

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS  
E CIÊNCIAS HUMANAS - FFLCH  
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

# Pixo e Território

Geografias insurgentes  
na cidade verticalizada

por Maik Miranda Santos

SÃO PAULO  
2025

Créditos da capa: IG - @spvandalismo, (Em ação) SUJEITO/ @sujei\_tu, OS  
CORUJA ne, CIBORGS cd /@honramos\_oq\_somos, (Fotografia) Bruno Haussmann/  
@102haussmann, (Apoio de missão) @atmos\_abstra, @todoamorilegal,  
@apenas-um\_alpinista??? e @descritaurbana



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - FFLCH**  
**DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA**

**MAIK MIRANDA SANTOS**

**PIXO E TERRITÓRIO: GEOGRAFIAS INSURGENTES NA CIDADE**  
**VERTICALIZADA**

Trabalho de Graduação Individual apresentado ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Geografia.  
Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde

**SÃO PAULO**  
**2025**

## **AGRADECIMENTOS**

Este estudo nasceu de um encontro com o manifesto “O Grito Mudo dos Invisíveis”, de Djan Ivson (do Cripta). A frase em que ele afirma que “no pixo a luta ainda é por território, terreno físico: habitat, maloca, departamento e terreno moral: ibope, reconhecimento e reflexão” me atravessou de maneira inesperada. Naquele momento, ainda no meio da graduação, eu vivia o impasse comum de quem tenta encontrar um tema que realmente faça sentido. Ler um pixador falar de território — um conceito central na Geografia — despertou uma curiosidade que logo virou inquietação: como alguém fora da academia falava, com tanta precisão e experiência vivida, sobre aquilo que passamos anos discutindo em sala? Essa provocação foi o ponto de partida para a pesquisa e me levou a pensar que o conhecimento também se produz nos muros, nos corpos e nas margens da cidade.

Agradeço ao professor Rodrigo Valverde pela orientação firme, pelas leituras e pelas conversas que ajudaram a organizar as ideias e a dar forma a este trabalho; à minha família, pelo apoio constante e pela paciência ao longo de toda a trajetória universitária; e aos amigos e colegas, pela escuta e pelas trocas que tornaram o caminho menos árduo e mais significativo.

Por fim, agradeço a Djan, pelo apoio e colaboração, e a todos os pixadores e pixadoras. O que aqui se escreve é apenas uma tentativa de compreender, a partir da geografia, aquilo que vocês já vêm dizendo — e escrevendo — há muito tempo nas superfícies da cidade.

## RESUMO

Esta pesquisa investiga o pixo em São Paulo como prática cultural e territorial insurgente que ultrapassa a leitura hegemônica de vandalismo e se afirma como linguagem coletiva de reexistência. Partindo do entendimento de que o pixo — grafado com “x”, conforme sua grafia própria — constitui uma forma de inscrição política e estética dos sujeitos periféricos, o trabalho analisa como essa escrita produz geografias insurgentes que subvertem a lógica da cidade verticalizada. O objetivo central é compreender o pixo como um modo de produção territorial, no qual corpo, risco e palavra operam como instrumentos de visibilidade e pertencimento em um espaço marcado pela segregação. A fundamentação teórica ancora-se em Claude Raffestin (território), Milton Santos (espaço urbano), Henri Lefebvre (direito à cidade), Rogério Haesbaert (multiterritorialidade) e Deleuze & Guattari (cartografias insurgentes). A metodologia, de caráter qualitativo, articula análise teórica, investigação documental e escuta direta dos protagonistas, com destaque para a entrevista em profundidade com Djan Ivson (Cripta), figura histórica do movimento. Os resultados demonstram que o pixo reconfigura o espaço urbano por meio de suas malhas (disputas verticais e simbólicas), nós (vínculos sociais) e redes (fluxos corporais e comunicativos), convertendo a arquitetura do capital em suporte de uma escrita periférica. Conclui-se que o pixo é uma forma de reexistência urbana — não mero gesto anárquico, mas prática social autorregulada que reinscreve nas superfícies da cidade a memória e a dignidade dos corpos que nela insistem em aparecer.

**Palavras-chave:** Pixação. Território. Insurgência. Reexistência. São Paulo. Cartografia.

## ABSTRACT

This research investigates *píxo* in São Paulo as a cultural and territorial insurgent practice that goes beyond the hegemonic reading of vandalism and asserts itself as a collective language of re-existence. Based on the understanding that *píxo*—spelled with an “x,” according to its own orthography—constitutes a political and aesthetic form of inscription by peripheral subjects, the study analyzes how this writing produces insurgent geographies that subvert the logic of the verticalized city. The main objective is to understand *píxo* as a mode of territorial production in which body, risk, and word operate as instruments of visibility and belonging within a space marked by segregation. The theoretical framework draws on Claude Raffestin (territory), Milton Santos (urban space), Henri Lefebvre (right to the city), Rogério Haesbaert (multiterritoriality), and Deleuze & Guattari (insurgent cartographies). The qualitative methodology combines theoretical analysis, documentary research, and direct engagement with the protagonists, especially through an in-depth interview with Djan Ivson (Cripta), a historical figure in the movement. The results demonstrate that *píxo* reconfigures urban space through its meshes (vertical and symbolic disputes), nodes (social bonds), and networks (bodily and communicative flows), converting the architecture of capital into a support for peripheral writing. It concludes that *píxo* is a form of urban re-existence—not a mere anarchic gesture, but a self-regulated social practice that reinscribes, on the city’s surfaces, the memory and dignity of the bodies that persist in appearing.

**Keywords:** Píxo. Territory. Insurgency. Re-existence. São Paulo. Cartography.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Foto da entrevista de “Tiozinho” (o Cão Fila) para a Veja nos anos 70 ....	13
<b>Figura 2</b> - Pixadores em escalada no centro de São Paulo .....	19
<b>Figura 3</b> - Escalada na Avenida 9 de Julho, São Paulo .....	24
<b>Figura 4</b> - Prédio no centro de São Paulo visto do Terminal Bandeira, onde se lê: “Telas 17; Doria, pixo é arte .....	28
<b>Figura 5</b> - Escultura #DI# .....	33
<b>Figura 6</b> - Carta escrita por #DI# a crítica sobre pixadores: Página 1 e 2 .....	35
<b>Figura 7</b> - A estrutura no muro (PIADAS/ ELEMENTOS/ ZONA LOCA) .....	37
<b>Figura 8</b> - Pixação na Santa Cecília – SP com a inscrição ao final: “A PM mata pixador” .....	42
<b>Figura 9</b> - Compilado de pixações feitas na 28ª Bienal Internacional de São Paulo (2008) .....	51
<b>Figura 10</b> - Pixações sendo realizada na 7ª Bienal de Berlim em 2012 .....	54
<b>Figura 11</b> - Quadro da série “Linhas Urbanas” – 1 .....	58
<b>Figura 12</b> - Quadro da série “Linhas Urbanas” – 2 .....	60

## SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS</b>	2
<b>RESUMO</b>	3
<b>ABSTRACT</b>	4
<b>LISTA DE FIGURAS</b>	5
<b>INTRODUÇÃO</b>	7
<b>METODOLOGIA</b>	10
<b>1. PIXO COMO LINGUAGEM TERRITORIAL INSURGENTE</b>	12
1.1. Definições e Contexto Histórico	12
1.2. A Geografia Insurgente: <i>Malhas, Nós e Redes</i>	16
1.2.1. <i>Malhas: verticalidade e disputa simbólica</i>	18
1.2.2. <i>Nós: A Arquitetura Social</i>	20
1.2.3. <i>Redes: fluxos, corpo e multiterritorialidade</i>	21
1.3. Corpo e risco: a geografia da presença	23
<b>2. DESIGUALDADES E RESISTÊNCIA</b>	26
<b>3. A PERSPECTIVA DOS PIXADORES – A VOZ DE DJAN IVSON</b>	29
3.1. A Importância da Escuta e a Apresentação de Djan Ivson	29
3.2. Raízes e Rituais de Passagem: O Corpo em Risco e a Conquista do Ibope	30
3.3. Lendas e Memória: A Figura de Di (#DI#) e a Politização da Ausência	32
3.4. CRIPTA: Regras, Ética e a Família na Quebrada	36
3.4.1. <i>A Influência do Crime Organizado na Pacificação dos Conflitos do Pixo</i>	39
3.5. A Geografia do Medo: Repressão Estatal. Necropolítica Espacial e o Paradoxo do Reconhecimento	41
3.6. A Domesticação do Grafite e a Insurgência do Pixo: Hierarquias Estéticas e Luta de Classes na Cidade Neoliberal	44
3.7. O Muro como Arena: Inversão do Público-Privado e a Crítica Pixadora à Propriedade Capitalista	47
3.8. O Pixo no Mundo: A Invasão da Bienal e a Tensão com as Instituições	49
3.9. Memória e Futuro: O Pixo como Arquivo Vivo e a Busca por Legado	56
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	61
<b>REFERÊNCIAS</b>	65

## INTRODUÇÃO

A pixação em São Paulo constitui uma prática urbana de intensa densidade simbólica, frequentemente reduzida a interpretações simplistas que a associam ao vandalismo. No entanto, o *pixo* — grafado com “x”, conforme preferem seus praticantes — configura-se como uma linguagem territorial e coletiva, capaz de transformar o espaço urbano em campo de disputa, visibilidade e pertencimento. Suas marcas, traçadas nas superfícies verticais da cidade, não são apenas grafismos ou expressões estéticas: são afirmações de existência e reivindicações de presença em um território historicamente desigual.

Diferente da *pichação* com “ch”, associada a mensagens legíveis e contextos políticos explícitos, o *pixo* se estabelece como uma escrita cifrada e identitária, nascida nas periferias paulistanas nos anos 1980. Influenciada por tipografias do heavy metal e pela dureza visual da cidade verticalizada, essa caligrafia angular cria um sistema de comunicação restrito, porém profundamente coletivo. O “x” carrega, assim, o signo de uma geografia autônoma — uma escrita das margens que opera fora das linguagens legitimadas pela arte e pelo Estado.

Sob o olhar da geografia, o *pixo* pode ser compreendido como uma prática territorial insurgente que desafia a ordem espacial dominante e reinscreve o poder de representação dos sujeitos periféricos. Como propõe Claude Raffestin (1993), o território é produto de relações de poder e apropriação; nesse sentido, a ação dos pixadores materializa uma reapropriação simbólica do espaço urbano, em que fachadas e edifícios tornam-se suportes de narrativas sociais e afetivas. A verticalidade de São Paulo — símbolo da segregação e da acumulação — converte-se, assim, em campo de disputa e visibilidade, onde o corpo do pixador atua como instrumento de escrita e resistência. Essa dimensão corporal e espacial do *pixo* aproxima-se do que Deleuze e Guattari (1980) denominam *cartografias insurgentes*<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Embora o título desta pesquisa adote o termo geografias insurgentes para enfatizar o caráter relacional e empírico da análise, em alguns momentos recorre-se também à noção de *cartografias insurgentes* — inspirada em Deleuze e Guattari (1980) — em sentido metafórico, para descrever os modos como os pixadores mapeiam afetiva e simbolicamente a cidade a partir de suas experiências corpóreas e trajetos marginais. Não se trata, portanto, de uma cartografia no sentido técnico de representação espacial, mas de uma geografia viva e insurgente que produz leituras alternativas do urbano.



modos de mapear a cidade a partir das margens, produzindo percursos e significados que escapam às cartografias oficiais.

O pixo, portanto, explicita as contradições da metrópole contemporânea, marcada pela desigualdade, pela vigilância e pela criminalização dos corpos periféricos. Sua presença nas fachadas corporativas e nas alturas interditadas é, ao mesmo tempo, denúncia e criação: denúncia de uma cidade que exclui e segrega; criação de uma nova forma de estar e significar o espaço. A cidade, nesse gesto, deixa de ser mero cenário e passa a ser texto — um palimpsesto de insurgências e memórias.

A presente pesquisa tem como objetivo central compreender o pixo como forma de produção territorial e linguagem de reexistência urbana, investigando como corpo, risco e palavra se articulam para transformar o espaço da exclusão em campo de visibilidade.

Para tanto, busca-se analisar o pixo como linguagem territorial insurgente — articulando as noções de malhas, nós e redes, conforme propõe Raffestin (1993) —; identificar de que modo essa prática expressa e denuncia as desigualdades urbanas, constituindo um gesto de resistência simbólica e espacial; e compreender as percepções e significados produzidos pelos próprios pixadores, a partir da trajetória e das reflexões de Djan Ivson (Cripta).

Para alcançar esses objetivos, a pesquisa adota três eixos complementares:

- 1) Um eixo teórico-conceitual, que articula autores como Raffestin, Milton Santos, Haesbaert e Deleuze & Guattari;
- 2) Um eixo documental e espacial, que reúne legislações, matérias, registros e observações do campo urbano; e
- 3) Um eixo empírico-experiencial, sustentado pela escuta direta dos protagonistas — em especial a entrevista em profundidade com Djan Ivson, figura histórica do movimento.

Ao conjugar teoria, documento e experiência, o estudo propõe compreender o pixo como uma geografia viva, uma escrita do corpo e do território que reinscreve nas superfícies da cidade a presença periférica. Mais do que um gesto anárquico, o pixo é aqui abordado como cartografia da reexistência — uma forma de fazer cidade a partir das margens e de afirmar, no concreto, a dignidade dos que nela insistem em aparecer.

## METODOLOGIA

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, interpretativa e relacional, orientada pela compreensão do pixo como prática cultural e territorial complexa — simultaneamente estética, simbólica, política e corpórea. Parte-se do pressuposto de que o conhecimento geográfico pode ser produzido também a partir das margens e dos corpos que as habitam. Assim, teoria e experiência são tratadas como dimensões complementares de um mesmo processo de investigação.

O percurso metodológico organiza-se em três eixos interdependentes:

- 1) **Eixo teórico-conceitual:** Este eixo fundamenta-se em Claude Raffestin (território e relações de poder), Milton Santos (produção e uso do espaço urbano), Rogério Haesbaert (multiterritorialidade) e Deleuze & Guattari (cartografias insurgentes). Tais referências permitem compreender o pixo como forma de produção territorial e prática de reapropriação simbólica do espaço. A análise conceitual orienta a leitura das dimensões empíricas — corpo, risco, rede e visibilidade — como categorias geográficas e políticas.
- 2) **Eixo documental e espacial:** Compreende a análise de fontes secundárias e materiais de campo: legislações (Lei nº 9.605/1998 e Lei nº 12.408/2011), reportagens e entrevistas publicadas, registros audiovisuais (como o documentário *Pixo*, de 2009), fotografias urbanas e produções autorais dos próprios pixadores, como as “folhinhas” e arquivos digitais. Esses documentos foram examinados à luz das categorias emergentes — linguagem territorial, corporeidade, insurgência e reexistência —, permitindo relacionar práticas espaciais e discursos sobre a cidade.
- 3) **Eixo empírico-experiencial:** Inclui a entrevista em profundidade com Djan Ivson (Cripta), realizada com consentimento e posteriormente transcrita integralmente. Essa escuta direta revelou significados internos ao movimento — éticas, valores e representações — que não seriam acessíveis por fontes externas. A análise das narrativas seguiu uma abordagem hermenêutica e

interpretativa, buscando compreender as falas em seu contexto simbólico e territorial, sem reduzi-las a depoimentos individuais.

A interpretação dos dados foi guiada por uma triangulação entre teoria, documentos e narrativas, o que permitiu cruzar as dimensões conceitual, empírica e experiencial. A partir dessa triangulação emergem as categorias analíticas que estruturam os capítulos do trabalho — malhas, nós e redes — inspiradas em Raffestin (1993) e traduzidas para o contexto urbano da pixação paulistana.

Todos os procedimentos atenderam aos princípios éticos de pesquisa, preservando o anonimato de participantes quando solicitado e evitando a exposição de locais ou práticas que implicassem riscos legais.

Assim, a metodologia não busca representar o pixo de fora, mas cartografá-lo desde dentro, reconhecendo-o como uma forma legítima de produção de conhecimento sobre a cidade. Ao integrar teoria e vivência, este percurso evidencia o pixo como geografia de presença, onde corpo e palavra se convertem em instrumentos de reexistência e afirmação territorial.

## 1. PIXO COMO LINGUAGEM TERRITORIAL INSURGENTE

### 1.1. Definições e Contexto Histórico

A compreensão do pixo como fenômeno urbano exige um olhar que ultrapasse a leitura imediata de "vandalismo" e a comparação simplista com o grafite (VALVERDE, 2017). A pixação, enquanto prática estética e política, constitui uma forma de inscrição territorial que reflete as desigualdades sociais e o direito à cidade negado às juventudes periféricas. Trata-se de uma linguagem que, ao mesmo tempo em que comunica internamente, afronta externamente — um gesto de inscrição da periferia no corpo verticalizado da metrópole.

### Gênese e Transformação da Escrita Urbana

Antes de consolidar-se como estética própria, a escrita nos muros de São Paulo possuía caráter variado. Durante as décadas de 1970 e início dos anos 1980, predominavam frases poéticas, críticas e provocativas, muitas vezes associadas à efervescência cultural do período de abertura política. Como documenta Fasano (2016), "as primeiras inscrições nos muros de São Paulo eram marcadas por uma dimensão lírica e política, expressando tanto desejos pessoais quanto críticas sociais". Expressões como *"Eu amo você"*, *"Ventos estomacais moverão moinhos nos planaltos centrais"* e *"Eu picho porque peixe"* circulavam pela cidade, entremeadas a marcas de cunho publicitário, como o célebre *"Cão Fila Km 26"*. Esse repertório popular constituía uma espécie de "paisagem escrita", na qual o muro se tornava suporte de comunicação informal entre sujeitos urbanos.

O fenômeno do "Cão Fila Km 26" — como ficara conhecido o Sr. Antenor Lara Campos, o "Tiozinho" — merece destaque especial nessa paisagem. Originária de uma placa de um canil localizado na Estrada Velha de Campinas, no Km 26, a imagem do cachorro da raça Fila Brasileiro foi massivamente apropriada e ressignificada pela cidade. Segundo reportagem da Folha de S. Paulo (1995), o "Cão Fila" "pichou pelo país" e se tornou "um dos símbolos mais populares da pichação paulistana". Sua



disseminação não tinha uma lógica de gangue ou “grife”, mas sim de um ícone de cultura popular que todos podiam reproduzir.

**Figura 1** – Foto da entrevista de “Tiozinho” (o Cão Fila) para a Veja nos anos 70.

VEJA, 6 DE JULHO, 1977

**PROPAGANDA**  
**“Cão fila km 26”**

Muros, pontes, viadutos, postes, muros, pedras, barrancos — praticamente não há superfície sólida no país a salvo da rústica, enigmática inscrição “Cão fila km 26”. De São Paulo, alastrou-se por outros Estados e, hoje, aparece até na região portuária de Manaus. “O cão de fila vai ficar conhecido como banana”, sentencia Antenor Lara Campos, o “Tozinho”, de tradicional e abastada família paulista. Em seu modesto e caótico escritório, numa ilha particular da

poluída represa Billings, à altura do quilômetro 26 da Estrada do Alvarenga, no município de São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo, alfinetes de cabeça colorida assinalam em mapas pregados nas paredes a expansão nacional das inscrições. “Estudei táticas de guerra em livros e revistas”, explica ele. “É preciso atacar pelos flancos para fechar o cerco.” Talvez, por isso mesmo, Tozinho se viu sitiado algumas vezes pela suspeita das autoridades. Em longas e lentas sortidas, numa camioneta carregada de latas de tinta, o excêntrico propagandista, que se incumbia pessoalmente da pintura, chegou mesmo a ser tomado por agente subversivo. Tanto que, aos ensinamentos tomados às artes marciais, colheu outros, na seara das ciências jurídicas. Aos que o interpelam com suspeitas replica brandindo um inseparável exemplar do Código Penal: “Mostra aqui onde é que eu estou errado”.

**Canhões** — Cerca de 60% dos que lêem as inscrições, admite Tozinho, não as entendem. “Mas, de uma forma ou de outra, as pessoas acabam chegando aqui.” Isto é, à sua ilha particular, sede da Associação de Criadores de Fila Brasileiro, por ele mesmo fundada em 1972, e centro de suas atividades cinófilas, onde mantém um canil com 160 animais daquela raça. Ele alega receber cerca de 600 visitantes por mês, daí resultando, em média, a venda de vinte filhotes, a 7 000 cruzeiros por cabeça. Um apreciável resultado para tão primitiva modalidade publicitária, já praticada, em outros tempos, pelas Casas Pernambucanas e Casas Buri. Foi num precedente mais antigo, entretanto, que Tozinho confessa ter-se inspirado. “Na verdade, baseei-me nas campanhas eleito-

rais de Adhemar de Barros. Até hoje ainda se encontra o nome dele pintado em pontes e lugares semelhantes.” A escolha dos locais, de resto, requer fina sensibilidade mercadológica. O Corcovado e o Pão de Açúcar, por exemplo, encontram-se a salvo das investidas de Tozinho: “Só estrangeiros aparecem nesses lugares”. Os canhões do Forte de Copacabana, contudo, estão em sua mira. Assim que a área for liberada à construção de prédios, ele atacará de tinta, pincel e Código Penal.

A pouco mais de 70 quilômetros de Copacabana, por sinal, em Barra de Guaratiba, no Estado do Rio de Janeiro, desenvolve-se outro florescente negócio desse mesmo ramo — o Consórcio Marajó, criado em setembro do ano passado, dedicado exclusivamente à comercialização de cães de fila. A idéia partiu do relações-públicas carioca Armando Brando. Inspirado num consórcio que um industrial paulista formou com amigos para explorar o cavalo “Falkland”, reprodutor importado da Inglaterra, o loquaz Brando articulou seis amigos seus para, em consórcio, explorarem o reprodutor “Yandu”, cão de fila brasileiro de boas características, criado por ele em seu sítio de Guaratiba. Hoje, o consórcio, para o qual cada membro contribuiu com 5 000 cruzeiros, conta, além de “Yandu”, com mais um reprodutor e três fêmeas. Já foram vendidos oitenta filhotes, à média de 5 000 cruzeiros cada, e há 126 cadelas na fila para serem cobertas por “Yandu”, a 10 000 cruzeiros por tarefa. Resultado de sucessivos cruzamentos entre o mastim inglês, o bloodhound e o buldogue, o fila brasileiro, segundo Brando, é vítima ainda de injusta fama de ferocidade. Um dos objetivos do comércio é convencer o público de que o fila é dócil, bonito e de manutenção barata. Uma mensagem excessivamente prolixa, por certo, para as sintéticas inscrições que seu colega Tozinho pretende pintar até nos canhões do Forte de Copacabana.



**“Tozinho” e o cão de fila: tornar o produto tão conhecido como a banana**



**Brando e “Yandu”: fila de espera**

Fonte: Foco no Jardim Miriam (2019). Disponível em:  
<https://www.foconojardimmiriam.com.br/2019/03/10/cao-fila-km-26/>

## A Emergência do Pixo como Linguagem Propriamente Dita

Contudo, a partir da segunda metade dos anos 1980, a prática ganha novos contornos. Segundo Pereira (2005, 2012), é nesse momento que surge o que se pode chamar de primeira geração de pixadores paulistanos, composta majoritariamente por jovens oriundos das periferias e zonas industriais. Influenciados pela estética punk, pela dureza visual das tipografias do *heavy metal*, e pelo contexto de uma cidade em transformação, esses jovens começaram a desenvolver uma escrita própria, baseada na repetição do nome e na ocupação territorial. O nome não era apenas assinatura — era afirmação de existência e pertencimento.

Como sintetiza Choque (2009) no documentário *PIXO*:

"A cidade de São Paulo se tornou um agente verticalizador das letras, ou seja, a escrita da pixação de São Paulo vai seguir as linhas guias da cidade. É como se São Paulo fosse um caderno de caligrafia gigante e os pixadores vão preenchendo esse espaço. (...) Existe um processo criativo, um processo artístico muito bem elaborado pra o pixador estar criando a marca dele. Quando a pixação de São Paulo surgiu na década de 80, esses jovens eram muito influenciados pela cultura do *Heavy Metal*, Punk Rock e eles se inspiraram nas logos das bandas de rock. E por sua vez esses logos foram inspirados nas runas anglo-saxônicas de milhares de anos atrás." (Choque, 2009)

Esta passagem da "pichação poética" para o pixo cifrado reflete também a transformação do espaço urbano e o processo de segregação socioespacial que caracteriza São Paulo nas décadas finais do século XX. Lefebvre (1999) argumenta que o "direito à cidade" é o direito de produzir o espaço e de nele se expressar; a pixação pode ser entendida como a tradução empírica dessa reivindicação. Ao se apropriar de instrumentos simples — como o rolo de pintura, a tinta látex ou o spray improvisado — para alcançar as fachadas e os topos dos edifícios centrais, os jovens periféricos não apenas intervêm fisicamente na paisagem, mas simbolicamente invertem a hierarquia da produção urbana.

## **Pixo vs. Grafite: Distinções Fundamentais**

A diferenciação entre pixação e grafite manifesta-se em múltiplas dimensões que revelam profundas divergências estéticas, políticas e territoriais. Do ponto de vista das origens históricas, o pixo emerge das periferias paulistanas na década de 1980 como expressão autóctone, enquanto o grafite chega ao Brasil já influenciado pela cultura hip-hop norte-americana da década de 1970, trazendo consigo uma bagagem cultural distinta.

Na dimensão estética, estabelece-se um contraste marcante: o pixo caracteriza-se por letras angulares, cifradas e predominantemente monocromáticas, criando uma linguagem visual hermética e deliberadamente agressiva. Já o grafite orienta-se por composições figurativas, coloridas e que buscam um apelo plástico e ornamental, visando o diálogo com o público não-iniciado.

Quanto à função comunicativa, as práticas divergem radicalmente. O pixo opera uma comunicação interna, restrita aos círculos de pixadores que compartilham os códigos decifráveis das assinaturas, funcionando principalmente como marcador identitário intra-grupo. O grafite, por sua vez, dirige-se externamente ao público geral, estabelecendo um diálogo visual acessível e frequentemente com caráter decorativo ou narrativo.

Os suportes privilegiados também se diferenciam substantivamente. Os pixadores buscam intencionalmente fachadas altas, topos de edifícios e locais de difícil acesso, convertendo a verticalidade urbana em campo de batalha simbólico. Os grafiteiros, de modo contrastante, trabalham predominantemente em muros autorizados, grandes painéis e espaços socialmente legitimados para a prática.

Esta distinção materializa-se também no status jurídico de cada prática. Enquanto o grafite foi descriminalizado pela Lei nº 12.408/2011 quando realizado com consentimento do proprietário e "com o objetivo de valorizar o patrimônio", a pixação permanece enquadrada como crime ambiental pela Lei nº 9.605/1998. Esta assimetria

legal reflete o que Pereira (2016) identifica como um duplo padrão baseado na capacidade de cada prática de se submeter às lógicas de institucionalização.

Na relação com as instituições, consolida-se uma divergência fundamental: o pixo mantém uma recusa radical à institucionalização, preservando seu caráter transgressor como elemento constitutivo, enquanto o grafite experimentou uma progressiva incorporação ao sistema das artes, sendo assimilado pelo poder público e pelo mercado cultural (VALVERDE, 2017).

A dimensão econômica revela outra fronteira significativa. Diferentemente do pixo, que se mostra acessível às juventudes periféricas, o grafite demanda investimento em materiais especializados como sprays profissionais e equipamentos de proteção, estabelecendo uma barreira econômica à ampla participação.

As lógicas territoriais que orientam cada prática são diametralmente opostas. O pixo se fundamenta na transgressão e na conquista de espaços interditos, operando uma “geografia de enfrentamento” aos códigos hegemônicos da cidade. O grafite, por outro lado, baseia-se na negociação e na ocupação de espaços consentidos, estabelecendo uma territorialidade de conciliação com as estruturas urbanas estabelecidas.

Esta criminalização seletiva é também interpretada por Djan, do Cripta, na reportagem de Fonseca (2021), como resultado do fato de que "o pixo depende da transgressão para existir", enquanto o grafite, por ser "mais inteligível" e por ter se deixado "domesticar", é assimilado pelo poder público e pelo mercado. Nascimento (2015) e Pereira (2016) convergem, assim, ao demonstrar que a criminalização da pixação evidencia o controle sobre quem tem o poder de definir os significados legítimos da cidade: o grafite é celebrado em galerias e editais; o pixo, reprimido e apagado.

## **1.2. A Geografia Insurgente: *Malhas, Nós e Redes***

Antes de aplicarmos a teoria de Claude Raffestin ao universo do pixo, é preciso compreender de onde ela parte. Em *Por uma Geografia do Poder* (1993), Raffestin propõe uma geografia relacional, que rompe com a tradição da geografia política

clássica — aquela que, desde Ratzel, fez do Estado o centro único de toda análise do poder.

“A geografia política clássica é na verdade uma geografia do Estado, o que seria necessário ultrapassar propondo uma problemática relacional, na qual o poder é a chave — em toda relação circula o poder que não é nem possuído nem adquirido, mas simplesmente exercido.” (RAFFESTIN, 1993)

Em vez de tomar o Estado como entidade acabada e totalizante, Raffestin volta-se às relações que o produzem e o sustentam. Ele reconhece, contudo, que a análise do poder nasce da observação de grandes formações históricas — como o Estado e a Igreja —, instituições onde a territorialidade se manifesta em sua forma mais concentrada e visível:

“Tudo se desenvolve como se o Estado fosse o único núcleo de poder, como se todo o poder estivesse concentrado nele. (...) É preciso dissipar a confusão entre Estado e poder. O poder nasce muito cedo, junto com a história que contribui para fazer.” (RAFFESTIN, 1993)

Ao lado do Estado, Raffestin também analisa outros atores macropolíticos — a população, a língua, a religião — mostrando como cada um organiza um campo próprio de poder e dominação simbólica. Assim, o território é entendido não apenas como superfície delimitada, mas como resultado das relações sociais, simbólicas e informacionais que o atravessam.

É nesse ponto que sua teoria se torna fértil para pensar outros campos de força, outros mundos relacionais, que se manifestam em escalas mais íntimas e insurgentes. Se Raffestin analisa as macroestruturas — o Estado, a Igreja, a economia —, podemos traduzir sua reflexão para as *microterritorialidades urbanas*: aquelas que não cabem nas cartografias oficiais, mas que produzem, a seu modo, uma geografia de poder. A pixação paulistana é uma dessas expressões. Nela, corpos, coletivos e signos constroem um sistema territorial de *malhas*, *nós* e *redes* que não apenas espelha, mas subverte as lógicas da cidade. É uma prática que escreve o urbano “de baixo para cima”, operando a partir de uma mesma cinemática relacional que Raffestin identificava nos campos institucionais do poder.



“Toda prática espacial, mesmo embrionária, induzida por um sistema de ações ou de comportamentos, se traduz por uma ‘produção territorial’ que faz intervir tessitura, nó e rede.” (RAFFESTIN, 1993)

A teoria territorial de Claude Raffestin fornece, assim, uma lente precisa para compreender o pingo como uma prática espacial complexa e relacional. Em sua obra, Raffestin propõe que o território não é apenas uma superfície delimitada, mas uma teia dinâmica composta por *malhas*, *nós* e *redes* — três dimensões que articulam o poder, a comunicação e o pertencimento. No universo da pinguagem paulistana, essas dimensões não se apresentam separadas, mas entremeadas, formando uma geografia insurgente que combina verticalidade, sociabilidade e mobilidade.

### **1.2.1. Malhas: verticalidade e disputa simbólica**

As *malhas* – ou “tessituras” – correspondem aos limites de influência e controle, manifestos na cidade como estruturas materiais e simbólicas de poder. Em São Paulo, a arquitetura verticalizada é o emblema dessa hierarquia: o alto é privilégio, o baixo é exclusão. Como observa Milton Santos (2006), a paisagem urbana é uma expressão da lógica do capital, em que a altura traduz domínio e visibilidade.

É nesse sentido que Raffestin (1993) entende o território como uma tessitura, um tecido em constante elaboração. Em suas palavras:

“toda prática espacial, mesmo embrionária, induzida por um sistema de ações ou de comportamentos, se traduz por uma ‘produção territorial’ que faz intervir tessitura, nó e rede. (...) Toda superfície é passível de ser tecida em malhas; esse sistema de malhas não é único.” (RAFFESTIN, 1993).

As *malhas*, portanto, não são apenas fronteiras físicas, mas tramas de poder — o que, no contexto urbano, significa reconhecer que cada muro, fachada e topo de prédio é parte de uma superfície tecida por relações de visibilidade e exclusão.

O pingo se insere justamente nesse tecido, subvertendo sua ordem. Ao ocupar fachadas e topos de edifícios, o corpo do pingador reescreve a geometria social da cidade, transformando a altura — símbolo do privilégio — em campo de insurgência.

O concreto torna-se texto; o risco, legitimidade. Pereira (2012) sintetiza essas inscrições elevadas numa espécie de “muros-bandeira”: marcos de prestígio que ampliam a visibilidade e afirmam o direito de presença periférica.

A cada escalada, o pixador realiza o que Deleuze e Guattari (1980) chamam de cartografia insurgente: uma escrita de si que desloca os códigos de poder do espaço urbano. Essa disputa simbólica é também uma disputa política. O pixo se define como prática da transgressão e da conquista de espaços interditos, operando uma geografia de enfrentamento diante do grafite e das artes urbanas institucionalizadas.

**Figura 2** - Pixadores em escalada no centro de São Paulo



Fonte: ÉLÁSTICA (2021). “A rua é a Bienal dos pixadores”.  
Por Beatriz Lourenço. Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/crupta-djan-pixacao-arte-resistencia/>>

Enquanto o grafite se adapta à lógica do consentimento, o pixo se afirma como o “não-lugar permitido” — a escrita que só existe porque é proibida. A cidade torna-se, assim, um campo de batalha geossimbólico, onde se confrontam duas políticas de presença: a conciliatória e a insurgente.

### 1.2.2. Nós: A Arquitetura Social

As *malhas* definem os limites; os *nós*, as relações que lhes dão densidade. No pixo, os *nós* representam os pontos de convergência e centralização de poder simbólico e relacional. No universo da pixação paulistana, esses nós configuram uma arquitetura social autônoma e complexa, onde identidades, vínculos e valores se entrelaçam em redes de reconhecimento mútuo.

Raffestin (1993) observa que os *nós* são os centros da vida territorial, os locais onde as forças se condensam e os atores se reconhecem:

“Durante muito tempo, a geografia não soube tratar adequadamente desses nós espaciais (...) locais de aglomeração, lugares de poder, ou seja, centros. Já mostramos que todo ator se vê e se representa como um centro. (...) Os pontos simbolizam a posição dos atores.” (RAFFESTIN, 1993).

A partir dessa compreensão, os *points* e as *grifes* da pixação podem ser vistos como esses centros simbólicos de poder, onde as relações se adensam e a territorialidade ganha espessura. Cada pixador ocupa um lugar nessa rede simbólica — o “bafo”, o iniciante, aprende observando e sendo avaliado por seus pares; o veterano acumula “moral” proporcional ao risco e à visibilidade de seus feitos.

Pereira (2005, 2012) descreve essa estrutura como um verdadeiro sistema de sociabilidade, com regras, hierarquias e éticas próprias. Longe de ser um gesto anárquico, a pixação se organiza por meio de códigos de honra, pedagogias informais e redes de pertencimento que sustentam sua legitimidade interna.

Os *points* — encontros semanais em áreas centrais da cidade — são a materialização mais evidente desses nós sociais. Neles, os pixadores de toda a metrópole se reúnem para trocar “folhinhas”, resolver conflitos, compartilhar experiências e reforçar vínculos de grupo. Pereira (2016) nota que essas trocas funcionam como um ritual de consagração simbólica, pois o valor da assinatura depende do prestígio do autor: “as folhinhas de quem tinha maior ibope eram as mais cobiçadas e podiam até ser vendidas”.

As *folhinhas* e registros audiovisuais também operam como dispositivos de memória e poder simbólico. Oliveira (2008) observa que ser filmado por Djan Ivson — figura central da cena — representa “uma forma de consagração simbólica” dentro do campo. Essa visibilidade, convertida em prestígio, é o que Pereira (2016) chama de “ibope”: o capital simbólico interno que legitima a posição de um pixador.

As *grifes*, por sua vez, são coletivos identitários que reúnem diferentes gangues de pixadores sob um mesmo nome, funcionando como famílias simbólicas. Cada grife possui um código gráfico próprio e uma hierarquia temporal — a mais antiga tem precedência sobre as demais. O pertencimento a uma grife implica tanto status quanto responsabilidade, e cada membro deve preservar o estilo e o prestígio do grupo. Como sintetiza Pereira (2012), “a marca da grife carrega a memória e o reconhecimento de quem a sustenta no muro”.

A dinâmica das grifes paulistanas — como “Os+Fortes”, “Os+Imundos”, “Os RGS”, “Turma da Mão”, entre outras... — exemplifica a diversidade dessa rede simbólica. Cada uma constitui um microterritório estético e moral, com seus códigos, disputas e alianças. A inscrição da *grife* no espaço público é, ao mesmo tempo, marca e manifesto, sinalizando a presença de uma comunidade que recusa a invisibilidade urbana.

Assim, os *nós* do pixo configuram uma geografia relacional que sustenta o pertencimento e a memória coletiva. São espaços onde se decide quem é reconhecido, quem pode carregar o nome do grupo e quem é legitimado a falar em nome do movimento. Essa arquitetura social, tecida pela prática e pela convivência, é o que dá forma à territorialidade simbólica da pixação paulistana.

### **1.2.3. Redes: fluxos, corpo e multiterritorialidade**

Os *nós* ganham sentido quando conectados em redes de circulação — fluxos materiais e afetivos que expandem o território do pixo para além da quebrada. Raffestin (1993) descreve as redes como a trama dinâmica das relações entre atores, o movimento contínuo que faz o território vibrar:

“Esses atores (...) agem e procuram manter relações, assegurar funções, se influenciar, se controlar, se interditar, se permitir, se distanciar ou se aproximar e, assim, criar redes entre eles. Uma rede é um sistema de linhas que desenham tramas.” (RAFFESTIN, 1993).

As *redes* são, portanto, sistemas de fluxo, tecidos por relações, trajetos e interações. No pixo, essas redes são corporais e móveis: compõem-se de trajetos noturnos, percursos entre quebradas e centros, linhas invisíveis traçadas na pele da cidade. São redes vividas, feitas de risco, aprendizado e afeto.

Cada “rolê” noturno é uma linha traçada no mapa vivo da cidade. O aprendizado é coletivo e corpóreo: veteranos ensinam técnicas de escalada, fuga e codificação das letras, transmitindo saberes que unem técnica, risco e ética. O corpo, aqui, é mediador entre *malhas*, *nós* e *redes*. Ele desenha o espaço, sustenta o pertencimento e cria fluxo.

Como observa Haesbaert (2004), esses deslocamentos constroem uma multiterritorialidade — o estar em vários lugares ao mesmo tempo, o habitar múltiplos espaços simbólicos e concretos. Essa multiplicidade se estende também ao campo midiático: as *folhinhas*, os vídeos e as redes sociais ampliam o alcance das ações e a circulação das imagens.

Oliveira (2008) nota que ser filmado ou citado por figuras centrais, como Djan Ivson, é “forma de consagração simbólica”, evidenciando que a visibilidade — física ou digital — continua a ser a principal moeda de legitimidade no campo.

Assim, o território do pixo é continuamente refeito por essas redes de corpos, signos e imagens. As relações se movimentam, cruzam, se distanciam e retornam — tal como nas tramas de poder descritas por Raffestin. *Malhas*, *nós* e *redes* formam, juntas, o tecido vivo da geografia insurgente: um sistema de presenças que escreve a cidade de baixo para cima, transformando o espaço da exclusão em campo de expressão e pertencimento.



### 1.3. Corpo e risco: a geografia da presença

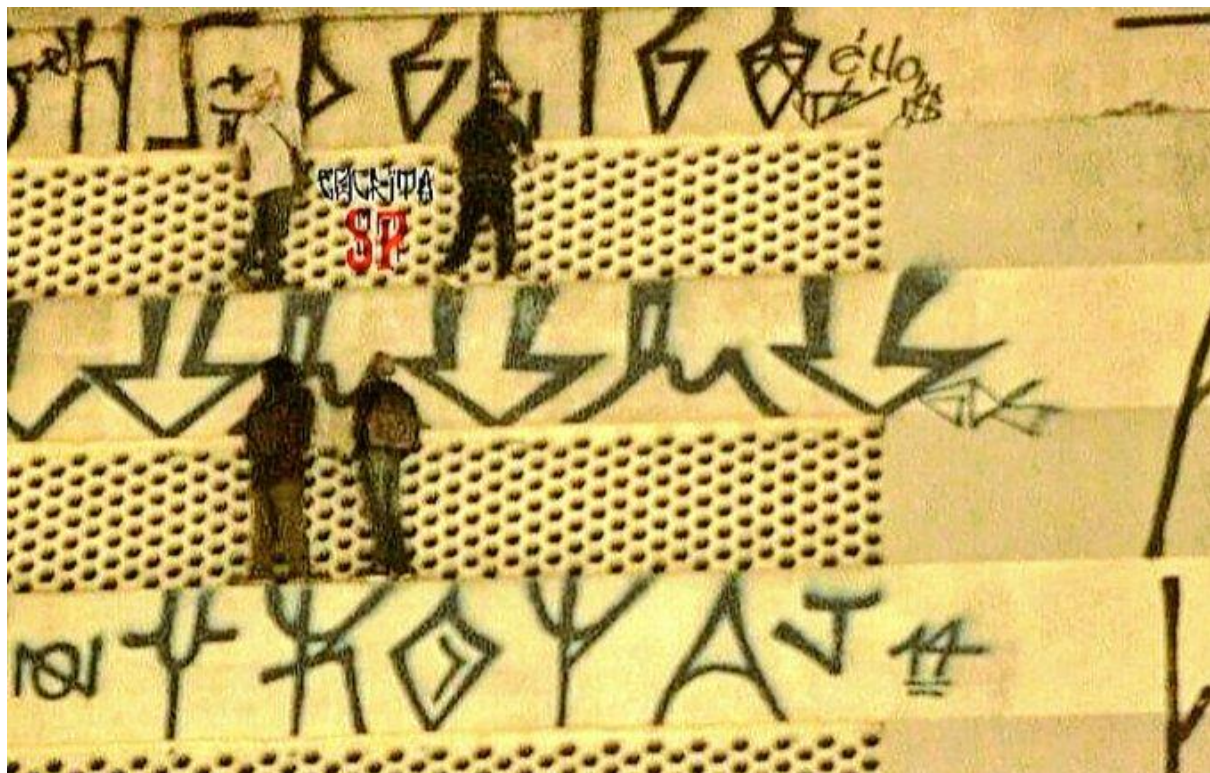
Se nas seções anteriores o pixo foi compreendido como uma geografia relacional — tecida por *malhas*, *nós* e *redes* que articulam identidades, fluxos e micropoderes —, aqui ele se manifesta na escala do corpo: o ponto de contato direto entre sujeito e cidade. É pelo corpo que o território se atualiza e ganha densidade, e é nele que se inscrevem as marcas mais concretas da exclusão e da resistência urbana.

A execução do pixo é, antes de tudo, uma experiência corpórea radical. Cada escalada, cada deslocamento noturno, cada gesto rápido no concreto é uma performance territorial. O corpo do pixador torna-se o instrumento que traduz, em movimento e risco, a potência simbólica do pixo. Nesse sentido, o gesto não é apenas técnico — é político e existencial. Ao desafiar a cidade, o pixador escreve-se nela.

Como observa Pereira (2012), o corpo é o suporte da escrita e o principal meio de legitimação entre os pares. A ação corporal — o modo de subir, correr, arriscar-se — é também uma gramática, uma linguagem de presença. O pixo é vivido como um saber empírico, aprendido pela prática e pelo erro, em uma pedagogia da rua que combina técnica, percepção e improviso. O aprendizado não se dá por instrução formal, mas pela convivência, pela observação e pela experiência sensorial do espaço.

O risco, nesse contexto, não é um fim em si mesmo. Ele expressa a medida da entrega e da coragem, mas, sobretudo, converte o perigo em linguagem. O momento da escalada ou da fuga é também o instante em que o corpo transforma o medo em escrita, e o espaço — vertical, hostil, inacessível — torna-se superfície de afirmação. Mais do que buscar reconhecimento, o pixador produz conhecimento: lê o vento, sente o peso do corpo, calcula o tempo do salto, percebe o ruído da cidade. Essa corporeidade ativa traduz uma forma de conhecimento geográfico do urbano — uma leitura do espaço a partir da pele.

**Figura 3** - Escalada na Avenida 9 de Julho, São Paulo



Fonte: X (antigo Twitter) @margin4l (2019). “Escalada Av. 9 de julho. (SP)”.  
Créditos fotográficos: @escritasp. Disponível em:  
<https://x.com/margin4l/status/1164111631028314113>

Essa dimensão sensorial aproxima o pixo da fenomenologia do espaço proposta por Merleau-Ponty (1945): o corpo não está no espaço, ele o constitui. A cidade não é cenário, mas extensão do gesto. Cada muro, fachada ou beiral escalado é uma superfície que responde ao toque e devolve sentido. O pixador, ao arriscar-se, não apenas ocupa o espaço, mas o recria — desenha outra cartografia a partir do próprio movimento.

A inscrição corporal carrega, contudo, uma dimensão política incontornável. Ao desafiar as fronteiras impostas pela vigilância e pela repressão, o corpo do pixador se torna o que Achille Mbembe (2018) denomina um “corpo insurgente”: aquele que resiste à *necropolítica espacial* — o poder de decidir quem pode ou não existir na cidade. A repressão, a criminalização e a violência institucional operam como tentativas de controlar a visibilidade desses corpos periféricos. O pixo, nesse sentido, é também uma luta pelo direito de aparecer. Como analisa Pereira (2016), a cidade

torna-se um campo de escrita de si, no qual corpo e risco funcionam como meios de legitimação e presença simbólica.

O gesto de escalar e marcar é, assim, um ato de sobrevivência estética e política: a afirmação da vida em meio à estrutura que tenta apagá-la. A cada risco inscrito, o corpo reivindica o espaço como extensão da própria existência. O gesto é físico, mas também ontológico: escrever é existir, e existir é ocupar. Essa geografia da presença transforma a cidade em campo de disputa sensorial, onde o corpo é simultaneamente vulnerável e potente — vulnerável porque exposto ao risco e à repressão; potente porque, mesmo diante da morte simbólica, insiste em permanecer.

Dessa forma, o corpo encerra e condensa todas as dimensões anteriores: ele atravessa as malhas do poder, ancora os nós da sociabilidade e percorre as redes da cidade. É nele que o território se corporifica, e é através dele que a periferia se torna visível. O pixo, portanto, não é apenas uma linguagem inscrita na superfície da cidade — é uma geografia viva, feita de músculos, respiração e desejo. Uma escrita da presença que transforma o corpo em território e o território em testemunho da existência.

## 2. DESIGUALDADES E RESISTÊNCIA

### Segregação e o direito à cidade

A cidade de São Paulo constitui um espaço emblemático da desigualdade urbana. A segregação socioespacial que a estrutura é resultado de um longo processo histórico de concentração de renda, poder e infraestrutura, no qual o território se torna expressão material das diferenças de classe e da lógica capitalista de produção do espaço. Como argumenta David Harvey (1973), o capitalismo produz o espaço como mercadoria: o solo urbano é transformado em ativo econômico e as localizações adquirem valor diferenciado de acordo com sua capacidade de gerar lucro. Nesse processo, o espaço se torna um instrumento de acumulação e de exclusão.

Henri Lefebvre (1999) aprofunda essa leitura ao formular o conceito de *espaço abstrato*: um espaço homogeneizado e controlado, resultado da ação conjunta do Estado, do capital e das técnicas urbanas. Essa produção espacial impõe uma racionalidade que privilegia o planejamento, a vigilância e a ordem visual, em detrimento da diversidade e da experiência vivida. Assim, a segregação não se limita à distância física entre centro e periferia, mas se manifesta também como separação simbólica — o controle sobre quem pode estar, circular e significar o espaço urbano. Em São Paulo, essa lógica é visível na paisagem verticalizada e fragmentada da metrópole, onde a altura e a centralidade se convertem em signos de poder. O “alto” — os condomínios fechados, os prédios corporativos, os bairros nobres — simboliza o domínio do capital; o “baixo” — as periferias e os cortiços — é o território da invisibilidade. Essa dicotomia espacial, como descreve Milton Santos (2006), constitui uma “verticalidade banalizada”, na qual a arquitetura traduz as hierarquias sociais e naturaliza as distâncias entre os corpos.

O *Mapa da Desigualdade* (REDE NOSSA SÃO PAULO, 2021) evidencia o abismo que estrutura essa cidade: bairros como o Jardim Paulista possuem dezoito vezes mais equipamentos culturais do que regiões periféricas como o Jardim Ângela. Essa diferença não é apenas estatística — é política. Ela determina quem tem acesso ao lazer, à arte, à cultura e, sobretudo, à visibilidade. O direito de ocupar o espaço público

torna-se privilégio, e o “direito à cidade”, no sentido lefebvriano, é sistematicamente negado à maioria.

É nesse contexto de exclusão territorial que o pixo emerge como forma insurgente de apropriação da cidade. Suas marcas, espalhadas por muros, viadutos e edifícios corporativos, denunciam a segregação urbana ao reinscrever corpos periféricos nos espaços do poder. Como observa Pereira (2012), “a pixação configura-se como uma escrita peculiar que esses jovens gravam na paisagem urbana e que faz sentido principalmente para eles, que sabem ler os muros”. Essa leitura interna, baseada em códigos de reconhecimento, reconfigura a paisagem e desafia a política da invisibilidade.

Cada pixo é, portanto, uma micropolítica do espaço. Ao ocupar as superfícies do concreto, os pixadores reclamam o direito de presença — direito de ser visto, lembrado e reconhecido. Trata-se de um ato de resistência à produção excludente da cidade, uma disputa pelo poder de nomear e de narrar o urbano. A criminalização da prática, ao contrário de neutralizar essa insurgência, reforça seu caráter político: ao ser reprimido, o pixo expõe o limite da democracia espacial e revela as fronteiras invisíveis do direito à cidade.

O pixo, nesse sentido, também é uma cartografia de conflito. Ele desenha, nas fachadas e muros, a tensão entre centro e periferia, entre visível e invisível, entre o poder e os corpos que ele tenta apagar. Ao riscar a superfície da cidade, os pixadores não apenas deixam marcas; eles produzem *geografias de resistência* — inscrições simbólicas que rompem o silêncio imposto aos que vivem à margem.



**Figura 4** - Prédio no centro de São Paulo visto do Terminal Bandeira, onde se lê:  
“Telas 17; Doria, pixo é arte”



Fonte: FOLHA DE S.PAULO (2017). “Campanha de Doria contra pichação reacende 'guerra do spray' em SP”.

Fotografia: Juliana Gragnani e Leandro Machado.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1850437-campanha-de-doria-contrapichacao-reacende-guerra-do-spray-em-sp.shtml>

### **3. A PERSPECTIVA DOS PIXADORES – A VOZ DE DJAN IVSON**

#### **3.1. A Importância da Escuta e a Apresentação de Djan Ivson**

Se os capítulos anteriores construíram uma análise teórica sobre o pixo a partir de um olhar acadêmico e externo, este capítulo busca inverter a lente, colocando no centro da discussão a perspectiva do próprio sujeito que vive, constitui e defende essa prática. Como afirma Milton Santos (2006), o espaço é uma instância viva, moldada dialeticamente pelas práticas sociais e pelas subjetividades que o habitam. Ignorar a voz dos pixadores seria, portanto, reproduzir a mesma lógica de apagamento e silenciamento que seu movimento combate na cidade material. Para compreender a geografia insurgente do pixo, é fundamental ouvir os agentes que a produzem, decifrando os significados que atribuem aos seus gestos, riscos e marcas.

Esta análise se baseia numa entrevista extensa e profunda com Djan Ivson conhecido como Cripta Djan, é um dos principais nomes da pixação paulistana. Integrante da gangue Cripta e da *grife* “Os + Fortes”, ele se consolidou como uma figura central na cena do pixo paulista, da qual faz parte há quase três décadas. Sua trajetória – que vai das escaladas radicais nos anos 2000, passando pela documentação da cena em vídeo, até a participação e confronto em bienais de arte na Europa – oferece um panorama rico e complexo para entender as motivações, os códigos, os riscos e as transformações do pixo como fenômeno cultural, político e territorial. Através de sua fala, os conceitos de Raffestin (1993), Haesbaert (2004) e Milton Santos (2006) ganham corpo e concretude, revelando a insurgência cotidiana que inscreve uma cartografia alternativa na cidade verticalizada.

Djan Ivson se autodefine de forma plural no início da entrevista: “pixador, artista, documentarista” (IVSON, 2025). Sua apresentação já desmonta estereótipos unidimensionais, apresentando um sujeito cuja identidade é tecida por diferentes fios de atuação, todos fundamentados em sua raiz no movimento. Com quase 30 anos de estrada, seu percurso é um testemunho vivo da história recente do pixo. Ele narra seu início em 1996, no Parque dos Camargos, Barueri, descrevendo o pixo não como um ato isolado de rebeldia, mas como uma “febre” que tomou as periferias, uma “rede

offline" que conectava jovens e criava identidades visuais coletivas. Sua entrada no pixo foi movida pela busca de uma "popularidade transgressora" (IVSON, 2025), um campo de visibilidade que ampliava a noção de destaque que ele já possuía na rua. A descoberta crucial foi perceber que o movimento era uma rede que ia muito além do seu bairro, um "circuito periférico" que integrava toda a cidade. Essa revelação, feita em festas e *points* na Zona Leste, foi um momento de expansão de consciência territorial, confirmando a ideia de Haesbaert (2004) sobre a "multiterritorialidade" dos grupos periféricos, que criam redes conectando quebradas e centros urbanos. Para Djan, o pixo se tornou um "estilo de vida", uma dedicação integral dos 13 aos 20 anos, inserindo-o em um circuito social complexo de *grifes* e hierarquias, um verdadeiro "campo" no sentido bourdieusiano (BOURDIEU, 2007), com seu capital simbólico próprio.

### **3.2. Raízes e Rituais de Passagem: O Corpo em Risco e a Conquista do Ibope**

A narrativa de Djan sobre suas primeiras escaladas oferece um testemunho empírico crucial para a compreensão da geografia do corpo no universo do pixo, conceito desenvolvido no capítulo 1.3. Sua descrição revela um processo metódico e coletivo de aprendizado, longe de ser um ato impulsivo. Ele detalha esse percurso como uma verdadeira pedagogia da rua:

"no pixo a gente começa do baixo, né, mano? A gente começa subindo nos picos na quebrada, umas coisas simples, depois você vai ampliando essa sua visão de como subir nos lugares [...] Você vai desenvolvendo isso ao longo dos anos. Então você vai... É como uma escola, tá ligado?" (IVSON, 2025).

Esta fala ilustra como o conhecimento técnico e a coragem são construídos socialmente, numa transmissão geracional de saberes corporais que ecoa a ideia de que o espaço é produzido através de práticas sociais aprendidas e compartilhadas (SANTOS, 2006).

O marco histórico em sua trajetória, a virada para o ano 2000, é descrito com precisão etnográfica. A disputa pelo Edifício Santa Branca simboliza o salto tecnológico da

prática: "2000 de fato foi o grande boom da evolução da escalada no pixo [...] E aí em 2000, mano, um foi lá, fez o quinto, eu fiz o sexto, aí eu fiz o sétimo. Meu, eu sei que quando a gente foi ver, a gente escalou esse prédio inteiro, tá ligado?" (IVSON, 2025).

Esta passagem demonstra como a conquista do espaço vertical se dava de forma orgânica, competitiva e coletiva, um movimento que ele define como uma "disputa criativa e radical" (IVSON, 2025), impulsionada pelo desafio, que é o motor da economia simbólica do movimento.

A sensação vivenciada por Djan durante a escalada é descrita em termos que transcendem a mera descrição física, tocando em uma dimensão existencial e política. Ele afirma:

"E a sensação era incrível, né, cara? Uma sensação de potência, tá ligado? Uma coisa transcendente mesmo. É quase como você ser um super-herói, tá ligado? Sem poderes, porque você supera limites que você antes achava que não era possível" (IVSON, 2025).

Esta fala é a encarnação perfeita do conceito de que o corpo do pixador, ao se lançar ao risco, se torna uma ferramenta de afirmação existencial e de escrita territorial. Como analisam Pereira (2012) e Caetano (2016), o gesto de escalar combina habilidade física e ousadia, transformando o corpo no próprio instrumento de inscrição de uma nova geografia na cidade. O "super-herói sem poderes" metaforiza justamente o indivíduo comum da periferia que, através de um ato corporal extremo, conquista temporariamente um poder sobre o espaço que lhe é cotidianamente negado.

Este ato corporal é, fundamentalmente, político. Ele realiza uma inversão prática da lógica verticalizada da cidade, descrita por Milton Santos (1996), para quem "O espaço verticalizado é um espaço banalizado, onde o alto simboliza o poder econômico, e o baixo, a invisibilidade social" (SANTOS, 1996). Ao escalar um prédio de 22 andares, o pixador desloca simbolicamente o centro de gravidade do poder. O corpo periférico, destinado à invisibilidade do "chão", ocupa a posição de destaque e domínio visual, convertendo o risco físico em capital simbólico – o chamado "*ibope*". Djan é enfático ao situar os escaladores no topo da hierarquia interna: "pode-se dizer que eram os

caras que escalam, os pixadores, é uma elite do movimento, né, mano?" (IVSON, 2025).

Este "ibope", conforme já explicado anteriormente, não é uma fama abstrata, mas uma moeda social tangível dentro da economia da periferia. A autoridade e a legitimidade – "*reconhecimento devido*" – são conquistadas através da demonstração pública de coragem e habilidade. Esse mecanismo é perfeitamente analisável pela teoria do capital simbólico de Pierre Bourdieu (2007). Novamente, o "ibope" funciona como uma forma de capital não material, acumulado através de investimentos de alto risco (a escalada) e convertido em prestígio, autoridade e poder de influência dentro do campo social do pixo. A disputa por prédios altos era, portanto, a principal arena para a acumulação deste capital, consolidando o pixo, nas palavras de Djan, como o "esporte radical das periferias" (IVSON, 2025), onde o corpo em risco é, simultaneamente, atleta, ferramenta e moeda de troca na construção de um território insurgente.

### **3.3. Lendas e Memória: A Figura de Di (#DI#) e a Politização da Ausência**

A entrevista com Djan não apenas confirma, mas corporeifica a centralidade da memória no universo do pixo (VALVERDE, 2012). Através de sua narrativa, a figura de Di (Edmilson Macena) transcende o status de lenda para se tornar um operador político e simbólico fundamental para decifrar a autorregulação, a ética e a potência insurgente do movimento. Djan executa uma importante correção historiográfica ao diferenciar as modalidades de atuação: Di não era um mestre da escalada – prática que se massificou posteriormente –, mas um gênio tático da invasão e ocupação de "picos" (prédios menores) e topos de edifícios. Sua relevância era multidimensional, assentando-se na quantidade impressionante de marcas, na ousadia estratégica e, sobretudo, em uma visão política precoce.

Djan enfatiza que Di, mesmo com "pouco conhecimento" formal, já articulava e reivindicava o reconhecimento artístico do pixo, antecipando debates que só se tornariam centrais anos depois. O ápice desta consciência, como relata Djan, foi o ato de colocar uma escultura de seu *tag* em frente ao pavilhão da Bienal em 1993, um

gesto que desafiava as fronteiras do sistema de arte. Sua morte trágica em 1997, no auge de sua fama, cristalizou sua imagem como um rei, e suas marcas remanescentes transformaram-se, nas palavras de Djan, em "monumentos" e "santuários" (IVSON, 2025), locais de uma memória coletiva que, pela lei não escrita do movimento, não podem ser "atropelados".

**Figura 5 - Escultura #DI#**



Fonte: Tumblr Escrita Urbana (2021). Disponível em: <https://www.tumblr.com/escrita-urbana/650861164591513600/di-beside-colors>.

Esta percepção é visceralmente corroborada e aprofundada pela Carta escrita por Di à crítica sobre “pixadores”, datada de 24 de Julho de 1992. O documento é um testemunho histórico da lucidez política de um jovem de 17 anos, Edmilson Macena de Oliveira, que já compreendia as dimensões do conflito no qual estava inserido. Na carta, Di questiona a lógica midiática e penal que criminaliza seletivamente sua prática:



*"Venho por meio desta falar uma crítica a vocês por não darem espaço aos pichadores nos jornais. Eu acho que mesmo todos achando que a pichação é um crime, ela merece seu espaço, que ao mesmo tempo aqueles que matam, aqueles que roubam e até aqueles que estrupam tem o seu direito, porque nós não?" (MACENA, 1992).*

Este questionamento ecoa diretamente a análise de Mbembe (2018) sobre a necropolítica, expondo a hierarquia de vidas e atos que o Estado e a mídia estabelecem, onde o pixo é tratado com uma severidade que paradoxalmente o equipara ou supera crimes violentos, tornando-se alvo preferencial de uma violência espacial e jurídica.

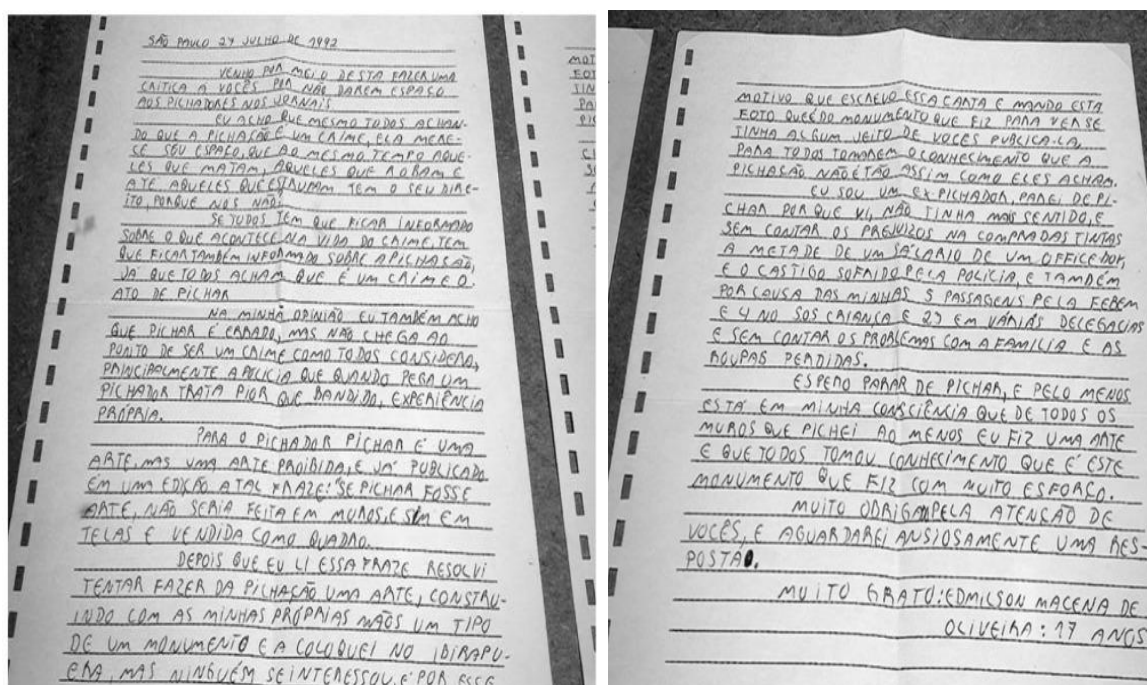
A carta também revela a busca de Di por uma legitimação que transcende a mera transgressão. Ele relata sua tentativa de migrar a linguagem do pixo para o campo da arte institucional: "resolve tentar fazer da pichação uma arte, construindo com as minhas próprias mão um tipo de monumento e a coloquei no Ibirapuera, mas ninguém se interessou" (MACENA, 1992). Este gesto solitário e pioneiro é exatamente o que Djan, anos depois, viria a reivindicar coletivamente com as invasões da Bienal. A fala de Djan sobre Di – "Ele já reivindicava o reconhecimento artístico" (IVSON, 2025) – e a ação descrita na carta são faces da mesma moeda: a luta pelo direito de auto-representação e de significação do espaço. Este esforço de Di pode ser lido através da lente de Raffestin (1993), como uma tentativa de criar um novo "nó" de poder no território simbólico da cidade, deslocando a marca periférica do muro marginal para o espaço consagrado da arte, no caso, o Ibirapuera.

O relato de Di sobre a repressão policial – "a polícia que quando pega um pichador trata pior que bandido, experiência própria" – e suas passagens por FEBEM e delegacias (23 vezes, segundo a carta) materializam a geografia do medo e a violência de Estado que recai sobre o corpo do pixador. O custo físico, econômico e psicológico da prática é exposto com crudez: "a metade de um salário de um office-boy e o castigo sofrido pela polícia". Esta descrição da repressão, combinada com a análise de Djan, demonstra que o risco do pixo não é apenas físico (queda), mas também jurídico-policial, constituindo uma forma de controle espacial.



A fala de Djan, ao questionar "Quantos heróis não foram apagados da nossa história ... e tem estátua de colonizador?" (IVSON, 2025), encontra na carta e na trajetória de Di sua mais potente ilustração. A prática de transformar os muros com as marcas de Di em "santuários" constitui uma tecnologia de resistência da memória, nos termos de Candau (2011). É uma forma ativa de gravar na cidade o que a sociedade e o Estado tentam apagar. A morte de Di, envolta em mistério, e a preservação de sua memória pelos pixadores, transformam-se em um contra-arsenal memorialístico que desafia a necropolítica espacial (MBEMBE, 2018) do apagamento sistemático. O monumento que Di tentou erigir no Ibirapuera não foi aceito, mas o movimento, através de seus próprios códigos e práticas, ergueu-lhe inúmeros outros monumentos efêmeros e insurgentes pela cidade, convertendo-a em um palimpsesto de sua existência e de sua luta. A figura de Di, portanto, não é apenas uma lembrança saudosista; ela é um arquivo vivo da exclusão e da resistência, um operador político permanente que continua a informar e a inspirar a insurgência do pixo na cidade verticalizada.

**Figura 6** - Carta escrita por #DI# a crítica sobre pixadores: Página 1 e 2.



Fonte: Tumblr Escrita Urbana (2021). Disponível em: <https://www.tumblr.com/escrita-urbana/650861164591513600/di-beside-colors>.

### 3.4. CRIPTA: Regras, Ética e a Família na Quebrada

A análise do grupo “CRIPTA”, através da narrativa de seu cofundador Djan Ivson, permite desvendar a complexa anatomia social que estrutura o movimento do pixo, indo muito além da superfície das marcas nos muros. A fala de Djan revela um sistema sociotécnico sofisticado, onde normas, hierarquias e afetos se entrelaçam para constituir um território existencial coeso. Ele explica com precisão a arquitetura social do movimento, distinguindo entre *grife* e *gangue*: "a grife, na realidade, é o grupo, é a união. Que são esses coletivos de gangues, entendeu? As grifes são como os partidos, como se fosse uma espécie de partido político que agrega vários grupos" (IVSON, 2025).

Nessa analogia política, a *grife* – como por exemplo: "Os + Fortes" – representa a instância maior de identidade e poder simbólico, uma "etiqueta que valoriza o seu grupo", enquanto a *gangue* (como o Cripta) é a unidade operacional, a célula de ação e pertencimento direto.

A materialização dessa hierarquia se dá através de um código visual rigoroso. A ordem de pixação é imutável e coletiva: primeiro o símbolo da grife, depois o nome da gangue e, por último, a assinatura individual, seguida do ano em que o pixo está sendo feito. Esta sequência não é meramente estética; é a inscrição concreta de uma ética onde o coletivo se sobrepõe ao indivíduo, desafiando a lógica individualista hegemônica. Esta prática pode ser interpretada através da lente de Raffestin (1993), para quem o território é uma produção relacional. A marcação sequencial no muro é a materialização de uma malha territorial simbólica, onde cada elemento – grife, gangue, indivíduo – ocupa um lugar preciso numa teia de poder e pertencimento, constituindo uma verdadeira cartografia das alianças e hierarquias que compõem o movimento.

Figura 7 - A estrutura no muro (PIADAS/ ELEMENTOS/ ZONA LOCA)



Fonte: Instagram @osmaisfortessp (2023). "**CÍRCULO FORTE BRASIL**". Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CvKGw8WAoxU/>

A coesão deste sistema é mantida por um conjunto de códigos de conduta não-escritos, porém ferozmente respeitados. O principal deles é a proibição do "*atropelo*" – a sobreposição indevida da marca de outro pixador. Djan justifica essa regra fundamental a partir da noção de risco compartilhado e direito à cidade:

"Tá todo mundo se arriscando. Tem espaço pra todo mundo na cidade. Então não tem por que a minha assinatura sobrepor a sua. Tá? Porque, mano, é um desrespeito máximo por causa do risco, cara. Tipo, porra, tá todo mundo se arriscando. Por que o cara vai censurar a minha marca?" (IVSON, 2025).

Esta fala revela uma ética comunitária profundamente arraigada, que entende a cidade como um bem comum a ser disputado, mas não monopolizado. O respeito à marca do outro é, em última instância, o respeito ao risco corporal e à existência simbólica do outro, numa ética que Pereira (2012) identifica como central para a regulação interna do movimento, funcionando como uma micro-jurisprudência urbana.

Djan contextualiza historicamente a evolução desses conflitos, explicando que as violentas "tretas territoriais" dos anos 90 foram atenuadas por uma conjunção de fatores, incluindo a maturidade dos pixadores e, surpreendentemente, a influência do crime organizado. Ele relata que com a consolidação do PCC nas periferias, "já não se pode mais ficar dando porrada por aí em qualquer um por causa de pixação", pois o crime estabeleceu "a paz e regras na comunidade". Esse fator externo, paradoxalmente, forçou os pixadores a canalizarem suas rivalidades para o que Djan considera um eixo mais "saudável": a disputa criativa e radical na rua, pela conquista de espaços inacessíveis e pela qualidade estética, em vez do conflito físico generalizado.

Para além da estrutura e das regras, Djan descreve o Cripta com um termo carregado de profundo significado afetivo: família. Ele afirma: "Pra mim, cara, é uma família, né? O Cripta, depois da minha família de sangue, eu acho que é como se fosse, né, a gente fosse segunda família mesmo" (IVSON, 2025). Este vínculo se manifesta como uma rede de apoio mútuo e solidariedade efetiva "De um ajudar o outro, de se preocupar com o outro, tipo, às vezes tem um que tá privado [preso], a gente ajuda, né? O cara se manter na cadeia ou vice-versa, se o cara se acidentou" (IVSON, 2025).

Esta descinação corrobora a análise de Pereira (2012) sobre a intensa sociabilidade do movimento, onde laços de solidariedade são forjados na experiência compartilhada do risco e da marginalização. O grupo opera, assim, como um território-existência (HAESBAERT, 2004), um espaço de pertencimento que oferece suporte material e afetivo em um ambiente social hostil, constituindo uma comunidade de destino que desafia a fragmentação da metrópole.

Esta "família" territorializa-se não apenas pela ação na rua, mas também através de pontos de encontro e, contemporaneamente, de ferramentas digitais. Djan menciona

a existência de um "grupo no WhatsApp só com os criptas", demonstrando como as redes de sociabilidade e os territórios-rede (HAESBAERT, 2004) se expandem para o espaço virtual, mantendo a coesão do grupo mesmo à distância. A manutenção desses vínculos, que para Djan são por vezes mais fortes que os laços de sangue – "Às vezes o cara tem... você vai ter mais vínculo com a galera do pixo do que até com parentes seus" –, é o que garante a perenidade e a resistência do movimento. O Cripta, portanto, longe de ser um agrupamento anárquico, revela-se uma instituição social complexa, dotada de uma estrutura hierárquica, um código ético rigoroso e uma economia afetiva robusta, que, em conjunto, constituem um poderoso mecanismo de produção de território e de reexistência na cidade segregada.

#### ***3.4.1. A Influência do Crime Organizado na Pacificação dos Conflitos do Pixo***

A análise da evolução dos conflitos no universo do pixo paulistano necessariamente passa pela compreensão do papel desempenhado pela atuação do Primeiro Comando da Capital (PCC) nas periferias a partir dos anos 2000. A fala de Djan Ivson fornece um insight crucial e pouco explorado sobre essa dinâmica complexa. Ele descreve uma transição fundamental nas relações entre pixadores: "Quando o PCC começa a se estabelecer nas periferias, isso interfere em tudo, né? Inclusive nas tretas de pixo, porque já não se pode mais ficar dando porrada por aí em qualquer um por causa de pixação" (IVSON, 2025).

Este relato revela um paradoxo significativo: a consolidação de uma organização criminosa trouxe, como efeito colateral não pretendido, uma pacificação relativa dos conflitos internos ao movimento do pixo. Djan explica o mecanismo por trás dessa transformação: "Já que o crime estabeleceu a paz e regras na comunidade, então eu não posso sair batendo em qualquer um, nem matando qualquer um por causa de pixação" (IVSON, 2025).

O estabelecimento de um poder paralelo com regras próprias e um código de conduta que penaliza ações violentas não autorizadas criou um contexto onde as disputas territoriais entre pixadores precisaram se adaptar. Essa realidade é corroborada por estudos acadêmicos como o de Dias (2011), que analisa como o PCC implantou um

"sistema de justiça" paralelo nas periferias paulistanas, regulando conflitos e impondo limites à violência interpessoal.

A análise dessa transformação à luz da teoria de Haesbaert (2004) sobre multiterritorialidade revela-se particularmente fértil. O que ocorreu foi uma sobreposição de territorialidades (WEINER; OLIVEIRA, 2009; VALVERDE, 2004 e 2012): o território-rede do PCC, com suas regras e mecanismos de controle, sobrepôs-se aos microterritórios das gangues de pixo, impondo limitações às suas formas tradicionais de resolução de conflitos. Essa interferência criou o que Haesbaert (2004) caracterizaria como uma situação de "sobreposição territorial conflituosa", onde diferentes lógicas territoriais precisam negociar suas coexistências.

Djan descreve como essa nova realidade forçou uma reconfiguração das práticas de disputa no interior do movimento:

*"Muitos pixadores também viraram aliados através do comando, né? Acabaram se convertendo indo pra esse rolê do crime e aí viraram aliados. Teve muita treta que miou na cadeia, entendeu? Os caras tinham essa treta aqui no pixo, saiu da cadeia todo mundo 'irmão' [Termo usado para se referir a membros do PCC], não tinha mais sentido aquilo ir pra frente" (IVSON, 2025).*

Este trecho ilumina como a experiência carcerária, ao colocar pixadores de facções rivais em contato sob a égide do PCC, diluiu antigas rixas e reconfigurou alianças, fenômeno também observado por Biondi (2010) em seus estudos sobre o sistema prisional paulista.

O resultado dessa reconfiguração, segundo a análise de Djan, foi um deslocamento do eixo da competição: "A disputa ficou mais focada mesmo nessa questão radical. Acho que foi muito saudável, cara. Tá ligado? Pras periferias de São Paulo. Até pra gente poder circular, né, mano? Poder colar em todas as zonas" (IVSON, 2025).

Essa fala revela como a imposição de limites à violência física redirecionou a energia competitiva para o que Djan considera o cerne criativo do movimento: a superação

técnica e estética, a conquista de espaços anteriormente inacessíveis e a circulação ampliada pela cidade.

Essa transformação pode ser interpretada através do conceito de Raffestin (1993) sobre as relações de poder na produção do território. O PCC, ao estabelecer-se como poder territorial nas periferias, redefiniu as "malhas" de controle e os "nós" de poder, forçando os pixadores a renegociarem suas próprias estratégias de territorialização. O que emergiu foi uma "nova geografia do pixo", onde a violência interpessoal deu lugar a uma competição baseada no desempenho criativo e na coragem física, permitindo uma circulação mais ampla pelos diferentes territórios da metrópole.

É importante ressaltar que essa análise não pretende romantizar a atuação do PCC, mas compreender como a imposição de suas regras criou condições para uma transformação específica nas práticas do pixo. Como sintetiza Djan, essa mudança permitiu que os pixadores transcendessem as antigas barreiras territoriais que limitavam sua atuação: "Antigamente se você fosse pixar a zona norte ou a zona sul e os caras locais te trombassem, os caras te batiam, mano. Te tomavam, tá ligado? [...] Isso é muito legal, né, mano? Antigamente você não podia" (IVSON, 2025).

A pacificação relativa dos conflitos, portanto, expandiu significativamente o raio de ação dos pixadores, permitindo a constituição de redes mais amplas e uma presença mais abrangente na cidade.

### **3.5. A Geografia do Medo: Repressão Estatal. Necropolítica Espacial e o Paradoxo do Reconhecimento**

A experiência de Djan Ivson com o aparato repressivo ilustra com dramaticidade a geografia do medo que estrutura o cotidiano do pixador. Sua narrativa sobre as "dezenas de vezes" em que foi detido expõe a materialidade da necropolítica espacial (MBEMBE, 2018) que incide sobre corpos periféricos. As "tecnologias de destruição" referem-se ao conjunto de mecanismos - legais, policiais, penais e simbólicos - que o Estado mobiliza para gerir populações consideradas indesejáveis,



produzindo o que Mbembe (2018) denomina "mundos de morte": espaços sociais onde a vida é constantemente ameaçada, controlada e submetida a diferentes formas de aniquilamento simbólico e material. Esses "mundos de morte" não se referem apenas à morte física, mas à produção sistemática de condições de existência que negam a plenitude da vida.

**Figura 8** - Pixação na Santa Cecília – SP com a inscrição ao final: “A PM mata pixador”



Fonte: Instagram @na\_alma\_tem\_arte\_2002; @osmaisfortesbrazil; @krt\_bregas (2024).  
 Postagem de 11 ago. 2025. Disponível em:  
 [https://www.instagram.com/p/DNOKDd4hH7Y/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DNOKDd4hH7Y/?img_index=1)

A trajetória de Djan exemplifica concretamente essa dinâmica. Sua passagem pela Febem, quando ainda menor de idade, revela como o Estado opera uma pedagogia da violência institucional desde a adolescência:

*"Eu era uma criança, né mano? Fiquei assustado [...] Tinha 15 anos, né mano? Já era maloqueiro das ruas, mas eu nunca tinha ficado trancado por tanto tempo. [...] Você tá num lugar confinado, você tem que pôr uma roupa tal. Você tem que andar na linha, você tem que ficar sentado ali até a hora que determinarem. A hora que você vai comer, né? Você tem hora pra tudo [...] Mano, é horrível, né?" (IVSON, 2025).*

Esta experiência ecoa a análise de Wacquant (2003) sobre como as instituições correcionais atuam na "gestão das marginalidades urbanas", funcionando como "instrumentos de dominação e estigmatização territorial" que introduzem os jovens periféricos ao que Djan descreve como um sistema de controle total.

O arcabouço legal da Lei 9.605/98, configura-se como uma das tecnologias de destruição ao estabelecer em seu artigo 65 que "pixar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento (WEINER; OLIVEIRA, 2009) urbano" constitui crime ambiental. Djan detalha os efeitos concretos e cumulativos dessa criminalização:

*"conforme você vai acumulando processo criminal, você vai perdendo esses benefícios. Então recentemente tem sido mais comum alguns manos ficarem alguns meses presos só pelo delito de pixação [...] Não é essa 'uva' toda que o pessoal pensa que não dá nada. Não, é complicado" (IVSON, 2025).*

As implicações dessa criminalização manifestaram-se de forma crucial na vida de Djan em 2009, quando o impedimento de emissão de passaporte ilustrou concretamente como essas tecnologias jurídicas produzem "mundos de morte" ao restringir mobilidade e oportunidades:

*"Quando eu fui tirar meu primeiro passaporte, né, mano, em 2009 [...] eu fui impedido porque eu tinha uma condenação criminal que eu não tinha cumprido a pena, mano. Era um processo de pixo meu que eu não tinha cumprido a pena de serviço comunitário e multa, tá ligado? E aí eu tive que correr contra o relógio para resolver esse problema" (IVSON, 2025).*

Esta situação revelou o caráter paradoxal do reconhecimento: enquanto o Estado brasileiro o impedia de viajar, a Fundação Cartier em Paris o convidava para expor como artista. Este fenômeno ilustra o que Bourdieu (1996) denominou de reconhecimento por dessocialização - o processo pelo qual uma prática cultural só é legitimada quando deslocada de seu contexto originário.

Nos termos de Foucault (1999) sobre a sociedade punitiva, a lei funciona como "um dispositivo de normalização" que produz "corpos dóceis" através da "disciplina e do controle". A aplicação da Lei 9.605/98 ao pixo revela o que Harvey (2014) identifica

como a "contradição fundamental entre o direito à cidade e o direito de propriedade", onde a defesa do patrimônio privado se sobrepõe ao direito de expressão nas metrópoles capitalistas.

A experiência de Djan com a Febem, as detenções repetidas e as restrições jurídicas, ilustram como as "tecnologias de destruição" continuam a permear os "mundos de morte", desta vez, através de mecanismos burocrático-legais que limitam sistematicamente as possibilidades de existência plena dos corpos periféricos na cidade, mostrando-se assim uma tecnologia eficaz de contenção da mobilidade social e espacial dos sujeitos periféricos.

### **3.6. A Domesticação do Grafite e a Insurgência do Pixo: Hierarquias Estéticas e Luta de Classes na Cidade Neoliberal**

A análise sociológica oferecida por Djan Ivson sobre a distinção entre grafite e pixo não se limita a uma mera descrição de estilos visuais, mas desvela as profundas hierarquias estéticas e sociais que estruturam a produção simbólica na cidade neoliberal. Sua percepção aguçada, forjada em três décadas de trânsito entre a rua e as instituições artísticas, revela os mecanismos sutis e explícitos através dos quais o Estado e o mercado operam para domesticar certas expressões culturais enquanto criminalizam outras. Este processo reflete de forma cristalina o que Pierre Bourdieu (1996) identificou como a "economia dos bens simbólicos", onde o valor artístico não é uma qualidade intrínseca, mas o resultado de complexas lutas de classificação que reproduzem relações de poder.

Djan oferece uma genealogia precisa do que denomina "domesticação" do grafite, observando que:

"o grafite chegou no Brasil já domesticado. Ele já estava passando por uma transformação lá em Nova Iorque, né? Que os pixadores já estavam, os grafiteiros, né? Já nos anos 80, começaram a adentrar o circuito artístico, participar de exposições, pintar murais autorizados, né, mano? Mas o grafite, na essência também, ele é transgressor, tanto quanto o pixo, né? É que ele foi criando novas formas de representação e o que chegou no Brasil já foi uma coisa mais domesticada, né?" (IVSON, 2025).

Esta percepção encontra ressonância histórica nos estudos sobre a trajetória do grafite brasileiro, que mesmo tendo origens contestatórias durante o período da ditadura militar, foi progressivamente sendo incorporado ao sistema das artes através de um processo de "limpeza estética" que neutralizou seu potencial disruptivo.

Esta domesticação estética opera o que Jacques Rancière (2005) denomina de "partilha do sensível" - a definição política do que é visível e dizível no espaço urbano, que estabelece fronteiras entre o legítimo e o ilegítimo, o belo e o grotesco, o artístico e o vandalismo. A fala de Djan sobre o grafite como "antídoto contra a pixação" explicita esta lógica com precisão cirúrgica:

"o grafiteiro já vem com o consentimento do proprietário, porque é algo colorido, é algo lúdico, né? Tem uma imagem, tem imagens, né? Tem a questão da cor. Mas o grafite original mesmo, ele chama 'write', nos Estados Unidos, escrita, entendeu? Então as pessoas não sabem que a origem do grafite é escrita, na real, é totalmente pixo, né? Mas como ele passou por várias transformações... Sociais, né?" (IVSON, 2025).

Esta análise revela como a domesticação opera através de uma dupla estratégia: de um lado, a ênfase na imagem figurativa e na cor como elementos esteticamente aceitáveis; de outro, o apagamento da origem escritural do grafite, que o aproxima perigosamente da essência do pixo.

A dimensão econômica desta distinção é crucial na análise de Djan e revela as bases materiais das hierarquias simbólicas: "ser grafiteiro é mais caro, comprar tinta. Então, por que o pixo é tão popular e grande? Tem muito mais pixador do que grafiteiro nas periferias, por conta justamente disso, de ter acesso a esses materiais" (IVSON, 2025).

Esta constatação aparentemente simples desvela um mecanismo fundamental de exclusão simbólica: a transformação do custo dos insumos em barreira de acesso, que reproduz no campo da expressão urbana as mesmas assimetrias que estruturam a sociedade de classes. Enquanto o grafite demanda investimento em tintas spray especializadas, rolos, máscaras e outros equipamentos, o pixo se faz com materiais

de baixíssimo custo - muitas vezes restos de tinta látex obtidos em obras -, tornando-se assim a linguagem estética natural das juventudes periféricas.

Esta hierarquização entre práticas artísticas reflete o que Teresa Caldeira (2000) identificou como a transformação das cidades brasileiras em "cidades de muros", onde o "medo do crime" serve de justificativa para estratégias de higienização visual que segregam espacialmente as expressões culturais. Djan explicita esta lógica ao descrever como o grafite institucionalizado tornou-se uma ferramenta de gestão urbana:

"já teve momentos que a gente pegou e atropelou vários grafites pra questionar essa coisa do grafite tá sendo usado como um antídoto contra a pixação, no sentido de, tipo assim, ah, o lugar tá deteriorado, tá cheio de pixo, tá deteriorado. Vamos grafitar aquilo, né?" (IVSON, 2025).

A domesticação do grafite serve, assim, a um projeto político mais amplo de normalização do espaço público, onde a transgressão é substituída por uma "arte de embelezamento" que não questiona as estruturas de poder.

A percepção de Djan sobre a transformação do grafite em "cura" para o "mal" do pixo revela os mecanismos de cooptação do sistema de arte, operando o que Michel Foucault (1999) denominou de "poder pastoral" - uma forma de controle que se apresenta como benéfica para o indivíduo. Ele observa com ironia que:

"parece até que é uma cura. Você é pixador, é como se fosse um viciado, tá ligado? E aí, tipo, você virou grafiteiro, você se curou, tá ligado? Você se curou daquele 'mal', agora você é um artista, né? Tipo, na visão da sociedade, né?" (IVSON, 2025).

Esta medicalização da expressão cultural transforma uma opção estético-política em patologia social, onde a conversão ao grafite representa a "recuperação" de um desviante.

A criminalização do pixo opera, assim, uma dupla violência: simbólica e material. Como argumenta Djan, "o pixador confronta essa razão capitalista que controla tudo"

(IVSON, 2025). Esta confrontação explicita a “necropolítica” de Achille Mbembe (2018), onde o poder de decidir quais vidas e expressões são valorizadas ou descartadas no espaço urbano. A hierarquia entre grafite e pixo não é, portanto, uma mera questão de gosto, mas uma tecnologia de gestão das populações que define quais corpos têm direito à cidade e quais devem ser confinados à invisibilidade.

A análise de Djan demonstra que a “hipocrisia urbana” que distingue grafite e pixo não é um acidente, mas um dispositivo fundamental da cidade neoliberal, onde algumas expressões são toleradas desde que domesticadas, enquanto outras são criminalizadas por sua recusa em se adequar aos cânones estéticos hegemônicos.

Esta distinção opera como um espelho das próprias contradições da metrópole contemporânea, revelando os mecanismos através dos quais o capital simbólico reproduz e naturaliza as hierarquias sociais.

### **3.7. O Muro como Arena: Inversão do Público-Privado e a Crítica Pixadora à Propriedade Capitalista**

A crítica elaborada por Djan Ivson à “lógica capitalista da propriedade” transcende uma mera denúncia da criminalização do pixo, configurando-se como uma sofisticada análise das transformações no direito à cidade na era neoliberal. Sua reflexão sobre o muro como território de disputa explicita os mecanismos através dos quais a razão proprietária redefine as fronteiras entre público e privado, produzindo o que David Harvey (2012) identifica como a contradição fundamental entre valor de uso social do espaço e seu valor de troca capitalista. A percepção de Djan é particularmente iluminadora ao desnaturalizar o consenso em torno da propriedade privada:

"a questão é sobre direito à cidade, sobre qual é o limite do público e privado, que as pessoas não sabem, né? Que é exatamente o muro da sua casa, tá? O muro da sua casa, ele está para a parte externa da rua, que é a parte pública" (IVSON, 2025).

Esta análise revela um processo histórico de inversão de valores onde, como argumenta Djan:

"a pessoa quer impor ali o muro dela com passarinho, alguma coisa, ela está impondo aquilo numa parte que é pública da cidade. Então, é que a razão capitalista, essa coisa da privatização, até do espaço público, confundiu a lógica de tudo, né?" (IVSON, 2025).

A sofisticação desta leitura reside em identificar como a propriedade privada não se limita a ocupar seu espaço delimitado, mas expande seu domínio simbólico sobre a esfera pública, apropriando-se do direito de definir a estética e os significados do espaço urbano compartilhado. Esta dinâmica materializa o que Henri Lefebvre (1991) teorizou como a "produção do espaço" capitalista, onde as relações sociais são espacializadas de modo a reproduzir as hierarquias de classe.

A reflexão de Djan expõe com clareza o que Raquel Rolnik (2015) identifica como a "financeirização da cidade" - processo onde o espaço público é progressivamente submetido à lógica da propriedade privada e da acumulação financeira. Ele observa que "hoje o espaço público atende mais os interesses do poder privado do que a lógica do que é público, entendeu? Então, quem na real está equivocado é a sociedade, não os pixadores, né?" (IVSON, 2025).

Esta inversão opera através do que ele denomina "razão capitalista", que transforma o muro - elemento arquitetônico que deveria marcar um limite - em instrumento de dominação simbólica sobre o espaço coletivo.

A profundidade da análise de Djan ressalta quando ele desmonta a suposta neutralidade do direito de propriedade:

"como é que um jovem da periferia vai ter a condição de colocar o nome do grupo dele ou o apelido dele no topo de um prédio se não for através da pixação? Porque pela questão capital ele não tem condições de pagar para colocar um outdoor naquele lugar, né? Então a gente vê que a questão é o quê? Quem pode é quem paga" (IVSON, 2025).

Esta constatação evidencia como a suposta igualdade formal do direito de expressão esconde profundas assimetrias materiais, onde o acesso aos meios de comunicação urbana é determinando pelo capital econômico.



A crítica de Djan à "lógica do meu muro" revela ainda como a propriedade privada opera o que Michel Foucault (2008) denominou de "governamentalidade neoliberal" - a internalização dos valores do mercado pelas subjetividades, onde cada cidadão torna-se gestor de seu pequeno território. Ele observa com ironia que:

"se a gente pagasse para pixar, iam estar disputando nós aí na rua, tá ligado? Ia ter proprietário correndo atrás da gente, falando, olha, mano, eu preparei minha fachada aqui do jeito que você gosta, mano. Vem aqui pixar, tá ligado?" (IVSON, 2025).

Esta percepção aguda desvela como a suposta defesa estética do espaço não passa da defesa de um privilégio de classe que se naturalizou como senso comum.

A confrontação promovida pelo pixo explicita assim o caráter de classe do direito à cidade. Nas palavras de Djan "o conceito de espaço público ele foi, ele tá perdido por conta de uma razão privada que vai contra o ideal do que é público. Então as pessoas não sabem mais o que é público e o que é privado" (IVSON, 2025).

Esta análise revela como o pixo opera não como mera transgressão, mas como prática pedagógica que força a sociedade a confrontar as contradições de uma cidade onde o público foi sequestrado pelo privado.

A dupla violência - simbólica e material - exercida sobre o pixador torna-se assim compreensível: sua prática não desafia apenas uma norma legal, mas a própria base ideológica da cidade capitalista. Como sintetiza Djan, "o muro, ele é muito mais autoritário que o pixo, né? Porque ele é uma intervenção física privada num espaço que é público, entendeu?" (IVSON, 2025). Nesta inversão radical de perspectiva, o pixo revela-se como gesto de desobediência civil contra a apropriação classista do espaço urbano, reivindicando o direito à cidade contra o direito de propriedade.

### **3.8. O Pixo no Mundo: A Invasão da Bienal e a Tensão com as Instituições**

A narrativa de Djan Ivson sobre a invasão da 28ª Bienal de São Paulo em 2008 constitui um marco fundamental na politização consciente do movimento pixador,

representando o que ele mesmo caracteriza como "a cereja do bolo" de uma série de intervenções que incluíram a Faculdade de Belas Artes e a Galeria Choque Cultural (VALVERDE, 2017). Esta última, conforme registrado pela Folha de S. Paulo em setembro de 2008, foi invadida por "cerca de 20 pichadores [que] picharam as paredes do espaço durante a abertura de uma exposição de arte" em uma ação coordenada que durou "cinco minutos" (FOLHA DE S.PAULO, 2008). Sua descrição minuciosa revela uma ação meticulosamente planejada, longe de ser um ato de vandalismo aleatório, mas um gesto calculado de insurgência cultural que partia de uma compreensão aguda das dinâmicas do campo artístico. A motivação, conforme explicita Djan, era dupla: "transcender a questão da rua" e ocupar o campo das artes para que os pixadores "protagonizassem sua própria representação", impedindo que outros artistas falassem por eles ou se apropriassem de sua linguagem (IVSON, 2025).

Esta estratégia revelava uma sofisticada compreensão das dinâmicas de poder no campo artístico, onde, nas palavras de Djan, "já tava rolando uma apropriação" por artistas que utilizavam a linguagem do pixo sem incluir os pixadores como agentes legítimos. Ele menciona especificamente que:

"em 2006 teve um artista que fez uma instalação que usava a linguagem da pixação. Teve também, tinha uns artistas franceses que gravaram a galera da rua pixando e projetaram na Bienal. Mas não tinha a figura do pixador ali, protagonizando essa representação, né?" (IVSON, 2025).

Esta percepção evidencia um processo que Bourdieu (1996) descreveria como a luta pelo monopólio da legitimidade cultural, onde os agentes subalternos buscam romper com a mediação dos especialistas consagrados.

O contexto curatorial da Bienal de 2008, intitulada "Em Vivo Contato" sob curadoria de Ivo Mesquita, foi crucial para a ação. Djan relata que "a proposta curatorial dela é que o tema da Bienal era 'em vivo contato', né? Esse era o título da Bienal, 'em vivo contato'. Ia ter um andar vazio, aberto para intervenções, o curador declarou isso publicamente" (IVSON, 2025).

Os pixadores se apropriaram desta abertura para realizar o que Djan caracteriza como uma ação dentro da "proposta curatorial", porém radicalizando seu sentido através do que ele denomina "gesto existencial" de ocupação.

**Figura 9** - Compilado de pixações feitas na 28ª Bienal Internacional de São Paulo (2008)



Fonte: Glamurama (2008). "Grupo invade a Bienal e picha paredes do andar vazio". Disponível em: <https://glamurama.com.br/notas/contracultura-8903/>

A prisão da pixadora Carol (SUSTO'S) tornou-se um episódio emblemático que, segundo Djan, "colocou em xeque uma questão de classe muito grande", especialmente quando comparada à leniência com infratores de colarinho branco. Sua análise é contundente: "O Daniel Dantas, que era um banqueiro, tinha ficado, sei lá, cinco dias presa. O cara tinha roubado milhões e a Carol já tava quase dois meses presa. Pixava uma parede branca, que já tinha sido removida" (IVSON, 2025).

Este episódio ilustra dramaticamente o que Wacquant (2003) identifica como a "gestão diferencial das ilegalidades" de acordo com a posição de classe dos infratores, onde o sistema penal atua com rigor seletivo, sendo mais severo com as transgressões dos setores marginalizados.

O desdobramento para a Bienal de 2010 representou um momento de negociação complexa que Djan descreve como "estabelecer um caminho seguro para a nossa participação que ficou confortável tanto para a Bienal quanto para nós, para ninguém estar se submetendo" (IVSON, 2025). A solução encontrada foi estratégica: em vez de pixar dentro do espaço institucional, optaram por apresentar "documentos, dos registros da rua que a gente fazia, vídeos, fotos, né? E apresentar nossas coleções de assinaturas e convites de festa" (IVSON, 2025). Esta decisão demonstrava uma recusa em se submeter completamente à lógica institucional, mantendo o pixo como prática de rua enquanto o representava no museu através de seus arquivos.

O convite para a 7ª Bienal de Berlim em 2012 representou o ponto mais alto do reconhecimento institucional do movimento pixador, porém também o momento de maior tensão entre a prática insurgente e o sistema das artes. Conforme Djan detalha, o convite surgiu através da curadoria de Artur Żmijewski e Joanna Warsza, que desenvolveram uma proposta curatorial radical sob o título "Esqueça o Medo" [*Forget Fear*], buscando confrontar diretamente as estruturas de poder vigentes. A bienal incluía coletivos como o russo Voina, conhecido por suas ações de confronto político com o regime de Putin, estabelecendo um contexto que parecia ideal para a participação dos pixadores.

Os trâmites para concretizar a participação revelaram imediatamente as contradições desta relação. Djan relata que "eles vieram com uma proposta de workshop, mano, tá ligado? E eu me recusei" (IVSON, 2025). Esta recusa inicial marcou o primeiro confronto conceptual, pois os pixadores entendiam que a essência de sua prática - a transgressão inerente, a sociabilidade urbana e a construção identitária coletiva - seria necessariamente neutralizada em um formato de workshop institucionalizado.

A tensão aumentou com questões burocráticas e financeiras. Djan descreve a complexa negociação para viabilizar a viagem:

"consequimos um edital de passagens, o MINC, né? A gente já estava com a relação legal com o MINC, mas a gente se inscreveu no edital e ganhamos, né? Atendemos os critérios, até porque, porra, nós éramos únicos artistas brasileiros que eram convidados oficiais de uma Bienal Internacional" (IVSON, 2025).

No entanto, a questão do financiamento antecipado tornou-se crucial, pois, como explica Djan:

"a gente teve que fazer uma manobra que normalmente não acontece. A gente teve que conseguir o dinheiro antes, porque como é só playboy que ganha essa porra, mano? Eles estão acostumados a reembolsar, né, a galera. A gente falou, não, nós não temos grana, mano" (IVSON, 2025).

Ao chegarem em Berlim, as tensões conceituais se materializaram imediatamente. Os pixadores se depararam com um espaço onde "não tinha espaço pra pixar. A gente não atropela. Então já não tinha espaço nos tapumes" (IVSON, 2025). Esta constatação inicial já sinalizava o conflito entre a prática autêntica do pixo e sua representação domesticada no contexto institucional.

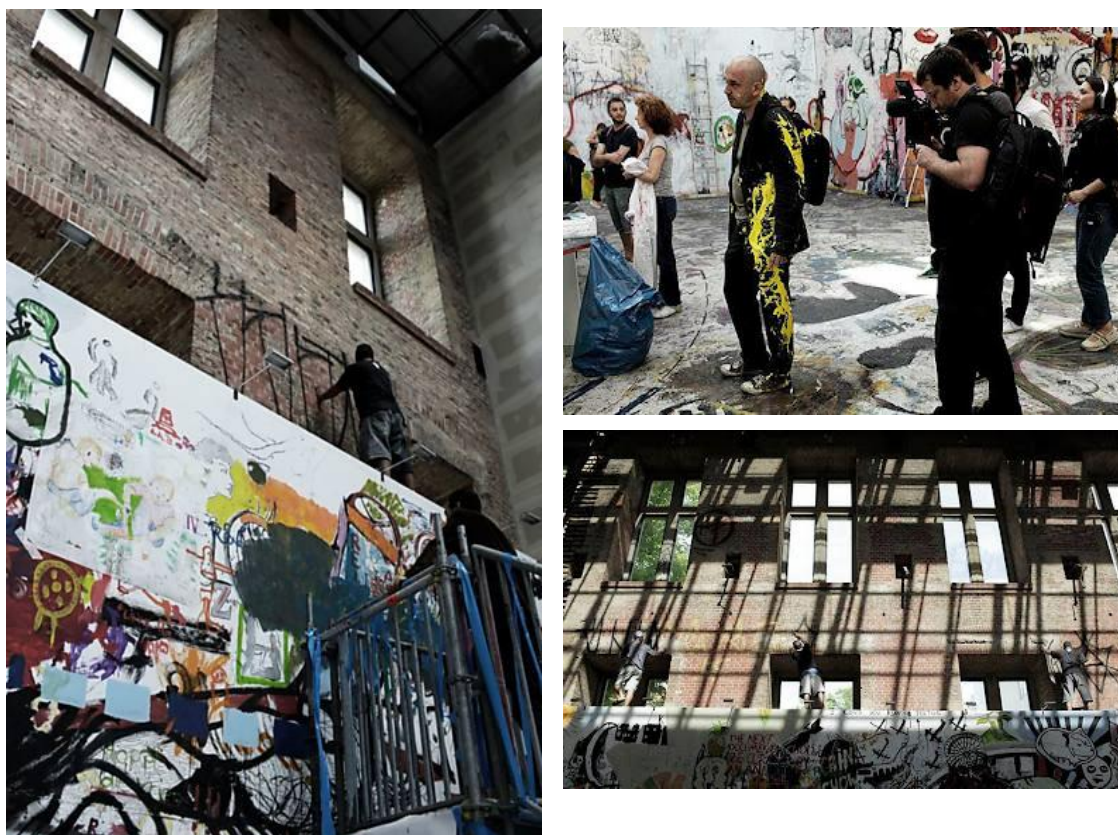
O momento decisivo ocorreu quando os curadores, insistindo na ideia de "demonstração prática", pressionaram os pixadores a performatizar sua prática. Djan alertou explicitamente: "eu alertei eles, eu falei, olha, demonstração prática já inclui transgredir? Eles, tudo bem" (IVSON, 2025). Este acordo tácito seria crucial para o desfecho posterior. Quando os pixadores, seguindo esta lógica, começaram a pixar a

parede da igreja tombada do século XIX - um patrimônio histórico -, os curadores reagiram chamando a polícia, gerando um confronto físico onde Djan relata que "fiquei lutando com cinco policiais dentro dessa igreja, tentando me algemar" (IVSON, 2025). O desfecho jurídico deste embate revelou a profundidade do conflito. Djan explica que:

"teve um processo depois diplomático, né, mano? O Departamento de Patrimônio Histórico restaurou a igreja, apresentou o restauro pra instituição que promovia a Bienal, na época que era o Instituto KW. E o Instituto KW falou, não, essa conta é dos artistas do MINC, né?" (IVSON, 2025).

Porém, os pixadores venceram a batalha legal ao demonstrar que estavam atendendo à demanda curatorial, anexando e-mails onde os organizadores aceitavam explicitamente as consequências da demonstração prática.

**Figura 10** - Pixações sendo realizada na 7ª Bienal de Berlim em 2012



Fonte: Metro Quadrado (2012). "Paulista 'picha' curador da Bienal de Berlim". Disponível em: <http://metroquadradoblog.blogspot.com/2012/06/paulista-picha-curador-da-bienal-de.html>

Esta experiência sintetizou o que Djan caracteriza como o: "limite ali, né, mano? Do que a gente defende. Tipo assim, a gente vai até aqui com a instituição. Passou daqui, já nós não quer ir porque já vai estar abrindo mão do que é ser pixador" (IVSON, 2025). A bem-sucedida defesa jurídica baseada na coerência entre a prática pixadora e a proposta curatorial representou uma vitória significativa na luta pelo reconhecimento da legitimidade cultural do movimento, mesmo que as tensões fundamentais permanecessem irresolutas.

Estas experiências ilustram agudamente o conceito de multiterritorialidade desenvolvido por Haesbaert (2004). A trajetória de Djan demonstra como os pixadores constroem "territórios-rede" que conectam a periferia paulistana ao circuito internacional de arte. Esta multiterritorialidade opera em múltiplas escalas, criando uma cartografia insurgente que desafia as hierarquias espaciais convencionais.

Como observa Djan, "a gente tem essa marca de ser uma gangue de escaladores [...] com bastante destaque nacional, né? Internacional também" (IVSON, 2025), evidenciando a construção de uma territorialidade transnacional.

A reflexão de Djan sobre estas experiências revela uma consciência aguda dos riscos de cooptação: "nada mudou, tá ligado? No quesito rua pra nós, tá? Nenhuma lei mudou para facilitar a nossa vida" (IVSON, 2025). Sua resposta a estes desafios foi o desenvolvimento do "Criptografia Urbana", uma linguagem plástica que, nas suas palavras, busca "apontar um caminho" para uma inserção no campo das artes que não seja um "simples deslocamento de contexto raso" (IVSON, 2025). Esta estratégia evidencia o que ele denomina "uma coisa madura" que evita a "banalização do nosso pixo".

A análise de Djan sobre o paradoxo do reconhecimento internacional é particularmente perspicaz: enquanto instituições europeias o celebravam como artista, o Estado brasileiro o impedia de viajar devido a processos por pixação. Esta contradição exemplifica o que Bourdieu (1996) identifica como a "economia dos bens simbólicos", onde o valor artístico é construído através de complexas mediações que frequentemente dissociam a prática de seu contexto originário.



A conclusão de Djan sobre estas experiências sintetiza uma posição política sofisticada: "a gente só está ocupando um campo novo, cheio de desafio também" (IVSON, 2025). Sua trajetória demonstra que é possível engajar com as instituições sem ser domesticado por elas, mantendo o pixo como prática insurgente enquanto se expande seu raio de ação para novos territórios - tanto geográficos quanto simbólicos. Esta estratégia de "ocupação sem submissão" representa uma contribuição significativa para as discussões contemporâneas sobre arte, território e resistência na cidade neoliberal, materializando o que Haesbaert (2004) conceitua como multiterritorialidade insurgente.

### **3.9. Memória e Futuro: O Pixo como Arquivo Vivo e a Busca por Legado**

Para Djan, o pixo é, antes de tudo, um movimento de memória. Cada marca é um registro de existência, uma forma de eternização num mundo que busca apagá-los. Sua compreensão do pixo como um dos "bastiões da cultura popular brasileira", equiparando-o ao samba e à capoeira, revela uma sofisticada consciência da dimensão histórica e cultural de sua prática. Ele argumenta que "se tem algo que representa o povo, em termos de simbologia, é a pixação. Que é um DNA urbano, legítimo!" (IVSON, 2025). Esta afirmação encontra ressonância em Bourdieu (1996) sobre a luta pelo reconhecimento cultural dos grupos subalternos.

O trabalho de documentação desenvolvido por Djan através dos DVDs "100comédia" (seis volumes) e "Escrita Urbana" (quatro volumes) entre 2002 e 2012, representa uma iniciativa pioneira de arquivamento militante. Sua motivação, conforme explica, era preencher uma lacuna histórica: "Memória. Memória, porque... Eu mesmo não tive o privilégio de ver o Di... Gostaria de ver vídeos dele pixando, né?" (IVSON, 2025). Este esforço documental antecipou em mais de uma década a "virada arquivística" nas práticas artísticas contemporâneas, constituindo o que ele denomina "o arquivo visual do seu tempo".

Sua mensagem para os novos pixadores é um misto de incentivo e advertência, sintetizando os valores necessários para sobreviver e ter legitimidade no movimento: "Tem que ter coragem, disposição, respeito e humildade, tá ligado? Eu acho que esse

é o conselho primordial para o cara seguir nesse movimento, porque ele vai precisar de tudo isso" (IVSON, 2025).

Estes valores operam como um código de conduta não-escrito que estrutura o que Haesbaert (2004) denominaria de "multipertinência" dos sujeitos nos territórios do pixo. O legado do Cripta, conforme visionado por Djan, é o de:

"sempre transcender alguma coisa no movimento", demonstrando que "o pixador pode ir muito além só da representação nas ruas. A gente pode estar em outros campos. Você pode tanto ter legitimidade para estar na rua, como também para estar num museu, numa galeria, ou numa tela de cinema" (IVSON, 2025).

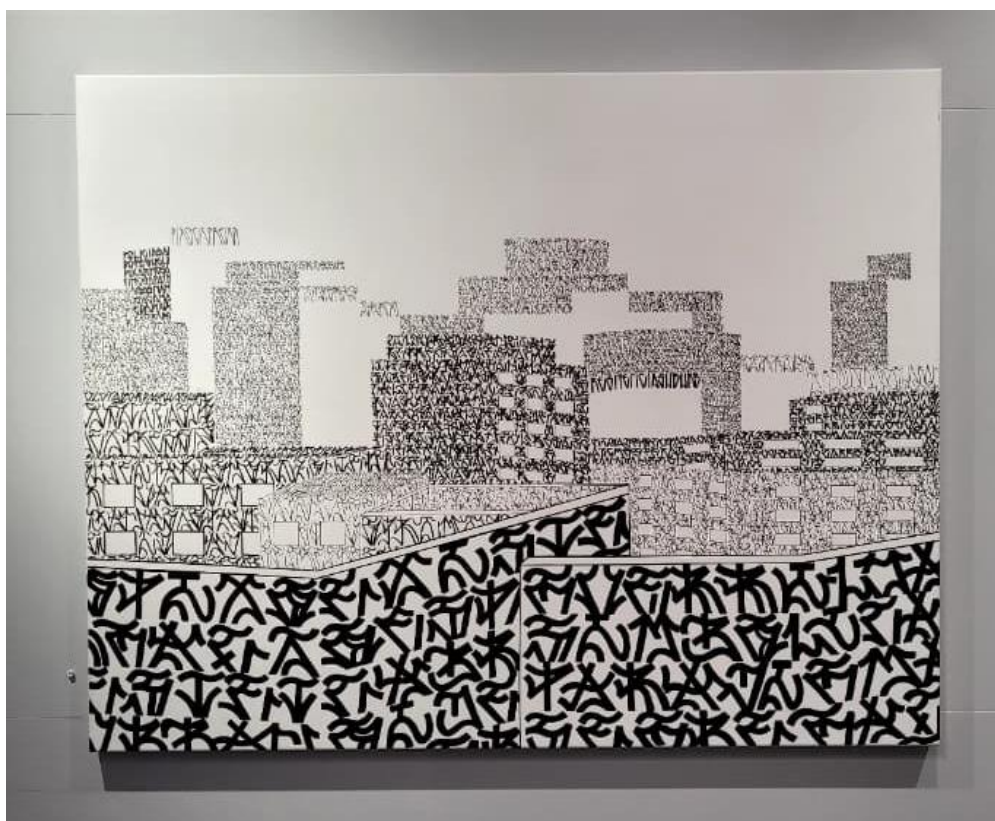
Esta perspectiva expansiva evidencia uma compreensão aguda das possibilidades de multiterritorialidade nas práticas culturais contemporâneas. A série "Linhas Urbanas", fruto de um de seus inúmeros trabalhos artísticos, representa a materialização conceitual mais sofisticada desta filosofia, e seu manifesto explicita com notável clareza teórica o projeto político-estético que a sustenta:

*"Linhas Urbanas" - A série 'Linhas Urbanas' se propõe a uma nova leitura do pixo, associado a uma visão mais ampla do contexto urbano em que ele é empregado. A ocupação simbólica do espaço onde os pixadores não são desejados é para nós a maneira de contribuir com os espaços públicos da cidade. Ao se espalhar horizontal e verticalmente pela metrópole, o pixo confronta muitos dos papéis simbólicos da arquitetura no ambiente urbano. Da mesma forma que edifícios altos costumam ser como expressão arquitetônica da ambição humana, do poder corporativo e da modernidade dos materiais, sua altura também é um valor para os pixadores. Apropriando-se desses significados eles fazem do ato de pintar com tinta preta no alto de muitos edifícios de muitos andares uma afirmação de seu poder de contestar o establishment socioeconômico e sua expressão espacial."* (Manifesto linhas "Linhas Urbanas" por Djan Ivson, 2025 – Via Instagram)

Este manifesto constitui um documento fundamental para compreender a sofisticação teórica do movimento pixador na contemporaneidade. A "ocupação simbólica do espaço onde os pixadores não são desejados" opera exatamente o que Rancière

(2005) denomina de "partilha do sensível" - a reconfiguração política do que é visível e dizível no espaço urbano. Esta ocupação, longe de ser um ato de destruição, é compreendida como uma "maneira de contribuir com os espaços públicos", evidenciando uma concepção positiva do direito à cidade que dialoga diretamente com as formulações de Harvey (2014) sobre a cidade como bem comum.

**Figura 11** - Quadro da série “Linhas Urbanas’ - 1



Fonte: Djan Ivson (Cripta), comunicação pessoal, 2025.

A análise sobre a arquitetura como expressão de poder revela uma compreensão aguda da simbologia urbana: "edifícios altos costumam ser como expressão arquitetônica da ambição humana, do poder corporativo e da modernidade dos materiais". Esta percepção ecoa a teoria de Santos (1996) sobre a verticalização como tecnologia de poder que hierarquiza o espaço urbano. O manifesto demonstra como os pixadores não apenas reconhecem esta linguagem arquitetônica, mas a subvertem ao converter a "altura [que] também é um valor para os pixadores" em instrumento de contra-poder.

A apropriação crítica dos significados arquitetônicos constitui o gesto mais radical do projeto: "Apropriando-se desses significados eles fazem do ato de pintar com tinta preta no alto de muitos edifícios de muitos andares uma afirmação de seu poder de contestar o establishment socioeconômico e sua expressão espacial". Esta prática materializa o que Certeau (1994) teorizou como "táticas dos fracos" - as maneiras pelas quais os grupos subalternos se apropriam criativamente dos espaços e símbolos dominantes.

Djan elabora esta concepção em sua entrevista:

"a série 'Linhas Urbanas', se você reparar, ela é totalmente, tudo é feito através da estética do pixo, né? Os prédios, todos os desenhos, você pega, dá um zoom na imagem ali, você vai ver que, mano... Todas as linhas ali são compostas pela pixação" (IVSON, 2025).

Esta técnica operacionaliza literalmente a "nova leitura do pixo" proposta no manifesto, onde a linguagem pixadora não apenas ocupa, mas constrói e reconcebe a paisagem urbana.

A dimensão de contestação do establishment socioeconômico explicitada no manifesto conecta-se diretamente com a análise de Djan sobre a cidade como campo de lutas de classe: "o fato da gente morar na periferia e pixar o centro, e o fato da gente morar na periferia e ter pontes no centro né, é mostrar que a cidade é nossa de fato, né mano?" (IVSON, 2025). Esta fala complementa e personaliza a afirmação do manifesto sobre o poder de contestação, demonstrando como a prática pixadora concretiza o direito à cidade teorizado por Lefebvre (1999).

O manifesto das "Linhas Urbanas", portanto, não é apenas uma declaração estética, mas um documento político que explicita a consciência teórica do movimento pixador sobre seu próprio fazer. Ele demonstra como o pixo evoluiu de prática intuitiva para uma forma de crítica urbana consciente, capaz não apenas de intervir na cidade, mas de produzir uma leitura alternativa da paisagem urbana que desvela e contesta as hierarquias socioespaciais nela inscritas.

**Figura 12** - Quadro da série “Linhas Urbanas’ - 2



Fonte: Djan Ivson (Cripta), comunicação pessoal, 2025.

## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

### O Pixo como Cartografia Viva e Projeto de Reexistência na Cidade

Encerrar este trabalho é reconhecer que o pixo não se esgota em sua materialidade — ele permanece como gesto, memória e discurso político. Mais do que uma prática estética, a pixação constitui uma cartografia viva, uma linguagem territorial que reconfigura a cidade ao reinscrever, nas suas superfícies, corpos e histórias que o urbanismo hegemônico tenta apagar.

Ao longo do percurso, buscou-se desmontar o imaginário criminalizante que reduz o pixo a vandalismo, demonstrando que o movimento se organiza em uma arquitetura social complexa, com ética, hierarquia e regras de pertencimento próprias. A tríade malhas, nós e redes, inspirada em Raffestin (1993), revelou que o pixo é uma geografia relacional: uma rede de fluxos simbólicos e afetivos que atravessam o concreto e produzem novas formas de territorialidade.

Entretanto, o centro dessa geografia é o corpo — corpo que arrisca, sente e aprende o espaço com os próprios músculos. A análise da corporeidade, dialogando com Merleau-Ponty (1945) e Mbembe (2018), mostrou que a prática transforma o corpo periférico em instrumento político e sensorial de reexistência. Escalar um prédio, correr do policiamento ou simplesmente deixar o nome inscrito em uma fachada é desafiar a necropolítica urbana e afirmar o direito de existir.

A voz de Djan Ivson (Cripta), ao longo da entrevista, recoloca a teoria em movimento e dá concretude às hipóteses desenvolvidas. Ele traduz o pixo não como recusa, mas como projeto de vida e forma de pensar o espaço:

“Quando eu comecei a frequentar os primeiros points e festas em São Paulo, comecei a entender que aquilo era uma rede muito grande [...] você começa a fazer parte de um circuito que passa a ser quase um estilo de vida.” (IVSON, 2025)

A fala de Djan reflete aquilo que Haesbaert (2004) denominou de *multiterritorialidade insurgente*: a capacidade de pertencer a múltiplos espaços — da quebrada ao centro, da fachada à tela — sem se submeter às hierarquias que separam o legal do ilegítimo. O pixo, nesse sentido, é uma tecnologia de mobilidade simbólica que expande o direito à cidade.

No Manifesto *Grito Mudo dos Invisíveis* (2015), Djan sintetiza esse impulso territorial de forma explícita: “A cidade é dividida entre quem tem o direito de ver e ser visto e quem é apagado das paredes. Nossa escrita é grito mudo, mapa de uma guerra não declarada.” (IVSON, 2015)

Esse documento, de forte carga política, foi o ponto de partida deste trabalho e o núcleo de sua hipótese: o pixo como luta por território — uma disputa simbólica pela visibilidade e pela representação. A escrita insurgente nas paredes da cidade expressa a recusa de uma existência imposta como ausência.

Ao narrar sua trajetória, Djan traduz a experiência do pixo como passagem da limitação à potência: “É uma sensação de potência, tá ligado? Uma coisa transcendente mesmo. É quase como ser um super-herói, sem poderes, porque você supera limites que achava que não era possível.” (IVSON, 2025). Essa imagem resume o sentido mais profundo do movimento — o de transformar o risco em potência e o medo em gesto criador. Mais do que escalada física, o pixo se revela aqui como ascensão simbólica: a vitória do corpo periférico sobre a gravidade social que o tenta manter invisível. A fala de Djan encerra, portanto, uma ética da superação que é também uma ética do espaço — o ato de inscrever-se para existir.

O pixo também expressa uma crítica sofisticada à privatização do espaço urbano. Djan observa que “A pessoa quer impor ali o muro dela, com passarinho ou florzinha, numa parte que é pública da cidade. É a razão capitalista confundindo a lógica de tudo.” (IVSON, 2025). Essa leitura ressoa diretamente com David Harvey (2014) e Henri Lefebvre (1999), que identificam na produção do espaço urbano o principal campo de disputa política do capitalismo contemporâneo. O pixo, nesse contexto, não apenas resiste — reexiste: cria zonas de presença onde a cidade foi negada.



O conceito de reexistência urbana, proposto aqui como síntese da pesquisa, emerge dessa leitura ampliada. Ele descreve práticas que não se limitam à resistência simbólica, mas constroem alternativas concretas de existência e de inscrição no espaço. Djan traduz isso em três movimentos complementares:

- 1) **Memória como ato político:** “Memória, porque... eu mesmo não tive o privilégio de ver o Di. Gostaria de ver vídeos dele pixando.” (IVSON, 2025)  
A preservação da memória da pixação é uma estratégia de continuidade e de resistência contra o apagamento — uma luta contra o que Candau (2011) chama de “amnésia seletiva do Estado”.
- 2) **Inserção institucional sem domesticação:** “A gente só está ocupando um campo novo, cheio de desafio também.” (IVSON, 2025)  
Essa postura reflete uma prática consciente de *dissenso* no sentido de Rancière (2005) — ocupar o espaço institucional sem se submeter às suas regras de neutralização.
- 3) **Inovação estética como permanência:** “Desenvolvi o ‘Criptografia Urbana’ pra apontar um caminho. Um caminho seguro, mas ainda nosso.” (IVSON, 2025). A inovação se torna, aqui, forma de continuidade ética: renovar a estética sem romper com a insurgência.

Essas dimensões apontam que o pixo, longe de ser gesto efêmero, constitui uma epistemologia periférica do espaço — um modo de produzir conhecimento a partir do risco, do corpo e da rua. Essa epistemologia se materializa não apenas nos muros, mas nas narrativas, nos arquivos e nos manifestos do movimento.

O Manifesto *Guerrilha Simbólica Paradigmática* (IVSON, 2017) encerra esse ciclo com uma síntese precisa: “Pixar é ocupar. É existir. É fazer do muro uma bandeira e do risco uma palavra.” (IVSON, 2017). A ideia de “fazer do risco uma palavra” expressa, com precisão poética, a essência do que se buscou compreender aqui: o pixo como linguagem política da presença — uma escrita insurgente que devolve humanidade às superfícies e sentido às ausências.

O legado que emerge desta análise é o de uma geografia viva que transforma o pixo de prática marginal em projeto contínuo de reexistência urbana. Como afirma Djan "o pixador pode ir muito além só da representação nas ruas. A gente pode estar em outros campos. Você pode tanto ter legitimidade para estar na rua, como também para estar num museu, numa galeria, ou numa tela de cinema" (IVSON, 2025).

Esta visão expansiva demonstra que a insurgência não é projeto de negação, mas de reconstrução radical do espaço urbano a partir das perspectivas periféricas.

O pixo, na visão que emerge da trajetória de Djan Ivson, configura-se assim como projeto geopolítico minoritário no sentido deleuzo-guattariano - uma máquina de guerra que escapa aos aparatos de captura estatais, criando cartografias afetivas que reescrevem a cidade a partir das margens. Sua prática demonstra que a verdadeira insurgência não está no gesto isolado de transgressão, mas na construção paciente e persistente de alternativas de existência que deslocam as coordenadas hegemônicas do espaço urbano.

Concluir este percurso é reconhecer que o pixo não termina no muro — ele continua em cada corpo que se arrisca, em cada traço que resiste ao apagamento, em cada território que se reinscreve. As cidades, por mais que tentem se limpar de suas marcas, jamais se livram das vozes que nelas se escrevem. O pixo é essa voz: uma escrita do impossível, um gesto que devolve humanidade às paredes e memória às ausências. A cidade que o apaga é a mesma que ele insiste em reinventar. E talvez seja justamente aí, nesse embate permanente entre o visível e o interdito, que o pixo nos ensine o sentido mais profundo de existir — e de reexistir — na cidade contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ANISTIA INTERNACIONAL. *Relatório sobre violência policial no Brasil*. 2020.

BIONDI, Karina. *Junto e misturado: uma etnografia do PCC*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010.

BORSATTO, R. S.; ANTUNES JUNIOR, W. F.; SOUZA-ESQUERDO, V. F. Território, arranjos institucionais e os desafios para a governança territorial: apontamentos do Território Sudoeste Paulista (SP). *Redes*, v. 25, n. 3, 2023.

BOTELHO, Débora. *Pixo e grafite: uma nova leitura de nosso espaço coletivo*. Clube MIS, 28 out. 2022.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASIL. *Lei n. 32, de 26 de julho de 1947*. Dispõe sobre o zoneamento do município de São Paulo e dá outras providências. *Diário Oficial do Município de São Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1947.

BRASIL. *Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998*. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 13 fev. 1998.

BRASIL. *Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011*. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para excluir das penas nele previstas a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário, e dá outras providências. *Diário Oficial da União: seção 1*, Brasília, DF, 26 maio 2011.

BRISI, Gabriel. *Pixo x Grafite: entre a arte e a ilegalidade*. *Esquerda Diário*, 28 abr. 2019.

BUKO (pixador). Depoimento sobre letrado baiano. *Pichação é manifesto para denunciar realidade social*. UFRB, 2022.

CAETANO, F. D. Reflexões teóricas sobre a inserção do grafite e da pichação na paisagem urbana: uma arte “contra-racional”? *Geograficidade*, v. 7, n. 1, p. 77–88, 2016.

CALDEIRA, Teresa. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2000.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CARVALHO, Rodrigo Amaro de. “Todos reunidos pela pixação”: uma abordagem etnográfica do complexo circuito dos pixadores de Belo Horizonte-MG. *Ponto Urbe*, n. 28, 2022.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEMATTEIS, Giuseppe. Territorialidade e desenvolvimento local. In: BRANDÃO, Carlos (Org.). *Territórios e desenvolvimento*. São Paulo: Unesp, 2008. p. 33–54.

DI (Edmilson Macena). *Pichar é Humano*. Exposição realizada na Galeria A7MA, São Paulo, 2017. Documentário: Jah Jah Filmes.

DIAS, Camila Nunes. *PCC: hegemonia nas prisões e monopólio da violência*. São Paulo: Saraiva, 2011.

DIÓGENES, Gláucio. Signos urbanos juvenis: rotas da pIXação no ciberespaço. *Cadernos de Campo*, n. 22, p. 46–61, 2013.

ÉLÁSTICA. “A rua é a Bienal dos pixadores”. Por Beatriz Lourenço. 3 fev. 2021, 22h10. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/crupta-djan-pixacao-arte-resistencia/>

FOCO NO JARDIM MIRIM (blog). Cão Fila KM 26 – O Início da pichação. São Paulo, 10 mar. 2019. Disponível em: <https://www.foconojardimiriam.com.br/2019/03/10/cao-fila-km-26/>

FOLHA DE S.PAULO. Pichadores invadem galeria de arte em SP. São Paulo, 9 set. 2008. *Cotidiano*, f. C5. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0909200835.html>.

FOLHA DE S.PAULO. Pichou “Cão Fila K26” pelo país. *Folha de S.Paulo*, Cotidiano, 26 mar. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/41062-pichou-cao-fila-k26-pelo-pais.shtml>.

FOLHA DE S.PAULO. Campanha de Doria contra pichação reacende “guerra do spray” em SP. Por Juliana Gragnani e Leandro Machado. São Paulo, 17 jan. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1850437-campanha-de-doria-contra-pichacao-reacende-guerra-do-spray-em-sp.shtml>

FONSECA, Letícia. Pichação x grafite: por que um é crime e o outro não? *Ecoa/UOL*, 16 mar. 2021.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GLAMURAMA. Grupo invade a Bienal e picha paredes do andar vazio. 26 out. 2008, 20h15. Disponível em: <https://glamurama.com.br/notas/contracultura-8903/>

HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HARVEY, David. *Os limites do capital*. São Paulo: Boitempo, 2012.

HARVEY, David. *Social justice and the city*. London: Edward Arnold, 1973.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo demográfico 2020: dados sobre segregação urbana em São Paulo*. Rio de Janeiro: IBGE, 2020.

IVSON, Djan (Cripta). Entrevista concedida ao autor, Maik Miranda Santos. Barueri. 29 Jul. 2025. [Arquivo pessoal].

IVSON, Djan (Cripta). *Pixo nosso de cada dia*. São Paulo: Círculo Forte, maio de 2014. [Arquivo pessoal].

IVSON, Djan (Cripta). *Grito mudo dos invisíveis*. São Paulo: Círculo Forte, julho de 2015. [Arquivo pessoal].

IVSON, Djan (Cripta). *Guerrilha simbólica paradigmática*. São Paulo: Círculo Forte, fevereiro de 2018. [Arquivo pessoal].

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. São Paulo: Loyola, 1999.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Documentos, 1999.

MASLOW, Abraham H. *Motivation and personality*. 3. ed. New York: Harper & Row, 1987.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MARGIN4L. [Escalada Av. 9 de julho. (SP)]. Créditos: @escritasp.

X (antigo Twitter), 21 ago. 2019. Disponível em:

<https://x.com/margin4l/status/1164111631028314113>

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

METRO QUADRADO. Paulista “picha” curador da Bienal de Berlim.

19 jun. 2012. Disponível em:

<http://metroquadradoblog.blogspot.com/2012/06/paulista-picha-curador-da-bienal-de.html>

NA\_ALMA\_TEM\_ARTE\_2002; OSMASFORTESBRAZIL; KRT\_BREGAS.

[Pixação na Santa Cecília – SP com a inscrição ao final: “A PM mata pixador”].

Instagram: post de 11 ago. 2024. Disponível em:

[https://www.instagram.com/p/DNOkDd4hH7Y/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DNOkDd4hH7Y/?img_index=1)

NASCIMENTO, Luiz Henrique Pereira. *Pixação: a arte em cima do muro*. Cachoeira do Sul: Editora Monstro dos Mares, 2015.

OSMAISFORTESSP. **CIRCULO FORTE BRASIL**. Instagram: @osmaisfortessp, 26 jul. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CvKGw8WAoxU/>.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. *Cadernos Metrópole*, v. 12, n. 23, p. 111–135, 2010.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. “Quem não é visto, não é lembrado”: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 1, p. 55–69, 2012.

PIXO. Direção: João Wainer e Roberto Oliveira. Produção: Sindicato Paralelo. São Paulo, 2009. 1 vídeo (82 min).

PREFEITURA DE SÃO PAULO. *Prefeitura remove mais de 100 mil pichações em 2023*. São Paulo, 5 jan. 2024.

PROPÁGULO. *Pichar é Humano: escritas insurgentes na cidade*. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.propagulo.com.br/post/pixar-%C3%A9-humano-escritas-insurgentes-na-cidade>.



RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

REDE NOSSA SÃO PAULO. *Mapa da desigualdade 2021: desigualdades entre os distritos paulistanos*. São Paulo: Rede Nossa São Paulo, 2021.

ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SENNETT, Richard. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SPVANDALISMO. [SUJEITO, OS CORUJA ne, CIBORGS cdt]. Fotografia: @102haussmann. Instagram: @spvandalismo, [s.l.], [2024]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DM-Uc5Txiv2/>

STREETSINGER. *O icônico pixador Di ganhou um documentário*. Medium, 2017. Disponível em: <https://streetsinger.medium.com/o-ic%C3%B4nico-pixador-di-ganhou-um-document%C3%A1rio-6f37e13a1125>.

TUMBLR. Escrita Urbana. Carta de #DI# (1992) – Beside Colors. 2021. Disponível em: <https://www.tumblr.com/escrita-urbana/650861164591513600/di-beside-colors>.

VALVERDE, R.R.H.F. Os limites da inversão: a heterotopia do Beco do Batman, São Paulo. *Boletim Goiano de Geografia*, v. 37, p. 222-243, 2017.

VALVERDE, R.R.H.F. Corporidade e multiterritorialidade na Geografia Cultural: além da dominação, da resistência e da tradição. *Revista do Departamento de Geografia (USP)*, p. 4-25, 2012.

VALVERDE, R.R.H.F. Sobre espaço público e heterotopia. *Geosul*, v. 24, p. 7-26, 2009.

VALVERDE, R.R.H.F. Transformações no conceito de território: competição e mobilidade na cidade. *GEOUSP - Espaço e Tempo*, v.8, nº1, p. 119-126, 2004.

VALVERDE, R.R.H.F. Por uma Perspectiva Geográfica dos Espaços Públicos: repensando a espacialidade da dimensão social. *Espaço e Cultura (UERJ)*, v. 22, p. 67-78, 2007.

WACQUANT, Loïc. *As prisões da miséria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ŻMIJEWSKI, Artur; WARSZA, Joanna. *7th Berlin Biennale: Forget Fear*. Berlim: KW Institute for Contemporary Art, 2012.