

O XIS DA QUESTÃO: TENSÕES ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO NA PIXAÇÃO SOTEROPOLITANA¹

Roca Alencar

INTRODUÇÃO

Neste capítulo, busco realizar uma análise conceitual em torno das tensões sociais que envolvem a pixação, entre o uso do espaço público e sua apropriação privada, embora esta apropriação seja meramente simbólica, e a produção de memória, a partir das estratégias patrimoniais desenvolvidas pela comunidade de pixadores, com especial destaque para aqueles que já

¹ Apresentei uma primeira versão deste texto na reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs) em 2015. Dedico este texto à memória de Scank, aqui tratado como Carcará. Escolhi esse nome, pois Scank o usou durante um tempo nos perfis das redes sociais. Scank Carcará é uma referência às qualidades da ave de rapina que tem um olhar arguto para suas presas. Do mesmo modo, Scank Carcará tinha um olhar arguto para procurar as melhores telas e os picos da cidade.

morreram. A pixação escrita com “X” em vez de “CH”² diz respeito a um movimento estético e político que emergiu na periferia de São Paulo e de outras grandes cidades do Brasil por volta dos anos 1980.

Em Salvador, os primeiros registros desta prática, que poderia ser identificada à grafia com X, datam do início dos anos 1990, distinguindo-se da pichação tradicional, geralmente apresentada em frases de protesto, especialmente críticas à ditadura militar, de 1964 a 1985, sendo “Abaixo a ditadura” uma das mais marcantes. Nessa época, a crítica social também se manifestava por meio de frases de escárnio, tais como as que eram assinadas por um personagem nomeado “Faustino”, criado pelo artista visual baiano Miguel Cordeiro. Além de escreverem de forma desautorizada nos muros das cidades, usarem tinta preta e hoje o *spray* ou a tinta látex, há uma série de diferenças entre esses dois fenômenos estéticos urbanos. A primeira é a própria estética da escrita e a segunda é a origem social dos escritores. Os pixadores se especializaram em criar um padrão de letras trabalhadas, sendo muitas vezes impossível para um leitor desacostumado compreender as escritas e são, na sua quase totalidade, negros e oriundos da periferia e do subúrbio de Salvador. O que esses coletivos de escritores urbanos têm escrito não são primordialmente frases de efeito, mas tão somente a sua *tag*³, o dos amigos que estiverem presentes na ação, os nomes das gangues e do sistema⁴ ao qual pertencem. Em Salvador, os coletivos de pixadores se autointitulam como “gangues” e a associação de gangues é um “sistema”. As gangues têm de dois até dez pixadores. Quando os membros de diferentes gangues estabelecem vínculos com membros de outras gangues, é comum se associarem para formar os sistemas ou coligações.

Relacionar essa prática à noção de espaço público me permite identificar diferentes maneiras de interpretá-la, a partir do ponto de vista de quem fala. A relação entre pixação e espaço público já foi abordada por Caldeira (2012), com ênfase na apropriação e reconfiguração do espaço

2 Para conhecer melhor essa discussão entre “pichação” com “CH” e “pixação” com “X”, ver Lassala (2010) e Chastanet e Heller (2007).

3 Assinatura com o nome do pixador. Mantenho aqui a grafia em inglês, pois é assim que é usado tanto por pixadores como por grafiteiros em Salvador e, arrisco dizer, em todo o Brasil.

4 Já apresentei essa discussão de modo mais elaborado em uma comunicação na RBA em 2012.

público da cidade de São Paulo, a partir das intervenções feitas por homens jovens oriundos de sua periferia, sejam eles pixadores e grafiteiros, skatistas, motoboys ou praticantes de *parkour*. Para Caldeira, a presença e as interposições visuais realizadas por esses sujeitos produzem uma recriação paradoxal do espaço público. Ao mesmo tempo em que eles imprimem as suas “marcas”, numa maneira de reivindicar os seus direitos ao lazer e de questionar as desigualdades sociais, numa cidade que foi feita para excluí-los, eles o fazem utilizando práticas autoritárias, individualistas – a busca da fama e visibilidade na praça pública – e muitas vezes violentas – quando da ocorrência de “rixas” entre as turmas de pixação –, reproduzindo, assim, posturas avessas à cidadania. Para fins deste texto, pretendo realçar essa dimensão “agonística” das tensões e “tretas” dos pixadores contra pixadores, bem como de pixadores contra grafiteiros e de grafiteiros contra grafiteiros e pixadores, como uma forma de problematizar as categorias de espaço público e de uso privado. Em busca de melhor compreensão com relação aos propósitos e objetivos que levam as pessoas a se envolverem nessas práticas, busco ainda abordar questões relacionadas à política de memória e patrimônio do ponto de vista desses pixadores.

Em primeiro lugar, a pixação é uma prática que ocorre nas ruas e só isso já seria motivo suficiente para justificar essa abordagem. Em segundo lugar, pixadores argumentam que podem pixar qualquer muro, qualquer parede ou, tal como eles denominam, qualquer tela que se encontre no espaço público, sem levar em consideração o que é definido, por lei, como direito de propriedade, o que significa alijar a vontade do proprietário legal do imóvel. Desse modo, reafirmam que a propriedade particular é limitada pelo próprio muro, ou seja, a face oculta voltada para dentro pertence ao dono do imóvel, enquanto a face exposta pertence à cidade. Assim, o pixador, ao se reconhecer como habitante da cidade, se considera apto a modificá-la, com suas inscrições. É possível relacionar esse discurso com o que Lefebvre (1968) entende como sendo a culminância do direito à cidade que é o “direito à apropriação”.

Ao se apropriarem do espaço público desse modo, os pixadores estabelecem regras de convivência para aqueles diversos coletivos, auto-denominados “gangues” e “sistemas”. As mais importantes preconizam

não “atropelar”, não “ratar” ou “escorar”⁵ o pixo do outro, podendo isso ser motivo de disputas, tensões, rixas e acordos, que variam entre pagamentos em latas de tinta *spray*, ameaças e pedidos de desculpas, ou até mesmo violência física, que podem envolver desde lutas corporais até mortes. Nota-se que o muro como espaço público está restrito ao direito de apropriação do pixador e sua liberdade de se expressar artisticamente, sem qualquer consulta ao proprietário do imóvel, pois a condição de existência da pixação é, em si, questionar a noção de propriedade privada. Por seu turno, o direito de outro pixador de se apropriar do mesmo muro, da mesma tela, é cerceado pela regra da anterioridade. A partir do momento em que o pixador ganha uma “tela” e realiza seu pixo, aquele espaço se torna, por assim dizer, patrimonializado. Se outro pixador não reconhece o patrimônio do antecessor e “atropela” ou “escora”, são dadas as condições para o estabelecimento dos conflitos. Para eles, o atropelo é um desrespeito às normas que orientam a conduta dos grupos de pixadores. Mas se pensarmos analogamente, podemos afirmar que o pixador que atropela a obra de outro o faz pautado pela mesma regra de que a face exposta do muro não é uma propriedade privada, haja vista o espaço ser público. O pixador usa o conceito de espaço público em uma esfera, que é a esfera da sociedade, pautando-se por uma lógica privatista, na medida em que parte do princípio de que aquela “tela” não pode ser pintada por mais ninguém.

Quando comecei a estudar este tema, meu primeiro interlocutor se referiu à sua experiência com intervenções urbanas durante a estadia em Paris, na primeira metade dos anos 2000. Esse jovem foi iniciado no mundo da pixação no alvorecer dos anos 1990. Em menos de um ano, deixou de pixar e investiu em outra produção estética, a saber, o *graffiti*. Acompanhado por dois amigos, formou o primeiro coletivo de *graffiti* de Salvador, o Turbilhão Urbano. De seus tempos parisienses, ele se recorda da dificuldade em encontrar espaços para grafitar, haja vista ser uma prática ilegal no país. Quando desejava pintar, se deslocava para áreas distantes do centro urbano, para fugir da vigilância e por haver mais espaços disponíveis.

5 Expressões nativas: atropelar e ratar é quando um se pixa sobre um pixo. Escorar é fazer um pixo muito próximo ou acima de um pixo que já está feito.

No entanto, ele também sabia que em algumas horas sua pintura seria apagada ou coberta por outra intervenção. Assim, paulatinamente, ele foi percebendo que a arte de rua é um fenômeno efêmero e não autorizado, estes são seus principais fundamentos. Conforme sua interpretação, todo artista de rua deveria portar uma máquina fotográfica para registrar seu trabalho, porquanto o desaparecimento do *graffiti* era uma certeza. Se a cidade perde a arte, ao artista resta a memória em forma de fotografia. Todavia, apesar do seu discurso desprendido e desapegado, quando se trata dos *graffiti* que faz em Salvador, esse mesmo indivíduo assume outra postura, a exemplo de “cobrar” satisfações a quem, porventura, tenha pintado sobre seu trabalho. Como retaliação, ele também costuma pintar sobre a arte de quem tenha “agredido” a sua. Dessa forma, ele passa a não se diferenciar dos pixadores, a julgar por sua aderência à mesma política patrimonial do espaço público concebida por eles.

O fato que me disponho a narrar brevemente ajuda a ilustrar melhor meu argumento. Em 2012, a Caixa Cultural realizou um projeto de intercâmbio artístico, denominado Mural Brasil-Itália, com dois artistas de *graffiti*, um baiano e outro italiano. Foram pintados três grandes murais: o primeiro em um bairro periférico, onde morava o grafiteiro baiano; o segundo, embaixo de um viaduto em uma área nobre da cidade; e o terceiro, na parede interna de um prédio centenário onde funciona a Caixa Cultural – ligado à Caixa Econômica Federal. Cerca de uma semana após a inauguração, um dos murais sofreu intervenções de pixadores ligados a uma gangue. A frase “Respeito é pra quem tem”, escrita em letreiro do pixo, foi extraída de um trecho de uma música do *rapper* Sabotage⁶ e é uma expressão muito usada para indicar valores éticos entre membros do *hip-hop* e da pixação.

Após o episódio do atropelo de um dos murais localizado em zona nobre da cidade, a discussão continuou acalorada nos fóruns virtuais. Um dos pixadores que atropelou o mural foi o primeiro a tratar do assunto, num fórum que congrega tanto membros da gangue que realizou o atropelo, quanto grafiteiros que fizeram a pintura do mural, em parceria com o artista italiano. O diálogo tem início de modo tenso, quando dois pixadores

6 Sabotage é o nome artístico de Mauro Martins dos Santos, *rapper*, cantor, compositor e ator paulista assassinado em 2003.

da gangue X⁷ afirmam terem visto o grafiteiro Y marcando o muro para a posterior pintura do mural, mesmo tendo visto os pixos dos membros da gangue X. O grafiteiro Y contra-argumenta, tentando se eximir da responsabilidade de ter descumprido as “regras da rua” dizendo que quando soube que o mural seria naquele muro, os “tramos” já tinham sido apagados pela produção do projeto da Caixa Cultural. Um dos membros da gangue X retruca que, se o grafiteiro Y pintou naquele local, ele sabia que ali já havia um “risco”⁸ da sua gangue, devendo, portanto, assumir a responsabilidade pelo descumprimento das regras da rua, já que era o artista local, pois o outro era italiano. Após um segundo de pausa, ele reconsidera e afirma que também o italiano deveria se inteirar das regras locais, antes de apertar o pito da lata de spray. Nessa altura da discussão, o grafiteiro Y demonstra impaciência com os pixadores da gangue X e diz que só fez um trabalho comercial⁹, ademais, a ação foi autorizada pelo proprietário do muro, portanto que “reclamassem com ele”. Conclui dizendo estar disposto a resolver pessoalmente com quem estiver insatisfeito. O pixador líder da gangue X se mostra muito contrariado e cobra respeito pelas regras da rua, diz que tudo poderia ter sido negociado, por meio de mensagem escrita ou qualquer outra forma de contato de modo a evitar conflitos, ao promover o apagamento da pixação para ser pintado o mural dos grafiteiros. Outro pixador dessa mesma gangue reitera que, na rua, a manutenção do respeito é fundamental, pois até mesmo os membros do mesmo coletivo de pixadores não podem apagar os pixos uns dos outros sem a devida autorização, e, caso isso aconteça, terá que escrever o nome do parceiro junto ao seu, além de posteriormente prestar esclarecimentos do que ocorreu.

O exemplo etnográfico supracitado diz respeito às tensões e disputas pelo espaço público entre um grafiteiro e um grupo de pixadores da

7 Substitui o nome da gangue e do grafiteiro por letras do alfabeto para preservar a identidade de seus integrantes.

8 Sinônimo de pixo. A expressão “vamos riscar” é muito usada entre pixadores marcando um rolê de pixação.

9 “Trabalho comercial” é uma expressão muito usada entre grafiteiros para se referir a pinturas pagas. A expressão é sempre usada para esse tipo de pintura para diferenciar das outras pinturas que fazem de modo voluntário. É muito comum em Salvador a pintura de murais comunitários nos denominados mutirões de *graffiti*.

gange X. A próxima situação etnográfica a ser analisada foi fruto de um diálogo entre pixadores de diferentes gangues e sistemas. Era ano de 2015 e Carcará¹⁰, um rapaz negro oriundo do subúrbio de Salvador, tinha na época 23 anos e vinha se destacando como uma das principais lideranças entre os pixadores soteropolitanos. Carcará estava sendo duramente criticado por seus pares, tanto nos encontros semanais que ocorriam às sextas-feiras em uma praça no centro da cidade, como nos fóruns virtuais, por estar inovando excessivamente a caligrafia e o uso de outros equipamentos para pixar, tais como extensor e rolinho, muito comuns entre pixadores de São Paulo. Desde 2013, Carcará estabeleceu relações de parceria com alguns pixadores de São Paulo e passou a fazer parte de um seleto grupo nacional de pixadores. O critério para ingressar nesse grupo era ter muitos pixos na cidade (representar bastante a pixação), dominar o letrado (ter técnica suficiente para saber fazer as letras com rapidez e esmero) e ter um certo trânsito entre os diversos coletivos de pixadores. A conexão de Carcará com esse coletivo nacional sediado em São Paulo (Figura 1) se deu a partir da realização de um seminário nacional, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em junho de 2013, que reuniu pesquisadores e pixadores de Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, com financiamento da Fundação Nacional de Artes (Funarte)/Artes Visuais¹¹.

10 Carcará foi meu melhor parceiro nesta pesquisa sobre pixação em Salvador e tornou-se um grande amigo. Foi um exímio calígrafo e pesquisador nativo da história da pixação em Salvador. Em 2020, quando já começava a trilhar um caminho promissor no campo das artes visuais, foi brutalmente assassinado enquanto deixava sua *tag* em um muro.

11 Fiz a direção executiva deste seminário Derivas e Memórias Contemporânea na Pixação. O seminário aconteceu nos dias 6 e 7 de junho de 2013 no auditório da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) da UFBA, fruto da contemplação de um edital de artes visuais. Ver: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/artes-visuais-1/conexao-artes-visuais/edicoes-anteriores/2013/derivadas-e-memorias-contemporaneas-na-pixacao>. Vídeo do seminário disponível no YouTube https://m.youtube.com/watch?v=wPVyPgK_7fA.

Figura 1 – Scank dando um *tag* sobre os ombros de Cripta Djan



Fotógrafa: Nara Gentil (2013).

Carcará publicou uma foto em um fórum virtual de pixadores e iniciou o diálogo. Ele havia relatado a seus pares que, a despeito de ter começado a pixar em 2009, sempre buscou conhecer e respeitar as regras da rua. Para ele, muitos pixadores desistiram da atividade ao longo do tempo por problemas com a família e com a polícia, dificuldades em dominar a caligrafia, e por não se adaptarem às regras da pixação local. Ele elenca algumas regras que vão desde a estética e feitura do pixo, até as de convivência entre seus praticantes. Considera que o letrado tem que ser sempre “colado no chão”, iniciar na parte inferior e subir até a altura do muro ou do alcance do braço do pixador (Figura 2). Chama atenção de que para um letrado ser considerado bonito, tem que ser tribalizado¹² e de preferência

¹² Estética do pixo soteropolitano que surgiu por volta do início dos anos 2000. Antes disso, havia outros letrados como o de “bolinha” e outros. No pixo tribalizado, a letra fica no centro e envolta em uma série de espículas que constituem um adereço e desafia o pixador aprender e realizar com rapidez na rua. Ao mesmo tempo, dificulta aos não alfabetizados na pixação a decifrar. Para essa geração de pixadores de Carcará, um pixador de verdade teria que saber ler e fazer o letrado tribalizado não só no caderno, mas nas telas e nos picos da cidade.

ser igual ao de Sinal¹³. Outra regra citada tem a ver com o uso do espaço do muro, em sua compreensão só se pode dar uma “tag” com no mínimo um metro de distância de outra “tag”. Para ele, o nome da gangue tem que ser de no mínimo duas letras e no máximo de quatro, que sirva para identificar o coletivo, mas que não exija muito tempo e não use muito espaço do muro para ser escrito. Em Salvador, diferente de São Paulo, o nome do pixador deve estar no plano principal, em tamanho maior do que o nome da gangue. Por fim, para esse pixador, que foi um exímio calígrafo, para ser reconhecido como tal tem que saber “esticar letrado”¹⁴, o que equivale ao sentido da frase “respeito é pra quem tem”.

Figura 2 – Scank fazendo o pixo tribalizado de Salvador



Fotógrafa: Nara Gentil (2013).

- 13 Pixador de grande notoriedade em Salvador entre os anos de 2005 e 2012, quando foi assassinado aos 25 anos. Tinha todas as qualidades elencadas por Carcará, por esse motivo, tornou-se uma referência para essa geração de pixadores, até os dias atuais sempre é lembrado como uma “lenda na pixação”.
- 14 Esticar o letrado é uma expressão usada pelo pixadores locais para se referir ao risco sinuoso que é feito ao longo dos muros após a escrita de seus vulgos e nome da gangue. É uma forma de usar todo muro sem deixar espaço para não ser escorado por outro pixador.

Após Carcará elencar essas regras estéticas e de comportamento entre grupos de pixadores, o diálogo segue com a interferência de um pixador de uma outra gangue afirmando que a única regra válida em qualquer local é a do não “atropelamento” de outro pixo. Esse segundo pixador desdenha das regras de padronização estética identificadas como pré-requisitos, por Carcará, e diz que “estética cada um tem a sua. Sempre foi assim e sempre será. Feio ou bonito, no chão ou no pico, o importante é tá na rua”.

Um terceiro, a quem darei o nome de Cobra, emite sua opinião, sustentando não ser totalmente contra inovações; porém, ele adverte que quando as práticas de pixação de outros locais são importadas para Salvador, pode-se incorrer em desrespeito com os preceitos locais. Esse pixador critica o compartilhamento de uma mesma tela, mesmo que haja espaço em abundância. Para ele, o uso do rolinho com extensores típicos do pixo paulista contraria os princípios do pixo soteropolitano¹⁵. Nota-se que Cobra não é contra inovações, mas pede cautela. Diz não entender ou aceitar que, depois de subir no pico¹⁶, se arriscar para deixar seu risco de *spray*, venha outro pichador, equipado com rolinho acoplado a um cabo extensor, fazer um risco acima do dele. Para ele, esse tipo de prática não era adequado e não deveria ser adotada aqui em Salvador, tipo as “agendinhas”¹⁷ que se veem por São Paulo.

O exemplo etnográfico acima revela tensões entre pixadores de diferentes sistemas, quanto à compreensão das regras do pixo soteropolitano. Percebe-se também uma crítica a Carcará, por sua relação de proximidade com pixadores de São Paulo, o que revela uma busca por salvaguardar o que é essencialmente baiano, no que se refere à prática da pixação, tal como acontece com diversos objetos patrimonializados de “origem controlada”, a exemplo do nome Champagne que só pode ser usado em bebidas espumantes fabricadas na região francesa de Champagne. Assim, esse discurso também pode ser compreendido como uma forma de resistência à influência estética do pixo paulista, entendida como uma ameaça culturalmente “colonizadora”, capaz de alterar o padrão pixo soteropolitano. Poderia, a partir dessa situação, explorar outras

15 Em 2023, é uma dupla de pixadores que usam rolinho, tinta látex e cordas de rapel que se destacam pela quantidade de pixos feitos em picos e telas de Salvador e região metropolitana. Os mesmos materiais que Carcará foi criticado por seus pares há uma década.

16 Pico é uma expressão usada para se referir a um local alto e com grande visibilidade.

17 Agendinhas são uma série de pixos feitos um próximo ao outro no mesmo muro ou porta.

temáticas como ação afirmativa, identidade baiana, contradiscurso colonial, memória, hereditariedade, patrimônio imaterial, mas como não é possível desenvolver todos esses aspectos, para não incorrer em interpretações superficiais, pois aligeiradas, devo me concentrar na tensão entre espaço público e uso privado, na produção da memória pública e práticas patrimoniais desenvolvidas por esses pixadores de Salvador.

O XIS DA QUESTÃO É UMA ENCRUZILHADA

Para pensar criticamente a noção de patrimônio, ou por outro lado, de destruição do patrimônio, visto que a pixação é enquadrada como crime ambiental sujeito a pena e multa, usei a categoria analítica de destruição, tal como desenvolvida por Gonçalves (2015), no texto “Mal-estar do patrimônio: identidade, tempo e destruição”. A partir de um exemplo etnográfico da sociedade dos Batamaliba do noroeste africano, onde as casas são pensadas como coisas vivas, Gonçalves (2015) articula os conceitos de patrimônio e destruição. Essas casas são habitadas por famílias extensas, quando o patriarca da casa, o fundador da linhagem, morre, essa casa deverá ser destruída para que os seus descendentes possam, a partir dos pedaços da edificação, construir suas próprias casas. É por meio dessa destruição, ocorrida com a morte do patriarca, que os descendentes herdam essas propriedades.

À medida que a casa desmanchada é reconfigurada, os fragmentos serão reaproveitados pelos filhos e descendentes para construir as suas casas, perpetuando a história que continuamente se transforma. Nesse caso específico, é a destruição do patrimônio físico, a casa, que mantém a memória genealógica nessa sociedade. Ao serem tombadas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), por causa de seu valor estético e histórico, essas casas não podem mais ser desmanchadas pelos descendentes do patriarca, que as construiu. Dessa forma, os especialistas em patrimônio negligenciaram a dimensão geracional na real transmissão desse patrimônio entre os descendentes, comprometendo a dinâmica histórica própria daquela sociedade. Ao tombar essas casas, a Unesco impôs uma espécie de estagnação temporal (Gonçalves, 2015) que condena as linhagens a uma morte simbólica. Assim, se a casa não

pode mais ser destruída, após a morte do patriarca, seus descendentes já não podem mais contar a história daquele grupo de parentesco, por meio do monumento, e o que era destruição temporária de uma casa para dar vida a tantas outras, dá lugar a um objeto conservado, contudo, destituído de vida. Analogamente, no caso da pixação, pode-se argumentar que a “destruição” é uma força necessária para continuar contando a história. Devido às dinâmicas da sociedade que vão impor novos usos e novas interpretações, quando uma parede é pixada, de um certo ponto de vista, essa parede está sendo destruída como uma forma de denunciar e refletir a destruição social que é a própria circunstância de vida desses pixadores.

Os pixadores de Salvador, em sua maioria, são descendentes de povos africanos que foram escravizados, no Brasil. São pessoas que continuam a viver em espaços socialmente segregados, por serem negras, pobres e periféricas. São descendentes das pessoas escravizadas que geraram a riqueza da nação brasileira, sem, contudo, poder usufruí-la. Desse modo, os pixadores estariam na mesma posição que os filhos dos descendentes daquelas casas que se tornaram impedidos de destruir as casas dos pais para fazer as suas, após a patrimonialização feita pela Unesco.

É possível afirmar que os pixadores são ciosos do cuidado com a preservação da sua história e construção da memória coletiva. Há duas principais formas de construir a memória desses pixadores. A primeira são os registros em cadernos e folhas das assinaturas de outros pixadores, com datas e dedicatórias para o pixador dono do caderno. Essas folhinhas em São Paulo adquirem grande valor e são guardadas como relíquias, algumas alcançam alto valor de venda, especialmente quando se trata da reminiscência de um pixador destaque e já falecido. Em 2012, em uma visita a um amigo pixador, em São Paulo, ao conversar sobre diversos assuntos, em um dado momento ele me mostrou, com um misto de orgulho e respeito, um armário repleto de pastas com as folhas encadernadas e assinadas por outros pixadores. Havia também outras pastas com seus próprios pixos, compondo um arquivo de sua própria escrita, para salvaguarda de sua caligrafia ao longo de sua carreira como pixador, aquela parte de si que servirá para contar sua história.

A segunda se dá quando morre um pixador. Essas homenagens póstumas acontecem em dois momentos, a primeira é após o fechamento da urna funerária e o trajeto até o local onde será sepultado. Munidos de seus marcadores

de tinta, os pixadores presentes assinam sobre o caixão, num momento de muita comoção e expressão de respeito. Ao final da cerimônia de sepultamento, quando os familiares e outras pessoas não ligadas ao mundo da pixação se retiram, resta apenas um grupo pequeno, às vezes de uns dez pixadores e seus amigos mais íntimos. É chegada a hora de caminharem para os fundos do cemitério, para fumar e rememorar os feitos e proezas do pixador falecido. Nesse meio-tempo, escolhem a parede e estabelecem a ordem de quem vai riscar, se revezando, para fazer suas assinaturas. Por fim, é a vez de registrar o nome do pixador morto, em tamanho maior, acompanhado das expressões Fulano Eterno ou Fulano Vive (Figura 3). Muitas vezes essas homenagens ao falecido se estendem para os muros fora do cemitério e seus arredores.

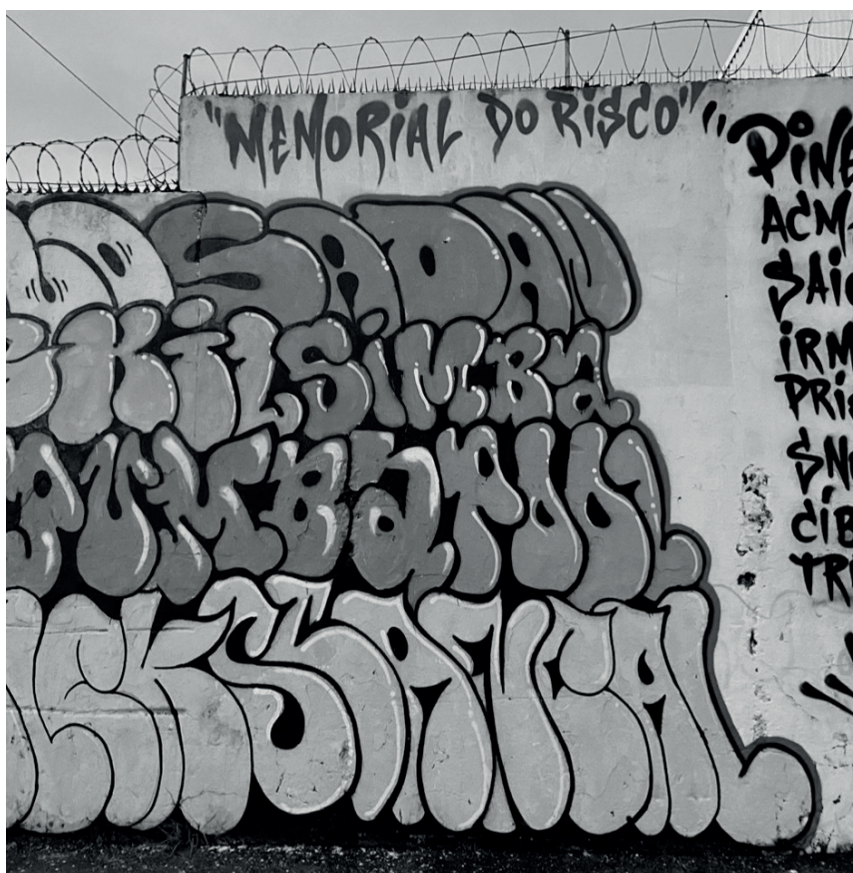
Figura 3 – Homenagem feita pelos pixadores para Avalanche SB



Fonte: produzida pela autora.

Infelizmente, ao longo de quase uma década de trabalho de campo, participei de alguns enterros e registrei, a pedido dos amigos presentes, essas homenagens, muitas delas no interior de cemitérios públicos. Outro modo de resguardar a memória de um pixador morto é preservar seus pixos na rua, além da prática de acendê-los quando estão sendo apagados pela ação do tempo. Recentemente, em 2 de novembro de 2023, um coletivo de grafiteiros e pixadores se reuniu para fazer um grande painel com o nome de todos os pixadores e grafiteiros já falecidos (Figura 4).

Figura 4 – Memorial do Risco – mural pintado em 2024 por grafiteiros e pixadores em homenagem aos grafiteiros e pixadores falecidos



Fonte: produzida pela autora (2024).

Em 2015, durante estadia em Lisboa para o XV Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais (Conlab), tive a oportunidade de participar de uma visita guiada com membros da Galeria de Arte Urbana (GAU)¹⁸ da Câmara Municipal de Lisboa e conhecer uma série de murais de *graffiti* realizados na cidade. Em cada parada, descíamos para ver os diferentes trabalhos e recebíamos explicações acerca do processo de feitura, além de uma breve interpretação do significado da pintura, relacionando ao contexto político e social da cidade. Quando conhecemos os murais do projeto Crono, realizados por grafiteiros com reconhecimento internacional, tais como os Gêmeos, Blur, SAM3, Ericailane e Lucy McLaunchlan, em um complexo de prédios desocupados no centro de Lisboa, fui tomada de surpresa ao ver esses *graffiti* acompanhados de grande quantidade de pixações nas paredes do térreo, primeiro e segundo andares. Ao ouvir a explanação da coordenadora da GAU, sobre a história e execução da pintura nos prédios, minha surpresa foi ainda maior, pois ela se referia às demais intervenções urbanas realizadas sobre os gigantescos *graffiti* como “crossagens”¹⁹. As guias da GAU explicaram o fato como algo normal e até esperado. Essas tessituras urbanas nos muros das grandes cidades são constituídas por camadas de deposição de tintas e sentidos que, quiçá, servirão aos arqueólogos do futuro para pensar como e o quê foi nossa época.

Em Lisboa, o *graffiti* é uma arte do estado²⁰ que por meio da GAU tem proporcionado residências artísticas, resultando na pintura de grandes murais pela cidade. Na Bahia, a Prefeitura Municipal de Salvador, por volta da primeira metade dos anos 2000, implantou um projeto denominado Salvador Grafita para “[...] identificar pichadores com o objetivo de transformar a pixação em arte, em emprego, em inclusão social, inserindo-os na limpeza da cidade” (Salvador Grafita, 2010).

18 Ver: <https://artsandculture.google.com/story/JAWRg1sIAQ4A8A?hl=pt-PT>.

19 Anglicismo usado pela coordenadora e as outras mediadoras da GAU de Lisboa para se referir às diversas intervenções feitas sobre os murais de *graffiti* existentes.

20 http://antropologizzando.blogspot.com.br/2013/03/v-behaviorurldefaultvmlo_11.html

Nota-se na forma em que a arte urbana é tratada, a diferença de perspectivas nessas duas cidades. Enquanto em Lisboa, o artista tem toda a liberdade para criar seu trabalho, incluído nos catálogos da GAU, reconhecidos no mapa cultural da cidade, o projeto desenvolvido pela prefeitura de Salvador foi uma tentativa de cooptação de jovens pobres, que atuavam como pixadores, como uma política pública para a higienização da cidade. Além disso, é curioso pensar que os jovens participantes do projeto estavam ligados à empresa de Limpeza Urbana e Coleta de Lixo. Igualmente, não houve qualquer orientação técnica para a formação de artistas visuais, bem como eram cerceados os direitos de escolher as telas, ou seja, o local da pintura, e as temáticas. Por exemplo, em escolas e creches somente podiam pintar bonecos e personagens de desenho animado. Não houve qualquer investimento para produção de grandes murais, nem participação de artistas de outros lugares. Diferentemente, tal como já foi dito, a GAU investe em intercâmbio artístico permanente para a produção e diversificação da arte pela cidade de Lisboa.

Como se pode ver, nessas duas cidades, são observados dois tipos de institucionalização da arte de rua. Enquanto em Lisboa o poder público se dedica a promover os artistas que já têm uma trajetória consolidada no campo das artes visuais, em Salvador, a inserção dos pixadores no projeto Salvador Grafita teve como argumento o combate ao vandalismo e “geração de emprego e renda”, para usar o jargão bastante popular em programas governamentais. Outra forma de compreender essa relação entre o espaço público, memória social e a apropriação privada pode ser ilustrada pelas estratégias da cultura *hip-hop* e seus projetos sociais voltados para a juventude na periferia e nas escolas públicas.

Grafiteiros e pixadores, em Salvador, compartilham um mesmo horizonte de raça, classe social e geração. Trata-se, em sua maioria, de jovens negros, oriundos dos setores populares da sociedade, que são invisibilizados socialmente. Assim, eles se utilizam do uso privado do espaço público como uma forma de distinção social, uma vez que esta parece ser uma maneira de ser reconhecido na cidade. Desse modo, a ideia da individualidade faz sentido numa sociedade excludente como a nossa, pois esses jovens vulnerabilizados não têm como arcar com os custos de um ateliê, bem como muitos não completaram o ensino formal, de modo a se qualificarem para uma profissionalização

por meio de escolas e faculdades de artes. Desse ponto de vista, esta é uma das principais diferenças entre os contextos brasileiro e europeu.

Na verdade, em Lisboa, os artistas que expõem seus trabalhos na GAU não podem ser formalmente considerados como artistas de rua, no sentido estrito do termo. Tomemos o exemplo de Os Gêmeos. Há muito não são mais grafiteiros, na acepção comum da palavra. Eles utilizam a técnica do *graffiti* para compor seus murais de grandes dimensões. *Grosso modo*, estão mais para Diego Rivera e Carybé do que para qualquer um dos grafiteiros, que tenha passado por esse tipo de projetos. A diferença é que Diego Rivera e Carybé faziam murais sob encomenda e a preços muito altos. Já os grafiteiros pintam a parte externa das edificações para interagir diretamente com a cidade.

Diferentemente do que ocorre em Lisboa, onde o diálogo entre os murais de *graffiti* e a pixação é considerado uma dimensão fundamental da arte urbana, tal como pude demonstrar no caso do mural Brasil-Itália, a intervenção de pixadores sobre painéis de *graffiti* é duramente criticada, por causa dessa ideia da individualização da arte, vinculada ao nome do autor e à patrimonialização do espaço público. Há aqui uma certa contradição com o próprio discurso dos pixadores, em sua crítica aos grafiteiros de Salvador e, arrisco dizer, de todo o Brasil. Os primeiros almejam se diferenciar dos últimos, porque acreditam que os grafiteiros teriam se vendido ao sistema, ao fazerem o que seria, na ótica deles, uma arte bem-comportada. Enquanto isso, eles enxergam a si mesmos como artistas que transgridam o que é formalmente estabelecido como arte, por fazerem, em seu entender, uma arte indigesta e muitas vezes considerada feia que acabou sendo estilizada em demasia pelos grafiteiros, para ser aceita pela sociedade, deixando de ser uma forma de arte radical. Porém, ao utilizarem o argumento segundo o qual o espaço, uma vez pixado, passa a ser algo privado, os pixadores se aproximam dos grafiteiros. Desse modo, pixadores e grafiteiros, a despeito das diferenças, compartilham da mesma estratégia patrimonial, ao estabelecerem um uso exclusivo do espaço público, tornando-o simbolicamente privado, por causa da assinatura ou *tag*. Todavia, as formas de lidar com os conflitos podem diferir entre o grupo de pixadores e o grupo de grafiteiros, pois nunca soube que tenha havido morte de grafiteiro por causa de “atropelo”, o mesmo não se pode dizer do pixo.

Acredito que essa dinâmica na relação entre grafiteiros e pixadores em Salvador tende a ser alterada, especialmente pela iniciativa de alguns grafiteiros egressos do Salvador Grafitas que buscaram se aproximar e dialogar com os pixadores. De modo semelhante, alguns pixadores em Salvador têm assumido um discurso de coalizão de forças contra um sistema que os oprime. No entanto, dificilmente as tensões terão fim, pois o conflito e a competição entre seus partícipes são fenômenos estruturantes da pixação. As rixas e querelas entre pixadores e grafiteiros reverberam no centro da cidade, em forma de tensões que são vividas por eles cotidianamente. Portanto, a diáde público-privado se apresenta como uma alegoria para marcar essa faceta agonística das intervenções protagonizadas pelos jovens das periferias urbanas.

REFERÊNCIAS

- CALDEIRA, Teresa P. do R. Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 94, p. 31-67, nov. 2012.
- CHASTANET, François; HELLER, Steven. *Pixação: São Paulo Signature*. Toulouse: XG Press, 2007.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211-228, jan./jun. 2015.
- LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira, 2010.
- LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*; 1, Société et Urbanisme. Paris: Anthropos, 1968.
- SALVADOR GRAFITAS. *Sobre mim*. Salvador, 2010. Disponível em: <https://www.blogger.com/profile/00543307784592406387>. Acesso em: 27 fev. 2024.