



Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Design

ANA LETÍCIA KOSSOSKI FELIX COSTA

**A ESCRITA DO PIXO RETO:
um estudo sobre os aspectos práticos e formais**

Ana Letícia Kossoski Felix Costa

**A ESCRITA DO PIXO RETO:
um estudo sobre os aspectos práticos e formais**

Dissertação submetida ao Programa
de Pós-Graduação em Design da
Universidade Federal de Pernambuco,
como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestra em Design

Área de concentração: Planejamento e
Contextualização de Artefatos

Linha de pesquisa: Design da Informação

Orientadora: Dra. Isabella Ribeiro Aragão

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Costa, Ana Leticia Kossoski Felix.

A escrita do pixo reto: um estudo sobre os aspectos práticos e formais / Ana Leticia Kossoski Felix Costa. - Recife, 2024. 264f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Design, 2024.

Orientação: Isabella Ribeiro Aragão.

1. pixação; 2. pixo reto; 3. escrita urbana; 4. caligrafia; 5. tipografia. I. Aragão, Isabella Ribeiro. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

CDD 745.2

Ana Letícia Kossoski Felix Costa

**A ESCRITA DO PIXO RETO:
um estudo sobre os aspectos práticos e formais**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Design da
Universidade Federal de Pernambuco,
como exigência parcial para a obtenção
do título de Mestra em Design.

Área de concentração: Planejamento e
Contextualização de Artefatos

Linha de pesquisa: Design da Informação

Aprovada em: 29/01/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Isabella Ribeiro Aragão (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Silvio Romero Botelho Barreto Campello (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Waechter Finizola (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco



Fonte: autora.

Em memória de André Atalibas

Agradecimentos

Minha pesquisa vem de algum tempo. Quando penso a quem devo agradecer, primeiro me vem à mente os pixadores. Todes, que me inspiram pelo o quê fazem, mas especialmente ao J. e ao D., sem os quais minha investigação teria tomado um outro rumo, e eu sou muito grata pelo caminho que ela enveredou.

Depois, lembro de todas as educadoras e educadores que atravessaram minha vida. Eu não seria quem eu sou se não fosse cada uma dessas pessoas que me ensinou algo que cada vez que aprendi, continuei levando, levando, até chegar aqui, nesse todo que sou, mas só uma parte também.

Então, agradeço a todo o corpo docente do PPG Design da UFPE, em especial à profa. Solange Coutinho, pelas suas produções & conhecimento, que me fizeram considerar ir até Recife; ao prof. Silvio Campello, pelos ensinamentos de vida e pelas trocas no Laboratório de Práticas Gráficas; ao prof. Gentil Porto, pelas aulas *mindblowing* de pós-modernismo; e ao prof. Paulo Cunha, pelos papos sobre pós-estruturalismo e filosofia do design.

À minha orientadora, profa. Isabella Aragão, por ter visto potencial neste estudo, pela mentoria dedicada ao longo desse percurso e pela generosidade expressa em sugestões, reflexões, questionamentos e esclarecimentos, que contribuíram para o meu desenvolvimento intelectual e pessoal.

Também queria agradecer ao prof. Francisco Sá, do PPG Antropologia da UFPE, por ter me mostrado o urbanismo sob uma outra perspectiva; ao prof. Alexandre Barbosa Pereira, do PPG Ciências Sociais da UNIFESP, por ter me introduzido à Tim Ingold na minha qualificação; ao prof. Sérgio Luciano da Silva, do PPG Design da UEMG, por ter me incentivado a escrever sobre pixação, ainda na graduação; e ao mestre Matias, pelas tardes em seu ateliê de tipografia.

Às minhas amigas, pelo companheirismo e pela escuta cuidadosa dos meus dilemas: André Declié, Ana Clara Senna, Bruno Rios, Gustavo Guerrero, Guto Brant, Julia Maia, Lê Bezamat, Lê Naves, Marcinha a.k.a. Mumu, Mateus Gonçalves a.k.a.

Tusa, Luiz Malta, Luiza Therezo, Pedro Quintero, Rafael Bressan, Vitor Brandão e Vitor Carvalho. Às minhas amigas cicleteiras que me acolheram em Recife e às mulheres que imprimem no coletivo Mordida Gráfica.

À minha família, especialmente minha avó Suzi, pelas orações, e minha tia Gilda e meu tio Marcos (in memoriam), por serem meus guias e por me visitarem em meus sonhos. Obrigada também à minha irmã Clarisse e às minhas primas Carou, Lulu e Sophie, pela disposição e sabedoria compartilhada.

Por fim, gostaria de agradecer à minha amada dona onça, minha mãe, Tânia, a quem devo tudo, sobretudo por estar sempre presente em minha vida e por me apoiar de maneiras inexprimíveis e incomensuráveis.

Há alguns anos, quando iniciei minha pesquisa, a universidade pública enfrentava uma tempestade. Por isso, sou grata pela oportunidade de escrever sobre pixação em uma universidade pública e reconheço o suporte proporcionado pela CAPES.

Resumo

Esta pesquisa investiga a pixação, mais precisamente as assinaturas do estilo paulista conhecido como pixo reto, com a finalidade de examinar seus aspectos práticos e formais. Seus exemplares são analisados com o intuito de identificar os atributos que o singularizam enquanto escrita, através de fotografias registradas em seu contexto original, na cidade de São Paulo. Para isso, parte de um referencial teórico que fornece o aporte necessário para a definição das características ou variáveis observadas, como a espessura do traço, a construção e a proporção das letras, bem como o espaço entre elas. Além disso, a ação que materializa a presença das assinaturas na paisagem citadina é descrita considerando-se os instrumentos manipulados, os suportes intervencionados e as modalidades praticadas.

Palavras-chave: pixação; pixo reto; escrita urbana; caligrafia; tipografia.

Abstract

This research investigates the *pixação*, more precisely the signatures of the style from *São Paulo* known as *pixo reto*, with the aim to examine its practical and formal aspects. Its exemplars are analyzed with the intention of identifying the attributes that singularize it as a writing, through photographs recorded in their original context. For this, it is based on a theoretical framework that provides the necessary contribution for the definition of the observed characteristics or variables, such as the stroke thickness, the construction and the proportion of the letters, as well as the space between them. In addition, the action that materializes the presence of the signatures in the cityscape is described considering the manipulated instruments, the intervened supports and the modalities practiced.

Keywords: *pixação*; *pixo reto*; urban writing; calligraphy; typography.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Apresentação	13
1.2 Metodologia e resultados	21
1.3 Estrutura	29
2 ESCLARECIMENTOS METODOLÓGICOS	31
2.1 Pesquisa em ambiente virtual e pesquisa de campo	31
2.2 Coleta de dados	36
2.2.1 Pesquisa bibliográfica	36
2.2.2 Pesquisa documental	39
2.2.3 Pesquisa online	40
2.2.4 Pesquisa de campo	41
2.2.5 Entrevista	43
2.3 Análise dos dados	46
3 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PIXAÇÃO	55
3.1 Da pichação à pixação	55
3.1.1 Pichação política	63
3.1.2 Pichação poética	67
3.2 A pixação paulista	71
3.2.1 O pixador e a cidade	75
3.2.2 O point e o rolê	78
3.2.3 A assinatura enquanto código fechado	86
3.2.4 A questão da legibilidade e da leiturabilidade	90
3.3 As relações entre a pixação e o graffiti	96
4 ASPECTOS PRÁTICOS DE UMA ESCRITA URBANA	104
4.1 A pixação enquanto linguagem gráfica	104
4.1.1 Letras escritas, desenhadas e tipográficas	107
4.1.2 As linhas escritas do pixo reto	113
4.2 Suportes	120
4.3 Materiais e instrumentos	124

4.3.1 Tinta	124
4.3.2 Rolinho	125
4.3.3 Extensor	130
4.3.4 Spray	133
4.3.5 Borrifador e extintor	136
4.3.6 Escada	138
4.3.7 Marcadores	138
4.4 Modalidades	139
4.4.1 Apoiado	144
4.4.2 Invertido	149
4.4.3 Instável	155
4.4.4 Suspenso	165
4.5 A escrita na escala da cidade	169
4.5.1 O aspecto do traço	173
4.5.2 A proporção e o espaçamento das letras	183
 5 O PIXO RETO ENQUANTO ESTILO DE ESCRITA	 197
5.1 A origem do pixo reto	197
5.2 A segmentação da forma	205
5.3 O paradigma monolinear	213
5.3.1 A angulação e geometrização da forma	223
5.4 O pixo reto e outras escritas	232
5.5 Reflexões sobre a prática da escrita do pixo reto	237
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 242
REFERÊNCIAS	248
ANEXOS	263

1 Introdução

A grande densidade de informação visual presente nas superfícies das cidades, pode-se dizer, é uma realidade da contemporaneidade. Palavras, imagens, cores e texturas disputam a atenção de transeuntes e alastram-se pelos mais variados suportes e artefatos: cartazes de anúncios publicitários, painéis digitais, placas de sinalização que orientam e dão sentido ao fluxo de pessoas, letreiros luminosos, lambe-lambes, acessórios arquitetônicos etc. Nesse cenário supersaturado encontra-se a **pixação**, que ao atravessar indistintamente a paisagem citadina do centro à periferia, dificilmente passa despercebida, se consolidando como um elemento visual inerente à estética urbana da maioria das metrópoles brasileiras.

Antes de prosseguirmos, alguns pontos que procedem de um esclarecimento terminológico precisam ser tangenciados com o intuito de tornar a leitura deste texto um pouco mais fluida. Embora na ortografia oficial da língua portuguesa a grafia correta seja “pichação”, a pixação à qual particularmente me refiro, com “x”, diz respeito a uma manifestação singular: trata-se de uma atividade que se efetiva individual ou coletivamente através da difusão e da repetição incessante de **assinaturas**, constituídas pelos codinomes de seus autores, os pixadores¹, e

¹ Segundo Pereira (2018, p. 19), “a pixação é uma prática predominantemente masculina”. Além desse autor, outros (Bezerra, 2019; Machado & Pizzinato, 2015) já chamaram atenção para a presença feminina nesse contexto ser associada, normalmente, às relações de afetividade estabelecidas com pixadores — em específico, enquanto companheiras, e não necessariamente na posição de pixadoras. No âmbito da arte urbana de modo geral, englobando a pixação e o *graffiti*, que será delineado mais adiante, a questão do gênero vem sendo debatida por autores como Almeida (2021, 2019), Cruz (2018), Freitas (2019), Levy (2014) e Silva (2021). Nesses estudos, o feminismo norteia as discussões, com exceção de Almeida (2021), que traz para o debate a presença de outros corpos dissidentes, embora generalize as inscrições elaboradas por essas pessoas como pixações, com “x”, talvez pela grafia dessa palavra reforçar “uma posição de desvio na linguagem e na ocupação e demarcação de territórios, expressando sua independência e autoafirmação frente às normas sociais” (ALMEIDA, 2021, p. 84). Como este trabalho se preocupa com o aspecto formal das

caracterizadas especialmente pela estilização de suas letras — as mesmas, inclusive, que compõem o nosso alfabeto latino. Essas assinaturas (figura 1.1), que ocupam ilegalmente superfícies parietais de espaços públicos e privados, costumam ser monocromáticas e são elaboradas a partir de materiais relativamente acessíveis, como latas de tinta em *spray*, rolos de pintura e tinta látex à base de água.



Figura 1.1. Pixação com “x”. Imagem esquerda registrada em Belo Horizonte/MG, em 2016, e a direita em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Na pichação, com “ch”, seus produtores também se apropriam de superfícies parietais de maneira não autorizada e valem-se dos materiais supracitados para executarem suas inscrições, geralmente sentenças curtas e simples. Entretanto, esses dizeres não exibem, ou melhor, não têm a intenção de ostentar um padrão estético em relação às formas das letras, pois ambicionam sobretudo o entendimento da mensagem que transmitem, de tal maneira que sua autoria pode ser creditada a qualquer cidadão, independentemente de pertencer a um grupo organizado ou não. Além disso, se a pixação tem como signo escrito as assinaturas, quer dizer, os codinomes adotados pelos pixadores, o conteúdo verbal da pichação, por sua vez, é diversificado — não obstante seja possível verificar a regularidade de certos assuntos, como por exemplo as pichações de viés político (figura 1.2). Em

assinaturas, conforme será apresentado em seguida, o que torna difícil o reconhecimento do gênero relativo à autoria de cada intervenção, optei por seguir a norma padrão da língua portuguesa, que infelizmente ainda se revela binária e sexista, ao operar uma dicotomia rígida entre masculino e feminino e ao perpetuar hierarquias machistas, impondo plurais como autores, produtores, entre outros que recorro ao longo deste texto.

síntese, a pichação não propõe inovações formais sofisticadas e é normalmente assimilada com facilidade pelo público geral.



Figura 1.2. Pichação contemporânea política. Fonte: Pedro Vilela, Rayssa Ferreira e Maria Tavares.

Isto posto, a decisão por redigir o termo pichação (com “x”) é pragmática, pois ajuda a demarcar o tema desta pesquisa, discernindo-a de sua homônima. Ao mesmo tempo, ao empregar o vocábulo que os membros desse circuito usam, o corrente texto está em sintonia com o léxico informal dos pixadores e legitima o seu lugar social e cultural. Tendo em mente que esses indivíduos optam pelo anonimato para realizarem suas ações, seus próprios codinomes serão utilizados quando for necessário mencioná-los, de modo a preservar suas identidades.

1.1 Apresentação

Assim como outros pesquisadores que investigam intervenções visuais urbanas, meu interesse sobre a pichação emergiu de uma observação diária da cidade. Enquanto estudante de Design, meu olhar já se voltava intuitivamente para os artefatos gráficos presentes no ambiente citadino, e por naquela época me deslocar quase sempre pelos mesmos trajetos, era possível não só notar a aparição de novas pichações, como também me propor a “ler” aquelas que via cotidianamente, exercício que muitos dizem ser intrincado.

Porém, foi através do documentário *Pixo* (2009) que minha inquietação a ponto de elegê-la enquanto objeto de investigação eclodiu. Lembro de assisti-lo pela primeira vez em 2013, ocasião esta em que uma de suas cenas me marcou imediatamente: OPERAÇÃO, um dos pixadores entrevistados que vive na periferia de São Paulo, é retratado em seu bairro tentando ler uma inscrição em “letras de forma”, mas não

consegue fazê-lo por ser analfabeto; todavia, minutos depois é capaz de identificar todas as assinaturas que lhe são apontadas. Desde então passei a me questionar com certa frequência: o que preciso desenvolver para conseguir “ler” uma pixação, se não é preciso “dominar a escrita escolar formal” (PEREIRA, 2016, p. 83)? O que distingue as “letras de forma”, conforme definiu o entrevistado, das letras da pixação? Os pixadores inventam novos caracteres? Como se dá a percepção de seus elementos formais?

Tais indagações nortearam, anos mais tarde, meu trabalho de conclusão de curso da graduação. Denominada *Do abstrato ao legível: critérios e parâmetros para decifrar a pixação* (COSTA, 2016), a monografia que escrevi tinha a desafiadora tarefa de decodificar a pixação — objetivo que posteriormente entendi ser prematuro e ambicioso. Não obstante, esse primeiro contato foi oportuno para me colocar a par deste universo e para avançar meus estudos a fim de melhor compreendê-lo.

A pixação é um fenômeno complexo, de potências estéticas, simbólicas e socioculturais. Embora a literatura sobre este tópico seja expressiva, as considerações de Campos (2017) no âmbito da arte urbana podem auxiliar a sua delimitação. Ciente de que existe mais de um tipo de *graffiti*² consoante ao contexto histórico e geográfico ao qual se encontra, o autor formula um caminho de conceituação segmentado em duas dimensões: prática social/individual e obra-produto comunicativo/estético. De maneira simplificada, essas instâncias também são testemunhadas na pixação, que ora pode ser analisada enquanto prática, ora enquanto obra-produto — as assinaturas.

Para Chastanet (2007, p. 233, tradução minha), a assinatura da pixação pode ser definida a partir de dois enfoques que se associam. O primeiro a apreende como uma “aposição autografada e estilizada do nome”, ou seja, a **estilização das letras** que integram o codinome do pixador constitui uma condição elementar. Além disso, por ser autografada, isto é, derivada do punho de seu próprio autor, depende da **escrita manual**. Já o segundo a assume enquanto “traço visível de um gesto corporal”. Em outras palavras, a assinatura também evidencia o **movimento gestual**

² Sinteticamente, o *graffiti* é uma manifestação visual, geralmente associada à cultura urbana, que pode assumir diferentes estilos, técnicas e formas — desde *tags*, que são as assinaturas dos grafiteiros, até imagens pictóricas ou abstratas — para a ocupação dos suportes citadinos.

e corporal realizado para a sua concepção, que é igualmente responsável pela configuração do **traço** e pelo seu aspecto formal. Esses atributos são cruciais pois deles advém uma das máximas da pixação:

[...] no ato de escrever, quanto menor o significado do signo, mais livre é o gesto traçado. Não é tanto o significado que importa, mas, ao contrário, o traço e o movimento que são essenciais. Sendo assim, a leitura não resulta aqui em uma compreensão alfabética, mas na percepção da emoção sentida em relação aos elementos plásticos apresentados. O interesse da caligrafia às vezes pode não estar no que é escrito, mas em como é escrito (CHASTANET, 2007, p. 232, tradução minha).

Assim, a fruição estética é um preceito vital e que rege a sua prática, uma vez que a **visibilidade** é o principal meio pelo qual os pixadores obtêm prestígio entre os seus pares. A letra atua como armação básica, como arquétipo universal para a criação de soluções formais exclusivas, de uma manifestação que é movida pela imagem, pela representação simbólica de uma **performance** — e, por isso, a palavra perde o seu sentido estrito. Este princípio, no entanto, é direcionado para os seus adeptos e simpatizantes, que por estarem inteirados de suas convenções e compartilharem um mesmo repertório cultural, conseguem desvendar as assinaturas e admirá-las.

Em contrapartida, o senso comum percebe a pixação como uma “linguagem secreta”, indecifrável, denotando certa desconfiança quanto à mobilização de uma comunidade que, ao mesmo tempo em que experiencia a esfera pública, parece ser restrita e inacessível, quando não “invisível”; bem como um desconforto semântico em relação ao seu signo escrito, já que, via de regra, não assimila o seu significado e desconhece os motivos que fundamentam a sua produção. Consequentemente, reitera o discurso midiático e das agências de poder, pautado em concepções frágeis e tendenciosas, que traduz a pixação como um ato de vandalismo e de depredação, desprezando pontos de vista que a endossem e desqualificando-a ao enfatizar a sua ilegalidade e ao classificá-la como poluição visual.

Divergindo dessa aparente unanimidade, Spinelli (2007) alega que:

O que para alguns pode ser considerado poluição visual, para outros é apenas um reflexo lógico das novas formas de habitar um ecossistema urbano pós-moderno, profundamente marcado pela economia capitalista de mercado e seus devidos elementos iconográficos. O grafiteiro e o pichador³ fazem apenas

³ O autor optou por empregar o vocábulo “pichador” conforme rege a norma padrão da nossa língua. Demais casos semelhantes também manterão a grafia conforme o original.

reproduzir os mesmos modelos de comunicação aos quais foram educados (SPINELLI, 2007, p. 117).

Gírias como “grife” e “ibope”, articuladas pelos pixadores, são alguns indícios que reforçam essa operação. A influência dos meios de comunicação também é aludida por Migliano (2009). Ao versar sobre as interações que se inscrevem no ambiente citadino, dentre elas a pixação, a autora afirma que os sujeitos, individuais ou coletivos, “consomem, mais do que os suportes e superfícies materiais, os modos de se comunicar produzidos pela mídia, conectando-os aos contextos urbanos nos quais a escrita da cidade se realiza” (MIGLIANO, 2009, p. 2).

Logo, a pixação participa ativamente na construção dos processos e espaços comunicativos urbanos pois é consequência da reação de seus integrantes a múltiplos estímulos externos e à realidade social que vivenciam, comportando-se como um importante **canal de expressão** de uma minoria marginalizada. Portanto, mesmo que uma parcela sintomática da população a repudie, observando-a sob condições vagas e ideológicas, que abreviam e anulam toda a sua complexidade, ela carrega consigo valor comunicacional, e por isso deve ser investigada.

Atentos à ininteligibilidade por parte da sociedade quanto à leitura alfabética das assinaturas, Felisette (2006) e Filardo (2015) recorrem aos conceitos de **código fechado** e sistema de comunicação fechado, respectivamente, para justificar esse efeito. De acordo com Felisette (2006, p. 79), “sua leitura é compreensível para aqueles que conhecem seus códigos; trabalham em um plano de legibilidade que requer sua prática, fluência e entendimento, no sentido de decodificação e uso da escrita”. Seguindo o mesmo argumento, Filardo (2015, p. 16) corrobora que “a legibilidade é secundária nessa forma de escrita, que geralmente só é entendida pelos que se interessam em decifrá-la”, e acrescenta ainda que o resultado disso é “uma evolução gráfica dentro de suas próprias regras”.

De onde infere-se que a **legibilidade é um parâmetro relativo**, passível de interpretação. Ou seja, para estilizarem suas assinaturas, os pixadores se apossam das letras do alfabeto latino e, criativamente, as ressignificam, beneficiando-se do seu potencial imagético ao romperem com os limites formais relativos à legibilidade, impostos aos textos de modo geral. Dessa maneira, eles não só refutam os hábitos de leitura tradicionais, como também atestam a inferência enunciada, uma vez que

são capazes de decodificá-las. Nas palavras de Licko (1997 apud GRUSZYNSKI, 2008, p. 92), “as pessoas leem melhor o que leem mais”.

Por conseguinte, a precipitada rotulação da pixação como ilegível deve, a meu ver, ser reavaliada, sendo essa, portanto, a principal motivação para a realização desta pesquisa. Para isso, descrever suas propriedades formais é o caminho que elegi para demonstrar que as letras podem, sim, ser legíveis, ainda que não seja essa a intenção primária de seus produtores, que dão prioridade à contemplação, à visualização de suas formas.

Para tanto, tendo em vista que o circuito da pixação, à nível nacional, abrange mais de um estilo, faz-se necessário, então, um recorte. Os estilos que se encontram atualmente propagados pelo país são o xarpi, de origem carioca, e o pixo reto, de origem paulista — afora seus hibridismos, que de antemão serão descartados, uma vez que adotá-los enquanto objeto de estudo requer o aprofundamento de todos os estilos, o que demandaria um tempo mais extenso de investigação.

Graça (2017) e Carvalho (2013) acreditam que o tipo de instrumento manuseado pode ter colaborado para a geração de soluções formais extremamente distintas entre si. No xarpi (figura 1.3), as assinaturas são feitas quase que exclusivamente a partir do *spray*; suas letras são arredondadas, sobrescritas aglomeradas umas sobre as outras como uma espécie de rubrica, revelando um aspecto que Graça (2017) entende como “caligráfico”, devido aos traços aparentemente contínuos que as conectam. Segundo Carvalho (2013), até mesmo entre os próprios pixadores o xarpi é tido como o estilo mais difícil de ser lido.



Figura 1.3. Xarpi. Imagem registrada no Rio de Janeiro/RJ, em 2018. Fonte: autora.

Já no pixo reto (figura 1.4), as assinaturas apresentam angularidade no lugar da sinuosidade carioca. Embora seus praticantes também lancem mão do *spray*, o uso significativo do rolo de pintura produz letras retilíneas e estendidas, que são instaladas separadas umas das outras — aspecto que Graça (2017) compreende como “tipográfico”.



Figura 1.4. Pixo reto. Imagens registradas em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Diante disso, as **assinaturas do pixo reto** encerram o meu objeto de estudo, já que seus caracteres são mais facilmente identificados. Tal decisão também foi pautada em razões metodológicas, delineadas no próximo capítulo. Partindo do pressuposto de que suas letras são legíveis, como, então, elas são caracterizadas? Em quais condições elas são intervencionadas? Como elas são criadas? Quais são os parâmetros que contemplam em um único padrão estilístico diversas soluções formais? E, mais do que isso, o que faz do pixo reto um estilo? Para responder essas perguntas, esta pesquisa examina o aspecto formal das assinaturas da pixação, especificamente do pixo reto, com o propósito de identificar e descrever os atributos que o singularizam enquanto escrita, a partir dos seguintes objetivos específicos:

- Entender o aspecto prático da pixação paulista, quer dizer, o momento que efetiva a presença das assinaturas nos suportes citadinos;
- Verificar como os instrumentos são manipulados pelos pixadores para materializarem suas marcas, e de que modo o seu manuseio interfere ou pode interferir na sua configuração final;
- Averiguar a aplicação de conceitos do Design Gráfico, ainda que não com a mesma nomenclatura ou formalidade, na concepção e no arranjo das letras.

Nesse contexto, Cardoso (2016, p. 236–237) define o Design como “um campo essencialmente híbrido que opera a junção entre corpo e informação, entre artefato, usuário e sistema”. Para o autor, trata-se de um campo híbrido⁴ pois é, ao mesmo tempo, “uma área projetual que atua na conformação da materialidade”, e “uma área informacional que influi na valoração das experiências, todas as vezes que as pessoas fazem uso de objetos materiais para promoverem interações de ordem social ou conceitual”. Por isso ele também delimita o Design como “um campo dedicado à objetivação, à construção e à materialização de ideias” (CARDOSO, 2016, p. 246), que compartilha com outras áreas que projetam a configuração de artefatos “o propósito de moldar formas, constituir espaços e definir relações por intermédio de marcadores visuais e táteis” (CARDOSO, 2016, p. 246).

Por sua vez, Bonsiepe (1997) propõe um diagrama ontológico do Design, composto por três domínios — usuário, tarefa e artefato —, unidos por uma categoria central, a interface. Ou seja, um usuário, ou agente social, que objetiva realizar uma ação, necessita de um artefato para efetivá-la, que pode ser uma ferramenta (uma ação instrumental requer o uso de produtos) ou uma informação (uma ação comunicativa requer o uso de signos). À vista disso, o autor compreende a interface, isto é, o espaço no qual se estrutura a interação entre esses três fatores, a competência central do Design, pois é ela que transforma objetos em produtos, ou sinais em informações interpretáveis.

Com isso em mente, acredito que o estudo analítico das assinaturas produzidas pelos pixadores deve ocorrer sob a ótica do Design, mesmo que eles⁵ não sejam designers ou demais profissionais da comunicação visual no que se refere a uma aprendizagem formal ou oficial, já que a atividade de **projetar letras**, ainda que informalmente, constitui a marca identitária do movimento da pixação. Ademais, como a tipografia encerra a disciplina do Design Gráfico responsável tanto pelo

⁴ O autor reconhece que “com a crescente importância da imaterialidade e dos ambientes virtuais em nossas vidas, a fronteira entre esses dois aspectos do design — conformação e informação — tende a ficar cada vez mais borrada” (CARDOSO, 2016, p. 237).

⁵ Ao abordar o padrão de ocupação do espaço que algumas modalidades da pixação paulista remete na atualidade — aos painéis publicitários típicos da década de 1930, que recorriam à verticalidade da capital em busca de visibilidade —, Altamirano (2018, p. 180) finda por descrever um dos perfis dos pixadores: “indivíduos, em grande parte com pouca ou nenhuma instrução formal no campo da arte ou do marketing publicitário, [que] apropriam-se de um recurso eficaz para compor o arranjo estético sincrético de sua intervenção, sem nem ao menos terem tido contato com esse modelo previamente”.

desenho de caracteres, quanto pelo seu arranjo em uma interface gráfica, ela fornece o aporte teórico necessário, e indispensável, para a descrição de seus aspectos formais.

Segundo Farias (2004, s/p), a tipografia é o conjunto de práticas e processos referentes à criação e à utilização de símbolos visíveis para fins de reprodução, incluindo caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (números, sinais de pontuação etc.). Como se trata de uma definição ampla, que contempla o design *de* tipos⁶ e o design *com* tipos⁷, a autora reconhece a importância de levar-se em consideração os processos por meio dos quais esses caracteres são produzidos, sobretudo quando se intenta “efetuar a análise ou descrição de algum exemplo específico de design *com* tipos” — como é o caso desta pesquisa.

Sendo assim, ainda conforme Farias (2004, s/p), são três os processos de obtenção de caracteres: tipografia, caligrafia e letreiramento. Como na tipografia o processo é mecânico ou automatizado, os caracteres são regulares e repetíveis. Se o processo for manual, o que significa que as letras geradas são únicas, ele é denominado de caligrafia quando se dá “a partir de traços contínuos a mão livre”, ou de letreiramento quando decorre do desenho.

Finizola (2010) amplia o entendimento de caligrafia de uma maneira que interessa a esta dissertação por razões que serão explicitadas a seguir. Além de resgatar seu contexto original, um ofício em seus primórdios restrito aos escribas e copistas, que após o advento dos tipos móveis em metal foi elevado aos *status* de arte, a autora apresenta a seguinte aceção:

[...] entenderemos a caligrafia sob o seu aspecto manual, gestual e espontâneo, como fruto de um traçado contínuo feito por ferramentas específicas. Lembrando que ela pode se manifestar tanto sob a forma de uma escrita pessoal, um manuscrito, ou como uma técnica artística a qual necessita de muito tempo de treino e domínio das ferramentas, possuindo, por vezes, um caráter autoral (FINIZOLA, 2010, p. 39).

⁶ O design de tipos resulta uma fonte tipográfica, e por isso diz respeito ao desenho de um conjunto alfanumérico em um estilo específico, que por vezes os designers se referem como “tipo de letra” ou “face de tipo” (*typeface*), “independente de sua implementação enquanto ‘fonte’” (FARIAS, 2004, s/p), que pode ser, por exemplo, digital.

⁷ Expressão mais apropriada para discutir o tratamento de caracteres em uma composição gráfica.

Para além do fato das assinaturas implicarem uma certa autoria, já que, de acordo com Costa & Aragão (2021, p. 153), elas “representam uma *forma* codificada de identificação”, os pixadores têm um domínio técnico dos principais instrumentos que operam, o *spray* e o rolo de pintura, apelidado carinhosamente por eles de “rolinho”, e treinam suas assinaturas reiteradamente quando as replicam nos suportes urbanos ou quando assinam as “folhinhas”⁸. Não obstante, eu evito a palavra “caligrafia” (*calligraphy*) para referir-me à escrita do pixo reto, porque entendo ela em um sentido mais clássico, que alguns autores, como Johnston (1971) e Noordzij (2013), denominam de escrita formal. A escrita formal possui regras estritas quanto à manipulação da caneta para dar forma às letras caligrafadas, o que não ocorre com a escrita pessoal (*handwriting*). Por isso, embora as letras pixadas, suponho, não sejam as mesmas que seus autores manuseiam em seus cotidianos, elas são aludidas nesta dissertação enquanto escrita, e não enquanto caligrafia.

1.2 Metodologia e resultados

Durante a revisão bibliográfica, foi notado que as abordagens socioantropológicas predominam a produção científica sobre a temática, sem, no entanto, se dedicarem ao aspecto formal das assinaturas — apesar da importância da sua materialização nos suportes citadinos ser reconhecida, posto que constitui a principal atividade que justifica a organização de um grupo de indivíduos em uma comunidade, sendo os pixadores e as relações que estabelecem entre si e com a cidade, muitas vezes, o objeto de estudo dessas pesquisas (Carvalho, 2013 e 2011; Costa, 2015; Ferreira, 2009; Isnardis, 1997; Soares, 2013; Souza, 2007; Spinelli, 2007; entre outras).

Nesse sentido, o trabalho de Pereira (2018) acerca dessas redes de sociabilidade destaca-se entre os demais, a meu ver, pela profundidade de sua experiência etnográfica, realizada para a sua dissertação de mestrado, defendida em 2005 e publicada anos mais tarde em seu livro *Um rolê pela cidade de riscos: leituras da pixação em São Paulo*, com algumas reflexões atualizadas pertinentes ao tema. Contudo, ainda que o autor forneça contribuições valiosas, nas vezes em que há

⁸ As folhinhas trazem as pixações para a escala do papel. De caráter colecionável, elas são trocadas entre os pixadores em seus pontos de encontro e têm grande valor afetivo.

uma tentativa ou esforço de apontar algumas características formais da pixação paulista, elas me parecem insuficientes:

Há nas pixações um padrão estético peculiar, seguido e altamente valorizado pelos seus autores. Os contornos das letras têm de ser bem expressivos e o traço, firme, sem deixar a tinta escorrer. No pixo, cada letra escrita no muro é trabalhada de forma muito particular. Tenta-se, assim, exprimir a exclusividade daquilo que se grafa na paisagem pela impressão de um formato único conferido ao nome adotado. Com isso, as letras tomam contornos bem angulosos, dificultando a compreensão do que é escrito. O nome de um grupo ou de um autor individual tem, geralmente, seu desenho trabalhado previamente para criar um estilo original (PEREIRA, 2018, p. 33).

Na passagem supracitada, por exemplo, depreende-se que as letras do pixo reto seguem um padrão, mesmo que, contraditoriamente, a exclusividade de suas formas seja uma das convenções que orientam a prática de seus produtores, mas somente um contorno anguloso (ou bem expressivo) e um traço firme não são bastantes para demarcar a existência de um padrão ou de um estilo. E se cada caractere escrito na superfície parietal é trabalhado de uma maneira particular, como se dá, então, esse processo? Não se atentar para essas questões com profundidade é compreensível, tendo em vista que cada investigação necessita de um enfoque específico.

Inclusive, mesmo com suas limitações quanto ao domínio de conceitos da tipografia, o autor traz uma discussão interessante, com base na teoria das linhas elaborada por Ingold (2022), sobre as letras do pixo reto serem, no seu entender, desenhadas, e não escritas — esse debate também atravessa esta pesquisa, principalmente no capítulo *Aspectos práticos de uma escrita urbana*. Entretanto, a escassez de informações no que se refere ao aspecto formal das assinaturas revela como o fenômeno da pixação, em estudos como o de Pereira (2018), é observado em primazia pelo seu viés social.

Na esfera do Design e áreas correlatas, como as Artes Visuais e a Arquitetura, alguns autores já se atentaram para a dimensão imagética da pixação, a saber: Chastanet (2007), Felisette (2006), Filardo (2015), Franco (2009), Lassala (2007) e Pennachin (2012). Decerto que cada um desses autores adota seu próprio recorte em seus respectivos trabalhos, porém, além de todos inevitavelmente discorrerem sobre a sua dimensão social, alguns pontos de vista convergem. Por exemplo, enquanto Franco (2009) e Pennachin (2012) abordam não só a pixação paulista, mas também o *graffiti* em suas interseções com o campo artístico, Felisette (2006) e

Lassala (2007) analisam as assinaturas do pixo reto como um “produto tipográfico” e compartilham um mesmo entendimento da aplicação de suas letras como um logotipo, aproximando-as da categoria tipográfica conhecida como *display*⁹.

Em compensação, assim como foi verificado nas produções científicas de cunho socioantropológico, justamente por conta dessas referências se concentrarem em diferentes perspectivas da dimensão imagética da pixação, em algumas delas o aspecto formal das assinaturas finda por ser pouco ou superficialmente comentado. Não obstante, dentre as vantagens de se examinar várias fontes estão a obtenção de uma visão mais global do assunto, contextualizando-o e enriquecendo a sua compreensão, bem como a posterior validação dos resultados a partir da tática de triangulação, na qual as descobertas são obtidas basicamente por meio de fontes e métodos distintos (Miles & Huberman, 1994). Nesta investigação, a coleta de dados também foi conduzida por intermédio de outros instrumentos, como será delineado a seguir.

A descrição dos aspectos formais do pixo reto ocorreu a partir da observação de seus exemplares, que foram documentados através de fotografias, reproduzindo as pixações em seus contextos originais, em atenção às modificações que podem exibir em múltiplas conjunturas. Esses dados imagéticos foram registrados no decorrer de uma pesquisa de campo na cidade de São Paulo, e posteriormente codificados por autoria, o que possibilitou reunir mais de uma versão de uma única marca. O método comparativo para a avaliação das imagens selecionadas mostrou-se adequado para o cumprimento do objetivo previsto, uma vez que tencionou a verificação de como as mesmas assinaturas são tratadas em diferentes situações.

⁹ As faces tipográficas para *display* são, conforme Seddon & Saltz (2012, p. 322, tradução minha), “uma versão um pouco mais ousada de uma fonte de texto padrão”, projetadas para tamanhos maiores, como títulos e sinalização. Sua origem remonta ao século XIX; para Meggs (2013), elas surgiram como consequência da Revolução Industrial. Tal como nos cartazes e anúncios publicitários populares naquela época, os tipos *display* ainda são, na atualidade, utilizados para atrair a atenção dos leitores. Para tanto, os desenhos de suas formas são concebidos pretendendo-se a ostentação de aspectos mais expressivos, de maior impacto visual, sendo, portanto, consideradas inadequadas para texto. Por isso, de acordo com Kane (2015, p. 14), “os tipos *display* são feitos mais para serem ‘vistos’ do que ‘lidos’”. Já segundo Tselentis (2012, p. 213, tradução minha), “o tipo *display* deve ser legível, é claro, mas como o leitor consegue decifrar pequenos pedaços do tipo rapidamente, a legibilidade talvez não seja tão importante quanto no tipo de texto”.

Para efetuar tal comparação, foram consideradas como variáveis observacionais os instrumentos manipulados — o *spray*, o rolinho e o extensor¹⁰ — e as modalidades de intervenção. Mesmo sendo possível deduzir a modalidade praticada a partir da localização espacial dos pixos¹¹ fotografados, apreender os movimentos gestuais e corporais executados pelos interventores era algo pretendido desde o princípio desta investigação, por concernir ao momento que efetiva a prática da pixação. Para tal, investi nas produções audiovisuais que as retratam, como documentários e vídeos amadores disponíveis na internet, sobretudo na plataforma YouTube. Além disso, pude consultar pixadores em um de seus pontos de encontro na capital paulista, por meio de mensagens trocadas no Instagram, rede social na qual foi realizada uma pesquisa qualitativa em ambiente virtual, e de entrevistas online.

Ademais, o trabalho empreendido por Altamirano (2018) para sua dissertação de mestrado na área da Comunicação e Semiótica, no qual desenvolve uma tipologia das modalidades de pixação praticadas na capital paulista, é de enorme valia para esta investigação. Como ponto de partida, a autora resgata matérias jornalísticas locais datadas do final dos anos 1980 e início dos anos 1990 acerca da pixação. Considerando-se que essa manifestação surgiu nessa época, a análise do discurso então veiculado é pertinente não só como fonte documental, já que traz informações sobre os modos de atuação de seus praticantes, mas principalmente porque, “desde os primórdios, a mídia cumpre um papel determinante na construção da identidade dos pixadores” (ALTAMIRANO, 2018, p. 166). A importância do papel que a mídia desempenhou na origem da pixação paulista é corroborada por outros autores, entre eles Pereira (2018) e Gitahy (1999). De acordo com Pereira (2018):

No caso de São Paulo, a própria mídia ajudou a influenciar a atitude dos pixadores de buscarem ações que causassem certo impacto, pois sempre que surgia alguma reportagem a denunciar a pixação, ela acabava por estimulá-los ainda mais a pixar, já que um dos objetivos deles é aparecer na mídia, não importa se de forma negativa, o que lhes interessa é a notoriedade (PEREIRA, 2018, p. 52)

¹⁰ Cabo anexado à haste do rolinho, com o propósito de estendê-lo para ampliar a possibilidade de alcance no suporte.

¹¹ Nesse sentido, a teoria das linhas de Ingold (2022) traz muitas contribuições para esta pesquisa. Sua acepção de traço é pertinente porque nos leva a considerar não apenas o gesto manual no processo de escrita, mas também o corpo. Por preservar os movimentos envolvidos na sua produção, o traço do pixo reto pode ser observado para além da sua materialidade.

Em outras palavras, é a busca por prestígio entre seus pares que norteia, ainda na atualidade, a prática daqueles adeptos ao movimento, e a aparição nos veículos de comunicação proporciona tal reconhecimento na medida em que comprova o quão ativos são — em paralelo a outros critérios, como as localidades em que assinam suas marcas, se são situadas em avenidas centrais ou próximas de lugares onde circulam diariamente muito transeuntes, e o desafio, o grau de risco enfrentado para implementá-las. Perante a esses requisitos, Pereira (2018) relata o que os pixadores nomeiam de “gerações da pixação”. A primeira diz respeito à intervenção nos muros, à nível da rua. Depois, na segunda, locais mais altos dos “picos”¹² e prédios passam a ser o alvo dos interventores. Por fim, a terceira concerne ao ato de escalar janelas e deixar as assinaturas sobre elas. Segundo o autor, o que se percebe hoje em dia é a mistura de todas essas modalidades.

Por sua vez, Gitahy (1999) identifica quatro fases correspondentes às maneiras como os pixadores procedem desde o surgimento da pixação paulista em meados da década de 1980, que não foram exatamente superadas uma em relação à sua anterior, sendo a última aquela em que o fator midiático aparece como influenciador. A primeira fase consiste em espalhar incessantemente o próprio nome em grande escala pela cidade, com o intuito de chamar atenção para si mesmo, quer dizer, sair do anonimato. Em seguida, a segunda fase é marcada pela competição e saturação no que tange à apropriação do espaço citadino, e, em vez do próprio nome, passa-se a adotar pseudônimos, que podem ser relativos a um grupo. Conforme o autor, “cada pichador ou grupo quer ser mais conhecido e inventa, cria letras diferentes e chamativas” (GITAHY, 1999, p. 28). Essas etapas coincidem com a primeira geração descrita por Pereira (2018), com o adendo de que foi esse o momento inicial no qual as inscrições ganharam o aspecto formal que as particularizam atualmente.

Na terceira fase, Gitahy (1999, p. 28) sinaliza o instante em que os interventores começam a driblar porteiros para pixar a parte superior de edifícios, de tal forma que “o que passa a contar é o ‘picho’ mais difícil, que represente um desafio em termos de condição de realização”. Para ocupar o topo das edificações, conforme narra o autor, “o pichador que escreve o nome da gangue é seguro no alto pelas pernas, ficando de cabeça para baixo”. Ainda nessa fase, a interferência da imprensa para

¹² Gíria para edificações de até quatro andares.

combater essa atividade, por meio da divulgação de artigos de página inteira e fotos coloridas em revistas de grande circulação, provocou o efeito contrário, incentivando e acentuando a prática da pixação, dando, assim, passagem para a quarta fase:

Nessa fase, a pichação atingia seu auge, quando o maior acontecimento na mídia, aquele que gerasse maior polêmica, era o que todos os pichadores queriam. Aparecer, acontecer, desafiar as autoridades ou realizar obras inusitadas passou a ser a ordem do dia (GITAHY, 1999, p. 29).

Provavelmente por não serem praticadas até o ano da publicação de sua obra, o autor não incluiu as modalidades escalada e janela, mencionadas anteriormente como sendo referentes à terceira geração. De qualquer jeito, se Pereira (2018) assinala a existência de três gerações ao passo em que Gitahy (1999) indica quatro fases da pixação paulista, a tipologia de modalidades de Altamirano (2018) é inédita e mais completa por abarcar todas as oito detalhadamente: chão, prédio, pé nas costas, cabo, escada, janela, escalada e corda (ou rapel). Ao longo deste texto, as legendas de algumas imagens receberam essas nomenclaturas com o propósito de adiantar, indiretamente, o seu esclarecimento.

Não obstante, apesar da sua dedicação, Altamirano (2018) se predispõe em compreender a produção de sentidos do *risco* envolvido em cada categoria de sua classificação, em função da área do conhecimento na qual sua pesquisa se concentra. Do meu ponto de vista, as modalidades podem ser apresentadas sob outros âmbitos, que atendem a produção da *escrita* do pixo reto. Assim, a **estrutura analítica das modalidades** proposta nesta investigação as pormenoriza a partir da direção da assinatura, à qual levei em conta as duas variações mais comuns para a disposição de um conjunto de letras (horizontal, em que elas são colocadas lado a lado, ou vertical, em que elas são colocadas uma abaixo da outra); e a postura corporal do pixador durante a ação, à qual especifiquei quatro estados (apoiado, invertido, instável ou suspenso).

Na posição apoiada, como o interventor encontra-se em uma condição firme, há certa estabilidade para instalar a marca, horizontal ou verticalmente. Na posição invertida, com o pixador debruçado de “ponta-cabeça” no topo de uma edificação, seu desafio é pixar de modo invertido, com as letras “refletidas”. Neste caso, mesmo com o auxílio de recursos de alcance, como o extensor, é fisicamente impossível dispor a pixação na vertical, independentemente da sua quantidade de caracteres.

Na posição instável, ele recorre à uma escada, aos ombros de outros indivíduos ou a elementos arquitetônicos como pontos de sustentação. Em todos esses cenários, a assinatura é disposta na horizontal, porém no terceiro ela pode ser verticalizada. Finalmente, na posição suspensa, relativamente confortável por estar sentado em uma cadeira pendurada por uma corda, o pixador precisa manter seu equilíbrio enquanto realiza sua intervenção na vertical.

Observar o modo como os pixadores se apossam da paisagem urbana propiciou a constatação de **possibilidades formais do traço** e de **padrões de ocupação do suporte**. No pixo reto, a escrita na cidade ganha uma outra escala, que demanda, inclusive, instrumentos apropriados para a cobertura de superfícies parietais. Por meio do *spray*, do rolinho e do extensor, tanto traços regulares quanto irregulares podem ser concebidos. Na verdade, os motivos para essas qualidades são diversos e se atravessam: contrastes, oscilações, tremores, escorrimientos, respingos, falhas, reforços, alargamentos, traçados sucessivos e desbotamentos podem derivar da experiência do interventor, do seu poder de escolha, da modalidade praticada, das particularidades da ferramenta operada, da sua relação com a natureza do suporte, do volume de tinta aplicado, da ação do tempo, entre outras justificativas.

A disposição da assinatura no espaço disponível costuma levar em conta algumas convenções que regem o proceder da pixação paulista e que tendem a ser seguidas pelos pixadores. Foram detectados basicamente quatro padrões de ocupação:

- 1 — preencher a área livre no suporte na sua extensão, de tal maneira que as letras são redimensionadas e espaçadas para adaptá-la;
- 2 — evitar o “atropelo” de intervenções prévias, ocupando o seu entorno;
- 3 — dividir a área inocupada igualmente entre os participantes em ações coletivas, ainda que suas assinaturas sejam compostas por números distintos de caracteres;
- 4 — saturar a paisagem citadina, marcando presença em mais de uma localidade, o que evidencia que de nada vale repetir o pixo várias vezes em um único local para ocupá-lo na sua totalidade.

Além dessas convenções, existem outras relativas às formas das letras, como a sua exclusividade, a sua fidelidade ao ser replicada pela cidade, a qualidade do traço na superfície intervencionada e a manutenção de uma espessura monolinear.

Embora o exame de algumas pesquisas sobre a pixação paulista tenha revelado características formais das assinaturas, a fim de ampliá-las, foram observados os seus aspectos intrínsecos¹³ (Twyman, 1982). Para tanto, o sistema de descrição tipográfica formulado por Dixon (2008) foi fundamental para o estabelecimento dos parâmetros formais do pixo reto, em específico o que a autora denomina de atributos formais, unidades descritivas de um determinado tipo de letra, sendo eles: construção, forma, proporção, modulação, peso, terminais, caracteres-chave e decoração. Mesmo que próprios às letras, esses atributos, no entanto, as descrevem de maneira isolada. Por isso, tendo em mente que, no pixo reto, elas integram um conjunto, também foram considerados os seus aspectos extrínsecos (Twyman, 1982), sobretudo o espaçamento a nível micro, entre letras.

Nesse sentido, a análise das modalidades foi primordial para o entendimento do ajuste da proporção das letras pixadas e para a descrição deste parâmetro formal. Ao contrário de outras escritas, que geralmente têm a altura e a largura das letras preestabelecidas, cabe ao pixador definir suas dimensões. Essa definição se dá dentro de suas limitações corpóreas e da área disponível no suporte, o que significa que o tamanho das letras no pixo reto é circunstancial. Ademais, a disposição da marca implica decisões relativas ao espaçamento entre os caracteres — que é igualmente ajustado à conjuntura.

Ao circunscrevermos a pixação enquanto escrita, faz-se necessário, então, o seu esclarecimento partindo da escrita formal. Diante disso, outros trabalhos também orientaram a observação das letras do pixo reto, como o de Noordzij (2013), que em sua teoria da escrita elucida o traço sob uma perspectiva construtiva, bem como o de Johnston (1971), que detalha o funcionamento da ferramenta, a fim de explicar como as formas das letras caligráficas são geradas. Este autor estabelece sete condições que devem ser constantes na produção ou cópia de um estilo: o peso do traço; o ângulo constante em que a caneta é posicionada na linha de escrita; a forma da letra; o número, a ordem e a direção dos traços; e a velocidade da escrita.

¹³ Segundo Twyman (1982), os aspectos intrínsecos da linguagem gráfica verbal são aqueles que residem nos próprios caracteres, isto é, que singularizam a forma de cada letra e o seu conjunto, estabelecendo um estilo.

Assim, com base nesses autores — Dixon (2008), Johnston (1971), Noordzij (2013) e Twyman (1982), pude descrever os **parâmetros formais do pixo reto**, detalhados no capítulo *O pixo reto enquanto estilo de escrita*: proporção adaptada ao espaço disponível no suporte e extremada pela extensão corpórea do interventor; espessura monolinear; ideal ausência de modulação (contraste, ângulo de *stress* e transição); construções contínua e interrompida; formas retas, geométricas e angulares; e a possibilidade de definir caracteres-chaves, decorar letras e tratar os traços terminais.

1.3 Estrutura

O segundo capítulo, *Esclarecimentos metodológicos*, discorre sobre os métodos e as técnicas que integram a metodologia utilizada para a realização desta pesquisa. São explicados basicamente os procedimentos envolvidos na coleta e na análise dos dados, além de serem feitas algumas considerações pontuais em relação à pesquisa qualitativa em ambiente virtual e à pesquisa de campo.

O terceiro capítulo, *Contextualização da pixação*, se concentra no tema desta investigação e o seu estado da arte. A princípio, versa sobre a pichação com “ch”, com o intuito de relacioná-la à pixação com “x”, adotando uma perspectiva histórica. Em seguida, vale-se da experiência paulista para pormenorizar o proceder da pixação desde a sua gênese, ainda na década de 1980, até a atualidade. O pixador tem o seu perfil brevemente explicitado, bem como as ocasiões em que sociabiliza com seus pares e efetiva a presença da assinatura no espaço citadino, o *point* e o rolê. O conceito de código fechado e a questão da legibilidade também são esclarecidos. Por fim, correlaciona a pixação ao *graffiti*.

Já o quarto capítulo, *Aspectos práticos de uma escrita urbana*, se atenta para o modo como o exercício da pixação se dá, descrevendo os instrumentos manipulados pelos pixadores, os suportes intervencionados e as modalidades de intervenção praticadas. Antes disso, no entanto, contextualiza o pixo reto enquanto linguagem gráfica e discute se suas letras são escritas ou desenhadas.

O quinto capítulo, *O pixo reto enquanto estilo de escrita*, se volta para a descrição de seus aspectos formais. A princípio, a origem do estilo em questão é apresentada. Em seguida, são detalhados os parâmetros formais que caracterizam as soluções formais desenvolvidas dentro de seu padrão estilístico. Depois, associações com

outras experiências de escrita são empreendidas. Por fim, algumas últimas reflexões sobre a escrita do pixo reto encerram o último capítulo desta dissertação.

Finalmente, em *Considerações finais*, alguns comentários mais gerais sobre esta pesquisa são tecidos, trazendo contribuições, possíveis desdobramentos e breves pontuações acerca dos procedimentos metodológicos.

2 Esclarecimentos metodológicos

Este capítulo elucida os métodos e as técnicas que compõem a metodologia utilizada para a realização desta investigação. A primeira seção traz algumas ponderações relativas à pesquisa qualitativa em ambiente virtual e à pesquisa de campo. Em seguida, na segunda seção, a fase de coleta de dados é apresentada, enquanto a terceira se volta para a sua análise.

2.1 Pesquisa qualitativa em ambiente virtual e pesquisa de campo

Como mencionei na introdução, meu interesse sobre a pixação é anterior à pós-graduação, e também foi meu objeto de estudo no meu trabalho de conclusão de curso. Desde aquela época eu já acompanhava alguns pixadores em redes sociais virtuais, mais precisamente no Instagram. A quantidade de perfis que passei a “seguir” após o início desta investigação aumentou substancialmente, atingindo um total de aproximadamente 620 usuários, todos envolvidos direta ou indiretamente com o universo da pixação: pixadores, grafiteiros, artistas urbanos, fotógrafos que registram intervenções gráficas urbanas, plataformas voltadas para o circuito mais amplo da arte urbana, páginas de divulgação de produções textuais ou audiovisuais sobre a temática etc. O acesso frequente, facilitado pelo uso do *smartphone*, e, por conseguinte, a constatação da existência de padrões entre os pixadores, resultantes do hábito de uma observação praticamente diária, me levaram a questionar a possibilidade de recorrer a essa rede nesta pesquisa.

Costuma ser consensual o fato de que a ascensão da internet, dos computadores pessoais e de outros dispositivos eletrônicos, bem como a constante renovação e manutenção do aparato tecnológico que sustenta toda essa estrutura, acarretou uma

“reconfiguração no mapa comunicacional” (Christofolletti & Laux, 2008). Os pixadores também estão imersos no contexto da cibercultura e usam a internet a seu favor, uma vez que, segundo Diógenes (2013, p. 53), a presença da pixação no ambiente cibernético tem a vantagem de “resistir ao efeito do tempo” que geralmente sofre no espaço físico da cidade. Para a autora, o ciberespaço se comporta, portanto, como “uma ampliação dessa paisagem e uma esfera mais veloz de propagação e difusão” (DIÓGENES, 2013, p. 47).

De modo similar, Campos (2012, p. 559), ao discursar sobre o *graffiti writing*, que traduzo livremente como *graffiti*-escrito, lisboeta, cunha a expressão “pixelização dos muros” para referir-se à sua gradual transferência dos suportes parietais para o meio digital. De acordo com o autor, tal transição provoca mudanças significativas na dinâmica dessa atividade, pois possibilitam uma “desmaterialização e deslocalização do *graffiti*”.

Glaser (2015), por sua vez, ao discorrer sobre a influência dessa rede mundial de computadores, critica aquilo que denomina de “arte urbana para a internet”: para a autora, a palavra “rua” em *street art* na atualidade se trata apenas de um rótulo, já que seus artistas, preocupados com a recepção e a circulação de suas obras nas redes online, estão aos poucos deixando de ocupar locais com alto potencial de visibilidade, se contentando em intervencionar prédios abandonados em áreas remotas ou até mesmo espaços disponíveis em suas moradias, desde que suas produções sejam bem documentadas. Apesar disso, a autora reconhece que a fotografia enquanto registro é benéfica no sentido em que o cuidado quanto à composição das imagens propicia novas maneiras deles perceberem os seus próprios trabalhos, o que contribui para que cresçam artisticamente.

Essa mudança de comportamento descrita por Glaser (2015) foi algo que também observei através do Instagram. No entanto, gostaria de ressaltar que os pixadores se apossam de edifícios abandonados muito antes do fenômeno da internet. Ademais, conforme Pereira (2013, p. 92), “apesar de ‘dar muito ibope’ pixar no alto da fachada dos prédios, também causava [na época em que o autor realizou sua investigação, entre 2001 e 2007] admiração entre os pares marcar a paisagem longe de onde se morava”. Ou seja, pixar outras localidades afora aquelas com alto potencial de

visibilidade não necessariamente privam os interventores de um devido reconhecimento pelos seus demais.

No âmbito da etnografia virtual¹⁴, método que se concentra no estudo de práticas comunicacionais mediadas por computador (Amaral, Natal & Viana, 2008), algumas pesquisas sobre a pixação, o *graffiti* e a arte urbana, como as de Abalos (2018), Diógenes (2013) e Zahar & Roberge (2016), já foram empreendidas considerando a internet fator essencial, quando não central, de suas análises. Não é esse o caso desta investigação. Todavia, como, encorajada a prosseguir com a ideia de valer-me do Instagram, a pesquisa online havia avançado a ponto de se tornar um método de observação e de ter se mostrado conveniente para entrar em contato com pixadores, ela pôde ser inserida no âmbito da pesquisa qualitativa de modo geral, ainda que em ambiente virtual.

No amplo espectro das “visualidades urbanas”, Campos, Barbosa & Eckert (2018) delimitam alguns pontos de vista aos quais a questão da visualidade no contexto citadino, como a produção de imagens contemporâneas tendo a cidade enquanto suporte, pode ser analisada. Além de se atentarem para o fato de que, atualmente, “a cidade não existe apenas no campo da materialidade, mas cada vez mais também num patamar chamado de virtual, em constante articulação com o mundo físico” (CAMPOS; BARBOSA; ECKERT, 2018, p. 9), o que corrobora a validade de observarmos a pixação, uma prática de inscrição que ocupa o espaço urbano¹⁵, no ambiente virtual concomitantemente ao seu contexto original, os autores sugerem que sejam enfatizados ainda os processos sociais em vez de somente os artefatos visuais, quer dizer, que sejam explicados os quadros sociais, culturais e históricos que sustentam as produções imagéticas.

¹⁴ Apesar da etnografia virtual referenciar a etnografia, tal alusão foi amplamente debatida a partir da década de 1990. Se para alguns autores a etnografia virtual nada mais é que o deslocamento dos procedimentos metodológicos da tradição etnográfica ao ciberespaço, para outros se constitui como uma disciplina nova e autônoma, especialmente quando são consideradas as dimensões espaço-temporal da virtualidade, que afeta diretamente o fazer etnográfico. Isso explica a existência de diversos termos para além daquele popularizado por Hine (2004), como “netnografia”, cunhado por Kozinets (2010). Para mais informações sobre essa discussão terminológica e epistemológica, conferir Fragoso, Recuero & Amaral (2012) e Polivanov (2013).

¹⁵ Conforme Farias (2011), a pixação surge em decorrência de uma metropolização, enquanto para Chastanet (2007) ela é fruto de uma maturidade urbana.

Paralelamente, Campos (2012), ao se dedicar em estabelecer uma relação entre o campo interdisciplinar da Cultura Visual¹⁶ e a Antropologia, apresenta uma série de definições acerca dessas áreas de investigação e do conhecimento, revelando seus pontos em comum para justificar os benefícios do olhar antropológico nos estudos que se situam no domínio da visualidade, assim como as contribuições teóricas que esses estudos poderiam acrescentar à Antropologia Visual, por vezes limitada aos processos de registro e comunicação (audio)visual e com a qual a Cultura Visual tem maior proximidade. Posto que “no cerne das preocupações daqueles que se debruçam sobre a cultura visual, se encontram questões de natureza antropológica” (CAMPOS, 2012, p. 27), o autor indica a adoção da etnografia enquanto processo metodológico, consagrado pela Antropologia:

Por etnografia entendemos não apenas um método, mas um paradigma epistemológico, uma forma singular de aceder à realidade social e de descrever essa realidade; um modo particular de entender os agentes sociais e a atuação do investigador no meio circundante; e, em última análise, uma forma peculiar de pensar a própria ciência (e as relações que esta estabelece com outras áreas de conhecimento e de discurso sobre a realidade) (CAMPOS, 2017, p. 28).

Confesso que, à princípio, me senti intimidada em adotar a etnografia nesta pesquisa, não só pelo fato de que não sou antropóloga e, assim, qualificada para elaborar uma narrativa dissertativa de cunho etnográfico, mas sobretudo porque, no que tange a pixação, a sua abordagem pelo viés socioantropológico já é bastante notável. Decerto que, quando iniciei minha investigação, eu já tinha uma dimensão da importância de refletir sobre os processos sociais envolvidos na sua prática, haja vista que, embora meu objeto de estudo sejam as assinaturas do pixo reto, elas são da autoria de sujeitos¹⁷ que se articulam em uma comunidade fechada e que, por isso, partilham um repertório cultural específico. Nesse sentido, o trabalho de Pereira (2018, 2016, 2013, 2010, 2005) é de enorme valia para esta pesquisa por esclarecer como se dá as relações de sociabilidade dos pixadores de maneira detalhada.

¹⁶ Uma das definições que o autor elabora para Cultura Visual é: “[...] esfera particular da cultura, construída e partilhada por um coletivo de pessoas”, que “não abrange unicamente os processos de produção de artefatos visuais e de comunicação visual mas, igualmente, a forma particular como as relações estabelecidas no âmbito do visível se processam” (CAMPOS, 2012, p. 22–23).

¹⁷ Segundo Pereira (2016, p. 86): “A maioria dos que fazem parte desse circuito da pixação é constituída por jovens pobres moradores de bairros bastante precários em termos de estrutura urbana e oferta de serviços públicos, da periferia de São Paulo”.

Minha insegurança ficou ainda mais abalada à medida em que li alguns autores que debatem sobre o fazer etnográfico, como Ingold (2017, 2016) e Uriarte (2012), que tecem fortes críticas àqueles que recorrem ao método em questão superficialmente. Entretanto, ao mesmo tempo, justamente por lê-los, passei não só a me identificar com um de seus procedimentos, a pesquisa de campo, como entender o valor da sua adoção na minha investigação.

Então, além da pesquisa qualitativa em ambiente virtual, a pesquisa de campo foi uma outra prática metodológica elegida no decorrer desta investigação, em atenção aos objetivos previstos. Alguns esclarecimentos sobre ela e a etnografia devem ser feitos, contudo. Segundo Ingold (2017, p. 223), o intuito da etnografia “é produzir uma descrição — escrita, fílmica ou que faça uso de outro meio gráfico — da vida como ela é de fato vivida e experienciada pelas pessoas em dado lugar e em dado período”. Embora eu tenha conhecido um “*point*”¹⁸ na capital paulista e interagido com pixadores, minha breve experiência não se equipara à de Pereira (2013), por exemplo, que os acompanhou semanalmente ao longo de seis anos, circulando com eles pela cidade, visitando alguns de seus bairros e participando de festas.

Não obstante, a descrição dos aspectos formais do pixo reto que o constituem como escrita não teria sido possível sem o auxílio dos registros fotográficos capturados em campo. Mas, ir à campo, conforme Uriarte (2012), é apenas uma das fases da etnografia; existe ainda uma anterior e indispensável, que diz respeito ao “mergulho na teoria”, e uma posterior, que consiste basicamente na redação de tudo o que foi registrado nas suas múltiplas linguagens e vivenciado durante o trabalho de campo, e que culmina, novamente, na teoria, “pois é ela que ajuda a pôr as coisas em ordem” (URIARTE, 2012, p. 9). Mesmo que eu tenha “mergulhado na teoria” e me apoiado em um referencial teórico para dar suporte à minha análise descritiva, em respeito às tradições etnográfica e antropológica, não é minha intenção redigir uma etnografia enquanto texto.

Ademais, como “o trabalho de campo antropológico consiste em estabelecer relações com pessoas” (URIARTE, 2012, p. 5), essas relações são de ordem dialógica, e a principal condição para que elas sejam estabelecidas é a observação

¹⁸ Local onde os pixadores se encontram para confraternizarem. A frequência dessas reuniões costuma ser semanal, mas pode alterar conforme a cidade e os grupos de pixadores envolvidos.

participante. Ingold (2016, p. 408) concebe a observação participante como um modo de *corresponder* com as pessoas, isto é, de “viver *atencionalmente* com os outros”. Em outras palavras, a observação participante implica um processo contínuo e dinâmico de troca e interação entre o pesquisador e àqueles com quem se aprendeu ou com os quais se estudou, possibilitando, inclusive, a discordância quanto às suas colocações ou visões de mundo, desde que embasada com razão, argumento e evidência. Ao corresponder com o outro, mais que partir da mera interpretação das informações observadas, a compreensão sobre determinada questão emerge, justamente, de um engajamento ativo e interpessoal.

Por fim, por mais que a produção científica nas áreas da Antropologia e das Ciências Sociais sobre a pixação seja relevante, até a redação desta dissertação não encontrei autores dessas disciplinas que abordam as assinaturas do pixo reto a partir do seu aspecto formal, de tal forma que, acredito, esta pesquisa pode trazer algumas contribuições significativas, percorrendo o caminho inverso apontado anteriormente por Campos (2012).

2.2 Coleta de dados

No que se refere à coleta de dados, essa fase objetivou reunir fontes de natureza diversificada para responder as questões que orientam esta investigação, e abrangeu cinco etapas, que, saliento antecipadamente, não ocorreram em uma ordem linear, cronológica: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, pesquisa online, pesquisa de campo e entrevista.

2.2.1 Pesquisa bibliográfica

O levantamento do estado da arte, embora em alguns casos esteja situado à parte da fase de coleta, foi aqui integrado devido ao rigor dos dados, considerando-se que, afora o circuito da academia e da imprensa, as informações acerca do tema são tidas como coloquiais, na medida em que a pixação é uma prática informal. Mesmo sendo estigmatizada, o seu debate na comunidade acadêmica tem crescido progressivamente, fomentando uma produção científica sob a ótica de diferentes áreas do conhecimento. Porém, se por um lado as abordagens socioantropológicas

são desproporcionalmente predominantes, por outro o seu aspecto formal ainda é pouco explorado.

Ademais, no campo do Design há uma lacuna. Somente tive acesso ao trabalho de dois autores que se concentram no caráter imagético da pixação: Chastanet (2007), que na obra *Pixação: São Paulo signature* documenta fotografias que evidenciam a relação existente na tríade assinatura-corpo-signo escrito; e Lassala (2017), que publicou no livro *Pichação não é pixação* parte de sua dissertação de mestrado, onde distingue a caligrafia do “tag” reto de outras intervenções urbanas visuais. Ambos adotam a estética paulista como objeto de estudo. Farias (2011) cita o pixo reto brevemente em *Aprendendo com as ruas: a tipografia e o vernacular*, quando descreve as faces tipográficas *Adrenalina*, *Brazil Pixo Reto* e *Cabulosa* (figura 2.1), inspiradas na pixação de São Paulo.



Figura 2.1. *Adrenalina*, *Brazil Pixo Reto* e *Cabulosa*. Fontes de Gustavo Lassala, Tony de Marco e Frederico Antunes, nessa ordem. Fonte: Lassala (2016), MyFonts e YouWorkForThem.

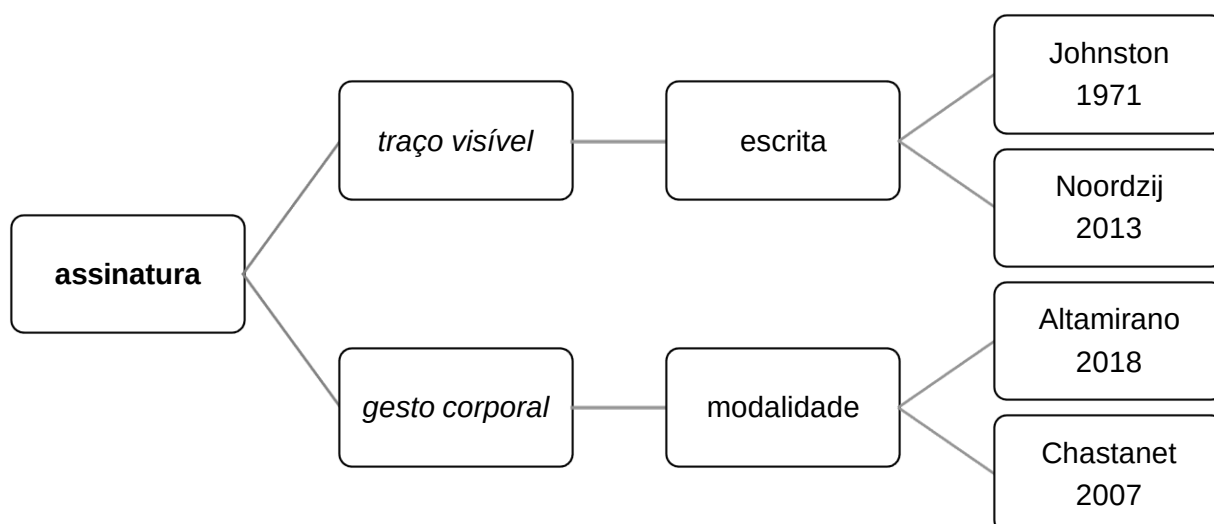
Diante dessa escassez, os principais autores que se dedicam à pixação paulista e contribuíram para esta pesquisa estão listados no quadro 2.1. A partir da acepção de assinatura de Chastanet (2007) apresentada no capítulo anterior, pude elencar parte do referencial teórico no qual a análise do pixo reto foi alicerçada, esquematizado no fluxograma 2.1. Considerando-se que suas letras são escritas manualmente através

de traços, as teorias de Johnston (1906, 1971) e Noordzij (2013) foram primordiais para a compreensão do aspecto formal e construtivo do pixo reto. Tendo em vista que a pixação decorre também de um comportamento diferenciado do corpo do interventor, Altamirano (2018) e Chastanet (2007) trouxeram perspectivas válidas para a estrutura de análise das modalidades proposta no capítulo *Aspectos práticos de uma escrita urbana*. E em virtude do estado da arte sobre o *graffiti*-escrito ser mais extenso, alguns estudos sobre este tópico foram consultados, em especial os de Campos (2017, 2016, 2012, 2009).

Principais referências sobre a pixação paulista

CAMPO	REFERÊNCIA
Artes	FELISETTE, M. C. de M. <i>Pichação: escrita, tipografia e voz de uma cultura na cidade de São Paulo no século XXI</i>. 2006. 258f. Dissertação (Mestrado em Educação, Artes e História da Cultura) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. PENNACHIN, D. L. <i>Subterrâneos e superfícies da arte urbana: uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação da cidade de São Paulo</i>. 2012. 432f. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
Ciências Sociais	PEREIRA, A. B. <i>Um rolê pela cidade de riscos: leituras da pixação em São Paulo</i>. São Carlos: EdUFSCar, 2018.
Comunicação & Semiótica	ALTAMIRANO, M. <i>A pixação na paisagem de São Paulo: o risco como construção do sentido da vida urbana</i>. 2018. 300f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
Design	CHASTANET, F. <i>Pixação: São Paulo signature</i>. Toulouse: XGpress, 2007. LASSALA, G. <i>Pixação não é pichação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas</i>. 2ed. — São Paulo: Altamira Editorial, 2017.

Quadro 2.1. Principais referências sobre a pixação paulista. Fonte: autora.



Fluxograma 2.1. Parte do referencial teórico para a análise do aspecto formal do pixo reto.
Fonte: autora.

2.2.2 Pesquisa documental

De acordo com Gil (2008, p. 147), “para fins de pesquisa científica são considerados documentos não apenas os escritos utilizados para esclarecer determinada coisa, mas qualquer objeto que possa contribuir para a investigação de determinado fato ou fenômeno”. Assim, além das tradicionais fontes, foram revistados, nos termos de Gil (2008), “documentos de comunicação de massa”, tais como periódicos de grande circulação e seus acervos, reportagens audiovisuais, documentários e filmes, todos disponíveis online. Alguns blogs e revistas digitais sobre o assunto também foram percorridos com o intuito de acessar entrevistas com pixadores.

O Flickr e o YouTube, considerados fontes informais, foram plataformas cujo conteúdo não só complementou os dados coletados na pesquisa online, como ampliou o seu espectro, principalmente no que tange à história da pixação. Como veremos no próximo capítulo, *Contextualização da pixação*, alguns interventores costumam datar suas assinaturas. Embora certas publicações no Instagram adotem um tom nostálgico, a maioria concerne trabalhos produzidos nos últimos anos, ao passo em que as fotografias encontradas no Flickr registram pixos que remontam às décadas passadas e, por conseguinte, às gerações anteriores. Isso é interessante no sentido em que viabiliza o acesso à história da pixação. O mesmo vale para os vídeos amadores compartilhados no YouTube, que são de suma importância por capturarem os movimentos corporais dos pixadores durante suas ações. Merece

destaque o canal PIXAÇÃO¹⁹, que compila cenas de documentários e de outros veículos de comunicação em montagens que abordam a pixação paulista, com material voltado para os primórdios deste fenômeno.

2.2.3 Pesquisa online

No que diz respeito à observação, uma vez que para acessar o Instagram é necessário ser um usuário, ou seja, fazer um cadastramento prévio, decidi usar a minha conta pessoal no modo privado. Assim eu pude observar os usuários públicos silenciosamente, à espreita (técnica conhecida como *lurking*), ou, quando pareceu ser pertinente, ativamente, “curtindo” e comentando suas publicações e até mesmo conversando através do recurso de mensagens diretas disponibilizado pela rede. Quanto aos usuários que também tinham suas contas privadas, em geral, antes de aceitarem a minha solicitação para segui-los, me pediam para “seguir de volta”, e somente depois que eu confirmava é que eles também o faziam. Isso aconteceu com MISFITS, pixador com quem a interação virtual ocasionou um posterior encontro em São Paulo, e que foi entrevistado.

A observação foi assistemática e espontânea pois o fluxo e a produção de conteúdo, constantemente atualizado, são aleatórios e imprevisíveis. Isso provocou, em um primeiro momento, um ímpeto de coletar os dados praticamente de imediato, já que acompanhar cerca de 620 usuários, selecionados pela qualidade e volume de trabalhos publicados, significava não encontrar determinadas postagens novamente²⁰. Como esta investigação examina a pixação pelo seu viés estético-formal, dei prioridade aos registros privados compartilhados eventualmente pelos pixadores e que trazem suas letras para uma escala reduzida, como cadernos, desenhos, rascunhos e as “folhinhas”, e também às fotografias que retratam ações, tendo em vista que as marcas em seus ambientes primários seriam registradas na pesquisa de campo.

¹⁹ Disponível em www.youtube.com/@PIXACAO.

²⁰ Também compilei fotos e vídeos dos usuários em uma “coleção privada”, ferramenta dentro do próprio Instagram que permite salvar e organizar esse material, ainda assim sem nenhuma garantia, já que as publicações originais podem ser editadas ou deletadas.

Como sua denominação sugestiona, as folhinhas são folhas de papel com as assinaturas dos pixadores. De “*status* afetivo e colecionável” (França, 2018), elas são produzidas e trocadas nos *points* e posteriormente acondicionadas em pastas, de modo a preservar sua materialidade. A princípio, a intenção era compará-las com seus exemplares no contexto citadino. Contudo, como a qualidade das imagens no Instagram é baixa, consultar os artefatos físicos em si tornou-se impreterível. O acesso a alguns deles foi possível durante a observação participante em um *point*, mas não em um volume que permitisse tal comparação.

Os demais dados de arquivamento²¹, como fotografias, vídeos e *stories* (inglês para estórias, que ficam ativas por apenas 24 horas), foram salvos através da ferramenta “captura de tela”²². Sua abundância demandou a adoção de medidas que auxiliassem a sua organização e evitassem o seu acúmulo, implicando na antecipação de uma das primeiras etapas abrangidas pela fase de análise dos dados, a codificação, que será abordada na seção 2.3. Os dados de arquivamento e depoimentos coletados por meio de mensagens diretas trocadas no Instagram tiveram sua publicação autorizada pelos seus autores.

2.2.4 Pesquisa de campo

Estive em São Paulo por 21 dias em janeiro de 2019. Conheci um *point*, reuni assinaturas de pixadores, escrevi relatos no meu caderno de processo e, sobretudo, fiz fotografias — são elas que ilustram boa parte dos capítulos *Aspectos práticos de uma escrita urbana* e *O pixo reto enquanto estilo de escrita*. Dois percursos (figuras 2.2 e 2.3) dos quais procederam bons resultados foram feitos em regiões próximas a dois *points*: o central, da Galeria Olido, no bairro República, e um regional, do Largo da Batata, em Pinheiros, na zona oeste da capital. Os equipamentos utilizados nesses dias para o registro fotográfico foram uma câmera digital com uma lente 135mm e a câmera acoplada ao celular. Em outras ocasiões as fotos foram feitas

²¹ Dados de arquivamento são aqueles “que o pesquisador copia diretamente de comunicações mediadas por computador pré-existent” (KOZINETTS, 2010, p. 98, tradução minha).

²² Seguindo a sugestão de Fragoso, Recuero & Amaral (2012, p. 190), que propõem a “utilização dos próprios recursos, tecnologias e aplicativos encontrados na web [...] de forma a serem incorporados como ferramentas metodológicas”, os dados de arquivamento foram salvos em seus formatos digitais a partir do uso das ferramentas *print screen* e *screen recorder*, aplicativos que capturam o que está presente na tela em forma de imagem e vídeo, respectivamente.

mais espontaneamente, novamente com o celular. A coleta de dados em campo gerou um acervo composto por pouco mais de 1000 imagens.



Figura 2.2. Zona central percorrida em São Paulo. Fonte: autora.



Figura 2.3. Zona oeste percorrida em São Paulo. Fonte: autora.

2.2.5 Entrevista

As entrevistas foram cruciais para a verificação, por meio dos próprios pixadores, da fidedignidade dos dados angariados na pesquisa bibliográfica, visto que são eles os atores sociais que devem afirmar se tais informações são condizentes com as suas realidades, e não apenas autenticadas por instituições renomadas. Apesar da pixação ser uma manifestação visível nos espaços públicos da cidade, seus autores são dificilmente encontrados em decorrência do anonimato de seus codinomes, que preservam suas reais identidades, e da ilegalidade da atividade. Por isso, o desenho desta investigação inicialmente previa a escolha dos participantes a partir da etapa de observação no Instagram, obedecendo-se a critérios como triagem de usuários oficiais, disponibilidade e interesse em colaborar.

Nesse sentido, Mann & Stewart (2002) determinam como uma das vantagens das comunicações mediadas por computador (CMCs) a ampla possibilidade de acesso aos participantes, levando-se em consideração, claro, que essas pessoas detêm a tecnologia necessária para se integrarem ao meio virtual. Para esses autores, o rompimento das barreiras espaço-temporais pode ser benéfico ao pesquisador, principalmente ao tentar se aproximar dos grupos ditos “difíceis de alcançar” — como é o caso dos pixadores.

Paralelamente, Hine (2004), ao discutir os fundamentos das CMCs, menciona o modelo de “redução de signos sociais”. Segundo a autora, a ausência de signos sociais de contexto, comuns às interações face a face, como gênero, idade, etnia, *status* social e até mesmo expressões faciais, entonações e outros maneirismos, provoca um efeito de desinibição. Em outras palavras, no ciberespaço, a presença corpórea, física não é notada, e isso vale tanto para os participantes quanto para o pesquisador. Sem dúvidas esse atributo foi uma das razões pela qual recorri ao Instagram, já que online eu poderia observar os pixadores silenciosamente, interagindo aos poucos até me sentir confortável em me expor.

Com o enveredar das interações nesse ambiente e o consecutivo convite para conhecer um dos *points* de São Paulo, a escolha dos informantes passou a ser naturalmente direcionada para aqueles pixadores com os quais interagi diretamente, MISFITS e REPRISE. Ainda assim, as entrevistas com eles (quadro 2.2) ocorreram posteriormente à pesquisa em campo via WhatsApp, aplicativo multiplataforma para a troca de mensagens instantâneas, por conveniência em função da distância geográfica — eles em São Paulo, eu no Recife —, e seguiram um roteiro semiestruturado.

Lista dos entrevistados

ENTREVISTADOS	DATA	MEIO	LOCAL
MISFITS	23/06/2019	online	São Paulo — Recife
	04/08/2019	online	São Paulo — Belo Horizonte
REPRISE	29/06/2019	online	São Paulo — Recife
PELÃO	02/08/2019	presencial	Belo Horizonte

Quadro 2.2. Lista dos entrevistados. Fonte: autora.

Neste caso, optei por entrevistas sincrônicas (James & Busher, 2012) que, assim como as tradicionais, acontecem em tempo real, porém online. Uma vez combinado um dia e horário com cada participante, as perguntas foram feitas uma a uma, respeitando-se o tempo necessário para as respostas, que foram dadas em formato de áudio e transcritas após o término desta etapa. Em alguns momentos, imagens

previamente selecionadas precisaram ilustrar determinadas questões a fim de esclarecer conceitos que poderiam provocar dúvidas nos entrevistados.

Godoi & Mattos (2010) estabelecem a saturação²³ como uma das estratégias para a definição da quantidade de pessoas a serem entrevistadas. Nesta investigação, a pertinência desse artifício foi explícita em virtude de as entrevistas terem sido a última etapa de coleta de dados executada. Além do *corpus* teórico sobre a pixação e o *graffiti*-escrito já ter sido, então, esmiuçado, e da vivência em campo ter sido produtiva, ter em mente a tática de triangulação para a validação dos resultados favoreceu a compreensão dos objetivos obtidos e dos faltantes.

À vista disso, apesar de MISFITS e REPRISE terem contribuído significativamente, atuando como informantes-chave já que praticam o estilo pixo reto, objeto de estudo desta pesquisa, algumas questões mais genéricas ainda careciam de mais detalhes, ou pelo menos de um outro ponto de vista. Por isso um terceiro participante, PELÃO, um dos usuários cujo trabalho, diferente da pixação paulista, acompanhei através do Instagram, foi contatado a partir desta mesma rede com a finalidade de fornecer dados complementares. A entrevista com PELÃO se deu presencialmente em Belo Horizonte e teve o seu roteiro personalizado.

A possibilidade de realizar uma entrevista tradicional pôs em evidência as principais diferenças entre as entrevistas que tiveram o apoio da internet e a empreendida pessoalmente. Se por um lado a “redução dos signos” fomentou a escolha do Instagram enquanto espaço observacional, por outro interferiu na qualidade das entrevistas mediadas por computador, visto que me impediu de perceber as reações dos entrevistados. Decerto que isso não passou despercebido, mas ficou mais claro depois que passei a ter como referência a entrevista face a face e pude comparar ambas as experiências. Aquelas que sucederam por intermédio do WhatsApp tiveram um tom de artificialidade difícil de contornar, embora um encontro com os participantes tivesse acontecido anteriormente. Já a entrevista com PELÃO ocorreu com mais naturalidade, além de ter sido consideravelmente mais longa.

²³ De acordo com Godoi & Mattos (2010, p. 309), saturação “significa que, à medida que vá vivenciando casos similares, o investigador adquire confiança empírica de que não mais se encontram dados adicionais”.

Conduzir uma entrevista qualitativa, atendendo um caminho metodológico, é algo que indubitavelmente se aprende e se aperfeiçoa com a prática. A bibliografia especializada sobre esse tópico é vasta e auxilia enormemente o seu preparo, mas seguir o plano de trabalho não implica necessariamente no seu êxito. Mais que ser um registro daquilo que os entrevistados relatam, a entrevista enquanto método de observação é também aquilo que Godoi & Mattos (2010, p. 312) denominam de “evento de intercâmbio dialógico”, no qual a habilidade de direcionar a entrevista “coloca o entrevistador como participante e construtor das produções discursivas na conversação”. A meu ver, embora essa posição não permita a colocação de opiniões que possam interferir nas réplicas dos informantes, entendo a entrevista como uma construção comunicacional que parte de ambos os lados, que, por sua vez, suscita não só uma aproximação aos sujeitos envolvidos com o objeto de estudo, como também trocas para além daquelas que a rede social virtual, certamente limitada, por vezes viabiliza.

2.3 Análise dos dados

Para Miles & Huberman (1994), a análise de dados qualitativos acontece em três etapas simultâneas: redução de dados (*data reduction*), exibição de dados (*data display*), e conclusão e verificação (*conclusion drawing/verification*). Para a primeira, segui suas recomendações relativas à codificação. Segundo eles, codificar significa “(a) definir categorias claras (códigos), (b) organizá-las em uma estrutura mais ou menos explícita [...], (c) emparelhar os códigos em locais apropriados no banco de dados” (MILES; HUBERMAN, 1994, p. 45, tradução minha). Quanto à exibição, cada tipo de dado demandou um formato específico, de matrizes a mapeamentos.

Por serem de natureza textual, a transcrição das entrevistas e as notas observacionais receberam um tratamento diferenciado das imagens. Elas foram primeiramente sintetizadas em palavras-chave (figura 2.4) que depois agruparam todas as passagens que abrangiam (figura 2.5). Isso não só facilitou o encontro das informações, como possibilitou a visualização de padrões, de pontos de evidência, antecipando a etapa conclusiva.

“letreiros aqui”. REPRISE contou em algum momento que gosta de pixar superfícies de pastilha, e quando encontrou uma parede com esse material, tentou subir em um nível mais alto para pixa-la se apoiando em um cano, mas caiu. Felizmente a queda não foi feia. “Ossos do ofício”. Ajudei a vigiar a rua caso alguma viatura policial passasse e “embaçasse o rolê”. A qualquer pequena movimentação, MISFITS e REPRISE soltavam ou escondiam a sacola e interrompiam a pixação, atravessando a rua como se estivessem apenas transitando por ali. Várias vezes quando escolhiam os portões de aço a serem pixados, os dois diziam deixar espaço para que outro pixador pudesse intervir ali também.	AnaK RISCO
	AnaK PROCEDER RISCO
	AnaK RISCO
	AnaK PROCEDER

Figura 2.4. Síntese textual em palavras-chave. Fonte: autora.

Palavra-chave	Fonte	Passagem
proceder	relato	p. 5 <i>Várias vezes quando escolhiam os portões de aço a serem pixados, os dois diziam deixar espaço para que outro pixador pudesse intervir ali também.</i>
		p. 6 <i>[...] o objetivo era ocupar os pontos mais altos.</i>
anonimato abordagem	REPRISE	p. 2 <i>[...] todo mundo começa regional</i>
		p. 4 <i>Na pixação existe vários nível [sic]. Têm os pixo que é [sic] forte, têm os pixo que é [sic] mediano, e tem pixo que tá começando. Todo mundo quando começa na pixação que não entrou em nenhum pixo, que seja de nome, a maioria tudo é “bafo”. [...] se a gente não “colava” em <i>point</i>—têm muitos pixadores que não colam em <i>point</i>—então não tinha como saber quem é quem.</i>
		p. 9 <i>Chave micha é um jeito bom de [entrar]... Pra não fazer barulho. Mas [se] você chega nos lugar [sic] e dá um salve no porteiro [assobia], o porteiro deixa entrar, moscando, vacila. Ou você invade.</i>
		<i>Eu prefiro uns lugar [sic] mais antigo, mofado, as coisas que quase ninguém fez.</i>
		p. 10 <i>Pra mim pixação é igual em qualquer lugar. Cada um tem o seu estilo, sua modalidade, é pixação. Não importa, ninguém pede autorização, é pixação. Na Bahia, em Minas Gerais, Recife, Espírito Santo, qualquer lugar, é tudo pixação. Só muda os nomes, xarpi, é isso, é aquilo. Mas é tudo pixação.</i>
	MISFITS	p. 1 <i>Os <i>points</i> são os locais onde os pixadores se encontravam para conversar e se conhecer também. Porque, muita das vezes, um cara era lá da zona sul, o outro da zona leste. Viam, conheciam os letreiros, os nomes, mas não conheciam a pessoa. Havia aquele anonimato até se encontrar pessoalmente, nesses encontros nos <i>points</i>, para poder saber quem é a cara, o dono, a pessoa dona do pixo.</i>
		p. 3 <i>Quando uma pessoa entra pr'uma turma, ele só faz aquela turma.</i>
		p. 6 <i>[...] eu gosto de fazer coisas inéditas.</i>
		p. 7 <i>No caso tem a portaria, que você entra com o porteiro, e tem na <i>mission</i> [missão], que você abre com chaves mestras, que possam abrir portões, portas, cadeados.</i>

Figura 2.5. Codificação textual. Fonte: autora.

Já os dados de arquivamento e as fotografias requereram outro tipo de tratamento. Como esses dados foram coletados em momentos distintos, suas unidades também foram organizadas de forma distinta. Para as fotos e os vídeos do Instagram, gerei um índice com sete categorias, que funcionaram como códigos, e às quais associei cores. Essas cores correspondem às etiquetas disponíveis no meu computador, que

isolam em um único conjunto todos os arquivos que elas rotulam (figura 2.6). Isso propiciou a percepção de alguns indicadores, como o volume de dados sobre o pixo reto, na categoria estilo, ser exageradamente maior do que o xarpi.

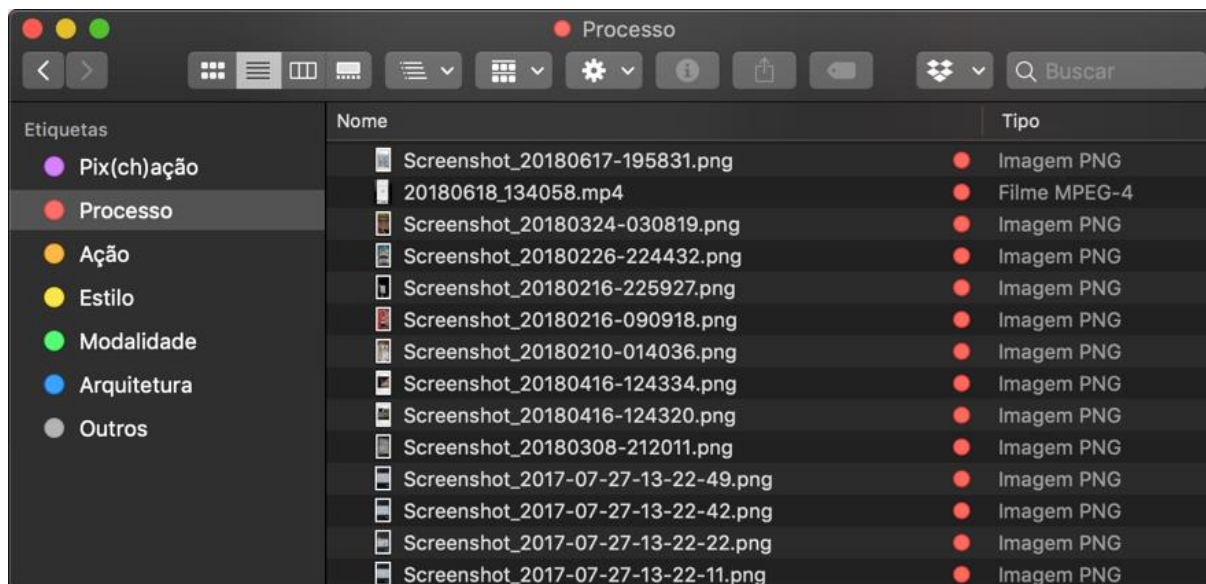


Figura 2.6. Agrupamento referente ao processo criativo, da cor vermelha. Os nomes dos arquivos não foram alterados pois contém informações importantes, como data e hora em que foram criados, no celular ou no computador. Fonte: autora.

Isso foi resultado de um elevado número de usuários oriundos de São Paulo observados em ambiente virtual, bem como do fato do pixo reto ser um estilo replicado em território nacional. Das quase 620 contas que acompanhei, pouco mais da metade, 332, eram pixadores (gráfico 2.1). Destes, levantei duas informações: proveniência (gráfico 2.2) e estilos praticados. No primeiro caso, o Estado que teve um maior número de representantes foi São Paulo, seguido de Minas Gerais e Pernambuco. Em relação aos estilos, 74/154 (SP), 24/68 (MG) e 14/39 (PE) pixadores praticam o pixo reto, ao passo em que somente 1/39 (PE) se dedica ao xarpi. Ou seja, tudo indicava que o meu objeto de estudo, que até então ainda não havia sido definido, deveria ser a pixação paulista. Assim, foi pelo modo como esta investigação se desenvolveu que pude, enfim, decretar as assinaturas do pixo reto enquanto objeto de estudo e readequar meus objetivos.

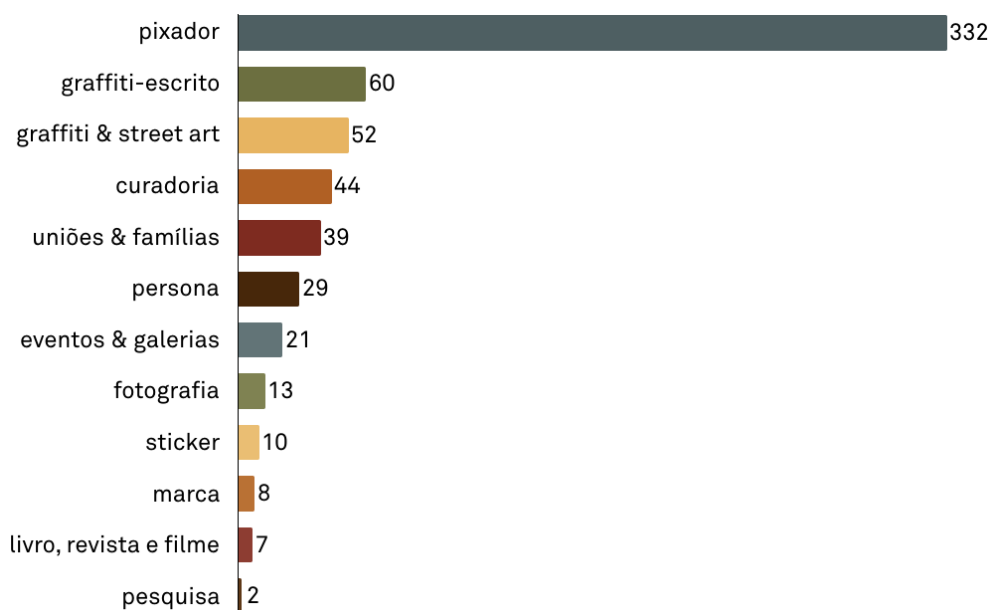


Gráfico 2.1. Tipos de contas acompanhadas no Instagram. Fonte: autora.

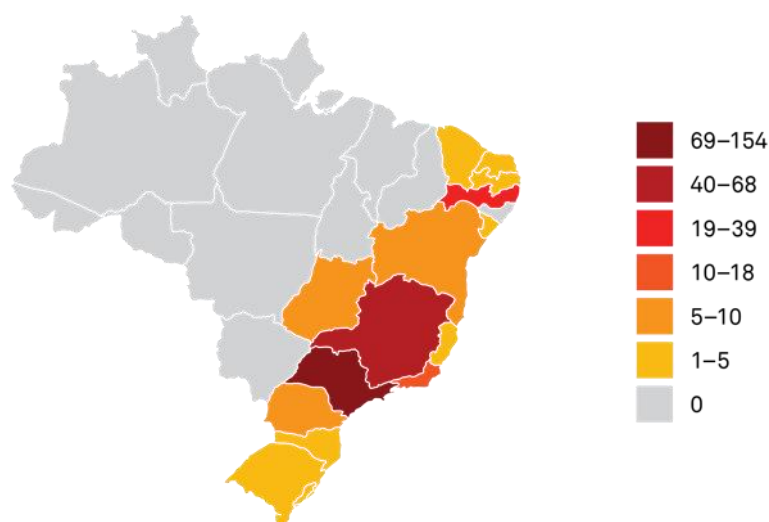


Gráfico 2.2. Quantidade de pixadores observados no Instagram por Estado. 14 usuários não tiveram suas origens detectadas. Fonte: autora.

Como a etapa de exibição, conforme Miles & Huberman (1994), diz respeito à organização e configuração visual das informações de uma forma compacta e imediatamente acessível, por meio de uma série de representações gráficas que incluem matrizes, gráficos, mapas, entre outras, “para que o analista possa ver o que está acontecendo e também tirar conclusões justificadas ou passar para a próxima etapa da análise que a exibição sugira que possa ser útil” (MILES; HUBERMAN, 1994, p. 11, tradução minha), recorri, então, a um mapeamento exploratório, separando as letras do pixo reto (figura 2.7). Anterior à sistematização das fotografias e ainda com os dados de arquivamento, ele permitiu a identificação

de alguns dos aspectos formais do pixo reto, de modo que, quando as fotografias foram enfim sistematizadas após uma pré-seleção, descartando-se aquelas que não atendiam a uma certa qualidade de captação da imagem, elas foram agrupadas de três maneiras.

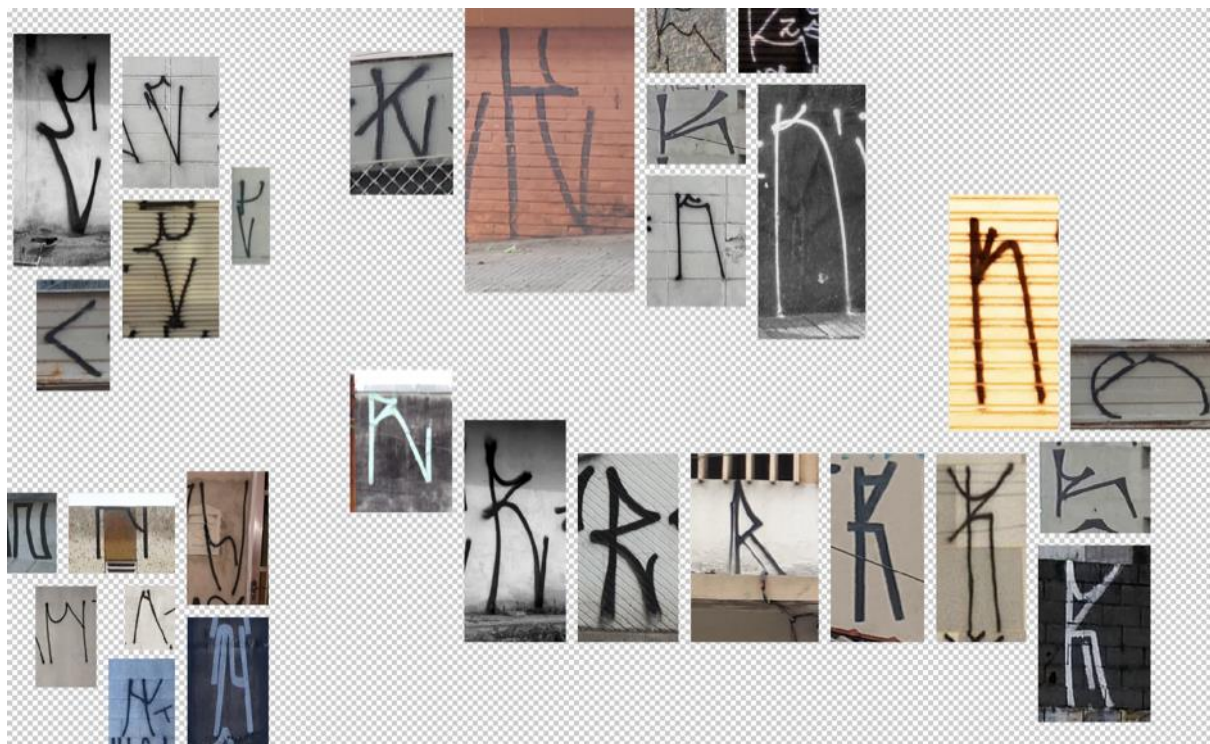


Figura 2.7. Mapeamento exploratório do pixo reto. Fonte: autora.

Primeiro, adotei como critério os instrumentos manuseados e as modalidades de intervenção — estas já levadas em consideração durante a codificação dos dados de arquivamento. Tal separação foi pensada para dar apoio a uma análise descritiva da prática da pixação paulista. Além dessas fotografias selecionadas do banco de imagens, influenciada por Altamirano (2018), assisti aos documentários *PixoAção II* (2014) e *100Comédia*, do volume 1 ao 6 (2006, 2008, s/d, s/d, 2011, e s/d), e demais registros amadores disponíveis no YouTube, conforme explanado na seção 2.2.2, *Pesquisa documental*. Ademais, conversas informais com pixadores praticantes de modalidades específicas foram igualmente esclarecedoras.

Em seguida, o critério para o agrupamento das fotografias foi a repetição da mesma assinatura em mais de uma localidade (figura 2.8). Discerni-las assim, de acordo com a autoria ou codinome, tencionou a verificação de como as mesmas letras são tratadas em diferentes situações, através da comparação de seus exemplares. E o

que foi observado, é que os instrumentos operados (da ordem da manualidade) e as modalidades praticadas (da ordem da corporeidade) são variáveis que interferem no seu aspecto formal. Por isso, reordenei as fotos a partir daquilo que admiti como **parâmetros formais**. Esses parâmetros definem o pixo reto enquanto escrita, e resumem as principais características das formas de suas letras.



Figura 2.8. RAPDOS em mais de uma localidade. Fonte: autora.

Na etapa de conclusão, os parâmetros formais foram delimitados com base em três autores. Johnston (1971), em sua obra póstuma *Formal penmanship and other papers*, estabelece três **condições primárias** que determinam o caráter de qualquer estilo ou modelo caligráfico: o peso (*weight*) do traço, o ângulo constante (*constant angle*) e a forma da letra (*shape* ou *letterform*). Além desses três fatores, o autor acrescenta ainda outros quatro: o número (*number of strokes*), a ordem (*order of strokes*) e a direção (*pen-direction in strokes*) dos traços, que afetam a construção das letras; e a velocidade da escrita (*speed of writing*). Totalizados, esses sete

elementos constituem regras constantes para a cópia ou o estudo de um dado estilo ou modelo caligráfico.

O peso relaciona a largura do traço mais grosso com a altura das letras. A altura é definida pelo próprio estilo ou modelo caligráfico adotado como guia pelo calígrafo ou aluno de caligrafia; o autor utiliza a expressão “larguras da ponta” (*nib-widths*) para demarcá-la, já que a largura total da ponta da caneta gera o traço mais grosso. Sendo assim, o peso pode ser leve, médio ou pesado, se a ponta for estreita, média ou larga, respectivamente. Já o ângulo constante (ou ângulo de *stress*), como sua designação sugere, é o ângulo em que a ponta da caneta é posicionada na linha de escrita de maneira constante, o que tem implicações na incidência dos traços mais grosso e mais fino, e, por conseguinte, no *stress* da escrita.

Por sua vez, a forma das letras, em um sentido mais geral, é a forma do alfabeto, e assim com a altura, ela também é predeterminada pelo estilo ou modelo caligráfico que se tem em mãos. Em um sentido mais estrito, a forma de cada letra concentra informações construtivas importantes, que são, conforme Johnston (1971, p. 120, tradução minha): “o número de traços feitos separadamente”, “a ordem em que os traços são escritos”, e “a direção na qual a ponta da caneta se desloca ao fazer cada traço separado”. Por fim, a velocidade da escrita, que pode ser modificada, concerne ao ritmo mais adequado para cada movimento da caneta.

O **sistema de descrição tipográfica** formulado por Dixon (2008) e apresentado por Baines & Haslam (2002), interessa a esta pesquisa pelo seu caráter, pode-se dizer, mais libertário, já que não se preocupa em propor categorias classificatórias, e sim descritivas. Ele é estruturado em três componentes descritivos: origens (*sources*), atributos formais (*formal attributes*) e padrões (*patterns*). Segundo Farias & Silva (2004, s/p), “‘origens’ foram definidas como um conjunto de quatro grandes grupos, que podem ser considerados como fontes gerais de inspiração e referência para o design de letras, ao longo de cinco séculos de tipografia”. Esses grupos de letras são: manuscritas, romanas, vernaculares do século 19, decorativas/pictóricas e “origens adicionais”. Já “‘padrões’, lista as combinações de atributos formais [que serão definidos a seguir] e origens mais recorrentes, como as ‘escritas quebradas’ dentro das ‘manuscritas’, o ‘gosto holandês’ dentro das ‘romanas’” (FARIAS; SILVA, 2004, s/p), entre outras.

Para esta investigação foram considerados os **atributos formais**, que são “as unidades individuais básicas de descrição que se referem a um tipo de letra e à sua construção” (DIXON, 2008, p. 26, tradução minha). A construção (*construction*) avalia o modo como os traços ou os elementos constituintes de cada caractere podem ser montados ou construídos. A forma (*shape*) diz respeito ao tratamento dado às partes componentes, que geralmente ganham aspectos curvos ou retos. As proporções (*proportions*) se voltam para as dimensões das formas das letras, bem como para o uso do espaço. A modulação (*modelling*) observa as variações entre os traços finos e grossos. O peso (*weight*) descreve a espessura das formas de uma fonte. Os terminais (*terminations*) concentram-se na variedade de terminações existentes. Os caracteres chave (*key characters*) são aqueles que recebem um tratamento significativo a ponto de distingui-los dos demais. E, finalmente, a decoração (*decoration*) detalha alguns motivos que podem ser aplicados nas letras com o propósito de enfeitá-las.

Tendo em mente que os atributos formais supracitados, ainda que próprios às letras, não pormenorizam a maneira como elas são dispostas em uma composição visual, o que para nós é importante de ser considerado, na medida em que as assinaturas dizem respeito ao arranjo de suas partes, de um conjunto de caracteres, também recorri à noção de **aspectos extrínsecos** da linguagem gráfica verbal elucidada por Twyman (1982)²⁴, que concernem à maneira como os caracteres são organizados e dispostos em configuração visual, e por isso têm relação com o alinhamento e o espaçamento, conforme explica o autor:

Por ‘extrínseco’ entende-se o que pode ser feito com esses caracteres ou conjuntos de caracteres alterando a sua configuração, controlando o espaço entre eles ou alterando a sua cor. As características espaciais podem ser distinguidas no nível micro (em relação ao espaçamento entre caracteres, ao espaçamento entre palavras ou à posição de sub e sobrescritos) e também no nível macro em relação ao espaçamento de unidades maiores de texto” (TWYMAN, 1982, p. 11, tradução minha).

Para Miles & Huberman (1994), a conclusão, assim como a redução e a exibição dos dados, constitui uma atividade contínua que se inicia desde o início da coleta,

²⁴ Além dos aspectos extrínsecos, Twyman (1982, p. 11, tradução minha) também apresenta as principais características da linguagem gráfica verbal “que residem nos próprios caracteres e, mais particularmente, no sistema que produz esses caracteres”, os aspectos intrínsecos, que, segundo o autor, “falam por si”: letras itálicas, tipos *bold*, versaletes, estilo e tamanho das formas.

quando o pesquisador começa a notar regularidades, padrões, explicações. Foi exatamente isso que ocorreu nesta investigação. Ao me deparar com o referencial teórico supracitado, à medida em que entrei em contato com suas regras, condições, conceitos e os compreendia, eu imediatamente tentava aplicá-los, observá-los, compará-los ao contexto desta pesquisa.

3 Contextualização da pixação

Este capítulo contextualiza o tema desta dissertação. Para tanto, o item 3.1, *Da pichação à pixação*, traz uma perspectiva histórica para entendermos a diferença entre esses termos e como a pixação surgiu e se consolidou no Brasil, partindo do seu vínculo com a pichação. Em seguida, o item 3.2, *A pixação paulista*, elucida os procedimentos adotados pelos pixadores desde a sua gênese até a atualidade, valendo-se da experiência paulista para esclarecê-los. Finalmente, o item 3.3, *As relações entre a pixação e o graffiti*, se volta para as conexões existentes entre a pixação e o *graffiti*.

3.1 Da pichação à pixação

- Pichação é crime!
 - A legislação brasileira classifica a pichação como vandalismo e crime ambiental.
 - Pela lei, pichação é crime contra o patrimônio urbano.
 - O que perante a lei é um ato de vandalismo, eles classificam como diversão, uma forma para se expressar.
 - Inscrições, na maior parte das vezes incompreensíveis.
 - Rabiscos indecifráveis, sujeira feita pelo prazer de sujar.
 - A ação de vândalos que sujam a cidade com seus rabiscos.
 - Todo o cidadão de bem fica indignado com esses atos covardes que emporcalham a cidade.
 - Nós estamos falando da ação de vândalos que emporcalham a cidade.
 - Gangues emporcalham as grandes cidades brasileiras.
 - Uma atividade que se esconde atrás da arte, mas que de artístico não tem nada.
 - Arte de verdade não tem a ver com invasão do patrimônio alheio.
- (PixoAção II, 2014, 2'15"—3'50")

As frases acima são enxertos de matérias telejornalísticas extraídas do filme *PixoAção II* (2014) e, embora estejam deslocadas de seu ambiente primário, podem auxiliar uma análise do discurso propagado pela mídia quando se trata da pixação — que assume, na maioria das vezes, o mesmo posicionamento da estrutura jurídica e do poder público, desprezando a opinião dos pixadores.

A princípio, é possível identificar a repetição de termos que reportam o universo da legislação. Vandalismo, por exemplo, é a palavra elegida para referenciar o artigo 163 do Código Penal Brasileiro, que tipifica como crime de dano “destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia” (BRASIL, 1940, s/p). Da mesma maneira, emporcalhar e sujar substituem o verbo conspurcar, presente no artigo 65 da Lei 9.605/98, que prevê como crime ambiental “pichar ou por outro meio conspurcar edificações ou monumento urbano” (BRASIL, 1998, s/p).²⁵ Assim, a ilegalidade da pixação está diretamente relacionada ao fato de que, para existir, ela se apropria dos espaços públicos e privados sem a autorização prévia de seus proprietários, e por isso acaba sendo rotulada como vandalismo. Na mesma via, o debate maniqueísta e polarizado — de um lado os “cidadãos de bem” e, do outro, os vândalos, os covardes, os pixadores — é incitado pela menção ao estrago e à imundície, que, por sua vez, fazem alusão à poluição visual da cidade.

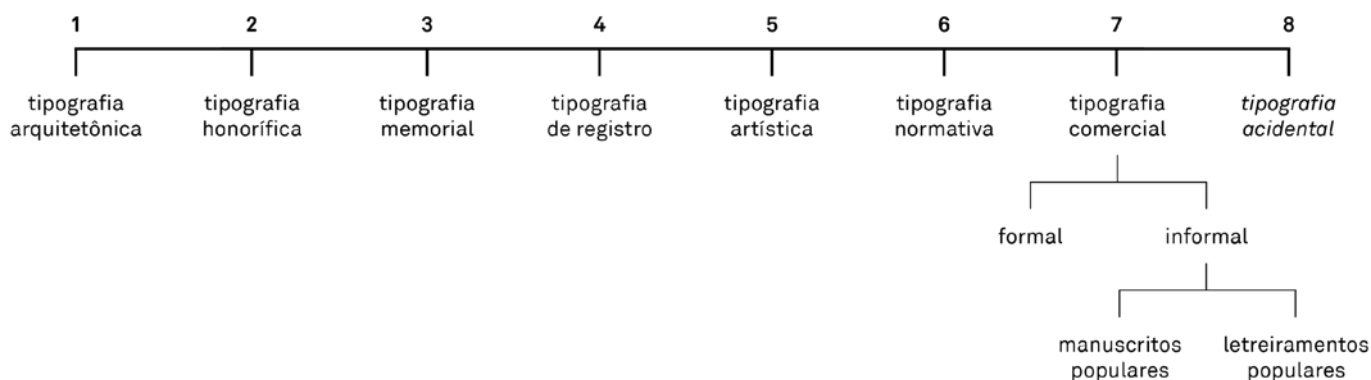
Porém, em um segundo momento, o que se pode conjecturar a partir das passagens supracitadas é o não entendimento da pixação enquanto informação passível de leitura. Expressões como “rabiscos indecifráveis” ou “inscrições incompreensíveis” sugerem que a ilegibilidade ou a não identificação de seu signo escrito estão atreladas ao desconforto por parte da sociedade em relação a esta manifestação — aspecto este aprofundado na seção 3.2.4. E, quando ocorre de ser reconhecida como linguagem visual, a pixação ou é compreendida como pichação, ou então é colocada em contraponto às intervenções urbanas ditas como artísticas, sendo

²⁵ Soares (2016, p. 3) explica que “antes da promulgação da Lei 9.605/98 [outorgada em 1998], entendia-se que o ato de pichar poderia ser tipificado como crime de dano previsto no art. 163, do Código Penal”. Não obstante essa mudança legislativa, ambos os tipos penais ainda são utilizados na atualidade. O autor acrescenta ainda os artigos 286 (incitação ao crime), 287 (apologia de crime ou criminoso) e 288 (associação criminosa), também presentes no Código Penal Brasileiro, utilizados em processos judiciais contra pixadores em Belo Horizonte.

muitas vezes observada a partir de juízos valorativos. Essa segunda situação será abordada ainda neste capítulo, na seção 3.3.

A palavra pichação, com “ch”, é frequentemente utilizada pelas agências de poder para se referirem à pixação, com “x”, obedecendo à norma padrão da nossa língua portuguesa. Procurando em um dicionário o significado do verbo pichar, encontramos: “escrever, rabiscar (dizeres de qualquer espécie) em muros, paredes, fachadas de edifícios etc” (PICHAR, 2001, p. 2207). De onde subentende-se que o seu emprego é generalista pois objetiva justamente abranger o maior número de feitos que se enquadram nessa noção. Entretanto, do meu ponto de vista, ao confinarem no mesmo vocábulo expressões que possuem dinâmicas tão particulares, essas instituições revelam certo descaso em tentar entendê-las.

Diante de tantas inscrições presentes nas superfícies citadinas que materializam “dizeres”, faz-se necessário localizá-las dentre as possibilidades de comunicação visual no espaço urbano, a fim de situar a pichação e distingui-la do tema de estudo desta investigação, recorrendo à classificação dos **elementos da paisagem tipográfica**²⁶ (quadro 3.1), estruturada por Gouveia, Farias & Gatto (2009) e com proposta de desdobramento por Finizola (2010), que a divide em oito categorias:



Quadro 3.1. Elementos da paisagem tipográfica. Fonte: adaptado de Finizola (2010).

1 — A tipografia arquitetônica diz respeito às inscrições perenes que são geralmente projetadas para o edifício em que se encontram;

2 — A tipografia honorífica se refere às inscrições construídas para homenagear

²⁶ A palavra tipografia aqui é utilizada em um sentido amplo, aludindo os caracteres que compõem um subconjunto de elementos gráficos presentes na cidade, que podem ser obtidos através de processos para além daqueles automatizados ou mecânicos, como a escrita e o desenho.

personagens ou fatos históricos;

3 — A tipografia memorial remete às inscrições fúnebres presentes em cemitérios e lápides de igrejas;

4 — A tipografia de registro inclui as inscrições oficiais de instituições públicas ou privadas, como empresas que prestam serviços e que têm suas marcas gravadas em grades, tampas e demais superfícies;

5 — A tipografia artística envolve obras artísticas realizadas sob encomenda e que lançam mão de elementos tipográficos;

6 — A tipografia normativa corresponde às inscrições que configuram sistemas reguladores e informativos do tráfego urbano;

7 — A tipografia comercial encerra inscrições efêmeras encontradas, por exemplo, em pontos comerciais, sendo substituídas regularmente e adicionadas em um momento posterior à construção dos edifícios em que são instaladas;

8 — A tipografia acidental engloba “inscrições não-oficiais ou não-autorizadas, tais como grafites e pichações, muitas vezes executadas sem planejamento e à revelia da vontade dos arquitetos, construtores e proprietários dos edifícios” (GOUVEIA et. al., 2007, p. 3).

Logo, para essas autoras a pichação²⁷ seria um tipo de **tipografia acidental**, que pode ser entendida como imprevista, que sucede por acaso. Embora deixem claro que não é sempre que as inscrições conglomeradas neste grupo são concebidas sem nenhum tipo de programação, particularmente penso que essa informação poderia ser subtraída ou simplesmente omitida, já que “muitas vezes” pode transmitir a ideia de que isso ocorre com certa frequência, e não é bem assim. Somente o fato de seus produtores terem em mãos o material necessário para a sua realização contradiz a percepção de que não há uma preparação antecipada. Portanto, a

²⁷ Aqui uma ressalva deve ser feita. O texto original e na língua inglesa em que as autoras Gouveia, Farias & Gatto propõem a classificação dos elementos da paisagem tipográfica supracitada, *Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories*, foi publicado em 2009. Nele, elas recorrem ao termo “tags” em vez de optarem por inserir a palavra portuguesa “pichações”, o que abre espaço para discussão uma vez que o primeiro diz respeito à um fenômeno específico, as assinaturas do *graffiti writing*, que serão abordadas mais adiante, ao passo em que a segunda, como vimos, tende a ser generalista. Duas dessas autoras, Gouveia & Farias, assinam, ainda em 2007, junto à Pereira & Barreiros, o artigo *Paisagens tipográficas: lendo as letras nas cidades*, no qual referenciam a mesma classificação do texto original mencionado acima e que na época, conforme as referências bibliográficas, estava “no prelo” aguardando sua publicação, que só veio a ocorrer de fato dois anos depois. Neste artigo, na língua portuguesa, ao definirem a tipografia acidental, os autores já adotam a regência com “ch”, talvez por se tratar de uma classificação que intenta abarcar vários tipos de inscrições, de modo que a pichação poderia ser igualmente contemplada nesta categoria.

tipografia neste caso é acidental para os arquitetos, construtores e proprietários do espaço intervencionado, que decerto não a planejam, e isso deveria ser ressaltado.

Apesar desse parecer, ainda assim utilizarei a classificação na sua generalidade pois, a meu ver, mais importante do que nos dizer que a pichação é uma inscrição não-oficial ou não-autorizada — o que de certa forma já sabíamos dado a sua ilegalidade —, nos indica o que ela *não* é. Dessa maneira, mesmo que existam rabiscos providenciais elaborados manualmente para assinalar a numeração de determinada edificação (tipografia arquitetônica), ou para sinalizar rotas e caminhos ainda não demarcados pelas entidades responsáveis pela sua implantação ou para instruir que em determinada localidade é proibido estacionar (tipografia normativa), eles não estão circunscritos naquilo que as autoras compreendem como tipografia acidental e, por conseguinte, pichação.

Em relação à subdivisão de Finizola (2010), para a autora, a tipografia comercial pode ser ainda separada em duas categorias: formal e informal. A primeira seria aquela dita como oficial, na qual as inscrições são elaboradas por especialistas por meio de processos mecânicos ou digitais e geralmente têm a sua divulgação associada às instituições interessadas na publicidade de seus produtos ou serviços. Já a segunda “engloba aqueles artefatos confeccionados, em sua grande maioria, por meio de processos manuais por letristas, artífices ou pessoas comuns e que, muitas vezes, não possuem permissão oficial para sua veiculação no espaço urbano” (FINIZOLA, 2010, p. 56). Esses artefatos podem ser manuscritos populares (figura 3.1), produzidos através da escrita de modo espontâneo e improvisado, sem que sejam empregados métodos para o aprimoramento das letras a fim de obter-se efeitos estéticos, ou então letreiramentos populares (figura 3.2), valendo-se do desenho, o que demonstra certo domínio técnico por parte de seu autor.



Figura 3.1. Manuscritos populares. Fonte: Abridores de Letra de Pernambuco.



Figura 3.2. Letreiramentos populares. Fonte: Abridores de Letra de Pernambuco.

Mais uma vez, essa classificação nos informa o que a pichação *não* é: anúncios manualmente improvisados aos quais comerciantes e donos de estabelecimentos

recorrem, por instaurarem um meio alternativo de publicidade. Contudo, ela se assemelha sintaticamente da tipografia comercial informal, principalmente do manuscrito popular, por ser concebida a partir da **escrita manual**, estando geralmente associada à caligrafia pessoal do autor da inscrição. Ou seja, não exibe um padrão estilístico, apenas reproduz as letras do nosso alfabeto para ter suas palavras minimamente inteligíveis.

Ao mesmo tempo, quando apresentei brevemente a pichação na introdução desta dissertação, indiquei a **diversidade de seu conteúdo verbal** como sendo uma de suas principais características. Vimos a partir da classificação dos elementos da paisagem tipográfica de Gouveia, Farias & Gatto (2009) uma série de categorias às quais a pichação não é incluída. No entanto, ela pode manifestar declarações de amor, frases eróticas, poemas, dizeres irônicos ou cômicos, palavras de ordem, dentre outras mensagens. Apesar dessa pluralidade, não é comum a pichação comportar propagandas de determinado produto ou serviço para fins comerciais; quando inscrições manuais e informais são utilizadas para essa finalidade, são, segundo Finizola (2010), manuscritos ou letreiramentos populares. Portanto, mesmo se aproximando formalmente, a pichação e a tipografia comercial informal se diferenciam semanticamente.

Em suma, a pichação é uma prática não-autorizada de inscrição parietal²⁸ que materializa manualmente dizeres, geralmente sem revelar preocupação quanto ao aperfeiçoamento das formas das letras, que são escritas de modo convencional, e cujo conteúdo, diverso, procurei delimitar até então excetuando outras inscrições não-oficiais que também são produzidas à mão, como as de teor comercial. Não obstante, é justamente uma predisposição à publicidade, aqui no sentido de divulgação, uma das principais características da pichação, tendo em vista que o interesse de seus produtores é a transmissão da mensagem intervencionada. Conforme Lassala (2017, p. 46), “a pichação é, na essência, uma ação de

²⁸ Altamirano (2018) amplia o espectro dos suportes em que a pichação pode ser instalada para além dos externos, abarcando ainda locais internos como banheiros, ônibus e escolas. Para a autora, a regularidade da presença de pichações nesses lugares é indicativo de um padrão no modo de ocupação dessa manifestação, de tal maneira que a representatividade da localidade pichada constitui um de seus focos, para chamar atenção à mensagem colocada. Contudo, ao compará-la à pichação, a autora compreende que “raramente uma pichação é flagrada em local de difícil acesso ou como resultado de uma ação que configura risco de vida” (ALTAMIRANO, 2018, p. 156).

transgressão para marcar presença, chamar atenção para si ou para alguma causa por meio da subversão do suporte”. Assim, afora o seu viés irreverente, essa manifestação visual adota os mesmos procedimentos comunicativos que os artefatos publicitários em relação ao uso do ambiente citadino, através da técnica de saturação, isto é, da repetição de uma mesma mensagem, e da apropriação dos espaços públicos e privados para a sua veiculação.

Não por acaso, Lara (1996) denomina de “inscrições panfletárias” aquelas que foram, para ele, pioneiras no espaço público aberto, onde “a interação que se forma com o meio urbano é semelhante à das publicitárias” (LARA, 1996, p. 104). O autor as relaciona com o movimento estudantil brasileiro atuante na época da ditadura militar, fortemente inspirado na primavera francesa de 1968 — que, por sua vez, levou jovens universitários a propagarem *graffitis* pelas ruas de Paris. Essas inscrições também são conhecidas como pichações políticas, e é à elas que a próxima seção se concentra; mais adiante apresento ainda a pichação poética. As pichações política e poética serão exploradas com o intuito de identificar possíveis repercussões de algumas de suas características ou procedimentos na pichação, tendo em vista que tratam-se de manifestações pregressas. Não me debruçarei sobre os demais tipos de pichação, como as cômicas ou as eróticas, pela dificuldade em encontrar referências acerca de suas origens.

3.1.1 Pichação política

De acordo com Soares (2018, p. 20), cujo objeto de investigação são as pichações datadas entre os anos 1979 e 1985, “pichar durante o final da ditadura militar configurou-se como a ação de escrever com *spray*²⁹, tinta, pincel, carvão e/ou outros materiais³⁰, [...] textos curtos, com o objetivo de passar uma mensagem objetiva e de fácil assimilação para os leitores”. Sentenças sucintas e diretas grafadas em muros e paredes (figura 3.3) pretendiam influenciar a opinião pública, criticando as

²⁹ Segundo Pennachin (2012), o *spray* foi inventado em 1949, e por isso durante as décadas de 1970 e 1980 já se encontrava disponível no mercado brasileiro.

³⁰ Como o piche, substância de aspecto escuro e viscoso resultante da destilação de um carvão mineral, a hulha, e utilizado na composição do asfalto para a pavimentação de vias públicas.

arbitrariedades cometidas pelo governo, denunciando os problemas sociais e reivindicando o direito de expressão inerente a todos.



Figura 3.3. Pichações feitas durante a ditadura militar no Brasil.
Fonte: OAB (1979) e Arquivo Nacional (1968?).

Emerge, então, em função de um desejo de fala, constituindo um importante canal comunicativo entre os setores de oposição ao regime vigente, em um cenário marcado pela censura, repressão e vigilância constante. Ao mesmo tempo, era considerada pelas instituições de poder uma afronta; por isso, era realizada na surdina e de maneira rápida, visando o sucesso da ação e uma qualidade minimamente satisfatória dos caracteres, para terem suas palavras entendíveis. Em resumo, a pichação nessa época era politicamente motivada e reconhecida pela sociedade como uma forma de **protesto** (Chastanet, 2007; Lassala, 2017). O foco estava na mensagem, e não na sua apresentação estética.

Segundo Chastanet (2007, p. 246, tradução minha), “as restrições de leiturabilidade, relacionadas com a necessidade de transmitir mensagens diferentes, levaram à adoção de capitais latinas romanas, modelo universal simplificado e limitado para essa finalidade”. Para o autor, as capitais latinas romanas são as **letras maiúsculas** do nosso alfabeto, e as restrições às quais se refere podem ser relativas ao seu aspecto formal e ao seu arranjo no espaço disponível. O seu uso era conveniente pois facilitava a identificação do conjunto de suas formas pelos leitores, mesmo com a distância entre eles e o suporte intervencionado. Além disso, as letras nesse formato e em grande dimensão visavam chamar a atenção dos transeuntes, até mesmo pelo contexto e pelo tipo de reivindicações e denúncias que as frases difundiam, e não exigiam de seus produtores grandes habilidades senão apenas saber escrever.

Para Pennachin (2012, p. 237), a pichação paulista “suruiu como uma mescla da atitude questionadora dos estudantes que se arriscavam nas ruas durante o período da ditadura militar [...] e da estratégia de *marketing* criada pelo dono do canil que vendia cães da raça fila”. Antes do seu surgimento, que só veio a acontecer na década de 1980, e paralelamente às pichações políticas, a frase CÃO FILA KM 26 (figura 3.4) foi insistentemente alastrada em São Paulo e em outros estados, conforme matéria publicada na revista *Veja* no dia 6 de julho de 1977 (Propaganda, 1977). Seu autor, o dono de um canil situado no quilômetro 26 da Estrada do Alvarenga, em São Bernardo do Campo, afirma ter se baseado em campanhas políticas (Propaganda, 1977), que antes da ditadura se valiam dos suportes parietais urbanos para angariar votos.



Figura 3.4. CÃO FILA KM 26. Fonte: Maurício Fridman e José Roberto Andrade Amaral.

Apesar de hoje sabermos tratar-se de uma estratégia de *marketing* — e que por isso poderia ser considerada um exemplar de tipografia comercial informal e de manuscrito popular —, a frase em questão gerou, na época, considerável repercussão, já que muitas pessoas não apreendiam o seu real significado, embora conseguissem lê-la. Ainda que não tenha inaugurado o desenvolvimento de uma nova estética quanto à escrita, sua relevância é reconhecida pela primeira geração

de pixadores como sendo precursora da **ocupação sistemática da superfície citadina, a partir da repetição assídua das mesmas palavras em diferentes localidades** — mecanismo este também muitas vezes adotado pela publicidade.

No Rio de Janeiro, na mesma época, a frase CELACANTO PROVOCA MAREMOTO (figura 3.5) provocou na população carioca o efeito similar de mistério, de enigma que CÃO FILA KM 26, suscitando a criação de diferentes teorias que especulavam acerca de seu significado, que hoje sabemos ter sido inspirado em um personagem do seriado japonês *National Kid*. A sua aparição em 1978 incitou a adesão de novos adeptos; conforme Carvalho (2015, p. 16), inscrições como LERFA MÚ, A LUA VAI CAIR, A ESTRELA SOBE, PERDIGOTO, WACKAPAOW, dentre outras, “povoaram os jornais e o imaginário ao longo daquele ano”.



Figura 3.5. CELECANTO PROVOCA MAREMOTO. Fonte: Antônio Nery.

3.1.2 Pichação poética

Concomitantemente às pichações políticas, outras inscrições emergiram em São Paulo no final da década de 1970 além de CÃO FILA KM 26 (Pennachin, 2012; Lassala, 2017; Graça, 2017): frases sem sentido evidente, que não traziam mensagens tão explícitas quanto às políticas, como HENDRIX MANDRAKE

MANDRIX, É DIFÍCIL, RENDAM-SE TERRÁQUEO\$, GONHA MÓ BREU, MARIA CLARA QUERO A GEMA, XÔ URUBU, AH BEIJE-ME, entre outras (figura 3.6). À esta prática, de acordo com Graça (2017), convencionou-se chamar de pichação poética, enquanto Fonseca (1985) se refere à ela como “*sprayação*”. Segundo Graça (2017), teve curta duração e pouca cobertura na extensão da cidade, estabelecendo a zona oeste da capital, principalmente as imediações da Cidade Universitária³¹, o local mais frequente para o seu exercício.



Figura 3.6. Pichações poéticas em São Paulo, datadas de 1979 a 1982. Fonte: Fonseca (1985).

Em entrevista à Fonseca (1985), o poeta Décio Pignatari chama atenção para o uso do *spray* na pichação poética. Para ele, essa vertente apresentava uma **consciência do instrumento** utilizado, ou seja, seus praticantes entendiam que a escrita na cidade, valendo-se desta ferramenta, implicava em considerar-se alguns parâmetros e limitações. Dessa maneira, conforme explanou Pignatari à autora, eles se atentavam para a cor da tinta, a textura da parede, o tamanho dos caracteres

³¹ Não encontrei referências que relacionam as pichações poéticas ao movimento estudantil. Entretanto, segundo Fonseca (1980), as *sprayações* surgiram nos bairros de melhor situação socioeconômica e com um elevado índice de alfabetização.

maiúsculos ou minúsculos, e se estes eram manuscritos ou “recortados”³², “geométricos” ou “mais verbais”.

Esse ponto de vista é interessante pois, embora o *spray* também fosse manipulado na pichação política, como esta era decorrente de um ato ilegal, não havia tempo, e nem necessidade, para uma experimentação instrumental. Todavia, apesar de não conseguir avaliar com clareza quais são as diferenças entre as letras descritas por Pignatari, não acredito que a percepção das potencialidades do *spray* tenha desencadeado mudanças significativas nas suas aparências a ponto de inaugurarem um padrão estilístico. Pelo contrário, ao observarmos a figura 3.6 acima, notamos uma variedade de formatos, provavelmente vinculados à caligrafia particular de cada interventor. Mas, ainda assim, a palavra “*sprayação*” carrega a relação entre produção e instrumento que desenvolvo no próximo capítulo, *Aspectos práticos de uma escrita urbana*.

Em síntese, pode-se dizer que, se a pixação herdou da pichação política o seu caráter de protesto, a consciência do instrumento parece ter sido a particularidade da pichação poética transmitida aos pixadores, que muitas vezes se preocupam com a reação do material no suporte intervencionado. À título de exemplo, ao discorrer sobre a trajetória da pixação carioca, Carvalho (2015, p. 21) explica que, em 1987, “os pixadores já haviam percebido que o *spray* preto, azul e prata ficavam mais tempo na parede, pois são mais resistentes à ação do tempo ao contrário do fluorescente, vermelho e dourado, que somem”.

Apresentar as pichações de teor político e poético por um viés histórico, foi o caminho narrativo que elegi para relacioná-las à origem da pixação. Entretanto, deve-se destacar que elas ainda são recorrentes na atualidade (figura 3.7) e não são os únicos tipos de pichações existentes (figura 3.8). Ainda assim, a partir desses dois casos, é possível identificar suas principais características, que as distinguem da pixação: a diversidade de seu conteúdo verbal e a não existência de um padrão estilístico em relação às suas letras — embora possa ocorrer uma preocupação formal em alguns casos pontuais e excepcionais.

³² Aqui o poeta faz alusão à técnica conhecida como estêncil. Alguns autores (Franco, 2009; Graça, 2017; Pennachin, 2012) associam o seu uso com o início do *graffiti* nacional, sendo Alex Vallauri o seu principal representante.



Figura 3.7. OLHAI POR NOIS. Essa intervenção, realizada em 2018 em um monumento histórico, o Pátio do Colégio de São Paulo, pelo artista M.I.A. (Massive Illegal Arts), adepto da pichação, é um bom exemplo de como o conteúdo verbal diversificado da pichação, por vezes, pode ser interpretado por mais de um viés. Fonte: Felipe Rau.



Figura 3.8. R. MUTT 1905. O autor, desconhecido, recorreu à assinatura de Marcel Duchamp em sua aclamada obra “readymade” *Fountain* (1917), talvez para chamar atenção para a lacuna deixada no muro depois deste ter sido pintado para remover intervenções anteriores. Do meu ponto de vista, trata-se de uma pichação de caráter irônico e artístico. Fonte: autora.

De acordo com Altamirano (2018, p. 158), “em meados da década de 1980, algumas pichações (ainda aqui grafadas com ‘ch’), [...] passam a ser vistas com grande frequência nas áreas públicas da cidade de São Paulo, exibindo sempre os mesmos nomes e formato individual de letras”, como JUNECA, PESSOINHA, BILÃO, #DI#, TCHENTCHO e XUIM. A autora argumenta que, embora seus produtores já adotassem alguns procedimentos típicos do movimento da pixação, como espalhar excessivamente a mesma marca em localidades que lhe propiciem visibilidade, essas inscrições ainda não apresentavam um padrão estético específico, e por isso não seriam, para ela, consideradas pixações.

Entendo que o desenvolvimento de um padrão estético específico — o estilo conhecido como pixo reto —, foi essencial para a singularização da pixação paulista, mas, a meu ver, ainda que não tivessem avançado formalmente, a repercussão que elas geraram foi primordial para a sua instauração como é percebida nos dias atuais. Dito isso, as inscrições que abordo a partir da próxima seção já permeiam, na minha perspectiva, a pixação de São Paulo.

Antes disso, é necessário esclarecer que o estilo de pixação desse estado não é o único vigente, embora encontre-se atualmente propagado pelo país. A pixação do Rio de Janeiro também é um fenômeno de amplo reconhecimento nacional, inclusive entre os pixadores paulistas. Conforme Carvalho (2015), no que se refere aos procedimentos adotados pelos seus produtores para ocuparem a cidade, a pixação carioca se expandiu enquanto movimento entre 1979 e 1981, e já a partir de 1982, “a caligrafia original e livre, sem estudo ou referência prévia, foi criada e aprimorada em estilos bem característicos da prática” (CARVALHO, 2015, p. 17), inaugurando o padrão estético conhecido como xarpi com bastante antecedência em comparação ao pixo reto. No entanto, como nos informa o mesmo autor, não se sabe exatamente como essa manifestação surgiu. À vista disso, ela não será discutida a seguir, embora integre o circuito da pixação de modo geral.

3.2 A pixação paulista

O pioneiro da pixação em São Paulo foi JUNECA (figura 3.9), que, segundo Lassala (2014), começou a pixar seu apelido ainda adolescente no início de 1980. Com seu parceiro PESSOINHA, e posteriormente BILÃO, dividia a cidade por regiões, em

busca de localidades que conferissem visibilidade às suas inscrições. A repetição de seus codinomes foi finalmente notada pela imprensa local na segunda metade da década de 1980³³, e também pelas autoridades públicas. De acordo com Lara (1996, p. 123), a perseguição que JUNECA, PESSOINHA e BILÃO sofreram durante o mandato de Jânio Quadros fez com que ganhassem fama, incentivando a pixação como uma maneira “do jovem excluído da sociedade ganhar uma rápida notoriedade”. Em outras palavras, a superexposição do assunto e a repressão apenas reforçaram a imagem ousada que se desejava combater, fomentando a adesão de novos membros ao movimento que se instalara.

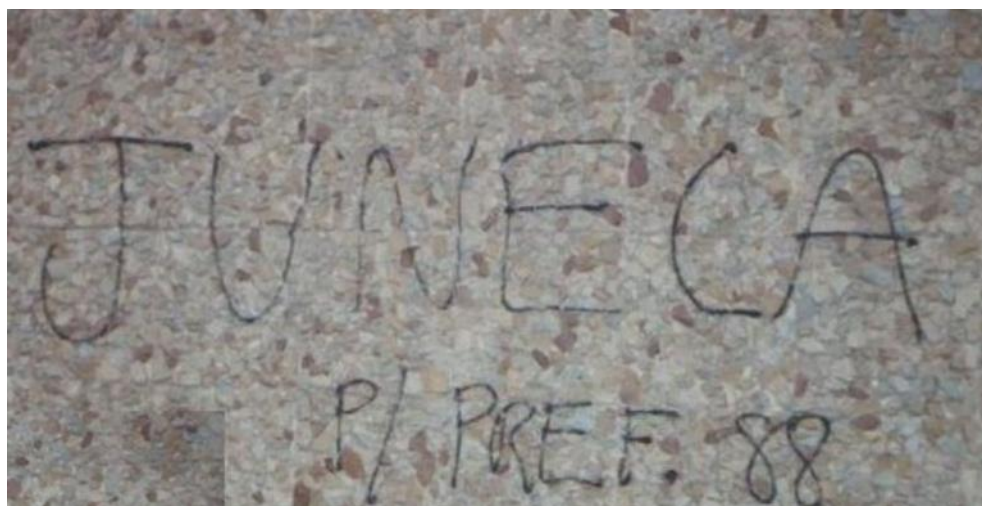
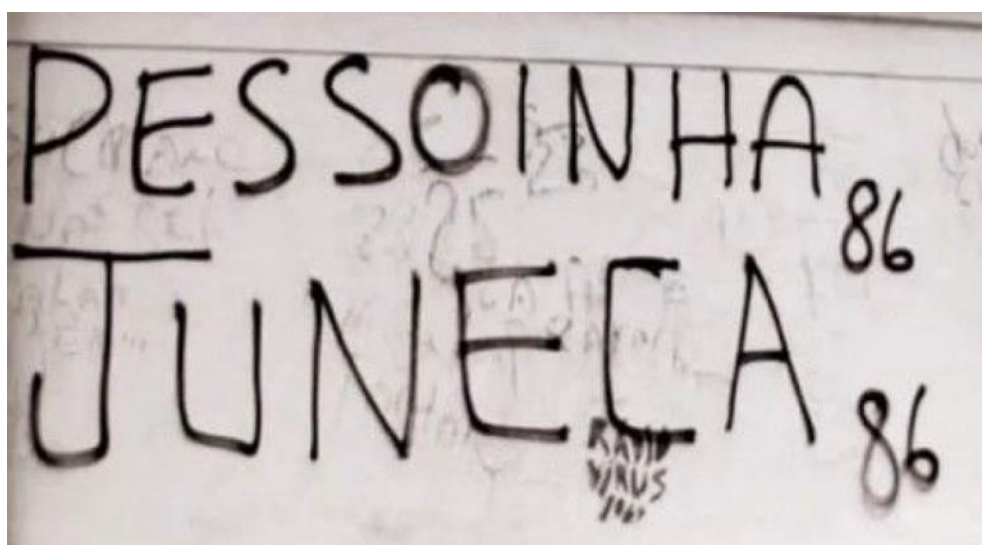


Figura 3.9. JUNECA e PESSOINHA. Fonte: Graça (2017) e TUMULOS/Entrevistas do Caixão.

³³ Uma matéria publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 4 de janeiro de 1987 (André, 1987), sugere o aparecimento da pixação JUNECA PESSOINHA no ano anterior.

Lassala (2014, p. 27), ao fazer uma breve descrição do momento histórico em que a pixação surgiu, nos lembra que a década de 1980 foi marcada não só pela retomada da democracia no Brasil, mas, como consequência disso, pela presença de manifestações artísticas voltadas para o universo juvenil, que colaboraram para a construção de “uma identidade em meio à complexa fragmentação do meio urbano segregado e adverso”. O *punk*, pautado em ideias anarquistas e que questionam o *status quo*, foi uma dessas subculturas, que ao mesmo tempo em que chocou a sociedade da época, suscitou a formação e o fortalecimento de outros grupos, como foi o caso dos pixadores.

Assim, enquanto alguns continuaram atuando sozinhos, outros se organizaram em turmas e passaram a realizar suas intervenções coletivamente. Uma matéria publicada em 24 de novembro de 1989 no jornal *Estado de São Paulo* confirma como naquele ano o movimento da pixação já se encontrava consolidado, não mais sendo “uma ação desorganizada de indivíduos isolados” (VALLERIO & DIAS, 1989, p. 32). Além de abordar os procedimentos adotados por uma “legião de garotos, a maioria entre os 14 e 18 anos, [...] quase todos trabalhando como *office-boys*” (VALLERIO & DIAS, 1989, p.32), traz uma lista com algumas expressões então presentes no vocabulário desses jovens — entre elas o termo **ibope**.

Essa gíria ainda é utilizada pelos pixadores para expressarem o quão conhecidos são entre seus pares, algo como um índice de popularidade. Trata-se, de acordo com Pereira (2018), de uma referência ao Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, empresa que mede a audiência do rádio e da televisão. Dada a sua importância e poder, seu nome é empregado com frequência como sinônimo de prestígio. O *ibope* é mensurado, ainda segundo Pereira (2018), pela quantidade e qualidade das pixações disseminadas, bem como pela performance individual do interventor. Esta, por sua vez, é avaliada a partir da localidade em que as inscrições são feitas, como grandes avenidas centrais, por onde circulam diariamente muitos transeuntes, ou, mais valiosas ainda, aquelas inéditas, de difícil acesso ou que configuram risco de vida para ser intervencionada — até o ponto de serem notadas inclusive pela imprensa. A **repercussão midiática**³⁴, positiva ou negativa, é o

³⁴ Altamirano (2018, p. 223) demonstra, a partir da análise de uma série de matérias jornalísticas, como os pixadores passaram a compreender a dinâmica dos meios de comunicação — dos quais eram “alvos” sem participar da construção das narrativas propagadas, pautadas em concepções

principal parâmetro do prestígio auferido àqueles considerados os melhores, mais famosos (Altamirano, 2018; Pereira, 2013 e 2018).

Em uma época onde os meios de comunicação impressos eram protagonistas, as reportagens sobre pixação eram guardadas com zelo pelos seus praticantes e simpatizantes, equivalendo-se à troféus. Até mesmo imagens reproduzidas em jornais e revistas que retratavam as assinaturas em um segundo plano, eram armazenadas em pastas como se fossem “álbuns de memória” (Altamirano, 2018). Esse hábito ainda é observado na atualidade. A partir dos últimos anos, conforme Pereira (2018), os pixadores também passaram a se atentar para as matérias televisivas, que não necessariamente se voltam para esse assunto, mas que por estarem no contexto da cidade acabam registrando seus feitos. Tenho como hipótese, considerando que esses indivíduos também estão imersos no contexto da cibercultura, que o recurso de captura de tela, junto ao fato de que muitas dessas matérias jornalísticas também são veiculadas pela internet, possibilita a coleção de imagens em meio digital.

Para Pennachin (2012), foi a busca por **visibilidade** que estabeleceu a pixação enquanto movimento:

Os pixadores perceberam que o espaço urbano poderia ser utilizado como uma forma de mídia, e começaram a fazer propaganda de si mesmos, processo este que resultou em uma competição cada vez mais acirrada na qual a busca por visibilidade fez surgir uma cultura específica, com códigos, valores e critérios de avaliação particulares (PENNACHIN, 2012, p. 237).

O objetivo desta prática era e ainda é ficar famoso (Pereira, 2018). Ainda nos seus primórdios, a repercussão midiática sobre a pixação conferiu às inscrições que surgiam um sentido de autoria, de *assinatura* — embora fossem anônimas. Por sua vez, a sua saturação no espaço citadino, técnica proveniente da publicidade, foi a maneira elegida pelos pixadores para alcançarem a notoriedade ambicionada.

vagas e tendenciosas acerca da pixação —, e gradualmente se apropriaram “de recursos que conferissem a eles uma posição de co-destinação na construção da identidade do movimento perante a sociedade”, quer dizer, para serem eles próprios os definidores dos discursos circulados pela mídia, empreendendo ações que chamariam a sua atenção. Como exemplo, a autora cita um dos feitos de #DI#, que após intervir na parte superior do Conjunto Nacional, prédio emblemático para a história de São Paulo, entrou em contato com uma jornalista se identificando como um morador do edifício em questão, inconformado com a ação de “vândalos” — o que resultou na publicação de uma reportagem sobre o caso, que relatava a indignação do suposto residente, conferindo à #DI# grande visibilidade.

Desde então, é o número de aparições que determina o quão ativos são dentro do movimento e lhes proporciona reconhecimento por parte dos outros membros. A questão da visibilidade é forte entre os pixadores e pode ser associada às origens carentes desses indivíduos, que lidam diariamente com uma invisibilidade social.

3.2.1 O pixador e a cidade

Retomando o contexto histórico apresentado a partir de Lassala (2014, p. 27), no qual “jovens de origem humilde formaram grupos e passaram a construir seus bens culturais para enfrentar a massificação”, Altamirano (2018) introduz uma série de dados que delineiam a conjuntura social e geográfica à qual a juventude periférica, que vivia na cidade de São Paulo nas duas últimas décadas do século passado, estava inserida. A autora aponta o aumento da desigualdade, em uma época marcada pela recessão econômica; a alta taxa de desemprego e o elevado percentual de trabalhadores envolvidos com atividades informais e do setor terciário; a melhoria da periferia e, simultaneamente, o empobrecimento das classes trabalhadoras; a expansão da capital e da região metropolitana, e o consequente deslocamento de parte da classe média e alta para os extremos da Grande São Paulo, provocando um esvaziamento do centro; o crescimento da violência, afetando desproporcionalmente jovens entre 15 e 29 anos, homens e pobres; a ação violenta do Estado ao lidar com o crime, também observada nas repressões policiais ao tratarem como “suspeitos” jovens negros e pobres; a ampla difusão do medo, potencializada pela mídia; entre outras circunstâncias.

Foi neste cenário que, no final dos anos 1980, jovens “confinados nas *periferias culturais*, quase sem estrutura de lazer disponível, com pouco ou nenhum acesso ao consumo e à atividades culturais” (ALTAMIRANO, 2018, p. 160), se organizaram em grupos para realizarem suas intervenções. A maioria desses pixadores eram, de acordo com Altamirano (2018), rapazes, negros e/ou originários de regiões pobres, predominantemente trabalhadores da construção civil, *office-boys* e *motoboys*. A autora chama atenção ainda para o fato de que estes últimos profissionais, embora enfrentassem e ainda enfrentem em seus cotidianos condições de risco e de precarização do trabalho, “é uma das figuras que melhor se apropria da escala da metrópole e que lida diariamente com as narrativas traçadas nos espaços públicos nas diversas áreas da cidade” (ALTAMIRANO, 2018, p. 140), posto que a

necessidade de locomoção tem como consequência a transposição das barreiras de mobilidade e “um vasto mapeamento da cidade”, conforme Franco (2009, p. 80), que corrobora tal particularidade, assim como Pereira (2018)³⁵.

Segundo Altamirano (2018), apesar do quadro social e geográfico atual ter sofrido uma alteração se comparado ao das décadas de 1980 e 1990 — sobretudo em função da implantação de políticas públicas e iniciativas civis nas comunidades periféricas³⁶ —, “os abusos policiais permanecem, os ‘enclaves fortificados’ seguem em proliferação, os jovens negros continuam sendo as principais vítimas da violência e o trabalho informal está mais forte do que nunca” (ALTAMIRANO, 2018, p. 141). Portanto, ainda conforme a autora, o perfil do pixador traçado anteriormente permanece majoritariamente (mas não exclusivamente³⁷) o mesmo.

Para CRIPTA Djan, a pixação é “uma forma pública de participar da cidade” (FUNDAÇÃO BIENAL, 2018, p. 373). Em seu manifesto *O pixo nosso de cada dia* (anexo A), declara ainda que “o pixo é a retomada da cidade por parte dos excluídos. Cada parede pixada é sinônimo de insatisfação social”. Submetidos a condições de ausência de perspectiva bem como de risco de vida, os pixadores ocupam simbolicamente espaços que não foram planejados para a população periférica para reivindicarem o direito à cidade. Um desses espaços é o centro, área nobre à qual não são benquistos.

³⁵ “Os pixadores têm uma forma muito particular de vivenciar a cidade. Apesar de serem acusados de sujá-la e torná-la mais feia, eles a conhecem como poucos, circulando pelos mais diferentes lugares e percorrendo todas as regiões, da periferia ao centro. [...] a pixação em São Paulo não tem a função de demarcação de um território específico onde membros de outro grupo não podem entrar. [...] Embora o bairro de moradia constitua uma forte referência, não é o elemento primordial que os define, uma vez que têm toda a cidade como espaço de ação a partir da construção de alianças com outras turmas de outras localidades” (PEREIRA, 2018, p. 61).

³⁶ De acordo com Pereira (2018), a presença de equipamentos urbanos em alguns bairros periféricos fez com que certas localidades passassem a ser denominadas de periferias consolidadas. Contudo, o autor explica que essa noção é problemática, uma vez que as periferias são espaços não homogêneos, pois agregam populações com realidades sociais distintas — desde aquelas que vivenciaram uma melhoria na qualidade de vida, até aquelas que sofreram uma precarização.

³⁷ Nesse sentido, Franco (2009, p. 82) comenta que “quando os jovens de outras classes sociais também conseguem operar com maestria os códigos de conduta da periferia, podem ser aceitos e bem recebidos enquanto pixadores, pois esta é a principal identidade considerada por aqueles que participam da expressão”. Tais códigos de conduta, ainda de acordo com o autor, são conhecidos como LHP (lealdade, humildade e procedimento), e não são restritos aos pixadores, “mas a todos os circuitos de relações das periferias paulistanas, como a torcida do Corinthians, as agremiações do futebol de várzea, os motoboys, e mesmo a rede da criminalidade” (FRANCO, 2009, p. 81).

Assim, os pixadores se deslocam rumo ao centro para denunciarem, propositalmente ou não, as dinâmicas de poder na metrópole: a ausência ou a limitada presença do Estado na periferia, a opressão e a agressão que sofrem diariamente por serem indivíduos periféricos, as discrepâncias socioeconômicas, a segregação espacial, os “enclaves fortificados”³⁸, a privatização dos espaços públicos, o estado de abandono de muitos edifícios como uma estratégia do mercado, a especulação imobiliária, o sistema político burocrático, a “negligência dos governos em relação a uma classe com poucos canais de expressão” (FUNDAÇÃO BIENAL, 2018, p. 360), dentre outras protestações.

Vale ressaltar, no entanto, que a assiduidade da pixação no centro também é conveniente para os seus autores em decorrência da possibilidade de obterem a tão almejada visibilidade das suas assinaturas. Conforme Pereira (2018), o sistema de transporte coletivo, ao convergir múltiplas linhas de sua malha nessa região, faz com que muitas pessoas se direcionem em seu sentido durante seus trajetos cotidianos.

Não obstante a índole protestativa da pixação, Pereira (2016, p. 86) nos indica que há, entre os pixadores, o desejo de converter “a imagem de carência a que comumente são associados para uma imagem de força”. Essa conversão pode ser notada a partir da categoria “quebrada”³⁹. Ainda segundo o autor, a quebrada pode ser compreendida a partir de dois movimentos segmentares e concomitantes. Enquanto o primeiro particulariza o bairro e valoriza o local de moradia, o segundo universaliza aquilo que a periferia representa, explicitando um repertório comum. Pertencer a uma quebrada é, portanto, um elemento de coesão entre os pixadores, propiciando trocas e interações a partir do reconhecimento da periferia enquanto “espaço político de afirmação, associação e mobilização” (PEREIRA, 2018, p. 83), o que não só desestabiliza a dicotomia centro/periferia, como também inverte a estigmatização.

³⁸ A expressão “enclaves fortificados”, cunhada por Caldeira (2000, p. 211), se refere aos “espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer e trabalho”, como condomínios de luxo, *shoppings* e edifícios corporativos. Tecnologias de segurança e de controle, barreiras físicas e demais técnicas de distanciamento, separam diferentes grupos sociais, muitas vezes vizinhos, sob a justificativa do aumento do crime violento.

³⁹ “O termo quebrada é comumente acionado para se referir ao bairro onde mora. Não se trata de uma noção criada pelos próprios pixadores, pois é bastante utilizado por outros jovens moradores da periferia ligados a diferentes práticas culturais” (PEREIRA, 2018, p. 77).

A valorização da periferia, contudo, não é excessiva a ponto de se restringirem às suas quebradas; pelo contrário, pixar a paisagem citadina, em toda a sua extensão, é o mais interessante. Nesse sentido, o centro constitui mais uma vez um espaço importante pois “os pixadores não apenas reconstroem um segmento da periferia no centro com seus *points* como também escolhem esse lugar para ser o principal para fazerem seus rolês” (PEREIRA, 2018, p. 29). O *point* e o *rolê* configuram as principais ocasiões em que pixadores de diferentes quebradas sociabilizam. O *point* é um ponto de encontro previamente demarcado para confraternizarem; já o *rolê* é o momento ápice da pixação, a situação em que a sua prática se efetiva na rua, comportando naturalmente adversidades, e que evidencia a importância de circular pela cidade (Pereira, 2013).

3.2.2 O *point* e o *rolê*

A definição prévia dos pontos de encontro para a confraternização dos pixadores costuma levar em conta a questão da mobilidade. Não por acaso, de acordo com Altamirano (2018), o *point* de maior abrangência na atualidade em São Paulo é central (figura 3.10), assim como um dos primeiros *points* da capital, que ocorria na Ladeira da Memória⁴⁰ nos anos 1990, ambos situados no bairro República. Também existem *points* regionais, como o do Largo da Batata, no bairro Pinheiros, zona oeste da capital, ou aqueles da região metropolitana, mais afastados, como o de Osasco e o de Guarulhos, porém geralmente aglomeram uma quantidade menor de pessoas. Segundo Pereira (2018, p. 73), “o *point* constitui-se historicamente como um espaço importante para a pixação, pois é nele que são combinados os rolês”. Isso porque, em uma época anterior às redes sociais virtuais, era no *point* que seus integrantes, de diversas quebradas, se reuniam, conheciam uns aos outros, resolviam eventuais conflitos, divulgavam festas, e formavam uma ampla rede de contatos para marcarem futuros rolês. De fato, o posterior acesso à internet simplificou essa interlocução (REPRISE, 2019), mas a reunião nos *points* ainda ocorre com certa frequência e com o mesmo propósito.

⁴⁰ Peireira (2018) conta que esse *point* foi desarticulado em 2000 devido à intenção do poder público municipal em restaurar os monumentos da Ladeira da Memória, sendo transferido para os entornos do Centro Cultural São Paulo, no bairro Paraíso, também central, onde permaneceu até 2005, conhecido como *point* da Vergueiro.



Figura 3.10. Atual *point* central de São Paulo. Local onde o encontro dos pixadores acontece, próximo à Galeria Olido e à Galeria do Rock, fotografado durante o dia. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

A troca de **folhinhas** é um hábito preservado até hoje nos encontros promovidos pelos pixadores, e simboliza valores como respeito e humildade, cultivados desde o princípio da pixação e que alicerçam os seus pilares. Elas trazem os pixos para uma escala reduzida, e são manuscritas com caneta ou marcador em papéis de diferentes tipos. Pelas observações na pesquisa de campo, uma folhinha pode ser composta por apenas uma assinatura ou então ter diversos autores; neste caso, costuma-se dobrar ou fazer marcações no suporte para determinar o espaço a ser assinado por cada pixador, sem indicar hierarquia (figura 3.11). Têm grande valor afetivo e colecionável, pois além de serem recordações das amizades que conheceram no movimento ou de um membro que idolatram, perpetuam a memória⁴¹ (Pereira, 2013 e 2018) dessa manifestação, cientes de que seus

⁴¹ Segundo Pereira (2013, p. 86), a folhinha constitui o principal registro dos pixadores para conservar a memória do movimento: “[...] ainda que a questão da memória fosse acionada o tempo todo, a principal política de patrimônio desenvolvida por eles era a troca e a guarda das folhinhas”. Outras

trabalhos são efêmeros. “Aos iniciantes na prática, é uma maneira de conhecer quem fez e faz a história da pixação, as assinaturas e grifes e, também, uma chance para criarem novas parcerias e vínculos” (FRANÇA, 2018, p. 14).



Figura 3.11. Folhinha com diversos autores. A organização da folha em áreas remete à ocupação dos suportes urbanos, que também se dá pela disposição de cada pixo dentro do espaço disponível, o que demanda ajustes como, por exemplo, o espaçamento entre as letras. Fonte: Jefferson Bastos.

Para França (2018, p. 24), a troca de folhinhas “torna-se uma referência documental legítima, já que uma fotografia das pixações não pode traduzir da mesma maneira esta recordação elaborada manualmente, uma a uma”. Ou seja, mesmo diante da possibilidade de registrar assinaturas que ocupam a paisagem urbana através de

maneiras de acionar a memória, de acordo com o autor, é prestar homenagens aos pixadores mais velhos ou àqueles já falecidos, além do próprio ato de pixar.

fotos e vídeos e de encontrá-los reproduzidos e propagados na internet, a folhinha tem grande relevância por ser única, podendo ser compreendida como um documento histórico.

Algumas folhinhas são consideradas raridades, sobretudo aquelas que são antigas, bem conservadas ou da autoria de algum pixador lendário, ou já falecido, e são chamadas de folhinhas-relíquia. As folhinhas-convite, como sua denominação revela, são produzidas para convidar seus pares para eventos especiais, como festas ou a inauguração de um novo *point* (figura 3.12). Elas são aclamadas pela estética proposta pelos pixadores envolvidos, e algumas também podem ser exemplares de folhinhas-relíquia.

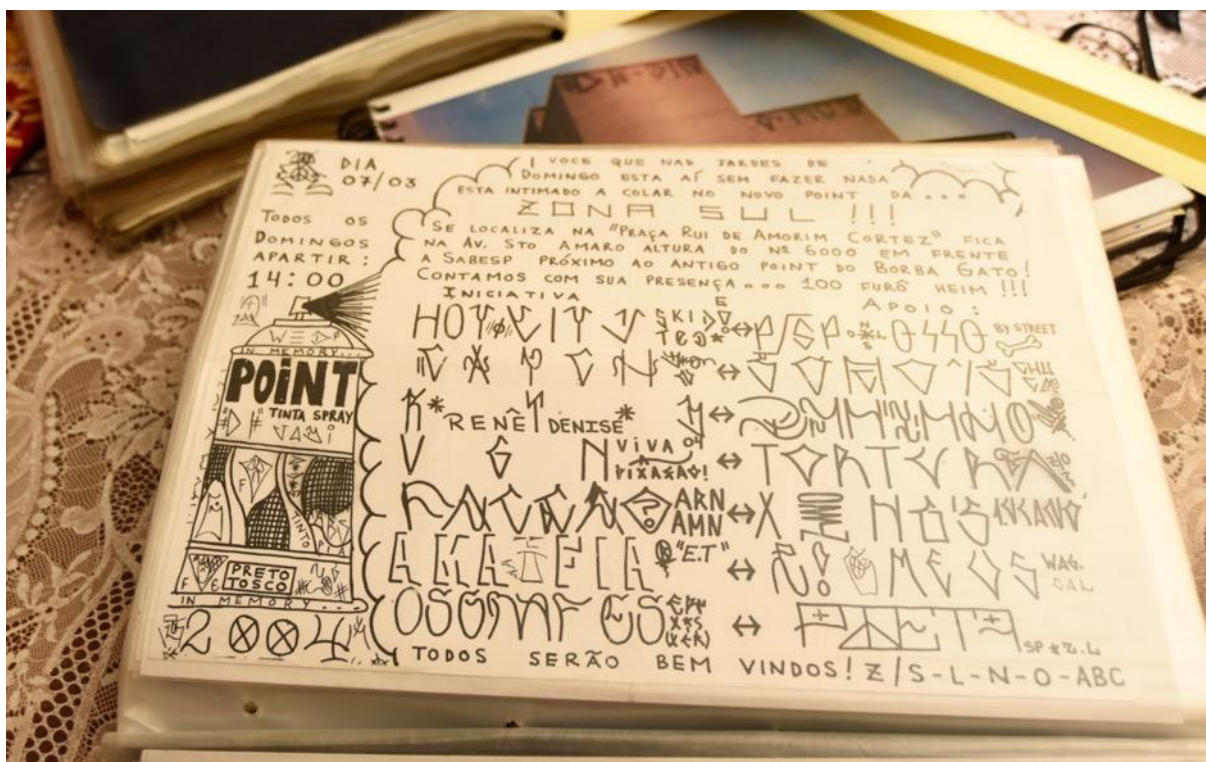


Figura 3.12. Folhinha-convite. Ao fundo da imagem, uma fotografia impressa aparece desfocada perto de pastas em que as folhinhas são usualmente armazenadas. Nela consta o pixo de #DI#, um dos pixadores mais influentes da década de 1990, morto em uma briga e referenciado no próprio convite, pela frase “in memory” escrita na lata de spray desenhada. Fonte: Beside Colors.

Durante a pesquisa de campo na capital paulista, pude observar o intercâmbio de folhinhas no *point* central, conforme relatado em notas:

Caderno de campo: sexta-feira, 18 de janeiro de 2019

Em um determinado momento, MISFITS perguntou onde estava meu caderno e se eu tinha uma caneta. Por sorte havia levado uma, mas me arrependi de sua

qualidade, já que depois reparei que, além de ser um marcador de ponta fina, a tinta cinza não só deixava marcas nas folhas, que eram de baixa gramatura, como também contrastava pouco com o papel. Alguns pixadores inclusive preferiram assinar com uma caneta esferográfica simples de cor azul. Para reverter o problema dos respingos, MISFITS arrancou uma página e a colocou por entre as folhas.

Uma vez com o caderno e a caneta em mãos, pediu aos colegas que o assinassem. De um lado isso foi bom porque sou tímida; por outro foi ruim porque não pude eu mesma tomar a iniciativa de conversar com os pixadores, muitos deles reunidos em pequenos grupos ao longo do quarteirão. No total, 16 deram suas contribuições, algumas com menções à MISFITS, cujo apelido para os mais íntimos é Jota, já que pensaram ser dele o caderno. Nesse sentido, MISFITS me pareceu ser um cara articulado e prestigiado pelos seus pares. Deu nome à todas as assinaturas, contou histórias, concedeu dicas para os registros fotográficos e esclareceu pacientemente as minhas dúvidas.

Embora eu não tenha solicitado diretamente aos pixadores que assinassem meu caderno (figura 3.13), tive a oportunidade de observá-los discretamente e com certa proximidade enquanto o faziam, reparando no modo como manipulavam a caneta para escrever cada letra e em como estruturavam o espaço disponível na folha para que suas composições fossem bem dispostas. Por se tratar de um tamanho A5 (14,8 x 21 cm), relativamente pequeno, todos os pixadores optaram por preencher cada um a frente de uma página, tratando-se, portanto, de folhinhas de autoria individual, mas também vi circular um papel maior de outra pessoa, provavelmente de tamanho A3, que fora dobrado diversas vezes, garantindo assim a mesma área para todos os pixos, independentemente da sua quantidade de caracteres. Enquanto realizavam suas assinaturas, alguns pixadores ficavam silenciosos, concentrados em traçar com esmero, ao passo em que outros interrompiam seus processos para socializarem descontraidamente com seus demais.

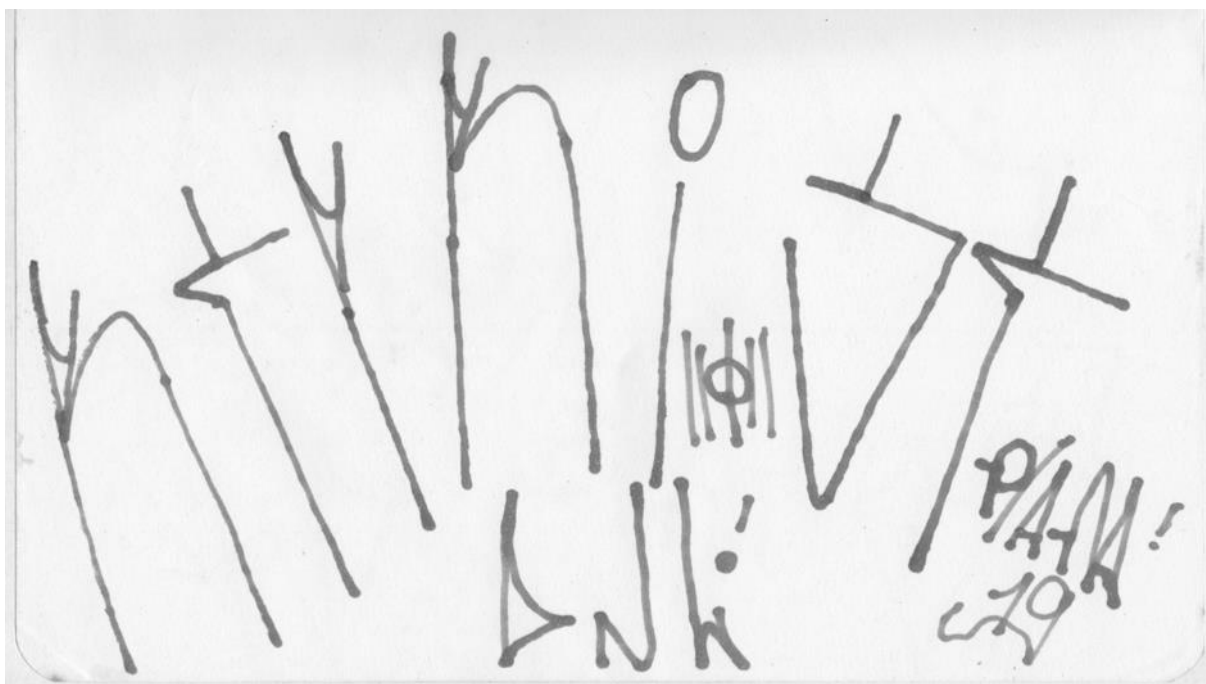


Figura 3.13. Assinatura de REPRISE feita no meu caderno de campo. Fonte: autora.

Campos (2009, p. 147), ao se voltar para o *graffiti* lisboeta, ressalta que “o espaço de transgressão é, também, um espaço de ordem”. Isso também é válido para a pixação, que ao mesmo tempo em que é subversiva, possui regras de conduta e requer, ao contrário do que se imagina, um planejamento mínimo para se concretizar. O ato desrespeitoso de intervencionar sobre uma inscrição alheia, conhecido como “atropelo”, por exemplo, é um comportamento julgado inaceitável e que deve ser evitado ao máximo. Por sua vez, embora, durante o rolê, o pixador, sozinho ou em conjunto, encontre lacunas não programadas que podem receber sua assinatura, que geralmente ocupa a área disponível no suporte em toda a sua extensão, a escolha do local a ser intervencionado, na maior parte das vezes, não acontece randomicamente. Na verdade, seu estudo antecipado é importante para que os pixadores saibam quais táticas devem ser empregadas objetivando o sucesso da ação. Todavia, em virtude da experiência que ganham com a prática, algumas vezes a ação pode ocorrer de forma espontânea.

A procura por localidades promissoras para suas marcas geralmente se dá em seus próprios deslocamentos⁴² pela cidade. Os pixadores se atentam para critérios como

⁴² No que tange à circulação dos pixadores pelo meio urbano, Pereira (2018, p. 76) reconhece a importância dos ônibus para alguns deles, “pois não apenas lhes servem como meio de transporte,

lugares de difícil acesso, aos quais se arriscam para conseguirem intervencioná-los, ou ainda aqueles em que suas letras ganhem destaque e possam ser facilmente visualizadas, o que lhes confere visibilidade dentro do circuito da pixação. Do ponto de vista de MISFITS (2019a):

[...] eu gosto de fazer coisas inéditas. Como se as pessoas olhassem e falassem: “Nossa, isso é impossível”. De até mesmo os próprios pixadores olharem e falarem: “Impossível”. E você ir lá e conseguir driblar a segurança, alarmes, pessoas, tudo, e colocar a sua marca lá, seu nome (MISFITS, 2019a).

Quando um local é finalmente escolhido, seu estudo prévio favorece decisões que podem ser determinantes para o êxito do rolê. Dependendo do grau de segurança ou de risco do empreendimento, arquiteta-se estratégias para subir marquises, pular muros, adentrar prédios, escalar janelas etc. Na experiência de REPRISE (2019): “Chave micha é um jeito bom de [entrar]... ‘pra’ não fazer barulho. Mas [se] você chega nos lugar [sic] e dá um salve ‘pro’ porteiro [o pixador entrevistado assobia], o porteiro deixa entrar — moscando, né, vacila. Ou você invade”.

Além disso, saber a cor e a textura da superfície e o tamanho do suporte, e ter em conta os elementos visuais presentes em seus arredores, auxilia a definição dos instrumentos a serem utilizados e do possível arranjo da inscrição dentro da área disponível. Se a superfície for porosa, por exemplo, mais tinta deverá ser aplicada; se o espaço para a intervenção for amplo, um maior volume de tinta também será necessário. Outros fatores podem nortear essa definição: de ordem econômica, nas situações que exigem ferramentas específicas e cujo custo pode ser inviável, o que, por sua vez, demanda a adaptação de materiais; e de ordem subjetiva, como a preferência por determinado material — como é o caso de REPRISE (2019):

Geralmente eu já tenho alguns alvos em mente, algumas quebradas em mente, e aí eu preparo o extensor — eu gosto de fazer umas letras grandes quando “vou” de tinta. Falo: “Ah, vou ali ‘pra’ fazer tal prédio⁴³”. Então eu já penso direitinho nisso daí [no material e na disposição do pixo], “pra” ficar a estética [legal], as letras legais (REPRISE, 2019).

como também lhes possibilitam ver a cidade”. O autor também explica que as pixações atuam como referências para eles, já que muitos identificam certas localidades em função delas.

⁴³ A modalidade “prédio”, que será detalhada no capítulo *Aspectos práticos de uma escrita urbana*, implica em uma posição corporal invertida, conhecida como “ponta-cabeça”. Considerando-se a perspectiva do transeunte no nível da rua, uma dimensão maior da assinatura para que seja visualizada requer o uso do rolo de pintura, que pode ser manuseado com ou sem o extensor, um cabo anexado em sua haste para estendê-lo, que facilita o alcance de áreas mais distantes e que ultrapassam o limite físico do corpo do pixador.

Alguns recursos adotados podem ser pouco discretos, como extensores para os rolos de pintura, escadas e equipamentos de rapel, e por isso a logística em relação ao deslocamento e à rota também deve ser estipulada, dado que muitos pixadores dependem do sistema de transporte público. Nesse contexto:

Hoje em dia é mais fácil, hoje em dia eu pixo de carro, de moto. [...] Antigamente, sem carro e sem moto... Quando eu comecei [a pixar], eu catava⁴⁴ [um lugar] e [pensava, concluía], “Ah, hoje eu vou ‘pra’ zona oeste”. Pegava o ônibus até o ponto final, reparando o trajeto, e voltava fazendo [a pixação] o caminho do ônibus (REPRISE, 2019).

Para os pixadores, as pixações não representam somente uma marca, mas todo o esforço que foi necessário para ser realizada durante o rolê, já que é resultado de uma **performance**, de uma ação que envolve riscos. Ao mesmo tempo, aprender a lidar com o perigo é algo importante pois é também durante o rolê que eles vivenciam o companheirismo e a adrenalina de ocupar sem autorização as superfícies da cidade. De acordo com Spinelli (2007, p. 115), “o caráter ilegal da prática marginaliza a pichação e o pichador sob diversos quesitos”. Um desses quesitos é à nível físico, ou seja, quando ostentam sinais da atividade, como roupas e mãos sujas de tinta, podem ser alvo de constrangimentos, ameaças e intimidações violentas, para além daquelas que já experienciam em virtude de suas condições sociais, tanto por parte da sociedade quanto da coibição policial.

À vista disso, para escaparem de uma eventual perseguição e possível punição, os rolês acontecem majoritariamente no período noturno. Dessa forma, pode-se dizer que os pixadores tentam se comportar de maneira “invisível” para não serem flagrados. Em um cenário marcado pelo controle e vigilância da população, outra estratégia de camuflagem essencial é a manutenção do **anonimato**, já que praticam atos considerados ilícitos:

[...] o sujeito *quer ser visto*, mas [...] “em representação”, revestido de sua identidade enigmática [exibida ao público por meio do codinome e do arranjo estético da assinatura]. Por outro lado, *não quer ser visto* enquanto cidadão comum, além de *querer não ser visto* enquanto realiza sua performance, pois pode sofrer penalidades (ALTAMIRANO, 2018, p. 176).

⁴⁴ Gíria para pesquisar, buscar.

A partir dessa explanação, podemos extrair uma característica importante da pixação: o dilema entre o anonimato e a visibilidade, ainda que contraditório ou paradoxal, e que só é possível mediante a codificação da assinatura.

3.2.3 A assinatura enquanto código fechado

Na pixação, a **assinatura** é a combinação de um **codinome** e de um **aspecto formal exclusivo**, e pode remeter a um único indivíduo ou a um grupo de pixadores. O codinome (do inglês *code name*, código de nome) é uma designação adotada para esconder a identidade oficial do(s) interventor(es). Ou seja, ainda utilizando as letras latinas, porém estilizadas, seus autores recorrem a vulgos, a alcunhas que preservam o anonimato de suas inscrições.

O conteúdo verbal do codinome não precisa ser necessariamente um nome, apelido ou pseudônimo. Alguns pixadores, por exemplo, definem suas assinaturas a partir dos caracteres que as compõem, quando têm certa preferência por determinado sinal gráfico. Outros, como constata Pereira (2018), voltam-se para assuntos como criminalidade, marginalidade, transgressão, sujeira, loucura, drogas etc. Lara (1996), por sua vez, reconhece a predominância de temas fúnebres e relacionados à violência. Carvalho (2015), embora se volte para a pixação carioca, aponta a influência da cultura norte-americana a partir do uso do apóstrofo ou de palavras com pronúncia em inglês, que também pode ser percebida na pixação paulista. Lassala (2014), por outro lado, indica a influência do *punk* a partir de pixações que se apropriam desta temática, inclusive reproduzindo nomes de bandas.

Uma assinatura pode representar um indivíduo ou um grupo. Quando se trata de uma mesma assinatura que remete à um grupo de pixadores, alguns recursos são utilizados objetivando a identificação do responsável pela sua execução. Segundo Lassala (2017), a primeira letra de seu nome costuma ser colocada ao lado, às vezes acompanhada de outras abreviações⁴⁵, como a zona em que vive e o ano em que foi feita a intervenção. Dessa maneira, “o percurso do pixador está presentificado tanto do ponto de vista espacial, pois no pixo está traduzido de qual

⁴⁵ Altamirano (2018, p. 251) comenta ser “curioso perceber que as informações que traduzem o deslocamento nas dimensões espaço e tempo são justamente as que são exibidas de forma legível, ou seja, qualquer observador, mesmo que não familiarizado com a cena do pixo, pode depreende-las com tranquilidade”.

região ele saiu para chegar àquele local; quanto do ponto de vista temporal, pois a data revela há quanto tempo aquela marca permanece intacta naquela superfície” (ALTAMIRANO, 2018, p. 248). Também pode ser adicionado um emblema ou uma sigla⁴⁶ que diz respeito à “grife” (figura 3.14), uma união de grupos de pixadores. Participar de uma grife é considerado uma honra; no entanto, para que isso aconteça, um dos pré-requisitos⁴⁷ é ter uma trajetória marcada pela notoriedade.

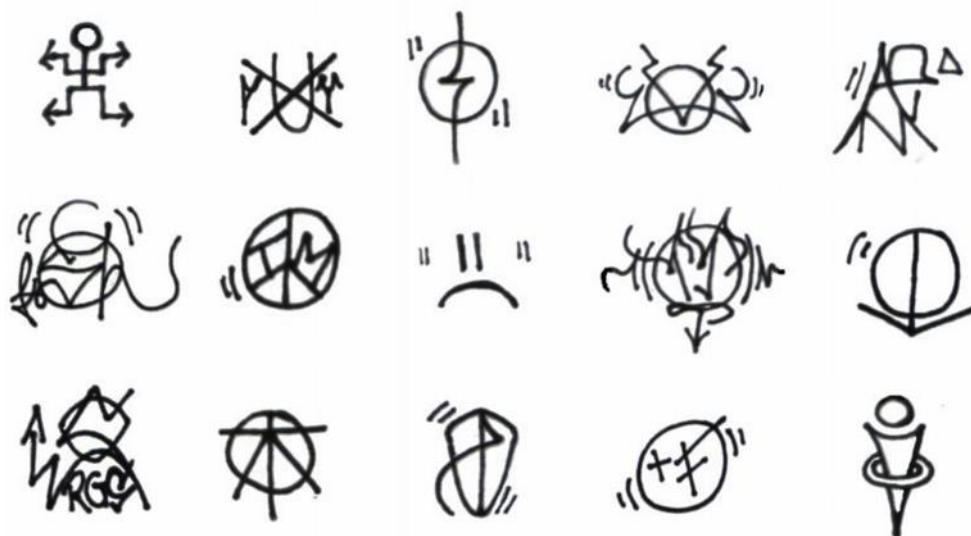


Figura 3.14. Emblemas de algumas grifes. Fonte: adaptado de Engasser (2015).

No âmbito do *graffiti*, Campos (2009, p. 157–158) explica que “é da relação entre o visível e o invisível que nasce o *tag*”. O *tag* é a assinatura do grafiteiro e, como na pixação, também é a construção de uma personalidade anônima que protege a sua real identidade. Ao mesmo tempo, “o anonimato se destina basicamente ao mundo exterior”, uma vez que o *tag* “representa uma forma codificada de identificação”. Quer dizer, ainda que seja “invisível” perante a sociedade, sua autoria é reconhecida pelos seus pares, obtendo-se a tão almejada visibilidade.

⁴⁶ MISFITS (2019b) acredita que as siglas são elementos que contribuem para uma incompreensão da pixação por parte da sociedade: “Tem coisas que [as pessoas] vão entender o que ‘tá’ escrito, mas não vai fazer sentido porque são siglas. Vou dar um exemplo, URSP. Aí vão ler, até entenderão o que ‘tá’ ali, mas: ‘O quê é isso? Que palavra é essa?’. Não vão entender porque é uma sigla, União Risca São Paulo. Somente quem ‘tá’ dentro do pixo ou quem estuda à fundo vai entender o que ‘tá’ escrito”.

⁴⁷ Outros requisitos para ser convidado a entrar em uma grife são, conforme Pereira (2013, p. 82), “elevar o reconhecimento entre os pixadores, espalhando sua marca pelo maior número possível de lugares, proteger os colegas em casos de conflito e prestar reverência aos mais velhos e aos que já morreram, dentre outros”.

A mesma operação é feita na pixação: apesar de suas autorias permanecerem desconhecidas aos olhos do cidadão comum, elas são apreendidas pelos integrantes deste circuito pois as assinaturas representam uma *forma* codificada de identificação. Por isso seus aspectos formais são tão criteriosamente desenvolvidos e cuidadosamente replicados, já que, conforme Altamirano (2018), a elaboração de um estilo único é fundamental para a construção de uma identidade individual e para o seu destaque em meio ao coletivo, enquanto para Pereira (2013) a estilização das letras é um elemento que faz sentido somente aos adeptos da prática. Ademais, um semblante diferenciado pode ser decisivo não apenas para o seu reconhecimento, mas, antes, para a sua visualização dentre as demais informações que saturam o ambiente urbano e com as quais compete.

Não obstante, de acordo com MISFITS (2019a): “Tem alguns letrados que nem os próprios pixadores entendem. [...] Só mesmo o próprio criador, ou a pessoa que ‘tá’ representando [o pixo] junto com a pessoa que criou [no caso de uma assinatura que remete à um grupo de pixadores], para poder dizer qual o significado”. Ele também descreve um outro cenário que pode provocar certa confusão:

Em alguns casos, nem mesmo os próprios pixadores entendem, o significado ou a abreviação. Tem alguns pixadores que nunca fazem o pixo completo, só a abreviação [figura 3.15]. Aí depois você conversando, conhecendo, você pergunta qual o significado e então você descobre o que é. Um exemplo: tem um pixo de um amigo meu que é VLCS. Qual o significado de VLCS? Vidas loucas. Ele nunca fez um pixo inteiro, nem em folhinha e nem muros, paredes, prédios ou picos, VIDAS LOUCAS. Então se ele não fala, [...] nunca se saberia qual o significado de VLCS. E isso dificulta mais ainda para a sociedade entender (MISFITS, 2019b).



Figura 3.15. APOCA é a abreviação de APOCALIPS. Neste exemplo foi possível fazer a associação entre as pixações — a primeira, na imagem superior, abreviada provavelmente devido ao tamanho do espaço disponível no suporte —, sobretudo por causa do aspecto formal das letras da assinatura, e também por conta da repetição do símbolo que representa a anarquia, que na segunda imagem é o pinga do “i”. Imagens registradas em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Nesse sentido, as reuniões nos *points* são oportunas pois permitem que as pessoas envolvidas no movimento se conheçam e associem as marcas que percebem na cidade aos seus respectivos autores, mesmo quando o seu aspecto formal é extremamente rebuscado, difícil de ser lido.

A pixação se estabelece, então, de acordo com Costa & Aragão (2021), como uma **comunicação fechada**, resultante de um processo de identificação coletiva, na qual as assinaturas comportam-se como **códigos**⁴⁸. Segundo Pereira (2016, p. 90), “a sua grande transgressão está em criar um outro regime de visibilidade que não faz sentido para todos, mas apenas para um grupo restrito”. Por isso, nas palavras de MISFITS (2019b): “Se você não for atrás, se você não buscar conhecimento, você não vai entender o que está escrito. Então acaba sendo um código: para decifrar, só indo à fundo, só perguntando, só estudando”.

3.2.4 A questão da legibilidade e da leiturabilidade

Compreender a assinatura enquanto código fechado, todavia, sugere que somente aqueles que o dominam conseguem entender o que está escrito, sendo que muitas vezes é, sim, possível, como afirma REPRISE (2019):

Eu acho que é aquela história, ninguém vê à fundo a pixação, então nunca vai entender as letras mesmo. Tem pixos que é fácil você entender. Ou então você conhece alguém [e pergunta], “O quê que ‘tá’ escrito ali?”, e aí você começa a identificar. Se não, você não consegue. Isso daí é normal mesmo. Porque o negócio é feito ‘pra nós’, ‘pra’ gente, né, na verdade (REPRISE, 2019).

De uma perspectiva tipográfica, quando são discutidos os parâmetros que dizem respeito à qualidade das letras, palavras e texto, a legibilidade e a leiturabilidade são termos que comumente aparecem juntos. A palavra leiturabilidade é um neologismo em português para o inglês *readability*, traduzida literalmente como a habilidade de ler, ou como a performance da leitura, e por isso não é encontrada nos dicionários da nossa língua. Para Silva (2016, p. 98), “a distinção é desnecessária”, já que são conceitos que “poderiam ser incorporados como apenas dois aspectos de uma mesma concepção mais ampla de legibilidade”. Este parecer, que encerra a legibilidade e a leiturabilidade enquanto parâmetros semelhantes, poderia ser

⁴⁸ Segundo Flusser (2017, p. 126), “um código é um sistema de símbolos. Seu objetivo é possibilitar a comunicação entre os homens”.

adotado nesta dissertação, exceto pelo fato de que a minha atenção ora volta-se para a observação individual das letras das assinaturas, ora atenta-se para o seu reconhecimento na sua totalidade. Por isso, faz-se necessário o uso de acepções específicas para cada situação.

Tracy (2003: 1986) apresenta uma definição sucinta: a legibilidade é a qualidade de uma letra ser identificável, e é utilizada quando se discute a clareza de caracteres observados individualmente; para ser mensurada, recorre-se à velocidade com que são reconhecidos. Já a leiturabilidade descreve a qualidade do conforto visual, e pode ser medida pelo tempo despendido pelo leitor para ler um texto sem esforço. Em suma, para esse autor, a legibilidade refere-se à percepção, ao passo em que a leiturabilidade corresponde à compreensão.

É oportuno sublinhar que a sugestão de que a leitura implica invariavelmente na compreensibilidade do conteúdo textual nem sempre é correta. Nesse sentido, me é conveniente a designação de Martins (2005, p. 50), que relaciona a leiturabilidade “à facilidade do leitor em compreender conjuntos de palavras”, e não necessariamente à compreensão do sentido da mensagem ao qual esses grupos de palavras, ou melhor, essas frases são articuladas.

A delimitação de Sanders & McCormick (1993, p. 102, tradução minha) também vale ser mencionada pois considera a visibilidade o primeiro parâmetro a ser observado. Para esses autores, a visibilidade é “a qualidade de um caractere ou símbolo que faz com que ele seja visível separadamente de seu entorno”. Para eles, a diferença entre a visibilidade e a legibilidade reside, então, no fato de que esta última observa as características de determinado caractere em relação aos outros, e não ao entorno em que está situado. A leiturabilidade, por sua vez, é “a qualidade que faz com que seja possível o reconhecimento do conteúdo informativo do material quando ele é representado por caracteres alfanuméricos em agrupamentos significativos”.

Isto posto, as pixações presentes no espaço urbano, embora em alguns cenários se encontrem sobrepostas em camadas como em um “palimpsesto” (Chastanet, 2007), ainda assim podem ser vistas, detectadas pelos transeuntes, atendendo ao quesito visibilidade — o mais elementar para os pixadores obterem o tão almejado ibope. Apesar de estilizadas, como as assinaturas são compostas pelos mesmos

caracteres do nosso alfabeto latino, podem, em algumas situações, ter suas letras identificadas. Logo, do meu ponto de vista, não se deve categorizar esta manifestação visual como sendo generalizadamente ilegível.

Além disso, ainda que a legibilidade se refira à qualidade do caractere em ser identificável entre os seus demais, o contexto em que tal parâmetro é analisado também influencia a sua percepção. Por isso, a repetição perseverante de uma mesma marca ao longo da paisagem citadina, a sua localização espacial no meio urbano, o estado do suporte intervencionado, o olhar do sujeito citadino que se predispõe a discernir seus elementos, e até mesmo as condições climáticas, dentre outras circunstâncias, interferem a maneira pela qual a assinatura é percebida. Creio que essas variáveis extrínsecas às letras estão mais atreladas ao fator visibilidade.

Não obstante essas considerações, a transgressão e a liberdade inerentes à pixação permitem, notoriamente, o descumprimento das normas que orientam a legibilidade e a leiturabilidade, em geral impostas aos textos convencionais. De acordo com Chastanet (2007), essas restrições escriturais são substituídas pela obrigatoriedade da inventividade gráfica. Desse modo, ao se apropriarem da escrita — uma linguagem por muito tempo subordinada às classes dominantes —, os pixadores a subvertem e a ressignificam, utilizando-a para os seus próprios fins em busca de prestígio, refutando a tradição de que toda letra deve ser necessariamente lida, e, ao mesmo tempo, preservando o seu aspecto expressivo. Conforme Pereira (2016, p. 26), “menos do que o significado das palavras é o formato conferido às letras que a valorizam mais”.

Para Frutiger (2007, p. 170), “o elemento artístico, ou o que é chamado de ‘estilo’, manifesta-se na zona de ressonância da escrita”. Por isso, como os detalhes são adicionados “ao redor da armação básica de uma letra”, são apreendidos como uma “ressonância”, um ruído, de tal maneira que muitas vezes não prejudica a sua identificação. A figura 3.16 ilustra essa noção de área de ressonância. As faces de tipo para texto elegidas para representá-la têm aspectos formais únicos, a ponto de comporem projetos gráficos diversificados — caso contrário, a existência de apenas um desenho de face supriria toda a demanda da comunicação visual e da leitura. Na imagem, cada uma delas aparece representada por uma retícula de linhas paralelas,

que variam de angulação. A partir do efeito de sobreposição é possível identificar o caractere enquanto elemento comum de vários estilos tipográficos.



Figura 3.16. A sobreposição de faces tipográficas revela o caractere. Fonte: Frutiger (1980).

Ainda segundo Frutiger (2007), mesmo que existam diferentes estilos, o caractere é possível de ser reconhecido devido à **cristalização da forma**. Em outros termos, “testemunhamos a cristalização da forma latina como um tipo de letra internacional⁴⁹” (FRUTIGER, 2007, p. 168), e a sua essência ou “armação básica” se encontra impregnada na mente do leitor “pela simples razão de que a maior parte de seu conhecimento foi assimilada nessa forma, por meio de livros e jornais” (FRUTIGER, 2007, p. 170). A cristalização da forma está, portanto, diretamente relacionada com o processo de leitura.

No que tange à pixação, o desafio de “ler” uma assinatura reside em discernir a zona de ressonância da palavra escrita a fim de encontrar os caracteres. Sem dúvidas o estilo adotado por cada pixador pode dificultar esse exercício, porém acredito que, uma vez identificados, o seu reconhecimento em ocasiões posteriores não acontece obrigatoriamente um por um, mas enquanto símbolo, ou enquanto “**nome-imagem**”, como propõe Chastanet (2007). Ou seja, assim como “nós não lemos reconhecendo

⁴⁹ A letra internacional é geralmente sem serifa, como as faces tipográficas Akzidenz-Grotesk, Univers e Helvetica, “usada em composição assimétrica desenhada estritamente de acordo com um diagrama modular” (UNGER, 2016, p.18). A letra internacional faz menção direta à tipografia funcional, oriunda da propagação do design suíço moderno em âmbito mundial nos anos 1960 e 1970, e ao qual Adrian Frutiger, ao lado de Josef Müller-Brockmann, Max Bill, Armin Hofmann, Emil Ruder, entre outros, são seus principais representantes. Surgiu na década de 1950 no contexto de pós-guerra, mas até hoje a sua estética é referenciada e aplicada em diferentes composições visuais.

uma letra de cada vez, mas reconhecendo as formas das palavras e frases inteiras” (FELICI, 2012, p. 106, tradução minha), a assinatura é apreendida na sua totalidade devido ao seu aspecto formal exclusivo, e não exatamente pela leitura literal de seu signo escrito.

Por participarem de um circuito que certamente demanda o domínio do signo escrito, mas que também proporciona na medida em que se ganha experiência, pode-se dizer que os pixadores estão alinhados com o princípio de que a legibilidade e a leiturabilidade são parâmetros relativos:

[...] a cultura visual contemporânea — tanto a sociedade consumidora como também seus produtores, entre eles designers gráficos, tipógrafos, *type-designers* —, trabalha com índices de leitura altamente relativizados. Ou seja, o que é muitas vezes ilegível hoje poderá não ser mais daqui um ano, ou até menos, pois o que influencia a leitura e sua decodificação é um conjunto de fatores que se alteram, desde as mudanças tecnológicas e a adequação das capacidades fisiológicas humanas de reconhecimento, até as práticas e novos hábitos culturais, fornecedores de novos paradigmas de leitura e legibilidade (FELISETTE, 2006, p. 194).

A escrita gótica é um ótimo exemplo que comprova o enunciado. De acordo com Harris (2013, p. 50), ela “representa uma mudança revolucionária na caligrafia — após séculos de ênfase no reconhecimento claro da letra, as letras individuais são, subitamente, subservientes ao efeito da textura geral”. Ao olhar contemporâneo, a leitura das palavras escritas no estilo gótico *textura quadrata* (figura 3.17) pode ser uma tarefa árdua, pelo menos em um primeiro momento. Contudo a sua popularidade na Idade Média “sugere que esta era certamente aprovada e altamente legível para as pessoas de seu tempo” (DROGIN, 1989, p. 137, tradução minha), servindo inclusive como modelo para o desenvolvimento das primeiras faces tipográficas quando foram inventados os tipos móveis.



Figura 3.17. Escrita gótica do estilo *textura quadrata*. Fonte: Drogin (1989).

A relatividade da legibilidade e da leiturabilidade justifica, até certo ponto, o desconforto por parte da sociedade em relação à pixação, já que para os demais cidadãos nem sempre é possível ler linguisticamente o seu conteúdo verbal da mesma maneira que lemos esse texto, por exemplo. Todavia, devemos ter em mente que a desenfreada liberdade que possibilita a quebra dessas convenções também acarreta a criação de assinaturas com um elevado grau de estilização, a ponto de serem consideradas ininteligíveis até mesmo pelos próprios pixadores, como expõem REPRISE (2019) e MISFITS (2019b):

As letras da pixação a gente vê por traços, mas tem alguns traços que a gente não consegue entender. Só quando alguém fala que é tal coisa, que você consegue detalhar os traços. Tem muitos pixos que você não consegue diferenciar. Você só vai conseguir diferenciar quando alguém falar para você: “É tal nome”. Isso vai fazer diferença, para conseguir entender o que é ou o que deixa de ser (REPRISE, 2019).

Alguns letrados são mais simples, aí é fácil de entender. Outros são mais elaborados, tem letrados que até mesmo eu não entendo. Eu tenho que perguntar ‘pro’ cara para depois entender, e conhecer novas letras. É aí você vai gravando aquilo na sua mente (MISFITS, 2019b).

A partir dos relatos acima, subentende-se que, neste caso de indecifrábilidade, questionar parece ser a principal alternativa para descobrir o conteúdo ou a autoria de uma assinatura intrincada. Essa solução, no entanto, é simples somente para os pixadores, que ao confraternizarem em seus *points*, têm a oportunidade de conhecer uns aos outros e, assim, de sanar suas dúvidas.

Em síntese, na pixação, a “leitura” das assinaturas consiste na sua decodificação, seja a partir do reconhecimento do “nome-imagem” como um todo ou da percepção individual das letras em si, e não no entendimento estrito das palavras que elas representam. A leitura alfabética das assinaturas não é o principal objetivo dos pixadores, mas sim serem percebidas pelo modo como são produzidas, dando prioridade à fruição estética, independentemente do significado dos codinomes que materializam. Dessa maneira, como a leitura alfabética é uma meta secundária, a leiturabilidade enquanto parâmetro não tem validade na pixação.

Não obstante, à concepção de leitura aqui pode ser atribuída uma conotação mais subjetiva⁵⁰, uma vez que a decodificação das assinaturas não deixa de acontecer.

⁵⁰ Conforme Unger (2016, p. 8), “é razoável usar a palavra ‘leitura’ somente para a assimilação de letras, palavras e frases, para marcas ou caracteres que, por meio de seu reconhecimento, dão

Ademais, como coloca Felici (2012, p. 106, tradução minha), “texto com boa leitura também deve ser legível, mas mera legibilidade não torna o texto inteligível”. Seguindo essa lógica, embora os critérios de leitura não sejam atendidos, ainda assim a legibilidade de suas letras pode, no meu ponto de vista, ser isoladamente avaliada.

Em suma, compreendo a pichação como uma manifestação subjetiva, uma vez que advém da ação arbitrária de um indivíduo ou de determinado grupo. Enquanto para parte da sociedade é observada como uma prática irreverente, entre seus integrantes ela é entendida como uma expressão de afirmação e resistência. As assinaturas atuam como signos escritos de um código elaborado *por e entre* pichadores, que encontram nessa comunicação visual uma forma de apropriação simbólica da cidade. Por isso, a letra “x” que compõe a palavra em questão distingue as inscrições realizadas por esses sujeitos das demais pichações presentes nas superfícies citadinas.

Durante o levantamento da literatura especializada, percebi uma tendência entre alguns autores brasileiros (Altamirano, 2018; Felisette, 2007; Franco, 2009; Lassala, 2017; Pennachin, 2012; Pereira, 2018), em delimitar a pichação em algum ponto de seus trabalhos partindo da sua distinção com o *graffiti*, sendo esta também a forma como vou proceder a seguir. Todavia, é importante destacar que essa separação é algo específico do nosso país; isso acontece pois, apesar de possuírem propriedades semelhantes, esses fenômenos tipicamente urbanos surgiram desassociados um do outro.

3.3 As relações entre a pichação e o *graffiti*

De acordo com Altamirano (2018):

Graffiti é o termo adotado nas grandes cidades mundiais que contam com uma cena ativa de arte e manifestações visuais urbanas, para denominar todos os tipos de inscrições realizadas com tinta *spray* em edificações urbanas, independentemente da forma ou conteúdo apresentado. Elementos figurativos, abstratos, coloridos, monocromáticos, estilos caligráficos, assim como o uso de

acesso à linguagem. Mas a linguagem é frequentemente usada de forma livre, e uma palavra como ‘leitura’ é empregada analogicamente e associativamente a atividades que podem ser comparadas com a leitura no sentido mais amplo possível — desde que o produto seja conhecimento”.

diversos materiais e técnicas estão englobados no termo de origem italiana (ALTAMIRANO, 2018, p. 143).

Mais precisamente no contexto paulistano — em que “o desejo da ressemantização do espaço tornou-se um meio de construção do sentido da vida na metrópole” (ALTAMIRANO, 2018, p. 144), elevando a cidade de São Paulo à uma das capitais mundiais do *graffiti* em virtude da exibição, em sua paisagem, de estilos variados e de murais autorizados e financiados pelo poder público ou privado —, a autora⁵¹ compreende o *graffiti*⁵² como:

[...] um tipo de manifestação parietal em que as letras e/ou elementos figurativos apresentam maior elaboração na construção das imagens, exibindo uma variedade de cores e formas. Exige de seu autor noções técnicas de elementos da arte como movimento, volume, perspectiva, cor e luz e a criação de um estilo individual nos traços plásticos, no modo de ocupação das superfícies e/ou a partir da criação de personagens característicos, que possa ser identificado no conjunto de suas obras e, assim, permitir o reconhecimento da autoria — nesse caso, o estilo assume a função de reconhecimento, uma espécie de assinatura do artista (ALTAMIRANO, 2018, p. 144).

Ou seja, para Altamirano (2018) o *graffiti* contemporâneo produzido na capital paulista pode se apresentar de duas formas, letras e/ou elementos figurativos, que devem imprimir um estilo individual para que sua autoria seja reconhecida. Em um esforço de elaborar uma tipologia do *graffiti* paulistano, Savarese (2013) também parte desses dois quesitos para classificar suas vertentes. O primeiro, nomeado “motivo”, é a forma da intervenção, que subdivide em três categorias e não somente duas tal como compreende Altamirano (2018): letras, “personas”⁵³ e “abstrato”. Já o segundo, que também denomina “estilo”, é, para o autor, a definição estética do motivo escolhido pelo grafiteiro, tratando-se, portanto, de um aspecto mais subjetivo

⁵¹ Acredito que a autora tenha se embasado em Lassala (2017, p. 36) para delinear, em parte, sua definição, pela similaridade à do autor, para quem o *graffiti* “é uma forma de intervenção urbana cujas letras e/ou elementos figurativos exigem maior complexidade na elaboração de imagens, além de ser reconhecida pela diversidade de cores e apelo estético. Técnicas de pintura e noções de movimento, volume, perspectiva, cor e luz são conhecimentos indispensáveis para a atuação do grafiteiro”.

⁵² A autora opta pela palavra “grafite” em vez de “*graffiti*”, e cita uma diferença admitida por alguns artistas e estudiosos entre esses termos (para os quais o *graffiti* é um ato ilegal bem como um dos elementos da cultura *hip hop*, ao passo em que o grafite é uma arte mural produzida por artistas em contato com o mercado da arte) — sem, no entanto, aprofundar ou se posicionar a respeito de tal diferenciação para justificar sua escolha.

⁵³ Os “personas” são um tipo de *graffiti* figurativo em que os grafiteiros reproduzem personagens de desenhos animados ou de histórias em quadrinho, ou então elaboram os seus próprios. Segundo Savarese (2013), inicialmente eles eram associados aos motivos que recorrem às letras, para destacá-las, mas foram ganhando autonomia e hoje podem ser encontrados de maneira isolada.

e que demanda, assim como colocou Altamirano (2018) na passagem supracitada, certo domínio técnico por parte do interventor.

Pizzinato, Tedesco & Hamann (2017), em pesquisa realizada em Porto Alegre envolvendo cerca de vinte participantes, procuraram compreender como seus habitantes atribuem valores morais à “arte chancelada”⁵⁴, ao *graffiti* e à pixação. Se por um lado os dois primeiros foram vinculados a conceitos como cultura, técnica, planejamento, preocupação estética, internacionalização e consciência social, por outro a pixação foi avaliada como sendo sujeira, depredação e desrespeitosa para com a cidade e seus cidadãos. Logo, esses autores concluem que:

[...] os/as participantes da pesquisa, ao reiterarem que os atores da pichação depredam a cidade, [...] reforçam não só uma distinção moral dentro dos grafismos como também organizam uma imagem estereotipada de seus/suas praticantes com forte viés relacional: por ser o ator da pichação “mal-educado” e “desordeiro”, sua expressão gráfica é “suja” e “feia” (PIZZINATO; TEDESCO; HAMANN, 2017, p. 7).

Isso acontece em parte porque, no Brasil, existe arraigado no senso comum a ideia de que o *graffiti* advém das artes plásticas, em função do uso expressivo de cores e de seu conteúdo ser predominantemente pictórico. Entretanto, essa noção é problemática, dado que, segundo Campos (2017), o fenômeno urbano conhecido internacionalmente como *graffiti* é, na verdade, resultado de uma transposição gradual da palavra para a imagem.

Para Garí (1995 apud CAMPOS, 2009, p. 148–149), existem dois modelos de *graffiti* que se manifestam verbalmente: o modelo europeu, “herdeiro de uma tradição de pensamento filosófico, poético e humorístico em forma de máxima”, que, a meu ver, se aproxima da nossa pichação; e o modelo norte-americano, “desligado do pensamento e artes oficiais e intimamente ligado aos meios de comunicação modernos”. Este segundo, historicamente associado à cultura *hip hop*, refere-se ao *graffiti writing* (LEWISOHN, 2009; CORREIA, 2010), ou *graffiti*-escrito. Não cabe aqui uma descrição histórica desse fenômeno, que certamente envolveria um esclarecimento do contexto social ao qual seus praticantes, os *writers*, estavam inseridos. Basta sabermos que surgiu por volta de 1970 nos Estados Unidos, e é

⁵⁴ Para os autores, o termo “arte chancelada” enfatiza as intervenções “que têm uma forte marca de autorização, autenticação ou comprovação de validade por via estatal ou pelos cânones tradicionais da Arte” (PIZZINATO; TEDESCO; HAMANN, 2017, p. 9).

considerado o principal responsável pela consolidação do que conhecemos na atualidade por *graffiti* e arte urbana.

A classificação TTP (*tag*, *throw-up* e *piece*), exemplificada na figura 3.18, é um modelo introduzido por Jacobson (1996) para identificar diferentes tipos de *graffiti*-escrito, a partir da nomenclatura cunhada pelos próprios *writers* em uma menção direta ao léxico estadunidense. De acordo com Valdivieso (2006, p. 30), que adota essa classificação em sua tese, “dentro da estrutura social e hierárquica dos jovens que fazem *graffiti*, há todo um processo de aprendizagem que segue a lógica TTP”. Ou seja, ao entrar no universo do *graffiti*, o *writer* começa criando seu *tag*, avançando para o *throw-up* e, finalmente, para o *piece*. Mesmo tendo ressalvas quanto à essa linearidade, já que acredito que cada grafiteiro possui a sua própria trajetória⁵⁵ criativa, ainda assim a utilizarei a fim de apresentar esses estilos.



Figura 3.18. *Tag*, *throw up* e *piece*, feitos por grafiteiros brasileiros. Fonte: SLIKS, SKOLA e VEJAM.

O *tag* é a marca gráfica de um codinome que preserva o anonimato do interventor. Conforme Castleman (1980, p. 26, tradução minha), “em questão de estilo, os *tags* são tão individuais quanto a escrita manual do escritor”. É feito a partir de materiais de permanência provisória (giz de lousa, giz de cera, marcadores, *squeeze*⁵⁶, e até mesmo corretivo), e costuma ocupar peças do mobiliário citadino e demais superfícies à nível da rua. Também são encontrados exemplares feitos com lata de tinta em *spray*, mas preenchem um espaço maior do que quando são concebidos

⁵⁵ Conforme Savarese (2013, p. 9), “um mesmo grafiteiro tem a possibilidade de realizar seu trabalho simultaneamente em diversas dessas vertentes, ou mesmo passar de uma para outra ao longo de sua trajetória no meio”.

⁵⁶ O *squeeze* tem a ponta porosa feita geralmente de feltro, e pode ser recarregado de tinta. Seu manuseio provoca o efeito chamado de *drip*, que significa gotejamento.

por marcadores. Idealmente, o *tag* é executado de maneira rápida, e sua sucessiva repetição favorece esse desempenho. A agilidade e velocidades são importantes uma vez que se trata de uma atividade proibida, e a quantidade de assinaturas reproduzidas é o fator indicativo da experiência de seu autor.

O *throw-up*, também conhecido como *bomb*, consiste em uma apresentação mais elaborada que o *tag*, no qual as letras, mais encorpadas e de maior dimensão, assumem muitas vezes formatos redondos — porém isso não é um imperativo. Geralmente envolve duas cores, nas quais uma assume o papel de preenchimento e a outra de contorno, mas esse efeito também pode ser obtido com apenas uma cor. Para a sua realização, seus produtores encontram no *spray* o instrumento adequado para preencher grandes áreas em um curto intervalo de tempo.

Derivado de *masterpiece*, o *piece* é considerado uma verdadeira obra de arte, tendo em vista a alta complexidade dos trabalhos que resultam dessa expressão, incorporando o domínio técnico do grafiteiro a partir de efeitos de luz, sombra e tridimensionalidade, resultante do aprimoramento da manipulação do *spray*. Por isso, o tempo investido para a sua realização tende a ser maior se comparado ao *tag* e ao *throw-up*. É caracterizado pela complexidade das formas das letras, aliada à decoração do preenchimento e ao destaque do fundo a partir de motivos gráficos. Em alguns casos, tamanho é o rebuscamento que se faz necessário dispor o *tag* ao lado, em seu entorno, para que a autoria do *piece* seja reconhecida.

No Brasil, muitos confundem o *tag* com a pixação devido ao seu aspecto formal. Para Altamirano (2018, p. 151), apesar dessa similaridade, o *tag* se distancia da pixação paulista pois “não configura um movimento ou coletivo, é uma prática globalizada e apresenta características que seguem, em linhas gerais, o mesmo padrão estético em diferentes cidades ao redor do mundo”. Por sua vez, para Pereira (2018, p. 41), a pixação “nasce de modo bastante independente dessa influência, o que acarretou justamente essa relação de maior distinção em relação ao que se convencionou denominar como *graffiti* no Brasil”, tratando-se, portanto, de um caso isolado. De modo resumido, segundo Pennachin (2012, p. 236), “a pixação possui uma história própria, desvinculada da cena do *graffiti*”. Por fim, conforme Chastanet (2007, p. 237, tradução minha), a pixação paulista “representa um caso único e específico na proliferação mundial do fenômeno do *graffiti*: originalidade

formal das letras usadas e uma força de invasão visual até então nunca observada em todo o mundo. Nenhuma outra megalópole foi invadida desta forma”. Concorro com todas essas colocações pois, assim como esses autores, também compreendo que a pixação se define pela cena, pela especificidade de seu contexto.

Moura (2014, p. 58) chama atenção para o fato de que em alguns lugares há uma espécie de conflito interpretativo acerca do que é considerado *graffiti* e arte urbana. Segundo o autor, o *graffiti* “para os poderes públicos britânicos e de outros países da Europa tem o valor que aqui atribuiríamos às pixações: sinônimo de sujeira, vandalismo, uma estética e prática não consideradas como arte”. Creio que essa alegação pode estar relacionada à transgressão enquanto condição⁵⁷ basilar para a existência do *graffiti*, característica esta também evidente na pixação.

Priorizar o *graffiti* em detrimento da pixação, no entanto, nem sempre foi uma postura enaltecida pelos órgãos oficiais e, por conseguinte, replicada pela opinião pública. De acordo com Pereira (2018), quando passou a ser praticado no Brasil, os grafiteiros sofriam uma repressão tão forte quanto os pixadores enfrentam no presente. Esse quadro somente foi alterado com o surgimento da pixação na década de 1980, que passou a receber as críticas anteriormente atribuídas ao *graffiti*, motivando uma maior tolerância em relação a esta manifestação, mesmo que paulatina.

Não obstante, até pouco tempo ambas as práticas eram enquadradas no artigo 65 da Lei 9.605/98, citado no início deste capítulo. A normatização do *graffiti* só veio acontecer com a criação da Lei Federal 12.408 em 2011, que adicionou um segundo parágrafo⁵⁸ ao artigo em questão, em defesa do seu exercício autorizado. Desde

⁵⁷ Em sua dissertação sobre as iconografias da capital paulista, Franco (2009, p. 28) versa sobre os elementos constitutivos que caracterizam o *graffiti* “primordial”, isto é, desde a sua origem, que do seu ponto de vista são basicamente quatro: estar na rua, de maneira consentida ou não pelo proprietário do espaço intervencionado; “ser regida pela disposição dos artistas em realizá-la [a intervenção], sem passar por uma encomenda”; ser uma prática transgressora, já que é a transgressão a “força motriz” dessa atividade; e, por fim, fazer uso do *spray*. Todos esses elementos também são observados na pixação.

⁵⁸ “Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional” (BRASIL, 2011, s/p).

então, essas intervenções passaram a ser distinguidas em termos legais, e a profusão de projetos legislativos municipais “antipichação” corrobora o cenário desproporcional ao qual ainda se encontra a pixação na atualidade.

Consequentemente, grafiteiros passaram a ser contratados para realizarem trabalhos autorizados, em sua grande maioria murais e com apoio financeiro (Altamirano, 2018; Pereira, 2018). Isso porque, na perspectiva do poder público e da iniciativa privada, o *graffiti*, conforme Altamirano (2018), “requalifica” determinadas localidades. E também porque existe um consenso entre os pixadores e os grafiteiros de respeito em relação aos locais já ocupados — o que teoricamente coibiria a instalação e a reprodução da pixação.

Ainda segundo Altamirano (2018), nessa conjuntura de crescente cooptação do *graffiti*, alguns pixadores passaram a questionar até que ponto a disputa entre eles e os grafiteiros pelo mesmo espaço no meio urbano é justa ou equilibrada. Além disso, passaram a acusá-los de renunciarem à essência irreverente do *graffiti*, posto que o código de conduta quanto ao reconhecimento do trabalho alheio é proveniente do fato de que compartilham um elo em comum: a transgressão.

Isso quer dizer que ambos constituem, em suas origens, expressões visuais e comunicacionais que violam as normas sociais e resistem às convenções dominantes ao subverterem a lógica de organização da cidade. Vale ressaltar que, apesar do contexto de apropriação e capitalização do *graffiti*, muitos grafiteiros ainda fazem suas intervenções informalmente e sem autorização. Ademais, a sua validação não correspondeu necessariamente em uma sanção positiva pela sociedade.

É adequado frisar que embora as relações entre os grafiteiros e os pixadores sejam ambíguas, muitos deles não reconhecem uma divisão entre suas práticas, desde que a intenção do ato contraventor seja mantida. O pixador FMG explica de maneira clara: “Para mim é vandalismo, tanto pixação quanto *graffiti*. *Graffiti* autorizado não é *graffiti*, é pintura autorizada, é diferente. Pintura autorizada com técnica de *graffiti* é uma coisa, *graffiti* é outra” (ENTRELINHAS, 2015, 3'00"—3'15"). De modo similar, em entrevista, o grafiteiro PELÃO alega que:

Graffiti e pixação vem tudo da mesma raiz, é tudo a mesma coisa. A única diferença, na minha concepção, é que o *graffiti* usa mais cores. A gente faz uma parada que, aos olhos da sociedade, é menos feio, é mais bonito. Mas 98% do que eu faço é ilegal. Então, na minha visão, é a mesma coisa que o pixo (PELÃO, 2019).

Em conclusão, a ocupação não autorizada das superfícies públicas e privadas é uma das correspondências partilhadas por esses fenômenos, apesar do *graffiti* nacional, na sua história recente, ter se aproximado do campo artístico⁵⁹ e ter sido parcialmente legitimado pelas agências de poder. Não obstante detenham seus próprios códigos, técnicas e procedimentos, são definidos pela execução na rua, sujeitos às interferências típicas do meio urbano, e regidos pela irreverência aos padrões hegemônicos e à lei. Cada um, à sua maneira, representa manifestações originais da cultura visual brasileira.

⁵⁹ A pixação também tem dialogado com o circuito da arte nos últimos anos. Como se trata de um recorte muito específico, esta dissertação não se voltará para a sua análise. Para uma introdução mais embasada, consultar Zimovski (2016, 2017).

4 Aspectos práticos de uma escrita urbana

Este capítulo examina os aspectos práticos e técnicos que tangenciam o pixo reto. Como ponto de partida, no tópico 4.1, *A pixação enquanto linguagem gráfica*, os modos de representação e de produção operados pelos pixadores são delineados. Logo após, nos tópicos 4.2, *Suportes*, e 4.3, *Materiais e instrumentos*, os tipos de suportes intervencionados e de instrumentos manipulados para tal são apresentados. No tópico 4.4, *Modalidades*, as modalidades de intervenção praticadas são descritas a partir de uma estrutura de análise que leva em consideração a posição corporal do interventor no momento exato da ação e a direção em que ele instala sua marca. Por último, o tópico 4.5, *A escrita na escala da cidade*, verifica como esses elementos — superfície, material e movimentos gestuais e corporais —, em conjunto, interferem a configuração final das assinaturas no ambiente citadino.

4.1 A pixação enquanto linguagem gráfica

De acordo com Costa & Aragão (2021), a pixação pode ser observada sob duas instâncias: ora enquanto prática, ora enquanto artefato comunicativo. Embora este capítulo se concentre na primeira abordagem, ambos os domínios são, segundo as autoras, interdependentes, uma vez que a atividade que materializa as assinaturas nos suportes urbanos, marcada pela manualidade, afeta diretamente o seu aspecto formal. Diante disso, faz-se necessário, ainda em um primeiro momento, esclarecer a dimensão comunicativa do pixo reto.

Por comunicação, adoto a seguinte acepção de Campos (2016, p. 50): “tudo aquilo que é uma expressão de índole simbólica que, através de um sistema de códigos

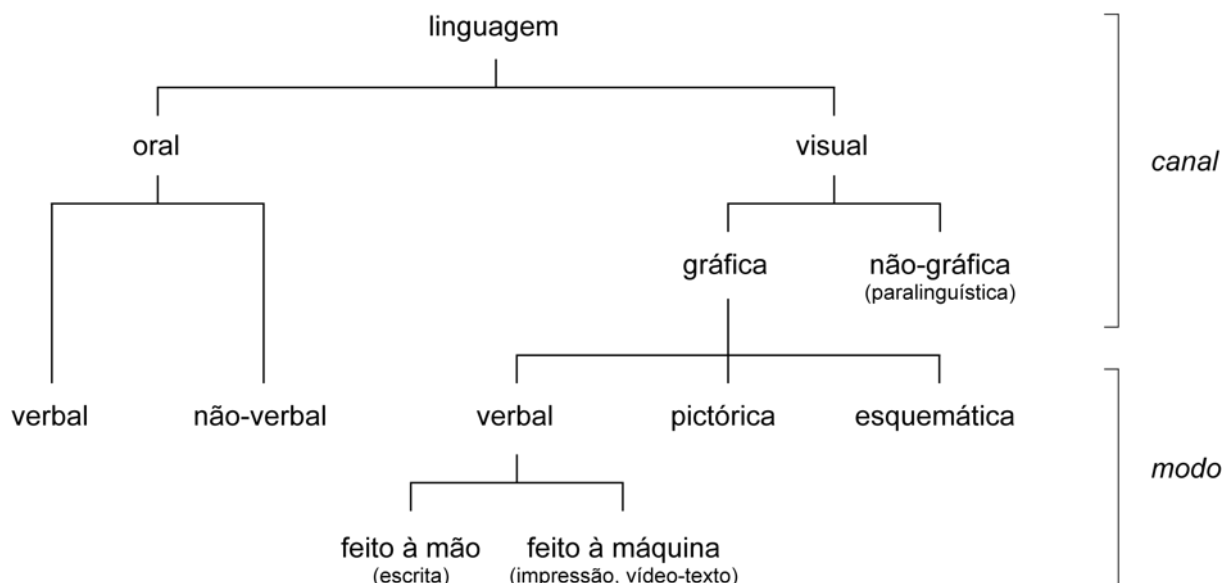
culturalmente consensualizado, transmite uma qualquer informação a outrem”. Para o autor, existem formas de comunicar-se que procedem do uso do corpo, à nível verbal e não verbal (idiomas, dialetos, sonoridades, posturas, gestos, adornos, vestuário etc.); da criação de formatos expressivos (escrita, pintura, música etc.); e da produção de artefatos (utensílios, edifícios etc.). Nessa perspectiva, pode-se dizer que a pixação é um tipo de comunicação que cria um formato expressivo, uma vez que o pixador lança mão da escrita para conceber sua assinatura.

Quando se trata da linguagem, Penna (1976) nos atenta para o fato de que:

[...] o estudo da linguagem coincide, em muitos pontos, com a análise dos processos comunicativos. Por isso mesmo, tanto é válido considerar-se a investigação da linguagem como ponto de partida para o estudo da natureza da comunicação, quanto é válido partir-se de modelos comunicativos para a análise dos processos linguísticos (PENNA, 1976, p. 73).

Assim, por ser um modelo comunicativo, a pixação será aqui utilizada para entendermos a qual tipo de linguagem seus praticantes recorrem para serem compreendidos entre si. No âmbito linguístico, Twyman (1982) reconhece que seus estudiosos compreendem a linguagem a partir da mera distinção entre a linguagem falada e a linguagem escrita. Ciente de que essa orientação é insuficiente para a perspectiva do Design, esse autor propõe um esquema que abarca abordagens úteis tanto para os linguistas quanto para os profissionais da comunicação visual. Segundo ele, os designers gráficos tendem “a tomar como distinção primária se algo é verbal ou pictórico” (TWYMAN, 1982, p. 7, tradução minha).

Por isso, para formular o seu esquema (quadro 4.1), Twyman (1982) evoca a ideia de canal, ou seja, a maneira como determinada mensagem é recebida, e não como ela é transmitida: oralmente ou visualmente. O caminho visual é seccionado em gráfico e não-gráfico; o primeiro abrange, entre outros exemplos, a escrita e o desenho, ao passo em que o segundo corresponde aos aspectos paralinguísticos da comunicação visual, como gestos, posturas e expressões faciais. A linguagem visual não-gráfica se aproxima da noção de comunicação que procede do uso do corpo, apresentada anteriormente a partir de Campos (2016).



Quadro 4.1. Esquema de Twyman. Reúne as abordagens linguística e gráfica para a linguagem.
Fonte: adaptado de Twyman (1982).

Por sua vez, a seção gráfica é ramificada em verbal, pictórica e esquemática, que são os modos de representação da linguagem gráfica. Elementos verbais são letras, numerais e caracteres de pontuação; elementos pictóricos são aqueles relativos a imagens; e elementos esquemáticos são elementos gráficos que não são nem verbais e nem pictóricos. O segmento verbal é fracionado pelos seus modos de produção, feito à mão ou à máquina, e que também poderiam ser aplicados nos ramos pictórico e esquemático. Por fim, em relação à parte oral, Twyman (1982) delega a função de explorá-la aos linguistas, e se satisfaz com a simples divisão entre verbal e não-verbal.

Com base nesse esquema e considerando-se que a pixação é uma manifestação visual, é possível afirmar que os pixadores partem da **linguagem gráfica** para elaborar suas assinaturas. Como são feitas à mão através da estilização dos caracteres latinos, elas têm no verbal o seu modo de representação e na concepção manual o seu modo de produção. Em alguns casos, seus produtores também fazem uso das linguagens pictórica e esquemática quando intervencionam os emblemas de suas grifes ou quando adicionam símbolos e demais adornos, como setas, que costumam indicar ações realizadas em conjunto com outros pixadores.

O esquema estruturado por Twyman (1982) é de extrema relevância para a teoria e prática do Design. Contudo, as técnicas associadas às representações da linguagem

gráfica verbal, mesmo que importantes, não são o foco de sua contribuição. Para Smeijers (2015), as letras feitas à mão podem ser ainda classificadas como escritas ou desenhadas, enquanto aquelas feitas à máquina são categorizadas como tipográficas. Assim, a próxima seção elucida os seus modos de produção com mais detalhes, dando ênfase às expressões manuais, uma vez que meu interesse reside em compreender o *pixto reto* enquanto escrita.

4.1.1 Letras escritas, desenhadas e tipográficas

São vários os autores que examinam a caligrafia, o letramento e/ou a tipografia, entre eles Bringhurst (2005), Drogin (1980), Eller (2014), Farias (2004, 2001), Frutiger (2007, 1980), Gruszynski (2008), Harris (2013), Harvey (1980), Kane (2015), Lupton (2013), Martins (2005), Silva (2016), Weingart (2004), Willen & Strals (2009), dentre outros. Em vista desta larga extensão, e também porque algumas dessas referências se dedicam exclusivamente a apenas uma ou duas dentre as três formas de representação, adotarei à princípio as acepções de Smeijers (2015: 1996), posto que este autor, além de abordar as três formas de representação, utiliza a palavra **escrita** para referir-se à caligrafia — um posicionamento que particularmente me convém já que se afasta do senso comum de que toda caligrafia deve ser bela⁶⁰, e se aproxima do hábito simples que é escrever à mão.

Então, de acordo com Smeijers (2015), embora as letras escritas, desenhadas e tipográficas tenham o mesmo signo em comum, o caractere, e que o autor entende como “sinal visual”, elas se diferenciam conforme o método aplicado para a sua produção. No caso da tipografia, apesar de muitas pessoas utilizarem este termo como sinônimo⁶¹ de escrita, fonte ou alfabeto, na verdade se refere à confecção das letras e ao seu arranjo metódico, predeterminado por tecnologias mecânicas ou digitais. Esses processos acontecem em momentos distintos, ou seja, primeiro as

⁶⁰ Segundo o calígrafo Mediavilla (1996 apud FINIZOLA, 2010, p. 38), “caligrafia (do grego *kallos* ‘beleza’ + *grafos* ‘escrita’) é a arte da escrita”.

⁶¹ Para Farias (2001), a falta de uma tradição tipográfica nacional seria um dos motivos que dificultam a delineação de tipografia, já que boa parte de seu vocabulário foi cunhado na Europa durante a Idade Média ou advém de uma prática anterior, a caligrafia. Além disso, a recente implementação de inovações tecnológicas, principalmente no que diz respeito à produção tipográfica em meio digital, acarretou a reinterpretação e a adaptação de alguns desses termos, bem como a ampliação das expressões que subsidiam o discurso de profissionais da área. Adiciona-se ainda as lacunas provenientes da tradução ambígua de vocábulos estrangeiros, e a ausência de correlatos na língua portuguesa.

faces e demais elementos tipográficos⁶² são criados em um sistema que permite a sua repetição, para posteriormente serem dispostos em uma composição, de tal modo que a exatidão dessa ordenação, em função da sua fabricação à máquina, possa ser igualmente replicada em outra ocasião. A regularidade da tipografia seria improvável se sucedesse do gesto manual.

Em relação às letras escritas, além de serem concebidas pela mão, “cada parte significativa da letra é feita em um traço” (SMEIJERS, 2015, p. 19), o que quer dizer que algumas partes das letras — as **partes significantes** —, letras inteiras ou até mesmo palavras podem ser geradas por um único traço, sem que seja necessário interrompê-lo para dar início ao próximo no processo de escrita. “O ato de escrever é muito direto, sem nenhuma chance de correção” (SMEIJERS, 2019, p. 18).

Conforme Noordzij (2013, p. 11), “a forma inicial, primeira, fundamental é o simples curso da ferramenta. Apenas a escrita manual preserva as características de um único traço”. Logo, é consensual entre esses autores que as letras escritas são manuscritas e que se dão a partir de um traço. No entanto, eles se destoam na compreensão de que a inscrição do traço depende obrigatoriamente do manuseio de uma ferramenta, já que, para Smeijers (2015), a elaboração de letras escritas não se restringe ao uso do lápis, do pincel ou da caneta, sendo possível escrever sem o seu auxílio e inclusive com outras partes do corpo, como com o pé na areia da praia.

Em contrapartida, ainda de acordo com Smeijers (2015), as letras desenhadas se distinguem das letras escritas porque têm suas partes significantes feitas com mais de um traço, o que, por sua vez, propicia “a possibilidade muito desejável de reconsiderar e corrigir” (SMEIJERS, 2015, p. 19). Dependendo da técnica empregada na sua produção, uma vez que podem ser derivadas tanto da mão quanto do meio digital, as letras desenhadas podem ser rearranjadas, movidas, mesmo depois de já terem sido criadas.

Em vista dessa qualidade que permite o retoque dos traços, Noordzij (2013, p. 11) chama atenção para as “formas construídas” das letras desenhadas. Para este autor, ao contrário das letras escritas, o letramento é independente da ferramenta,

⁶² Demais elementos tipográficos são os “espaços brancos” necessários para espaçar palavras e frases em uma composição, como os quadrados, as entrelinhas e os lingotes.

ou seja, como seus caracteres são compostos por vários traços sobrepostos, uma das consequências disso é que “as formas criadas a partir de um traço único se perdem como pegadas apagadas em uma trilha”. Portanto, a liberdade do letreiramento é o que o distingue da caligrafia, dado que o desenho de suas letras não segue à risca uma convenção. Isso porque Noordzji (2013), que não adota a palavra “escrita” no mesmo sentido de Smeijers (2015), entende a caligrafia de uma perspectiva mais clássica, que possui regras estritas no que tange o manuseio da ferramenta para garantir a qualidade das formas das letras.

Por sua vez, Finizola (2010, p. 38) apreende o letreiramento como a “atividade de projetar letras, palavras ou frases para fins específicos, a partir de um processo construtivo baseado no desenho, seja ele realizado por técnicas manuais ou digitais”, reforçando o seu caráter construtivo e sustentando a ideia de que as letras desenhadas requerem um projeto prévio antes de serem traçadas. Este último aspecto é importante pois indica uma outra diferenciação entre as letras escritas, desenhadas e tipográficas, ainda conforme Smeijers (2015).

“Caracteres não significam muito sozinhos, então nós os colocamos juntos para fazer palavras” (SMEIJERS 2015, p. 24). Porém, ao fazer isso, devemos nos atentar para o espaço entre as letras, bem como entre as palavras. “Esses espaços têm que estar em equilíbrio uns com os outros e, ao mesmo tempo, em equilíbrio com os espaços dentro dos caracteres [as contraformas]. Faça isso e você conseguirá criar uma imagem de palavra (*word-image*) aceitável” (SMEIJERS, 2015, p. 24). Segundo Smeijers (2015), a qualidade de uma imagem de palavra não é determinada pelo modo de produção empregado. A diferença é que, ao escrever ou desenhar letras, geralmente o conteúdo da mensagem que ganhará forma já é dado ou conhecido, o que significa que há algum tempo disponível para ser dedicado, ou não, no seu aspecto formal e no tratamento do espaço.

Por outro lado, os designers de tipos que projetam fontes tipográficas não sabem em quais contextos elas serão aplicadas e nem o tipo de tratamento que receberão. Diante disso, ainda de acordo com Smeijers (2015), a tarefa deles é assegurar, na medida do possível, que o resultado tenha “boa aparência”, sejam as combinações de caracteres quais for. E, como vimos, na tipografia isso só é factível em virtude da fabricação à máquina de suas letras.

A partir das definições apresentadas, algumas questões devem ser levantadas e esclarecidas para justificar o entendimento de que o pixo reto é um tipo de escrita, a começar pela pergunta: se o que difere os caracteres escritos dos desenhados é a quantidade de traços concebidos para dar forma ao que Smeijers (2015) chama de “cada parte significativa da letra”, o que exatamente é um traço? Também é confuso o ponto que estabelece a possibilidade de um ser corrigido e o outro não, afinal, na escrita, apagar, rasurar, riscar, reescrever, sobrescrever pode ser algo corriqueiro — inclusive por meios digitais, com canetas eletrônicas em dispositivos habilitados para toque, como *tablets* e mesas digitalizadoras.

No pixo reto, as assinaturas, algumas vezes, têm seus traços reforçados (figura 4.1). Isso ocorre por uma série de motivos que podem ser combinados: pelo instrumento manuseado não proporcionar o volume de tinta necessário, por inexperiência ou por uma questão de estilo do pixador, pela adrenalina da ação em modalidades mais arriscadas, entre outros. Como esses traços são resultantes de movimentos gestuais, entendo que, justamente por dependerem da mão, estão suscetíveis ao erro e ao imprevisto. Mas o fato disso acontecer não quer dizer que essas letras escritas, quando são corrigidas, recebam um aprimoramento equivalente ao tratamento estético que as letras desenhadas costumam ostentar.



Figura 4.1. Falhas ou reforço no traçado da pixação. Imagens esquerda e central registradas em São Paulo/SP, em 2019; e direita registrada em Belo Horizonte/MG, em 2016. Fonte: acervo da autora.

Isso é perceptível em outro estilo da pixação conhecido como *grapixo* (figura 4.2), que seria a fusão do pixo reto com o *graffiti*, preservando a identidade das letras do primeiro e utilizando cores e noções técnicas provenientes do segundo. As formas das letras do *grapixo*, em vez de terem suas partes significantes traçadas de uma vez, são aos poucos construídas — primeiro é feito o preenchimento para depois o contorno de cada letra ser demarcado —, e por isso se aproximam, a meu ver, do desenho e, por conseguinte, do letreiramento.



Figura 4.2. Grapixo. Imagens registradas em Belo Horizonte/MG, em 2016. Fonte: acervo da autora.

Ainda assim, mesmo no pixo reto há situações em que as letras, mais que serem corrigidas, têm suas partes significantes deliberadamente *alargadas* a partir de vários traçados (figura 4.3), pela espessura do traço inicial não possibilitar a sua visualização, considerando-se a perspectiva do espectador na rua, ou para que sua marca se destaque entre as demais. E, como pude constatar através das entrevistas (MISFITS, 2019a e 2019b; REPRISE, 2019) e em conversas informais, os pixadores frequentemente se referem aos seus pixos como “letreros”, por exemplo, quando treinam suas assinaturas nas folhinhas.



Figura 4.3. Letras do pixo reto construídas com mais de um traço. A maioria das pixações feitas na modalidade janela (como a de DAUS, ao centro, na cor preta) e na modalidade rapel, na lateral do prédio, tiveram suas partes significantes espessas, alargadas. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Nesses casos, poderíamos concluir que as letras são desenhadas, e não escritas? Do meu ponto de vista, como as assinaturas são alaistradas pela cidade, já que a sua repetição ao longo do meio urbano é uma das convenções que regem a prática

da pixação, o fato de alguns de seus exemplares serem adaptados à determinados contextos a partir de recursos como o ilustrado na figura 4.3, não anula a ideia de que as letras do pixo reto são escritas, apenas indica que existem exceções. Até mesmo Smeijers (2015, p. 21–22) afirma, em sua defesa, que essas categorias, as letras escritas, desenhadas e tipográficas, “podem não ser absolutamente separadas umas das outras. Quanto mais experiência se tem, mais se encontra [sic] exceções para essas distinções. [...] As definições servem como guias de trabalho, como um caminho para se entender fundamentos”.

Ao mesmo tempo, os pixadores também recorrem às expressões “escrita urbana” e “caligrafia urbana”. A figura 4.4 traz fotografias nas quais é possível perceber uma alusão ainda à tipografia⁶³, embora não sejam pixações, mas modelos de pichação (imagem esquerda) e de *graffiti* (imagem direita). De maneira abrangente, todos os estilos da pixação — o pixo reto, o xarpi, o grapixo e demais hibridismos — podem ser compreendidos enquanto linguagem gráfica, cujo modo de produção é manual. De maneira estrita, tendo em mente que os atributos formais de exemplares de cada um desses estilos podem ser diversos, não é possível generalizar todas as suas letras como escritas, como verificamos acima.



Figura 4.4. “Nois é tipografo” e TIPOGRAFITE. Fonte: Felipe Aca e Isabella Aragão.

A teoria das linhas de Ingold (2022: 2007), explorada interdisciplinarmente em sua obra *Linhas: uma breve história*, aprofunda a discussão acerca da diferença, bem como da semelhança, entre a escrita e o desenho, a partir da sua acepção de traço,

⁶³ O termo “tipografia” aqui é empregado de um modo mais amplo, como “o conjunto de práticas e processos envolvidos na criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (números, sinais de pontuação etc.) para fins de reprodução” (FARIAS, 2004, s/p).

que guarda um vínculo com o gesto e o corpo. Embora o autor argumente que essas expressões produzem manualmente o mesmo tipo de linha, sua abordagem pode contribuir para a apreensão do pixo reto enquanto escrita, e por isso a próxima subseção se volta para a sua tese, antes de nos atentarmos para a dimensão prática da pixação paulista.

4.1.2 As linhas escritas do pixo reto

Para Ingold (2022), as linhas são ubíquas, isto é, têm uma presença tangível e significativa no ambiente e nos corpos dos organismos que o habitam. Diante deste fenômeno, o autor se dedica em organizar uma taxonomia das linhas. Não obstante, ele nos adverte que:

O mundo que habitamos é de uma linearidade tão profusa que é virtualmente impossível acomodar tudo dentro de um sistema perfeitamente ordenado. Na verdade, está na própria natureza das linhas que elas sempre parecem se desvencilhar de qualquer classificação que se busque impor sobre elas, perseguindo as pontas soltas em todas as direções (INGOLD, 2022, p. 77).

Isto posto, embora sua taxonomia abranja mais que somente uma classe⁶⁴ de linhas, nos concentraremos naquela que nos interessa: o **traço**.

Traço, segundo Ingold (2022, p. 69), “é qualquer marca permanente deixada dentro ou sobre uma superfície sólida por um movimento contínuo”. A maioria dos traços são aditivos ou redutivos: ou há a adição de uma camada de material sobreposta em determinado substrato, como quando uma linha é traçada com lápis sobre um papel ou com giz sobre um quadro escolar; ou então há a remoção de material da própria superfície, como as linhas que são raspadas, talhadas ou gravadas, e até mesmo as trilhas que encontramos na paisagem derivadas do percurso frequente de uma rota. Esses exemplos revelam que a fabricação de traços é uma especialidade humana, mas nem todos os traços são artificiais e podem ser encontrados em abundância no mundo não humano. Nessa perspectiva, as assinaturas do pixo reto são resultantes de traços aditivos, posto que há a sobreposição de tinta nos suportes — ainda que o movimento que a aplica não seja literalmente contínuo, mas interrompido, na maior

⁶⁴ As demais classes de linhas definidas pelo autor além do traço são: o fio; o corte, a rachadura e o vinco; linhas fantasmas; e “linhas que não se encaixam”.

parte das vezes, como será exposto detalhadamente no próximo capítulo, *O pixo reto enquanto estilo de escrita*.

Assim como Smeijers (2015), Ingold (2022) compreende que as linhas feitas por traços podem ser produzidas tanto “por meio de uma gama de implementos manuais que soltam um pigmento material na superfície” (INGOLD, 2022, p. 71), quanto sem o apoio de qualquer ferramenta ou material, por exemplo com os dedos no ar. Na primeira situação, Ingold (2022) destaca ainda que ferramentas como o lápis e o giz escolar mencionados acima desempenham uma função dupla, servindo ao mesmo tempo como implemento e fonte de pigmento. O mesmo vale para o *spray*, uma das principais ferramentas usadas pelos pixadores: o material utilizado para traçar e o instrumento pelo qual ele é aplicado são um e o mesmo. Essa duplicidade, todavia, não pode ser vinculada ao rolinho, que precisa ser encharcado, guarnecido de tinta, que fica disponível em recipientes à parte.

Mas essas ferramentas traçam linhas aditivas. No caso das linhas redutivas que são raspadas, talhadas ou gravadas, implementos de inscrição como o buril e o cinzel são manipulados para gerar traços em materiais duros. Neste ponto, o autor resgata o significado original da palavra inglesa para escrever, *writing*, que se referia à confecção de traços incisivos, e propõe associações entre ela e a palavra inglesa para desenhar, *drawing*, que também pode significar “puxar”, “arrastar”:

Assim, uma pessoa *escreveria* (*write*) uma linha arrastando (*drawing*) uma ponta afiada sobre uma superfície: a relação entre *drawing* e *writing* aqui está entre o gesto, de puxar ou arrastar o implemento, e a linha traçada por ele, em vez de, como é convencionalmente entendido hoje, entre linhas de sentidos e significados fundamentalmente diferentes (INGOLD, 2022, p. 71).

É importante ressaltar que alguns teóricos, como Harvey (1980) e Smeijers (2015), tomam as inscrições gravadas em pedra, que têm nas capitais romanas seu modelo mais duradouro, como exemplares de letreiramento. Mesmo Ingold (2022, p. 170), mais a frente em seu argumento⁶⁵, afirma que “nas inscrições gravadas, nenhum

⁶⁵ Aqui Ingold (2022, p. 170) se volta para as inscrições gravadas para defender que “foi a técnica de gravar que quebrou o elo entre o gesto e o seu traço”, ou ainda que “não foi a escrita como tal que reificou a palavra, mas, ao invés disso, a desconexão do movimento gestual da sua inscrição gráfica, gerada pela transição da escrita à mão para a imprensa”. Ao longo de seu texto o autor preocupa-se em esclarecer os processos envolvidos na produção de linhas, tais como a gravação e a impressão no caso dos traços, com o propósito de corroborar um dos pontos centrais de sua teoria: a ideia de que, no decorrer da história, a linha foi sendo gradativamente privada do movimento que a originou, deixando de ser reconhecida pelo seu dinamismo para ser caracterizada como estática. Todavia, ele

traço permanece do movimento energético das mãos que as fizeram”, podendo ser correlacionado com Noordzij (2013), para quem, no letreiramento, a individualidade dos traços se perde. Entretanto, a relação entre escrita e desenho sugerida na passagem supracitada é estabelecida não só pelo traço, mas também pelo **gesto manual**. Em outros termos, embora, na atualidade, a escrita e o desenho sejam distinguidos, em parte, pela natureza de suas linhas, é justamente ela que os aproximam na concepção de Ingold (2022), visto que ambos são resultantes do traço de um gesto.

Não obstante essa associação, ao longo de sua teoria, o autor apresenta outras qualidades da escrita que a diferencia do desenho. Sinteticamente: “Primeiro, escrever é uma *notação*; desenhar, não. Segundo, desenhar é uma *arte*; escrever, não. Terceiro, escrever é uma *tecnologia*; desenhar, não. Quarto, escrever é *linear*; desenhar, não” (INGOLD, 2022, p. 150). Antes de analisar esses quesitos um a um, Ingold (2022), como em outros momentos de seu texto, por exemplo, ao nos inteirar de que as linhas não admitem uma taxonomia, nos adverte que “nenhuma dessas distinções, no fim, é inteiramente confiável” (INGOLD, 2022, p. 150).

Para explicar o que é notação, o autor parte novamente de uma distinção, dessa vez em relação à “escritura”⁶⁶. A primeira se refere aos elementos que, por convenção, integram determinado sistema, “e claramente os mesmos elementos podem ser utilizados em qualquer número de sistemas diferentes” (INGOLD, 2022, p. 152), como os caracteres do nosso sistema alfabético, que também são usados nas escritas grega e cirílica. Combinar esses sinais “dentro dos textos daquele sistema” (INGOLD, 2022, p. 152), de modo a expressar alguma ideia ou conceito, por sua vez, diz respeito à escritura. Ou seja, aprender a escrever letras, saber nomeá-las e identificar seus formatos separadamente são exercícios de notação, ao passo em que soletrá-las e compreender os significados das palavras são exercícios de escritura. Assim, para Ingold (2022, p. 154), antes de ser uma composição verbal, a

não credita ao desenho esta responsabilidade, até mesmo porque o compreende como o traço de um gesto assim como a escrita. Então, ainda que uma correlação entre a sua descrição sobre as inscrições gravadas e o conceito de letreiramento conforme apresentado até agora possa ser feita, não é este o contexto de seu argumento. A hipótese de que a imprensa provocou uma cisão entre o gesto manual e a inscrição gráfica será delineada mais adiante.

⁶⁶ A tradução da obra à qual tive acesso opta pelo termo “escritura” para *script* (escrito).

escrita é uma fabricação de linhas, ou ainda, “um caso especial de desenhar no qual o que é desenhado abrange elementos de uma notação”.

Nessa abordagem, é possível correlacionar Ingold (2022) à Bringhurst (2006), para quem, de uma perspectiva histórica, quando a escrita se distancia suficientemente do desenho, ela passa a expressar algumas particularidades: a abstração de seus símbolos; a sua codificação em um sistema; a criação de uma nomenclatura específica para esses símbolos; e a independência estilística e simbólica desse sistema, permitindo variações. Sob esses vieses, a pixação é uma escrita porque os pixadores incorporam elementos notacionais do sistema alfabético para comporem suas assinaturas, propondo variações estilísticas aos caracteres latinos de tal forma que aqueles que não conhecem suas convenções gráficas, embora possam até reconhecê-los pelo o que são — letras —, não compreendem seus reais sentidos, que ultrapassam o significado verbal.

Ainda de acordo com Bringhurst (2006), a escrita exige sustentação artificial, isto é, deve ser estudada, já que não pode ser absorvida apenas com o aprendizado do idioma ao qual está vinculada. Pereira (2016, p. 83–84), entretanto, defende que “é possível participar da pixação sem dominar a escrita escolar formal”, uma vez que, para os pixadores “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”.

Quanto às demais qualidades que diferenciam a escrita e o desenho, Ingold (2022) alega que a cisão entre eles ocorreu em função do avanço do sistema capitalista e sua consequente divisão do trabalho, acarretando a percepção da primeira enquanto tecnologia e do segundo enquanto arte. O surgimento da cultura impressa afastou as pessoas do hábito de traçar linhas, rompendo o elo íntimo entre o gesto manual e a inscrição gráfica e imobilizando a palavra *linearmente*, que antes, reservada aos escribas, materializava os movimentos habilidosos de suas mãos, criando texturas, superfícies. Em contrapartida, Twyman (1982, p. 5, tradução minha) reconhece que a “escrita manual não desapareceu com a invenção da impressão”. Dessa forma, o resgate da escrita manual na pixação é significativo pois contraria a atual tendência que digitaliza e automatiza as tarefas humanas.

De qualquer maneira, opondo-se a essa separação moderna “que remonta a não mais que trezentos anos” (INGOLD, 2022, p. 157) entre escrever e desenhar, já que, fundamentado em Gray (1971), uma das poucas estudiosas ocidentais que propõe uma ligação dos campos da escrita e do desenho, o autor leva em consideração que “o mesmo tipo de linha que escreve também desenha” (GRAY, 1971, p. 1 apud INGOLD, 2022, p. 160), Ingold (2022) se empenha em dismantelar cada um dos argumentos que compreendem a escrita enquanto tecnologia, e não enquanto arte: o fato dela ter sido inventada, envolver o uso de ferramentas e ser artificial.

No primeiro caso, segundo ele, o que foi inventado não foi a escrita em si, mas o “princípio rébus”⁶⁷. No que tange ao quesito seguinte, a escrita, como vimos, pode ser feita sem o apoio de qualquer ferramenta — e se sua mera operação fosse suficiente para estabelecer a escrita enquanto tecnologia, o desenho deveria ser incluído nessa categoria, dado que também é assistido por ferramentas, às vezes as mesmas, inclusive, manuseadas na escrita. Já em relação à artificialidade, o autor esclarece que a capacidade de escrever, assim como de desenhar, é um produto do desenvolvimento do ser humano no seu ambiente, isto é, é uma habilidade que se adquire, não sendo, portanto, do seu ponto de vista, artificial e nem natural.

Em suma, Ingold (2022) é resistente em firmar por completo uma diferenciação entre a escrita e o desenho porque leva em consideração a caligrafia clássica:

[...] ao projetar o nosso entendimento contemporâneo de escrita como composição verbal sobre as práticas escritas dos tempos anteriores (mesmo quando adotamos termos tais como “inscrição” e “manuscrito” destas para caracterizar aquele), falhamos em reconhecer a extensão na qual a própria arte da escrita, pelo menos até ser destituída pela tipografia, jaz no desenho de linhas (INGOLD, 2022, p. 159).

A ideia de que a “arte da escrita” se assenta no desenho de linhas é discutível. Por certo, a caligrafia, uma “técnica milenar de traçar letras à mão, de acordo com estilos específicos” (FINIZOLA, 2010, p. 37), também pode ser interpretada como uma técnica artística que requer extenso treinamento, controle e habilidade no uso das ferramentas — que, conforme Johnston (1971), dão caráter às formas das letras e precisam obedecer às regras estritas na sua manipulação para concebê-las. Porém,

⁶⁷ “[...] princípio pelo qual um sinal pictográfico é usado para representar não aquilo que ele retrata, mas o som da palavra falada para aquela coisa” (INGOLD, 2022, p. 172).

nem toda escrita que se vale de tal técnica intenciona ser desenho ou é uma forma de desenho que se apropria da abstração das letras para traçá-las em linhas.

Por fim, para encerrar as contribuições de Ingold (2022) para esta investigação, vale mencionar o movimento, que ocupa um papel de destaque em sua teoria pois uma das qualidades da linha é que ela é *dinâmica*. No caso do traço, o autor, com base em Klee (1961), descreve o movimento que origina sua linha como livre, que parte de um ponto e se desenvolve por onde desejar, pelo próprio movimento em si. “E, ao lê-la, os olhos seguem o mesmo caminho como a mão fez ao desenhá-la” (INGOLD, 2022, p. 100). Aqui uma ressalva deve ser feita, antes de retomarmos a questão do movimento. Talvez tamanha liberdade seja comum no desenho, porém, de acordo com Klee (1961), ainda que a princípio, por exemplo, quando uma criança está aprendendo a desenhar, o manuseio da ferramenta seja livre, após algum tempo ela descobre que seus esforços supostamente casuais são, na verdade, regidos por leis. Assim, “o caos do primeiro desenho-brincadeira dá lugar ao início da ordem. O movimento livre da linha é subordinado à antecipação de um efeito final” (KLEE, 1961, p. 103, tradução minha). Tal antecipação é evidente nas linhas traçadas para gerarem palavras, que precisam respeitar minimamente as formas pré-concebidas dos caracteres — se a intenção for o seu reconhecimento e a sua leitura.

Sendo assim, no pixo reto, o movimento que produz o traço não é exatamente livre, já que as assinaturas têm seus aspectos formais delineados com antecedência. Ou seja, ainda que as letras sejam estilizadas de acordo com as convenções gráficas de seus autores e que suas formas sejam mais importantes que o significado literal do signo escrito, que o conteúdo de seus codinomes, os pixadores trabalham com um conjunto de caracteres pré-estabelecido. Além disso, no que diz respeito às letras desenhadas, se no letreiramento ocorre uma sobreposição dos traços, então nem sempre é possível ler posteriormente suas linhas de modo a encontrar o caminho original feito pela mão que as construíram. Nas letras escritas, contudo, isso já se torna executável.

Dessa maneira, a acepção de traço a partir de Ingold (2022) é válida porque valoriza o movimento não só pelo viés da manualidade (ou corporeidade) do processo, mas sobretudo pela *permanência do movimento nas linhas*, principalmente naquelas que são escritas, mesmo depois de terem sido criadas, sem que seja necessário ter

observado a ação de quem as traçou para apreender-se os movimentos gestuais que foram provavelmente realizados. Conforme Ingold (2022, p. 165), “na caligrafia, assim como na dança, quem está atuando concentra todas as suas energias numa sequência de gestos altamente controlados. [...] Em ambas, também, o corpo inteiro é tomado na ação”.

Isso também acontece na pixação: a assinatura, um conjunto de letras estilizadas, demanda tanto uma sequência de gestos para ser elaborada, que inclusive pode ser posteriormente decomposta através de seus traços pelo olhar curioso daqueles que se desafiam em fazê-lo, quanto um comportamento diferenciado do corpo do pixador durante a intervenção, que, pode-se dizer, permanece manifesto nas linhas pixadas mesmo sem a presença física do interventor uma vez finda a ação. Do ponto de vista de Pereira (2018):

[...] o que fica no alto de um prédio, por exemplo, não são apenas as linhas das letras estilizadas do pixo, mas também a imaginação do gesto corporal que levou alguém a escalar um prédio ou dependurar-se sobre uma ponte para traçar um nome que não é inteligível para a maioria da população (PEREIRA, 2018, p. 26).

Considero acertado o uso da expressão “imaginação do gesto corporal” pelo autor para elucidar a magnitude da assinatura enquanto resultado de uma **performance**. A pixação decorre de uma ação arriscada, e, nesse sentido, a materialidade da assinatura na paisagem urbana revela mais que somente sua forma, mas também todo o esforço que foi empenhado pelo pixador em concretizá-la.

Diante disso, entendo o pixo reto enquanto escrita por derivar de um gesto manual, no qual o corpo desempenha um papel determinante pela sua condição, em termos de posturas adotadas, ao longo da ação — o que justifica nos atentarmos para a dimensão prática da pixação, levando em consideração não só as modalidades de intervenção, como também a natureza dos suportes intervencionados e os instrumentos operados para tal. Em seus contextos originais, as assinaturas informam, em certa medida, os movimentos efetuados pelos interventores, assim como dados relativos à sua materialização. Partiremos, portanto, dessas informações materiais — primeiro os suportes e, em seguida, os instrumentos —, antes de nos voltarmos para as modalidades que materializam as letras do pixo reto.

4.2 Suportes

São muitas as naturezas das superfícies (figura 4.5) na cidade, desde as lisas às mais ásperas: aço, metal, vidro, azulejo, pastilha, ladrilho, mármore, ardósia, pedra, concreto, tijolo, chapisco etc. Essa variedade é reflexo da heterogeneidade da arquitetura e dos elementos urbanísticos. No entanto, cientes de que suas assinaturas são efêmeras, os pixadores visam suportes nos quais elas terão longevidade, isto é, que lhes propiciem maior permanência. O seguinte relato de REPRISE (2019) elucida precisamente essa ideia:

Eu prefiro uns [sic] lugar mais antigo, mofado, as coisas que quase ninguém fez. É que pastilha dura bastante. Pastilha, pedra, mármore, dura para o resto da vida, dura uns vinte anos, trinta anos, então essa é a vantagem. É que hoje em dia o pessoal “tá” com a mania de você pixar, os cara [sic] passa [tinta], pinta só a parte de cima. Antigamente o pessoal esperava para pintar o prédio [todo], então durava mais (REPRISE, 2019).

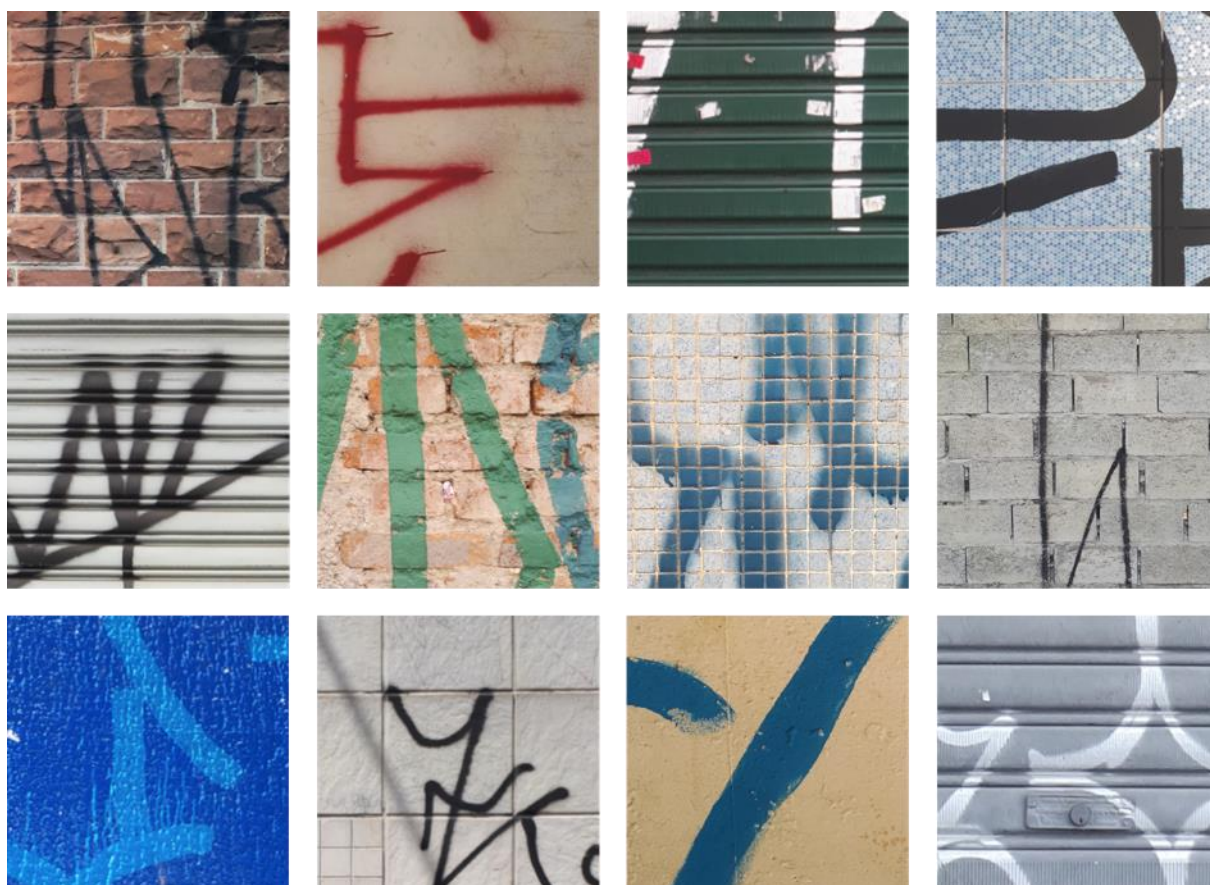


Figura 4.5. Superfícies. Na imagem, os portões de aço e as paredes com revestimento em azulejos e em ladrilhos são exemplares de superfícies lisas. Já os muros de concreto, de tijolos e chapiscados são exemplares de superfícies porosas. Fonte: autora.

Filardo (2015), em pesquisa acerca da inserção das assinaturas da pixação paulista na paisagem urbana, faz um mapeamento no qual levanta quantitativamente a sua distribuição espacial ao longo de um eixo viário radial preestabelecido, que corta a capital do centro à periferia, adotando critérios como localização e intensidade. Além de verificar que a ocorrência das pixações não é homogênea, o autor identifica uma série de particularidades que a arquitetura pode propiciar, tanto para os pixadores, que a usam como suporte, quanto para os proprietários desses imóveis, que não os querem pixados e recorrem à elementos arquitetônicos “preventivos”.

Determinados tipos de revestimentos, por exemplo, podem motivar ou coibir a ação dos interventores (cerâmicas lisas são mais fáceis de limpar que pedras ou pastilhas de vidro, que são mais porosas), assim como, teoricamente, a presença de cercas, grades, arames farpados, câmeras de segurança, entre outros aparatos e dispositivos de vigilância. O combate às inscrições também pode se dar através da implementação de políticas de repintura, em que a remoção de qualquer intervenção é realizada pouco tempo após a sua feitura. Logo, “loais que são sistematicamente repintados acabam por não valer o esforço” (FILARDO, 2015, p. 54).

Os lugares que preservam as assinaturas por mais tempo recebem o nome de “reliquias” (figura 4.6), e são extremamente valorizados por conservarem a história da pixação. Outro termo popular entre os pixadores é “agenda” (figura 4.7), que diz respeito aos locais que possuem uma quantidade considerável de pixos. Para eles, o fato de uma deliberada localidade constituir uma agenda indica que pouca ou nenhuma manutenção⁶⁸ é realizada, o que a torna extremamente atraente. Além disso, compartilhar este espaço “permite que o pixador coloque sua preza em relação com outras prezas importantes da cena atual [...], contribuindo assim para a divulgação e reconhecimento da sua alcunha” (CARVALHO, 2013, p. 10).

⁶⁸ Nesse quesito, Altamirano (2018) argumenta que a presença da pixação em prédios históricos, monumentos e bens tombados não contribui para a degradação, mas, antes, evidencia a falta de manutenção, na medida em que a quantidade de assinaturas revela o tempo em que o suporte não recebe algum tipo de reforma ou limpeza. A autora indica dois desdobramentos dessa condição, com base em Pereira (2013). O primeiro é a intervenção deliberada em edifícios arquitetônicos valorizados pela sociedade, já que certos segmentos da imprensa têm interesse em veicular notícias sobre atos de vandalismo cometidos contra esses lugares, o que, para os pixadores, reverbera como visibilidade entre seus demais. E o segundo se refere às políticas de preservação desses locais, cujas superfícies costumam ser de materiais antigos que não podem ser simplesmente pintados, proporcionando maior perenidade às marcas ali pixadas. Assim, a burocratização do processo de conservação contribui, de certa maneira, para o objetivo dos interventores.

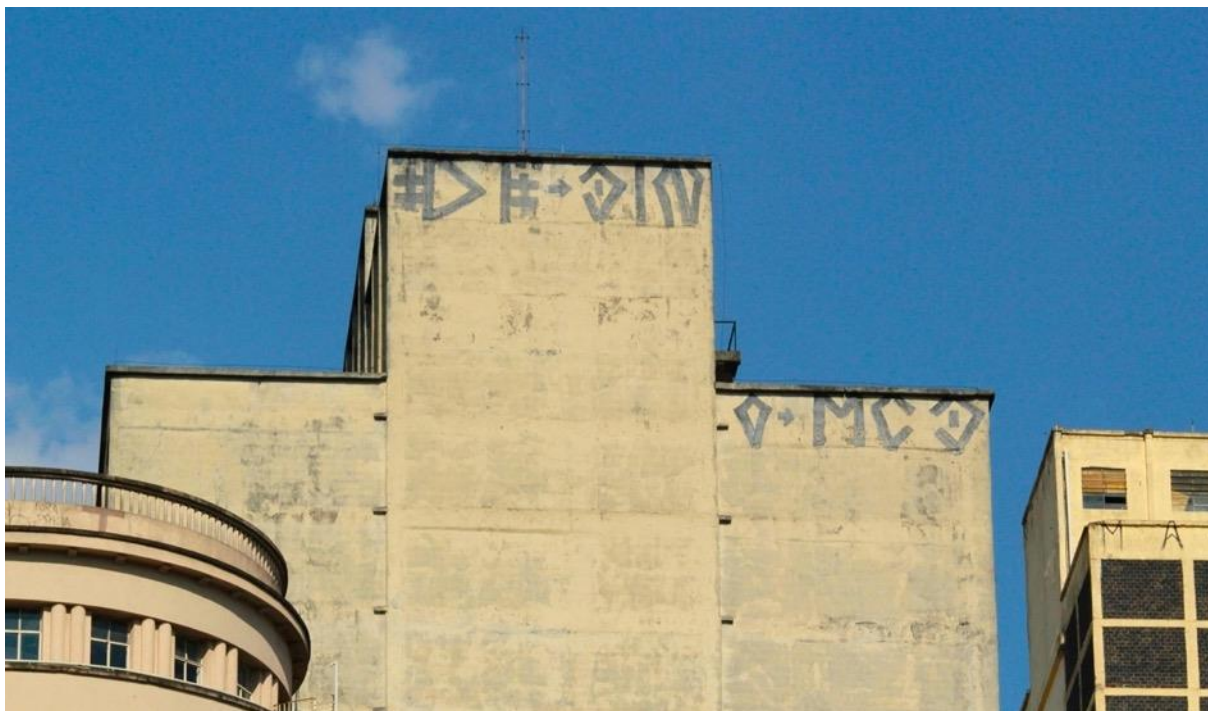


Figura 4.6. Relíquia. Na região central de São Paulo, uma pixação de #DI#, um dos pixadores mais influentes da década de 1990, ainda perdura no topo de um prédio. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.



Figura 4.7. Agenda. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Uma vez que as edificações urbanas se apresentam nas mais diversas configurações, os pixadores recorrentemente se referem a elas como “pico” ou

prédio (figura 4.8). Conforme esclarecido nas entrevistas por MISFITS (2019a) e REPRISE (2019), o primeiro engloba construções residenciais, estabelecimentos comerciais, galpões de fábricas etc., mais baixas, de até três ou quatro andares⁶⁹, cuja parte superior, ou topo, costuma ser uma laje de cobertura e/ou telhado. Alguns picos têm um recuo na fachada conhecido como marquise, uma estrutura projetada para além da parede como recurso de proteção; muitas vezes é através dela que os pixadores conseguem acessar o primeiro pavimento. Já os prédios são, como sabemos, edifícios mais altos, de porte médio à elevado, com um maior número de andares e sistemas de segurança específicos. Seu topo pode ter uma casa de máquinas, que guarda componentes do elevador, além da laje de cobertura e/ou telhado. Essas expressões serão retomadas nas próximas seções.

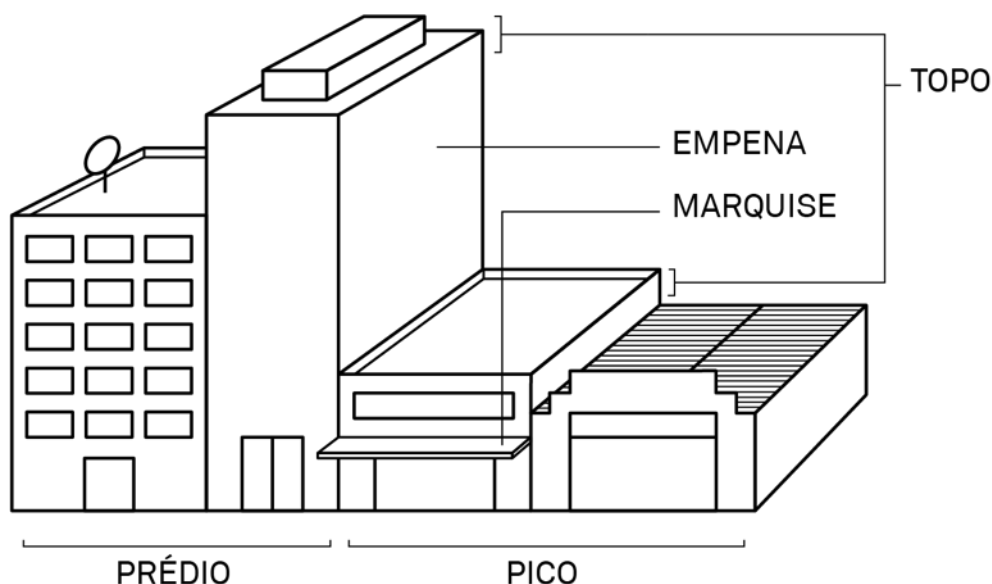


Figura 4.8. Prédio e pico. Fonte: autora.

O tipo de suporte a ser intervencionado e, por conseguinte, o instrumento a ser utilizado, estão profundamente atrelados ao local elegido. Como muitos pixadores já têm em mente o lugar que desejam pixar, bem como a modalidade necessária para tal, a escolha do material é relativamente fácil, e a familiaridade com ele somente

⁶⁹ Conforme MISFITS (2019a): “Pico é de três [pavimentos]. Tem gente que considera quatro andares já prédio, ‘predinho’, outros ainda consideram pico. Ainda tem um dilema entre os pixadores essa questão aí. ‘Pra’ mim, até quatro andares ainda é pico. Minha visão, meu ponto de vista. Cinco em diante já é ‘predião’, ‘predinho’. E assim vai mudando, né, tem prédio e edifício, que são mais aqueles de *boy* [gíria derivada de *playboy*, para referir-se aos indivíduos com condições financeiras elevadas], tem mais segurança e tal”.

agrega sabedoria nessa decisão. Por outro lado, quando a ação é espontânea, é preciso adequar a ferramenta que se tem em mãos.

4.3 Materiais e instrumentos

“Pixador pixa com o que vier” — essa frase, enunciada por AÇÃO em uma de nossas interações online, revela um posicionamento frequente entre os pixadores: pixam com *spray*, rolinho, trinchas, borrifador, enfim, o que quer que se encontre disponível (figura 4.9). A adaptação de instrumentos, bem como a atribuição de funções inéditas aos artefatos que não foram inicialmente projetados para esses novos fins também são habituais entre eles, que propõem novas técnicas para escreverem suas assinaturas, conferindo-lhes um formato diferenciado e potencializando a sua visibilidade, ou então se sujeitam a condições que demandam ferramentas específicas e cujo custo pode ser inviável. Em suma, cada instrumento possui características particulares e pode ser utilizado para diferentes finalidades, inclusive estéticas.

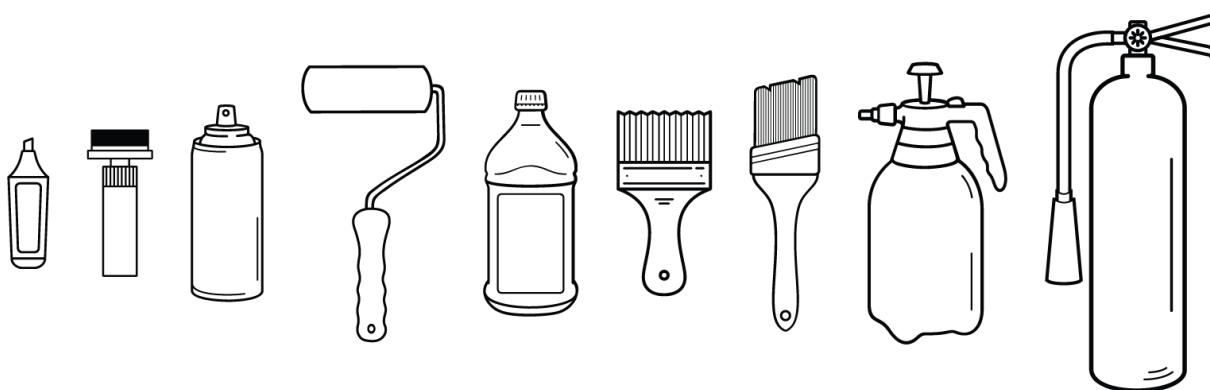


Figura 4.9. Materiais e instrumentos. Da esquerda para a direita: marcadores, *spray*, rolo de pintura, tinta armazenada em um recipiente plástico, trinchas, borrifador e extintor. Fonte: autora.

4.3.1 Tinta

De modo geral, a tinta é o principal veículo utilizado pelos pixadores. Apesar de na atualidade o mercado brasileiro ofertar uma certa variedade de produtos, Pennachin (2012, p. 199) conta que, nos primórdios da pixação, ainda na década de 1980, a escassez de materiais aliada às “restrições econômicas no que se refere ao uso da tinta em *spray*” e à disseminação de uma cultura de improvisação, amparada na ideologia do faça-você-mesmo, desencadeou o surgimento de algumas

alternativas⁷⁰ criativas por parte dos interventores. Uma delas foi a então adoção do látex, que por ser à base d'água passou a ser diluída para ser aplicada posteriormente com rolos de pintura, ou, mais raramente, com trinchas, aumentando o seu rendimento e reduzindo ainda mais o seu custo.

Apesar da tinta látex ainda ser largamente empregada, outros tipos também são usuais, e cada um apresenta possibilidades e limitações distintas. A tinta à óleo e a automotiva, por exemplo, embora não sejam à base d'água, têm a vantagem de serem mais brilhantes, aumentando o contraste da assinatura no ambiente, e de terem maior durabilidade, já que não se dissolvem com facilidade, como explica REPRISE (2019): “Eu gosto de fazer com tinta à óleo porque demora mais [a sair], fica muitos anos. Eu não gosto de diluir tinta não, eu gosto da tinta bem forte”.

À tinta de cor branca podem ser acrescentados pigmentos, de modo a obter-se determinada tonalidade com a qual se deseja trabalhar. Garrafas PET e outros recipientes plásticos são reaproveitados como vasilhames de armazenamento, simplificando o esguicho do líquido durante o ato. Ademais, segundo Filardo (2015), a quantidade de tinta a ser sobreposta varia de suporte para suporte: se a superfície for porosa, tende a absorver mais, portanto é preciso aplicar um volume maior; se for lisa, o traço deve ser feito rapidamente, de modo a evitar o escorrimento.

4.3.2 Rolinho

O rolinho, de espuma ou de algodão, possui um formato cilíndrico que pode variar de comprimento, e é justamente o tamanho desse comprimento que gera o traço mais grosso; se for aplicado lateralmente, o traço é o mais fino (figura 4.10). Esse instrumento apresenta uma resposta menos regular e sensível aos gestos associados às formas curvilíneas e orgânicas, prevalecendo os traços retos, mas

⁷⁰ Nesse contexto, REPRISE (2019) narra que nos anos 1990 era comum mesclar-se tinta ou giz de cera com vela, os dois últimos feitos basicamente de parafina: derretia-se os componentes em um recipiente metálico, que poderia ser posteriormente descartado, e colocava-se a mistura na geladeira para resfriá-la, de modo a retornar ao estado sólido. Isso fazia com que a durabilidade no suporte aumentasse, dado que o giz de cera esvaece em pouco tempo. MISFITS (2019a) conta que na mesma década utilizava-se um líquido normalmente voltado para calçados de couro, cuja embalagem possuía uma ponta porosa semelhante aos *squeezes*. Esses materiais eram majoritariamente usados por grafiteiros quando escreviam seus *tags*, e suas versões atuais são por eles manipuladas até hoje. Em ambos os relatos foi possível depreender que os pixadores sempre deram preferência para a tinta, seja através do rolo de pintura ou da lata em *spray*.

isso não significa que ele não possa ser utilizado para traçar curvas. A figura 4.11 ilustra dois possíveis cenários em que o rolinho é manuseado: sem uma angulação fixa, sendo livremente rotacionado para que o traço, qualquer que seja a direção da escrita, tenha uma mesma espessura; ou então verticalmente.

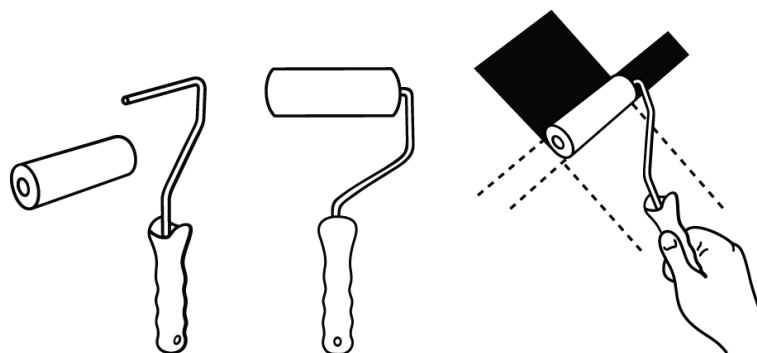


Figura 4.10. Rolinho. Esse instrumento pode ser comparado à caneta de ponta larga, já que o tamanho do comprimento do rolo gera o traço mais grosso. Fonte: autora.

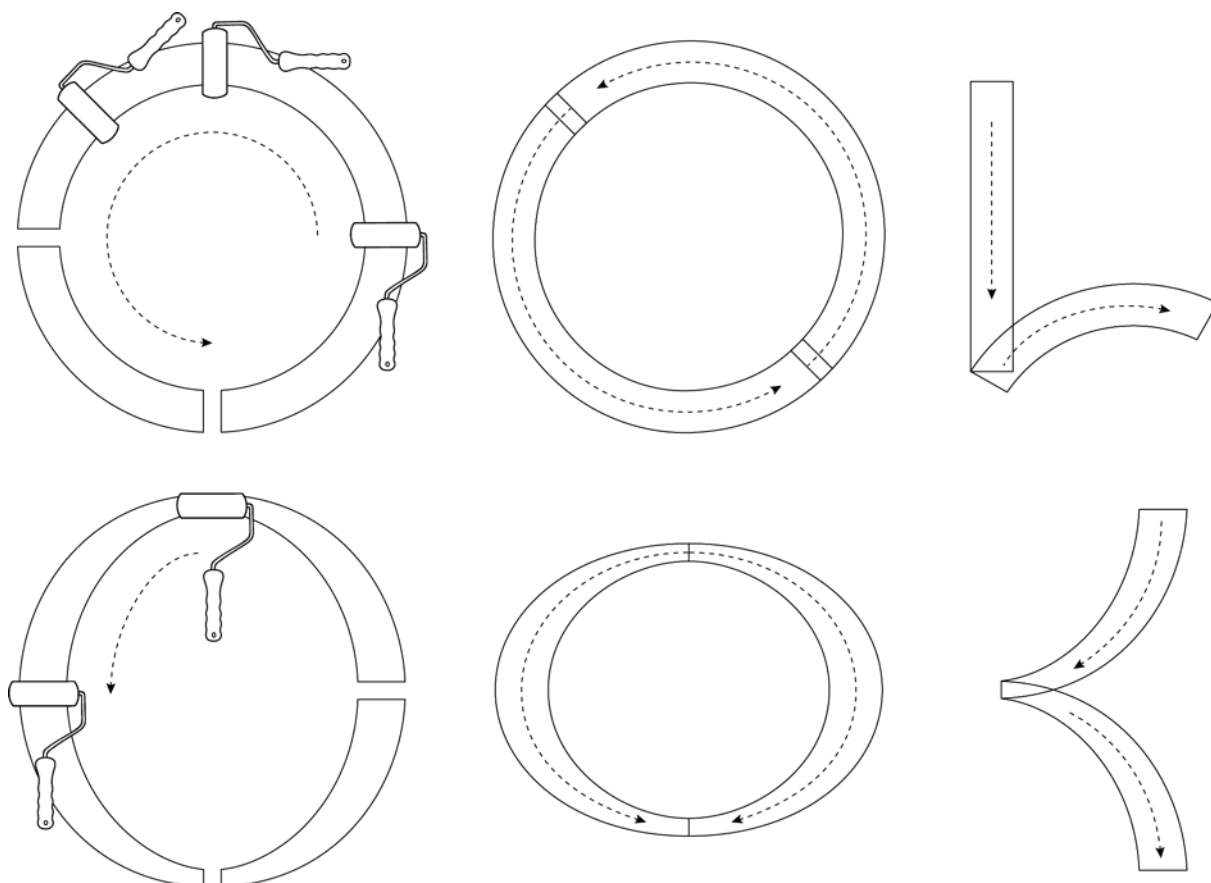


Figura 4.11. Traços curvilíneos com o rolinho. Nas imagens, o tamanho do rolo foi ampliado para dar ênfase ao movimento, e por isso o seu comprimento não corresponde exatamente à espessura dos traços grossos e finos. Fonte: autora, com base em Chastanet (2007).

Diante disso, alguns pixadores mais habilidosos conseguem grafar curvas regulares mesmo com o uso do rolinho, como é o caso de POTER (figura 4.12). Embora sua assinatura seja composta por letras cujas partes significantes são, em sua grande maioria, traços retos e angulosos, as formas arredondadas foram feitas com precisão, como pode ser observado sobretudo nas hastes do E e na onda no início da perna do R. A letra O ganhou um tratamento pictórico que o distingue formalmente entre as demais — até quando comparado com o T, cuja haste foi parcialmente substituída pelo desenho de um rolinho em uma espécie de homenagem —, porém, ainda assim, as linhas curvilíneas dos olhos e do sorriso também foram traçadas com rigor. Ademais, o pixador concedeu aos seus terminais certa expressividade ao recorrer aos traços curvilíneos, por exemplo, após a base oblíqua do P e no braço do T.

Um último comentário deve ser tecido, ainda com base na figura 4.12. É importante notar que o interventor não se limitou em aplicar o instrumento de apenas uma das maneiras demonstradas anteriormente na figura 4.11 para escrever sua assinatura. De modo geral, as letras aparentam uma mesma espessura, o que confere uma uniformidade ao conjunto. Contudo, a presença de traços finos, como em quase todos os terminais do T e no superior do R, sinaliza que, algumas vezes, o rolinho foi manipulado de forma parecida com a segunda situação da figura 4.11. A partir desse exemplo, é possível afirmar que, no pixo reto, o instrumento é administrado mais livremente, podendo ser posicionado em diferentes angulações ao longo da escrita. Essa particularidade será retomada no próximo capítulo.



Figura 4.12. POTER com rolinho na modalidade rapel. Imagem registrada em Belo Horizonte/MG, em 2021. Fonte: autora.

O rolinho é preponderantemente operado em superfícies uniformes, já que qualquer eventual irregularidade pode desgastá-lo, e quando há a intenção de sobrescrever letras grandes, agigantadas. Algumas vezes a tinta pode não ser distribuída de modo homogêneo, e são nessas ocasiões que a sua quantidade pode afetar o resultado (figura 4.13), revelando falhas que inclusive indicam o caminho percorrido pelo rolo. Todavia, em geral, mínimas deformações são praticamente imperceptíveis para o observador que se encontra ao nível da rua. Na figura 4.14, por exemplo, só foi possível averiguar que algumas partes das letras foram reforçadas através da ampliação da imagem: a barra e a seta do A, a perna do R e a espinha do S foram sutilmente contrastadas.



Figura 4.13. POTER com rolinho na modalidade pico. Na imagem identifica-se o rastro, o caminho percorrido pelo instrumento. Imagem registrada em Belo Horizonte/MG, em 2021. Fonte: autora.



Figura 4.14. ARRASTÃO com rolinho na modalidade prédio. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Ainda sobre a figura 4.14 acima, apesar de ser evidente, pela textura dos traços, que o rolinho foi a ferramenta elegida por ARRASTÃO para instalar sua marca, um outro recurso muito provavelmente foi adotado pelo pixador a fim de alcançar os espaços mais afastados da superfície intervencionada, e é a ele que a próxima seção se concentra.

4.3.3 Extensor

O rolinho pode ser manipulado com o auxílio de um extensor (figura 4.15). Como seu nome sugere, trata-se de uma haste anexada ao cabo do rolo de pintura com o

propósito de estendê-lo, comercializado em lojas de material de construção. Os pixadores, por sua vez, recorrem aos cabos de vassoura, antenas (Altamirano, 2018), pedaços de bambu⁷¹, entre outros utensílios. O importante é escolher algo apropriado, cujo comprimento atenda às dimensões do suporte e que garanta certa firmeza, já que um aspecto final com traços regulares só é obtido através da prática e, portanto, da experiência e do domínio do instrumento.



Figura 4.15. CRIPTA Djan com extensor. Fonte: Schacter (2014).

⁷¹ Como pude constatar ao visitar a exposição sobre pixação “GOMA: arteFATOS” (SESI Museu Artes e Ofício de Belo Horizonte, em 2023), do artista urbano João Marcelo, na qual um dos elementos expositivos era um extensor feito de bambu.

Em geral, o extensor é utilizado para se alcançar áreas mais distantes ou elevadas, “em alturas acima do dobro do tamanho do corpo do sujeito” (ALTAMIRANO, 2018, p. 189), por exemplo: quando a pixação é planejada para abranger um espaço mais amplo, como empenas⁷², cujo alcance ultrapassa o limite corporal do interventor; ou então nos casos em que há lacunas acima de inscrições precedentes. Ele também é um valioso acessório para a ocupação do topo das edificações, modalidade que será esclarecida mais à frente. Por externar resultados formais peculiares, seu uso pode ser considerado uma modalidade, na qual, durante a ação, o pixador se encontra em pé ou em uma posição que lhe ofereça certa estabilidade, uma vez que controlá-lo é uma tarefa árdua.

O manejo do cabo extensor dificulta a *rotação* do rolinho, e por isso algumas partes significantes das letras nem sempre correspondem a um único traço, mas sim a **traçados sucessivos**, conforme esquematiza a figura 4.16. Nela, como PIXADOR não conseguiu rotacionar o instrumento para construir de modo contínuo, com um único traço, a barra curvilínea de seu A, a solução encontrada pelo interventor foi simular sua espessura através de traços sucessivos, o que pôde ser verificado por meio dos vestígios deixados pela largura do rolo. Em suma, não é que o rolinho não possa produzir formas curvas, porém, em algumas situações — como esta, em que a assinatura foi feita com o apoio de um extensor —, o seu manuseio pode ser restrito para tal.

⁷² Empenas são as paredes “cegas” de uma edificação, ou seja, as faces laterais sem aberturas à iluminação e à ventilação, como janelas.

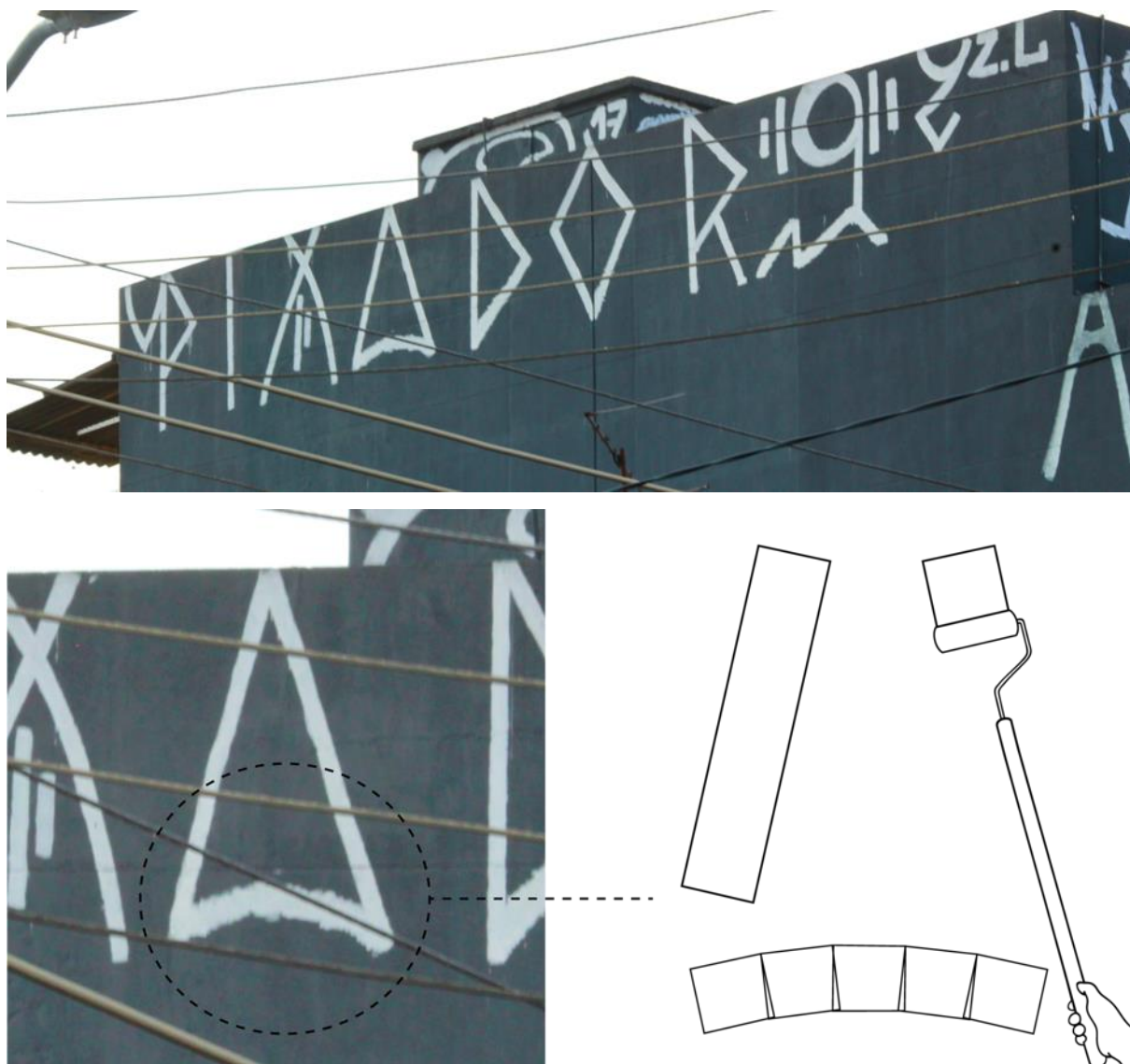


Figura 4.16. Traçados sucessivos no pixo reto. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019.
Fonte: autora.

4.3.4 Spray

O *spray* é um instrumento que pode gerar traços uniformes devido ao fluxo contínuo de tinta, que é comprimida através do bico da lata, o *cap*. Tem como atrativo o peso leve e a possibilidade de ser descartado ao final da ação, mas como desvantagem o pequeno volume que armazena. Traçar de maneira firme, coordenando a pressão através do bico, é ideal, mas nem sempre isso é executável; por isso, quando agenciado por um iniciante ou em cenários de pouco equilíbrio, pode revelar uma linha irregular. Ademais, recomenda-se cuidado ao comprimir o bico — que pode entupir com certa facilidade ou, dependendo do manuseio, subtrair o gás interno —, e nunca virar a lata de cabeça para baixo.

Cada *cap* possui um furo por onde a tinta é jorrada e cujo diâmetro pode variar de tamanho. Existe uma diversidade de *caps* à venda atualmente no mercado, mas, de modo resumido, o *skinny cap* produz um traço fino, o *universal cap* produz um traço médio, e o *fat cap* produz um traço largo. Por isso as letras pixadas com o *spray* apresentam espessuras diferentes (figura 4.17), que também podem alterar dependendo da distância e da inclinação da lata em relação ao suporte (figura 4.18), dentre outros fatores. Assim, a estética da assinatura feita com o *spray* está mais atrelada ao movimento fluido do gesto do que ao bico utilizado, embora o tamanho do seu furo também contribua para a formação de resultados marcantes.



Figura 4.17. *Spray*. Espessuras diferentes feitas com tinta em *spray* podem ser justificadas pelo tipo de *cap* utilizado. Fonte: autora.

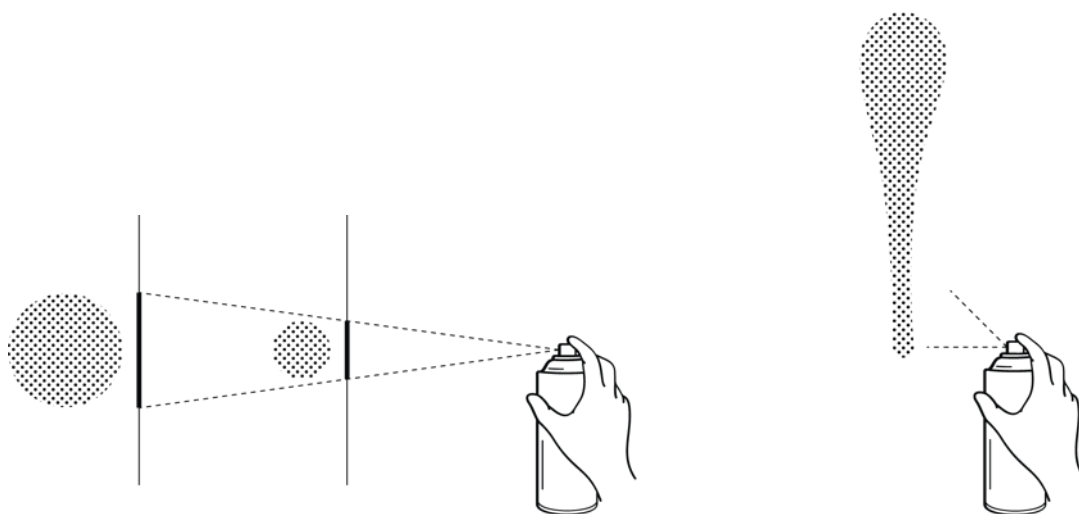


Figura 4.18. Distância e inclinação do *spray* em relação ao suporte. Fonte: autora.

Ao contrário do rolinho — ainda que este, como vimos, possa produzir curvas —, o manuseio do *spray* propicia formas curvilíneas mais acentuadas, e até mesmo as linhas retas ganham um aspecto mais orgânico, feitas por gestos manuais mais livres. Na figura 4.19, à título de exemplo, as duas amostras de IRONIA são bastante distintas, embora suas características principais sejam preservadas. A pixação da primeira imagem, executada com o combo rolinho e extensor, revela algumas letras que, aparentemente, foram difíceis de ser implementadas, evidente sobretudo nos

traçados sucessivos que dão forma às partes oblíquas do O e curvilínea do A. Possivelmente em virtude deles, outras partes significantes precisaram ter suas espessuras alargadas, como as hastes dos caracteres I, a fim de garantir, na medida do possível, uma projeção visual um pouco mais consistente. Ou, talvez, elas foram espessas em virtude do tratamento dado aos terminais, que ganharam serifa de estética triangular, mais precisas nas extremidades superiores do que nas inferiores.



Figura 4.19. IRONIA com rolinho e *spray* nas modalidades pico e beiral. Imagens registradas em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Já a pixação da segunda imagem na figura 4.19 acima, foi realizada com *spray*. De antemão, o que se nota é como as letras parecem ter sido pixadas de maneira muito mais fluida em comparação ao cenário analisado anteriormente. O A principalmente,

que pôde ter sua barra curvilínea gerada provavelmente por um único traço, além das partes oblíquas do O. Do meu ponto de vista, até mesmo a junção, o ponto de encontro, entre as hastes diagonal e vertical direita do N também nos permite observar isso. Não obstante, infelizmente a perspectiva da segunda fotografia não nos possibilita verificar se a base das letras são serifadas, somente seus terminais superiores — que sutilmente são. Ademais, no que tange à decoração da assinatura com um efeito de sombreamento, eu não sei afirmar se as espessuras do primeiro plano foram intencionalmente alargadas em relação aos do segundo plano, posto que o pixador poderia ter em mãos duas latas de tinta, ou então dois *caps* com aberturas de tamanhos diferentes.

A meu ver, ainda que na escala da cidade, o *spray* se comporta como uma caneta esferográfica, ferramenta que traz na sua ponta uma pequena esfera metálica que corre e gira livremente, já que, assim como ela, ele pode ser orientado para qualquer sentido. Também suponho que o seu manuseio propicia ao pixador uma certa ousadia quanto à sua expressão corporal, que pode testar seus próprios limites ao tentar alcançar pontos mais distantes do suporte, tendo em mente que a lata pode ser inclinada.

4.3.5 Borrifador e extintor

O borrifador e o extintor são exemplos de apropriação e ressignificação de aparatos não-convencionais e, por isso, serão brevemente percorridos aqui. No meio agrícola e de jardinagem, o borrifador é conhecido como pulverizador, e armazena água para umidificar plantas e administrar pesticidas e outros produtos químicos. Na pixação paulista é operado o manual e de pequeno porte, guarneado com tinta látex diluída para evitar o seu entupimento. Conforme MISFITS (2019a):

Tem o borrifador, que é um prod... É algo que usam “pra” molhar planta, eles colocam água. Aí, brasileiro, né, tem que ser estudado: eles [os pixadores?] criaram um método de diluir a tinta bem fina, “pra” por nele e usar. Fica como se fosse um *spray*, só que mais largo, como se fosse um *spray* com... de *fat cap*. É mais barato também, porque como a tinta é com água, bem fina, bem diluída, aí acaba sendo barato (MISFITS, 2019a).

A compressão prévia facilita a sua manipulação, originando traços mais espessos cuja apresentação talvez só seja aproximadamente atingida com o *spray* de bico largo, além de muitas vezes ocasionar um “efeito de textura” (ALTAMIRANO, 2018,

p. 172), o escorrimento da tinta que, a depender do pixador, pode lhe parecer esteticamente interessante, atuando como um ornamento, um elemento decorativo para sua assinatura, uma vez que eleva a expressividade das formas de suas letras. O borrifador (figura 4.20) é adequado para superfícies irregulares, como muros chapiscados, concretos, cimentos e tijolos, e para preencher longas extensões com maior eficácia e agilidade.



Figura 4.20. Borrifador. Fonte: RAO e DEZA.

O extintor, como sabemos, é um equipamento de segurança designado para controlar princípios de incêndio. O procedimento para abastecê-lo de tinta, igualmente diluída com água, é mais laborioso, exigindo o uso de ferramentas específicas — o que justifica o seu uso menos recorrente. Este artefato alcança alturas elevadas (figura 4.21) devido à alta pressurização canalizada pela mangueira. No entanto, o jato dura poucos segundos, e por isso é geralmente empregado de maneira objetiva em ações antecipadamente planejadas. Os traços gerados pelo extintor exteriorizam uma espessura expressiva e única, marcada por um contraste que destoa da monolinearidade do pixo reto, e que, portanto, pode ser considerado uma ornamentação das formas das letras.

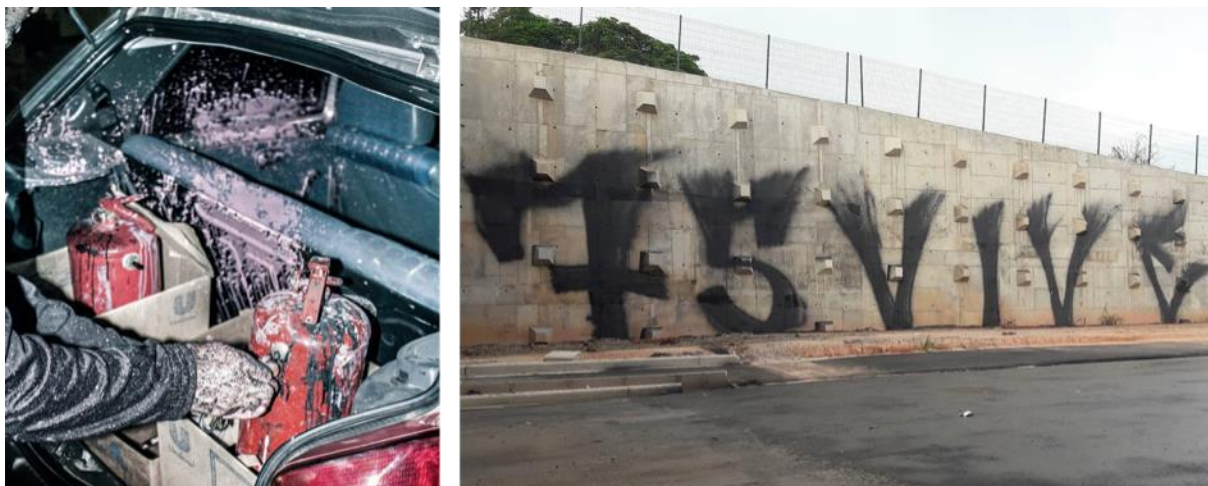


Figura 4.21. Extintor. Fonte: Silvi Clapp e 75VIVE.

4.3.6 Escada

Apesar de tratar-se de um aparato convencional que dispensa descrição, a escada pode ser protagonista em algumas intervenções, quando se intenta alcançar áreas mais elevadas ou quando há lacunas acima de inscrições preexistentes. Durante a ação, sua base é erguida e deslocada aos poucos por uma ou mais pessoas enquanto o autor da pixação grafa sua marca horizontalmente, mas pode ser operada por um único pixador, dependendo da altura almejada e da segurança que o equipamento oferece. Em função da delicada condição de equilíbrio do sujeito no ato, quase sempre o *spray* é manipulado.

4.3.7 Marcadores

Os pixadores recorrem aos marcadores, como o canetão, também chamado de pincel mágico, somente quando assinam as folhinhas, por serem considerados inadequados para a cobertura dos suportes no meio citadino — o seu uso no mobiliário urbano é mais recorrente entre grafiteiros⁷³. Esses instrumentos podem variar de ponta (arredondadas ou achatadas) e de tamanho, o que influencia na espessura, na largura da linha tracejada.

⁷³ MISFITS deixa claro que muitos pixadores não respeitam assinaturas perecíveis: “Pixador não respeita [inscrições] de giz de cera, de caneta. Para mim, uma pessoa ir para a rua — todos os pixadores falam isso —, tem que fazer de *spray* ou de tinta. Que vai fazer de giz, que vai fazer de canetinha, não conta, a gente passa por cima. Pode ter dez, vinte, trinta, cinquenta *tags*, nenhum pixador liga. Agora, se estiver de *spray*, de tinta, aí se há o respeito” (MISFITS, 2019a).

Para Chastanet (2007), a relação entre a ferramenta e o suporte é insuficiente para explicar a aparência das letras do pixo reto. Adoto o mesmo posicionamento uma vez que, se a sua prática fosse restrita apenas a esses fatores, seria muito difícil distingui-la de outras expressões visuais que recorrem aos mesmos procedimentos. Por isso a importância de discutirmos não somente os materiais e tipos de suportes intervencionados, mas também o modo como essa intervenção se dá. Nesse sentido, o próximo tópico diz respeito às modalidades.

4.4 Modalidades

No início desta investigação, quando comecei a levantar o estado da arte sobre o meu objeto de estudo, a única referência que encontrei que apontava a existência de determinadas modalidades foi Chastanet (2007). Este autor não se dedica em exatamente descrevê-las, apenas reconhece que os pixadores podem pixar em diferentes condições e circunstâncias, e elabora diagramas aos quais menciona ocasionalmente, sem, no entanto, apresentar as suas definições. Esses diagramas figuram cinco modalidades — chão, pico/prédio, pé nas costas, janela e escalada —, desprezando a modalidade corda (ou rapel) provavelmente por não ser executada até o ano da publicação de seu livro, como sugerem as fotografias que o ilustram. Não obstante, além de seu trabalho ser um dos poucos ao qual tive acesso que se volta para o aspecto formal do pixo reto com profundidade, seu enfoque é pertinente pois se preocupa com a concepção das letras.

Ainda situada nesse panorama, embora eu notasse há algum tempo a profusão de assinaturas feitas, por exemplo, na modalidade rapel, eu não compreendia porque, até então, outros autores não haviam se atentado para essa questão. Como existia, e ainda existe, uma lacuna no que diz respeito à produção teórica sobre a pixação no campo do Design e áreas correlatas, eu associava tal defasagem ao fato desta temática, de modo geral, ser desproporcionalmente observada sob seu viés social, nem sempre interessado em incluir aspectos mais pragmáticos, mesmo que o rolê seja abordado nesses estudos com rigor. Entretanto, na fase de coleta de dados, a entrevista com MISFITS (2019) me fez entender, através da perspectiva desse pixador, o porquê de isso acontecer:

Qual o número de modalidades exato, eu não sei. É algo que nunca foi estudado ou conversado dentro do pixo. Isso é algo novo também, não existia na década

de 1980 e 1990. Quem pixava prédio, pixava prédio, quem pixava pico, pixava pico, e quem pixava no chão, pixava no chão, no solo. E hoje em dia é dito isso, criaram isso, modalidades diferentes. [...] Há muita divergência de opinião, tem pessoas que criticam, falam: “Existir modalidade? Não tem modalidade. Pixo é pixo. Quem pixa no alto, pixa no alto, quem pixa no baixo, pixa no baixo”. Tem outros que já falam: “Não, eu gosto da modalidade rapel, eu gosto da modalidade prédio, eu gosto da modalidade escalada” (MISFITS, 2019a).

Segundo Pereira (2018), alguns pixadores reconhecem a existência de “gerações da pixação”, que são, conforme o autor, relativas às modalidades chão, prédio e janela. À vista disso, considero indispensável exaltar a pesquisa de Altamirano (2018) que, em sua dissertação de mestrado *A pixação na paisagem de São Paulo: o risco como construção do sentido da vida urbana*, realizou um empreendimento, a meu ver, inédito e de grande relevância, ao propor — ou substantiar a recém constatação, inclusive entre os próprios pixadores, de — uma tipologia das modalidades praticadas em São Paulo, e detalhar cada categoria meticulosamente, que são: chão, prédio, pé nas costas, cabo, escada, janela, escalada e corda. O quadro 4.1 abaixo procura resumir suas principais particularidades, na perspectiva da autora.

Modalidades da pixação paulista de acordo com Altamirano (2018)

MODALIDADE	DESCRIÇÃO
Chão	Primeira modalidade a ser praticada na pixação, quando ainda não havia outras, sendo a principal responsável pelo alastramento das assinaturas na década de 1980. Seu praticante investe na saturação, na instalação excessiva de pixos no maior raio de distância possível. Os principais materiais utilizados são o <i>spray</i> e o rolinho (e, mais recentemente, o borrifador); o rolinho, no entanto, com mais frequência em lugares onde as letras devem ocupar uma área maior. A marca é pixada na altura dos olhos do transeunte, sem o apoio de outros instrumentos ou recursos de longo alcance. O tamanho das letras varia de acordo com a dimensão do espaço disponível no suporte e do tipo de local (em grandes avenidas, por exemplo, as letras são maiores, para impactar o observador que se encontra em movimento). “A disposição das letras sempre leva em conta a materialidade, dimensão e ocupação prévia (por outros pixos ou outros tipos de manifestação visual) da superfície, sendo fundamental manter o alinhamento e a proporção de todas as letras que compõem o codinome” (ALTAMIRANO, 2018, p. 172).
Prédio	Surgiu no início da década de 1990 como a primeira possibilidade de ocupação da verticalidade de São Paulo. A escolha de uma localidade de destaque é um critério importante nesta modalidade. Basicamente,

	consiste em invadir um prédio, driblar os mecanismos de segurança até o último andar, arrombar a sua porta de acesso (caso não esteja aberta), escorar-se no beiral do edifício com o corpo para o lado de fora e de ponta-cabeça (com a ajuda de outra pessoa para evitar a queda), e escrever, com o rolinho, a assinatura na faixa superior horizontalmente. A princípio, o comprimento do braço do pixador delimitava o alcance do traço e a altura das letras, porém, com a adoção de cabos extensores, elas passaram a ser maiores, “além de deixar a prática mais segura e menos dependente da participação de outros parceiros” (ALTAMIRANO, 2018, p. 178).
--	---

A partir daqui, de acordo com Altamirano (2018, p. 184), é difícil demarcar com precisão o período em que surgiram as demais modalidades, “mas sabe-se que até o início dos anos 2000 todas já estavam consolidadas em São Paulo”.

Pé nas costas	Variação da modalidade chão, também conhecida como “jeguerê”, surgiu como uma maneira de preencher as áreas mais elevadas de paredes e muros. Nela, um pixador sustenta o outro nos ombros; aquele que está no alto realiza a intervenção horizontalmente, com o <i>spray</i> , enquanto o que está abaixo caminha para a lateral.
Cabo	Concerne ao uso de um extensor para o rolinho, ferramenta recorrente no universo da pintura comum de superfícies parietais, que requer habilidade por parte do interventor para manter a fidelidade dos traços da assinatura. Trata-se de um procedimento “eficiente principalmente em paredes já ocupadas por outros pixos de maior dimensão, uns acima dos outros, em uma superfície que mantém certa proximidade com o chão” (ALTAMIRANO, 2018, p. 189). As letras ganham um tamanho maior.
Escada	Como a designação da modalidade indica, diz respeito ao uso de uma escada como ferramenta de apoio para pixar o local pretendido. Uma ou mais pessoas devem oferecer suporte e auxiliar no seu deslocamento, na medida em que o pixador ocupa a extensão horizontal da superfície intervencionada. É operada com um objetivo semelhante ao da modalidade cabo, ou seja, para alcançar áreas mais altas, mas intenta ultrapassar ainda mais o nível de elevação. Todavia, “não possibilita a instalação de letras de maior dimensão, como na modalidade anterior, pois, estando no alto da escada, diante de uma condição mais frágil de equilíbrio, não há possibilidade de prática do rolo com cabo, sendo o <i>spray</i> o material utilizado para pixar” (ALTAMIRANO, 2018, p. 190), o que resulta traços mais finos e letras de tamanho menor.
Janela	Consiste em instalar a assinatura acima ou nas laterais de janelas, nas fachadas de prédios ou de casas. Para acessá-las, geralmente lança-se mão dos procedimentos da modalidade pé nas costas ou de elementos

	arquitetônicos disponíveis nos próprios suportes. A extensão horizontal da marca não é necessariamente a mesma da janela; se for vertical, o tamanho das letras é determinado pelo alcance do braço do pixador enquanto manipula o <i>spray</i>, ou pelo espaço disponível entre as janelas. O aspecto do “traçado figurativiza as condições de risco nas quais ele foi realizado, pois o desequilíbrio causado pela falta de pontos de apoio durante a ação muitas vezes é traduzido em traços tremidos, imprecisos e com partes onde a camada de tinta aparece mais densa ou mais fraca” (ALTAMIRANO, 2018, p. 195).
Escalada	Inaugura as modalidades de risco máximo da pixação, posto que um erro pode ser fatal para a vida do pixador. São adotados os mesmos procedimentos de uma escalada esportiva, o que demanda certas habilidades e preparo físico e psicológico, porém sem contar com equipamentos de segurança. Assim como na modalidade janela, para acessar os primeiros pavimentos do edifício, novamente é praticada a modalidade pé nas costas ou busca-se o apoio de elementos da própria arquitetura do local. Daí em diante, a escalada se dá através de demais suportes disponíveis, como as bases das janelas. A assinatura é pixada na vertical, de tal forma que cada letra ocupa o intervalo de um andar. O traço, feito com <i>spray</i>, figurativiza mais uma vez o nível de risco, devido “às condições precárias de equilíbrio e à adrenalina liberada no corpo em alta quantidade durante a performance — o que provoca diversas alterações no organismo, como, por exemplo, tremor nos braços e pernas” (ALTAMIRANO, 2018, p. 198).
Corda	“Essa modalidade, entre todas, é a que confere maior visibilidade ao pixo e à própria ação do pixador” (ALTAMIRANO, 2018, p. 204). Se apropria de um recurso usual entre pintores de prédios e fachadas externas, a cadeira suspensa, para realizar uma ação parecida com o rapel, familiar aos praticantes de turismo de aventura. O mecanismo para a descida de um paredão vertical é construído com materiais improvisados pelos próprios pixadores, e por isso as condições de segurança são precárias. Para dar início à ação, é necessário, antes, acessar o topo da edificação e adequar alguma estrutura onde a corda possa ser amarrada. Tanto o <i>spray</i> quanto o rolinho, que garante um traço mais espesso, podem ser manuseados; cada letra ocupa verticalmente um patamar da construção.

Quadro 4.1. Modalidades da pixação paulista segundo Altamirano (2018). Fonte: autora.

Como colocado anteriormente, a tipologia das modalidades de Altamirano (2018) é bastante detalhista e toma cerca de quarenta páginas de seu texto, que busquei sintetizar no quadro 4.1. Para a autora, o emprego de ferramentas como o extensor e a escada são consideradas modalidades à parte, o que talvez justifique o fato de Chastanet (2007) não as ter incluído em seus diagramas. Contudo, embora em seu

estudo Altamirano (2018) naturalmente se concentre na produção de sentidos que o *risco* envolvido em cada modalidade, em menor ou maior intensidade, proporciona tanto para os pixadores quanto para quem visualiza as intervenções, já que a sua investigação foi realizada na área da Comunicação e Semiótica, no meu ponto de vista as modalidades podem ser analisadas a partir de outros critérios, que tenham em conta a maneira como a *escrita* é produzida, implementada.

Isto posto, com base nesses autores, optei por decompor as modalidades em dois âmbitos: a **direção da assinatura**, à qual admiti as duas variações mais comuns para o arranjo de um conjunto de caracteres (horizontal, em que eles são dispostos lado a lado, ou vertical, em que eles são dispostos um em cima do outro); e a **postura corporal** do pixador durante a ação, à qual elenquei quatro estados praticáveis (apoiado, invertido, instável ou suspenso), levando em consideração, na medida do possível — dado a ilegalidade da atividade, que é arriscada —, o conforto do interventor.

Na postura apoiada, há certa estabilidade para instalar a marca visto que o pixador encontra-se apoiado no chão. Na postura invertida, o desafio reside em escrever cada letra de maneira invertida, refletida, com o pixador debruçado de cabeça para baixo no topo de determinada edificação. Já na postura instável, o pixador se apoia em uma escada, nos ombros de outros indivíduos ou em um elemento arquitetônico, por exemplo. E, por fim, na postura suspensa, o pixador, sentado em uma pequena cadeira pendurada por uma corda, precisa administrar seu equilíbrio enquanto realiza a intervenção.

Embora essa estrutura de análise sugira a existência de oito modalidades, na prática isso não é observado. A correlação entre a posição corporal do pixador e a direção da assinatura, em algumas situações, é limitada por questões físicas. Por exemplo, ao pixar na condição invertida, mesmo com o auxílio de um extensor, é corporalmente e fisicamente impossível o interventor alcançar áreas do suporte que viabilizem uma disposição vertical das letras em grande dimensão. Sendo assim, a justaposição desses quesitos são, na realidade, seis: apoiado–horizontal, apoiado–vertical, invertido–horizontal, instável–horizontal, instável–vertical e suspenso–vertical. Isso será explanado a seguir.

4.4.1 Apoiado

A rua é o principal palco de atuação dos pixadores desde a gênese da pixação na década de 1980. Conhecida como a maneira pela qual os principiantes estreiam neste universo, a prática à nível do chão garante aos interventores estabilidade, que realizam seus feitos em pé (figura 4.22) ou agachados. Isso não quer dizer que não há nenhum risco envolvido, apenas que a postura no momento exato da escrita é relativamente confortável para tal, em comparação com as demais posições que ainda veremos.



Figura 4.22. Apoiado no chão. Fonte: CRIPTA Djan.

Se na via pública os suportes normalmente intervencionados são paredes, muros, tapumes e portões, existem outros lugares em que o pixador consegue assinar superfícies à sua frente e acima do nível da rua com certa estabilidade. Na parte superior de prédios, por exemplo, com os pés no chão ele pode pixar as paredes da casa de máquinas ou da caixa d'água. Já apoiado na laje ou no telhado dos picos, é possível pixar empenas (figura 4.15, na seção 4.3.3) ou as faces laterais vizinhas. E se o pico tiver uma marquise, o pixador também consegue intervencionar sua fachada (figura 4.23). À todas essas circunstâncias os pixadores dão o nome de

“beiral”⁷⁴. Claro que, para acessar tais locais, estratégias que colocam o indivíduo em risco são colocadas em prática, porém, novamente, no momento exato da intervenção, sua postura corporal é estável.



Figura 4.23. AÇÃO e SEDUTOR na modalidade beiral em um pico. Na imagem, a espessura dos traços, ainda que aparente ser monolinear, é alargada. Fonte: OSSO.

Para Altamirano (2018), no chão, nenhum acessório que propicie o alcance ao suporte pode ser utilizado, como o cabo extensor, que compreende como uma modalidade específica. Decerto que o extensor demanda domínio para gerar um aspecto final regular da assinatura, mas, como o meu critério é a firmeza, o equilíbrio corporal do pixador, entendo que este instrumento pode ser manipulado quando se está estável, assim como o rolinho (figuras 4.24 e 4.25), o *spray* ou qualquer outro que sua criatividade reivindicar. Consequentemente, os traços das letras são geralmente mais precisos, decorrentes de movimentos de um corpo que permanece firme ao longo da execução, como exemplificam, na figura 4.26, as pixações de LIXOMANIA — pixador “na ativa” desde a década de 1990 (Pennachin, 2012).

⁷⁴ Não confundir com o beiral arquitetônico, que se refere à aba do telhado.



Figura 4.24. PROFECIA com rolinho na modalidade beiral em um pico. Fonte: Chastanet (2007).



Figura 4.25. FURIA com rolinho na modalidade chão. Na imagem é interessante notar como as partes significantes curvas das letras U e A foram traçadas com certa regularidade. Fonte: Chastanet (2007).



Figura 4.26. LIXOMANIA com *spray* na modalidade chão. Fonte: LIXOMANIA.

Apoiado, o pixador pode instalar sua marca na horizontal ou na vertical (figura 4.27), apesar desta última direção ser rara⁷⁵. Isso porque, via de regra, inclusive em outras modalidades, a intenção é preencher toda a extensão do suporte sempre que houver a possibilidade e disponibilidade espacial. Se essa extensão permitir a disposição da assinatura tanto na horizontal quanto na vertical, as letras na vertical ganham uma dimensão reduzida em comparação às letras na horizontal, o que para o seu autor pode não ser interessante, tendo em vista ainda a questão da visibilidade. Contudo, as pixações da figura 4.27 seguem essa convenção, já que foram verticalizadas justamente para ocuparem as superfícies estreitas disponíveis na sua totalidade, pelo menos até onde seus produtores conseguiram alcançar. Logo, podemos inferir que, algumas vezes, o arranjo da assinatura é sinalizado pelos próprios elementos arquitetônicos da localidade a ser intervencionada.

⁷⁵ Durante a coleta de dados, só encontrei dois exemplares de pixação na modalidade apoiado dispostos na vertical, e são eles que compõem a figura 4.27 abaixo.



Figura 4.27. Direção vertical da assinatura na modalidade chão. Na segunda imagem, embora o pixo de CHAGAS esteja disposto na vertical, para escrever todas as letras até onde seu corpo conseguiu alcançar, o pixador precisou organizá-las de uma forma não convencional no que diz respeito à sua leitura, recorrendo, de certo modo, à direção horizontal. Imagens registradas em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Ademais, afora no caso do extensor, é o corpo que estabelece o tamanho máximo para as letras (figura 4.28). Ou seja, a altura e a largura são limitadas pelo ponto ápice que o movimento gestual e corporal consegue alcançar, e a disposição horizontal leva em conta a realidade física do indivíduo, que não se desloca verticalmente, mas pela lateral. Isso fica evidente na figura 4.29 abaixo, na qual a altura do pixador é bastante próxima à altura de sua assinatura, levando-se em conta ainda a extensão de seu braço.

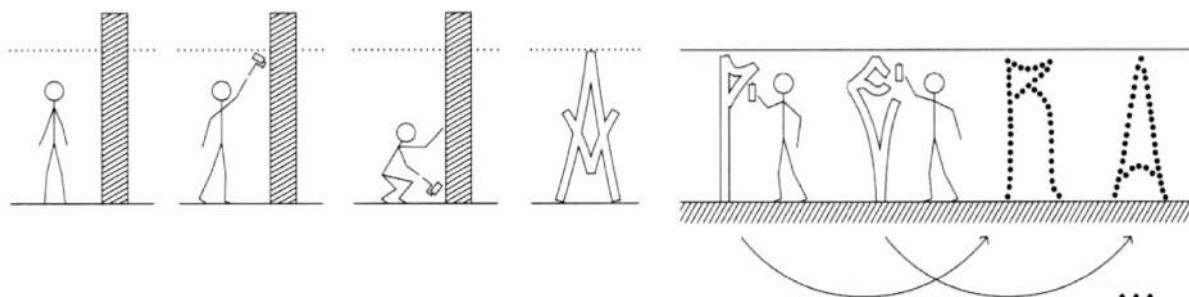


Figura 4.28. Manipulação dos instrumentos quando se está apoiado. Fonte: Chastanet (2007).



Figura 4.29. OSCURURU com rolinho na modalidade chão. Fonte: OSCURURU.

4.4.2 Invertido

A postura invertida é conhecida entre os pixadores como “ponta-cabeça”. Nessa posição, o interventor debruça-se na extremidade de uma edificação com a cabeça voltada para baixo (figura 4.30), para ocupar a fachada de seu topo. Os pixadores se referem a esta modalidade como pico (figura 4.31) ou prédio (figura 4.32), ou seja, recebe o nome do lugar em que foi feita a intervenção. Em São Paulo, os prédios começaram a ser alvo da pixação entre o final da década de 1980 e o começo de 1990. Em busca de maior visibilidade, os pixadores passaram a considerar a

verticalidade da cidade um espaço de prestígio a ser intervencionado. A notoriedade é conquistada não só por adentrar o edifício escolhido — o que legalmente é previsto como invasão de propriedade — e burlar os mecanismos de segurança para chegar até o almejado último andar, mas sobretudo por colocar a própria vida em risco escorando-se em alturas elevadíssimas para fazer a inscrição.

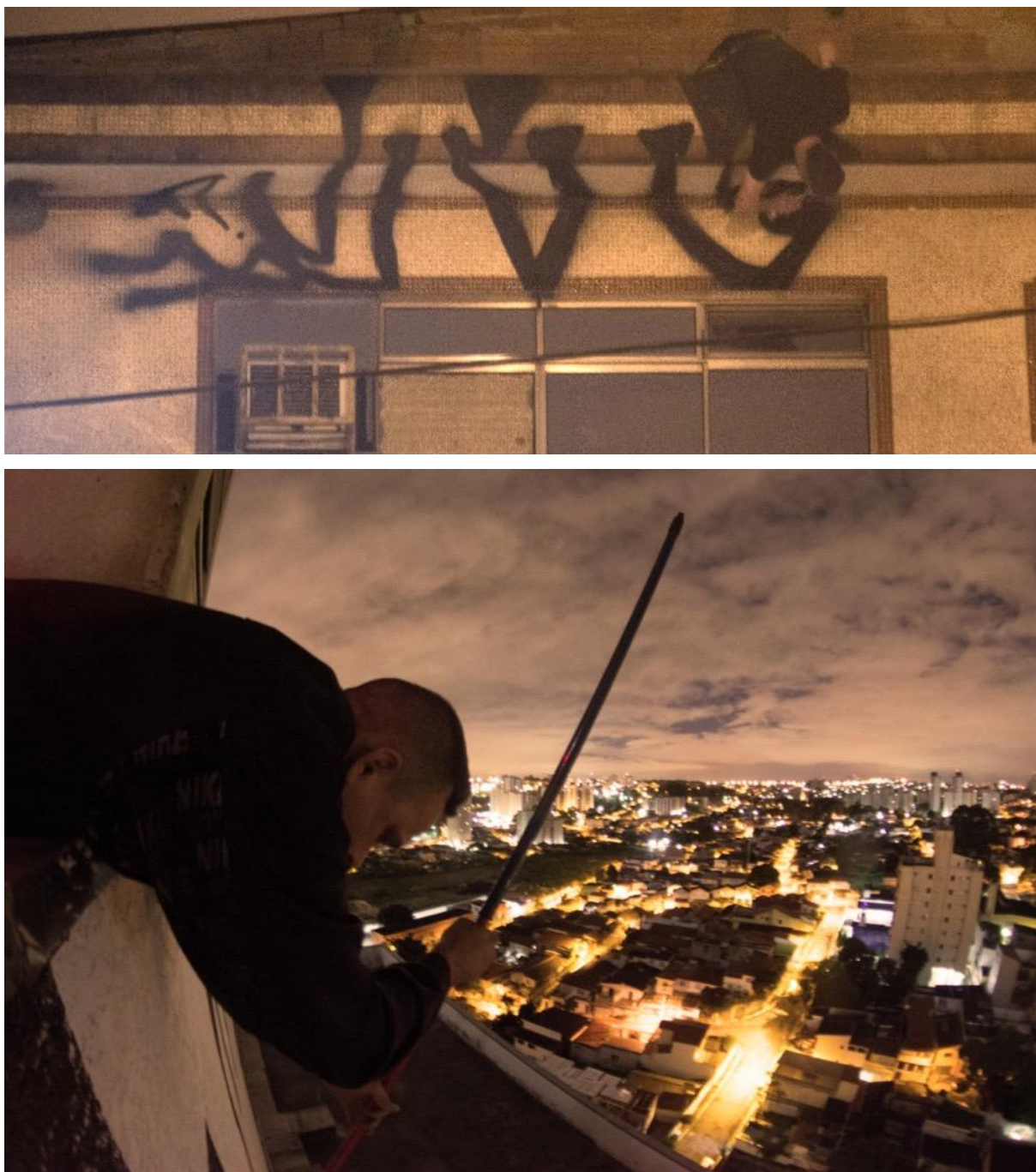


Figura 4.30. Invertido pois escreve-se invertido. Na imagem superior, o traço em *spray* tem a sua espessura alargada, evidente nas extremidades triangulares. Fonte: OSSO.



Figura 4.31. PESTES na modalidade pico. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019.
Fonte: autora.



Figura 4.32. SACK e JAMAICA na modalidade prédio. Na imagem superior, o pixador ocupou toda a extensão do topo da edificação repetindo as letras de sua assinatura. Primeira imagem registrada em Belo Horizonte/MG, em 2021, e a segunda em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Tendo em mente a perspectiva do transeunte, a escala do prédio requer que a intervenção seja feita com o rolinho, que pode ser manuseado com o extensor para que as letras ganhem uma dimensão ainda maior, porém também são encontrados exemplares em *spray* (figura 4.33), que podem ter as espessuras de seus traços alargadas ou não. Na ausência do cabo ou no caso do *spray*, a ajuda de uma

segunda pessoa é ideal por uma questão de segurança, especialmente se o telhado for íngreme e sem platibanda⁷⁶.



Figura 4.33. MALAS com *spray* na modalidade prédio. Nota-se certo contraste na extremidade inferior das letras, provavelmente devido à inclinação da lata de tinta em relação ao suporte. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

O procedimento para a instalação da assinatura na posição invertida é bastante específico, posto que a inversão é também no sentido em que se escreve. Na figura 4.34 abaixo, que ilustra como os instrumentos são manipulados nessa modalidade, a primeira imagem reproduz o caractere S na sua orientação convencional, tanto que conseguimos lê-lo. No entanto, não é este o ponto de vista do interventor que se debruça de cabeça para baixo para instalar sua marca. Conforme esclarece MISFITS (2019a):

Quando você vai fazer [o pixo] num prédio, você tem que fazer invertido “pras” letras ficarem da forma correta, “pra” você poder ler. Porque, no caso, se você não treina, se seu cérebro não [se] acostuma à forma de escrever de “ponta-cabeça”, têm pessoas que erram. Até hoje, [tem pixador que] chega lá em cima e põe a letra do lado ao contrário, um S vira quase um 2. [...] Por isso [é] ideal a questão de treinar no caderno. Eu já instruí muita gente que foi fazer [a modalidade] prédio comigo, que nunca tinha feito, de falar: “Ó, treina no caderno, ‘pra’ chegar lá e você não errar, ‘pra’ você não fazer ao contrário”. [...] Pessoal

⁷⁶ Platibanda é uma espécie de mureta que emoldura a parte superior de uma edificação para ocultar o telhado, como esquematizado na imagem central da figura 4.34 a seguir.

do pixo é complicado, fala mesmo, fala: “Nossa, errou”. Se você faz certinho, fica mais bem visto (MISFITS, 2019a).

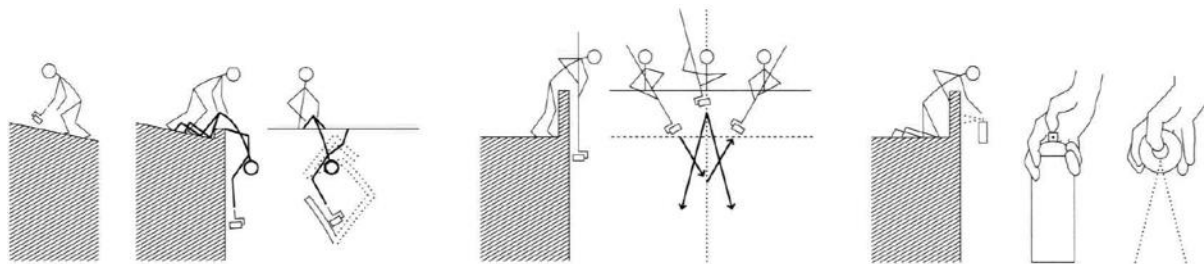


Figura 4.34. Manipulação dos instrumentos quando a escrita é invertida. Fonte: Chastanet (2007).

Assim como na condição apoiada, com exceção do uso do extensor, o tamanho das letras também é limitado pela extensão corpórea do indivíduo e pela área disponível no suporte intervencionado, mas, em geral, como esta última costuma ser generosa, elas são predominantemente amplas. O direcionamento horizontal novamente obedece à realidade física do pixador, que mesmo com o auxílio do cabo, não consegue dispor os caracteres verticalmente, principalmente se sua marca for extensa. Ademais, apesar de algumas localidades possuírem marcações estruturais, o alinhamento das letras na linha de base é aperfeiçoado com a prática.

Ainda em tempo, existe uma outra ocasião em que a postura corporal do interventor é invertida durante a instalação da assinatura e que não diz respeito às modalidades pico e prédio: quando a superfície inferior de uma janela é pixada pelo lado interno da edificação (primeira imagem da figura 4.35). Segundo Altamirano (2018), essa é uma tática controversa entre os pixadores, pois alguns consideram que a maneira “correta” de acessar as janelas é através da escalada⁷⁷ — modalidade que será destrinchada mais adiante. Não obstante, embora seja possível fazer a pixação de “ponta-cabeça”, a ocupação de janelas geralmente ocorre na superfície superior, com o corpo posicionado de frente para o suporte (segunda imagem da figura 4.35).

⁷⁷ De acordo com MISFITS (2019a): “Primeira janela não conta, mas da segunda ‘pra’ cima já é escalada, que é por fora”.

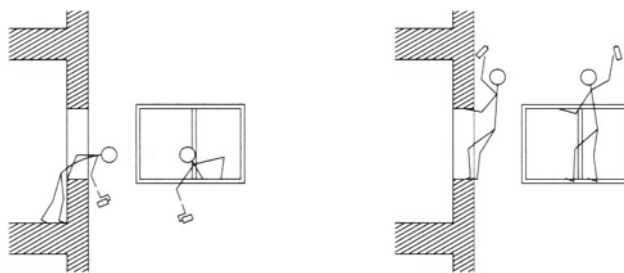


Figura 4.35. Possibilidades de ocupação de janelas. Fonte: Chastanet (2007).

Na figura 4.36, por exemplo, o pixo de REPRISE preenche o intervalo entre duas janelas do tipo basculante. Seu autor, em relato informal por meio de trocas de mensagens instantâneas, contou que invadiu o local com as mesmas estratégias adotadas na modalidade prédio e que precisou quebrar os vidros para realizar a intervenção. No entanto, ele não ficou invertido conforme esquematizado na primeira imagem da figura 4.35, o que pode ser confirmado pelo sutil contraste que os traços aparentam nas partes superiores das letras, em decorrência da angulação da lata em relação ao suporte. A modalidade escalada será esclarecida a seguir.



Figura 4.36. REPRISE na modalidade janela. Fonte: Chastanet (2007).

4.4.3 Instável

As posições instáveis são aquelas em que há pouco equilíbrio, evidenciando muitas vezes oscilações e irregularidades nos traços, vestígios de movimentos de um corpo

que está suscetível à uma conjuntura arriscada e à adrenalina enquanto realiza a intervenção, muito embora a regularidade de sua assinatura seja um preceito a ser seguido. São três as situações em que isso acontece: com o uso de uma escada, apoiando-se nos ombros uns dos outros ou então escalando, e em todas elas o interventor encontra-se voltado de frente para o suporte no momento da escrita.

Na primeira situação, a modalidade escada, ainda que sua base seja firmada no chão e seu comprimento escorado no suporte (figura 4.37), o pixador é submetido à uma condição mais frágil durante a ação, sobretudo devido à altura, até porque não são portados equipamentos de segurança. Ele instala sua marca horizontalmente, erguendo e deslocando a escada lateralmente aos poucos, com o auxílio de outras pessoas ou até mesmo sozinho, dependendo da elevação desejada e da segurança que o aparato oferece. Nesta modalidade, o rolinho pode ser manipulado com ou sem o extensor a depender da circunstância, porém, considerando-se que o rolo precisa ser constantemente entintado, o uso do *spray* é mais comum.



Figura 4.37. Modalidade escada. Fonte: SOCI.

Já na segunda situação, a modalidade conhecida entre os pixadores como “pé nas costas” (figura 4.38) se abstém de acessórios para recorrer aos corpos dos próprios

interventores como dispositivo de alcance à superfície intervencionada. Para ser realizada, deve-se estar à nível do chão e contar com pelo menos dois indivíduos — podendo envolver até quatro nas suas formações mais esporádicas, que recebem o nome de “categorias de pé” (Altamirano, 2018). O procedimento para pixar é semelhante ao da escada: o sujeito na extremidade superior realiza a intervenção, enquanto a pessoa abaixo se desloca aos poucos lateralmente; por isso, a direção da assinatura é horizontal. Nesta modalidade, o *spray* é a ferramenta que mais propicia agilidade e velocidade ao movimento gestual, qualidades importantes em virtude do desconforto da postura e da fragilidade do arranjo corpóreo vertical.

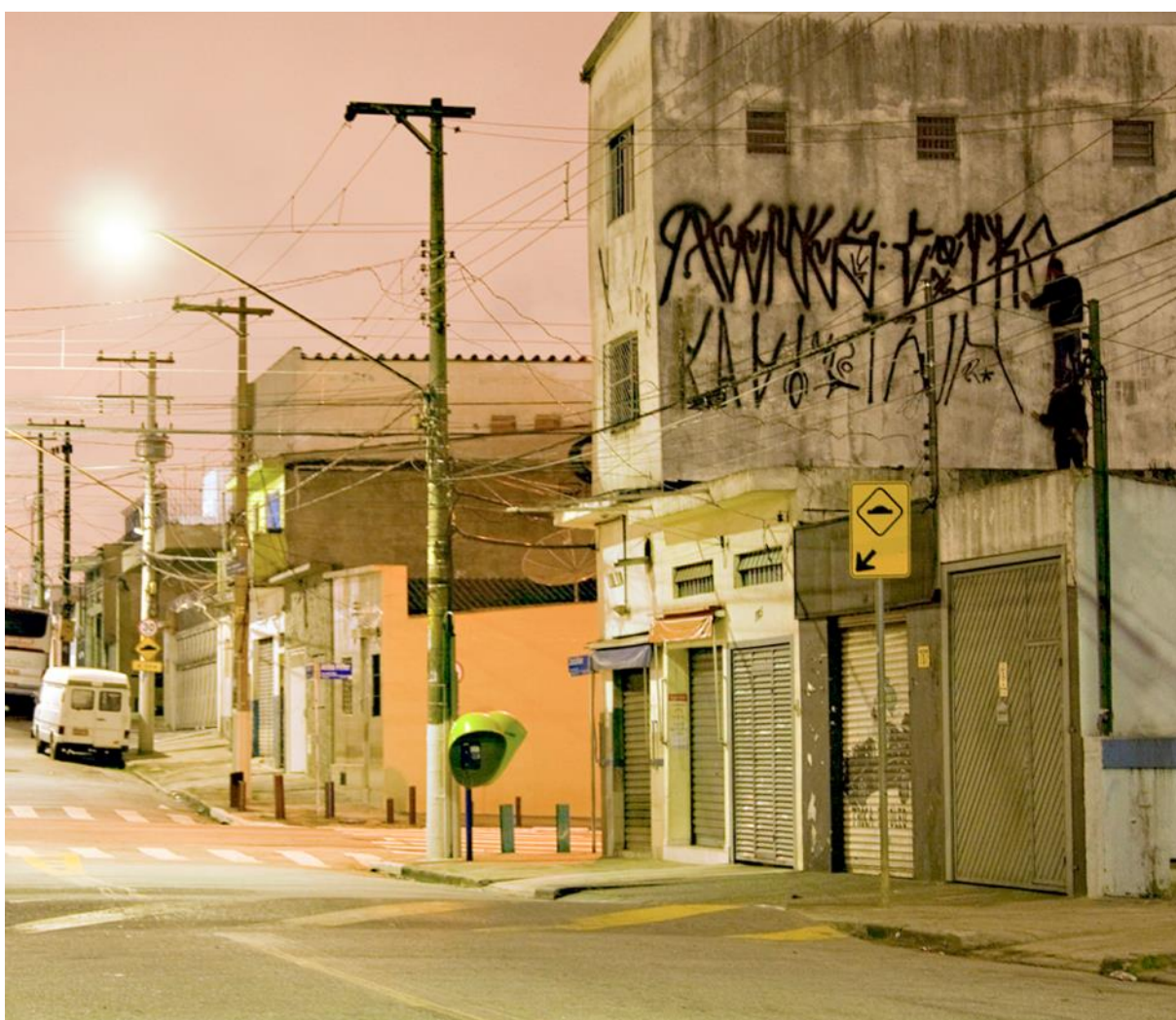


Figura 4.38. AGENTES e C-TROPA na modalidade pé nas costas. Fonte: Leandro Mantovani.

De acordo com Altamirano (2018):

A técnica do pé nas costas permitiu que os pixos de chão fossem dispostos nos muros e paredes de forma a elevar o olhar do observador no sentido vertical,

pois é possível instalar pixos acima do simples alcance dos braços. Permitiu, também, facilitar o alcance das marquises de prédios modernos, para instalar pixos na altura do primeiro andar e abrir o caminho para a modalidade escalada (ALTAMIRANO, 2018, p. 186).

Na figura 4.39, observamos exatamente o cenário descrito pela autora: RAPDOS e IPNOSE ocupam a parte superior de uma janela, que provavelmente foi acessada a partir da marquise. Entretanto, como as assinaturas prolongam-se horizontalmente, deduz-se, pela altura, que foram feitas com os pés de um nas costas do outro, até mesmo pela indicação da seta entre o S e o I — que significa que a intervenção foi feita em conjunto, talvez com a participação de um terceiro pixador, REPLICAS. Os tremores nos traços de RAPDOS exteriorizam a instabilidade da conjuntura geral.



Figura 4.39. RAPDOS, IPNOSE e REPLICAS na modalidade pé nas costas. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Finalmente, na terceira situação, a escalada (figura 4.40) é a modalidade que mais coloca o pixador em risco iminente de vida, já que não são portados equipamentos de segurança. Em picos, pode ser praticada individualmente, porém em prédios o ideal é que seja realizada em dupla ou em grupo, que se ajuda durante a subida. Para chegar até o primeiro andar ou alcançar a marquise, o ponto de partida pode ser executar alguns dos procedimentos do pé nas costas, usar uma escada ou pular muros, grades, cercas etc, dando início à ação. A ascensão até a altura planejada

ou permitida — se acaso surgirem obstáculos intransponíveis —, se dá a partir de pontos de sustentação aos quais os interventores se ancoram: grades e bases de janelas, nichos de cobogós⁷⁸, tijolos aparentes, letreiros luminosos, caixas de proteção de ar condicionado, tubos de encanamentos e demais elementos da edificação que suportem o peso dos indivíduos envolvidos. Uma vez alcançado o ponto pretendido, o pixador realiza, enfim, sua intervenção.



Figura 4.40. Pixadores escalam em grupo. Fonte: Leandro Mantovani.

⁷⁸ Cobogó é o nome dado ao elemento arquitetônico utilizado na construção de paredes e fachadas vazadas, para a ventilação e luminosidade no interior de determinada edificação.

A janela (figura 4.41) é um local na superfície vertical frequentemente intervencionado quando a escalada é praticada, de tal maneira que muitos pixadores consideram a sua ocupação uma modalidade particular. REPRISE (2019) explica que, na época em que ela surgiu, no final da década de 1990 e começo dos anos 2000, o rolinho costumava ser o instrumento da vez: “como a gente não tinha *spray*, a gente subia até a primeira, segunda, terceira, quarta janela, jogava a tinta no cantinho e fazia de rolo. Depois que o *spray* virou moda”. A figura 4.42 evidencia esse contexto — além de terem sido materializadas com o rolinho, algumas pixações, inclusive, aparecem datadas de 1999. Vale ressaltar que as inscrições do exemplo em questão foram provavelmente escritas de dentro das varandas do edifício, na condição invertida, conforme elucidado anteriormente.



Figura 4.41. Modalidade janela envolve escalada. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.



Figura 4.42. Modalidade janela com rolinho. Fonte: Chastanet (2007).

Isto posto, o *spray* é, na atualidade, o instrumento operado, distintivo por ser leve e por facilitar parcialmente a mobilidade durante a escalada. No entanto, além de existir a possibilidade da lata acidentalmente cair, obrigando o pixador a abandonar o percurso ou reiniciá-lo, a influência do vento pode interferir no aspecto dos traços. Eles também podem aparentar oscilações (figura 4.43), justificadas pela condição de pouco equilíbrio e adrenalina do momento, e contraste, em função da angulação e da distância da lata em relação ao suporte. Ademais, suas espessuras podem ser alargadas, para que as letras sejam melhor visualizadas no nível da rua.



Figura 4.43. Oscilações em ARSENAL e MEDONHO na modalidade janela. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

A disposição da assinatura nesta modalidade parece ser a que se apresenta de forma mais diversificada, já que o seu direcionamento não varia somente entre horizontal ou vertical, tratando-se, portanto, de uma distinção relevante e de uma exceção, em comparação às demais modalidades. Se na maior parte das vezes ela segue uma linha paralela à janela, preenchendo o seu espaço superior ou inferior horizontalmente, esse arranjo não constitui um imperativo, ou seja, a marca não precisa ocupar necessariamente a sua mesma extensão, podendo ser menor ou então ultrapassar suas extremidades e ganhar uma composição curvilínea.

Na figura 4.44, por exemplo, quase todas as pixações extrapolam as superfícies laterais das janelas, como a de BURIAL (imagem direita acima). INOPIA é um dos poucos pixadores que optou pela abreviação de seu pixo para evitar esse avanço (INP, segunda pixação de baixo para cima, na imagem esquerda). Mas mais do que isso, a maioria adota uma configuração curvilínea, como a de ALADOS (imagem

direita abaixo). Nessa situação em específico, a ocorrência de tal disposição pode ser justificada pelo fato da localidade escolhida ter disponível uma dimensão reduzida para a intervenção ou ainda de algumas assinaturas serem mais longas. Porém, de modo geral, isso acontece porque, na escalada, os movimentos gestuais e corporais praticáveis são restritos.

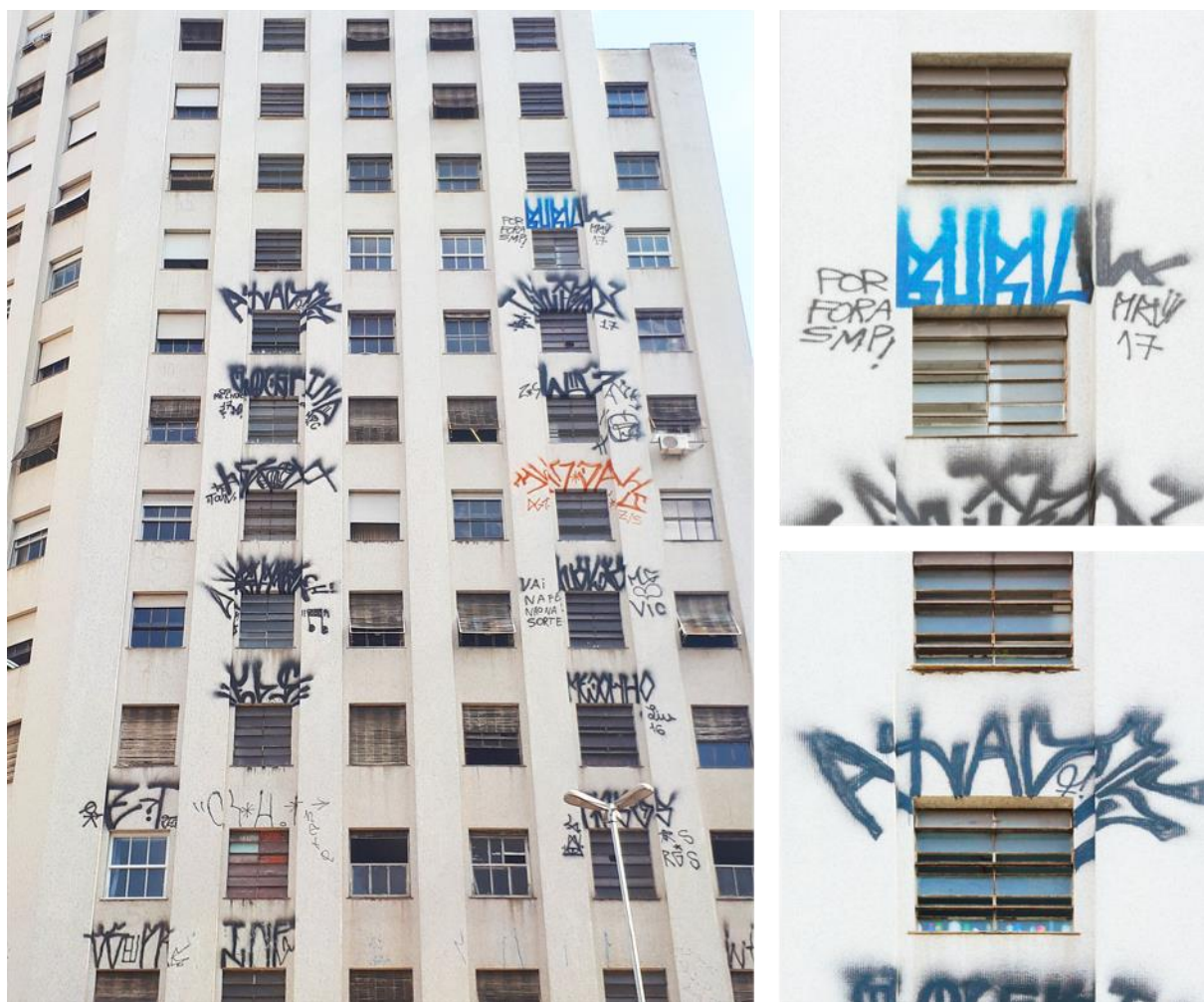


Figura 4.44. Direção curvilínea da assinatura na modalidade janela. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Na modalidade escalada, o estudo prévio do local a ser intervencionado é fundamental, pois é a observação criteriosa de seus elementos que resulta em uma estratégia de subida para uma provável instalação da assinatura. Evidentemente que esses elementos são finitos, isto é, não se prolongam ao longo da fachada de determinada edificação a ponto de permitir ao interventor que transite tranquilamente para assinar seu pixo; e, se se prolongam, nem sempre é fisicamente possível acessá-los. Também é válido frisar que, antes de se preocupar em realizar sua

intervenção, ele deve evitar a sua própria queda se agarrando a um elemento que sustente o seu peso, o que significa que não basta se ancorar em qualquer elemento encontrado.

No caso da janela, o pixador utiliza sua estrutura como apoio, colocando os pés em sua base inferior (ele pode ficar em pé ou até mesmo agachado), enquanto uma das mãos segura sua parte superior e a outra manipula o *spray*. Diante de um quadro tão instável e arriscado, ajustar seu objetivo à realidade imposta faz com que ele seja limitado pelo alcance de seus braços (figura 4.45) e pelas posturas que é capaz de praticar durante a ação (deixando, por exemplo, uma de suas pernas solta, certas vezes), e por isso a disposição da assinatura aparece curvilínea em alguns cenários.

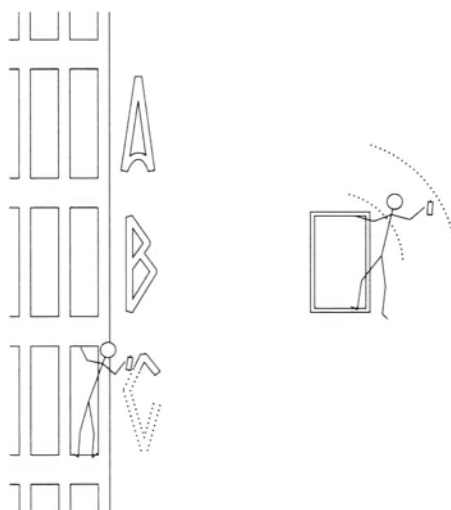


Figura 4.45. Alcance do braço na modalidade escalada. Fonte: Chastanet (2007).

Essa restrição mais rigorosa dos movimentos gestuais e corporais também rege a performance do interventor quando a assinatura assume uma configuração vertical (figura 4.46), na qual cada letra geralmente é colocada na superfície lateral da janela ou do elemento de sustentação e ocupa, muitas vezes, o intervalo de um pavimento. Nessa formatação, os caracteres podem ser centralizados ou alinhados à esquerda ou à direita, dependendo do lado elegido pelo pixador para traçá-los. De todo modo, o que parece prevalecer é a manutenção, ou a sua tentativa, de uma mesma largura das letras, de tal maneira que elas aparentam ser monoespaçadas⁷⁹.

⁷⁹ Faces tipográficas monoespaçadas são aquelas em que todos os caracteres têm a mesma largura.



Figura 4.46. Direção vertical da assinatura na modalidade escalada. Fonte: ERENI e CATADOS.

4.4.4 Suspenso

Quando determinada pixação está situada em um suporte onde não existe nenhum elemento de apoio que possibilite a escalada, e em uma altura que nem a escada

alcançaria, a modalidade recebe o nome de rapel, por parte de alguns pixadores (MISFITS, 2019)⁸⁰. Embora o interventor, suspenso, também se arrisque por portar equipamentos de segurança improvisados, precários, a sua posição corporal durante a escrita é relativamente confortável, visto que ele pixa sentado (figura 4.47).

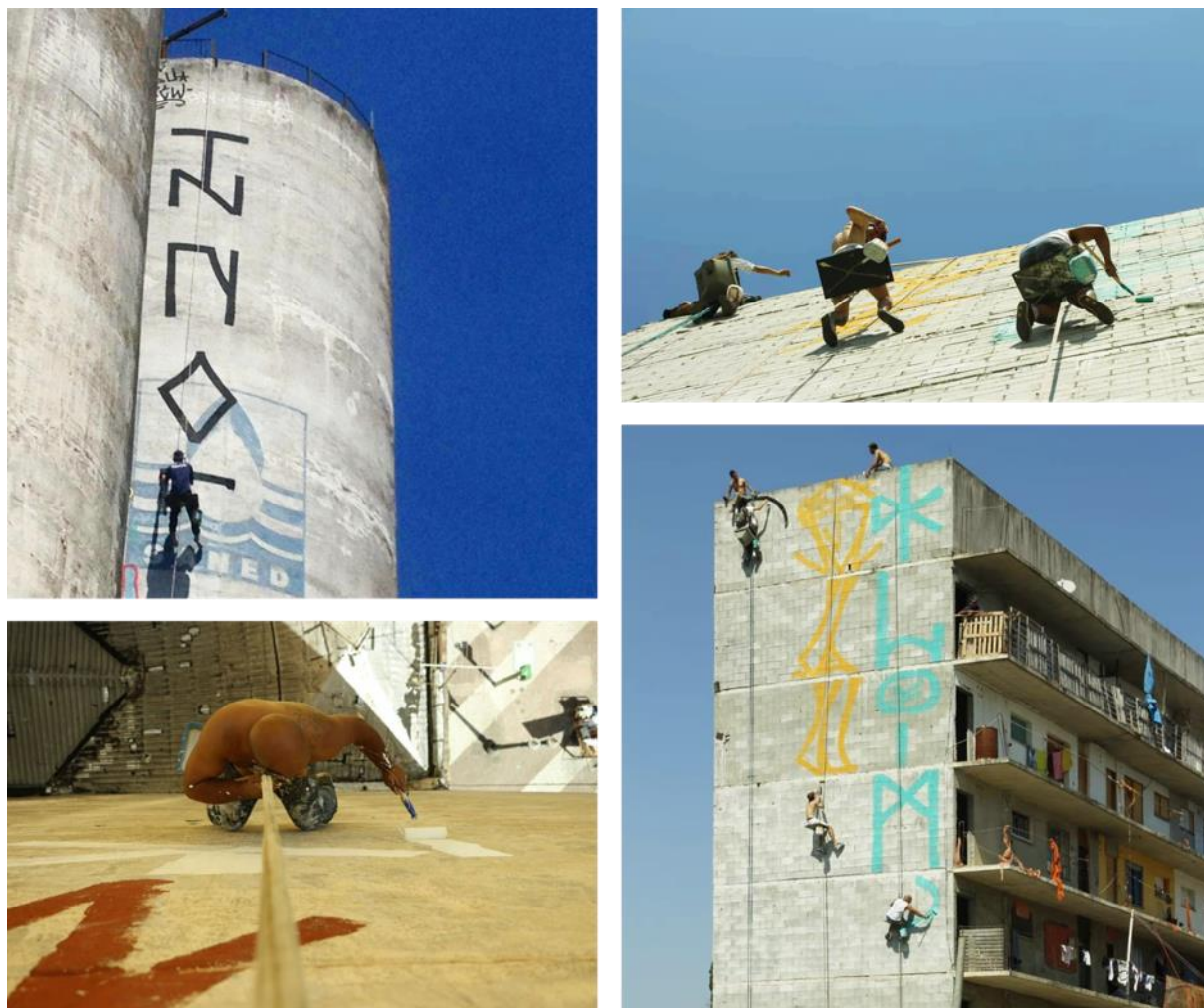


Figura 4.47. A posição suspensa é, na verdade, sentada.
Fonte: INOPIA (imagem superior esquerda) e LIMITS.

O rapel requer o uso de uma corda dupla, que é “passada sob uma coxa e sobre o ombro oposto a ela” (ALTAMIRANO, 2018, p. 200–201), e de outros aparatos com a intenção de descer-se paredões, empenas e demais superfícies parietais que possam receber a assinatura em larga escala, e por isso ela é disposta na vertical. Os alvos costumam ser edifícios desocupados ou ocupados por movimentos de moradia, torres de caixa d’água, pilares de concreto de pontes e viadutos, dentre

⁸⁰ Altamirano (2018), por exemplo, opta pela nomenclatura “corda”.

outros, e são escolhidos com antecedência por requererem um planejamento específico. A corda dupla, por exemplo, precisa ser fixada em alguma estrutura no topo da edificação intervencionada para garantir uma sustentação com o máximo de segurança possível, e para acessá-la é necessário recorrer a uma das estratégias de invasão empregadas na modalidade prédio.

Segundo Altamirano (2018), os materiais são manufaturados, na maioria das vezes, pelos próprios pixadores. A cadeira suspensa (imagem esquerda da figura 4.48) pode ser uma tábua retangular, na qual uma corda é transpassada, cruzada na base e presa por nós. Na ponta dessa corda é feita uma amarração chamada de nó oito guiado, onde é encaixado um gancho (imagem central da figura 4.48) que segura a cadeira, apelidado de “J” devido ao seu formato similar. É pela extremidade circular deste gancho que a corda dupla passa, o que “garante o funcionamento do mecanismo de deslizamento pela parede vertical do prédio, para promover o deslocamento controlado pelo próprio pixador” (ALTAMIRANO, 2018, p. 202).



Figura 4.48. Materiais utilizados na modalidade rapel. Fonte: ATA (imagem esquerda) e LIMITS.

Na cadeira também pode ser instalado um segundo gancho que serve para pendurar o recipiente que armazena a tinta, de modo que o pixador use suas mãos apenas para regular a corda e para manipular o rolinho, mas também é possível realizar a intervenção com *spray*. Os traços gerados por esses instrumentos aparentam certa regularidade relativa à uma posição desconfortável, porém, na medida do possível, estável, em vista às posições invertida e instável. Essa regularidade também pode ser relativa ao maior tempo empreendido em traçá-los, à velocidade mais lenta com que se escreve. Inclusive, de acordo com Altamirano (2018):

Algumas [intervenções na modalidade rapel] são feitas à luz do dia, já que as condições de ocupação do edifício dificilmente resultam em denúncia por parte de proprietário ou mesmo despertam alguma preocupação no “cidadão comum”, uma vez que são locais habitados por *subcidadãos*. Além disso, a figuratividade da prática assemelha-se a de um pintor de prédio comum, podendo a ação passar despercebida — poucas pessoas aderem à prática de “levantar o olhar” em seus trajetos cotidianos (ALTAMIRANO, 2018, p. 204).

Em relação ao alinhamento⁸¹, as letras recebem tratamentos similares aos da disposição vertical da assinatura na modalidade escalada: elas também podem ser centralizadas ou alinhadas à esquerda ou à direita, mas, em geral, a composição vertical da inscrição faz com que sejam enfileiradas pelo seu centro, mesmo com diferentes larguras — que algumas vezes são monoespaçadas, como as de INOPIA na figura 4.49 (segunda pixação da esquerda para a direita). Entretanto, em alguns casos, há uma particularidade do alinhamento na modalidade rapel: os caracteres podem ser dispostos desprezando-se as áreas de cada um deles, como quase todos de RASTA BOYS na figura 4.49 (quarta pixação, na cor verde). Esse parece ser um procedimento corriqueiro para assinaturas mais longas, onde tenta-se preservar a ordem centralizada, ainda que as letras “dancem” de um lado para o outro, adotando ora um alinhamento à esquerda, ora à direita.

⁸¹ Uma palavra ou o seu conjunto pode ser alinhado de cinco maneiras: centralizado, justificado, à esquerda, à direita ou assimétrico. Segundo Lupton (2013, p. 116), apesar das letras latinas terem sido “projetadas para ficar lado a lado, não em cima umas das outras”, existem ainda situações em que elas são dispostas verticalmente em vez de horizontalmente. Nesses casos, “centralizar a coluna ajuda a uniformizar as diferenças de largura [de cada letra]”.



Figura 4.49. Modalidade rapel. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

4.5 A escrita na escala da cidade

O tamanho das letras no pixo reto varia de acordo com o espaço disponível no suporte e é limitado pela extensão corporal do pixador — quando não são usados

recursos de longo alcance, ou melhor, quando o extensor não é administrado. Inicio esta seção com essa afirmação porque ela não só será reiterada, como constitui um dos principais resultados desta investigação. Isso já foi inferido por outros autores, em seus próprios termos e interpretações (Altamirano, 2018; Chastanet, 2007; Felisette, 2006; Lassala, 2007), mas eu precisava “ver para crer”. E, após observar uma série de assinaturas, sobretudo as de um único pixador ou grupo de pixadores, comparando-as a fim de entender como o ajuste do tamanho das letras é feito na pixação paulista, no fim das contas pude concluir o mesmo.

Mas não foram somente essas comparações entre assinaturas de uma mesma autoria que me levaram a tal. Inclusive, o processo de averiguar o enunciado foi, a princípio, bastante confuso, por uma série de motivos que se atravessam e que apresentarei aos poucos ao longo deste tópico, em uma sequência e encadeamento que sejam coerentes ao leitor, embora os acontecimentos relatados não tenham ocorrido na exata ordem em que serão narrados. A começar pelo fato de que, antes de colocá-las lado a lado, eu precisei primeiro compreender como o aspecto formal do traço e, por conseguinte, das letras, aparenta diante de tantas variáveis que se acrescentam — a natureza da superfície intervencionada, o tipo de instrumento operado e a condição em que é traçado —, e por isso procurei descrever essas variáveis até então.

Para tanto, recorri principalmente às fotografias registradas na pesquisa de campo, que reproduzem as assinaturas em seus contextos originais. Freitas (2018), em seu estudo sobre a produção social do espaço público da cidade de São Paulo a partir das intervenções gráficas que nele se encontram, incluindo a pixação, decide pelo mesmo pois reconhece que os aparelhos arquitetônicos urbanos são seus suportes por excelência. Para o autor, separá-las de seus cenários, ao mesmo tempo em que “serve apenas a didática do exercício de pesquisa e a apresentação do argumento” (FREITAS, 2018, p. 174), é algo que evita em sua análise, de abordagem antropológica, sob a justificativa de que: “caso contrário, estaríamos observando e refletindo apenas sobre elementos químicos combinados para o efeito visual de coloridas tintas, sem textura e nem significado social” (FREITAS, 2018, p. 174).

Além disso, Freitas (2018) tece alguns comentários interessantes quanto ao uso da linguagem fotográfica, que considera essencial já que somente a elaboração de um

texto seria insuficiente para traduzir as relações das expressões visuais com o meio citadino. Na perspectiva do autor, ainda que as imagens complementem o discurso escrito, elas não estão subordinadas a ele, isto é, não são meras ilustrações que o acompanham, tratando-se, portanto, de argumentos visuais relevantes, uma vez que passam a ser elas mesmas os objetos de análise. Nesse sentido, para a produção das fotografias, os planos e os enquadramentos devem ser planejados conforme o problema que orienta determinada investigação.

No caso deste trabalho, ciente de que eventualmente eu precisaria fotografar, ao nível da rua, pixações localizadas em lugares mais afastados, como no topo de prédios, utilizei uma lente de 135 mm, de distância focal média, que captura uma ampla área de cena e que também tem a capacidade de isolar o assunto principal. Ademais, não deslocar as assinaturas de seus ambientes primários foi uma decisão pautada na questão da materialidade, posto que elas só são concretizadas através da sobreposição de tinta com ferramentas específicas. Ao invés disso, cada assinatura poderia, por exemplo, ser sintetizada em linhas, mas, do meu ponto de vista, sem desmerecer o valor dessa síntese, informações significativas seriam perdidas. Ou então poderiam ser examinadas as folhinhas, que trazem as assinaturas para a escala do papel, o que também seria válido enquanto objeto de observação, mas como ignorar a sua dimensão na escala da cidade?

Por isso a importância de não observar somente imagens do fenômeno divulgadas na internet, de ir de fato a campo, que para além de possibilitar o registro fotográfico para uso documental, propicia vivências *na* e *com* a cidade e seus habitantes que podem suscitar uma percepção da malha urbana, da presença massiva da pixação e da sua distribuição e saturação ao longo da paisagem citadina, da nítida existência de padrões de ocupação nos suportes, do seu real tamanho etc.

Esses elementos — a tinta, a ferramenta manuseada para colocá-la e o ambiente, quer dizer, o suporte intervencionado —, em conjunto, reagem de maneiras que variam dependendo dos seus tipos, das suas qualidades, e isso não pode ser desprezado quando a análise se preocupa com o aspecto final da assinatura. Trata-se de uma equação na qual o resultado será certamente diferente se um desses fatores for alterado — mais ainda se for levada em conta a condição em que ela foi produzida. Logo, as pixações fotografadas não revelam apenas a sua materialidade,

mas, de certo modo, a performance realizada para materializá-la, ou, nas palavras de Pereira (2018, p. 26), a “imaginação do gesto corporal”. Essa performance tem forte vínculo com a localidade elegida para a intervenção, e por isso pode ser depreendida pela localização espacial do pixo no contexto registrado.

A justaposição paulatina desses elementos já foi empreendida parcialmente ao longo deste capítulo, e alguns pontos precisam ser retomados para a sua conclusão. Inicialmente, vimos o suporte de forma isolada. A arquitetura urbana é heterogênea, o que é manifesto na variedade de superfícies externas existentes, das mais lisas às mais ásperas. Os pixadores priorizam aquelas em que suas marcas têm ao menos a chance de perdurarem por mais tempo, seja pelas suas características materiais, seja pelos indícios de que passam por pouca manutenção. Tal predileção pode ser aliada a outras razões para a escolha de um local, conforme elucidado no capítulo anterior, *Contextualização da pixação*, como lugares que proporcionam visibilidade aos interventores dentro do movimento, entre eles os mais centrais ou próximos de onde transitam muitas pessoas, ou ainda os de difícil acesso ou que configuram risco de vida para serem pixados. Esses critérios serão retomados adiante.

Em seguida, quando os instrumentos foram expostos, algumas associações com os suportes foram demarcadas, bem como possibilidades quanto ao aspecto formal do traço por eles gerados. Só que os traços não derivam apenas dessa combinação, afinal, alguém precisa concebê-los, e a conjuntura à qual o pixador se encontra no momento da prática pode afetar o seu aspecto final. Segundo Ingold (2022, p. 165), na caligrafia, “o corpo inteiro é tomado na ação. Embora possamos achar que o calígrafo trabalha só com a mão, na verdade os seus movimentos manuais têm sua origem nos músculos das costas e do tronco [...], de onde eles se estendem pelo ombro, cotovelo e punho”.

Também na escrita na escala da cidade, o corpo é primordial para a sua realização. Com efeito, os traços resultam de movimentos gestuais e corporais, que envolvem mais musculaturas que as supracitadas, devido à gama de posturas adotadas ao longo da atividade, e apresentam, naturalmente, variabilidades, em decorrência da manualidade e da corporeidade intrínsecos ao seu fazer. Assim, se, de modo geral, os traços são regulares ou irregulares, é difícil atribuir uma única causa à essas características. Após a exposição dos instrumentos, quando as modalidades foram

descritas, outras possibilidades quanto ao aspecto formal do traço foram formuladas, por exemplo: em condições instáveis, eles podem expressar tremores, oscilações. Todavia, isso não acontece com todas as inscrições executadas nessa situação, ou somente com inscrições realizadas dessa maneira.

Por intermédio do *spray*, do rolinho e do extensor, tanto traços regulares quanto irregulares podem ser elaborados, independentemente da modalidade praticada, pois até nas mais arriscadas, alguns pixadores experientes e familiarizados com a circunstância imposta, conseguem se adaptar a ela e pixar suas letras com certa regularidade. Caso contrário, todas as pixações feitas em outros estados que não o estável, exibiriam irregularidades, e não é isso o observado. A qualidade de cada assinatura depende de seu autor. O que se pretende dizer com isso é que para todo caso há exceções. É importante ter isso claro porque, nos próximos parágrafos, os traços serão esmiuçados na sua generalidade.

4.5.1 O aspecto do traço

Em quadros favoráveis ao interventor, que mesmo diante do risco e da adrenalina é capaz de pixar de modo relativamente preciso, os principais instrumentos operados são o *spray*, o rolinho e o extensor. O *spray* gera traços retos e curvos uniformes, porém, como eles são frutos de gestos corporais e são por eles afetados, acabam sendo, naturalmente, mais orgânicos. Algumas vezes, essa influência gestual e corporal pode ser notada na espessura do traço, que além de variar de acordo com o tipo de *cap*, pode sofrer alterações em função da distância e da inclinação da lata em relação ao suporte, revelando **contraste**.

A existência de contraste não deve ser tida como evidência de instabilidade, embora a sua presença seja recorrente em localidades que sugerem que a postura corporal do pixador no momento da escrita era desconfortável, como ocorre em posições instáveis. Contudo, se a sua postura for apoiada, por exemplo, o contraste pode aparecer, sobretudo na parte superior das letras, em virtude da limitação física do indivíduo, que por não alcançar áreas mais distantes do suporte, lança mão da inclinação da lata enquanto recurso para finalizar sua intervenção. Ou então, mais raramente, por uma questão de estilo do interventor, que *escolhe* inclinar a lata.

Por sua vez, o rolinho também gera traços retos e curvos regulares. Sua espessura mais grossa é equivalente ao comprimento do rolo, que pode variar de tamanho; se for aplicado lateralmente, dá forma ao traço mais fino. O contraste ocasionalmente acarretado por esse instrumento tem um elo, uma conexão, com a angulação na qual ele é manuseado. Geralmente essa angulação não é fixa, ou seja, não é mantida constantemente ao longo da escrita, até porque a intenção dos pixadores é, via de regra, preservar uma mesma espessura para todas as letras, dando unidade, uniformidade ao conjunto, o que pode ser obtido por meio da rotação do rolinho, da sua manipulação livre. No entanto, em algumas ocasiões, determinadas partes das letras podem ser traçadas valendo-se do formato cilíndrico do rolo, cuja lateralidade oportuniza o traço mais fino. Isso pode ocorrer por conveniência do interventor, que deliberadamente opta em ter sua marca constituída por traços finos e grossos, ou como alternativa à sua limitação física, se acaso o único movimento praticável, em um dado contexto, implicar na sua geração.

Através do *spray* e do rolinho, o contraste também pode ser detectado quando os traços são propositalmente alargados, **engrossados**. Os pixadores nomeiam esse ato de “foscá”, conforme pude constatar em suas comunicações textuais durante a observação participante em ambiente virtual, como legendas de imagens e vídeos e comentários trocados com outros usuários. Tal resolução pode ser associada ao estilo do autor da assinatura, que assim o faz para que ela se sobressaia ao lado dos demais elementos visuais, e pela espessura do traço inicial, certas vezes, não assegurar a sua visualização ao nível da rua. Aqui uma observação deve ser feita, com base em alguns autores da área da sinalização e da caligrafia.

Nos manuais de ergonomia, seus teóricos normalmente se preocupam com os cenários em que a legibilidade é imprescindível, como nas placas de sinalização, entre eles Gibson (2009). Conforme esse autor, “como a sinalização frequentemente deve ser lida à distância por pedestres andando rapidamente ou por passageiros em carros em movimento, a legibilidade das formas das letras é crucial” (GIBSON, 2009, p. 80, tradução minha). À vista disso, segundo ele, devem ser verificadas a altura-x⁸² e as contraformas da face de tipo utilizada, bem como o tamanho dos caracteres e o

⁸² De acordo com Lupton (2013, p. 33), “altura-x é a altura do corpo principal da letra minúscula (ou a altura de um x caixa-baixa), excluindo seus ascendentes e descendentes”.

tratamento dado ao espaço entre eles, posto que, “geralmente, letras e palavras são mais espaçadas na aplicação de sinalização do que na mídia impressa, para permitir que as mensagens sejam facilmente lidas em condições extremas ou durante o movimento” (GIBSON, 2009, p. 83, tradução minha).

Kling & Krüger (2013) complementam as considerações supracitadas com outros dados que visam, conjuntamente, maximizar a legibilidade. Eles levam em conta a cor de fundo das letras e enfatizam que qualquer escolha relativa à face tipográfica deve ter em mente certa **distância de visualização**. De acordo com esses autores, “quanto maior a distância de visualização, maior e mais contrastante os elementos tipográficos precisam ser” (KLING; KRÜGER, 2013, p. 111, tradução minha).

Já no âmbito da caligrafia, Johnston (1906) nos inteira sobre alguns aspectos que devem ser avaliados quando uma inscrição precisa ser feita em superfícies parietais, tais como: sua função e se será lida “de relance” ou por inspeção mais próxima; sua distância em relação ao leitor; a iluminação do ambiente; as particularidades do seu entorno e a aparição de outras informações visuais. O tamanho das letras, apesar de ser “comumente sugerido por um elemento arquitetônico — uma rocha, um painel ou um nicho — da parede” (JOHNSTON, 1906, p. 351, tradução minha), deve ser cuidadosamente ponderado. O autor adverte ainda que a espessura de suas partes finas seja sutilmente engrossada, para que possam ser vistas apropriadamente.

As colocações quanto ao tamanho das letras e o espaçamento serão discutidas na próxima seção. De todo modo, ao *foscarem*, alargarem suas letras ou algumas de suas partes significantes, os pixadores encontram-se alinhados com a noção de que, em larga escala, elas devem ter suas espessuras ampliadas para que sejam visualizadas com clareza pelo observador ao nível da rua. Entretanto, embora uma de suas intenções, entre tantas convenções, seja preservar a monolinearidade de suas formas, quer dizer, uma mesma espessura das letras, às vezes a diferença entre as partes mais grossas e as mais finas, ou seja, o contraste, se revela mais intensa, como acontece com a pixação de TALIBAN⁸³ na figura 4.50. Ademais, de

⁸³ Na verdade, considerando-se outras de suas intervenções (conferir figura 4.60, mais adiante), mais que ter a intenção de preservar a monolinearidade das formas de suas letras, TALIBAN parece ter intencionado desenhar uma leve serifa, seja por uma experimentação instrumental, seja pelo seu repertório formal.



Figura 4.51. OS MALDOSOS com extensor na modalidade beiral. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.



Figura 4.52. PIRON (?) com extensor na modalidade prédio. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.



Figura 4.53. ATENTADOS com extensor na modalidade prédio. A intervenção foi feita explicitamente com o apoio do extensor na condição invertida, já que ocupa a área abaixo do topo da edificação, evitando o atropelo. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Esses exemplares atestam como a qualidade da assinatura é determinada pelo seu produtor, mais do que a sua posição no momento da intervenção. Claro, eles são de autorias diferentes, e são compostos por números e formas distintas de caracteres, mas compartilham o extensor enquanto dispositivo de escrita, o que torna cabível a sua comparação. Por sua vez, traços curvos e, em certas ocasiões, oblíquos, são mais difíceis de serem feitos com esse instrumento, visto que a rotação, a mudança da angulação do rolinho acoplado à sua haste, pode ser inviável. Neste quadro, a solução para simular a mesma espessura das demais letras em partes significantes curvilíneas ou inclinadas se dá através **traçados sucessivos**.

Traços irregulares, imprecisos, não são exclusivos ao uso do extensor. Há outras justificativas para a sua manifestação, para além da manualidade e corporeidade inerentes ao processo produtivo do pixo reto. Eles podem ser explicados pela natureza da superfície, se ela for inapropriada para o desempenho de determinada ferramenta; por questões técnicas dos instrumentos; pela inexperiência de iniciantes, que ainda não estão acostumados a trabalhar com e em certos materiais; e pela

circunstância à qual o pixador, por mais experiente e habilidoso que seja, se encontra durante o ato contraventor.

Como vimos, a quantidade de tinta a ser aplicada é sugestionada pela natureza da superfície: se for porosa, o que significa que absorve mais líquido, requer um volume maior, e se for lisa, a aplicação deve ser ágil, veloz, para evitar o seu escorrimento. Essa imposição é comum ao *spray*, que armazena a tinta na lata, e ao rolinho, que carece de ser abastecido e cuja tinta pode ser diluída. No entanto, mesmo com a necessidade de adequar a quantidade de tinta à superfície do suporte, em alguns casos, o primeiro traço aparece fraco, menos denso, com **falhas**; em função disso, ele pode ser reforçado por uma ou mais camadas. Vale ressaltar que traços falhos não são o mesmo que traços desbotados pela ação do tempo.

Com o *spray*, isso pode ocorrer pela pressão interna⁸⁴ da lata ser insuficiente, o que proporciona um menor volume de tinta, ou pelo traçado ser rápido demais ou então desprovido de firmeza, sem a devida compressão do bico. Com o rolinho, decerto que se for pouco guarnecido ou manipulado com excessiva velocidade, o aspecto do traço será prejudicado — não por acaso, em alguns contextos, é possível rastrear o caminho percorrido pelo rolo. Contudo, a sua variedade também pode influenciar tal resposta. Dentre os tipos comercializados, o de espuma e o de algodão são os mais genéricos. O de espuma é ideal para superfícies lisas, planas, uniformes, e tende a impregnar menos tinta, ao passo em que o de algodão é mais absorvente, sendo propício para superfícies ásperas, desniveladas, texturizadas. Assim, traços falhos podem surgir pelo emprego inadequado de um desses rolos à superfície intervencionada.

Ademais, a obrigação de entintar o rolinho reiteradamente pode deixar **respingos**, marcas salpicadas do movimento de levá-lo até a superfície do suporte, que podem ser comparadas “aos traços invisíveis do movimento” (SASSON, 2000 apud INGOLD, 2022, p. 122) dos calígrafos quando retiram a caneta do papel. Apesar de tais movimentos serem imprescindíveis para a realização dessas escritas, em geral,

⁸⁴ O funcionamento do *spray* se dá pelo seu sistema de pressão, que permite que a tinta seja expelida de maneira uniforme e controlada. Dentro da lata, a tinta líquida é misturada com um gás propulsor, isto é, um gás comprimido que cria a pressão interna. Ao pressionar-se o bico, a válvula projetada para liberar a tinta é acionada, dando abertura à pressão interna, que empurra a tinta por meio do tubo de pulverização.

não são desejáveis que sejam externados nos resultados. Em contrapartida, esses respingos não devem ser tidos como indícios de instabilidade, embora possam estar presentes em localidades pixadas em posições desconfortáveis, como a invertida e a suspensa.

Se, por um lado, a pouca quantidade de tinta ou a sua aplicação com demasiada velocidade podem suscitar traços falhos, por outro, o seu excesso, o elevado grau da sua diluição em relação à natureza da superfície, ou, mais esporadicamente, a relativa morosidade, lentidão, com que se escreve podem provocar o **escorrimento** (figura 4.54). Seu surgimento nem sempre resulta de condições instáveis, podendo, por exemplo, indicar inexperiência nos episódios em que um principiante é quem manuseia o instrumento. Outras irregularidades, como **tremores** e **oscilações**, podem caracterizar traços feitos por pixadores inexperientes, mas também podem aparecer nas assinaturas daqueles experientes, condicionados às modalidades mais arriscadas, nas quais a adrenalina influencia na força dos músculos.



Figura 4.54. Escorrimento da tinta em letras instaladas com o rolinho na modalidade rapel. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Não obstante, existem vezes em que alguns pixadores ocasionam o escorrimento premeditadamente — o que pode ser compreendido como uma resolução estilística,

decorativa. Esse efeito é facilmente obtido em superfícies lisas, embora seja constatado em superfícies porosas, administrando-se uma maior quantidade de tinta através da coordenação da pressão exercida no bico da lata, do encharcamento do rolo (figura 4.55), ou de ferramentas que simplesmente o originam, como o borrifador e o extintor. Nesses cenários, ele não é indicativo de instabilidade.



Figura 4.55. LOCURAS com rolinho na modalidade chão. Este trabalho, em homenagem ao pixador #DI#, foi realizado junto ao artista argentino Nazza, que pinta com a técnica de estêncil. Em algumas letras, é possível notar o escorrimento deliberado da tinta, como no L e no expressivo R.
Fonte: Bruno Rodrigues/Coletivo ArdePixo.

Anteriormente relatei que para entender como as letras são proporcionalizadas no pixo reto, precisei primeiro distinguir as possibilidades formais do traço. O processo de examinar tais possibilidades viabilizou, inesperadamente, um outro entendimento: a noção, que para alguns pode ser óbvia, de que o pixador tem **poder de escolha**. Até então eu procurava relações causais entre as variáveis observadas. Contudo, ainda que seja possível, muitas vezes, associar a natureza da superfície, o tipo de instrumento manuseado e a modalidade praticada ao resultado do traço, aos poucos passei a reparar que algumas ocorrências são de ordem subjetiva, podendo ser atribuídas ao interventor.

A pixação é uma prática individual no seu sentido estrito, e não como oposição ao coletivo. É o pixador quem cria o formato exclusivo de sua assinatura e decide como

ela será adaptada às circunstâncias específicas de cada contexto. E, mesmo nas vezes em que a assinatura representa um grupo, é uma única pessoa que a reproduz com fidelidade, respeitando o formato preconcebido — conforme preconiza uma de suas convenções. No entanto, para além das demais convenções que regem o proceder da pixação, os pixadores têm motivações, inclinações, gostos pessoais e estéticos.

Por isso, em várias explicações, o estilo ou a decisão do interventor quanto a algo relativo ao aspecto final do traço foi levada em consideração, mas colocada de maneira sutil. Por exemplo, o seu **reforço** é uma escolha do produtor; se fosse uma convenção, traços irregulares seriam menos numerosos ou inexistentes. Certamente que há vezes em que tal correção é irrealizável, porém, quando letras são foscadas, espessas, ou então retocadas, aperfeiçoadas, seja por um senso estético, seja por uma razão contextual ou instrumental, quem opta por tanto é o indivíduo.

Na mesma via, a predileção por alguma superfície, instrumento, modalidade ou ambos, pode ter consequências determinantes para o aspecto formal do traço. Por exemplo, se o desejo for pixar pastilhas ou outra superfície lisa na qual a inscrição é difícil de ser removida, os traços poderão apresentar escorrimentos. Se a vontade for utilizar o extensor, além da busca por localidades ser direcionada para aquelas em que a sua operação seja apropriada, como empenas e topos de edificações, o que implica também na definição de uma modalidade, os traços poderão revelar irregularidades, a depender da habilidade do pixador. E se a intenção for realizar a intervenção em janelas por meio da escalada, as letras poderão ser constituídas por linhas irregulares ou ser corrigidas, contrastadas.

Compreender as possibilidades formais do traço considerando-se a subjetividade do interventor me levou a rever as convenções que orientam a prática da pixação, uma vez que me fez perceber que, além das decisões materiais ou estilísticas que os pixadores tomam e que afetam o aspecto do traço, eles podem agir de outros modos não habituais, que desviam de uma certa norma. Em outras palavras, eles podem obedecer tais convenções, assim como podem, de vez em quando e com facilidade, as corromper. Em sua grande maioria, essas convenções concernem aos **padrões de ocupação do suporte**, não obstante algumas delas sejam formais, como o supramencionado respeito ao formato previamente estabelecido da assinatura e a

tendência à preservação da monolinearidade das formas das letras — aspecto este que será abordado no próximo capítulo, *A pixação enquanto escrita*.

Assim, a apuração do aspecto do traço propiciou não só o levantamento de suas possibilidades formais, mas, eventualmente, a organização mais sistematizada das possibilidades de ocupação do suporte. Tendo em vista a diversidade de suportes, esse empreendimento foi um passo importante para o processo de analisar como o ajuste do tamanho das letras é realizado no pixinho reto, já que a maneira como a área disponível é preenchida tem inerente relação com a dimensão da assinatura.

Paralelamente, a avaliação do traço foi possível mediante a ampliação das imagens, em alta resolução, ou a partir de amostras que nitidamente explicitam determinada situação. Entretanto, ao mesmo tempo em que as fotografias que retratam as pixações em seus contextos originais informam, até certo ponto, a condição na qual cada marca fora provavelmente instalada e a sua materialidade, elas reduzem a sua escala, a sua real extensão.

Diante disso, descrever as modalidades consultando também vídeos que capturam o comportamento do interventor no rolê foi essencial para o posterior discernimento de como a inscrição é geralmente dimensionada. Somente depois que vi como são de fato pixadas as assinaturas, como o pixador procede durante a ação, tendo seu corpo como referência de medida, é que consegui assimilar a ideia de que é a sua própria corporeidade, sua altura e alcance dos braços, que estabelece o tamanho máximo de cada caractere. E mais: a ideia de que, novamente, é o indivíduo quem define o tamanho e o arranjo espacial da intervenção dentro da área disponível no suporte, conforme será elucidado a seguir.

4.5.2 A proporção e o espaçamento das letras

Discorrer sobre o tamanho das letras no pixinho reto requer breves considerações acerca da **proporção**, quer dizer, a relação entre a altura e a largura. Nos *softwares* de edição, a altura do corpo⁸⁵ é deliberada pelo designer, porém a largura da face tipográfica “é intrínseca à proporção da fonte” (LUPTON, 2013, p. 36) com que se

⁸⁵ O ponto, sistema de medida proveniente dos tipos móveis, é o padrão utilizado ainda na atualidade para determinar a altura da letra, mas nos *softwares* de edição ela também pode ser mensurada em milímetros, *pixels* ou outra unidade de medida mais conveniente para o designer.

trabalha. Na escrita formal, a altura das letras do estilo caligráfico que se deseja copiar é determinada por uma certa quantidade de “larguras da ponta” da caneta (Johnston, 1971), e a proporcionalidade entre a altura e a largura é demarcada pelo modelo ou manuscrito que se tem em mãos. Por outro lado, no pixo reto, o tamanho da altura e da largura é delegado ao pixador.

As amostras de FURTOS da figura 4.56, por exemplo, foram proporcionalizadas de maneiras díspares. Na imagem esquerda, a altura da assinatura foi extremada pela limitação física de seu autor, que provavelmente se posicionou de cabeça para baixo para escrevê-la — note que as letras aparentam ser mais contrastantes na base, em função da angulação com a qual o spray foi aplicado —, além de recorrer à pintura da parede do pico para alinhá-la. Já na imagem direita, a altura pode ter sido delimitada pelas linhas do portão de aço, haja vista a possibilidade de o interventor tê-lo encontrado inocupado, ou adaptada ao espaço deixado próximo de pixações previamente colocadas. Quanto à largura, os caracteres da imagem esquerda foram expandidos quando comparados aos da direita, condensados. Há de se considerar ainda que, na primeira situação, a área livre para a composição é maior, e na segunda é menor.



Figura 4.56. FURTOS nas modalidades pico e chão com *spray*. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Com base neste exemplo, pode-se extrair que, apesar de ser incumbido ao pixador, o tamanho das letras depende de outras variáveis: a extensão corporal do indivíduo e as particularidades do suporte. Ao longo da descrição das modalidades, procurei demonstrar, apoiando-me em figuras esquemáticas retiradas de Chastanet (2007), como os pixos instalados com o *spray* e o rolinho têm seus tamanhos limitados pela

extensão corpórea de seus produtores. Basicamente, o ponto máximo que a altura e a largura atingem corresponde ao movimento mais extremo que o interventor consegue efetuar. Essa tese, no entanto, tem validade apenas nos contextos em que o extensor não é conduzido.

Sendo assim, em lugares espaçosos o suficiente para que, geralmente apoiado, o pixador possa valer-se da sua corporeidade total, as letras ganham uma dimensão correlata à sua altura. Todavia, tendo em mente que no pixo reto, conforme veremos no próximo capítulo, a construção das letras não segue um *ductus*⁸⁶ preciso, ou seja, os pixadores traçam cada parte significativa na ordem que for apropriada à ocasião, algumas vezes o tamanho da assinatura pode ultrapassar a extensão corpórea de seu autor, uma vez que é concebido por movimentos gestuais intercalados pela mudança do posicionamento do corpo ao longo da escrita — como acontece na modalidade suspensa.

Em certas conjunturas, notadamente nas posições invertida e instável, o tamanho dos caracteres pode ser inferior à extensão corpórea do interventor por ser restrito ao alcance de seus braços diante das posturas praticáveis nessas condições. Com o auxílio de uma escada, elevado pelos ombros de uma pessoa ou agarrando-se a um elemento de sustentação, ele até é capaz de ficar em pé, mas seus movimentos são menos fluidos, dificultando o acesso a determinadas áreas da edificação.

Além disso, a **dimensão do suporte**, um fator anterior à resolução do tamanho das letras, primordial e incontornável, é que dita como a assinatura poderá ser disposta. A seleção do local a ser intervencionado, como vimos, pode ser definida por critérios que tangem a almejada visibilidade no circuito da pixação, pela preferência por uma superfície, instrumento ou modalidade, ou pela combinação, conseqüente ou não, dessas preferências. Contudo, um adendo deve ser feito: me parece que, se os pixadores, enquanto notam potenciais alvos em suas andanças pela cidade ou estudam antecipadamente localidades já visadas, exercitam a provável disposição da assinatura, então a definição do local também pode ser norteadada por tal.

Para várias modalidades serem praticadas é necessário que o suporte seja vasto, como pôde-se depreender, tanto nas fotografias produzidas para esta investigação,

⁸⁶ O *ductus* corresponde ao número, ordem e direção dos traços que integram cada caractere.

quanto em campo, por meio da localização espacial da inscrição e da saturação de partes específicas das edificações pixadas. Entretanto, ao mesmo tempo em que as pixações tomam o ambiente urbano e competem com outras informações visuais, seus autores têm um senso de coletividade. Sabem que compartilham a paisagem citadina com outros interventores e, “na humildade”, lhes dão a oportunidade de participar da sua apropriação, deixando, algumas vezes, superfícies vazias no suporte. Respeitam intervenções previamente implementadas, evitando o atropelo. Reconhecem seus pares não só pelo tipo de local intervencionado, modalidade realizada, qualidade da assinatura no suporte e formato exclusivo das letras, como também pela sua repetição assídua, pela sua frequente presença em diversas localidades. Assim, o preenchimento da área disponível é objetivado, ou ao menos cogitado, seja sua dimensão qual for.

De qualquer forma, se acaso a área disponível no suporte for ampla, o pixador tem mais liberdade criativa. Por exemplo, embora o rolinho seja adequado para letras grandes, o extensor pode ser anexado à sua haste para que elas sejam maiores. Na figura 4.57, ele foi o recurso de alcance para preencher o topo de um pico, empenas e lacunas acima de intervenções precedentes. A partir desses exemplares se pode inferir que o redimensionamento do pixo com o extensor tende a privilegiar a altura em vez da largura, distorcendo-se a proporção — vide PEIXE e BRUXOS na imagem esquerda.



Figura 4.57. Modalidade extensor. Alguns pixos reconhecidos são: PEIXES, BRUXOS, LOROTAS, ILEGAIS, BRIZA, HBS e SPACE. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Quando a área inocuada é pequena, as opções do interventor são restringidas, e a tendência é que a altura seja verticalizada e a largura condensada — a depender da quantidade de caracteres que integram sua assinatura. A dimensão do suporte costuma ser constricta devido à existência de pixações prévias, como ocorre nas agendas, ou por razões estruturais. Isso significa que, às vezes, o tamanho das letras é sinalizado pela arquitetura, que baliza, através de seus elementos, uma margem, física ou imaginária. Na figura 4.58, quase todos os pixos que ocupam a fachada do edifício tiveram suas alturas circunscritas pelos intervalos entre as janelas; poucos excedem suas extremidades laterais. Ademais, em alguns casos, como a ação foi coletiva, o espaço foi dividido igualmente entre os pixadores, independentemente se suas assinaturas são compridas ou curtas, sem haver, portanto, uma hierarquia.



Figura 4.58. Margem física e imaginária da arquitetura. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Logo, o tamanho das letras no pixo reto é circunstancial, quer dizer, varia de acordo com a área disponível no suporte. Embora o ideal seja ajustar a largura à altura, ou o contrário, a favor da uniformidade do conjunto, é comum privilegiar-se uma em detrimento da outra para que a assinatura ocupe o espaço na sua totalidade. Por isso há, na cidade, uma variedade de tamanhos de caracteres, redimensionados pelos pixadores a cada nova circunstância.

Para além da dimensão do suporte e da extensão corporal do interventor, o tamanho das letras também pode ser justificado pelo seu poder de escolha. Sumariamente, nos cenários em que a área é generosa e que o extensor não é manipulado, o maior tamanho é determinado pelo pixador em uma instância física: é o seu corpo, a sua altura e envergadura, que indica a dimensão máxima que o caractere pode ostentar. Mas o menor tamanho é determinado pelo pixador em uma instância mais mental, desejosa e efetivada: é a sua escolha realizar a intervenção assim. Isso porque os pixadores pixam como lhes convêm. Eles podem selecionar ou se deparar com um suporte vasto e preenchê-lo na sua extensão, como também podem ocupá-lo em um espaço menor que o alcance de seus braços, simplesmente porque assim o querem.

Mesmo diante desses extremos, os pixadores costumam seguir alguns padrões de ocupação do suporte. Apresentá-los, no entanto, demanda esclarecimentos quanto ao tratamento dado ao espaço, já que a disposição da pixação contempla e incide no espaço entre as letras. Segundo Twyman (1981), as características extrínsecas da linguagem gráfica verbal concernem aos caracteres em relação com o suporte, isto é, a forma como a informação é configurada e espacialmente organizada. Abstraindo a característica “configuração” momentaneamente, o autor estabelece dois níveis do uso do espaço: micro e macro. O espaçamento das letras, um ajuste fino, é atribuído ao primeiro, enquanto o segundo inclui o espaçamento entre as palavras, entre as linhas e de unidades maiores de informação.

Em termos de configuração, os caracteres do pixo reto podem ser posicionados na horizontal ou na vertical, e, excepcionalmente na modalidade janela, podem adotar uma disposição curvilínea. No caso da verticalização da assinatura, o alinhamento pode ser centralizado, à esquerda ou à direita. No que diz respeito ao espaço, considerando-se que, na pixação paulista, a marca é geralmente constituída por

apenas uma palavra, nesta pesquisa nos abreviaremos ao **espaçamento a nível micro**⁸⁷ — que pode ser apertado, normal ou folgado.

Preencher o suporte integralmente, uma das convenções reiteradas no decorrer deste texto, implica decisões relativas não só à proporção, mas ao espaçamento. Este tem um papel relevante na adaptação do pixo à área inocuada, mais ainda se ele for longo. Apesar de alguns interventores, a fim de evitar a distorção das formas de suas letras, avançarem a margem, física ou imaginária, do local intervencionado, muitas vezes extrapolar tal barreira pode não ser viável ou até desejável. Adequar o espaço entre elas à superfície elegida é uma alternativa coerente e recorrente.

Entretanto, se o ajuste do espaçamento oportuniza a concretização da assinatura, também pode afetar a sua proporção. Na figura 4.59, além de ser explícito que o tamanho das letras, sobretudo a altura, é delimitado pela área disponível no suporte, todos os pixadores optaram por ocupar mais de um intervalo entre as janelas para materializarem suas marcas — como ALADOS, terceira pixação de cima para baixo, que distribuiu suas seis letras ao longo de três intervalos, expandindo suas larguras. Já OSCURURU, pixação ampliada na segunda imagem, acomodou suas oito letras em apenas dois intervalos, talvez por ter encontrado somente eles livres quando fez sua intervenção, comprimindo o espaço entre elas para preservar a sua proporção.

⁸⁷ Se a intenção fosse observar a pixação e as demais informações deixadas pelo seu autor na sua proximidade, como a inicial de seu nome para identificar a autoria da intervenção, números relativos ao ano em que foi feita, entre outras mensagens, então o espaçamento à nível macro, entre palavras, também deveria ser levado em conta.



Figura 4.59. OSCURURU na modalidade janela. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019.
Fonte: autora.

Na figura 4.60, em vez de ser impreterível, o espaçamento apertado é agenciado por OSCURURU em prol da estética: seus caracteres foram exageradamente alargados ao longo do comprimento da área intervencionada. Ao que parece, se novamente a altura foi confinada pela dimensão do suporte, a disponibilidade de uma extensão

considerável para a inscrição estimulou seu produtor a trabalhar a largura de suas formas, expandindo-as e arranjando-as próximas umas das outras para aproveitar o espaço. O espaçamento foi, neste caso, intencionalmente apertado — não obstante, quando comparado ao exemplar da figura 4.59, ele aparenta ser normal.

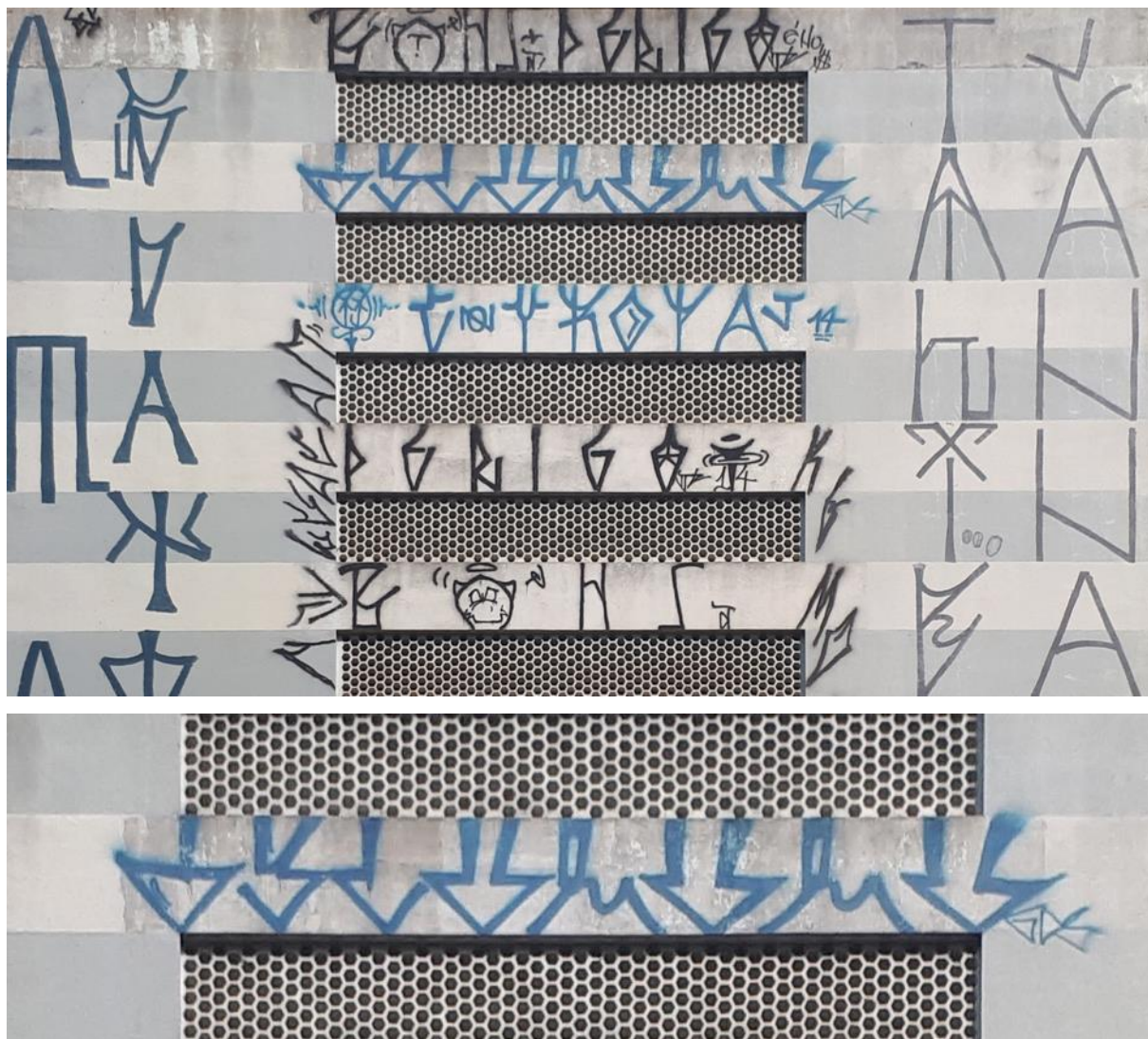
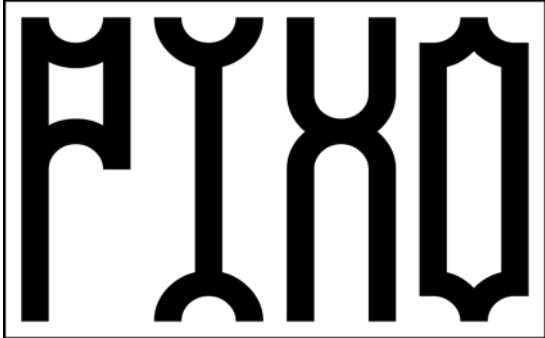
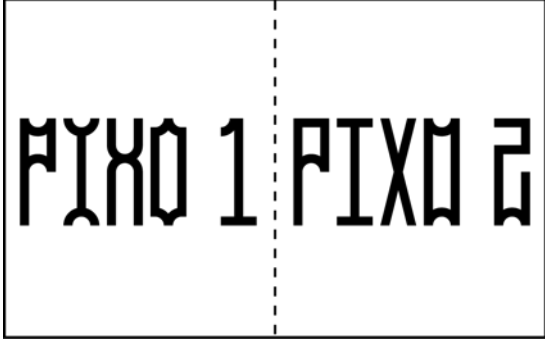


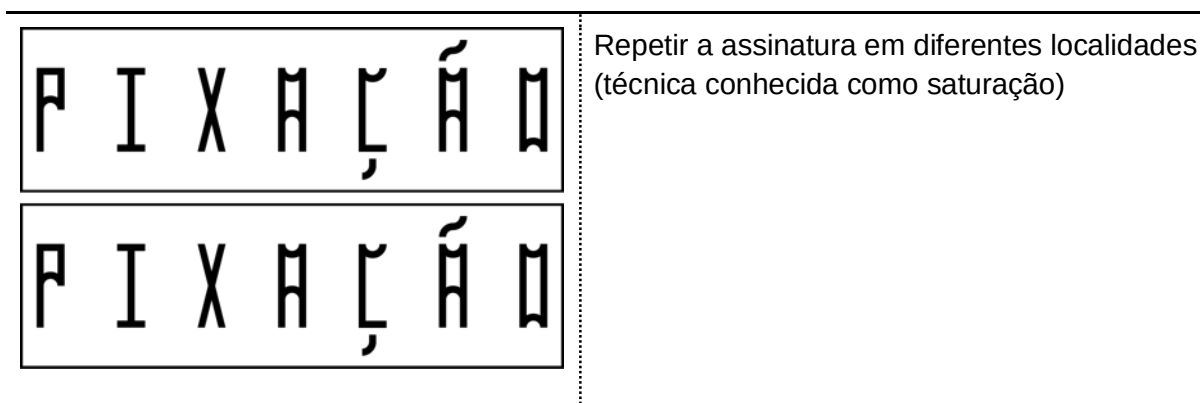
Figura 4.60. OSCURURU na modalidade escalada. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Isto posto, o quadro 4.2 elenca os principais padrões de ocupação observados no pixo reto. Em síntese, independentemente de a área disponível ser extensa ou estreita e das justificativas contextuais para a sua dimensão — se é circunscrita por motivos arquitetônicos, por ser limítrofe de pixações preexistentes, quadro no qual evita-se o atropelo, ou por ter sido previamente avaliada para atender a todos em ações coletivas —, a assinatura é redimensionada e espaçada para adequá-la na

sua totalidade. É preciso destacar que, embora sejam convenções, algumas delas podem ser ignoradas pelos pixadores em determinadas situações.

Padrões de ocupação do suporte no pixo reto

MODO DE OCUPAÇÃO	DESCRIÇÃO
	Preencher o suporte na sua extensão, a partir da adaptação do tamanho da assinatura e do espaçamento entre as letras (que pode ser apertado, normal ou folgado, dependendo da quantidade de caracteres) à área disponível
	Evitar o atropelo de uma intervenção prévia, principalmente pixações, ocupando áreas no seu entorno, mas nunca em cima
	Dividir a área inocupada entre os pixadores, considerando-se a coletividade



Quadro 4.2. Padrões de ocupação do suporte no pixo reto. Fonte: autora.

A figura 4.61 exemplifica os modos de ocupação esquematizados acima. As linhas dos portões retráteis ou a dimensão das áreas inicialmente inocupadas no entorno de intervenções prévias serviram como referência para demarcar a altura das letras. Tanto a largura quanto o espaçamento foram ajustados à circunstância, para que as marcas não ultrapassassem os limites do suporte e se alongassem pelas superfícies parietais laterais. De modo geral, aquelas compostas por mais caracteres receberam um ajuste oposto daquelas formadas por menos: as primeiras foram condensadas e apertadas, como SECRETOS (pixação inferior em *spray* verde), ao passo em que as segundas foram expandidas e afastadas, espaçadas com mais folga, como KAOS (pixação superior em *spray* preto).



Figura 4.61. Pixações em portões de aço. De cima para baixo, na primeira coluna: KAOS, LUNATKOS, LIXOMANIA, PUETE, LOCURAS e VIDAS. Na segunda coluna: MDB (Manos do Bairro), VITAL, TROTE, ESCADÃO, OUSADIA e SECRETOS. Imagens registradas em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Pelo aspecto do traço das inscrições, que revela o instrumento utilizado, e tendo em mente que o compartilhamento do material é comum entre os pixadores, é possível afirmar que algumas foram feitas em conjunto, enquanto outras foram instaladas posteriormente. Além disso, apesar do preenchimento do suporte na sua extensão ser uma convenção, eles não escrevem suas assinaturas várias vezes para tanto. Afinal, a repetição do pixo deve ocorrer ao longo da paisagem urbana, e não em uma mesma localidade; é a sua saturação que faz com que obtenham prestígio.

Temos então que, via de regra, no pixo reto, a altura, a largura e o espaçamento são interdependentes. O tamanho das letras altera conforme a dimensão do suporte e,

nas vezes em que o extensor não é manuseado, a condição corpórea do interventor no momento da ação. Por sua vez, o espaço entre os caracteres, seja ele folgado, normal ou apertado, interfere suas formas. Portanto, a proporção é condicional a todos esses aspectos, subordinada à conjuntura, ainda que a sua consistência constitua um preceito.

5 O pixo reto enquanto estilo de escrita

Este capítulo pormenoriza o aspecto formal do pixo reto. Em um primeiro momento, na seção 5.1, *A origem do pixo reto*, um resgate histórico sobre o padrão estilístico em questão é empreendido. Em seguida, a seção 5.2, *A segmentação da forma*, esclarece os movimentos envolvidos na construção de suas letras. Depois disso, a seção 5.3, *O paradigma monolinear*, descreve suas principais características — ou parâmetros formais — que o constituem enquanto estilo de escrita. Já a seção 5.4, *O pixo reto e outras escritas*, relaciona a pixação paulista com outras experiências de escrita. Finalmente, a seção 5.5, *Reflexões sobre a prática da escrita do pixo reto*, encerra o capítulo com algumas últimas observações acerca da escrita do pixo reto, avaliando o seu exercício.

5.1 A origem do pixo reto

Em relação ao aspecto formal das letras, não encontrei nenhuma referência que especifique com precisão o momento em que a pixação paulista ganhou o formato vertical e anguloso que a caracteriza na atualidade. A única informação que sugere a recorrência de um padrão estilístico é uma reportagem publicada no jornal *Folha de São Paulo*, datada de 6 de março de 1989, que diz: “Os novos pichadores da cidade adotaram recentemente letras que lembram motivos góticos e gregos” (Tognolli, 1989). Apesar dessa inexatidão temporal, na figura 5.1, cujas imagens foram retiradas do acervo do jornal *Estado de São Paulo*, é possível notar que, no final dos anos 1980 e início dos 1990, já havia indícios de uma preocupação estética por parte dos interventores, pela angularidade que algumas letras apresentam, como o B de TRIBUNAL na imagem superior e o S do pixo mais à direita (SOL?), depois de XUIM, na imagem inferior. Antes disso, como vimos no capítulo *Contextualização*

da *pixação*, as primeiras assinaturas, de JUNECA, PESSOINHA e BILÃO, eram aparentemente simples e, assim como a sua antecessora, a pichação política, adotaram os caracteres maiúsculos do alfabeto latino.



Figura 5.1. Escadaria do MASP, em 1989, e Edifício Itália, em 1991, na capital paulista.
Fonte: Paulo Cerciari/Acervo Estadão e Heitor Hui/Acervo Estadão.

De acordo com Altamirano (2018, p. 161), “o processo de elaboração do estilo tipográfico⁸⁸ por parte de cada sujeito tornou-se fundamental para sua iniciação no movimento”, tendo em vista que “a complexidade do arranjo plástico e a fidelidade em sua reprodução são aspectos que agregam valor à imagem do indivíduo (ou de um grupo de indivíduos) perante a comunidade de pixadores”. Assim, conforme Chastanet (2007), em um contexto visualmente saturado, já que o movimento da pixação, recém-inaugurado, ganhara força e novos integrantes, alguns pixadores, a fim de distinguir suas assinaturas das demais, passaram a incorporar diferentes qualidades plásticas provenientes das escritas gótica, rúnica e etrusca às formas de suas letras (figura 5.2).



Figura 5.2. Influência das escritas gótica, rúnica e etrusca no pixo reto. O autor da imagem optou pela representação da escrita gótica a partir do estilo conhecido como fratura (primeira linha do primeiro grupo), além de ter espelhado as letras etruscas (primeira linha do terceiro grupo), que eram lidas tradicionalmente da direita para a esquerda. Fonte: Chastanet (2007).

Ainda segundo Chastanet (2007), isso ocorreu em virtude da influência de algumas vertentes musicais populares na década de 1980, como o *rock* e o *heavy metal*. Bandas desses gêneros eram idolatradas pelos pixadores e, por esse motivo, eles se inspiraram nas capas de seus discos (figura 5.3), que traziam versões modernas

⁸⁸ Acredito que a autora emprega tal adjetivo em um sentido mais amplo, até mesmo porque, ao longo de seu texto, ela também se refere ao estilo em questão como “a caligrafia do ‘tag’ reto”, adotando a denominação proposta por Lassala (2007).

e simplificadas de algumas dessas escritas. Tal inspiração é reiterada por Gastman (2007 apud Pennachin, 2012), Lassala (2017), Lewisohn (2009) e Spinelli (2007). Além disso, Chastanet (2007, p. 248, tradução minha) explica que “o recurso de ‘capitalização’ também foi reforçado pela influência dos logotipos, quase que exclusivamente imaginados em maiúsculas”, como ilustra a figura 5.4.



Figura 5.3. Capas de álbuns de bandas de *rock* e *heavy metal*, todos lançados na década de 1980. Fonte: www.discogs.com.



Figura 5.4. Versões simplificadas de logos de bandas. Fonte: Chastanet (2007).

Me questiono se a correlação entre as escritas rúnica e etrusca ao aspecto formal do pixo reto não seria uma tentativa de sobrepor uma teoria à prática da pixação. Há, realmente, uma referência a elas nas capas dos álbuns ou nos logotipos das bandas de *rock* e *heavy metal* que, conforme os autores supramencionados, inspiraram os pixadores? Penso que, mesmo que algumas soluções formais se assemelham a certas letras dessas escritas, elas não são necessariamente oriundas de um contato direto com tais escritas.

Para Lassala (2014, p. 26), o *punk* também teve papel fundamental na constituição do aspecto formal do pixo reto. O autor aponta alguns indícios que comprovam essa relação: o “visual dos convites de festas da época com ilustrações fazendo uso da temática *punk*”; assinaturas precursoras que reproduzem a palavra *punk* ou nome de bandas desse gênero musical; e “o estilo caligráfico das letras de pixações pioneiras [...] que guardam grande semelhança com os logotipos de bandas *punks*”.

Quanto à uma possível correspondência da pixação paulista com a escrita gótica, assumo a mesma postura de Felisette (2006), para quem ainda que exista um paralelo, deve ser atribuído com cuidado. A começar pelo esclarecimento de que a escrita gótica possui variações estilísticas. Bringhurst (2005) reconhece a existência de quatro principais famílias — textura, fratura, bastarda e rotunda —, e elucida concisamente suas diferenças a partir do “o” minúsculo (figura 5.5):

Embora o o da textura seja desenhado apenas com dois traços, ele parece ser essencialmente hexagonal. Em uma fratura, é normalmente achatado do lado esquerdo e curvado no direito. Já na bastarda, é comum vê-lo pontiagudo no topo e na base e bojudo em ambos os lados. Na rotunda, é essencialmente ovalado ou redondo (BRINGHURST, 2005, p. 290).



Figura 5.5. Nesta ordem, textura, fratura, bastarda e rotunda. Fonte: Bringhurst (2005).

Se Chastanet (2007) sustenta, com base em uma análise gráfica das capas de disco, que a fratura é o estilo gótico que mais se aproxima da pixação paulista, por sua vez, Felisette (2006) designa a textura em função de seus caracteres estreitos e

condensados, da angularidade dos traços e das suas contraformas fechadas. Essas características também são observadas no pixo reto — apesar de, ainda segundo Felisette (2006), suas contraformas serem mais abertas. Alguns autores, inclusive, costumam aludir a uma delas para descrever suas letras: com “contornos bem angulosos” (PEREIRA, 2018, p. 33); “retas, alongadas e pontiagudas” (LASSALA, 2017, p. 110); “pontiagudas e alongadas verticalmente, [...] que seguem os traços plásticos característicos do modelo vertical da paisagem de São Paulo” (ALTAMIRANO, 2018, p. 160).

Altamirano (2018) menciona um ponto importante, ratificado pelos pixadores: a questão da **verticalidade** da capital paulista e como ela interfere na estética da pixação dessa cidade. Nessa perspectiva, Felisette (2006, p. 200) argumenta que foi a transposição das letras do plano bidimensional para a tridimensionalidade, isto é, a sua configuração assente nas linhas arquitetônicas dos elementos presentes nos muros e nas fachadas de casas, prédios e comércios, “que ajudaram a estruturar a forma desta escrita”. Bringhurst (2005, p. 290), ao catalogar faces de tipos góticas, indica que estas “são a contrapartida do estilo arquitetônico de mesmo nome”. Frutiger (2007) também determina a arquitetura como um fator influente para as escritas caligráficas de modo geral, que seriam resultantes do espírito e do clima intelectual de cada época. Temos, então, outra associação entre a pixação paulista e a escrita gótica, uma vez que ambas parecem ser afetadas pela verticalidade de suas edificações. É pelo seu caráter reto, vertical, estendido, decorrente de uma adaptação espacial das letras às margens físicas e imaginárias balizadas muitas vezes pela arquitetura, que o estilo da pixação de São Paulo é nomeado pixo reto.

O pixo reto existe há mais de três décadas, o que significa que as gerações recentes do circuito reproduzem fórmulas, quer dizer, formas de letras, já consolidadas, como pode-se inferir a partir da narrativa de REPRISE (2019), que se considera inovador por ver as letras que criou há cerca de vinte anos serem, ainda na atualidade, replicadas no ambiente citadino:

Eu pixava feio ‘pra’ caramba. Com o tempo você vai aperfeiçoando; tudo que você vai fazendo no dia-a-dia, vai melhorando com o tempo. Meu letreiro era completamente diferente do que você conhece hoje. Em 2000, eu e o irmão do fundador do meu pixo, a gente criou esse letreiro, que a maioria do pessoal conhece hoje em dia em São Paulo. O REPRISE começou em 1995. No começo, ele era R, tracinho [–], PRISE. O E era mudo. [...] As letras eram retas

e arredondadas, ao mesmo tempo. Tinha dois tipos de estéticas. Em 2000, a gente mudou para esse letreiro reto, completamente reto, que é hoje em dia. A gente pegou o caderno e escolheu as letras que iam ser. Ficamos tentando: essa daqui combina com essa que... Querendo ou não, acho que meu pixo é harmonioso, uma letra combina com a outra. A gente criou mais ou menos perto das nossas letras [iniciais], que eram mais curvas, e montamos traços que não existiam na época ainda. Não tinha nenhuma letra parecida com as nossas. No decorrer dos anos, “olhai” o tanto de letras parecidas com as nossas que existe em São Paulo (REPRISE, 2019).

Nesse sentido, conforme MISFITS (2019b):

[...] como [a pixação] é algo livre para se criar, alguns [pixadores] acabam se espelhando em outras [letras] que já haviam sido criadas. Por exemplo: tem o MISFITS, aí tem o meu F. Alguém vai lá e vai fazer com o meu F, ou vai modificar um pouco. Aí outro vai fazer com o F que essa pessoa criou, mas vai modificar mais um pouco. Têm caligrafias que são tão modificadas que nem se entende, totalmente fora de um padrão. Ou até pode-se criar novas caligrafias. Acontece. Pessoas criarem novos Fs, novos As, novos Ps, novos Cs. Se torna cada vez mais difícil, porque o número de pixos e de letreiros hoje é enorme (MISFITS, 2019b).

Embora, como exposto por MISFITS (2019b), a criação de novas soluções formais seja cada vez mais dificultosa, os principiantes dessa atividade têm acesso a vários *modelos* para elaborarem suas próprias marcas, devido à vasta quantidade de exemplares que dominam os suportes urbanos. Segundo Felisette (2006, p. 193), “para efetivarem uma distinção estilística, [os pixadores] adicionam pequenos e diferentes ornamentos à estrutura individual de cada letra, formando um novo padrão”, corroborando o relato acima de MISFITS (2019b).

Não obstante, de acordo com MISFITS (2019a): “os caras, quando inventam o pixo, alguns fazem com letras parecidas [com as que visualizam no meio urbano], mas quanto mais original for o seu letreiro, isso valoriza o seu pixo”. Ter originalidade ao conceber um formato e um estilo único é, portanto, essencial para a obtenção de prestígio. Na perspectiva de CRIPTA Djan, foi justamente a busca por um ineditismo formal que desencadeou uma “criptografia”: “A linguagem foi se desenvolvendo e ficando cada vez mais cifrada por conta da disputa de criatividade” (FUNDAÇÃO BIENAL, 2018, p. 374).

Mas não basta, para os pixadores, somente desenvolver um aspecto formal exclusivo para suas assinaturas; a sua instalação frequente e assídua ao longo da paisagem citadina precisa, conforme uma das convenções que orientam a prática da pixação, ser o mais fiel possível, quaisquer que sejam as condições de execução. À

vista disso, a folhinha cumpre um papel de destaque, pois produzi-la, não só com a intenção de trocá-la, é “uma oportunidade para o pixador treinar a composição dos elementos que serão passados para o suporte urbano” (LASSALA, 2017, p. 120). No caso das pixações que são relativas a um grupo e que já têm seus aspectos formais previamente estabelecidos, REPRISE (2019) explica que: “Cada um assina de um jeito, é que o pessoal [quando começa a pixar a mesma marca] demora para se identificar com o letreiro. Às vezes até parece um letreiro fácil de fazer, mas não é”. Por isso a importância do treino, além do próprio exercício de pixar, que amenizam as dificuldades com o passar do tempo.

Me parece, então, que a repetição dos mesmos gestos manuais e corporais faz com que o movimento relativo a cada traço seja paulatinamente aprimorado. Em outras palavras, o interventor, familiarizado com a sua assinatura, tem seus movimentos construtivos operacionalizados. Em contrapartida, uma das possíveis consequências disso é que as letras podem ser gradativamente alteradas, ainda que a conservação de suas formas seja um preceito a ser seguido. CRIPTA Djan esclarece isso em uma rede social virtual, onde publica algumas imagens de sua pixação (figura 5.6), datadas entre 1996 e 2018, com a seguinte legenda: “Todo pixo passa por um processo estético evolutivo, natural e espontâneo; esse processo está totalmente ligado à prática e expressão corporal do fazer cotidiano do pixo”.



Figura 5.6. CRIPTA Djan em relato informal. Fonte: autora.

Trata-se, a meu ver, de um processo de maturação das letras. Isso acontece, segundo REPRISE (2019), porque:

Os pixadores inventam uma letra, ‘pra’ começar o seu apelido, o seu nome, e no decorrer do tempo, ele vai criando habilidade e vai modificando ela. Cada um vai criando a sua identidade com a letra. [...] É que nem quando você começa a escrever: quando a gente é criança, a gente tem uma letra. No decorrer do tempo, conforme a gente vai pegando experiência, escrevendo direto, a nossa letra vai modificando (REPRISE, 2019).

Isto posto, a próxima seção detalha os movimentos realizados pelos pixadores para construírem cada caractere que integram suas assinaturas.

5.2 A segmentação da forma

Noordzij (2013), em seu livro *O traço: teoria da escrita*, se dedica em descrever as propriedades das formas caligráficas a partir da configuração do traço. À pesquisa interessa seus atributos construtivos, e por isso não serão abordadas, ainda, tais propriedades na sua extensão. O autor expõe em poucas páginas uma teoria intrincada, inserindo conceitos e reflexões históricas e culturais, e exprimindo pareceres que traduzem o rigor e a seriedade da escola tipográfica holandesa. É a partir da noção de preto e branco das letras, que equivalem, respectivamente, aos traços e às formas internas, que Noordzij (2013, p. 21) define o traço como “a manifestação mais simples da forma preta [...]”. Um traço é uma linha ininterrupta produzida por um instrumento sobre o plano da escrita. O traço começa com a marca impressa de um instrumento”.

Como o autor atenta-se para o comportamento do instrumento objetivando não só o entendimento do traço, mas a sua complexidade, desvendando detalhadamente as variáveis que podem interferir na sua qualidade e, conseqüentemente, na forma da letra, é necessário esclarecer brevemente alguns termos que ele emprega. Uma caneta (ou pena) de ponta larga é esquematicamente representada na primeira imagem da figura 5.7, na qual o vetor a é a sua largura, também chamada por Noordzij (2013) de contraponto, e o vetor b é a sua espessura, ambos de tamanhos constantes. Já a segunda imagem da figura 5.7 representa um traçado feito por essa mesma caneta — note que a direção do traço muda, mas a orientação do contraponto permanece fixa, como indicam as linhas tracejadas paralelas.

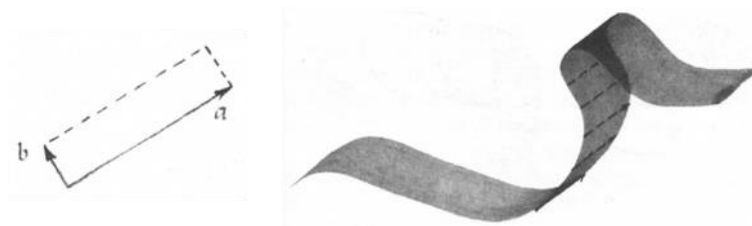
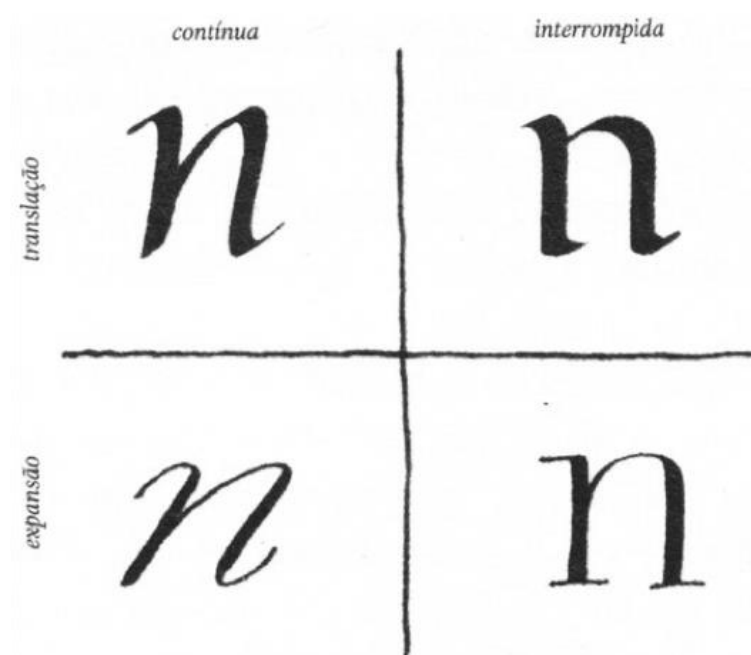


Figura 5.7. Caneta de ponta larga e traçado de um único vetor. Fonte: adaptado de Noordzij (2013).

A partir do quadro 5.1 podemos entender concisamente do que se trata a teoria da escrita de Noordzij (2013). Resumidamente, segundo o autor:

O traço da pena distingue a construção da escrita interrompida da contínua, por meio de traços descendentes e ascendentes. Essas duas formas de construção da letra podem ser subdivididas de acordo com o contraste do traço: translação ou expansão (NOORDZIJ, 2013, p. 9).



Quadro 5.1. Teoria do traço de Noordzij. Fonte: Noordzij (2013).

Os traços descendentes e ascendentes aos quais o autor se refere têm relação com a orientação do contraponto e não devem ser confundidos com hastes descendentes e ascendentes. Na escrita manual é evidente que a direção do traço é alterada, afinal, escreve-se uma letra ou palavra; porém, a orientação da pena geralmente é fixa⁸⁹. À vista disso, obedecendo-se à linhas paralelas imaginárias, para construir-se

⁸⁹ Existe uma ocasião não mencionada na matriz 5.1 em que a orientação da caneta, além da direção do traço, pode variar, gerando um contraste por rotação.

uma letra podem ser realizados traços descendentes, que se afastam do ponto de partida para baixo, ou então traços ascendentes, que sobem no sentido oposto.

Logo, na **construção contínua** o gesto é, como seu nome sugere, continuado, fruto da combinação de traços descendentes e ascendentes. Como inverte-se o sentido do traçado, essa construção também é denominada por Noordzij (2013) de reversiva. Por outro lado, na **construção interrompida** o gesto é momentaneamente suspenso para ser retomado a partir de outro ponto, lançando-se mão de traços exclusivamente descendentes. Ademais, “se na construção reversiva um traço ascendente de ligação flui do grosso para o fino, a mesma conexão numa construção interrompida flui do fino ao grosso” (NOORDZIJ, 2013, p. 42), como pode ser observado na primeira fileira do quadro 5.1.

Considerando-se que o contraste é exatamente essa diferença entre o traço mais grosso e o traço mais fino, para Noordzij (2013) o contraste por translação (primeira imagem da figura 5.8) é obtido pela simples mudança na direção do traço, até mesmo porque a largura da ponta e a orientação da pena são constantes. Já o contraste por expansão (segunda imagem da figura 5.8), segundo o autor, decorre da mudança do tamanho do contraponto⁹⁰ na medida em que se escreve, por exemplo através da variação da pressão exercida pela mão, ainda que a sua orientação seja constante.



Figura 5.8. Contraste por translação, produzido pela variação da trajetória de uma pena de ponta larga, e contraste por expansão, produzido pela alteração da largura do traço, feito por uma pena de ponta flexível. Fonte: Henestrosa, Meseguer & Scaglione (2019).

⁹⁰ Uma observação deve ser feita sobre o instrumento manipulado nessas construções: na primeira fileira do quadro 5.1, a letra é feita com uma pena de ponta larga (primeira imagem da figura 5.8), como aquela ilustrada na figura 5.7, enquanto na segunda fileira, a letra é feita com uma pena de ponta fina flexível (segunda imagem da figura 5.8). Noordzij (2013) imprime fortes críticas à pena de bico fino, em sua grande maioria condenando o seu uso, ostensivo no período que alude como Romantismo. Em contrapartida, o autor destina boa parte de sua teoria para a compreensão do traço feito pela caneta de ponta larga, utilizada, ainda segundo ele, na Antiguidade e na Idade Média.

Percebemos a presença de ambas as construções — contínua e interrompida — nas letras do nosso cotidiano, que atendem a diferentes funções: às vezes escrevemos com pressa, ao passo em que outras, mais pausadamente, nos preocupando com a aparência das palavras manuscritas. No caso do pixo reto, se o instrumento manuseado for o *spray*, algumas letras podem ser construídas de modo contínuo, sem que a tinta deixe, em algum momento, de ser sobreposta no suporte intervencionado, pixando-se a totalidade de suas partes significantes com um único traço, até sua forma ser completamente finalizada. Não obstante, a construção, de modo geral, é interrompida, o que possibilita que as partes significantes sejam traçadas a partir de qualquer ponto ou segmento.

Presumivelmente em SIGNOS (primeira imagem da figura 5.9), por exemplo, quase todas as letras foram executadas, cada uma, em um só ato — com exceção do I, que teve a forma de seu ponto instalada posteriormente. Por sua vez, em SCORPIONS (segunda imagem da figura 5.9), os caracteres S, C, O (tirante a decoração do primeiro e a barra da cruz do segundo) e P também são resultantes de uma construção contínua. E se o S e o C aparecem conectados, é em virtude do tipo de tratamento que foi dado ao espaço. Afora essas letras, todas as demais dessa assinatura, o R, o I e o N, foram construídas de maneira interrompida.



Figura 5.9. SIGNOS e SCORPIONS com *spray* na modalidade chão. Imagens registradas em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Se o rolinho for o instrumento manipulado, a construção contínua — embora seja possível, a depender da forma de determinada letra —, é mais rara, sobretudo considerando-se que o processo de escrita precisa ser recorrentemente interrompido para umedecer o rolo com tinta. Na figura 5.10, o I em TRIBOS pode ter sido feito de uma só vez, mas todas as demais letras, incluindo as de MEDONHO, provavelmente demandaram uma construção interrompida de suas partes.



Figura 5.10. MEDONHO e TRIBOS com extensor na modalidade pico. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Vimos a partir de Noordzij (2013) que as letras são construídas por meio de traços ascendentes e descendentes. Para ele, a direção em que esses traços são feitos é indicada pela “linha mestra”. Alguns autores denominam essa trajetória de **ductus** (figura 5.11), como é o caso de Bomeny (2010):

O estudo do *ductus* não se limita simplesmente a decompor o signo em um certo número de traços, mas ao estabelecimento da ordem na qual estes traços são desenhados e seus sentidos de traçado em relação ao instrumento da escrita. [...] O *ductus* constitui a alma da letra e o elemento menos personalizado da escrita, ou seja, menos suscetível de ser alterado (BOMENY, 2010, p. 52–53).

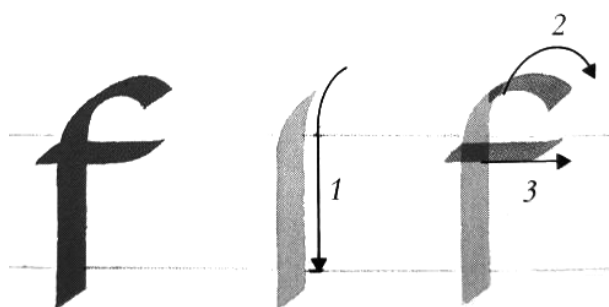


Figura 5.11. *Ductus*. Letra fundamental, estilo criado por Edward Johnston. Fonte: Harris (2013).

Sinteticamente, o *ductus* corresponde a uma dada quantidade de traços, a ordem de cada traço e a direção em que devem ser traçados, isto é, o curso exato que a ponta da caneta deve percorrer. Ainda que cada letra possua uma estrutura particular e um *ductus* específico em consonância com o estilo caligráfico, não se deve manipular a caneta em qualquer direção para construí-la. Por convenção, na escrita latina, os traços verticais geralmente começam de cima para baixo, e os traços horizontais são feitos da esquerda para a direita — salvo exceções.

No pixo reto, no entanto, embora cada assinatura concentre uma combinação singular de traços, nem sempre as letras são instaladas na mesma ordem, quer dizer, na mesma disposição sequencial em que aparecem já na sua configuração final. Na situação representada na figura 5.12, por exemplo: é possível afirmar terminantemente que RALADO pixou suas primeiras três letras antes das demais, tendo em vista que a edificação possui dois blocos? Além disso, considerando-se a modalidade praticada, na qual a escrita foi invertida, será realmente que os traços de cada letra foram construídos em uma ordem e direção pré-estabelecidas, que o pixador repetiria (e obedeceria) se fizesse sua marca em outra condição?



Figura 5.12. RALADO na modalidade prédio. Imagem registrada em Belo Horizonte/MG, em 2021.
Fonte: autora.

Essas dúvidas apontam para o fato de que, no pixo reto, a construção das letras pode derivar de diferentes caminhos. Isso porque, de acordo com Chastanet (2007):

Essa escrita não é concebida para atender aos requerimentos do papel e da mão, mas em respeito aos movimentos factíveis do corpo, isso implicando em uma simplificação e segmentação do leiaute, a fim de garantir a possibilidade subsequente de desenhar a letra, então a palavra-imagem, em vários movimentos separados (CHASTANET, 2007, p. 239, tradução minha).

Ou seja, como existem circunstâncias em que não é corporalmente viável colocar as letras na exata sequência que cada uma assume na composição, para o pixador, ainda conforme Chastanet (2007), é mais conveniente dominar a estrutura geral de cada caractere, podendo traçar suas partes na ordem e na direção que lhe for mais propício, de maneira adaptada ao contexto apresentado, do que pixá-las seguindo à risca um *ductus* despersonalizado, que não pode ser modificado. Em outros termos, por ter familiaridade com a sua própria assinatura, o interventor normalmente tem os movimentos gestuais e corporais correspondentes a cada traço operacionalizados, e por isso consegue reproduzi-los partindo de “começos” diversos.

Por conseguinte, ainda que possamos imaginar os movimentos que provavelmente foram realizados ou conjecturar um *ductus* a partir da observação de determinada pixação e da subsequente decomposição de suas partes, ele não pode ser atribuído efetivamente ao pixo reto enquanto conceito que engloba três fatores que afetam a construção das letras — uma quantidade de traços, a ordem e a direção em que são

traçados. Claro, não se deve descartar a possibilidade de existirem pixadores que procedem, sempre que for factível, do mesmo modo para materializar suas assinaturas. E, evidentemente que as assinaturas do pixo reto têm formatos específicos, o que significa que há um certo número de traços e que eles precisam ser produzidos de um jeito mais ou menos similar ou coerente para dar forma às letras e assegurar a preservação de seus aspectos. Mas, na minha perspectiva, isso não constitui uma regra unânime a ponto da presença ou existência de um *ductus* ser compreendida como uma característica determinante da escrita do pixo reto — o que a diferencia sobremaneira da escrita caligráfica clássica.

Ao mesmo tempo, a segmentação das formas atesta que a construção é geralmente interrompida. A conveniência de fracioná-las é justamente poder construí-las a partir de mais de um ponto. Na figura 5.13, temos seis soluções formais para o caractere S, todas compostas por segmentos que se encontram em ângulos. Certamente que eles podem ser concebidos continuamente, mas também podem ser feitos traço por traço ou em partes, como ocorreu com o exemplar preto em *spray* à direita — note a disjunção das linhas abaixo.

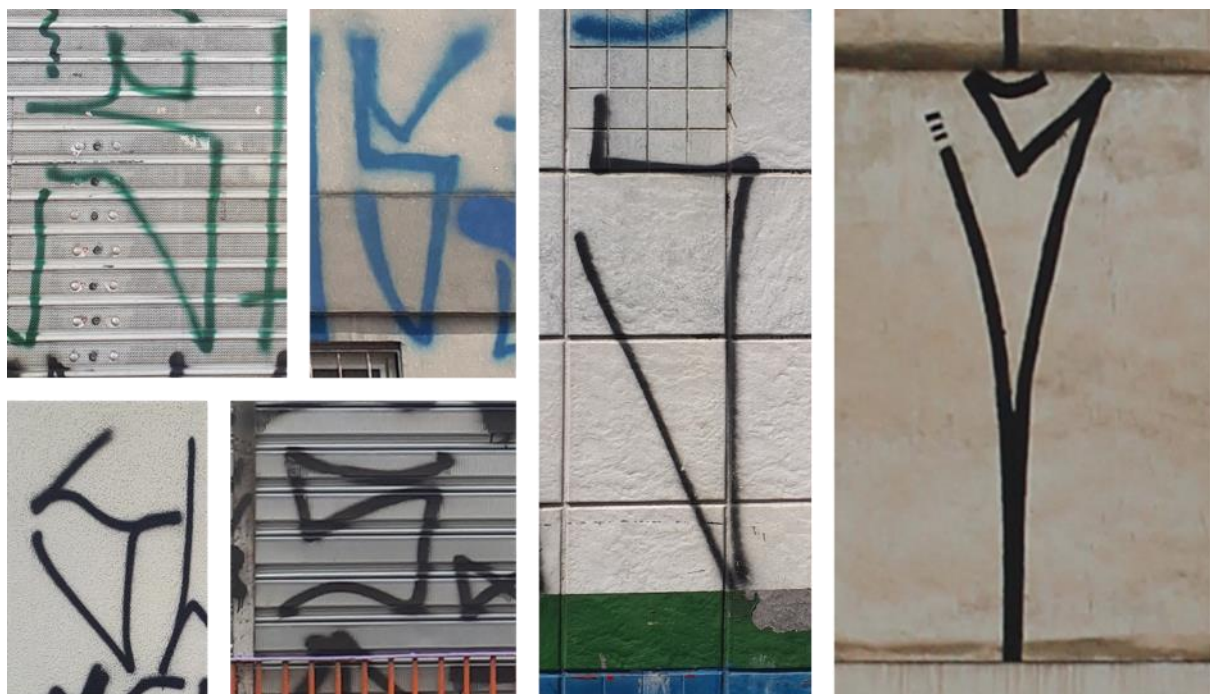


Figura 5.13. Versões para o S no pixo reto. Fonte: autora.

Diante dessas elucidações, é válido questionar: apesar da segmentação da forma e da operacionalização dos movimentos construtivos implicar uma certa facilidade em

concretizar determinada assinatura várias vezes, como é possível reproduzi-la com fidelidade manualmente, considerando-se ainda que diferentes instrumentos podem ser operados para tal? A resposta para essa pergunta pode ser encontrada no paradigma monolinear do pixo reto.

5.3 O paradigma monolinear

Sabemos que no pixo reto as letras são trabalhadas majoritariamente no formato maiúsculo. Tal artifício foi herdado da pichação política, precursora da pichação paulista, e inspirado nos logotipos de bandas de *rock* e *heavy metal*, populares na década de 1980 e que veiculavam caracteres, geralmente, em caixa alta.

Retomando brevemente esse contexto:

A reprodução e adaptação desses logos tipográficos usando ferramentas do cotidiano, como a caneta esferográfica ou de ponta de feltro [marcador] no papel e com um rolo de tinta ou *spray* na parede (ferramentas de desenho “pobres” do ponto de vista da caligrafia clássica), aparece principalmente como linhas monolineares (CHASTANET, 2007, p. 247, tradução minha).

Isso significa que, desde os seus primórdios, as letras do pixo reto exibem uma **espessura monolinear**, cuja largura, via de regra, é delimitada pelo instrumento operado. Essa monolinearidade diz respeito ao traço. De acordo com Dixon (2008, p. 27, tradução minha), “cada caractere em um desenho de tipo compreende várias partes componentes⁹¹. Estas são frequentemente referidas como ‘traços’ — quando os formatos dos caracteres são derivados de formas manuscritas — ou ‘elementos’”.

Nesse sentido, se no pixo reto elas são traçadas à mão e esses traços são “linhas monolineares”, descrição propositalmente redundante, a espessura monolinear constitui, portanto, um dos principais parâmetros formais que caracteriza as formas de suas letras. Sendo assim, ainda que a análise das modalidades tenha propiciado a constatação de possibilidades formais do traço, nos interessa compreendê-lo aqui não somente pela sua qualidade, mas enquanto parte componente (ou significante) das formas das letras pixadas.

Para Dixon (2008, p. 27, tradução minha), o peso “descreve a espessura das formas em toda uma fonte ou caracteres, governando sua ‘cor’ ou impacto geral”, podendo

⁹¹ Creio que o que a autora entende como “partes componentes” sejam as “partes significantes” de Smeijers (2015).

variar entre leve, médio ou pesado. Para a descrição deste e de outros parâmetros formais do pixinho reto, nos fundamentamos no estudo de Johnston (1906, 1971), de grande relevância para esta pesquisa, por detalhar o funcionamento da caneta na **escrita formal**, a fim de elucidar como as formas das letras caligráficas são geradas — além, claro, dos atributos formais da tipografia definidos por Dixon (apud BAINES; HASLAM, 2002), conforme delineado no capítulo *Esclarecimentos metodológicos*.

Segundo Johnston (1906, p. 279, tradução minha), “a ferramenta confere caráter e acabamento às formas essenciais das letras”, o que significa que o instrumento tem papel central na caracterização de um estilo ou modelo caligráfico. Dependendo de alguns elementos invariáveis que o autor nomeia de “constantes do traço da caneta” — o peso, o ângulo constante e a forma —, é possível conceber diferentes formas e, por conseguinte, diferentes estilos caligráficos. Além desses três elementos, que serão destrinchados adiante, o autor precisa outros: três que afetam a construção das letras — o número, a ordem e a direção dos traços, ou, sumariamente, o *ductus*, que nos seus termos é o “padrão do traço” ou os “trilhos estruturais” que a caneta deve percorrer —, e um último que diz respeito à velocidade da escrita.

Totalizados, esses fatores integram sete regras que o calígrafo ou o estudante de caligrafia deve seguir rigorosamente ao copiar um manuscrito ou modelo caligráfico, de modo a preservar a sua *semelhança familiar*⁹² Em contrapartida, se tais fatores forem alterados, produzem variedades da escrita formal elegida como referência ou até a criação de um novo estilo. Mesmo diante da diversidade de estilos existentes e dessa possibilidade de variações estilísticas, na escrita formal, a proporção entre as letras deve ser resguardada para garantir a unidade rítmica do conjunto.

A **proporção** refere-se à relação entre a altura e a largura, e a sua manutenção é factível devido ao que Johnston (1906) denomina de “forma essencial” e “parte característica”. A forma essencial é a mais básica e elementar de cada letra — que, a meu ver, concerne ao caráter. Por preservar somente as estruturas necessárias para a sua identificação individual, a forma essencial conserva não só a proporção em relação às demais, mas também a parte característica que a distingue das outras

⁹² De acordo com Johnston (1971, p. 101, tradução minha), “na maioria das letras de um alfabeto normal, reconhecemos imediatamente uma semelhança familiar. Essa semelhança se deve principalmente às similaridades estruturais nas formas individuais das letras”.

letras, como a cauda do Q, que a diferencia do O. Assim, cada estilo caligráfico respeita as formas essenciais e suas respectivas partes características, ainda que proponha formatos específicos de letras, que o singularizam.

Em seu livro póstumo *Formal penmanship and other papers*, Johnston (1971) estabelece três condições primárias que determinam a personalidade de qualquer estilo ou modelo caligráfico: o peso do traço, o ângulo constante em que a caneta é posicionada e a forma da letra. A primeira, o **peso**, é a relação da largura do traço mais grosso com a altura das letras. Tendo em vista que a altura é predeterminada pelo estilo ou modelo caligráfico que o calígrafo ou o estudante de caligrafia adota como guia, a expressão “larguras da ponta” é utilizada pelo autor para orientar a sua demarcação, já que seu tamanho afeta o peso ou a cor geral da escrita — conforme o primeiro grupo da figura 5.14, que ilustra o efeito gerado por uma mesma caneta em letras de diferentes alturas. E, como a largura do traço mais grosso é geralmente equivalente à largura total da ponta da caneta, seu tamanho também pode afetar o peso — como pode ser observado no segundo grupo da figura 5.14, que ilustra o efeito gerado por pontas de diferentes larguras em letras de uma mesma altura.

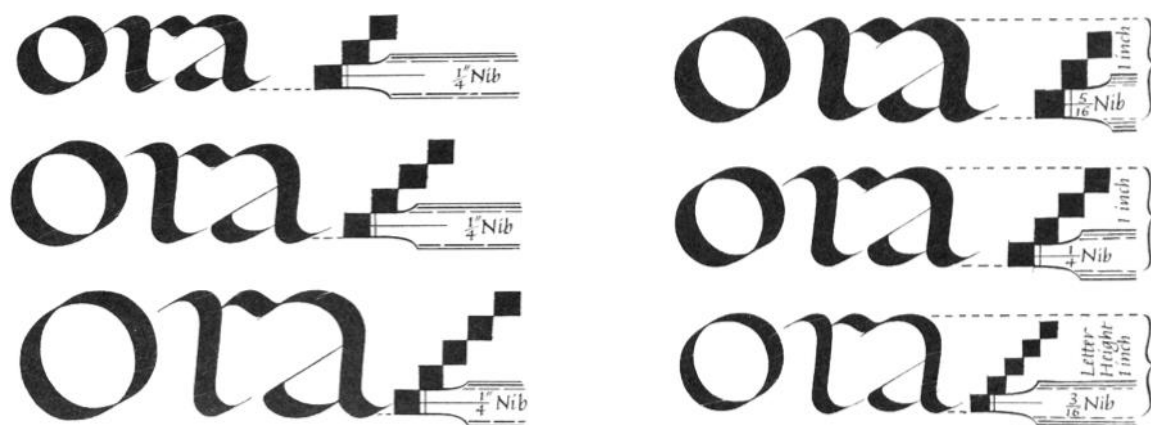


Figura 5.14. Peso. Na primeira imagem, o peso varia de acordo com a altura das letras, sendo a largura da ponta da caneta constante, enquanto na segunda imagem, ele varia de acordo com a largura da ponta da caneta, sendo a altura das letras constante. Fonte: Johnston (1971).

No pixo reto, embora as letras apresentem uma espessura monolinear, é possível averiguar uma variação do peso, desde que tal averiguação parta impreterivelmente de uma comparação. Por sua vez, em um cenário ideal, essa comparação deve ser feita entre amostras de uma mesma assinatura. Contudo, é difícil encontrá-las em situações semelhantes, nas quais elas tenham uma mesma proporção, sobretudo uma mesma altura. Isso porque, como vimos na subseção *A escrita na escala da*

cidade do capítulo anterior, o tamanho das letras é circunstancial, isto é, adaptado ao contexto da intervenção, quando não é limitado pela extensão corpórea de seu autor. Ademais, a saturação das marcas ao longo da cidade enquanto convenção, impossibilita que tal comparação seja realizada *in loco*, porém, independentemente disso, o seu exercício é pertinente.

As duas amostras de OUSADOS na figura 5.15 foram materializadas por meio, ao menos em tese, do mesmo instrumento, o *spray*. Enquanto a primeira imagem exhibe traços satisfatoriamente uniformes, a segunda evidencia inconstâncias na manutenção de sua espessura, como ocorre com algumas partes significantes do D, segundo O e segundo S. Ainda assim, pode-se dizer que, em geral, seus elementos estilísticos são análogos em ambos os quadros: as letras compartilham uma mesma identidade paralelogrâmica ou losangular, explícita no O e comum no pingo reto; e o pequeno traço sobre a espinha do S, que o distingue do D, e a abertura do U são relativamente mantidos. Apesar de suas alturas não serem exatamente similares, é possível perceber uma variação entre seus pesos, que na primeira imagem parece mais leve ao ser comparado com o da segunda imagem, um pouco mais pesado. Vale ressaltar que tal diferença também se deve ao fato de, no segundo caso, o pixador ter reforçado o traço, alargando a espessura monolinear de suas letras. Espessuras que são espessas serão comentadas em seguida.



Figura 5.15. OUSADOS na modalidade janela. Imagens registradas em São Paulo/SP, em 2019.
Fonte: autora.

Outra comparação, talvez mais realista, é válida de ser empreendida, dessa vez entre pixações de estilos diferentes, já que cada uma possui um formato exclusivo, mas que são dispostas em localidades cujas margens, estruturais ou imaginárias, balizam suas alturas. Na figura 5.16, as assinaturas ocupam os intervalos entre as janelas e foram concretizadas por meio do *spray*. Se o peso daquelas instaladas nos pavimentos superiores, acima de ALADOS (pixação na cor azul), aparenta ser médio ou pesado, o das abaixo, então, alterna entre leve ou fino.



Figura 5.16. Variação de peso no pixo reto. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019.
Fonte: autora.

Esse exemplo atesta como, no pixo reto, a descrição do peso é contextual. As letras pixadas na modalidade suspensa, por exemplo, podem ser descritas como médias ou normais, mas observando-se a conjuntura geral, sobretudo quando ao lado delas existem outras intervenções, elas podem exteriorizar uma espessura mais pesada. Segundo Dixon (2008):

Vários tipos de letra estão disponíveis como famílias de variações mais pesadas e mais leves. Para fins de descrição, o peso médio pode ser considerado como o peso 'normal' ou 'regular' (embora às vezes possa indicar um peso adicional ligeiramente mais pesado), com outros pesos sendo descritos em relação a ele. Devido a isso, tais pesos não são necessariamente equivalentes entre diferentes tipos de letra (DIXON, 2008, p. 27, tradução minha).

Diante disso, uma vez que os pixadores alastram seus pixos pelo ambiente citadino, embora cada um tenha seu próprio estilo, o peso pode variar basicamente entre leve, médio ou pesado, dependendo não só da altura das letras, como também do instrumento operado. No caso do rolinho, a largura do traço mais grosso varia de acordo com o comprimento do rolo. Já no caso do *spray*, ela varia de acordo com o *cap* encaixado no bico da lata. Há de se considerar ainda a distância em relação ao suporte na qual a tinta em *spray* é comprimida, que também pode ocasionar traços de larguras diferentes, valendo-se de um mesmo *cap*.

Concomitantemente, na escala da cidade, as assinaturas são vistas sob diferentes circunstâncias e enquadramentos, frequentemente ao nível da rua e em condições de trânsito. Nessa perspectiva, tenho a impressão de que a cor geral da escrita do pixo reto está diretamente relacionada com o local elegido para a intervenção e, por associação, com a modalidade praticada, além do instrumento operado, podendo ser leve, se as assinaturas são pixadas com o *spray*, ou normal, se são pixadas com o rolinho. Conforme Chastanet (2007, p. 247, tradução minha), trata-se de “um alfabeto que, com um pouco de exagero, poderia ser chamado de ‘gótico condensado ultraleve monolinear’”, enfatizando sua semelhança com a escrita gótica, sua largura mais estreita, seu peso leve e sua espessura monolinear.

A monolinearidade da espessura também se aplica às ocasiões em que os traços de todas as letras, isto é, suas partes significantes, são alargados. Normalmente, essa é uma decisão, estilística ou não, de interventores que levam em consideração a distância de visualização do observador, e como as espessuras são monolineares, tendem a ser preservadas, ainda que sua largura seja maior, mais grossa, que aquela inicialmente demarcada pelo instrumento — como ilustra a segunda imagem da figura 5.15 analisada anteriormente. Entretanto, o emprego de tal recurso pode, às vezes, comprometer o aspecto monolinear das pixações.

Na primeira imagem da figura 5.17, os terminais superiores de PESTES ganharam serifas de estética triangular, e, mesmo com uma suposta manipulação restrita do

rolinho e, por extensão, do extensor, as curvas superiores do P, do E e do S são idênticas, tratadas com rigor. Já na segunda imagem, IRONIA teve suas partes componentes engrossadas, evidente especialmente nas hastes oblíquas traçadas sucessivamente, como a perna do R e o vértice do O, e nos terminais superiores e inferiores, também serifas triangulares. Sua proporção geral foi gradativamente alterada em respeito às marcas na cor rosa de FURTOS (ao centro) e de PALAS (acima), para não os atropelar, já que provavelmente preenchiam a lateral direita da parede antes de sua intervenção.



Figura 5.17. PESTES e IRONIA com extensor na modalidade pico. Imagens registradas em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Se, no primeiro exemplo, apesar do tratamento dado aos terminais acarretar certo contraste, o caráter monolinear que qualifica o pixo reto é parcialmente conservado, no segundo, ainda que as letras mantenham uma correspondência quanto às suas espessuras, recorrendo, inclusive, à sua simulação através de traçados sucessivos, perde-se a natureza monolinear do traço. Vale salientar que traçar sucessivamente não se equipara a alargar a espessura. Não obstante, ao optar por tais procedimentos, IRONIA parece expressar preferências estilísticas (conferir figura

4.19 no capítulo anterior) e estar ciente de que os caracteres em ampla dimensão devem ser espessos.

Mas por quê exatamente perde-se a monolinearidade, se a espessura é, de certa maneira, mantida? Seria devido ao tratamento especial que os traços **terminais** podem, como esses exemplos também demonstram, por vezes receber? Isso só poderia ser constatado mediante uma comparação? Afinal, mesmo sem contrapor a assinatura de IRONIA com a de PESTES, que por si só já carrega muita informação visual por intervencionar um letreiramento prévio, ao lado dela há ainda a de FURTOS e a de PALAS. Se ela fosse isolada, poderíamos concluir o mesmo?

No meu ponto de vista, a existência de variações relativas ao peso e ao tratamento dado aos terminais apenas comprova a diversidade formal do pixo reto. A meu ver, perde-se a monolinearidade porque as formas foram mais desenhadas que escritas. Acredito que há uma diferença entre as espessuras que são alargadas por meio da escrita e aquelas que são foscadas por meio do desenho. No primeiro caso, as letras são aperfeiçoadas percorrendo-se um mesmo caminho, escrevendo-as mais de uma vez, ao passo em que no segundo, elas são construídas com vários traços, que são mais que apenas sobrepostos um em cima do outro no mesmo lugar.

Nos deparamos, então, com os episódios que corroboram a dificuldade em, algumas vezes, admitirmos o pixo reto enquanto escrita em vez de letreiramento. As pixações feitas na modalidade suspensa, por exemplo, são pixadas por partes, valendo-se da segmentação da forma, ou desenhadas? É difícil formular uma afirmação terminante e generalizante quanto a essas ocorrências. Talvez algumas dessas pixações sejam de fato produzidas como se fossem desenhos, por intermédio de instrumentos que também podem ser manipulados como ferramentas de pintura.

Particularmente compreendo que a definição anterior do formato das assinaturas na escala do papel procede da escrita e que a sua instalação nos suportes citadinos, na maioria das vezes, se dá pelo mesmo processo. E, como as marcas são saturadas ao longo da paisagem urbana, é possível identificar aquelas que sofreram alterações por conta da sua adaptação a determinado contexto. A sua materialização através do desenho, portanto, é excepcional e não desqualifica o pixo reto enquanto escrita.

Por mais que alguns autores, sobretudo Noordzij (2013) e Smeijers (2015), aleguem que a correção é própria das letras desenhadas e que somente elas são feitas de mais de um traço, entendo que, na escrita do pixo reto, o retoque do traçado não só é um procedimento permitido, como corriqueiro — muito embora, entre os pixadores, a qualidade da assinatura no suporte seja algo que agrega valor à intervenção. Além disso, ainda que os traços possam ser eventualmente aprimorados, nem sempre tal aprimoramento parte do desenho e sensibiliza a espessura monolinear das letras.

Algumas partes significantes do pixo de HANF na figura 5.18, por exemplo, foram reforçadas a partir da sobreposição do traço, como a haste esquerda do N ampliada na segunda imagem, sem, no entanto, deturpar sua espessura monolinear, sendo praticamente imperceptível se não fosse a sua ampliação, que revela uma dupla camada de tinta. Por outro lado, na figura 5.19, mesmo que a espessura monolinear geral de FUNERAL não tenha sido desfigurada, o reforço da parte curvilínea do U e da perna do R, onde é mais visível, provocou contraste em relação às demais.



Figura 5.18. HANF com extensor na modalidade prédio. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.



Figura 5.19. FUNERAL com extensor na modalidade prédio. A letra L ocupou a fachada lateral do edifício. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

5.3.1 A angulação e geometrização da forma

A segunda condição primária que determina o caráter de um estilo ou modelo caligráfico é o **ângulo constante** em que a ponta da caneta é posicionada — e mantida — na linha de escrita (ou linha de base, na nomenclatura tipográfica). A sua demarcação tem consequências significativas no que concerne à caracterização das formas das letras, uma vez que “decide a incidência dos traços finos e grossos e, assim, a ênfase, *stress* ou inclinação, da escrita” (JOHNSTON, 1971, p. 96, tradução minha).

A título de exemplo, na figura 5.20, o ângulo constante de 30° em relação à linha de escrita ocasiona o traço mais fino, que é perpendicular ao traço mais grosso. Temos, então, que em qualquer estilo ou modelo caligráfico, o traço mais fino coincide com o ângulo constante. Assim, a posição do traço mais fino e, por conseguinte, do traço mais grosso, indica em qual parte, ou partes, das letras reside o ângulo de *stress*, atribuindo a todas as formas traçadas o que Johnston (1971) entende por “peso direcional”. Na sua concepção, é a regularidade do **contraste** entre esses traços que constitui uma boa caligrafia.

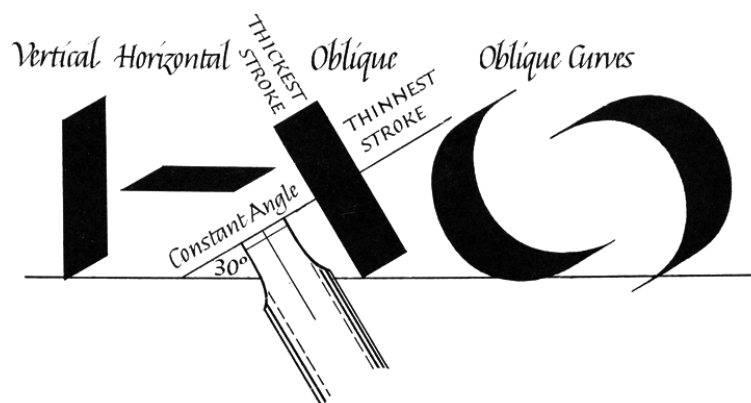


Figura 5.20. Ângulo constante. Fonte: Johnston (1971).

Além disso, traços feitos em posições intermediárias, entre as posições dos traços mais finos e mais grossos, como os traços vertical e horizontal da figura 5.20, ganham pesos ou larguras também intermediárias. Logo, a gradação ou a **transição** entre os traços, observada, por exemplo, nas curvas oblíquas na figura 5.20, também confere caráter às formas das letras, pois afetam sua modulação.

Para Dixon (2008), o contraste, o ângulo de *stress* e a transição são subdescrições da **modulação**, atributo formal que diz respeito à variedade de linha usada na forma. No que tange à modulação, a espessura monolinear do pingo reto sugere que, como os instrumentos são manuseados para gerarem linhas regulares, não há contraste e nem transição entre elas, de tal modo que, pode-se afirmar, não há ângulo de *stress*. A escrita é, de certa maneira, livre, tolerando a mudança da angulação em prol da forma monolinear da letra, que orienta o traçado. Na minha perspectiva, esse fato diferencia sobremaneira a escrita do pingo reto da escrita caligráfica clássica. Pode-se dizer ainda que, por se tratar de uma das condições primárias estabelecidas por Johnston (1971), a variação do “ângulo constante” no pingo reto, que, então, não é nada constante, origina um novo estilo, conforme proposto pelo autor.

Contudo, sabemos que no pingo reto existem situações em que o contraste aparece em algum nível. Ademais, o rolinho e o *spray* têm algumas especificidades. No que se refere ao primeiro, a sua aplicação lateral gera o traço mais fino, enquanto a da largura total do rolo gera o traço mais grosso. Ele pode ser posicionado sem uma angulação fixa, podendo ser girado livremente para que o traço expresse o mesmo peso, ou verticalmente. Penso que um dos motivos pelo qual o pingo reto recebe essa denominação seja em virtude do ângulo reto, de 90°, em que este instrumento é por

vezes colocado para pixar traços grossos verticais e traços finos horizontais, e cuja transição entre eles pode ser gradual ou abrupta. Mas a sua constância não é um imperativo; o rolinho pode ser administrado em outras angulações, por exemplo, de 45° ou 30°, para que os traços oblíquos aparentem o mesmo peso que os traços verticais concebidos em 90°, sem que existam “pesos intermediários”, como esclarecido por Johnston (1971).

Por seu turno, a velocidade com que a lata em *spray* é manipulada, a pressão exercida em seu bico, a distância e a angulação do instrumento em relação ao suporte são fatores que podem acarretar contraste no traço. Tal contraste costuma ser mais patente nos pontos de transição ou nas extremidades das letras. Os pixos de BONS e PERIGOS, na figura 5.21, podem ter tido suas espessuras aumentadas, porém eu suponho que um *fat cap* tenha sido o bico da lata compartilhada entre os interventores, que praticaram a modalidade escalada juntos, como é possível inferir a partir da seta que conecta seus nomes. Essa suposição se sustenta tanto no tipo de contraste revelado nas extremidades das letras, que me parece ser oriundo da provável angulação do *spray* em relação à superfície, quanto no peso do traço, devido às distintas distâncias na qual o instrumento foi operado por cada pixador.



Figura 5.21. BONS e PERIGO na modalidade janela. Imagem registrada em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

As amostras da figura 5.21 também demonstram como algumas letras do pixo reto podem receber outros tratamentos formais, para além daqueles dados nos terminais. A definição de um **caractere-chave**, um atributo formal que, segundo Dixon (apud BAINES; HASLAM, 2002, p. 52, tradução minha), “é significativo para distinguir uma face de tipo de outra”, como o caractere O de BONS, é uma possibilidade criativa intrínseca ao estilo de cada pixador. Outra alternativa criativa é a **decoreção** das letras, que pode se dar: por intermédio de instrumentos específicos, por exemplo, o borrifador e o extintor, para a criação de efeitos de textura no traçado; pelo excesso de tinta, para a concepção intencional de gotejamentos; e pelo recurso de elementos pictóricos, como a estrela do O de PERIGO.

Ademais, dependendo do jeito como o instrumento, seja o rolinho ou o *spray*, é manejado, a qualidade do traço e, em sequência, o aspecto da letra pode variar. Conforme analisado no capítulo anterior, a aparição de traços regulares e irregulares pode ser justificada por outras razões para além da condição em que foram gerados. Todavia, de modo geral, justamente por derivar de um processo manual e corporal — e em conjunturas, muitas vezes, de adrenalina, até quando não há instabilidade, dado o ato contraventor —, a qualidade do traço está suscetível ao movimento, ao gesto orgânico que o traça. Por isso, embora a sua consistência seja um preceito e a preocupação formal seja uma tendência entre os pixadores, cada exemplar de uma mesma assinatura apresenta naturalmente modificações, por conta da manualidade e corporeidade intrínsecas à sua produção. E essas modificações podem relevar contraste, ou não.

A terceira condição primária é a **forma da letra**. Segundo Clayton (2013):

Tendo entendido as características formativas do peso da letra e do ângulo da caneta, Johnston passou então a avaliar que, dentro do núcleo central da tradição [manuscrita], o alfabeto não era visto como uma coleção de vinte e seis formas completamente diferentes não relacionadas, mas essas letras eram compreendidas como um sistema de formas relacionadas com certas constâncias que atravessam diferentes famílias de formatos de letras (CLAYTON, 2013, p. 273–274, tradução minha).

Em um sentido geral, a forma das letras significa a forma do alfabeto, e ela é dada na sua totalidade pelo manuscrito elegido como modelo caligráfico. Diante disso, Johnston (1971) recomenda que algumas características formais sejam observadas a fim de que a semelhança familiar, isto é, as similaridades estruturais das letras de

determinado estilo, seja detectada: as formas especiais do traço, que são poucas e repetidas (a figura 5.19, introduzida anteriormente, ilustra algumas dessas formas); as formas curvas e, assim, o espaçamento interno; as junções dos traços; e os terminais, ou traços de acabamento. O autor destaca ainda que, para garantir a uniformidade entre as letras, é imprescindível tratar as partes similares da maneira mais consistente possível. Já em um sentido estrito, a forma de cada uma das letras encerra informações construtivas importantes — resumidamente, o *ductus*.

A princípio, nestes quesitos, se um estilo caligráfico pressupõe a existência de formas para todas as letras, que compartilham similaridades estruturais, então o pixo reto não deveria ser compreendido como um estilo de escrita, pois os pixadores não trabalham propriamente com um alfabeto inteiro, mas com um conjunto delimitado de caracteres que integram cada assinatura, ou com “*settings* parciais”⁹³, nos termos de Felisette (2006). Até nas ocasiões em que os interventores deixam mensagens ao lado de suas inscrições, elas não incorporam as características distintivas que singularizam suas respectivas marcas, aproximando-se da pichação.

No que concerne à forma de cada letra, sabemos que, no pixo reto, não há exatamente um *ductus*, posto que as partes significantes ou componentes podem ser traçadas por caminhos que não obedecem necessariamente a uma ordem e direção estritas. E como cada assinatura possui um aspecto formal único, mesmo que seu autor siga ocasionalmente, de modo intuitivo ou não, um *ductus*, ele não é comum a todas as letras do pixo reto, o que também nos leva a reconsiderar a sua categorização enquanto estilo.

Ainda que os pixadores não utilizem o alfabeto completo em suas intervenções, é pertinente averiguar ao menos a eventualidade de sua projeção. Em entrevista, ao ser questionado sobre ter o hábito de inventar as outras letras para além daquelas que constam em sua pixação, REPRISE (2019) negou tê-lo, apesar de declarar saber fazê-lo, se lhe fosse oportuno ou necessário. Em paralelo, a partir da observação participante em ambiente virtual, pude constatar que os produtores que

⁹³ No parecer de Felisette (2006), os *settings* parciais da pixação paulista podem ser associados aos logotipos, que não contam com um alfabeto completo por não intencionarem uma leitura contínua, como ocorre geralmente em textos.

o fazem são uma minoria, e geralmente têm algum envolvimento com atividades artísticas e financeiras que demandam a sua aplicação mais extensiva.

Não obstante, como vimos na primeira seção deste capítulo, as novas gerações do movimento reproduzem formas de letras cristalizadas pelas gerações anteriores, ou têm acesso aos modelos que encontram na paisagem urbana para, inspirando-se neles, criarem as formas de suas próprias letras. Decerto que como cada assinatura deve ostentar um formato exclusivo, os estilos dos pixadores são diversos, mas são, ainda assim, orientados pela estética já instaurada de uma manifestação visual que ocupa o espaço citadino há aproximadamente três décadas. Com efeito, eles podem ser englobados em um único padrão estilístico — o pixo reto. Sendo assim, o pixo reto constitui, a meu ver, um **estilo de escrita**, cujos manuais são as folhinhas e a própria cidade, por ser coberta de letras desse estilo, que podem ser consultadas pelos iniciantes desta prática para definirem o aspecto formal de suas assinaturas.

De acordo com Lassala (2017, p. 154), “apesar das diferenças de estilos, as letras dos diversos pixadores guardam semelhanças entre si”, e podem, portanto, ser abrangidas em um único estilo, que o autor designa “*tag* reto”. Tenho certa ressalva quanto à essa designação, pois, iterando o posicionamento que adotei no capítulo *Contextualização da pixação*, embora o *tag* seja a assinatura do grafiteiro, o pixo reto manifesta aspectos formais bastante peculiares, definidos em um contexto desvinculado ao do *graffiti*.

A propósito, especificamente por reconhecer e admitir a existência de diferentes estilos dentro do pixo reto, opto por aludir seus aspectos como parâmetros, em vez de atributos. No meu ponto de vista, a noção de **parâmetros formais** contempla a possibilidade das características que descrevem as letras do pixo reto variarem, assim como o conceito de atributos formais do sistema de descrição tipográfica de Dixon (2008). No entanto, creio que a ideia de parâmetro limita as variáveis descritivas. Quer dizer, pode haver variações, porém elas são controladas, circunscritas a certos requisitos formais que devem ser atendidos para que os exemplares desenvolvidos possam ser incluídos no padrão estilístico do pixo reto. Por exemplo, a construção das letras pode ser contínua ou interrompida, mas não modular. E por isso também entendo o pixo reto enquanto um estilo de escrita, porque tais requisitos, com a já mencionada construção contínua ou interrompida,

espessura monolinear, proporção ajustada à circunstância, ângulo inconstante do instrumento e contraste idealmente inexistente, entre outros que veremos adiante, caracterizam formas específicas de letras.

Para Willen & Strals (2009, p. 19, tradução minha), “o *lettering* e a escrita manual aceitam relações mais elásticas entre os caracteres, mas sistemas os governam da mesma forma que as faces tipográficas”. Ou seja, segundo os autores, o fato de que cada caractere desenhado ou escrito é projetado para ser usado em uma instância ou palavra predeterminada, em contraste com as fontes tipográficas, que devem se adaptar a múltiplas situações, propicia ao designer maior flexibilidade para demarcar o sistema que rege o seu conjunto. Entretanto, o modo como as letras se relacionam visualmente é, conforme os autores, a força motriz que impulsiona o funcionamento de qualquer sistema de letras. À vista disso, as estruturas ou regras organizacionais desempenham um papel crucial, por assegurarem a consistência visual do conjunto, seja na caligrafia, no letreiramento ou na tipografia.

Nessa perspectiva, a pixação paulista, uma prática centralizada na escrita manual, não só é guiada por convenções, como aquelas relativas à ocupação do suporte, como funciona mediante um sistema particular, os parâmetros formais do pixo reto, que garante a elaboração e a aplicação de letras de um mesmo padrão estilístico, e que suporta flexibilizações, variações formais, haja vista que cada interventor possui um estilo pessoal. E, uma vez que o aspecto formal das assinaturas é estabelecido, seus autores tendem a tratar suas partes similares de maneira consistente, dando uniformidade ao todo.

Segundo MISFITS (2019a), “dentro do pixo estilo paulista, existem muitos e muitos As, Bs, Cs... Dentro do alfabeto, existem vários tipos de letreiros”. Isso significa que a multiplicidade de formas para cada caractere, ou as variações estilísticas dentro dos parâmetros formais do pixo reto, possibilita imaginarmos variações deste estilo de escrita. Chastanet (2007) já se dedicou em sintetizar e agrupar desenhos de alguns caracteres do alfabeto latino observados no pixo reto, incluindo numerais e sinais de pontuação (figura 5.22).

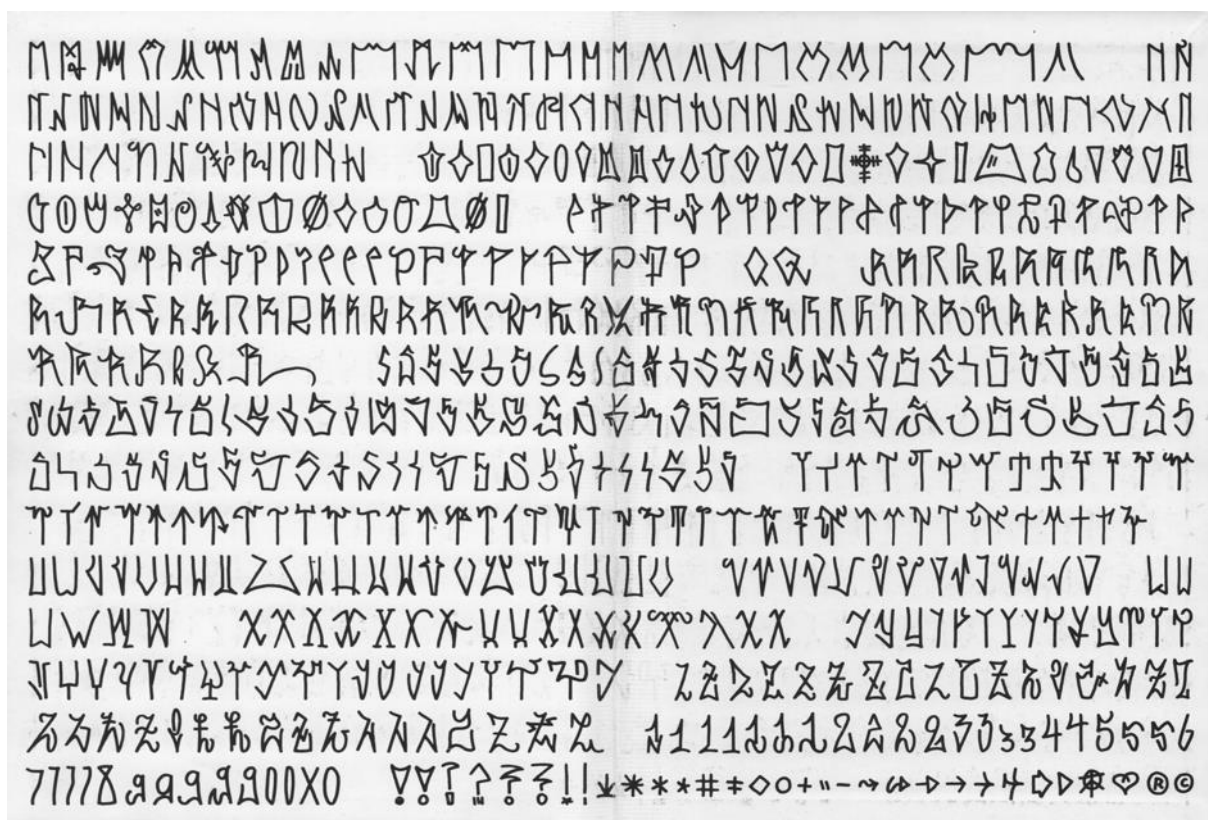


Figura 5.22. Glifos dos caracteres M ao Z, no estilo pixo reto. Na imagem, eles foram organizados em ordem alfabética, e incluem numerais e poucos sinais de pontuação. Fonte: Chastanet (2007).

Considerando-se que o peso e o *stress* são, de acordo com Johnston (1971), eles próprios características do terceiro fator, a forma da letra, no caso do pixo reto, mais importante que as variações de peso é a espessura monolinear das letras, que além de implicar na ideal ausência de contraste e eixo de inclinação, aspectos que dizem respeito à modulação, não só caracteriza suas formas, como contribui para a sua definição. Tendo em mente que o formato de cada assinatura deve ser original, a estética monolinear atende a esta exigência, por viabilizar a geração de soluções formais distintas (figura 5.23). Ao mesmo tempo, a redução das formas em linhas, ou melhor, a uma coleção de traços monolineares, oportuniza a sua instalação por meio do rolinho e do *spray*, sem prejuízo dos elementos estilísticos. Em outras palavras, o caráter monolinear que qualifica o pixo reto permite uma adequação instrumental, bem como a preservação das partes componentes ou significantes que distinguem formalmente cada letra elaborada.

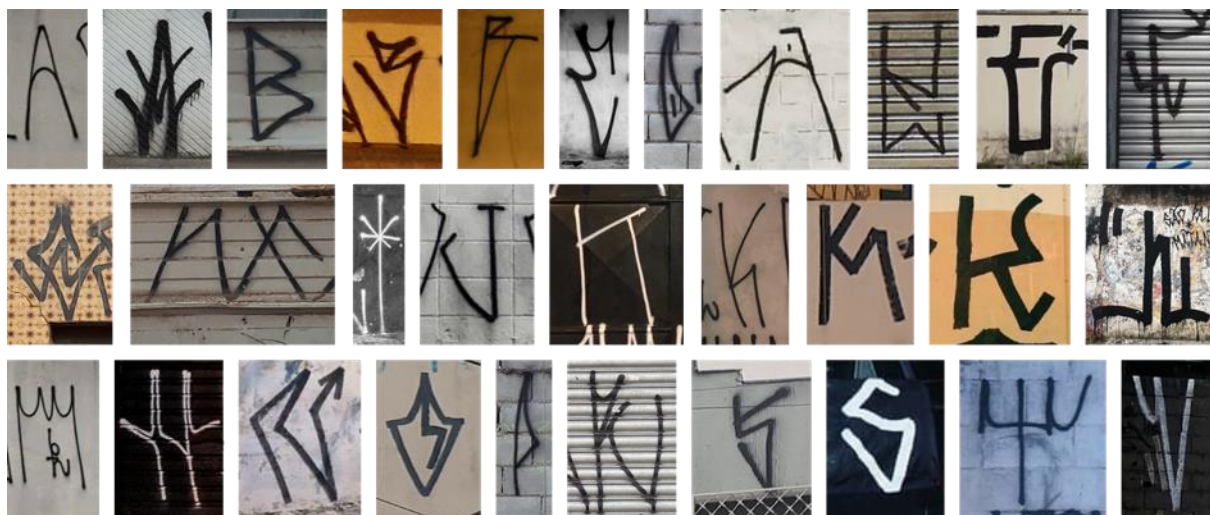


Figura 5.23. O traçado do pixo reto é monolinear. Fonte: autora.

A implementação da pixação de ATA na figura 5.24, por exemplo, ocorreu através do rolinho (primeira imagem) e do *spray* (segunda imagem). Ainda que algumas inconstâncias possam ser notadas entre os exemplares — na imagem esquerda, a largura do primeiro A é um pouco mais expandida; e na imagem direita, a espessura da barra do primeiro A é mais fina, a largura do T é levemente condensada, além do contraste que aparece nas extremidades superiores das letras devido à angulação da lata —, elas são tênues e não descaracterizam o aspecto formal da assinatura, que segue um padrão visual consistente.



Figura 5.24. ATA com rolinho, na modalidade pico, e com *spray*, na modalidade janela. Imagens registradas em São Paulo/SP, em 2019. Fonte: autora.

Para Chastanet (2007), a monolinearidade do pixo reto é resultado de “uma noção gráfica de economia de recursos” (CHASTANET, p. 247, tradução minha), relativa

tanto aos materiais utilizados, quanto aos movimentos gestuais empregados, que obedecem “à lei do menor esforço (ou ‘linha de menor resistência’)” (CHASTANET, 2007, p. 248, tradução minha). A economia de recursos levou a adoção do rolinho e do *spray*, instrumentos do cotidiano, e, em um cenário ideal, a lei do menor esforço requer que eles sejam leves, funcionais e operacionais.

No que se refere aos movimentos gestuais, sintetizar as formas das letras em linhas, mais que ser estética ou instrumentalmente útil, é um procedimento fácil de ser implementado, sobretudo tendo em conta a conjuntura do ato contraventor, que demanda agilidade por parte dos interventores. Contudo, se, por um lado, priorizar poucos traços ou traços mais simples favorece o movimento gestual e propicia uma certa fluência da escrita, por outro, em algumas condições — principalmente aquelas em que o rolinho é o instrumento manipulado, com ou sem o auxílio do extensor —, o paradigma monolinear pode entravar os movimentos gestuais associados aos traços curvilíneos. A notória consequência disso é a predominância de **traços retos**, que não por acaso dão nome ao estilo de pixação desenvolvido em São Paulo. Logo, ainda que as formas de algumas letras do pixo reto possam ser curvas ou compostas por partes componentes curvas, a prevalência de partes componentes retas pode ser traduzida como uma tendência à **angulação** e à **geometrização**.

Temos, enfim, os principais parâmetros que norteiam as soluções formais do padrão estilístico do pixo reto: as construções contínua ou interrompida, que vimos a partir de Noordzij (2013); a espessura monolinear do traço, conforme Chastanet (2007); a proporção circunstancial, delimitada pela dimensão do suporte e extensão corpórea do interventor; a pretensa inexistência de contraste, *stress* e transição, aspectos da modulação; o tratamento dos terminais, dos caracteres-chaves e da decoração das letras; e, finalmente, formas predominantemente retas, geométricas e angulares. Ademais, quanto à última regra assinalada por Johnston (1971) para a cópia ou produção de um estilo caligráfico, a velocidade será abordada na próxima seção, partindo-se, para tanto, da relação do pixo reto com outras experiências de escrita.

5.4 O pixo reto e outras escritas

Alguns autores ocidentais, entre eles Drogin (1980), Frutiger (2007), Harris (2013), Harvey (1980) e Kane (2015), teorizam como se deu a evolução do alfabeto latino,

do ponto de vista formal, a partir da observação de monumentos arquitetônicos que ainda resistem à contemporaneidade, ou tendo como apoio livros, manuscritos e documentos da Idade Média, preservados por acervos públicos e privados ao longo da história. Esses meios comportam-se como as principais fontes de referência para os pesquisadores porque:

Em todas as partes do mundo e em todas as épocas houve duas formas básicas de expressão no emprego da escrita: de um lado, a inscrição monumental em paredes de rochas, palácios e nas placas de sinalização e, de outro, o desenho corrente e manuscrito nas anotações, correspondências, registros de chancelaria etc (FRUTIGER, 2007, p. 127).

Segundo Frutiger (2007), esses dois tipos de escrita, produzidos por intermédio de diferentes instrumentos e materiais, evoluíram no decorrer dos séculos de maneiras distintas: se as letras da **escrita monumental** mantiveram-se fiéis às suas formas originais em virtude da durabilidade de seus suportes, as letras da **escrita corrente** sofreram alterações estilísticas em decorrência da impermanência e perecibilidade das placas de cera, papiros, pergaminhos, papéis, dentre outras superfícies.

Etimologicamente, vimos no capítulo anterior, com base em Ingold (2022), que o significado original da palavra inglesa para escrever, *writing*, jaz na confecção de traços incisivos. Também o verbo grego para a mesma palavra, *graphein*, a princípio significava “gravar, riscar, raspar” (HARRIS, 1986, p. 29, tradução minha), pois, de acordo com Kane (2015), a escrita se dava a partir da gravação em argila úmida com um implemento pontiagudo ou da talha em pedra com um cinzel — esta última técnica utilizada, por exemplo, nas inscrições da base da coluna de Trajano, datada de 112–3 d.C. (Harris, 2013).⁹⁴ Do estilo intitulado *capitalis monumentalis*, *capitalis quadratae* ou capital romana, suas letras são ainda na atualidade o principal modelo de maiúsculas que seguimos. Por representarem a expressão de um poder político, as capitais romanas manifestavam rigor em relação à proporção, o que pode ser justificado por questões práticas. Conforme Kane (2015, p. 16), “as formas das letras em caixa-alta⁹⁵ [...] evoluíram dessas ferramentas e materiais [supramencionados].

⁹⁴ Harris (2013), Harvey (1980), Kane (2015) e Smeijers (2015) alegam que as capitais romanas eram na verdade primeiramente pintadas, para somente então serem esculpidas.

⁹⁵ Embora Kane (2015) opte por referir-se às letras maiúsculas como caixa-alta, vale mencionar que esta é uma nomenclatura proveniente da tipografia, inventada séculos mais tarde, já no final da Idade Média, por volta de 1450, por Johannes Gutenberg, com a criação da prensa tipográfica e dos tipos móveis, que inicialmente imitavam o aspecto caligráfico das letras manuscritas. Os tipos móveis de uma mesma fonte, tamanho e corpo eram organizados em uma caixa tipográfica: o compartimento

Basicamente, as formas em caixa-alta são uma combinação simples de linhas reta e pedaços de círculos”, já que esses eram os traços e os movimentos possíveis de serem realizados com os instrumentos da época.

Paralelamente às letras lapidadas, havia também a demanda de uma escrita de cunho temporário, efêmero, mais simples e mais rápida de ser grafada. Segundo Frutiger (2007), a caneta oca de ponta larga, feita de cálamo e posteriormente de pena de ave, foi o instrumento então adotado pelos escribas. Em uma de suas extremidades, uma fenda longitudinal era entalhada ao centro, configurando um reservatório que funcionava como uma carga, o que reduzia significativamente a frequência com que se recorria ao tinteiro, ganhando-se, portanto, tempo.

Drogin (1980, p. 4, tradução minha) determina a existência de três tipos de escrita corrente (figura 5.25), que variavam conforme a necessidade do documento e do escriba. A primeira, denominada *cursiva*, era usada quando a velocidade era mais importante do que a estética, de tal modo que a “caneta avançava a superfície, levantando-se o mais raramente possível. [...] Letras, e muitas vezes palavras inteiras, eram ligadas pela manipulação precipitada e errática da pena”. Já a segunda era concebida quando a atratividade era tão importante quanto a rapidez com que se escreve, e por isso o nome *formatata* é aplicado, uma vez que se valoriza as formas das letras, bem como a sua clareza. Finalmente, quando a beleza era o objetivo almejado, as palavras eram assentadas individualmente e sem pressa, gerando um aspecto de homogeneidade, de regularidade, de uniformidade, como a trama de um tecido⁹⁶, que em latim é *textura*.

que agrupava as letras maiúsculas ficava acima (caixa-alta), ao passo em que aquele que reunia as letras minúsculas ficava abaixo (caixa-baixa).

⁹⁶ A alusão à tecido, trama ou malha é recorrente no universo caligráfico. Bringhurst (2005, p. 32) explica a origem desta referência da seguinte forma: “se o pensamento é um fio de linha, o narrador é um fiandeiro — mas o verdadeiro contador de histórias, o poeta, é um tecelão. Essa velha abstração, própria das narrativas faladas, foi transformada em um fato novo e visível pelos escribas. Após longa prática, seu trabalho ganhou uma textura tão homogênea e flexível que a página escrita passou a ser chamada de *textus* (tecido em latim)”. Já para Frutiger (2007, p. 133), “a disposição dos sinais da escrita constitui uma espécie de tecido, em que a matéria e o espaço intermediário — portanto os fios e o entrelaçamento — formam uma ‘malha’ legível”.

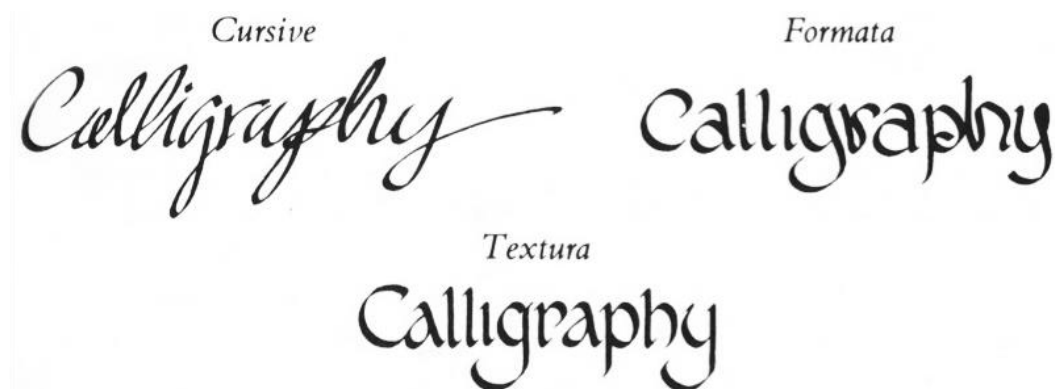


Figura 5.25. Cursiva, formata e textura. Fonte: Drogin (1980, p. 5).

Para Johnston (1906), autor da obra *Writing & illuminating, and lettering*, publicação que estimulou no início do século passado um retorno e um resgate à caligrafia, instaurando-a enquanto disciplina, a **velocidade** é um dos fatores que interfere no aspecto formal das letras, tendo em vista que a rapidez e a liberdade com que se escreve pode acarretar, ou não, a incorporação de traços de ligação ou de junção, bem como de terminais⁹⁷, dando-lhes acabamento. Assim, “quanto mais livre e cursiva for a mão, maior é a tendência de ligar e executar letras juntas, como na escrita comum” (JOHNSTON, 1906, p. 77, tradução minha). O autor diferencia essa escrita informal, das escritas semiformal, “que combina grande rapidez e liberdade com beleza e legibilidade” (JOHNSTON, 1906, p. 322, tradução minha) e formal — esta última, objeto de seu estudo. Apesar de recorrer a outros termos, pode-se dizer que há um correlato entre essas designações e aquelas elegidas por Drogin (1980): textura/formal, formata/semiformal e cursiva/informal.

Ademais, mesmo o *ductus* sendo o elemento menos personalizado da escrita, o que se verifica a partir dos manuscritos medievais, segundo Drogin (1980), é que, para além do instrumento manuseado, a mão do escriba também interferia na forma da letra, já que cada indivíduo possuía um estilo inerente. Isso quer dizer que, embora houvesse um modelo de escrita a ser seguido e copiado, cada escritor concebia sua própria versão, dependendo da sua habilidade e treinamento técnico. A ocorrência de algumas modificações, muitas vezes sem planejamento e espontaneamente, apenas por obedecerem a uma tendência natural do gesto durante o processo de

⁹⁷ Assim como Gomes (2019), autor que analisa a obra de Edward Johnston, optei por traduzir *finishing-strokes* como terminais.

escrita, desencadeou o surgimento de novos estilos caligráficos. Johnston (1971) também denomina essas variações estilísticas de “mão”.

Alguns aspectos podem ser extraídos a partir das experiências de escritas relatadas e relacionados à escrita do pixo reto. Embora esta seja uma intervenção parietal, ao contrário da escrita monumental, é evidente que as assinaturas não são esculpidas pelos pixadores, apenas sobrepostas⁹⁸ apressadamente na paisagem citadina. Além disso, a pixação é efêmera pois lança mão de materiais de baixa permanência a longo prazo, visto que a tinta, exposta ao ambiente externo, pode descascar ou ter sua cor alterada por conta da ação do tempo.

Não obstante, de acordo com Felisette (2006), é possível associar as inscrições pixadas à escrita monumental, em função da sua onipresença na cidade e da sua adaptação espacial aos elementos arquitetônicos das edificações. Inclusive, para o autor, tal configuração, ajustada à arquitetura, não só contribuiu para a estruturação e desenvolvimento das formas das letras do pixo reto, já que “suas linhas retas encaixam-se perfeitamente ao conjunto das linhas que predominam na estética arquitetônica” (FELISETTE, 2006, p. 192), como também define seu ritmo:

O ritmo encontrado nesta escrita, desta maneira, é reto, duro, originário de sua maneira de escrever e ocupar os espaços livres entre as janelas, fachadas, colunas e demais elementos encontrados na arquitetura. A diagramação dos nomes dos grupos, obedece à [sic] um prévio raciocínio na ocupação do espaço a ser escrito (FELISETTE, 2006, p. 192).

Em comparação à escrita corrente, a velocidade parece ser, à princípio, o fator mais notório na maioria das pixações, posto que a sua replicação nos suportes urbanos revela, muitas vezes, variações relativas à pressa com que foram produzidas, pela necessidade de agilidade. Tais variações, sabemos, também podem ser justificadas pela adrenalina e pela condição da escrita, de modo que as assinaturas podem ter seus aspectos formais afetados pela falta de segurança e de equilíbrio referente à modalidade executada.

⁹⁸ Flusser (2010, p. 25) defende que na atualidade “não há mais inscrições, ao contrário, escreve-se por meio de uma sobrescrição”, ou seja, a maior parte da escrita já não é resultante da incisão árdua e cuidadosa de uma ferramenta cuneiforme sobre um substrato rígido, mas sim da apressada sobreposição de tinta preta sobre superfícies normalmente brancas, para que o contraste torne o sinal gráfico claro e nítido, no melhor dos cenários.

No entanto, como vimos no capítulo *Contextualização da pixação*, a contemplação, ou em termos mais coerentes a este universo, a visibilidade, é um dos principais objetivos almejados pelos pixadores. Considerando-se este preceito, embora sejam traçadas rapidamente devido à natureza da ação contraventora, suas letras devem ostentar certa qualidade. Dessa maneira, também pode-se dizer que o pixo reto se aproxima, em alguma instância, das escritas formata e textura de Drogin (1980), e das escritas semiformal e formal de Johnston (1906), pois equilibra a beleza das formas de suas letras com a rapidez com que são geradas.

Por fim, ainda que cada marca corresponda a uma determinada sequência de movimentos gestuais, variações formais podem ser decorrentes da *mão* de seus produtores. Conforme Drogin (1980), quando se trata da caligrafia, a mão do escriba também interfere na letra, independentemente do estilo adotado como modelo. No âmbito da pixação paulista, o padrão estilístico é o pixo reto, mas cada interventor também tem um estilo inerente à sua mão.

5.5 Reflexões sobre a prática da escrita do pixo reto

São muitas as maneiras de intervencionar a paisagem citadina, seja horizontalmente ou verticalmente. À vista disso, a proposta de examiná-las assente em dois critérios — a postura corporal do interventor e a direção da assinatura —, não abarca todas as possibilidades de intervenção. Os pixadores são criativos e nos surpreendem com a sua vocação, pois é no quadro em que consideraríamos improvável a sua presença que eles encontram uma motivação seguida de uma resolução.

Paralelamente, se por um lado saber a natureza do suporte facilita a decisão relativa ao instrumento a ser operado, por outro, ter em mente a **modalidade** a ser praticada pode ser determinante. Diante disso, abordá-la partiu não só da necessidade de entender como exatamente o rolê acontece em uma instância mais produtiva, mas também da intenção de verificar como a mão que manipula os instrumentos reage aos diversos contextos de transgressão, possivelmente afetando a configuração final da assinatura.

O que foi notado é que o traço materializa uma performance, podendo revelar irregularidades provocadas por uma mão trêmula, apressada, sob o efeito da adrenalina ou em condições de pouco equilíbrio — nada mais natural. Mesmo

quando há uma tentativa de controle, em situações menos adversas, exibe variabilidades, inconstâncias, desvios. Por serem resultantes do gesto, de um processo manual, as letras inevitavelmente manifestam alterações, e em alguns cenários têm as suas espessuras alargadas ou reforçadas, evidenciando algum tipo de contraste. Mas, de modo geral, não são deformadas a ponto de terem o seu estilo ou o seu reconhecimento comprometido.

Além disso, não obstante possam ser empregados artifícios para aumentá-lo, o tamanho das letras é profundamente influenciado pela **extensão corporal** de seu autor, ou seja, o ponto máximo que a altura e a largura atingem corresponde ao movimento mais extremo que o pixador consegue realizar. Portanto, o pixo reto se concretiza através de **movimentos gestuais e corporais** — que, inclusive, variam de modalidade para modalidade, podendo ser mais livres em umas e mais contidos em outras.

Chamá-lo de **escrita urbana** é, então, coerente, porque além de situá-lo, indica que a escrita ganha uma outra amplitude. Em outras palavras, escrever na escala da cidade não é possível somente a partir do gesto manual, demandando também uma articulação do corpo de modo integral. Assim, se ao versar sobre o aspecto formal do pixo reto entendi que a proporção e o espaçamento são definidos de acordo com a dimensão do espaço intervencionado, à esta fórmula deve ser adicionada ainda a medida do corpo do interventor.

Para Chastanet (2007, p. 239, tradução minha), “o corpo constitui o implemento mediador entre a macroescala da arquitetura e a microescala do signo escrito”. Do meu ponto de vista, essa mediação se dá de maneira complexa, envolvendo outros fatores englobados pela esfera social deste fenômeno, **parâmetros sociológicos**. Se não fosse ilegal, por exemplo, provavelmente a velocidade seria dispensável e, mediante isso, talvez as letras não apresentariam oscilações, exteriorizariam outros atributos ou nem preencheriam, de fato, o ambiente urbano. Ademais, são as relações de sociabilidade que os pixadores estabelecem entre si, junto ao seu sistema de comunicação fechado, que orientam a sua prática.

Segundo CRIPTA Djan, “o pixo trabalha uma questão muito humana: apesar de vivermos em coletividade, temos uma individualidade que precisamos aceitar, por

mais que julgemos”, e, nesse sentido, “cada pixador tem um mundo estético próprio; se o cara fala que aquilo é um R ou um L, temos que aceitar” (FUNDAÇÃO BIENAL, 2018, p. 374). Essa fala pode ser associada à letra I de TALIBAN, na figura 4.50 do capítulo anterior, que além de ter uma forma parecida com um A, recebe terminações triangulares: teriam surgido espontaneamente, no intuito de diferenciação e exploração do instrumento, ou foram, aparentemente, inspiradas nas faces tipográficas com serifas incisadas?

Outro exemplo desse acolhimento, dessa tolerância, diz respeito à marca que representa um grupo. Conforme MISFITS (2019a), “praticamente quase todos [os letrados], sempre evoluem um pouco, mas não fugindo do original. [...] Quando sai muito do original, acontece, mas fica um pouco esquisito”. No entanto, ainda de acordo com o pixador:

A questão de [um mesmo] letrado, sempre muda de um para o outro. O correto seria como se fosse uma assinatura padrão, mas nunca tem como, cada um tem o seu estilo. Tem que ficar próximo, bem próximo do que é, só que sempre muda. Pessoas de fora [do circuito] não vão perceber a diferença do letrado, da estética do letrado, mas quem faz, quem conhece, anda junto ou repara bem nisso, vê que há um pouco de diferença (MISFITS, 2019a).

Quer dizer, embora o respeito ao formato previamente criado consista em uma regra, há uma abertura que permite adequações estilísticas. Porém, ao mesmo tempo em que são flexíveis, os pixadores são críticos. Isso está implícito nas passagens acima, mas ficou ainda mais claro durante a pesquisa de campo: ao caminharmos nos entornos do *point* em que nos encontramos, MISFITS e REPRISE avaliavam os pixos que me mostravam, ora exprimindo elogios, ora os tachando de “bafo”⁹⁹.

Logo, apesar de contraventora, a pixação paulista possui normas de conduta e diretrizes que regulam o seu padrão estilístico. São essas convenções que determinam como aquele corpo, mediador da arquitetura e do signo escrito, deve proceder se deseja obter prestígio entre os seus pares. Como eles dominam seus códigos, isto é, conhecem os procedimentos para a sua produção e identificam suas estruturas formais, são capazes de julgar a qualidade das assinaturas e estabelecer

⁹⁹ De acordo com REPRISE (2019), “na pixação existem vários nível [sic]. Têm os pixo que é forte [sic], têm os pixo que é mediano [sic], e tem pixo que ‘tá’ começando. Todo mundo quando começa na pixação, que não entrou em nenhum pixo que seja de nome, a maioria tudo é bafo”.

o que está aquém ou não de seus critérios. É a disputa acirrada, a busca por notoriedade, a **preocupação estética** que move essa atividade.

Isto posto, a simplificação de Chastanet (2007) é, então, válida, por sugerir uma importante perspectiva para a compreensão do pixo reto na qualidade de escrita. Assim como o autor, meu interesse está na microescala do signo escrito. Contudo, tendo em vista que existe uma relação direta, física, material entre a letra e a cidade, ou, nos seus termos, entre o signo escrito e a arquitetura, para além de discorrer sobre os instrumentos, os suportes e as modalidades que efetivam tal relação, foi imprescindível observar as assinaturas no seu contexto primário, original. Por isso, para analisar os seus aspectos formais, recorri ao registro fotográfico e não à sua síntese; as imagens que ilustram esta dissertação são uma ínfima parcela de um todo que foi sistematicamente revisitado.

Com base neste todo e na experiência em campo, pude constatar algo que reiterarei ao longo deste texto: a proporção e o espaçamento são ajustados à circunstância. No entanto, nem sempre esse ajuste aproveita a área inocuada na sua totalidade, mesmo que completá-la seja um dos **padrões de ocupação** observados na pixação paulista, pois há ainda outros que regem o seu exercício, que concernem à divisão do espaço citadino, para que outros interventores participem da sua apropriação, e à saturação. Por mais atraentes que sejam as localidades de alto potencial de visibilidade, em geral já tomadas e visualmente saturadas, os pixadores preferem aquelas que quase ninguém fez, inéditas. E até para uma “agenda” ser instaurada, é necessário conceder vez aos outros praticantes. São por esses motivos que esta manifestação atravessa a cidade e não se concentra em somente uma região.

A escolha do local a ser intervencionado ocorre a partir de uma observação constante do meio urbano. Conforme relata sucintamente REPRISE (2019), “passei por algum lugar, vi alguma coisa, e volto para fazer”. A experiência colabora nessa seleção, visto que, antes mesmo de pixarem, os pixadores reconhecem os melhores ângulos para a visualização de suas intervenções, muitas vezes adotando como referência as próprias estruturas arquitetônicas das edificações, que se comportam como um grid, um dispositivo externo de medida, e que auxiliam na demarcação do tamanho das letras, do espaçamento entre elas e da direção em que devem ser instaladas — esta última, como vimos, também depende da modalidade praticada.

Não por acaso eles empregam com certa frequência a gíria “na régua”, para apontarem a precisão de seus feitos e, por conseguinte, as suas habilidades: “[...] tem um termo usado dentro do pixo que chama ‘na régua’. Na régua é quando você faz o seu letreiro com espaço, bonito, bem feito. As pessoas falam: ‘Nossa, na régua!’” (MISFITS, 2019a).

Pode-se dizer, então, que além de poder ser considerado uma escrita por decorrer de movimentos gestuais e corporais, no qual cada parte componente das letras é geralmente concebida em um traço, o pixo reto também lança mão de **elementos compositivos** empregados em composições tipográficas, tais como: a capitalização dos caracteres (latinos); a definição de seus estilos (dentro do padrão estilístico em questão), cor (normalmente apenas uma, sendo, portanto, monocromático), tamanho (no caso da pixação paulista, não só da altura, que tende a ser verticalizada, como da largura, que pode ser condensada, normal ou expandida), peso ou espessura do traço (que depende da altura das letras e do instrumento utilizado, mas que pode ser leve, normal ou pesado), espaçamento a nível micro (apertado, normal ou folgado) e alinhamento da assinatura (centralizado, à esquerda ou à direita, se sua disposição for vertical, ou justificado, se sua disposição for horizontal); o uso de grids e margens (físicas ou imaginárias); o uso das linguagens esquemática (por exemplo, setas) e pictórica (emblemas das grifes); hierarquia (entre a assinatura e outras informações, como a abreviação do nome do autor da inscrição, o ano em que a intervenção foi feita e demais mensagens, ou entre as pixações, que pode ser proposital¹⁰⁰ ou não); e consistência (da qualidade regular do traço e, conseqüentemente, das letras).

¹⁰⁰ De acordo com Pereira (2018, p. 51): “A competição para ver quem deixa sua marca na parte mais elevada de um prédio é chamada por eles [os pixadores] de ‘quebrar o pixo’. Embora não seja uma ofensa direta como o atropelo, quebrar o pixo de alguém pode gerar certas desavenças, mas também maior popularidade”.

Considerações finais

Presente em quase todas as metrópoles do país, a pixação é uma manifestação visual brasileira que materializa inscrições únicas. Essas inscrições são, na verdade, assinaturas produzidas manualmente pelos seus autores, os pixadores, que se articulam em torno da sua configuração e propagação. Seu aspecto, à primeira vista, intrincado, faz com que o senso comum as interprete como uma “linguagem secreta” e ilegível, decifrável somente por um grupo seletivo. De fato, a pixação é, também, um sistema de comunicação fechado, e, em função disso, a decodificação de seu signo escrito é menos complicada para aqueles que conhecem suas convenções e parâmetros formais. Mas os pixadores não criam outro alfabeto, apenas tencionam a estrutura básica, simplificada de letras que nos são familiares, os caracteres maiúsculos latinos, ao estilizá-las.

Se a sua presença no espaço urbano costuma ser massiva, os pixadores, por sua vez, são dificilmente encontrados, por adotarem codinomes que protegem suas reais identidades. Já nas redes sociais virtuais, ainda recorrendo a estratégias para se preservarem, como compartilhar apenas imagens dos seus trabalhos e manter, idealmente, o anonimato, eles são mais acessíveis. Por esse motivo, acompanhá-los através do Instagram foi uma das primeiras etapas desta pesquisa.

A pesquisa online parece ser simples, intuitiva, mas não é. Como o requisito basilar para que aconteça é ter acesso à internet, ela consome mais tempo do que uma observação tradicional, que geralmente ocorre em um horário e local previamente estipulados. Nas referências sobre a pesquisa qualitativa em ambiente virtual, me deparei com pontos de vista que reduzem ou subestimam o esforço despendido para a realização de uma investigação neste meio. São muitas as suas vantagens,

como amplificar o espectro de potenciais participantes e propiciar interações mesmo com a distância física, mas simplificar a manipulação dos dados não é uma delas.

Isso considerando-se a minha condição enquanto pesquisadora, que estou imersa no contexto da cibercultura e tenho o hábito frequente de navegá-la, porém sei fazê-lo com certas limitações, e por isso, em alguns momentos, o tratamento dos dados me foi árduo. Não obstante, essa etapa foi importante por viabilizar o contato com MISFITS, que encontrei em São Paulo e me apresentou REPRISE, ambos pixadores com os quais posteriormente conduzi entrevistas online. Elas constituíram tarefas desafiadoras, já que possuem diferenças expressivas quando são mediadas por computador ou face a face — este último caso com o grafiteiro de persona¹⁰¹ PELÃO, presencialmente em Belo Horizonte.

Através das entrevistas, pude retomar acontecimentos vivenciados em campo a fim de esclarecê-los, e confirmar algumas informações levantadas durante a pesquisa bibliográfica. Assuntos que ponderei ser sensíveis e desnecessários para a minha investigação, como o extrato social ao qual cada um se entende inserido, não foram incluídos — embora existam autores que argumentem que os grupos sociais aos quais os pixadores pertencem são heterogêneos (Chastanet, 2007; Franco, 2009), ao passo em que, para outros, são relativamente homogêneos, sendo possível, inclusive, traçar um perfil (Altamirano, 2018; Pereira, 2018 e 2013). Com base em Altamirano (2018) e Pereira (2018) e na observação participante online, assumi, nesta dissertação, esse último retrato.

Aliás, em várias situações, me foi dificultoso separar as dimensões social e estética da pixação, talvez por ter uma compreensão holística deste fenômeno. Aprender sobre as relações de sociabilidade estabelecidas pelos seus praticantes, me fez observar o rolê para além de uma ocasião de concretização da assinatura. Apesar do foco deste texto ser os aspectos formais do pixo reto, o seu fazer é muito mais complexo. Existe, na paisagem citadina, uma escrita fruto de um processo corporal e tipográfico que é, no mínimo, peculiar para a nossa sociedade, e que gera formas de letras particulares, mas esse processo é, também, social. Por isso citei brevemente alguns parâmetros sociológicos que, a meu ver, também orientam o seu exercício.

¹⁰¹ Modalidade do *graffiti* que desenha personagens.

Paralelamente, seu viés social é desproporcionalmente mais recorrente na produção científica acerca desta temática. Diante disso, quando o seu aspecto formal é enfim discutido, geralmente parte de antropólogos e cientistas sociais (Carvalho, 2013 e 2011; Isnardis, 1997; Pereira, 2018; Spinelli, 2007), que ainda que ofereçam seus contributos, não dominam as teorias relativas ao projeto e arranjo de caracteres. Ademais, com exceção de Chastanet (2007) e Lassala (2017, 2014, 2007), uns dos poucos autores aos quais tive acesso que se dedicam exclusivamente ao pixo reto, no campo do Design é notória uma lacuna sobre o tema. Para atender aos meus objetivos, me apoiei, então, em um referencial teórico que se concentra na escrita sob múltiplas perspectivas: desde a linguagem gráfica verbal de Twyman (1982); as letras escritas, desenhadas e tipográficas, elucidadas por Smeijers (2015); até a teoria do traço de Noordzij (2013).

Contudo, me parece que há, na teoria da tipografia, uma necessidade de separar as letras partindo-se dos processos envolvidos para a sua obtenção. Reconheço a validade desse tipo de procedimento, sobretudo para fins educacionais e, inclusive, para a realização desta investigação. Porém, mesmo assumindo o pixo reto enquanto escrita, alguns exemplos que examinei no decorrer deste texto, ainda que, muitas vezes, excepcionais, divergem desse entendimento e demonstram como tal conduta é, a meu ver, frágil. Me pergunto se a limitação a apenas uma dessas classificações — a caligrafia, o letreiramento e a tipografia —, ignorando a prática, pode engessar a teoria e restringir as discussões nessa área do conhecimento.

Nesse sentido, a teoria das linhas desenvolvida por Ingold (2022) foi essencial para a compreensão de que, no pixo reto, a forma das letras é resultado de um processo que não é estritamente caligráfico. Proveniente da Antropologia, esse autor traz um debate pertinente para o campo do Design por sugerir que entre a escrita e o desenho existem mais similaridades que diferenças. Embora essas expressões não sejam equivalentes às letras escritas e desenhadas, é possível traçar um paralelo entre elas e lançar mão dessa perspectiva para contra argumentar a sua distinção.

Se o propósito desta pesquisa é descrever a escrita do pixo reto a partir de seus aspectos práticos e formais, entendo que esta intenção foi atendida. O pixo reto é um padrão estilístico porque tem parâmetros formais bem demarcados e modos de produção específicos, que dependem não só do gesto manual, como também da

expressão corporal para ser concretizado. Esses parâmetros foram apresentados a partir do referencial teórico supramencionado, em um diálogo que, por vezes, me foi penoso elaborar. Tal elaboração foi desintrincada na medida em que compreendi os atributos formais que integram o sistema de descrição tipográfica estruturado por Dixon (2008), e as constantes do traço na escrita formal, segundo Johnston (1971).

Por serem descritivos, e não classificatórios, os atributos formais de Dixon (2008) não intentam necessariamente a demarcação de um estilo, como as constantes da caneta caligráfica de Johnston (1971), por sua vez, já o fazem, e por isso esses teóricos se complementam ao longo da fundamentação desta pesquisa. Entretanto, ambos propõem sistemáticas que controlam, em certa medida, a forma das letras, ao passo em que o meu objeto de estudo é algo vivo, que até pode ser encontrado na escala do papel, mas que ganha corpo na rua e é adaptado ao contexto. Essa adaptação é perceptível tanto a nível do traço, observando-se as suas possibilidades formais — conforme abordado no tópico *A escrita na escala da cidade*, do capítulo anterior —, quanto a nível da forma, observando-se as suas variações estilísticas, dentro dos parâmetros formais do pixo reto.

Ao mesmo tempo, a variedade de formas constatada nas análises empreendidas a partir dessas observações abala a ideia de que há um único estilo de pixo reto. Não existe apenas um modelo desse tipo de escrita, e os modelos existentes não são rígidos como os estilos caligráficos da escrita formal, além de serem materializados por intermédio de ferramentas com características distintas — o que explica a minha resistência em considerar o pixo reto categoricamente caligrafia. Com vista a isso, para descrever as formas de suas letras, prefiro a noção de “parâmetros formais”, que são flexíveis a ponto de permitirem variações estilísticas, incluindo soluções formais que refletem um estilo próprio ou a “mão” (Drogin, 1980) do interventor, bem como exceções.

Em suma, os parâmetros formais do pixo reto são: a espessura monolinear do traço; ideal ausência de modulação (contraste, ângulo de *stress* e transição); construções contínua e interrompida; proporção determinada pela extensão corpórea do pixador e pela área disponível no suporte; possibilidade de tratar os terminais, decorar as letras e definir caracteres-chave; e formas retas, geométricas e angulares. Ainda que

o espaçamento a nível micro seja, conforme Twyman (1982), um aspecto extrínseco, também ocupa um papel de destaque na instalação das assinaturas.

Tais parâmetros não pretendem, nesta investigação, contemplar todas as maneiras de conceber letras de pixação, como o xarpi, os hibridismos e o grapixo, que apesar de operarem os mesmos instrumentos, suportes e modalidades, possuem dinâmicas distintas e, conseqüentemente, aspectos formais particulares. Suas inclusões demandariam um tempo de observação mais extenso, superior ao previsto para esta pesquisa. Não obstante, acredito que uma posterior análise comparativa entre o pixo reto e ao menos um desses estilos, valendo-se dos mesmos parâmetros, seria pertinente no sentido em que a sua aplicação em outros panoramas possibilitaria não só a sua validação ou invalidação, como o seu aprimoramento e a certificação da sua relevância para o entendimento da pixação de modo geral. Talvez existam parâmetros “xarpigráficos”, que não condizem com os “pixográficos”, por exemplo.

Outro possível desdobramento desta investigação decorre de uma hipótese que levantei durante a sua redação. No que se refere às gerações da pixação paulista, considero que a década de 1980 foi crucial para o surgimento e a instauração deste fenômeno. Em seguida, a década de 1990 foi marcada pela ampliação das modalidades de intervenção do espaço urbano e pela instituição de um padrão estilístico, em uma época em que as assinaturas eram instaladas, em sua grande maioria, por meio do rolinho — o que, acredito, justifica a sua designação, pixo reto. No entanto, nas décadas seguintes, a adesão de novos integrantes que se embasam nos modelos de letras com os quais se deparam pela paisagem citadina, assim como o crescente acesso às latas de tinta em *spray*, suponho, modificaram suas formas. E mesmo que o *spray* já fosse manuseado nos anos 1990 e 2000, o fato de ser por pixadores etariamente mais jovens, suscita, presumo, novas proposições instrumentais. Em síntese, me questiono se esse processo de maturação ao longo de três décadas de pixação provocou alguma alteração formal relevante na definição do estilo pixo reto. Diante disso, uma pesquisa que possa acessar, ainda na etapa de coleta de dados, registros dos próprios pixadores que capturam suas assinaturas na década de 1990 e início dos anos 2000 seria, no meu ponto de vista, interessante para analisar o desenvolvimento do aspecto formal do pixo reto de uma perspectiva histórica.

Por fim, ao tomar as assinaturas do pixo reto enquanto objeto de estudo, esta pesquisa contribui para a ampliação e a atualização do estado da arte sobre a pixação, trazendo para o debate outras questões além daquelas que as abordagens socioantropológicas intentam compreender. No âmbito do Design, especificamente na linha de Design da Informação, contextualizar e esclarecer a forma das letras na sociedade é relevante pois expande as suas questões teóricas. Além disso, a preocupação estética dos pixadores quanto à disposição das letras no suporte urbano, valendo-se de elementos compositivos como proporção, espaçamento e alinhamento, estabelece uma relação de proximidade entre a pixação paulista e o design tipográfico, ao passo em que ambas são práticas criativas e processuais. Dessa forma, acredito que esta investigação também possa contribuir para futuras pesquisas que se atentem para o aspecto formal da pixação.

Referências

ALMEIDA, Vinícius Santos. Perturbar e existir: pixo, gênero e sexualidade. **Revista Cor LBGTQIA+**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 84–99, 2021.

_____. Bixa também pixa: a pixação gay nos banheiros masculinos como uma contestação do espaço heteronormativo. **Periódicus**, n. 10, v. 1, p. 343–372, 2019.

ALTAMIRANO, Micaela. **A pixação na paisagem de São Paulo**: o risco como construção do sentido da vida urbana. 2018. 300f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

AMARAL, Adriana. Etnografia e pesquisa em cibercultura: limites e insuficiências metodológicas. **Revista USP**, São Paulo, n. 86, p. 122–135, 2010.

ANDRÉ, Bruno de. ‘Graffiti’ tentam recuperar criatividade nas pichações. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 jan. 1987. Seção A, Caderno 2, Cidades, p. 18.

ARQUIVO NACIONAL. Estudantes X Polícia. Acervo: Fundo Correio da Manhã (PH FOT 00229.461). Brasília: **Arquivo Nacional**, [1968?]. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_PH/0/FOT/00229/BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00229_d0461de0774.pdf>. Acesso em: 15 set. 2019.

BAINES, Phil; HASLAM, Andrew. Form. In: _____. **Type & typography**. London: Laurence King, 2002. chap. 3, p. 38–70.

BEZERRA, Maria Victória Silvestre de Souza. Pixação em Maceió-AL: a cena do pixo atual e as impressões de uma pixadora mulher dentro do movimento. **Revista Pixo**, n. 10, v. 3, p. 201–209, 2019.

BOMENY, Maria Helena Werneck. Princípios para a análise da caligrafia. In: _____. **Os manuais de desenho da escrita**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. cap. 3, p. 49–53.

BONSIEPE, Gui. **Design**: do material ao digital. Santa Catarina: FIESC, 1997.

BRASIL. Lei 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, Brasília, DF, 26 mai. 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato20112014/2011/lei/l12408.htm>. Acesso em: 27 out. 2019.

_____. Lei 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, Brasília, DF, 13 fev. 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm>. Acesso em: 27 out. 2019.

_____. Decreto-Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940. Código Penal. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, Rio de Janeiro, RJ, 31 dez. 1940. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm>. Acesso em: 27 out. 2019.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**: versão 3.0. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **A forma sólida da linguagem**: um ensaio sobre escrita e significado. São Paulo: Edições Rosari, 2006.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. Segregação urbana: enclaves fortificados e espaço público. In: _____. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Ed. 34, 2000. pt. III, p. 211–342.

CALORI, Chris; VANDEN-EYNDEN, David. The graphic system. In: _____. **Signage and wayfinding design**. 2 ed. — Hoboken: John Wiley & Sons, 2015. chap. 5, p. 126–191.

CAMPOS, Ricardo. O espaço e o tempo do graffiti e da street art. **Cidades, Comunidades e Territórios**, Lisboa, n. 34, p. 1–16, 2017.

_____. Visibilidades e invisibilidades urbanas. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 47, n. 1, p. 49–76, 2016.

_____. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 543–

566, 2012.

_____. Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti. **Etnográfica**, Lisboa, v. 13, n. 1, p. 145–170, 2009.

_____. A cultura visual e o olhar antropológico. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 17–37, 2012.

CAMPOS, Ricardo; BARBOSA, Andrea; ECKERT, Cornelia. Sobre as visualidades urbanas. **Vista**, [s. l.], n. 3, p. 8–16, 2018.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu, 2016.

CARVALHO, João Marcelo. **Xarpi**: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2015.

CARVALHO, Rodrigo Amaro de. Quando as relações se expressam nos muros. **Ponto Urbe**, São Paulo, v. 13, p. 1–18, 2013a.

_____. Pixadores pela cidade: (i)legalidades e ambiguidades nas extensas relações da pixação de Belo Horizonte. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 22, p. 225–237, 2013b.

_____. Caligrafia urbana: práticas simbólicas, sociabilidades e criminalização da pichação em São Paulo. **Revista Habitus**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 120–139, 2011.

CASTLEMAN, Craig Alfred. **“Getting up”**: subway graffiti in New York. 1980. 442f. Tese (Doutorado em Education) — Teachers College, Columbia University, New York.

CHASTANET, François. **Pixação**: São Paulo signature. Toulouse: XGpress, 2007.

CHRISTOFOLETTI, Rogério; LAUX, Ana Paula França. Confiabilidade, credibilidade e reputação: no jornalismo e na blogosfera. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 29–49, 2008.

CLAYTON, Ewan. **The golden thread**: the story of writing. Berkeley: Counterpoint, 2013.

CORREIA, Inês Delicioso Vilela. **O design de comunicação e o graffiti como meios cúmplices na personalização do espaço urbano**. 2010. 126f. Dissertação (Mestrado em Design de Comunicação) — Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.

COSTA, Ana Carolina Estrela da. Como me tornei uma etnógrafa, ou: um campo na minha cidade. **Ponto Urbe**, São Paulo, n. 17, p. 1–15. 2015.

COSTA, Ana Kossoski. **Do abstrato ao legível**: critérios e parâmetros para decifrar a pixação. 2016. 106f. Monografia (Bacharelado em Design Gráfico) — Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte.

COSTA, Ana Kossoski; ARAGÃO, Isabella Ribeiro. A pixação enquanto linguagem gráfica: aspectos formais das assinaturas do estilo pixo reto. In: Congresso Internacional de Design da Informação, n. 10, 2021, Curitiba. **Anais...** São Paulo: Blucher, 2021. v. 9, n. 1, p. 149–161.

CRUZ, Larissa Cristina Braz da. **Mulheres que se arriscam por um risco**: uma cartografia da pixação e graffiti feminino na cidade de Natal–RN. 2018. 76f. Monografia (Graduação em Artes Visuais) — Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

DIÓGENES, Glória. Signos urbanos juvenis: rotas da pixação no ciberespaço. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 22, p. 45–61, 2013.

DIXON, Catherine. Describing typeforms: a designer's response. **InfoDesign**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 21–35, 2008.

DROGIN, Marc. **Medieval calligraphy**: its history and technique. New York: Dover Publications, 1980.

ELLER, Emerson Nunes. **Letras do cotidiano**: a tipografia vernacular na cidade de Belo Horizonte. 2014. 162f. Dissertação (Mestrado em Design) — Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ENGASSER, Timothée. **Occupation visuelle**. 2015. 102f. Dissertação (Mestrado em Espaces, Sociétés, Cultures dans les Amériques) — Institut Pluridisciplinaire Pour les Études sur les Amériques, Université Jean Jaurès, Toulouse, França.

ENTRELINHAS. Câmera: Antônio Vinícius, Leandro Dantas e Raniery Fernandes. Edição: Leandro Dantas, Mariana Haddad, Raniery Fernandes e Rick Mello. Belo Horizonte: Centro Universitário UNA, 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/8037v7dVILs>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

FARIAS, Priscila Lena. Aprendendo com as ruas: a tipografia e o vernacular. In: BRAGA, Marcos da Costa (org.). **O papel social do design gráfico**: história, conceitos e atuação profissional. São Paulo: Editora Senac, 2011. p. 163–183.
 _____. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. In: **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, n. 6, 2004, São Paulo. Anais... [versão em CD-ROM]. São Paulo: FAAP, 2004. s/p.
 _____. **Tipografia digital**: o impacto das novas tecnologias. 3 ed. — Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

FELICI, James W. **The complete manual of typography**: a guide to setting perfect type. 2 ed. — Berkeley: Adobe Press, 2012.

FELISETTE, Marcos Corrêa de Mello. **Pichação**: escrita, tipografia e voz de uma cultura na cidade de São Paulo no século XXI. 2006. 268f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

FERREIRA, Marcos Henrique Barbosa. **Imagens da cidade**: cidade imaginada. Sobre graffiteiros e pixadores em Belo Horizonte. 2009. 103f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FILARDO, Pedro Rangel. **A pichação (tags) em São Paulo**: dinâmicas dos agentes e dos espaços. 2015. 74f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FINIZOLA, Fátima. **Tipografia vernacular urbana**: uma análise dos letreiramentos populares. São Paulo: Blucher, 2010.

FLEUSS, Gerald. The legacy of Edward Johnston. In: **ATypI Conference**, 51., 2007, Brighton. LI ATypI... [S.l.: s.n., 2012?]. Disponível em: <<https://youtu.be/wA0PA3wsXyA>>. Acesso em: 03 nov. 2019.

FLUSSER, Vilém. **A escrita**. São Paulo: Annablume, 2010.

FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso**: (na transversal da cidade). São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FRANÇA, Juliana Maria Prado Simões. **“Folhinha”**: documentação e memória no contexto da arte urbana. 2018. 67f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Biblioteconomia) — Universidade de São Paulo, São Paulo.

FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da metrópole**: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo. 2009. 175f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FREITAS, Rafael Acácio de. Intervenções gráficas no espaço público urbano: uma abordagem antropológica da cidade de São Paulo. **Vista**, [s. l.], n. 3, p. 172–204, 2018.

FREITAS, Thayanne Tavares. Mulheres e graffiti: experimentações etnográficas no coletivo “Freedas Crew”. **Caminhos da História**, Montes Claros, v. 24, n. 1, p. 58–81, 2019.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos**: desenho, projeto e significado. 2 ed. — São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Type sign symbol**. Zurich: ABC Edition, 1980.

FUNDAÇÃO BIENAL. Catálogo da 16ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza. **Muros de ar**: Pavilhão do Brasil 2018. Curadores: Gabriel Kozlowski, Laura González Fierro, Marcelo Maia Rosa e Sol Camacho. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2018.

GIBSON, David. **The wayfinding hadbook**: information design for public places. New York: Princeton Architectural Press, 2009.

GLASER, Katja. The “place to be” for the street art nowadays is no longer the street, it’s the internet. **Street Art & Urban Creativity**, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 6–13, 2015.

GODOI, Christiane Kleinübing; MATTOS, Pedro Lincoln C. L. de. Entrevista qualitativa: instrumento de pesquisa e evento dialógico. In: GODOI, Christiane Kleinübing; BANDEIRA-DE-MELLO, Rodrigo; SILVA, Anielson Barbosa da (orgs.). **Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais**: paradigmas, estratégias e métodos. 2 ed. — São Paulo: Saraiva, 2010, pt. 3, cap. 10, p. 301–323.

GOMES, João Francisco Rodrigues. **Tipografia modular**: bases teóricas para o desenho de letras. 2019. 167f. Dissertação (Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas) — Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

GOUVEIA, Anna Paula S.; FARIAS, Priscila L.; GATTO, Patrícia S. Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories. **Visual Communication**, v. 8, n. 3, p. 339–348, 2009.

GOUVEIA, Anna Paula S.; PEREIRA, André Luiz T.; FARIAS, Priscila L.; BARREIROS, Gabriela G. Paisagens tipográficas: lendo as letras na cidade. **InfoDesign**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 1–11, 2007.

GRAÇA, Pedro Moreira. **O muro de fora**: matrizes e desenvolvimentos da pintura e escultura mural paulistana. 2017. 110f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GRAY, Nicolette. **Lettering as drawing**. London: Oxford University Press, 1971.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico**: do invisível ao ilegível. 2 ed. — São Paulo: Edições Rosari, 2008.

HARRIS, David. **A arte da caligrafia**: um guia prático, histórico e técnico. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2013.

HARRIS, Roy. **The origin of writing**. London: Duckworth, 1986.

HARVEY, Michael. **Lettering design**: form and skill in the design and use of letters. New York: Bonanza Books, 1980.

HENESTROSA, Cristóbal; MESEGUER, Laura; SCAGLIONE, José. **Como criar tipos**: do esboço à tela. 2 ed. — Brasília: Estereográfica, 2019.

HINE, Christine. Introducción. In: _____. **Etnografía virtual**. Barcelona: Editorial UOC, 2004. p. 9–23.

INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. Petrópolis: Vozes, 2022.

_____. Antropologia versus etnografia. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 26, v. 1, p. 222–228. 2017.

_____. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. **Educação**, [s. l.], v. 39, n. 3, p. 404–411, 2016.

ISNARDIS, Andrei. Pinturas rupestres urbanas: uma etnoarqueologia das pichações em Belo Horizonte. **Revista de Arqueologia**, [s. l.], v. 10, p. 143–161, 1997.

JACOBSON, Staffan. **The spray-painted image**: graffiti painting as type of image, art movement and learning process. 1996. 264f. Tese (Doutorado em História da Arte). Division of Art History and Visual Studies, Lund University, Lund.

JAMES, Nalita; BUSHER, Hugh. Internet interviewing. In: GUBRIUM, Jaber F.; HOLSTEIN, James A.; MARVASTI, Amir B.; McKINNEY, Karyn D. (eds.). **The Sage handbook of interview research**: the complexity of the craft. 2 ed. — Los Angeles, Londres, Nova Delhi, Singapura, Washington DC: Sage, 2012, pt. 2, cap. 11, p. 177–191.

JOHNSTON, Edward. **Writing & illuminating, and lettering**. London: John Hogg, 1906.

_____. **Formal penmanship and other papers**. London: Lund Humphries, 1971.

KANE, John. **Manual dos tipos**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

KLEE, Paul. **Notebooks**. Vol. 1: The thinking eye. Londres: 1961, Lund Humphries.

KLING, Beate; KRÜGER, Torsten. **Signage spatial orientation**. Munich: Detail, 2013.

KOZINETTS, Robert V. **Netnography**: doing ethnographic research online. Los Angeles, Londres, Nova Delhi, Singapura, Washington DC: Sage, 2010.

LARA, Arthur Hunold. **Grafite**: arte urbana em movimento. 1996. 160f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LASSALA, Gustavo. **Pixação não é pichação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. 2 ed. — São Paulo: Altamira Editorial, 2017.

_____. **Fonte digital adrenalina**: um projeto inspirado na pixação paulistana. DAT Journal, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 136–145, 2016.

_____. **Em nome do pixo**: a experiência social e estética do pixador e artista Djan Ivson. 2014. 102f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

_____. **Os tipos gráficos da pichação**: desdobramentos visuais. 2007. 85f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

LEVY, Amanda Silveira. **Os corres das minas**: a construção da identidade feminista da crew LAF. 2014. 99f. Monografia (Graduação em Comunicação Social) — Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

LEWISOHN, Cedar. **Street art**: the graffiti revolution. London: Tate Publishing, 2009.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**. 2 ed. — São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. Deconstruction and graphic design. In: _____. **Design, writing, research**: writing on graphic design. New York: Phaidon, 2008. p. 3–23.

MACHADO, Rodrigo de Oliveira; PIZZINATO, Adolfo. “Quem é da rua não é da calçada”: cenas da pixação em Porto Alegre. **Athenea Digital**, n. 15, v. 3, p. 3–23, 2015.

MANN, Chris; STEWART, Fiona. Practicalities of using CMC. In: _____. **Internet communication and qualitative research**: a handbook for researching online. Londres, Thousand Oaks, Nova Delhi: Sage, 2002, cap. 2, p. 17–38.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5 ed. — São Paulo: Atlas, 2003.

MARTINS, Bruno Guimarães. **Tipografia popular**: potências do ilegível no cotidiano. 2005. 105f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MEEGS, Philip Baxter. O design gráfico e a Revolução Industrial. In: _____. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. cap. 9, p. 174–214.

MIGLIANO, Milene. Escrita da cidade e os modos de composição dos diálogos públicos no centro de Belo Horizonte. In: ECOMIG — Encontro dos Programas de Pós-graduação em Comunicação de Minas Gerais, n. 2, 2009, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. p. 1–15.

MILES, Matthew B.; HUBERMAN, A. Michael. **Qualitative data analysis**: an expanded sourcebook. 2 ed. — Thousand Oaks, Londres, Nova Delhi: Sage, 1994.

MISFITS. **MISFITS**: pixador paulista: depoimento [23 jun. 2019]. Entrevistadora: Ana Kossoski. Recife/São Paulo, 2019a. 74 arquivos .ogg.

_____. **MISFITS**: pixador paulista: depoimento [04 ago. 2019]. Entrevistadora: Ana Kossoski. Belo Horizonte/São Paulo, 2019b. 12 arquivos .ogg.

MOURA, Thiago Santa Rosa de. **Pixadores, grafiteiros e suas territorialidades**: apropriações socioespaciais na cidade do Recife. 2014. 168f. Dissertação (Mestrado em Geografia) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

NOORDZIJ, Gerrit. **O traço**: teoria da escrita. São Paulo: Blucher, 2013.

OAB propõe anistia irrestrita desde 61. Diário de Pernambuco, Recife, 01 ago. 1979. Seção A, p. 3. **Hemeroteca Digital Brasileira**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/139677>. Acesso em: 25 set. 2019.

PELÃO. **PELÃO**: grafiteiro mineiro: depoimento [2 ago. 2019]. Entrevistadora: Ana Kossoski. Belo Horizonte, 2019. 1 arquivo .mp4 (100 min.).

PENNA, Antonio Gomes. Linguagem e comunicação. In: _____. **Comunicação e linguagem**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1976. cap. 9, p. 73–78.

PENNACHIN, Deborah Lopes. **Subterrâneos e superfícies da arte urbana**: uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação da cidade de São Paulo. 2012. 432f. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **Um rolê pela cidade de riscos**: leituras da pixação em São Paulo. São Carlos: EdUFSCar, 2018. 191p.

_____. Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, 2016, v. 47, n. 1, p. 77–100.

_____. Cidade de riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo. **Revista de Antropologia**, v. 56, p. 81–110, 2013.

_____. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. **Lua Nova**: Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 79, p. 143–162, 2010.

_____. Escrita urbana: a pixação paulistana. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 127–130. 2005.

PICHAR. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2207.

PIXO. Direção: João Wainer e Roberto Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. 61min. Disponível em: <<https://youtu.be/skGyFowTzew>>. Acesso em: 27 set. 2016.

PIXOAÇÃO II. Direção: Bruno de Jesus Rodrigues. São Paulo, 2014, versão para festival de 20min. Disponível em: <<https://youtu.be/9Mh9IMd5zl4>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

PIZZINATO, Adolfo; TEDESCO, Pedro de Castro; HAMMAN, Cristiano. Intervenções visuais urbanas: sensibilidade(s) em arte, grafite e pichação. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 29, p. 1–10, 2017.

POLIVANOV, Beatriz. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. **Revista Esferas**, Brasília, n. 3, p.61–71, 2013.

PROPAGANDA Cão fila km 26. **Revista Veja**, São Paulo, n. 461, p. 104–105, 06 jul. 1977.

REPRISE. **REPRISE**: pixador paulista: depoimento [29 jun. 2019]. Entrevistadora: Ana Kossoski. Recife/São Paulo, 2019. 60 arquivos .ogg.

SANDERS, Mark S.; McCORMICK, Ernest J. Text, graphics, symbols and codes. In: _____. Human factors in engineering and design. 7 ed. — New York: McGraw-Hill, 1993. cap. 4. p. 91–128.

SAVARESE, Victor Monteiro. **O graffiti como elemento ambíguo na constituição da identidade visual da cidade de São Paulo**. Laboratório Didático — USP Ensina Sociologia, FFLCH-USP, São Paulo, 2013.

SCHACTER, Rafael. **Ornament and order**: graffiti, street art and the parergo. Surrey: Ashgate, 2014.

SEDDON, Tony; SALTZ, Ina. Typography terminology and language. In: HALEY, Allan; POULIN, Richard; TSELENTIS, Jason; SEDDON, Tony; LEONIDAS, Gerry; SALTZ, Ina; HENDERSON, Kathryn; ALTERMAN, Tyler. **Typography, referenced**: a comprehensive visual guide to the language, history and practice of typography. Beverly: Rockport, 2012. p. 320–335.

SILVA, Fernando Marinho Fernandes da. Pixações de cunho feminista em Aracaju: uma paisagem alternativa. In: Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, n. 12, 2021. **Anais...** [s.l.]: UFS, 2021. v.15, n. 12, [s. p.].

SILVA, Sérgio Luciano da. **Faces e fontes multiescrita**: fundamentos e critérios de design tipográfico. Belo Horizonte: Adaequatio, 2016.

SMEIJERS, Fred. **Contrapução**: fabricando tipos no século dezesseis, projetando tipos hoje. Brasília: Estereográfica, 2015.

SOARES, Felipe Bernardo Furtado. **Nóis pixa, você pinta, vamos ver quem tem mais tinta**: direito à cidade e resistência nos espaços urbanos. 2016. 137f.

Dissertação (Mestrado em Direito) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SOARES, Flávia Cristina. “**Pixadores de Elite**”: duas décadas de uma grife. 2013. 119f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SOARES, Thiago Nunes. Introdução. In: **Gritam os muros**: pichações e ditadura civil-militar no Brasil. Curitiba: Appris, 2018. p. 19–32.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. **Pichação carioca**: etnografia e uma proposta de entendimento. 2007. 122f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SPINELLI, Luciano. Pichação e comunicação: um código sem regra. **Logos** 26, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 111–121, 2007.

TOGNOLLI, Claudio Julio. Pichadores poluem a paisagem e ainda dizem que há muita sujeira. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 mar. 1989. Seção C, Caderno Cidades, p. 1.

TRACY, Walter. Legibility and readability (1986). In: _____. **Letters of credit**: a view of type design. Boston: David R. Godine, 2003. pt. 1, chap. 4, p. 30–32.

TSELENTIS, Jason. Typographic principles. In: HALEY, Allan; POULIN, Richard; TSELENTIS, Jason; SEDDON, Tony; LEONIDAS, Gerry; SALTZ, Ina; HENDERSON, Kathryn; ALTERMAN, Tyler. **Typography, referenced**: a comprehensive visual guide to the language, history and practice of typography. Beverly: Rockport, 2012. p. 206–233.

TWYMAN, Michael. The graphic representation of language. **Information Design Journal**, Amsterdam, v. 3. n. 1. p. 2–22, 1982.

_____. Articulating graphic language: a historical perspective. In: WROLSTAD, Merald E.; FISCHER, Dennis F. (eds.). **Toward a new understanding of literacy**. New York: Praeger Publishers, 1986. p. 188–251.

URIARTE, Urpi Montoya. O que é fazer etnografia para os antropólogos. **Ponto Urbe**, São Paulo, n. 11, p. 1–13. 2012.

VALDIVIESSO, Rui. **Contribuição para o conhecimento da territorialidade humana**: o graffiti e o espaço territorial urbano. 2006. 132f. Dissertação (Mestrado em Biologia para o Ensino) — Faculdade de Ciências, Universidade do Porto, Porto.

VALLERIO, Cecília; DIAS, Beatriz Marques. Rabiscos que infernizam a vida da cidade. **Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 32, 24 nov. 1989.

WARDE, Beatrice. The crystal goblet or printing should be invisible (1932). In: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (eds.). **Looking closer 3**: on classic writing on graphi design. New York: Allworth Press, 1999. p. 56–59.

WEINGART, Wolfgang. **Como se pode fazer tipografia suíça?** São Paulo: Edições Rosari, 2004.

WILLEN, Bruce; STRALS, Nolen. **Lettering and type**: creating letters and designing typefaces. New York: Princeton Architectural Press, 2009.

ZAHAR, Hela; ROBERGE, Jonathan. Street art: visual scenes and the digital circulation of images. **Street Art & Urban Creativity**, Lisboa, v. 2, n. 2, p. 42–44, 2016.

ZIMOVSKI, Adauany Pieve. **Escrita subversiva**: a pixação paulistana e o campo da arte. 2017. 121f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Instituto de Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____. Pichação e grafite: inserções no campo da arte. In: ANPAP — Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 25., 2016, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 2016. p. 609–619.

100COMÉDIA. Direção: Cripta Djan. São Paulo, vol. 1, 2006. 85min. Disponível em: <<https://youtu.be/WXLaZKIKzq4>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

_____. Direção: Cripta Djan. São Paulo, vol. 2, 2008. 85min. Disponível em: <<https://youtu.be/dlj6xcklujk>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

_____. Direção: Cripta Djan. São Paulo, vol. 3, s/d. 75min. Disponível em:
<<https://youtu.be/V8sEO6xGqaw>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

_____. Direção: Cripta Djan. São Paulo, vol. 4, s/d. 45min. Disponível em:
<<https://youtu.be/XRNLHAXQG-A>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

_____. Direção: Cripta Djan. São Paulo, vol. 5, 2011. 60min. Disponível em:
<https://youtu.be/beo2e_Pgw2E>. Acesso em: 17 ago. 2019.

_____. Direção: Cripta Djan. São Paulo, vol. 6, s/d. 45min. Disponível em:
<<https://youtu.be/FDmLxRDHy9A>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

Anexo A — Manifesto

“O pixo nosso de cada dia”

Cripta Djan — Os + Fortes (SP)

Brasil, 2013

A pixação normalmente escrita com X por nós pixadores não é apenas uma grafia estilizada de palavras nos espaços públicos da cidade, trata-se de um desenvolvimento expressivo realizado em sua maior parte por jovens das periferias, e funciona como a voz dos sem voz, o grito mudo dos invisíveis, brado pintado, corre existencial, identidade. Na pixação não há um consenso, muito menos liderança única. Na real são vários bandos, uma vasta vida louca solta pela cidade.

Quem pixa defende com unhas, dentes e tinta preta a pratica e filosofia da pichação. O feitiço da pixação arrebatava o sujeito pixador, pede dedicação desmesurada e risco de morte. Na pixação o que realmente importa é a dinâmica de criação dos riscos, não basta só pixar, temos que produzir excitação e adrenalina, transgredir para progredir, radicalizar, chocar. Exercer nossa liberdade de expressão, já que vivemos numa falsa democracia. O novo meio urbano reforça e valoriza desigualdade e separações e é portanto um espaço publico não-democrático e não moderno. Processos de discriminação combinam-se ao medo, criando novas formas de segregação, dentre as quais a construção de muros é a mais emblemática.

O que pra uns é vandalismo, pra nos é (re)apropriação, o pixador é o artista urbano que vê a cidade como suporte. Estamos nos (re)apropriando de uma cidade que foi negada a nós. O pixo é a retomada da cidade por parte dos excluídos. Cada parede pixada é sinônimo de insatisfação social, se agrada ou desagrade já é outra questão, o importante mesmo é que incomode. A pixação pede mais do que passagem, pede permanência, como pedra lascada e não polida. Como um conceito, e não inconsequência pede solidez e clama por respeito, e se assim não for o pixo vai pegar.

Nesse exato momento muitos pixadores estão nascendo, sina traçada, ainda sem saber se gente ou urbanoide. É circunstancial e sintomático por referencia cultural,

por contingencia social, por razões antropológicas. Somos a tribo dos escribas underground, predominantes e crescentes na bolsa amniótica das periferias.

Pra quem ainda não sabe anuncio aqui: Não a futuro, o pixo é a ausência do futuro, a enfermidade da vida, praga moderna, peste aerosol, câncer cancro cítrico. Vale o que esta escrito nas paredes, e nos não pretendemos parar.