

Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano¹

Alexandre Barbosa Pereira

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto da Universidade Federal de São Paulo – Campus Baixada Santista. Pesquisador associado ao Núcleo de Antropologia Urbana da USP e ao Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Endereço postal: Unifesp. Departamento de Saúde, Educação e Sociedade. Rua Silva Jardim, 136, Santos, SP, CEP: 11015-020.

Endereço eletrônico: alebp1979@gmail.com

Pixo em São Paulo.



Fonte: fotografia do autor, junho de 2012.

VER E SER VISTO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

No romance *O homem invisível*, de Herbert Wells (1885), de 1897, o personagem principal, Doutor Griffin, um cientista, cria uma fórmula para tornar-se invisível. A partir disso, ele tenta utilizar sua descoberta para conseguir fama e reconhecimento. A ideia de tornar-se invisível mostra-se bastante sedutora. Afinal, pode-se ver tudo sem ser visto, bisbilhotar e desvendar segredos sem ser notado, ter, enfim, extrema liberdade para fazer o que quiser sem ser punido, pois não é possível ser descoberto. Essa liberdade e a impunidade que a invisibilidade proporcionaria, entretanto, mostraram-se ilusórias para o cientista do romance de Wells, que resolve experimentar a fórmula em si. Ao mesmo tempo em que não ser visto pelas outras pessoas proporciona-lhe grande poder, tal capacidade lhe retira uma dimensão fundamental da experiência humana: a possibilidade de estabelecer relações sociais. Invisível, ele não pode ser notado e, ao tentar comunicar-se com as pessoas, é imediatamente visto como uma aberração ou como algo de outro mundo. Além disso, em pleno inverno, se quiser manter-se invisível, deveria andar nu. Por outro lado, para se relacionar com outras pessoas, têm que usar roupas, máscaras, luvas e chapéus. Sua existência no mundo torna-se extremamente trabalhosa e dolorosa. Esse paradoxo na vida do pobre Doutor Griffin o converte numa alma atormentada. Sua ambição principal com tal fórmula de invisibilidade era a de ser reconhecido como gênio e pessoa especial; mas, ao invés disso, passa a ser classificado como um inimigo público e é caçado como um marginal, uma anomalia ou como um bruxo. A noção de visibilidade que aparece nessa obra de Wells, portanto, aponta para uma forma de existir e comunicar-se com o mundo.

O fenômeno que analiso aqui envolve justamente essas duas dimensões: a da visibilidade e a da invisibilidade, relacionando-as, na prática, de forma bastante criativa e produtiva para os objetivos que se propõe a alcançar. Eu o acompanhei mais intensamente de 2001 a 2006 para a realização de meu mestrado em Antropologia Social, na Universidade de São Paulo e, posteriormente, tive contatos mais ocasionais com praticantes dessa atividade (PEREIRA, 2005). Abordo aqui, principalmente, esse momento do início dos anos 2000; porém, também discuto um pouco de sua realidade mais atual, com a qual ainda tenho contato. Trata-se da pixação², forma de expressão na qual aqueles que a praticam não se apegam nem a uma nem a outra dessas duas dimensões, mas trabalham com um jogo dialético entre esses termos nas grandes cidades contemporâneas. O visível e o invisível adquirem significados apenas contextual e relacionalmente; assim, não podem

ser definidos previamente, mas apenas a partir da ação dos atores sociais; principalmente quando a prática de pixar a paisagem urbana acontece na imensidão da Região Metropolitana de São Paulo, com seus mais de 20 milhões de habitantes; fama e anonimato não podem ser classificadas como categorias dicotômicas, mas a se influenciar mutuamente.

Malvista e criminalizada, a pixação, para ser bem-sucedida, segundo os seus autores, deve ser feita discreta e anonimamente, a fim de que não sejam presos e/ou perseguidos por seguranças e policiais. Por isso, pixa-se na calada da noite. Aqueles que deixam sua marca no maior número de lugares e nos de maior destaque e risco conseguem grande admiração entre os pares. Diziam-me que quem realiza essa proeza alcança grande *ibope*³. Em outras palavras, adquire grande reconhecimento dentro do circuito da pixação. O dilema paradoxal entre anonimato e visibilidade revela-se na própria forma da pixação. Escrita com letras estilizadas, elaboradas de forma singular por cada um, com um formato próprio, sua compreensão é bastante difícil para quem não faz parte do circuito da pixação. A maioria da população paulistana não entende o que querem dizer tais marcas. Contudo, os pixadores sabem e/ou reconhecem que se trata de pseudônimos de determinados indivíduos.

Atentar para as especificidades do pixo em São Paulo permite-nos observar, compreender, e até mesmo antecipar, as relações sociais e suas transformações no mundo contemporâneo. Já nos anos 1990, os pixadores estabeleceram – como dispositivo de encontro e de garantia e teste desse reconhecimento e visibilidade que adquirem por meio de suas marcas grafadas na paisagem urbana – os seus pontos de encontro em áreas centrais da cidade. Eles os denominaram como *points*. Ali, encontram-se uma vez por semana, em dia e horário estabelecidos, pixadores de toda a Região Metropolitana de São Paulo. Nos *points*, eles reveem amigos antigos e fazem novas amizades. No período em que fiz a pesquisa, era bastante comum a troca de folhinhas, que consistia em pedir a assinatura das pixações dos colegas num caderno, agenda ou numa folha de papel. Por meio dessa prática, conseguimos identificar quem são os que têm maior destaque, pois eles são cercados pelos outros a lhes pedir os autógrafos de suas pixações. As folhinhas de quem tinha “maior *ibope*” na pixação eram as mais almejadas e valorizadas, chegavam mesmo a ser vendidas em alguns casos. Certa vez, entrevistei o Zé, autor da marca Lixomania, pixador mais velho e de grande visibilidade, e ele me contou o quanto lhe era difícil participar dos encontros nos *points* de pixação, por causa de sua notoriedade, pois o assédio seria grande e ele não conseguiria conversar tranquilamente com os colegas dos velhos tempos.

Contudo, o desejo de visibilidade e fama não se restringe ao circuito da pixação. As novas e as já nem tão novas tecnologias da comunicação, como a *internet*, os telefones celulares e a televisão colocaram a tela como um meio técnico fundamental para a mediação das relações na sociedade contemporânea. Nesse contexto, o ver e ser visto mostram-se como imperativos fundamentais das relações cotidianas. Claudine Haroche (2013) destaca como a visibilidade torna-se o centro do processo de produção e consumo, impondo a necessidade de os indivíduos exibirem imagens de si:

O indivíduo deve se mostrar, quando não se exibir, para poder existir o máximo possível, tem o dever de, no limite, existir de forma contínua, aos olhos da maioria. Ele tende, com isso, a se tornar – ao pé da letra – uma *imagem*, repetida sem dúvida mas todavia efêmera, uma aparência fugaz. Para a sociedade em seu conjunto, para as instituições, profissionais em particular, a aparência, a imagem dada de si tende, mais do que as dimensões invisíveis da pessoa, a testemunhar a identidade: ela garante e assegura assim sua qualidade e sua legitimidade, isto é, a importância e a notoriedade de seu estatuto (HAROCHE, 2013, p. 93-94).

A invisibilidade é percebida, portanto, como um fracasso ou uma não existência. Por isso a necessidade constante de ser visto, notado e lembrado. Atualmente, as redes sociais se constituem, nesse sentido, um dos principais canais de expressão desse excesso compulsório de visibilidade, gerando, conforme apontam Nicole Aubert e Claudine Haroche, a necessidade de uma produção contínua e ilimitada de imagens de si ou sobre si. “O indivíduo passa, assim, a ser considerado, apreciado, julgado pela quantidade de signos, de textos e de imagens que ele produz, incitado a exibi-los incessantemente” (AUBERT & HAROCHE, 2013, p. 14). Cria-se, então, a sensação de que é somente ao ser visto que se pode existir. A pixação está em profunda consonância com essa “cultura da visibilidade” que, segundo as autoras, marcaria, em grande medida, as relações e subjetividades contemporâneas.

No contexto da pesquisa que fundamenta este artigo, a pixação pode ser definida como uma forma de interação lúdica com a escrita, realizada principalmente por jovens pobres da periferia de São Paulo. Trata-se do ato de marcar a cidade com um codinome que, geralmente, faz alusão a um grupo de amigos e que é escrito com letras estilizadas e de difícil compreensão para quem não faz parte da atividade, nem circula por seus espaços de encontro. Muitos dos nomes não são compreendidos imediatamente, nem mesmo pelos pixadores, devido ao grau de estilização conferido às letras.

De certo modo, podemos caracterizar a pixação como uma forma de letramento juvenil ou como outro uso da escrita, que diverge profundamente do modelo escolar. A pixação é uma forma imagética de escrita, criada por esses jovens para aventurar-se pela cidade, deixando sua marca nos mais diferentes lugares, buscando, assim, serem e serem vistos. As inscrições que deixam na paisagem urbana registram, ao mesmo tempo, uma imagem de si e a memória dessa circulação que fazem pela cidade com os amigos. Trata-se, como define Nicole Aubert (2013, p. 120), de uma busca por visibilidade que acontece em profunda relação com o espaço, pois “é preciso ser visto conhecido, lido, reconhecido, no maior número de lugares possível, pelo máximo de gente possível”.

Chamou-me a atenção esse aspecto da necessidade constante de visibilidade e reconhecimento a partir do olhar para a pixação; mas também, ao acompanhar outras práticas culturais juvenis em São Paulo, pude compreender tratar-se de um comportamento hegemônico para grande parte daqueles jovens na atualidade. Uma dessas práticas foi a zoeira promovida pelos estudantes de escolas públicas da periferia de São Paulo, cujo principal propósito é chamar a atenção para si por meio de gozações, brincadeiras e comportamentos que rompem com a disciplina escolar (PEREIRA, 2010). Posteriormente, a partir inclusive desta pesquisa nas escolas, onde o *funk* era a música principal ouvida pelos estudantes em seus telefones celulares, também como uma forma de chamar a atenção para si, passei a atentar mais detidamente para os gêneros musicais juvenis que estavam sendo ouvidos e também produzidos nos bairros da periferia da cidade. Nesse momento, descobri o *funk* ostentação (PEREIRA, 2014), a falar de produtos de grife e alto valor; e os “rolezinhos”, isto é, idas coletivas aos *shopping centers*, marcadas pelas redes sociais e promovidas por jovens fãs de *funk* na cidade, com o objetivo principal de ver e ser visto por amigos/as ou por futuras paqueras (PEREIRA, 2016). Após os encontros nos “rolezinhos”, muitos dos jovens participantes perguntavam nas páginas criadas para promover esses eventos nas redes sociais: “Quem me viu lá hoje?”. A recorrência dessa dimensão da procura por visibilidade e reconhecimento como forma de expressão juvenil na contemporaneidade fez-me justamente voltar o foco para a pixação, na tentativa de lê-la sob essa abordagem mais específica.

Curiosa a similaridade, no caso do rolezinho, com o próprio uso da noção de rolê entre os pixadores: um passeio pela cidade, uma forma de usufruir de seus espaços com a finalidade de ver, ser visto e, concomitantemente, produzir certa história por meio de uma inscrição no muro, pois “quem não é visto, não é lembrado” (PEREIRA, 2012). Como afirma Elisa-

beth Tissier-Desbordes (2013, p. 228), “a sociedade do consumo é o reino das ‘vitrines e da exibição’. Tudo se torna exibível e exibido”. As marcas e os produtos de consumo cantados pelo *funk* ostentação, por exemplo, mostram-se como formas fundamentais de garantir a visibilidade de muitos jovens. A notoriedade é medida pelo número de visualizações que os *MCs* de *funk* ostentação conseguem com seus videoclipes no *YouTube*, exibindo-se com roupas de grifes, carros importados e mulheres, muitos ultrapassando mais de 10 milhões de acessos. Se grandes cidades como São Paulo proporcionam uma sensação de anonimato cada vez mais intensa, a busca de romper com esse anonimato, por parte de muitos de seus jovens, manifesta-se de diferentes formas: pelo consumo e ostentação de marcas, por videoclipes postados na *internet*, por zoeiras nas escolas, por encontros de turmas em *shopping centers* ou, como no caso em questão, por uma marca, escrita em letras estilizadas, que é gravada em lugares de destaque da paisagem urbana.

As novas tecnologias da informação e da comunicação têm sido potencializadoras e exercido papel fundamental na intensificação de uma vontade de expor-se para o maior número de pessoas. No entanto, cabe destacar que algum tempo antes da popularização da *internet* e das redes sociais no Brasil, os *pixadores* já haviam criado uma rede social *off-line*, cujo objetivo principal era fazer amigos e perseguir o reconhecimento por meio das marcas que deixavam nos muros. Os *points* que eles estabelecem na cidade permitem esse encontro de jovens das mais variadas localidades para garantir o funcionamento dessa rede. Neles, *pixadores* de diferentes lugares se encontram, podem fazer novas amizades e até mesmo rolês juntos. Ou seja, indivíduos de bairros periféricos reúnem-se no centro da cidade e, a partir desse contato, combinam de circular por outras regiões, com cada um levando o outro para fazer um rolê, para *pixar*, no seu bairro de origem. Tendo em vista que aquele que consegue espalhar sua *pixação* pelo maior número de lugares e nos de maior destaque é mais visto e, portanto, mais admirado, assim como acontece com os medidores de audiência de *sites*, videoclipes e *blogs* na *internet*, o que tem a sua marca mais vista e comentada no *point* sabe que se torna um *pixador* com reconhecimento dentro da rede de relações da qual participa ou, como costumam dizer, com *ibope*. Em alguns momentos, entretanto, essa competição por *ibope* pode levar a conflitos, pois alguém pode “atropelar” o *pixo* do outro. *Atropelo* é o termo que utilizam para designar a sobreposição de uma *pixação* por outra, maior desrespeito dentro dessa prática. Ou seja, essa rede social *off-line* da *pixação* pode produzir tanto a criação de laços de amizade como de inimizade. De todo modo, trata-se sempre de um espaço de estabelecimento de relações sociais que podem ser amistosas ou conflituosas.

Na segunda metade da primeira década dos anos 2000, com a maior popularização da *internet* e das redes sociais entre os jovens mais pobres do Brasil, estas se tornam também recursos para ampliar esse íbope e fortalecer essa rede social *off-line* que, na cidade de São Paulo, já era estabelecida desde os anos 1990. O uso da *internet* como forma ampliada de expressão de intervenções urbanas como o *graffiti* e a pixação é apresentado também nos trabalhos de Glória Diógenes (2015) e Ricardo Campos (2012). Este fala de uma *pixelização* dos muros, e explica: a partir da democratização das novas tecnologias da comunicação, os artistas de rua, ao inserirem a imagem de suas intervenções na *internet*, alargam o campo das pessoas que podem acessar suas marcas e, assim, aumentam a visibilidade almejada. Segundo Campos, os *graffitis* e pixos passam, dessa maneira, dos muros para as telas e entram em conformidade ainda maior com a cultura da visualidade que regula as relações contemporâneas e que essas expressões em grande medida anteciparam. Diógenes, por sua vez, ao pesquisar essa temática em Portugal, constata que, nesse novo contexto de “pixelização” dos muros descrito por Campos, o próprio ciberespaço passa a constituir-se como campo de participação e interação com os interlocutores.

O RISCO COMO UMA ESCRITA DE SI

A escrita da pixação paulistana constitui, na verdade, uma imagem que os pixadores constroem de si, a partir da estilização de letras, compreendida apenas por quem faz parte dessa rede social. Muitas vezes – como pode ser visto no documentário *Pixo*, de 2009, dirigido por João Wainer – é possível participar da pixação sem dominar a escrita escolar formal. No filme, entrevista-se um pixador analfabeto, mas que entende perfeitamente o que significa cada uma das inscrições dos colegas que partilham desse mesmo repertório cultural. A pixação permite, portanto, a alguns jovens escrever ainda que não saibam escrever, pois, para eles, importa muito mais a forma e a performance conferida às letras que constituem as palavras grafadas na paisagem urbana, do que o que efetivamente elas significam.

Ao mesmo tempo, as inscrições também contam as histórias e aventuras pelas quais esses jovens passam na cidade. As marcas das aventuras são posteriormente comentadas e avaliadas em seus encontros nos *points*, ocasião em que o tema principal das conversas diz respeito, justamente, ao modo como determinadas pixações foram realizadas ou à revelação de novas ações em lugares de grande destaque. Dessa forma, pixadores de diferentes localidades da Região Metropolitana de São Paulo estabelecem contatos entre si e sabem identificar quem escreveu determinado pixo na

paisagem urbana. Esse é, na verdade, o principal texto da escrita da pixação. Por isso, a prática de deixar palavras estilizadas nos muros volta-se principalmente para eles mesmos, ou, como me disseram, para quem sabe “ler o muro”. Ou seja, para quem partilha desse repertório cultural específico. Ainda que se comuniquem com toda a população, a pixação diz respeito, fundamentalmente, a essa rede social *off-line*, constituída a partir de seus pontos de encontro e, atualmente, com presença cada vez maior também nas redes sociais *on-line*. Com isso, a pixação pode ser lida, conforme discutem autores e autoras como Brian Street (2001) e Angela Kleiman (1995), como uma prática social de letramento ou como uma forma bastante particular de apropriação da escrita alfabética.

Como mostra Neil Postman (1999), a televisão inaugurou a supremacia da imagem, criando uma cultura visual que passa a se sobrepor à oral e à escrita. Para Postman, a televisão influenciaria de tal modo nas relações sociais que, além de desvalorizar a escrita, afetaria profundamente a conformação da infância. Segundo esse autor, com a televisão criam-se mecanismos que enfraquecem a distinção entre adultos e crianças, fazendo com que a ideia de infância, entendida como fase da vida protegida pelos adultos, desaparecesse ou se alterasse profundamente. Um desses mecanismos seria a eliminação do segredo do mundo dos adultos, pois agora tudo seria revelado na tela à disposição para toda a família. O outro seria justamente a perda de prestígio da escrita, competência que marcaria o mundo dos adultos, pois as crianças deveriam passar por um longo período de aprendizagem para serem alfabetizadas e, assim, gradativamente, acessarem esse conhecimento exclusivo dos mais velhos, até então não revelado para quem não soubesse ler e escrever. Alguns autores, no entanto, como Marshall McLuhan (2005) e Gabriel Tarde (2005) afirmam ser o surgimento da cultura impressa que contribui para uma diminuição do prestígio da escrita. Desse modo, a cultura manuscrita, que estaria ligada profundamente à audição e ao tato, é substituída pela cultura visual impressa.

De maneira muito similar, ainda que com algumas nuances em relação a esses outros dois autores, Tim Ingold (2007), em trabalho sobre as linhas e seus traçados, define a escrita como um tipo de desenho. Segundo ele, a divisão entre escrita e desenho seria produzida pelo processo moderno de dividi-las, entre tecnologia e arte. Assim, a escrita empobrecer-se-ia por ser concebida apenas como técnica, pois, dessa forma, ela se reduziria a mera replicação, suprimindo a criação. Na pixação, por outro lado, a sua escrita particular está profundamente associada ao traçado artístico. Nela, ocorre uma continuidade fundamental entre o traço e sua corporeidade, pela inscrição na paisagem urbana, principalmente no alto dos edifícios. Além

das letras estilizadas que compõem o nome que escrevem nos muros e no alto de edifícios, o pixo, como mais comumente designam sua intervenção, é a assinatura de uma performance. Uma performance de risco e ousadia. Sendo assim, a pixação não é constituída apenas pelas palavras escritas na paisagem urbana, nomes de grupos ou apelido de algum jovem, mas por todo o ato performático de escolher o melhor local e horário para pixar sem ser flagrado pela polícia, de escalar um edifício, um muro ou uma torre para deixar a marca ou mesmo de enganar o porteiro de algum prédio, para conseguir entrar e esperar, escondido até o anoitecer, para deixar sua marca no ponto mais alto da edificação, pixando com *spray*, muitas vezes de ponta cabeça com as pernas seguras pelo pixador que o acompanha. Essa performance será reverenciada pelos outros colegas dessa prática cultural, que comentarão a façanha no *point*, dizendo que viram a marca. Eles pedirão aos pixadores mais famosos um autógrafa da mesma inscrição que deixam nos espaços da cidade, numa folhinha ou agenda. Contudo, ainda que esse não seja o objetivo inicial, essa performance também é lida por aqueles que não fazem parte da pixação e que indagam como aquele indivíduo conseguiu pixar no alto de um prédio ou de um viaduto, além de perguntarem em tom de indignação sobre a graça que encontrariam esses jovens em sujar a cidade, escrevendo, com sua tinta, garranchos incompreensíveis para quem não compartilha desse repertório cultural.

Em 2004, assisti a um documentário acadêmico sobre a pixação, exibido na Universidade de São Paulo, acompanhado de um pixador, o Júnior. O filme mostrava uma série de entrevistas dos autores das marcas e demonstrava como a pixação era o resultado da extrema desigualdade que organiza o espaço urbano na cidade de São Paulo. Após a exibição do filme, Júnior, que pixava Arteiros, comentou comigo que faltara mais ação, mais adrenalina. Ele fazia referência à ausência de imagens de pixadores arriscando-se no alto de prédios para deixar suas marcas ali estampadas. As mesmas imagens das aventuras que os pixadores enfrentam e que são fartamente documentadas por eles próprios, como nos documentários produzidos por Cripta Djan, pixador que tem uma série de filmes nesse formato⁴. Demonstra-se, assim, que a imagem que querem exteriorizar de si, por meio de sua escrita pontiaguda a cobrir a paisagem urbana, é a de risco e ousadia. Trata-se, portanto, de uma representação de si como alguém forte e audacioso. Ao tratar dos *writers*⁵ europeus, Ricardo Campos (2009) aborda-os como heróis dispostos a arriscarem a vida pela visibilidade de sua marca:

Dar-se a ver é, portanto, um “acto heróico”, o culminar de um processo em que alguém concebe um alter-ego e desvenda a sua existência, ostenta a sua

presença, resistindo às adversidades e superando todas as contrariedades (autoridades policiais e vigilantes, obstáculos físicos, conflitos grupais, etc.). Em diversas situações me apercebi da forma como os *writers* se concebem como uma espécie de heróis modernos, enfrentando todos os perigos e vilões, fiéis a uma missão e vocação que é difícil contrariar. Esta representação heróica da actividade é especialmente relevante no caso do *graffiti* ilegal, em que as “missões” funcionam como simulacros de situações que remetem para imaginários cinematográficos e alegorias belicistas, contextos particularmente adequados à exibição de actos de bravura e à consagração dos mais valorosos (CAMPOS, 2009, p. 159).

A maioria dos que fazem parte desse circuito da pixação é constituída por jovens pobres⁶ moradores de bairros bastante precários em termos de estrutura urbana e oferta de serviços públicos, da periferia de São Paulo; por isso, há, entre eles, uma grande ânsia de reverter essa imagem de carência a que comumente são associados para uma imagem de força, de pessoas que estariam dispostas a correr riscos e vivenciar, ainda que de modo marginal e transgressor, espaços mais centrais e nobres da cidade. Essa relação com o risco que remete à origem social desses jovens pode ser comprovada no próprio modo como denominam o bairro onde vivem na periferia empobrecida: *quebrada*. Por esse termo, querem fazer referência, simultaneamente, à ideia de um espaço particular de reconhecimento e de pertencimento, muito próxima à da noção de pedaço ou mesmo de certa noção de bairro, discutida por autores como Magnani (2002) e Pierre Mayol (1998), e à ideia de uma ruptura, uma quebra com o restante da cidade, por ser um lugar marcado por experiências de pobreza e de riscos cotidianos, como o de ser vítima de algum ato de violência.

Em encontro sobre a pixação no Brasil, *Derivas e memórias contemporâneas da pixação*, realizado em Salvador, na Universidade Federal da Bahia, em 2013, Cripta Djan contou um pouco sobre uma fase mais contemporânea da pixação⁷. Pode-se dizer que essa nova etapa começou de modo mais intenso a partir de 2008, com ações que passaram a provocar o campo oficial das artes na cidade de São Paulo. A primeira a chamar a atenção foi o trabalho de conclusão de curso em artes visuais do Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo, cujo estudante, candidato a formando, convidou pixadores para deixarem suas marcas na própria faculdade e nas outras obras ali expostas como trabalho final. A ação gerou grande polêmica e o estudante/pixador não conseguiu obter seu diploma. Posteriormente, outras ações de destaque foram realizadas; a principal delas foi a invasão da Bienal de Artes de São Paulo para deixar marcas em espaço que, naquele ano, por

motivos financeiros, seria deixado em branco. Essa bienal ficou conhecida como a Bienal do Vazio, justamente por deixar todo um andar do prédio da Bienal, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, sem nenhuma obra de arte, apenas com as paredes brancas. A repercussão levou a um convite formal aos pixadores para participarem do evento na edição seguinte, gerando novas polêmicas com a intervenção do próprio Djan numa das obras⁸. A Bienal de Berlim, por sua vez, ficou famosa pelo conflito que ocorreu entre Djan e o curador, o polonês Artur Zmijewski, em que o primeiro jogou tinta amarela neste. Os organizadores da Bienal exigiram dos pixadores que viajaram até a Alemanha a realização de um *workshop* de pixação. O evento seria realizado no espaço de uma igreja da década de 1830. Os pixadores se recusaram a realizar tal tarefa, afirmando que o pixo era uma forma de expressão marcada fundamentalmente pela transgressão, ousadia e espontaneidade, a ser realizada, portanto, de forma genuína apenas nas ruas. Com a insistência dos organizadores, que alegaram que o *workshop* estaria no acordo feito com os jovens, estes decidiram mostrar um real *workshop* e, em vez de utilizar somente os tapumes designados para a oficina, resolveram pixar nas próprias paredes da igreja, principalmente na parte superior. O curador ficou transtornado com a ação, pediu para que a polícia fosse chamada e jogou um balde de água suja, utilizado para a limpeza, em Djan, que revidou atirando-lhe tinta amarela⁹.

Essas ações, em conjunto com o filme *Pixo*, de João Wainer, deram um grande destaque internacional à pixação, proporcionando a pixadores como Cripta Djan, a participação em espaços internacionais de arte, como a Fundação Cartier, em 2009, e a Bienal de Artes de Berlim, em 2012. Ao narrar esses acontecimentos, Djan demonstra como há, na pixação, uma grande importância de apresentar-se de forma ousada e a contestar valores preestabelecidos. Trata-se, afinal, de uma ação em que jovens arriscam cotidianamente a própria vida para realizá-la, conforme Djan. O risco aparece então como uma dimensão fundamental para essa prática. Ao discutir as condutas juvenis de risco, Angelina Peralva (2000) afirma que, para os jovens mais pobres, estas aparecem como uma resposta reflexiva ao próprio risco a que são submetidos.

A força da idade lhes permite viver intensa e prazerosamente. Incorporam o medo como um dado de uma experiência geral – a da oposição antropológica entre a vida e a morte. Mas constroem ao mesmo tempo a afirmação da vida como prazer ligado à superação do medo (PERALVA, 2000, p. 169).

Para os pixadores paulistanos, as dimensões do risco e do medo aparecem conjugadas plenamente nessa busca de visibilidade que engendram. De certo modo, pela pixação, eles estabelecem uma forma lúdica de desafiar uma série de perigos, como o de ser preso, sofrer algum tipo de violência e mesmo o de morrer. Os pixadores têm duas noções de risco às quais se referem constantemente: a de adrenalina e a de perreio ou perrengue. Pela primeira, designam a noção de risco que experimentam a partir das situações criadas pelo próprio ato de pixar: escalar edifícios, fugir da polícia ou escolher um lugar mais arriscado para pixar. Desse modo, a adrenalina trata dessa resposta reflexiva, apontada por Peralva, ao risco maior ao qual estão já submetidos apenas por serem homens, jovens, pobres, moradores da periferia e, em sua maioria, negros ou pardos. A adrenalina constitui, assim, um modo de ter a autoria dos riscos que caracterizam em grande medida sua existência. Já o perreio, diz respeito aos apuros que enfrentam cotidianamente e aos quais se expõem ainda mais quando na pixação. Nesse caso, afirmam, são riscos que não escolheram correr, mas que já vivenciavam apenas por serem de determinada condição social. Podem estar em meio a uma situação de perreio no bairro em que vivem, na maioria das vezes por causa da violência policial ou de alguma confusão em que se envolvem. Muitas vezes, o perreio é descrito como um apuro pelo qual passam quando da experimentação do risco, ao ser pego pela Polícia, por exemplo. De certo modo, ao vivenciarem a adrenalina que buscam pela pixação, são esses momentos de perreio que estão tentando desafiar e vencer, para demonstrar que não são apenas vítimas de um sistema injusto e opressor. O perreio refere-se, assim, à dimensão, que lhes é alheia, dos riscos, ou dos perigos que vivenciam e sobre os quais têm pouco ou nenhum domínio.

David Le Breton considera as práticas de risco vivenciadas pelos jovens na contemporaneidade como uma forma de substituição dos ritos coletivos de passagem por ritos de reconhecimento social. Segundo o autor, por não haver nas sociedades urbanas industrializadas um rito mais claramente marcado de passagem da juventude para a vida adulta, ocorreria um sentimento de excesso de “presentificação”, pois o futuro nunca chegaria e buscar-se-ia estender a condição juvenil. Nesse sentido, “as condutas de risco são tentativas de afastar-se da impotência para tornar-se novamente ator de sua própria existência, mesmo que seja preciso pagar o preço (lógica do sacrifício)” (LE BRETON, 2012, p. 36). Essas condutas de risco, conforme Le Breton, levariam a um processo totalmente contrário àquele proporcionado pelos rituais de passagem. Desse modo, as práticas de risco seriam uma procura dos jovens por significados para a sua existência, e também uma busca de reconhecimento social ou, no caso da pixação, “íbope”.

Ricardo Campos (2013) também ressalta essa dimensão do risco e do reconhecimento nas intervenções visuais urbanas e, ao retomar uma discussão de Mike Fethearstone (2001) sobre a vida heroica, afirma que artistas de rua como os pixadores se construiriam como “heróis dos tempos modernos”. Dessa forma, afirma Campos, os artistas de rua, para obterem sucesso, têm que realizar feitos extraordinários e de grande perigo, envolvendo tanto a transgressão pelo risco como a criatividade da dimensão artística a fim de provar essa sua vocação heroica. “A atuação é uma tentativa de escapar da impotência, da dificuldade de se pensar a si próprio, mesmo se às vezes as consequências sejam pesadas. O corpo substitui a palavra, informulável” (LE BRETON, 2012, p. 34). Na interpretação de Featherstone, a vida heroica almejada pelos pixadores por meio das práticas de risco caracteriza-se pela realização de aventuras, ou de “rolês”, pela cidade, cuja memória é fixada na paisagem urbana por meio dos seus pixos. Glória Diógenes (2013), em pesquisa sobre as rotas dos pixadores de Fortaleza entre o espaço urbano e o ciberespaço, também nos apresenta essa noção do risco como fundamental, expressando-se pela noção de adrenalina, descrita, nesse contexto, como “o gosto da aventura de ‘escrever na hora’, de marcar o muro” (p. 51).

VISIBILIDADE E MEMÓRIA

Ao lidarem com a dualidade fama/anonimato, os pixadores explicitam, simultaneamente, dois desejos paradoxais, mas que têm se tornado cada vez mais intensos na contemporaneidade: o de ter mais visibilidade e o de, quando preciso, poder tornar-se invisível. Com a proliferação de câmeras a filmar tudo o que acontece em todos os lugares – sejam as de vigilância, sejam as portáteis que cada um carrega junto ao corpo em seus *smartphones*, transformando todos em vigilantes e vigiados –, o mais difícil tem sido conseguir não ser visto ou flagrado em nenhum momento. “Cada um, com uma câmera na mão, pode se tornar um repórter ocasional, captar o acontecimento de que é testemunha e amoedar suas filmagens. Imagem é dinheiro” (BARUS-MICHEL, 2013, p. 45). Configura-se, assim, o que Gilles Deleuze (1992) definiu como uma passagem da sociedade disciplinar para a sociedade do controle contínuo.

Byung-Chul Han (2012), por sua vez, como já havia feito anteriormente Paul Virilio (1993), denomina esta como uma sociedade da transparência ou da exposição em que as coisas somente adquirem valor quando são vistas; ao contrário do que aconteceria com o valor de culto das obras de arte descrito por Walter Benjamin (1994), para quem o existir e ser cultuado teria mais

importância do que o ser visto. No contexto atual, o valor cultural passa a ser substituído pelo valor da exposição. Cria-se, assim, um ambiente de hipervisibilidade no qual a necessidade de se expor para existir e ter algum valor transforma o visível e a exteriorização de si em traços dominantes das subjetividades contemporâneas. O invisível deixa de existir por não chamar a atenção e, conseqüentemente, não gerar valor no capitalismo do século XXI. “O imperativo da transparência torna suspeito tudo o que não se submete à visibilidade. É nisso que consiste a sua violência” (HAN, 2012, p. 25). No caso da pixação, a sua grande transgressão está em criar um outro regime de visibilidade que não faz sentido para todos, mas apenas para um grupo restrito. Não se submete, portanto, diretamente a esse regime de visibilidade mais geral, embora partilhe alguns valores deste.

Na interpretação de Paula Sibilia (2004), presenciamos uma mudança na maneira como se constituem as subjetividades, entendidas como modos de estar no mundo, com contornos flexíveis e em constante transformação. Segundo ela, na modernidade haveria o estímulo à configuração de uma subjetividade marcada pela interioridade. Assim, ocorreria a primazia da privacidade e da intimidade. Decorrente disso, tem-se a sobrevalorização da escrita, particularmente a íntima como a dos diários pessoais, e da leitura silenciosa. Essa configuração das subjetividades na modernidade teria favorecido, por exemplo, o grande sucesso dos romances. Com as novas tecnologias da informação e da comunicação, afirma Sibilia, teríamos uma transformação profunda dessa subjetividade moderna que começaria a estimular uma cultura da exterioridade. A definição do eu não passaria mais, portanto, por definições ocultas ou íntimas, mas por sinais de exterioridade do corpo e de performances de exposição. A autora denomina essa mudança como uma passagem do homo psico-lógico para o homo tecno-lógico. Contudo, o surgimento dessa cultura da exterioridade não necessariamente elimina a dimensão da interioridade moderna; ela se sobrepõe a esta. Dessa forma, não se exclui a intimidade do dormitório individualizado, mas se instala uma câmera no quarto e se transmite, pela *internet*, o que ali acontece. Trata-se do que Paula Sibilia (2008) denomina como práticas confessionais de exposição da intimidade por meio de ferramentas *on-line* como redes sociais, *blogs* e o próprio *YouTube*. Os diários íntimos, os de si e os alheios, passam a ser objeto de grande exposição pela *internet*. Essa talvez seja a característica mais contundente da sociedade da transparência discutida por Han.

Pode-se afirmar, portanto, que a visibilidade compulsória que caracteriza o momento atual do Ocidente é o resultado direto do que Richard Sennett (2014), em livro do final dos anos 1970, nomeia como as tiranias

da intimidade. Com essa expressão, o autor se refere a uma perda de sentido e de importância do espaço público como lugar da política e do encontro das diferenças em detrimento da vida íntima, pessoal e privada. Ou, em suas palavras, a “uma tentativa de se resolver o problema público negando que o problema público exista” (*idem*, p. 49). Sendo assim, o excesso de imagens produzido na contemporaneidade por pessoas querendo ser vistas e notadas não diz respeito a um ganho da vida pública, mas é consequência de uma publização da vida privada, que cria também o que Jacqueline Barus-Michel (2013, p. 33) denomina como uma sociedade nas telas: “uma sociedade que coloca o mundo nas telas, toma a tela pelo mundo e toma a si mesma pelo que ela colocou na tela”. Contudo, se essa nova subjetividade fundamentada na exterioridade e na visibilidade é o resultado do desenvolvimento tecnológico – principalmente dos meios de comunicação, com os computadores pessoais, a *internet* e os *smartphones* –, para Sennett se trata também do desfecho de um processo de longo prazo de organização dos espaços públicos nas grandes cidades, formatados para o movimento dos carros em detrimento da permanência e do contato face a face entre as pessoas. Produz-se, assim, o isolamento em carros particulares e outras formas, geradas pelo excesso de vigilância que se cria sobre o outro, o estranho tido como perigoso. “Quando todos estão se vigiando mutuamente, diminui a sociabilidade, e o silêncio é a única forma de proteção” (SENNETT, 2014, p. 32). Consequentemente, tem-se “uma vida pessoal desmedida” e “uma vida pública esvaziada” (*idem*, p. 33), e a forma principal de estabelecer contato, em meio a esse isolamento vigiado, é justamente pela exposição de uma vida particular supervalorizada.

Nas metrópoles, conforme o texto clássico de 1903, de autoria de Georg Simmel (2005), o excesso de estímulos levaria a uma postura de indiferença como forma de proteção, que ele denominou como atitude *blasé*. Dessa maneira, se há muita coisa a ser vista em espaços urbanos tomados por intensos fluxos de pessoas, carros e propagandas, a insensibilidade a esses estímulos permite ver tudo sem efetivamente notar ou discernir os eventos que acontecem ao redor desse observador com a percepção anes-tesiada pelo ritmo metropolitano. Esse processo, aliado às transformações tecnológicas mais recentes, faz com que aqueles que desejam algum destaque na multidão comecem a conceber que apenas ser visto já não é o suficiente, “é preciso ser notado, reconhecido em meio a outros, à massa dos outros” (BARUS-MICHEL, 2013, p. 39). A pixação paulistana constitui-se também como uma forma de não somente ser visto, mas, principalmente, de ser notado e lembrado. Segundo Diógenes (2013, p. 52), para os pixadores da

cidade de Fortaleza, a busca por fama e por ser lembrado é marcada pelos “riscos que ultrapassam os espaços cerceados da cidade e os limites interpostos pelo corpo orgânico”. A pichação – forma de intervenção urbana que no Brasil é a mais marginalizada dentro do campo das chamadas artes de rua – precisa, ao mesmo tempo, da invisibilidade e da produção de um excesso de visibilidade para existir. Por isso, a atuação dos seus autores acontece fundamentalmente à noite, tentando despistar a atenção de porteiros e vigias das edificações, para, discretamente, deixarem suas marcas sem serem vistos. Para a pichação ser bem-sucedida é preciso tornar-se invisível na noite das grandes cidades.

Nesse sentido, a invisibilidade provocada pela atitude *blasé* é fundamental para que a prática da pichação efetive-se do modo como esperam seus agentes. Quando a performance se mostra visível em plena ação, a presença da polícia a reprimir e impedir o feito é quase certa. A performance bem realizada é aquela que, invisível para muitos, torna-se visível pela assinatura do autor ausente que escreve um nome praticamente indecifrável para quem não sabe “ler o muro”. Há numa pichação no alto de um edifício muito mais imagens que a do pixo ali inscrito, pois ela contém muitas dimensões de visibilidade e de invisibilidade. Conforme afirma Jacques Rancière (2012, p. 14), “a imagem nunca é uma realidade simples”, pois pode assumir muitas formas e mobilizar sentimentos e sentidos os mais diversos. A grande obra da pichação, portanto, reside na performance de risco que o autor assina com tinta *spray* em letras angulosas e que suscita inúmeras imagens. Para os outros colegas pixadores, a inscrição que veem no muro remete ao enquadramento daquela marca na cidade, ao imaginarem a aventura que aquele indivíduo empreendeu para chegar até ali; ao observarem se é possível inserir a sua marca também naquele espaço da paisagem urbana; ao comentarem tal façanha nos *points* e ao saudarem a ousadia dos colegas, conferindo-lhes o merecido *ibope*. Afinal, “quem não se arrisca, não é lembrado”, como gostam sempre de afirmar. Para quem não pertence ao circuito da pichação e mesmo lhe tem aversão, o estranhamento e a repulsa daqueles garranchos em tinta preta, que pouco ou nada dizem, ao menos faz refletir sobre o como e o porquê daquela marca naquele lugar.

Desse modo, a pichação alinha-se profundamente com as transformações nas subjetividades contemporâneas e também desenvolve formas inovadoras de apresentar-se na paisagem urbana, que põe em questão e denunciam muitas das tendências hegemônicas de regulação do comportamento nas grandes cidades. Jonathan Crary (2014) descreve o surgimento de um “capitalismo 24/7”. Ou seja, de um sistema econômico que funcionaria 24 horas

por dia, os sete dias da semana, colocando todos para trabalhar e consumir constantemente. Nesse processo, segundo o autor, é que se desenvolve uma economia da atenção. Em meio a essa cultura do visual e da proliferação de imagens, detectar o que mais chama a atenção dos consumidores, transformando isso em formas de aperfeiçoar a publicidade e, assim, vender mais, desponta como o novo objetivo das grandes corporações. Já há, inclusive, dispositivos de captação do olhar que podem detectar que ponto da tela de um computador ou da vitrine de uma loja chama mais a atenção das pessoas. Os pixadores criam, eles também, uma economia da atenção bastante particular voltada para a produção de visibilidade e reconhecimento de si. Eles sempre circulam pela cidade atentos à paisagem urbana, observando as pixações existentes e procurando ver: quais são as novas, quais já foram apagadas ou mesmo procurando outros enquadramentos para inserir a sua marca. Com os encontros nos *points*, que articulam a rede social *off-line* por intermédio dos encontros semanais de pixadores de toda a região metropolitana, essa atenção constante às pixações da cidade permite-lhes, justamente, escapar de não serem notados em meio à agitação da metrópole e, principalmente, de não serem esquecidos. Assim, jovens pobres, que poderiam ficar segregados e invisibilizados em seu bairro na periferia, sem ter uma circulação mais ampla pelos espaços mais centrais, resolvem utilizar-se desses lugares de prestígio para obter notoriedade entre os pares.

Nicole Aubert (2013) discute o quanto a cultura da visibilidade traz novas questões para a dimensão da memória, da tradição, da escrita e da educação. Segundo a autora, as transformações no mundo atual teriam levado à passagem de uma sociedade estruturada em torno de um tempo longo – definido por ritmos regulares, mudanças lentas, mas com pouco espaço – para uma sociedade que se forma sob outra lógica, a de muito espaço e de tempo curto, como consequência do desenvolvimento dos transportes de alta velocidade e das novas tecnologias da informação e da comunicação que colocam em contato lugares e pessoas distantes. Nesse novo contexto, a aspiração por visibilidade seria o que o anseio por eternidade era em momento anterior, no qual havia muito tempo disponível. Desse modo, o querer a eterna juventude toma o lugar do clássico desejo da eternidade pelas obras. “A busca de uma intensidade de si mesmo parece então substituir a busca de eternidade” (AUBERT, 2013, p. 118). Configura-se, assim, um mundo de urgências e imediatismos em que “procurar dominar a urgência pode então ser visto como um meio de se tornar senhor do tempo e, dessa maneira, de triunfar sobre a morte” (*idem, ibidem*). Constroem-se, assim, outras relações

com o risco e com a autoridade, impondo agora a morte como o limite, numa sociedade em que há cada vez menos limites bem definidos. Na pixação, a morte é tema fundamental nessa busca de ser visto e lembrado pelos colegas por meio de suas práticas de risco. As homenagens aos colegas mortos são comuns entre os pixadores. Desrespeitar um pixo de alguém que já morreu, apagando-o ou sobrepondo-lhe outra intervenção, é visto como a maior ofensa, pois a pessoa não pode voltar para refazer sua marca. Dessa forma, mesmo mortos, aqueles jovens são ainda lembrados e venerados dentro do coletivo ao qual pertenciam. Obtêm, assim, algo semelhante à boa morte dos gregos, como descreve Jean-Pierre Vernant (1979, p. 41):

(...) Neste sentido, pela glória que ele soube conquistar devotando sua vida ao combate, o herói inscreve na memória coletiva do grupo sua realidade de sujeito individual, exprimindo-se numa biografia que a morte concluiu e tornou inalterável. Pelo canto público dos feitos a que ele se deu por inteiro, o herói continua, além do traspasso, presente, a seu modo, na comunidade dos vivos.

Ao continuarem vivos na memória dos colegas pixadores, jovens pobres da periferia da cidade podem alcançar a visibilidade e notoriedade que almejam. Assim, eles conseguem complexificar a dualidade visibilidade/invisibilidade, demonstrando na prática que esses dois termos são contextuais e que, dependendo do ponto de vista, o que é invisível para uns pode ser de grande destaque para outros. A partir dessa outra perspectiva, os pixadores, mais uma vez, nos dão um diagnóstico dos tempos em que vivemos, cujo excesso de câmeras por todos os lugares e de dispositivos de vigilância constante, muitas vezes imperceptíveis, torna a todos possíveis alvos da visão de alguém. Portanto, se o Doutor Griffin queria a fórmula da invisibilidade para ter notoriedade e assim ser visto e admirado por todos, mas acaba sofrendo justamente a angústia por ficar invisível e não poder relacionar-se com as pessoas; no mundo atual, principalmente os mais jovens desejam a fórmula da visibilidade mais ampla e permanente possível, que lhes permita alcançar grande notoriedade. Entretanto, tal como o paradoxo pelo qual passa o cientista do romance de Herbert Wells, talvez essa “cultura da visibilidade” possa levar a novas angústias e a que, num futuro próximo, uma fórmula da invisibilidade, que permita passar incólume pelas muitas câmeras, seja também a grande invenção, ou um provável desejo de uma parcela considerável das pessoas, diante da excessiva exposição compulsória que a sociedade do controle impõe.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Nesse jogo paradoxal entre a visibilidade e a invisibilidade ou entre a fama e o anonimato, os pixadores inventam – através do uso tático que fazem da paisagem e do espaço urbano – uma cidade própria, articulada por meio dessa sua rede social *off-line*, que agrega jovens pobres da periferia de São Paulo na região central. Na sociedade letrada, não é a escrita escolar formal que seduz esses jovens, mas a escrita particular com a qual marcam a cidade e a recriam para si. Como afirma Michel de Certeau (2009), a arte de moldar percursos tem muita similaridade com a arte de moldar frases. Nesse sentido, em seus “rolês, os pixadores imprimem, com suas tintas e com seus corpos, as marcas de seus trajetos e de suas aventuras em meio aos perigos da metrópole excludente e violenta:

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

Ainda que essa escritura não os incluía, efetivamente, nas redes de prestígio e riqueza da cidade, ela permite a esses jovens a inserção na própria rede que criaram, proporcionando, a alguns deles, viagens para a participação em eventos internacionais de arte. Não fosse pela pixação talvez sucumbissem à segregação imposta pela organização brutal e desigual do espaço urbano em São Paulo. Desse modo, ao produzir esse conflito visual na paisagem urbana, os pixadores também contribuem para a dimensão da visibilidade de outra forma, pois reivindicam assim uma participação mais efetiva no espaço público, pois o urbano, como afirma Henri Lefebvre (1999), é fundamentalmente o lugar em que se expressam os conflitos. Quando não há espaços para a expressão de conflitos e de diálogos, temos segregação e violência ou, conforme Guattari, apenas repetições vazias de sentido. A cidade deve existir, defende Sennett (2014), justamente para promover o encontro dos diferentes, permitir que estes se vejam e negociem sua participação nos espaços públicos, conduzindo assim a “uma re-criação interna permanente” (GUATTARI, 1992, p. 189). A pixação paulistana promove uma dialética entre os muitos sentidos da dualidade invisibilidade e visibilidade, tensionando-a e provocando-nos a pensar sobre o caráter público da cidade. Com sua circulação, jovens pobres acessam os mais diferentes bairros paulistanos, de perfil mais elitizado ou empobrecido, com o objetivo de marcar com tinta o que melhor representa a segregação e a negação do espaço público nas grandes cidades contemporâneas: os muros.

NOTAS

1 Este artigo teve como inspiração uma comunicação oral apresentada na mesa redonda *Arte urbana, graffiti e pIXação: tensões entre público e privado*; na 39ª Reunião da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais), em 2015, na cidade de Caxambu, MG. Agradeço a Glória Diógenes, Roca Alencar e Lisabete Coradini pela profícua troca de ideias.

2 Escrevo aqui pIXação e não pichação em respeito ao modo como os próprios autores a denominam e grafam. PIXação aponta para algo mais complexo do que a simples pichação, pois não se trata de escrever qualquer coisa numa parede, como uma frase de amor ou uma expressão política, mas de inscrever nomes em letras estilizadas, em espaços de destaque na cidade para que outros pixadores possam ler e apreciar. Desse modo, utilizo também a grafia com X para todas as outras palavras derivadas.

3 Referência ao instituto de pesquisas responsável pela medição da audiência televisiva no Brasil.

4 Uma amostra pode ser conferida aqui: < <https://www.youtube.com/watch?v=MzUtdl42WYI>>. Acesso em: 01 fevereiro de 2016.

5 Como fora do Brasil, a distinção *graffiti*/PIXação não faz muito sentido. O termo *writer* serve para designar todos os escritores urbanos que deixam suas marcas na paisagem urbana, sejam elas mais parecidas com as PIXações ou com os *graffitis* no Brasil.

6 Muitos, aliás, já são jovens adultos na faixa etária dos 30 anos.

7 Para mais informações sobre o evento, ver o catálogo e a entrevista de Djan Ivson (2013).

8 Para mais informações sobre a participação dos pixadores na Bienal de Artes de São Paulo, ver o artigo de Sérgio Franco, “PIXação e as aves de rapina”. Disponível em: < <http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=821>>. Acesso em: 01 fevereiro de 2016.

9 A ação pode ser vista no filme *Pixadores*, de 2014, dirigido por Amin Arsames Escandari. Para mais, informações, ver: <<http://pixadoresfilm.com>>. Acesso em: 01 fev. 2016.

- BIBLIOGRAFIA** AUBERT, Nicole, HAROCHE, Claudine. Ser visível para existir: a injunção da visibilidade. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (orgs.) *Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. p. 13-29.
- AUBERT, Nicole. A visibilidade, um substituto da eternidade? In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (orgs.) *Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. p. 111-123.
- BARUS-MICHEL, Jacqueline. Uma sociedade das telas. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (orgs.) *Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. p. 33-45.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In *Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- CAMPOS, Ricardo. Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no *graffiti*. **Etnográfica**, v. 13, n. 1, p. 145-170, 2009.
- CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, v. 19, n. 2, p. 543-566, mai./ago. 2012.
- CAMPOS, Ricardo. Liberta o herói que há em ti. Risco, mérito e transcendência no universo *graffiti*. **Tempo Social**, v. 25, n. 2, p. 205-225, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.
- CRARY, Jonathan. *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIÓGENES, Glória. Signos urbanos juvenis: rotas da pixação no ciberespaço. *Cadernos de Campo*, n. 22, p. 46-61, 2013.
- DIÓGENES, Glória. A arte urbana entre ambientes: “dobras” entre a cidade “material” e o ciberespaço. **Etnográfica**, v. 19, n. 3, p. 537-556, 2015.
- FEATHERSTONE, Mike. A vida heróica e a vida cotidiana. *Revista Comunicação e Linguagens*, n. 30, p. 11-34, 2001.
- FRANCO, Sérgio. Pixação e as aves de rapina. *Le Monde Diplomatique Brasil*, Nov/2010. Disponível em: < <http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=821>>. Acesso em: 01 fev. 2016.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade da transparência*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- HAROCHE, Claudine. A invisibilidade proibida. In: AUBERT, Nicole;

- HAROCHE, Claudine. (orgs.) *Tiránias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. p. 85-110.
- INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.
- IVSON, Djan. Entrevista de Djan, São Paulo. *Derivas e memórias contemporâneas na "Pixação"*, Salvador, UFBA (Universidade Federal da Bahia), 2013.
- KLEIMAN, Angela. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: KLEIMAN, Angela (org.). *Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. p. 15-61.
- LE BRETON, David. O risco deliberado: sobre o sofrimento dos adolescentes. *Política & Trabalho, Revista de Ciências Sociais*, n. 37, p. 33-44, out. 2012.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), 1999.
- MAGNANI, José Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.
- MAYOL, Pierre. Morar. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre (orgs.). *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998. p. 37-185.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- PERALVA, Angelina. *Violência e democracia: o paradoxo brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. "De 'rolê' pela cidade: os 'pixadores' em São Paulo". São Paulo: dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 2005.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. "A maior zoeira": experiências juvenis na periferia de São Paulo". São Paulo: tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 2010.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. "Quem não é visto, não é lembrado": sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 1, p. 55-69, 2012. Disponível em: < <https://cadernosaa.revues.org/631>>. Acesso em: 01 fev. 2016.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação. **Revista de Estudos Culturais**, n. 1, p. 1-18, 2014.

- PEREIRA, Alexandre Barbosa. Os “rolezinhos” nos centros comerciais de São Paulo: juventude, medo e preconceito. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, v. 4, n. 1, p. 453-465, jan./jun. 2016.
- POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SENNETT, Richard. *O declínio o homem público*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SIBILIA, Paula. Do homo psico-lógico ao homo tecno-lógico: a crise da interioridade. **Revista Semiosfera – identidades e culturas**, Rio de Janeiro, n. 7, 2004.
- SIBILIA, Paula. La espectacularización del yo. El monitor de la Educación, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, n. 18, p. 34-40, set. 2008.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana**, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.
- STREET, Brian. Introduction. In: _____. (org.). *Literacy and development: ethnographic perspectives*. London e New York: Routledge, 2001. p. 1-17.
- TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. **Revista Discurso**, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1979.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- WELLS, Herbert. *O homem invisível*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

Palavras-chave:
**pixação, visibilidade,
 risco, reconhecimento,
 espaço urbano.**

Resumo

O objetivo deste artigo é, por meio de uma abordagem etnográfica, descrever uma prática cultural juvenil em São Paulo, a pixação, que há tempos explora o paradoxo entre visibilidade e invisibilidade através de sua ação na paisagem urbana. Em meio ao anonimato da metrópole e tentando invisibilizar-se à noite, os pixadores deixam suas marcas, que não são bem-vistas pelo restante da população. Por intermédio da criação de uma rede social *off-line*, eles estabelecem um dispositivo que lhes proporciona um sistema de reconhecimento que premeia quem pixa nos lugares de maior destaque e risco da cidade. Dessa forma, conclui-se que quem marca mais a cidade e nela corre mais riscos consegue o reconhecimento dos pares, o que eles denominam como *ibope*. Afinal, no mundo atual, todos querem ver e serem vistos, buscando, assim, com essa visibilidade, serem reconhecidos e construir algum sentido para a sua existência.

Keywords:
**Pixação (tag graffiti),
 visibility, risk, recognition,
 urban space.**

Abstract

The aim of this article will be to show how a youth cultural practice in São Paulo, the pixação (tag graffiti), has explored the paradox between visibility and invisibility through their action in the urban landscape. Amid the anonymity of the metropolis and trying to make themselves invisible at night, street writers create an offline social network. Through an ethnographic approach, the paper demonstrates how they have founded a device to leave their marks providing a recognition system that rewards those who writes in places most prominent risk in the city. These marks however are not well seen by the rest of the population and therefore they are chased. Thus, the paper concludes who marks more the urban space and who runs more risks can to achieve peer recognition within the pixo. In the contemporary world, everyone wants to see and be seen, searching to be recognized and to build some sense into existence.

Recebido para publicação em agosto/2015. Aceito em setembro/2015.
