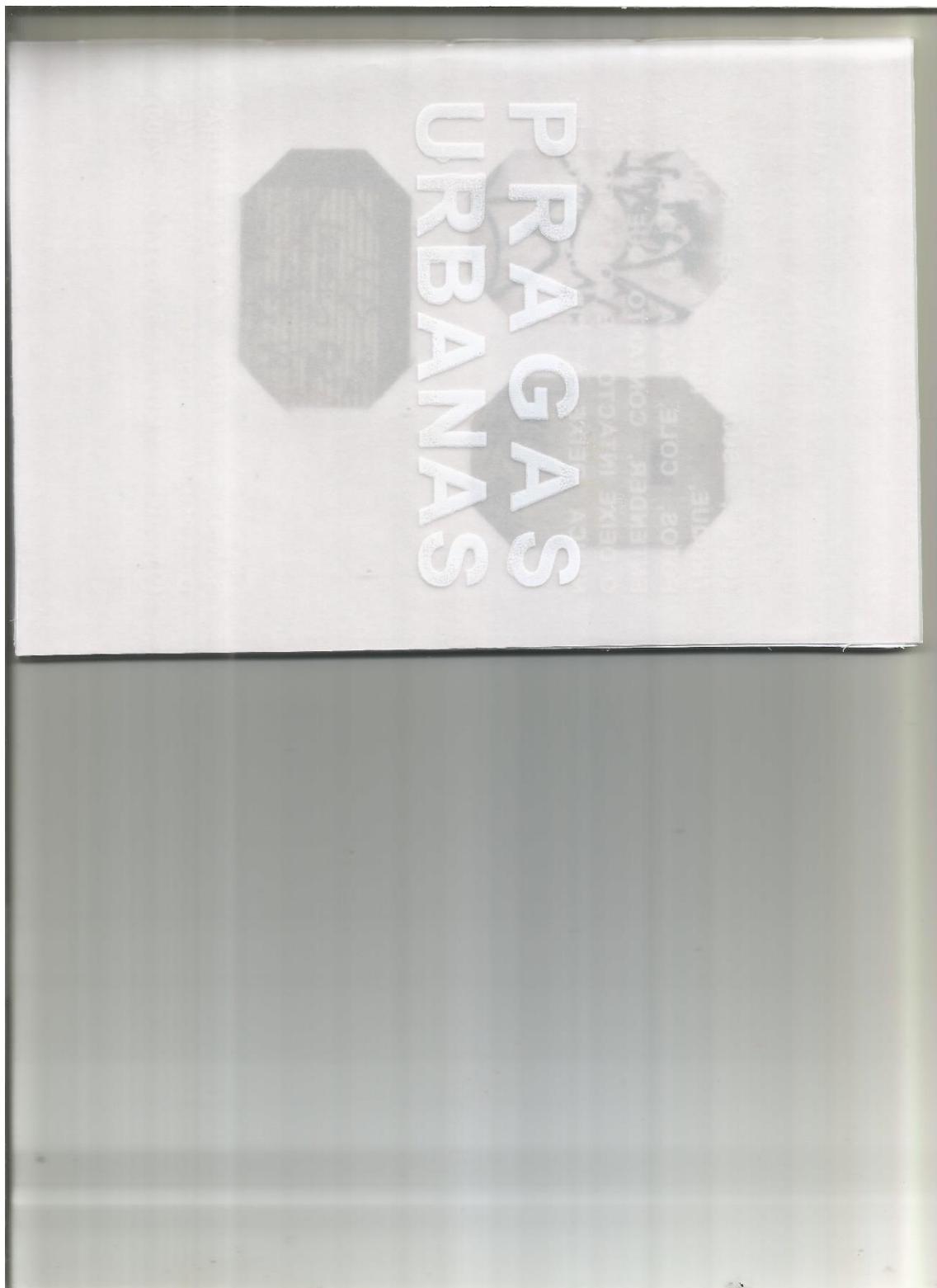
WICKMAN, Forrest. Ed Koch's Legacy in Hip-Hop. **Slate**, 1 fev. 2013. Brow Beat. Disponível em: <https://slate.com/culture/2013/02/ed-kochs-legacy-in-hip-hop-how-the-new-york-city-mayor-will-be-remembered-in-rhyme.html>. Acesso em: 11 set. 2023.

WIEDERHORN, Jon. **40 Years Ago**: Slayer Unleash Their Debut Album 'Show No Mercy' Read More: 40 Years Ago - Slayer Release Their Debut Album 'Show No Mercy'. Nova York: Loudwire, 3 dez. 2023. 1 fotografia digital. Disponível em: <https://loudwire.com/slayer-show-no-mercy-album-anniversary/>. Acesso em: 17 maio 2024.

YOUNG, Iris Marion. **Justice and the Politics of Difference**. 1. ed. Princeton: Princeton University Press, 2011. 304 p. ISBN 9780691152622.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

## APÊNDICE A – FAC-SÍMILE DO PROJETO



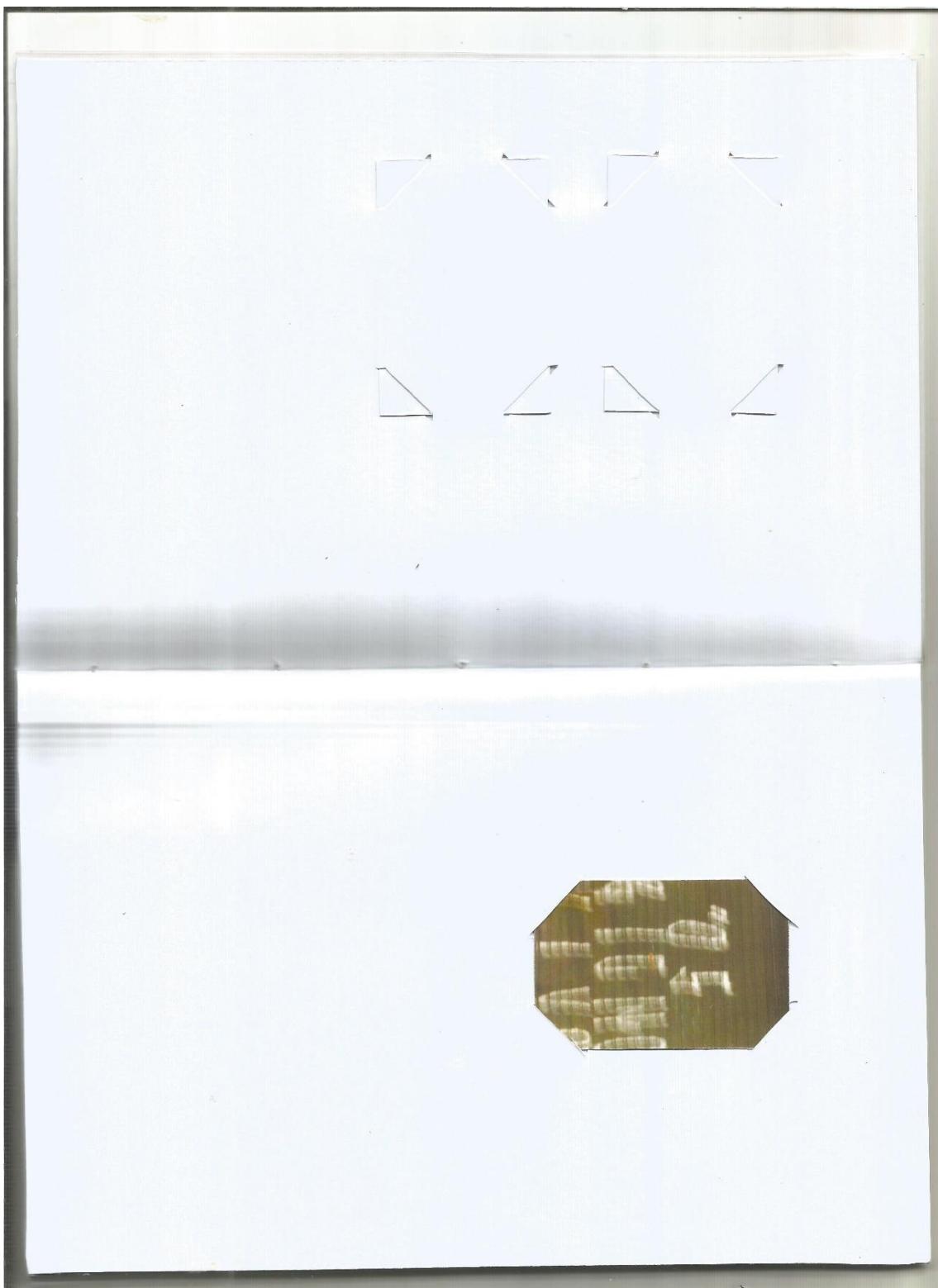


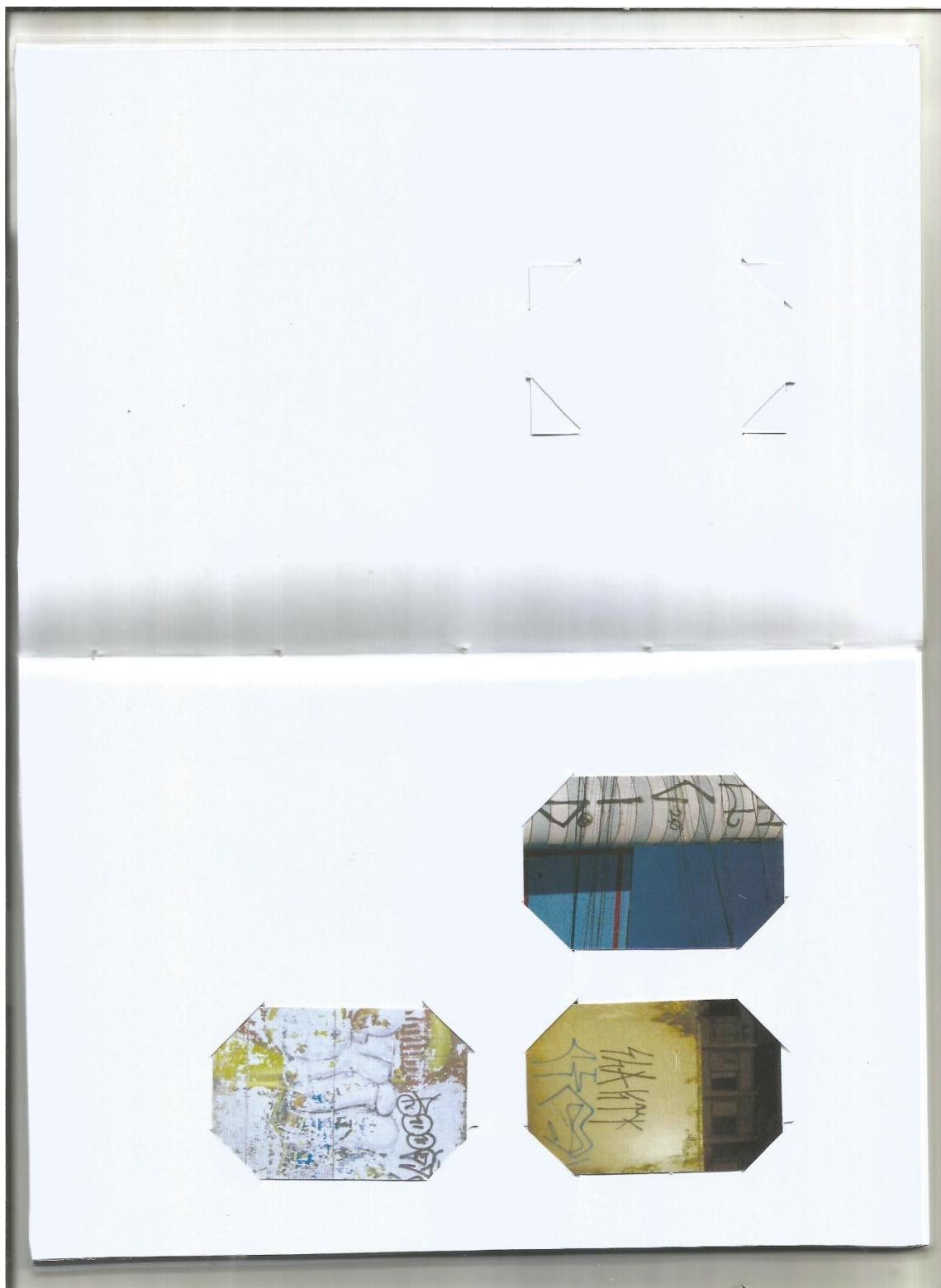
ASSIM COMO A CIDADE DE SÃO PAULO,  
ESTE É UM LIVRO MUTÁVEL, ESCRITO  
PELAS MÃOS DE QUEM O OBSERVA.  
TOQUE, SUJE, AMASSE, RASGUE,  
TROQUE, IMPRIMA OUTRAS  
FOTOS, COLE, FAÇA O QUE BEM  
ENTENDER, CONTANTO QUE NUNCA  
O DEIXE INTACTO - E CONTANTO QUE  
NUNCA DEIXE A CIDADE INTACTA.

SANTO AMARO A PIRITUBA:  
O POBRE SOFRE, MAS VIVE.  
(UM BOM LUGAR, SABOTAGE, 2000)

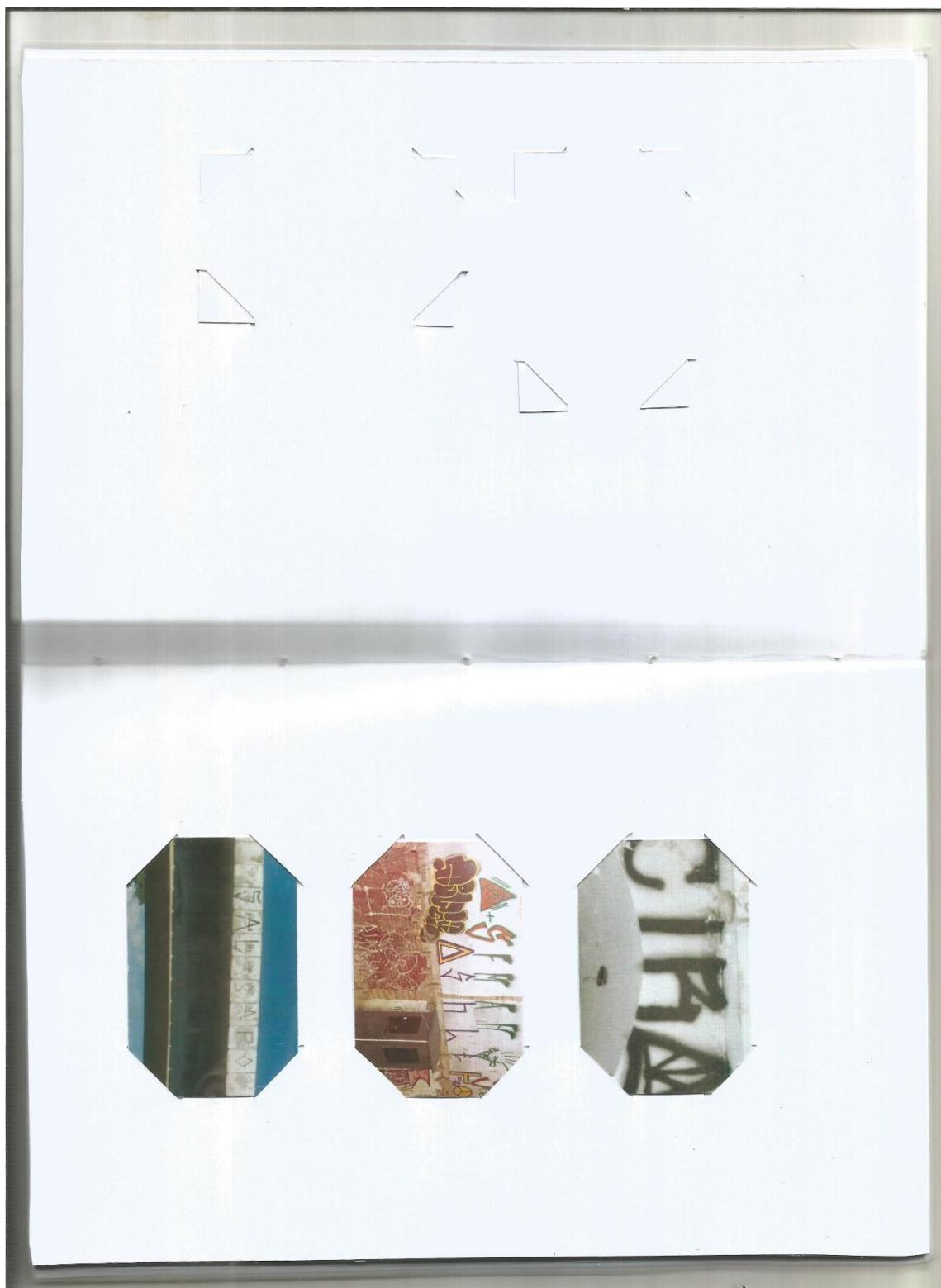


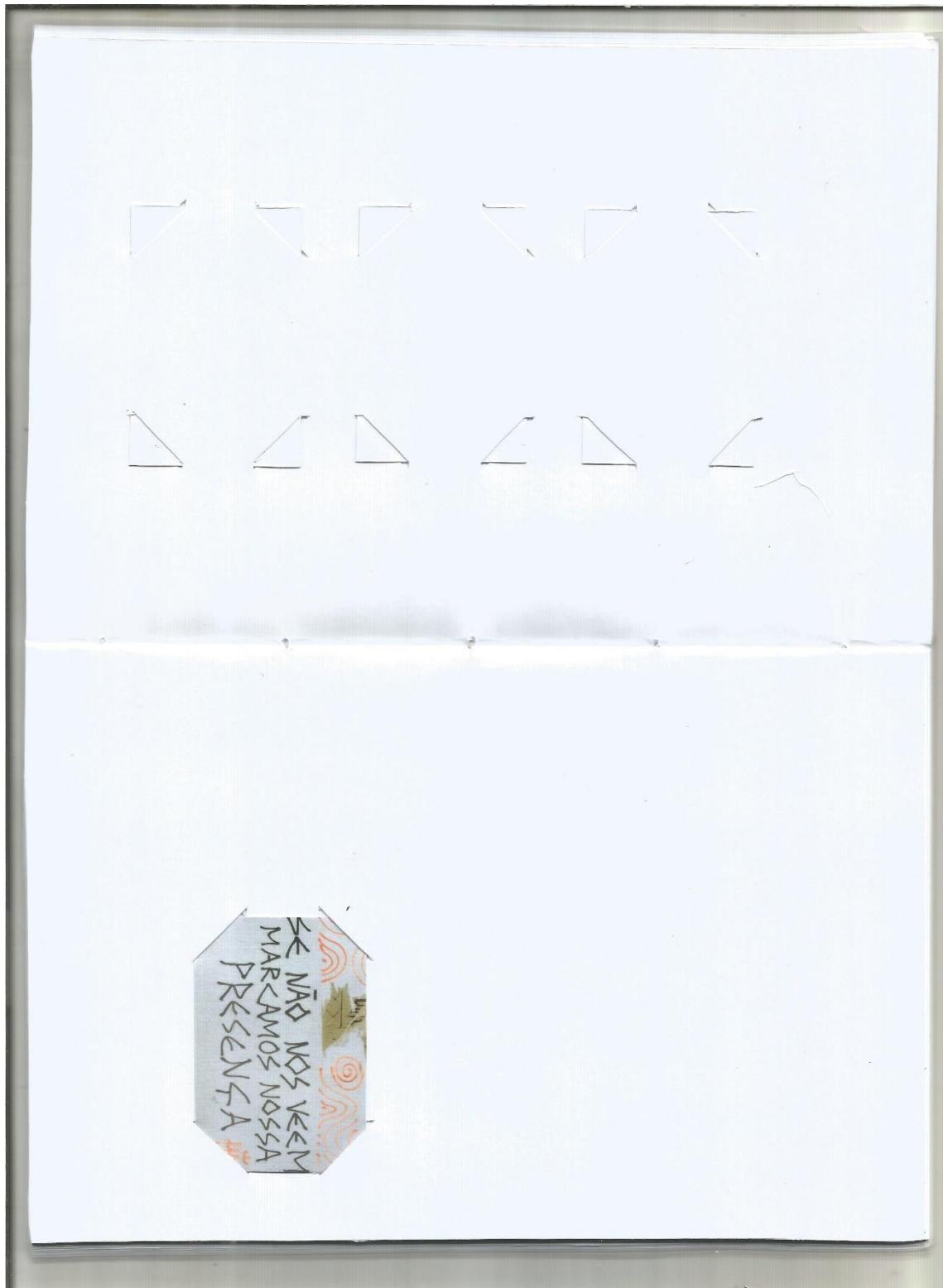




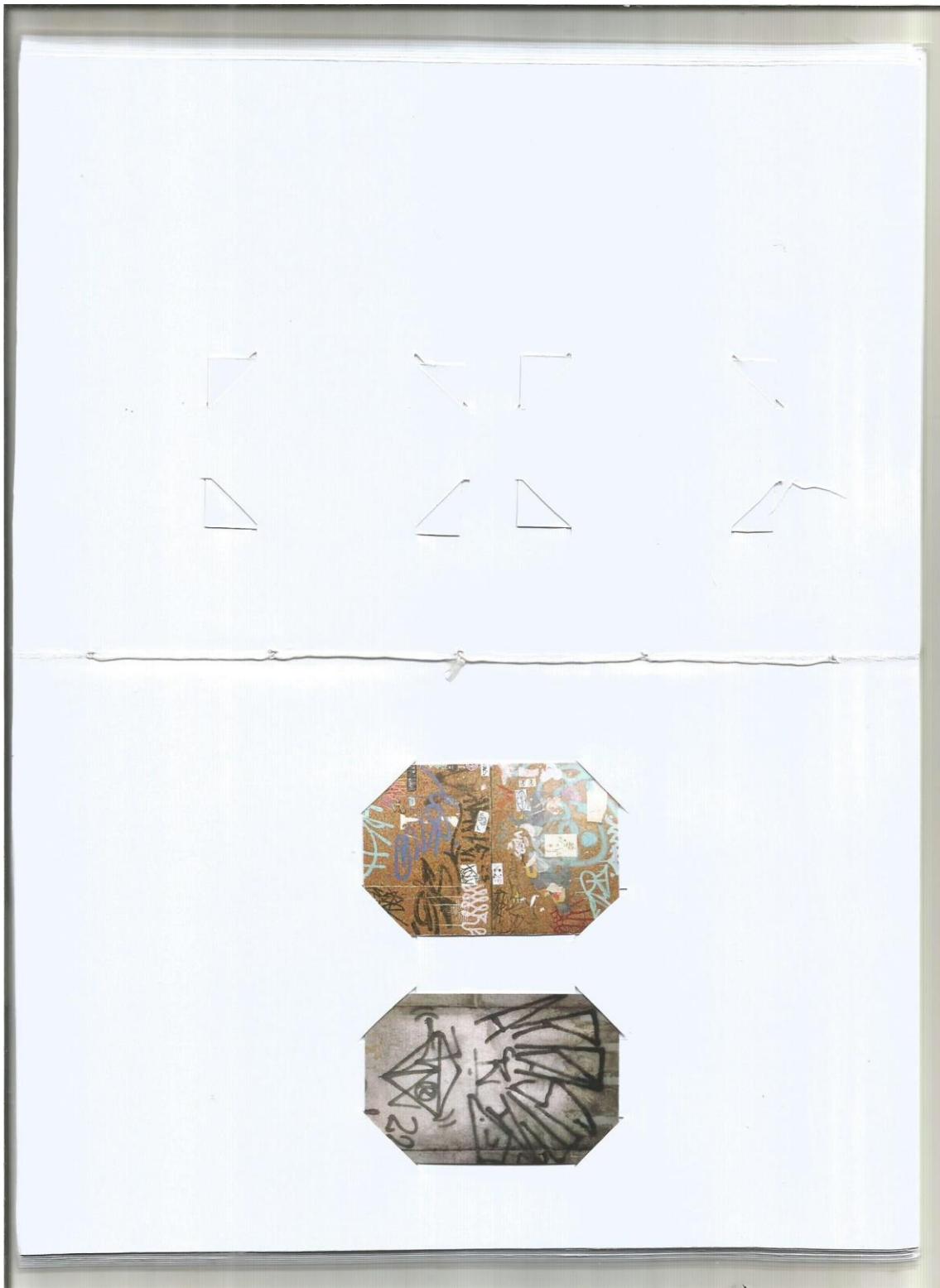


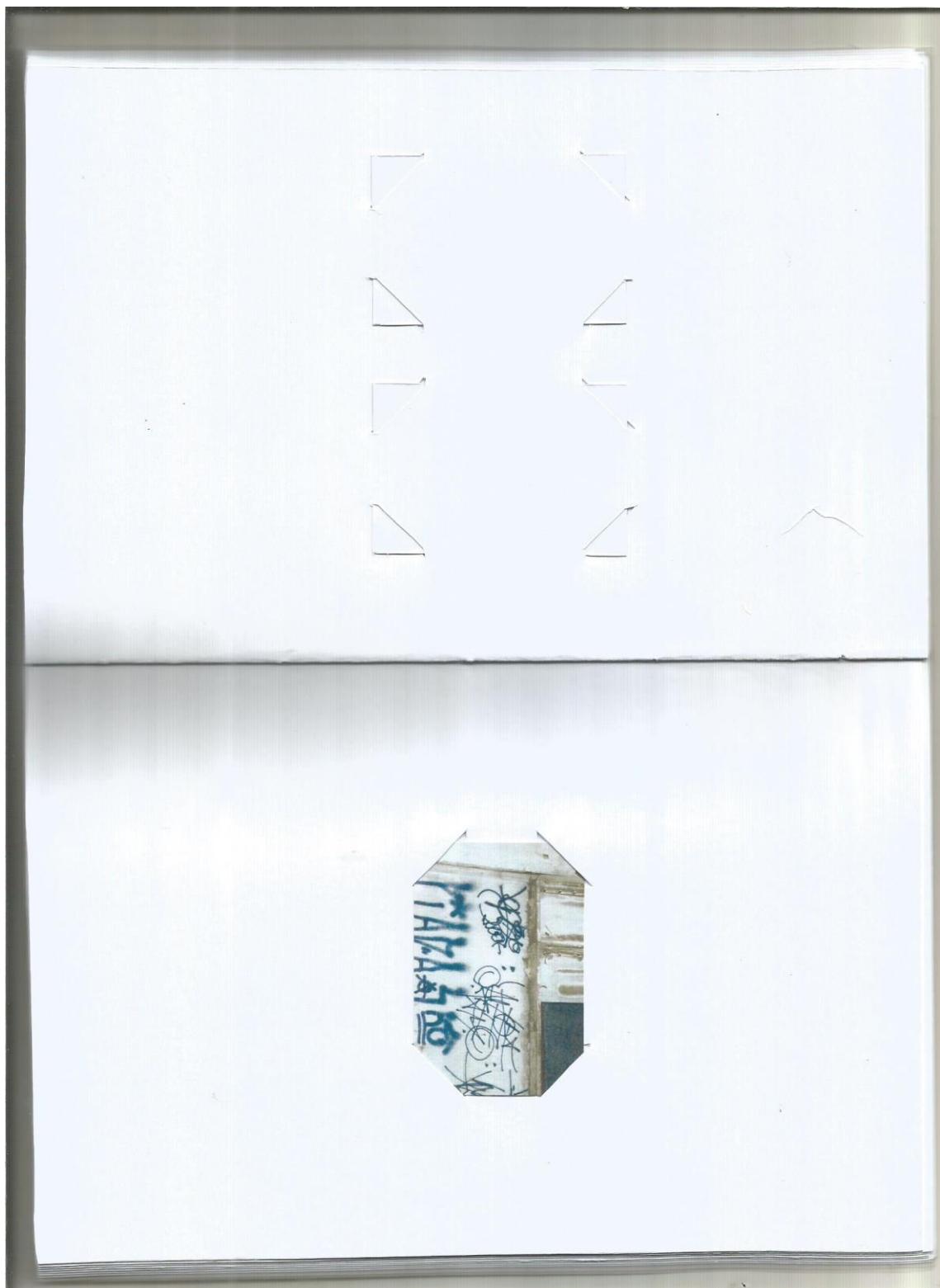


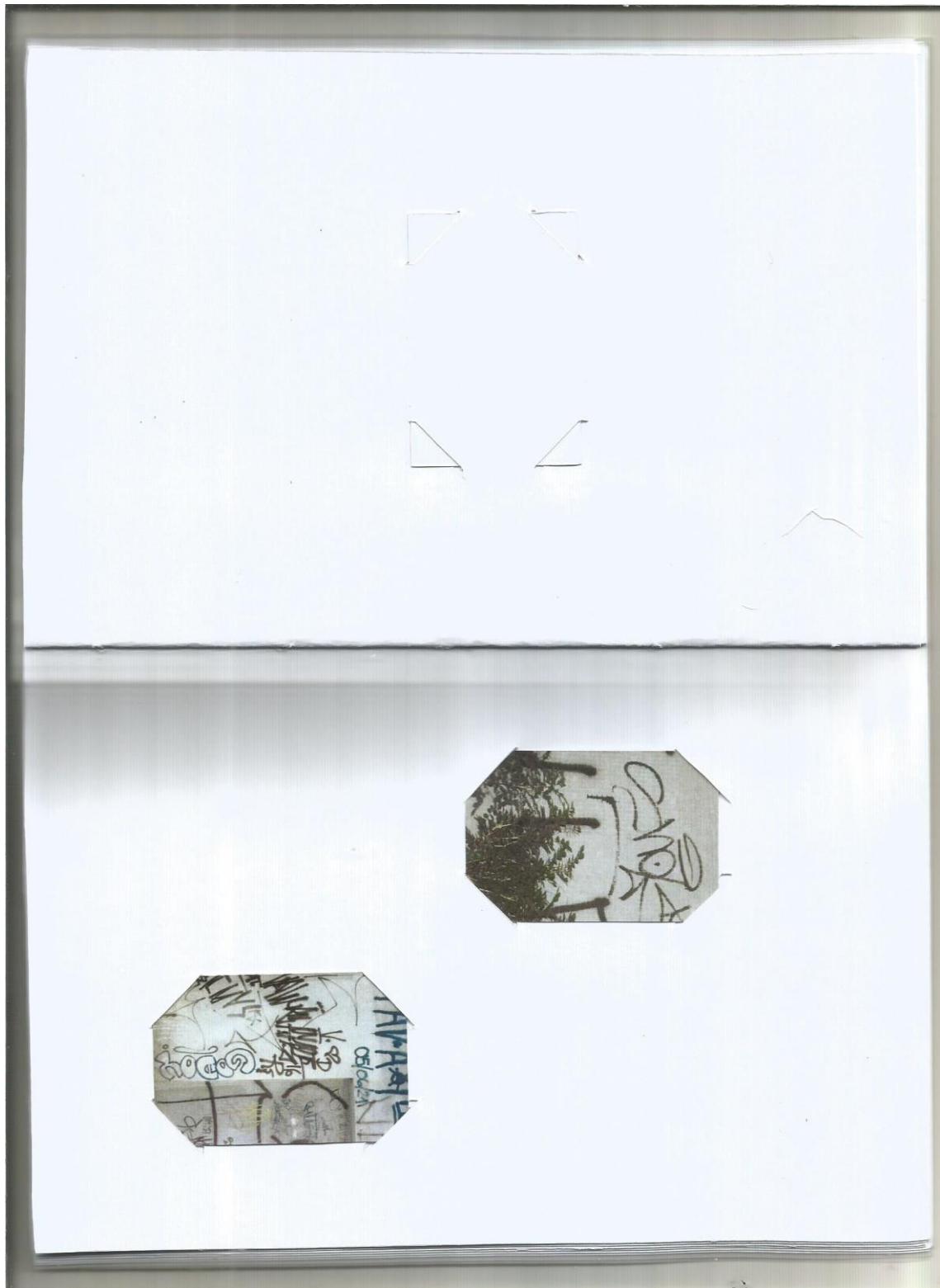


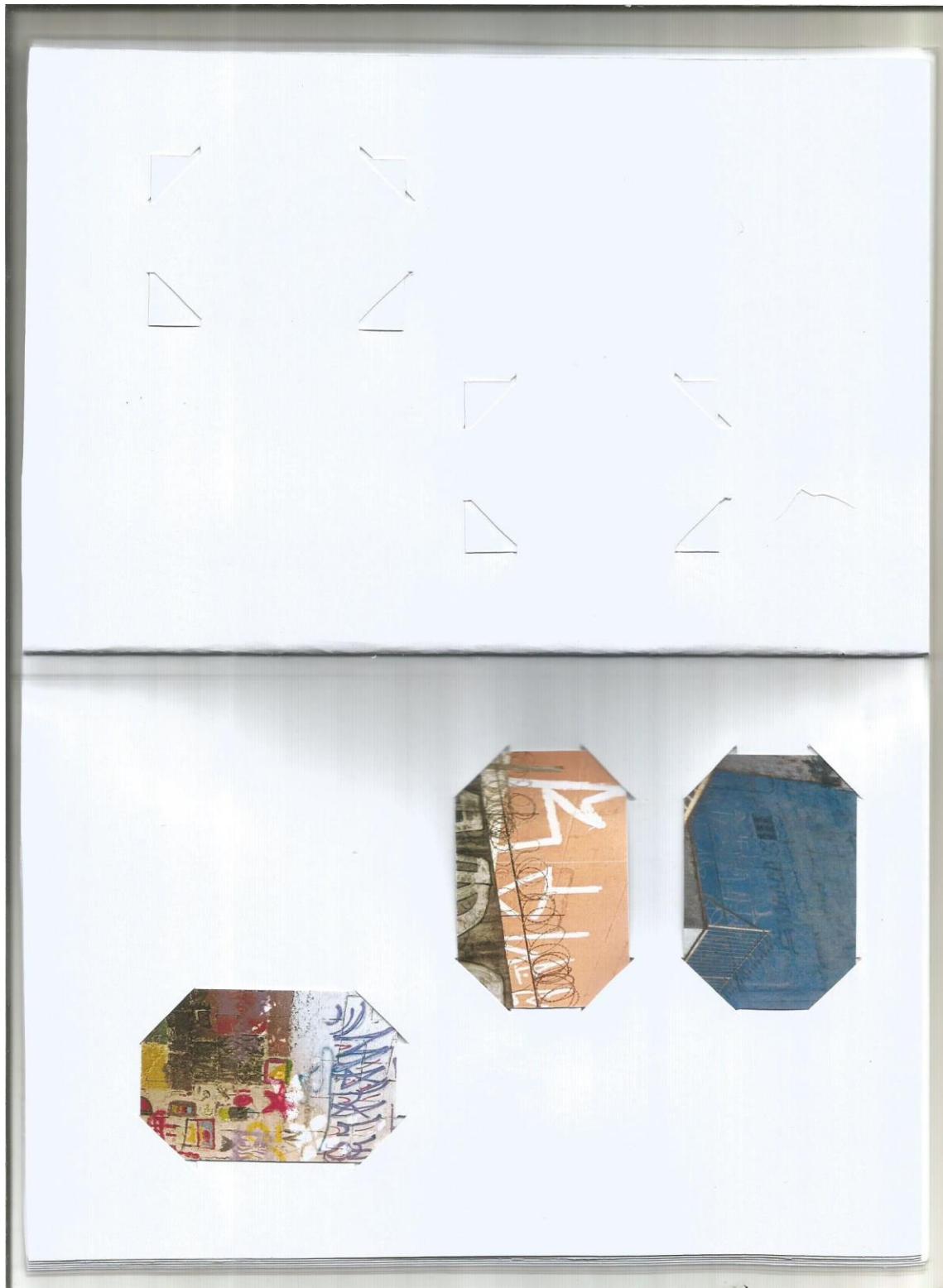


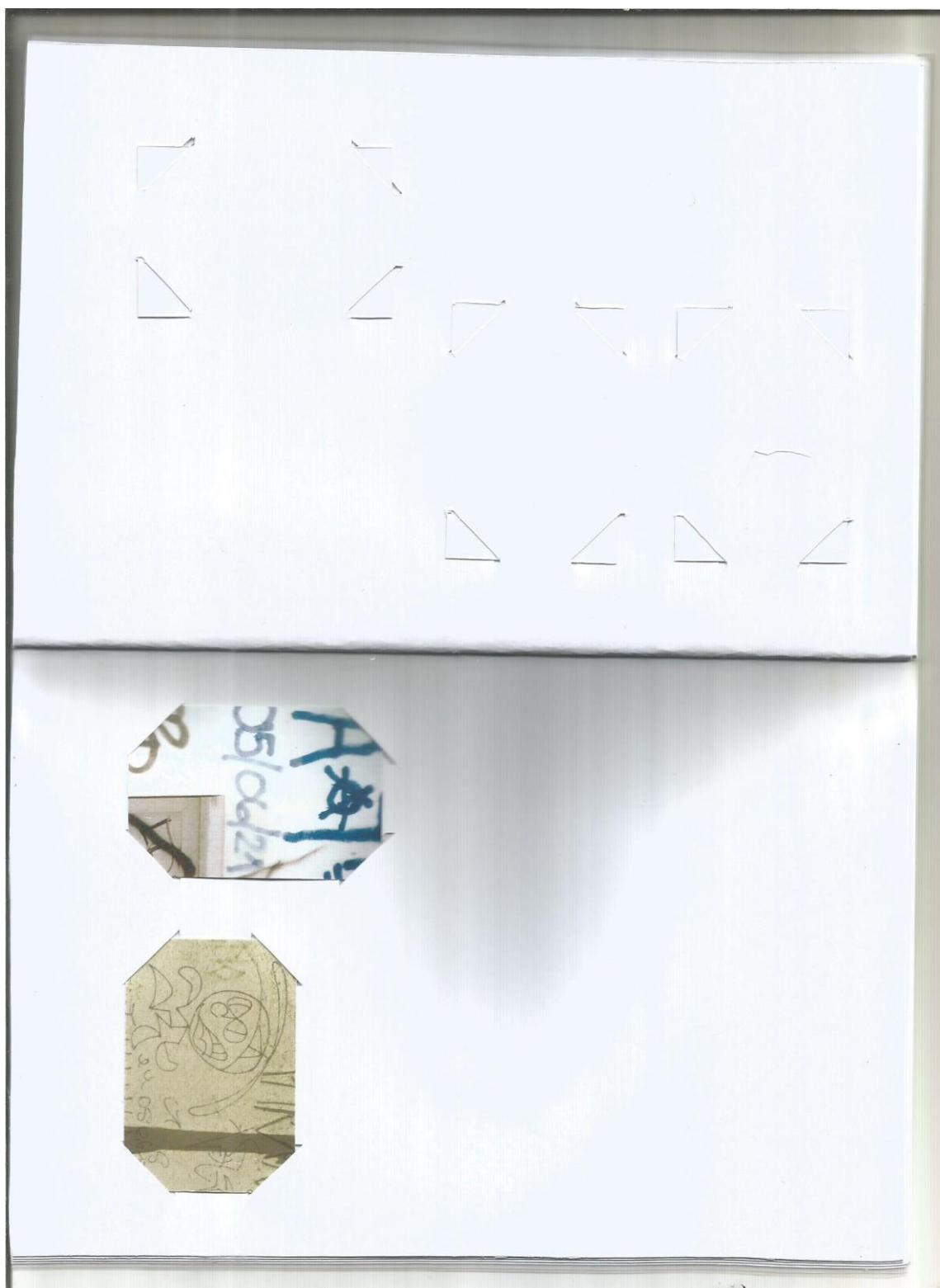




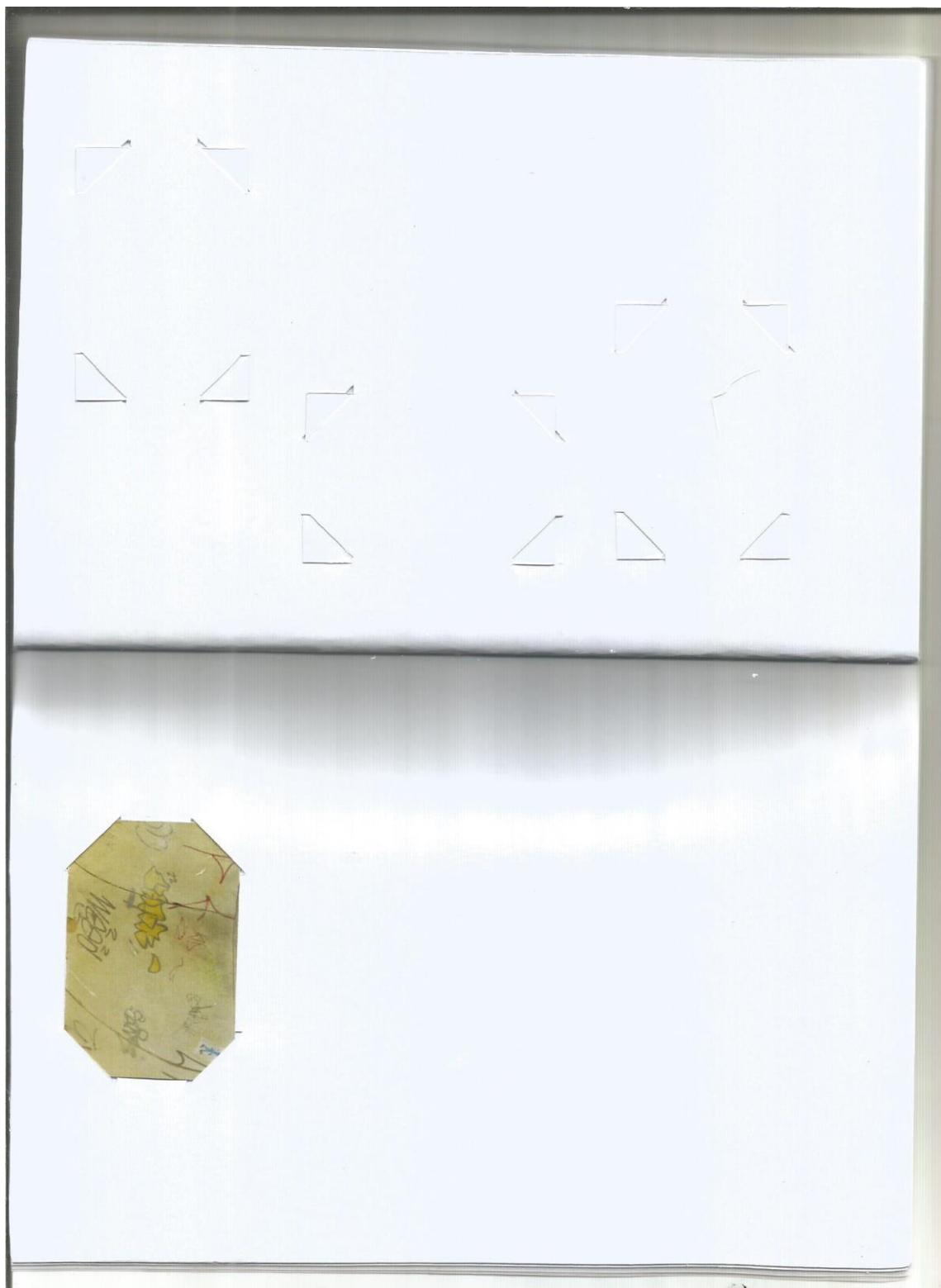






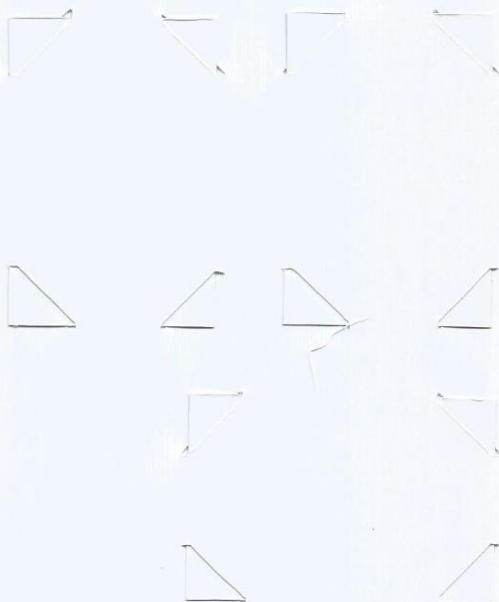




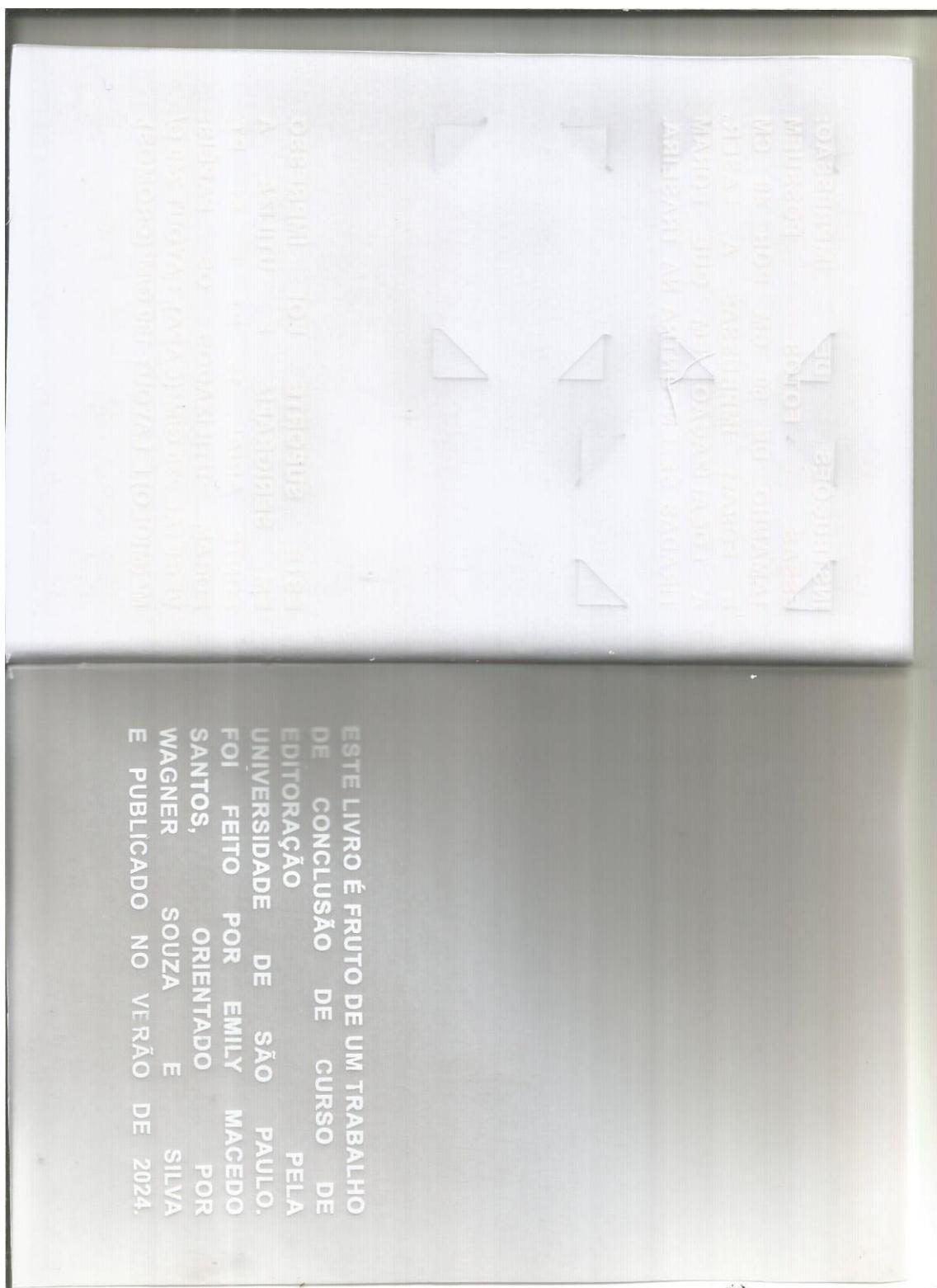




INSTRUÇÕES DE IMPRESSÃO:  
ESSAS FOTOS POSSUEM  
TAMANHO DE 60 CM POR 40 CM  
E FORAM IMPRESSAS A LASER.  
A LOCALIZAÇÃO EM QUE FORAM  
TIRADAS SE ENCONTRA NA TRASEIRA.



ESTE SUPORTE FOI IMPRESSO  
EM SERIGRAFIA E UTILIZA A  
FONTE ARIAL 15 PT E 61 PT.  
FORAM UTILIZADOS OS PAPÉIS:  
VEGETAL 230 G/M<sup>2</sup> (CAPA), LAYOUT 240 G/  
M<sup>2</sup> (MIOLO) E LAYOUT 180 G/M<sup>2</sup> (CROMOS).



# PRAGAS URBANAS

Este livro é fruto de um trabalho de  
construção de cunho de  
editoração original.  
Universidade de São  
Paulo  
Foi feito por Emly  
Macêdo  
Santos,  
Magneir  
Souza  
e  
Sílvia  
Silva  
e  
publicado no ano de 2004.

## APÊNDICE B – FOTOGRAFIAS DO PROJETO

