

Design de guerrilha: o pixo como projeto de terrorismo sistêmico

Guerrilla design: the graffiti as a project of systemic terrorism

TARACIUK, Yuri Rezende; Bacharel em Moda; Universidade do Vale do Rio dos Sinos. yuritaraciuk@outlook.com

Neste artigo, discutimos a pixação como uma prática de design radical e crítica ao sistema socioeconômico brasileiro. Nesse sentido, apresentamos o pixo como uma escritura rizomática, que se difunde pela cidade e carrega consigo temas relacionados à visibilidade, à ilegalidade e ao vandalismo. Por suas ações transgressoras, os pixadores sofrem diferentes formas de silenciamento, seja na classificação como delinquentes que precisam ser controlados pelo Estado, ou pela apropriação mercadológica realizada pelas grandes marcas. Desse modo, propomos que a pixação pode ser lida como um projeto de design de guerrilha, caracterizado pelo terrorismo contra os símbolos dos poderes políticos e econômicos. Assim, o pixo nos revela uma nova forma de pensar o design, sendo compreendido como um processo imprevisível em seu desenvolvimento e resultados, cuja essência reside na luta por transformações sociais.

Palavras-chave: Pixação; Design estratégico; Guerrilha.

In this article, graffiti is discussed as a radical design practice, critical of the Brazilian socioeconomic system. In this sense, we present graffiti as a rhizomatic scripture, which spreads throughout the city and carries with it themes related to visibility, illegality, and vandalism. Due to their transgressive actions, graffitists suffer different forms of repression, either in their classification as delinquents who need to be controlled by law, or by the appropriation carried out by big brands. In this way, we propose that graffiti can be seen as a guerrilla design project, characterized by terrorism against the symbols of political and economic powers. From this perspective, graffiti reveals a new way of thinking about design, being understood as an unpredictable process in its development and results, whose essence lies in the fight for social transformations.

Keywords: Graffiti; Strategic design; Guerrilla.

1 Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar a pixação como prática de design, comunicação urbana, construção de sentido e territorialidade. Nessa perspectiva, contextualizamos o píxo como uma prática que traz à tona questões relacionadas a visibilidade nas grandes metrópoles, a ilegalidade e a transgressão. Essa análise nos permite compreender o processo de subjetivação dos pixadores, que ocorre na forma de um projeto rizomático individual e coletivo, marcado pela desobediência contra a ordem socioeconômica que os marginaliza (GUATTARI; DELEUZE, 1995; NAJAR, 2019).

Após essa breve contextualização da pixação, seguimos para uma leitura dessa prática a partir de conceitos advindos do design estratégico (MANZINI, 2017; MAURI 1996), discutindo os pontos de contato e as diferenças. Nesse ponto, argumentamos que a principal característica que distancia o píxo do design estratégico está na ideia de “descontinuidades sistêmicas” (MANZINI, 2008) pois, como ato de vandalismo, a pixação não busca produzir descontinuidades, mas sim cometer um terrorismo sistêmico, atacando diretamente os valores culturais hegemônicos. Cabe especificar que a ideia de terrorismo apresentada aqui não se refere à violência contra a vida e nem à tipificação penal da prática da pixação, mas sim a uma resposta à exclusão social, que assume a forma de ataques pontuais e imprevisíveis aos símbolos dos poderes políticos, econômicos e culturais da nossa sociedade. Assim, a utilização do termo *terrorismo* visa a destacar esse caráter de violência simbólica do píxo contra o sistema socioeconômico que controla a circulação de mensagens e de pessoas.

Dessa maneira, ao se colocarem na posição de transgressores, os pixadores se tornam alvos de diferentes dispositivos de controle que, por sua vez, também participam do processo de formação desses sujeitos e dos *bandos* em que eles se organizam, autodenominação dada aos grupos de pixadores. Além da repressão direta, por meio da violência física e encarceramento, a pixação também sofre uma outra forma de apagamento, realizada por meio da apropriação comercial de seus signos. Nesse caso, tomamos o caso da *Collab Nike x NUNCA* para abordar o modo como esse tipo de apropriação comercializa o píxo ao mesmo tempo em que marginaliza ainda mais os seus praticantes.

Todos esses elementos compõem um panorama geral da pixação como uma ação crítica radical, cuja prática serve de exemplo para pensarmos uma outra forma de design. Desse modo, chegamos ao conceito de design de guerrilha, isto é, de um pensamento projetual que tem em seu cerne a luta contra a repressão, e que ataca as raízes das estruturas que ele visa a transformar.

Antes de seguirmos com a discussão, é preciso esclarecer o modo como certos termos foram utilizados neste artigo, mais especificamente *graffiti/grafite* e *pichação/pixação*. A diferenciação das expressões *graffiti* e grafite serve para localizar o país em que a prática ocorre, ou seja, a primeira é usada para o contexto norte-americano, e a segunda nomeia um estilo no cenário nacional. Já as palavras *pichação/pixação* envolvem um pouco mais de liberdade poética, pois, enquanto o termo *pichação*, gramaticalmente *correto*, é utilizado para nos referirmos às interpretações vindas de fora da cena do píxo¹, e que envolvem os poderes reguladores do Estado e do mercado, o termo marcado por *x* representa o sentido que os

¹ Vale dizer que os termos *pixação* e *píxo* foram usados como sinônimos para se referir tanto à prática quanto ao resultado dela.

próprios bandos e seus indivíduos dão à sua escrita. Essa distinção tem por objetivo assinalar a cisão que existe entre a prática realizada pelos pixadores e aquela que é apagada, esterilizada e vendida como uma mercadoria. Portanto, o que os pixadores fazem é *pixação*, e o que o poder público e privado enfrenta e vende é a *pichação*.²

2 Do *graffiti* ao *pixo*

Símbolo das metrópoles contemporâneas, o *graffiti* moderno surgiu na Nova York dos anos 1970, onde jovens escreviam seus codinomes acompanhados do endereço em que eles moravam. *Taki 183*, *Phase II*, *Julio 204*, *Crazy Cross 136...* – esses pseudônimos marcaram o início das *tags*, como são chamadas as assinaturas avulsas nos muros, que trazem à tona o anonimato urbano por meio de uma batalha estética e simbólica.

A cidade, local de concentração de poder e capital, da reprodução de mercadorias e signos, não é mais o centro industrial do século XIX, e sim da mídia e das linguagens. Com isso, as relações de poder não se baseiam apenas no uso da força física, mas também no controle de quem pode falar e transitar pela metrópole. Subvertendo a norma dominante, o *graffiti* surgiu como uma ruptura em um cenário onde tudo é apresentado com significados facilmente legíveis, onde todos sabem o que as vitrines e outdoors vendem (BAUDRILLARD, 1996).

O *graffiti* constitui uma espécie de ritual urbano coletivo e individual no qual os jovens, por meio de suas *tags*, entram em conflito com certos conceitos de identidade pessoal, propriedade privada e territorialidade. Dessa maneira, a cidade é marcada por sujeitos e bandos invisíveis que, através da tinta, atacam a cultura hegemônica, ao mesmo tempo em que criam uma comunicação própria. Nas palavras de Canevacci (2018, p. 263, grifo do autor):

A hipótese que levantamos é a de que grafites e pichações não são difundidos pela suposta homologação: pelo contrário, eles determinam a cocriação performática da metrópole contemporânea, flutuando entre estilos globais e reinvenções locais. Logo, a primeira leva dos grafiteiros norte-americanos tais como Julio 204, Taki 183, Phase II, criaram novas identidades vagantes nos corpos de uma metrópole nascente. Suas *tags* transformaram o anonimato urbano em heteronomias metropolitanas: o conflito torna-se comunicacional e estético, diaspórico e intersticial, técnico e corporal.

Tendo isso em mente, fica claro que o Brasil, país marcado pela desigualdade social, seria um grande palco para manifestações de pessoas invisibilizadas pela sociedade. Sendo a maior metrópole do país, São Paulo foi berço do grafite nacional. Apesar da prática ter sido trazida por jovens de classe média na década de 1970, foi na periferia que ela ganhou forma e, enquanto o grafite foi sendo aos poucos institucionalizado, a pixação, como veio a ser conhecido o estilo criado na capital paulista, se tornou uma nova linguagem para aqueles que eram colocados às margens da sociedade. Esse fato representa um recorte de classe e raça evidente pois, enquanto o grafite é estética/legalmente aceito, o pixo é uma perturbação para aqueles que não o leem, é um código fechado que carrega o codinome do autor, seu bando (nome dado aos grupos de pixadores), e a sigla da região em que ele mora (ZL de zona leste, por exemplo) (OLIVEIRA; MARQUES, 2015). Como resume o fotógrafo Choque no documentário *Pixo*, a pixação “[...] não se comunica com a sociedade, ela é uma agressão, ela é feita para agredir a sociedade” (WAINER, 2011).

² Essa diferenciação entre os termos não é válida para a citações diretas, pois nelas cada autor utilizou a expressão que preferia.

Com o passar dos anos, o pixo se espalhou para outros estados, ganhando diferentes vertentes e adaptações. O *tag reto*, formado por letras pontiagudas e altas, se tornou um dos principais símbolos da pixação paulista, diferenciando-a do *xarpi*, estilo carioca cursivo e ondulado, e também do *bomb*, com letras grandes e arredondadas. Em um ensaio sobre um pixo carioca com a frase “Não fui eu”, Salles (2018) vê na escrita cursiva um indicativo de classe, sinal de que o pixador teve acesso a uma boa educação. Essa interpretação não pode ser completamente descartada, porém é preciso levar em conta que ela desconsidera esse elemento de estilo presente no pixo de diferentes regiões do país, e que independe do nível de escolaridade de seus realizadores. Na realidade, é possível inverter a leitura de Salles e ver, nessa forma de caligrafia, a apropriação de um signo de classe, a desconstrução de uma escritura.

Figura 1 – *Tag reto*



Fonte: Filardo (2015).

Figura 2 – *Xarpi* “Não fui eu”



Fonte: Salles (2018).

3 Escritura rizomática

Considerado uma forma de vandalismo, o pixo se configura como uma escritura que ataca a própria escritura, mais especificamente a escritura fonética, base da cultura logocêntrica³.

³ É no sistema de língua associado à escritura fonético-alfabética que se produziu a metafísica logocêntrica determinando o sentido do ser como presença. Este logocentrismo, esta época da plena

Como Derrida (2017, p. 368) sintetiza:

Mais racional, mais exata, mais precisa, mais clara, a escritura da voz corresponde a uma melhor polícia. Mas, na medida em que ela se apaga melhor do que qualquer outra diante da presença possível da voz, ela a representa melhor e lhe permite ausentar-se com o mínimo de danos.

A escritura fonética e alfabética é o que facilita a circulação de signos em nossa sociedade pois, como “[...] sistema de significantes cujos significados são significantes: os fonemas” (DERRIDA, 2017, p. 366), a escritura se descola da língua, e permite a sua propagação com menos restrições. Em um movimento paradoxal, essa descentralização também dá origem a um centro de poder, a uma capital que não apenas cria as regras da escritura, mas que também utiliza dela para comandar, seja por meio das leis ou da cultura (DERRIDA, 2017).

Nesse sentido, mesmo sendo composta por letras do alfabeto, a *tag* subverte a lógica logocêntrica ao apresentar esses signos fora de sua lógica racional. As letras deixam de escrever a voz, de representar a presença do sujeito em sua ausência, e passam a se escreverem como escritura, deixam de representar a ausência, e se tornam o próprio vazio daqueles que são invisibilizados. No pixo, a relação entre sujeito e escritura é quase simbiótica, pois o indivíduo marca a si e ao grupo, e risca a cidade com uma espécie de subjetividade coletiva, representada pela *tag* que contém o codinome do pixador e de seu bando, tornando-o visível ao mesmo tempo em que permanece no anonimato. *Multivíduo*⁴ que percorre a metrópole comunicacional e leva consigo a periferia, o pixador procura pelos pontos mais altos e difíceis de acessar para marcar o seu *status* dentro do grupo, o *ibope*⁵, intervindo nos símbolos do poder político e econômico para mostrar que ele chegou a um lugar em que os outros pixadores não conseguiram.

Como um rizoma, a pixação se espalha por todas as direções da cidade, e desenha um mapa próprio dos pixadores, com zonas e localidades dotadas de sentidos específicos, e que merecem ou não serem marcadas. Nas palavras de Mittman (2012, p. 45):

Ela [a pixação] marca a cidade de forma não aleatória, assim como inexiste um projeto linear de pichação. Os sujeitos pichadores, envoltos em seus bandos de escrituração logram escrever; suas marcas podem aparecer em diferentes direções, tal um rizoma, conceito advindo da biologia, e que ao contrário de uma raiz, pode ramificar-se em qualquer posição. A escrita do pichador, da mesma forma, pode ‘ramificar’ para qualquer direção, desde que, e preferencialmente, na direção em que se possa lograr Ibope.

fala sempre colocou entre parênteses, *suspendeu*, reprimiu, por razões essenciais, toda reflexão livre sobre a origem e o estatuto da escritura, toda ciência da escritura que não fosse *tecnologia e história de uma técnica* apoiadas numa mitologia e numa metafórica da escritura natural” (DERRIDA, 2017, p. 53, grifos do autor).

⁴ Neologismo de Canevacci (2018) para se referir à subjetividade plural e às múltiplas identidades dos habitantes das metrópoles comunicacionais, onde as relações comunicação-cultura-consumo são entrecruzadas. Para o autor, “Tal multivíduo – vagante e multíplice – não é um passivo receptor dos eventos culturais, mas parte ativa, sujeito cocriador que modifica os módulos presentes, liberando a própria vontade de autorrepresentação: a prática política da cidadania transitiva na metrópole performática” (CANEVACCI, 2018, p. 267).

⁵ Termo em referência ao extinto *Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística*. Utilizado pelos pixadores para designar quem tem mais popularidade no grupo.

No campo do design, Manzini (2017) propõe a ideia de *placemaking* para se referir à dimensão que trabalha com “[...] a construção social de lugares” (MANZINI, 2017, p. 207). Para o autor, um lugar é um espaço que possui sentido para alguém e, desse modo, os processos de *placemaking* ocorrem quando pessoas atuam em conjunto para construírem uma comunidade resiliente e sustentável. Essa construção, realizada por meio de um projeto de design voltado para a inovação social, requer um planejamento que proponha descontinuidades sistêmicas, isto é, que realize mudanças que alteram o sistema sociotécnico em diferentes escalas (MANZINI, 2008).

Apesar do conceito de lugar que Manzini (2017) apresenta estar de acordo com aquilo que colocamos a respeito da pixação, não é possível dizer o mesmo sobre a ideia de *placemaking*. O que os pixadores fazem é explodir as localidades, e seus traços, assim como os de um rizoma, se espalham por todos os cantos. O território, composto por um “[...] ecossistema de lugares e comunidades [...]” (MANZINI, 2017, p. 212), deixa de existir, e o que se tem é a desterritorialização, singularidades que se estendem e convergem em círculos de novas singularidades, apenas para se desfazerem de novo (GUATTARI; DELEUZE, 1995).

Nessa perspectiva, uma ideia de design apropriada a essas características deve rejeitar qualquer tipo de ordem e previsibilidade e, portanto, suportar qualquer construção e resultado que vierem a ser produzidos. Tal noção pode ser encontrada na proposta de Najar (2019, p. 156-157):

Um processo de design inspirado pelo rizoma não seria previsível em sua forma, trajetória e tampouco em seu resultado, e permitiria toda a ordem de conexões entre suas partes ou operações, subvertendo a suposta lógica que o organiza. Qualquer uma das operações deste processo de design poderia conectar-se a qualquer outra, em qualquer momento ou posição. Sem uma organização pré-estabelecida, poderia ter rupturas, quebras, brotar em novas direções e posições, e não apenas naquelas que pudesse ser definidas anteriormente.

Dessa maneira, o pixo é uma forma de design expandido, capaz de se construir e autodestruir na escritura de cada multivíduo (CANEVACCI, 2018). Efêmera, a pixação é realizada quando e onde possível, seja com marcadores permanentes nos metrôs, ou com rolos de tinta no topo dos edifícios, e permanece lá até o dia em que é apagada, jogando o sujeito de volta para a invisibilidade. Nessa perspectiva, a pixação não tem por objetivo produzir descontinuidades sistêmicas, mas sim um *terrorismo sistêmico*, ou seja, ela é produzida na forma de ataques pontuais e individuais às estruturas de poder da sociedade, ao mesmo tempo em que se desenvolve como um projeto coletivo não linear de construção de sentido dentro da metrópole, que traça os lugares em que tais ataques significam mais, que dão mais *ibope*.

Esse terrorismo é uma resposta, é o terror contra o terror, um grito silencioso contra um sistema violento, que revida com mais violência contra aquilo que considera um crime. Como Baudrillard (2002) coloca, o terrorismo é o meio pelo qual o sujeito oprimido pode responder ao poder que o domina, através de um ato rápido, imprevisto e impossível de ser repetido da mesma forma. Nas palavras do autor:

Foi o próprio sistema que gerou as condições para essa retaliação brutal. Ao apoderar-se de todas as cartas, ele força o Outro a mudar as regras, e as novas regras são ferozes, pois as apostas são ferozes. Contra um sistema cujo próprio excesso de poder apresenta um desafio insolúvel, os terroristas respondem com um ato definitivo, que também não é suscetível de troca. O terrorismo é um ato que

restitui uma singularidade irredutível ao coração de um sistema de troca generalizada. Todas as singularidades (espécies, indivíduos e culturas) que pagaram com suas mortes pela instalação da circulação global governada por um único poder estão se vingando por meio dessa *transferência situacional terrorista* (BAUDRILLARD, 2002, p. 9, grifo do autor, tradução nossa).⁶

Por seu caráter de violência ao *status quo*, o pixo está intrinsecamente ligado ao tema da ilegalidade. Único país que diferencia a pichação do grafite, o Brasil costuma colocar o pixador na marginalidade, tratando-o como um criminoso que mancha os prédios e casas, que invade a propriedade e a depreda, como alguém que deve ser controlado e preso. Contudo, o pixador utiliza dessa percepção pública para construir a sua própria identidade, transitando entre o delinquente e o guerrilheiro, entre o marginal que deve ser preso e o combatente que luta contra a opressão através de seu projeto de *design de guerrilha* (OLIVEIRA; MARQUES, 2015).

4 Entre a delinquência e a guerrilha

Ao agir contra a lógica capitalista, que loteia a cidade em espaços físicos e imagéticos, o pixo vira alvo das mais variadas estratégias de silenciamento. A ocupação de espaços reservados pelo capital é um crime terrível para o sistema político e econômico burguês, pois as marcas nas paredes são as provas de que nem todo mundo possui as mesmas oportunidades, e que algumas pessoas são tratadas como inexistentes.

Assim, a pichação é vista como signo da insegurança, lembrança da possibilidade de invasão da propriedade privada, e representante da falta de policiamento e desvalorização de certas regiões urbanas. Enquanto o Estado criminaliza o pichador, o pixador assume a identidade de marginal e, assim como escrever em lugares mais altos traz *ibope*, ser procurado pela polícia também é um fator de *status* nos bairros. *Os Piores de Belô* são um exemplo disso, pois os mais procurados na capital mineira de Belo Horizonte ganham o direito de assinarem suas *tags* como um dos *Piores*. Esse tipo de atitude surge como um reflexo à violenta repressão da pichação em Minas Gerais, que é transformada em um ponto de união entre aqueles sujeitos considerados delinquentes.

Figura 3 – Os Piores de Belô

⁶ “It was the system itself which created the objective conditions for this brutal retaliation. By seizing all the cards for itself, it forced the Other to change the rules. And the new rules are fierce ones, because the stakes are fierce. To a system whose very excess of power poses an insoluble challenge, the terrorists respond with a definitive act which is also not susceptible of exchange. Terrorism is the act that restores an irreducible singularity to the heart of a system of generalized exchange. All the singularities (species, individuals and cultures) that have paid with their deaths for the installation of a global circulation governed by a single power are taking their revenge today through this terroristic situational transfer.”



Fonte: Ralado... (2016).

Ao falar sobre o fracasso da prisão na diminuição e controle da criminalidade, Foucault (2014) também aponta para o sucesso desse dispositivo na produção da delinquência, tipo social marginalizado, controlável e patologizado. Se a ilegalidade de ocasião é capaz de se espalhar por meio da agitação popular, como em saques e motins, na delinquência-objeto essa ilegalidade é fechada em um grupo de indivíduos específicos, que compõem uma camada diferenciada da sociedade, o que por sua vez justifica a sua vigilância e repressão.

Essa questão é um traço importante no processo de subjetivação dos pixadores, pois eles assumem o rótulo de transgressores como um elemento central em sua identidade pessoal e coletiva. Em seu *Minimanual do guerrilheiro urbano*, Marighella (1969) apresenta uma distinção entre o delinquente e o guerrilheiro, e aponta o primeiro como alguém que se beneficia pessoalmente de suas ações, capaz de atacar explorados e exploradores indiscriminadamente. Entretanto, os pixadores possuem uma complexidade que escapa dessa definição, pois, mesmo que o aspecto individual esteja presente na busca pelo *ibope*, a construção coletiva e o enfrentamento aos dispositivos de repressão também se fazem presentes na constituição e na atuação dos bandos.

Nesse sentido, o pixador-delinquente pode ser lido como pixador-guerrilheiro, uma pessoa que luta com os instrumentos que tem em mãos. Ainda nas definições de Marighella (1969, p. 4), vemos que:

O guerrilheiro urbano é um inimigo implacável do governo e infringe dano sistemático às autoridades e aos homens que dominam e exercem o poder. O trabalho principal do guerrilheiro urbano é de distrair, cansar e desmoralizar os militares, a ditadura militar e as forças repressivas, como também atacar e destruir as riquezas dos norte-americanos, os gerentes estrangeiros, e a alta classe brasileira.

Como guerrilheiro, o pixador representa uma ameaça à ordem hegemônica, e as repressões que ele sofre não partem apenas do Estado. Nesse sentido, o mercado também age como uma força central nessa guerra, utilizando como ferramentas de silenciamento a apropriação e a mercantilização da pichação.

Nesse caso, a campanha da Nike realizada durante a Copa do Mundo da África do Sul em 2010 serve de exemplo dessa apropriação. Em resumo, o objetivo da ação da Nike consistia em selecionar artistas de diferentes países para criarem peças de roupas que retratassem a paixão de suas nações pelo futebol. No Brasil, o artista escolhido foi o grafiteiro NUNCA, que usou a pichação como tema da sua coleção, e foi considerado um impostor entre os pixadores. É simbólico que essa apropriação tenha vindo por meio da moda, sistema que trabalha com a

reprodução e venda cíclica de signos (OLIVEIRA; MARQUES, 2015; BARTHES, 2009; BAUDRILLARD, 1996).

Figura 4 – *Collab Nike x NUNCA*



Fonte: Nunes (2010).

A moda, sistema que se estende para além do vestuário, é capaz de criar e desfazer signos que, arbitrários e equivalentes uns aos outros em sua ordem, são trocados sem restrições. Nessa lógica, a pichação se torna apenas mais um elemento de estilo, nesse caso o “estilo urbano”, podendo ser trocada e substituída por qualquer outro elemento (BARTHES, 2009; BAUDRILLARD, 1996). Essa apropriação puramente estética, desconectada dos referenciais originais, é uma ferramenta poderosa para o esvaziamento de práticas transgressoras, e tem como objetivo repetir com o pixo o processo de assimilação e comercialização que ocorreu com o grafite, que com o passar dos anos foi institucionalizado e legalizado, perdendo a sua força crítica. Como Oliveira e Marques (2015, p. 130) colocam:

Essa distinção nominal entre as duas expressões é algo específico do Brasil. No resto do mundo, o que aqui é chamado de pixação é visto como um estilo dentro do grafite. Tal distinção fundamenta e atualiza constantemente o tratamento diferente dado pelo poder institucional a cada intervenção e que pode ser organizado em dois âmbitos estreitamente relacionados: 1) a possibilidade da assimilação pela arte e pelo mercado; 2) a gestão dos espaços, tempos, corpos e fluxos que constituem a cidade.

Tirando seus agentes de circulação, através de leis que visam a criminalizar os pichadores, a pichação fica livre para entrar na lógica mercantil. Sem espaço para subversão, pois na moda ele é um signo como qualquer outro, o “píxo”⁷ é desinvestido de seu caráter transgressor, terrorista e guerrilheiro. Assim, reduzido a uma mercadoria, a pichação serve para estampar o uniforme da seleção brasileira de futebol, seleção do país que criminaliza a escrita nos muros, mas a aceita em camisas, tênis e casacos que custam centenas de reais.

Esse caso evidencia como o problema do píxo não é apenas de ordem estética, mas de sua autoria, de quem o pratica. Enquanto os jovens marginalizados são considerados delinquentes que precisam ser contidos, as grandes marcas e os artistas famosos lucram em cima de uma criação verdadeiramente nacional, que representa a desigualdade que está na base da estrutura social brasileira.

A pixação resiste nos muros das cidades, fora das galerias e dos mostroários, não podendo ser digitalizada nem comercializada, sua própria existência a torna ilegal. Oliveira e Marques (2015, p. 136) sintetizam o conflito em que os pixadores estão inseridos:

Assim, determinar o que pode ser visível e o que deve permanecer na invisibilidade em uma sociedade é algo importante para a manutenção da ordem e do poder. É por isso que, quando os pixadores resistem a todos esses esforços de contenção, apreensão e eliminação de sua atividade na cidade, eles podem ser chamados de ‘guerrilheiros do sensível’: eles resistem em ato, em suas inscrições, e também, e cada vez mais, em seu aparecimento público, no assumirem-se como pixadores e narrarem, desse lugar, suas próprias experiências e afetividades com o píxo.

Nesse conflito, o pixador-guerrilheiro não visa a apenas descontinuar o sistema socioeconômico que o marginaliza, mas a destruí-lo por inteiro, mesmo que as suas armas sejam tintas e sprays. É nesse ponto que o píxo pode ser visto como um *design de guerrilha*, uma forma de design que não concebe uma descontinuidade lenta e localizada da lógica hegemônica, pois isso pressupõe que o Estado e os seus agentes estejam dispostos a dialogarem com aqueles jovens que hoje violentam. Dessa maneira, o design de guerrilha tem por objetivo a transformação completa de tal lógica, e se o termo *estratégia* que Mauri (1996) atribuiu ao design advém das estratégias de batalhas, aqui ele se refere diretamente a essa raiz etimológica, e traz a *luta* como fato causador de destruição e criação.

Em suma, essa luta realiza o terrorismo sistêmico do qual falávamos, se colocando contra as estruturas políticas e econômicas. Assim, esse terrorismo é um sequestro simbólico do aparato midiático urbano, programado para controlar os corpos e os desejos e que, aqui, sofre um ataque que não o destrói necessariamente, mas o radicaliza. Se o viaduto era uma estrutura projetada para facilitar o trânsito na metrópole, escrito pelo píxo ele passa a significar a expansão do bando, o *status* de alguém, a travessia e a desterritorialização do pixador. De certo modo, podemos também chamar esse design de guerrilha de *design fatal*, por ser um projeto coletivo de indivíduos que se arriscam na batalha pelo fim dos sistemas que os oprimem e que os querem mortos.

Figura 5 – Ponte Octávio Frias de Oliveira (SP) pixada

⁷ Com aspas pois é uma tentativa de apropriação do píxo.



Fonte: Prado (2016).

Tal projeto não busca apenas a destruição dos dispositivos repressores, mas ele também desenha uma cidade própria dos pixadores, que se espalha como um rizoma em constante construção e destruição. Esses designers-pixadores trabalham no campo das ideias e das linguagens, e nos lembram não apenas da ausência desses sujeitos na vida social, mas também de que a linguagem é violenta por natureza, e por esse motivo um design que se proponha a mudar a realidade deve começar por questionar a quem ele fala (DERRIDA, 2017; BARTHES, 2013).

Como *designer guerrilheiro*, o pixador é alguém que luta para existir e poder construir, que ataca seus inimigos para que ele possa se escrever, tanto como coletivo quanto como sujeito. *Designer fatal*, ele se encontra em uma missão suicida, onde de um lado o mercado o cristaliza no vidro das vitrines, e do outro o poder público o prende e mata, e, quando essas opções falham, opta por enfrentá-lo na base da tinta, rasurando a sua escritura, jogando-o no esquecimento do qual ousou sair. Design de guerrilha, design fatal, terrorista e suicida – o pixador marca a sua ausência mesmo depois de apagado, habitando as cicatrizes cinzas deixadas por aqueles que criaram o terror.

Figura 6 – Pixos sendo apagados em São Paulo



Fonte: Rau (2017).

5 Considerações finais

Para Barthes (2016, p. 46), o centro da cidade é um local de confluência, de onde todas as linhas partem e retornam, o lugar em que se vai para “[...] encontrar a ‘verdade’ social, é participar da plenitude soberba da ‘realidade’”. Sendo assim, na descentralizada metrópole comunicacional, em que as linhas que se espalham como rizomas, a “verdade social” deixa de ser encontrada no centro, e passa a ser vista em seus fluxos de trânsito e de comunicação.

A partir dessa perspectiva da metrópole contemporânea, esta pesquisa buscou refletir como alguns jovens encontram na prática da pixação um meio de transgredirem os valores culturais hegemônicos e marginalizantes. Através de uma escritura que carrega o bando e o bairro em que moram, os pixadores traçam um território próprio, que só eles leem, subvertendo a lógica logocêntrica que centraliza o poder. Projeto que não se configura como um projeto clássico, pois não tem início, etapas e nem um encerramento definido, o píxido se constrói como uma prática de design original, capaz de estimular a potência destrutiva e criativa de seus realizadores.

Tachados de delinquentes por um sistema que não aceita desvios, eles assumem o rótulo de criminosos para construirão uma identidade plural, que ataca e domina a cidade de modo silencioso e simbólico. Porém, ao enfrentarem as forças repressoras do aparato estatal e do mercado, os pixadores passam de delinquentes para guerrilheiros, e utilizam a tinta como arma de vandalismo e de construção das suas subjetividades individuais e coletivas. Assim, como forma de design de guerrilha, a pixação nos mostra que a desobediência é necessária para questionar e desconstruir os modelos de pensamento normativos, e de que, por vezes, são necessárias estratégias radicais para enfrentar as ordens dominantes.

Nesse sentido, uma prática de design inspirada por esses conceitos se configura como um processo cambiante, que pode partir e ser interrompido em qualquer parte do seu desenvolvimento, sendo impossível determinar um começo e um fim em sua rede rizomática. Se o píxido, como o apresentamos, possui esse caráter de projeto em constante transformação, é preciso frisar que não podemos apreendê-lo por meio de papéis e telas. Portanto, se quisermos encontrar a verdadeira prática transgressora, o verdadeiro *design de guerrilha*, é preciso prestarmos atenção nos muros da metrópole riscada.

6 Referências

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **The spirit of terrorism**. London: Verso Books, 2002.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**: explorações etnográficas por meio do fetichismo metodológico. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CARVALHO, Caco. ZL na zona oeste. *In*: Flickr. São Paulo, 30 jun. 2009. Disponível em: <https://flickr.com/photos/cacobeto/3675553723/in/photolist-6ANb4V>. Acesso em 01 abr. 2022.

COSTA, Luizan Pinheiro. Grafite e pichação: institucionalização e transgressão na cena contemporânea. *In*: 3 ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2007, Campinas. **Anais eletrônicos** [...]. Campinas: Unicamp, 2007. p. 177-183. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/COSTA,%20Luizan%20Pinheiro%20da.pdf>. Acesso em 30 mar. 2022.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FILARDO, Pedro. Pichação (pixo). Histórico (tags), práticas e a paisagem urbana. **Arquitempos**, São Paulo, ano 16, n. 187.00, Vitruvius, dez. 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitempos/16.187/5881>. Acesso em 28 de mar. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 42 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GUATTARI; Félix; DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MANZINI, Ezio. **Design para a inovação social e sustentabilidade**: Comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais. Editora E-papers, 2008.

MANZINI, Ezio. **Design**: quando todos fazem design, uma introdução ao design para inovação social. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2017.

MARIGHELA, Carlos. **Minimanual do guerrilheiro urbano**. [S.I.], 1969. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2015/08/carlos-marighella-manual-do-guerrilheiro-urbano.pdf>. Acesso em 31 mar. 2022.

MAURI, Francesco. **Progettare progettando strategia**. Milano: Masson S.p.A, 1996.

MITTMAN, Daniel. **O sujeito-pixador**: Tensões acerca da prática da pichação paulista. Rio Claro: UNESP, 2012.

NAJAR, Rodrigo. Perspectivas epistemológicas e design: uma abordagem pós-estruturalista. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 149-160, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.eed.emnuvens.com.br/design/article/view/678>. Acesso em 29 mar. 2022.

NUNES, Ricardo. Nike sportswear team kit Brasil – NUNCA. **Sneakersbr**. [S.I.], 18 fev. 2010. Disponível em: <https://sneakersbr.co/nike-sportswear-team-kit-brasil-nunca/>. Acesso em 01 abr. 2022.

OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho; MARQUES, Angela Cristina Salgueiro. **Só pode pixar quem não é pixador**: artifícios capitalistas de criminalização e capitalização no universo da pixação.

Revista Eco-Pós (Online), v. 18, p. 126-137, 2015. Disponível em:
https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2498. Acesso em 28 mar 2022.

PIXO. Direção: João Wainer, Roberto T. Oliveira. Produtor: Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/29691112>. Acesso em 31 mar. 2022 (61 min).

PRADO, Rafael Romo. O encantamento anárquico dos pixadores. In: MEDIUM. [S. I.], 25 nov. 2015. Disponível em: <https://medium.com/@culturalivresp/o-encantamento-an%C3%A1rquico-dos-pixadores-c7e1a9426394>. Acesso em: 11 abr. 2021.

RALADO os piores de belô. In: Flickr. [S.I.], 23 maio 2016. Disponível em:
<https://flickr.com/photos/raladoospioresdebelo/26907753360/>. Acesso em 01 abr. 2022.

RAU, Felipe. **[Sem título]**. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/muro-da-avenida-23-de-maio-em-sao-paulo-e-pichado-outra-vez.ghtml>. Acesso em 01 abr. 2022.

SALLES, João Moreira. Anotações sobre uma pichação: Inocência, culpa e responsabilidade nas ruas do Rio de Janeiro. Revista Piauí. [S.I.], abr. 2018. Disponível em:
<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/anotacoes-sobre-uma-pichacao/>. Acesso em 29 mar. 2021.