

O PIXO COMO AÇÃO DE ATIVAÇÃO, REATIVAÇÃO E TRANSGRESSÃO DE LUGARES¹

PIXO AS AN ACT OF ACTIVATION, REACTIVATION, AND TRANSGRESSION OF PLACES

Giesse Monteiro Alves de Andrade² e Igor Guatelli³

Resumo

A cidade é um corpo maculado pelo pixo, principalmente tratando-se de monumentos considerados sagrados e icônicos, que passam a ser reputados como arruinados. Há uma inquietante melancolia da rebeldia advinda desses atos transgressores que muitas vezes antecipam o arruinamento do monumento alterando a suposta integridade do patrimônio urbano. Revisitando Maio de 1968, este artigo analisa o pixo em São Paulo como prática contemporânea de protesto e afirmação política das minorias. À luz do debate sobre justiça territorial, interpreta-se o pixo na capital paulista como ato insurgente que evidencia as tensões entre o direito à cidade e opera como ferramenta de luta social que ressignifica a produção do espaço urbano. Que reapresentações da cidade o pixo emula ao usá-la como suporte do inesperado? Colima-se compreender como o pixo e o grafite, enquanto repertórios de ações políticas informam a construção de outros futuros urbanos possíveis.

Palavras-chave: pixo; profanação; resistência urbana; apropriação urbana; Maio 1968.

Abstract

The city is a body stained by pixo, particularly regarding monuments considered sacred and iconic, which are consequently deemed ruined. A disturbing melancholy of rebellion emerges from these transgressive acts, often anticipating the ruin of the monument and fracturing the supposed integrity of urban heritage. Revisiting May 1968, this article analyzes pixo in São Paulo as a contemporary practice of protest and political affirmation for minorities. In light of the debate on territorial justice, pixo in the São Paulo capital is interpreted as an insurgent act that exposes the tensions surrounding the right to the city, operating as a tool for social struggle that re-signifies the production of urban space. What re-presentations of the city does pixo emulate by using it as a medium for the unexpected? The objective is to comprehend how pixo and graffiti, as repertoires of political action, inform the construction of alternative urban futures.

Keywords: pixo; profanation; urban resistance; urban appropriation; May 1968.

I

Introdução

As cidades contemporâneas, especialmente aquelas inseridas em dinâmicas globais de produção e consumo, são palco de tensões profundas entre a lógica de mercantilização dos espaços e as demandas de inclusão social e justiça territorial. No caso da cidade de São Paulo, maior metrópole da América do Sul, essas tensões se manifestam de forma particularmente aguda com a urbanização refletindo uma dualidade estrutural: enquanto os espaços centrais e os monumentos emblemáticos consolidam-se como símbolos do poder econômico e do progresso, vastas periferias continuam marcadas por exclusão, desigualdade e segregação. Nesse cenário, práticas insurgentes, tais como as pichações, emergem como formas significativas de contestação e ressignificação da cidade, desafiando a hegemonia de discursos e práticas urbanísticas excludentes.

Para tanto, faz-se necessário um breve esclarecimento sobre *graffiti* (grafite), pichação (com ch) e pixação (com x). *Graffiti* (grafite em português) vem da expressão italiana *graffiti*, o plural de *graffito*, utilizada para fabricar o grafite usado em lápis e lapiseiras. O *graffiti*/grafite teve sua origem nos Estados Unidos durante a década de 1970, como um dos pilares da cultura *hip-hop*. Desde então, evoluiu em termos de expressão, técnica e reconhecimento, obtendo o status de arte, sendo atualmente valorizado no Brasil como forma de arte urbana. Em contraste, a distinção entre grafite e pichação tornou-se evidente: enquanto o grafite é amplamente aceito como arte, a pichação é frequentemente vista como uma prática associada ao vandalismo e à sujeira e degradação dos espaços urbanos, marcada pela ilegalidade e marginalização. Essa separação entre as duas manifestações foi reforçada, em grande medida, pela institucionalização do grafite, que começou a se consolidar ainda nos anos 1970.

A pichação, caracterizada por inscrições gráficas que variam entre letras, códigos e símbolos aplicados em superfícies verticais de edificações públicas e privadas, tem sido historicamente rotulada como vandalismo no imaginário jurídico, político e social. Contudo, sua análise à luz de teorias críticas revela que ela transcende uma abordagem meramente criminal ou estética, funcionando como uma ferramenta política e cultural que confronta diretamente as dinâmicas de poder que moldam a cidade. Ao inscrever marcas em estruturas frequentemente consagradas como intocáveis — sejam monumentos, prédios corporativos ou infraestrutura pública —, os pichadores não apenas rompem com os limites simbólicos de quem pode ocupar ou modificar o espaço, mas também reivindicam uma presença que é sistematicamente negada pelos processos de exclusão urbana.

A pichação tem suas raízes nos movimentos de resistência contra a ditadura brasileira no final dos anos 1960. Mensagens anônimas, inspiradas pelos movimentos contra culturais, como Abaixo a ditadura, foram utilizadas como forma de protesto contra o regime militar, que durou quase trinta anos. Assim, o termo pichação refere-se a uma técnica anterior de pintura com piche, substância escura e viscosa obtida pela destilação de materiais como madeira, carvão e turfa que precedeu o uso de latas de *spray*.

Como explica Knauss (2001, p. 340), “O uso de latas de *spray* trouxe tons sutis muito distintivos, impossíveis de alcançar com a técnica do piche, que se limitava a manchas largas e pretas devido ao uso de pincéis grandes”. Durante os anos 1970, o rótulo de pichação serviu para homogeneizar a diversidade de estilos de escrita que variavam desde mensagens políticas contra a ditadura até grafites aleatórios e humorísticos. “A consequência desse processo confuso e homogeneizado do grafite brasileiro, inspirado pelo grafite americano, não se tornou uma expressão urbana autônoma até o final dos anos 1970 e início dos anos 1980” (*Idem*, p. 342).

¹ Parte das reflexões desenvolvidas neste artigo retoma, revê e amplia discussões originalmente apresentadas pelos próprios autores em trabalho publicado nos Anais do XXI ENANPUR: ANDRADE, Giesse; GUATELLI, Igor. O pixo como ação de ativação, reativação e transgressão de lugares. Anais do XXI ENANPUR, Sessão Temática. Campina Grande: Realize Editora, 2025.

² Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo (MACK, 2019) e Arquiteta e Urbanista pelo ICF (2014).

³ Doutor em Filosofia Moderna Francesa, área de concentração em Língua e Literatura Francesa (FFLCH-USP/2005), Mestre em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP/1999) e Arquiteto e Urbanista pela mesma instituição (FAU-USP/1991).

Já a pixação “trata-se de um fenômeno cultural amplo, complexo e que tem na rivalidade, no protesto, na diversão e na aceitação social, algumas das principais razões de existir” (Lassala, 2017, p.20) e por isso pode ser compreendido como uma extensão contemporânea desse mesmo ímpeto revolucionário. Segundo Lassala, as palavras picho e pixo, são termos usados apenas no Brasil para caracterizar dois tipos de expressões gráficas urbanas nativas. Pereira (2018, p. 19) ressalta que os próprios pixadores utilizam o termo com X como um modo de diferenciar do significado atribuído pelos dicionários, pois segundo os mesmos, a pixação (com x) “expressaria o modo como se apropriam da cidade”.

No contexto brasileiro, essas particularidades são cruciais para entender o surgimento de subculturas como a pixação. Diferentemente de outros estilos de grafite, a pixação apresenta técnicas, estéticas e abordagens político-sociais singulares, além de motivações distintas por parte de seus praticantes. Aqui o picho refere-se especificamente à intervenção gráfica urbana característica dos paulistanos, diferenciando-se do termo pichação (com ch), empregado de forma genérica para designar quaisquer tipos de inscrições que alteram a paisagem urbana.

Nos primeiros anos da década de 1980, iniciou-se um processo de neutralização da subcultura do grafite no Brasil, particularmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, com campanhas públicas por uma cidade limpa. Foi nesse momento que a pichação passou a ser associada à sujeira e ao crime. Como aponta Knauss (2001, p. 343) “A sujeira da cidade causada pelo grafite foi agrupada com a questão da agressão contra propriedades públicas e privadas, associando os grafiteiros ao vandalismo”. A valorização do grafite começou então a ser contestada pelo ponto de vista das perdas monetárias necessárias para a reparação dos danos causados pelos pichadores e grafiteiros, desconsiderando sua abordagem crítica social em defesa da preservação do patrimônio material.

Ao lado do processo de mercantilização e neutralização do grafite brasileiro, observa-se também a criminalização e a estigmatização da pichação. Jeff Ferrell (1996) defende que a compreensão de comportamentos rotulados como desviantes ou criminosos deve partir de uma análise detalhada de sua prática concreta. Ele enfatiza que, além de qualquer fascínio voyeurístico, aspectos como a marca do spray utilizado ou o processo de criação de uma intervenção ilegal são significativos, pois compõem o cenário experimental da transgressão e da criminalidade, a dinâmica imediata e interacional que permite aos envolvidos construir suas ações.

Um dos acontecimentos mais notáveis à época envolvendo a pichação em São Paulo deu-se em 1982, quando Pietro Maria Bardi, o então curador do MASP, ao deparar-se com muretas do museu danificadas por grafismos de campanha eleitoral, contestou ao próprio punho, traçando a palavra merda usando vibrantes letras vermelhas em plena Avenida Paulista (ver Figura 1). O utensílio empregado no manifesto foi convertido depois em peça de arte pelo artista Wesley Duke Lee, evidenciando uma contradição significativa, conforme Sheila Leiner (2017, §10):

Os conhecidos *graffiti* e *street art* nos bairros de minorias raciais e gentrificação nas grandes metrópoles, por sua vez, são provavelmente a maior massa de arte intencional e espontânea e, ao mesmo tempo, a maior exposição coletiva de arte *folk* que já teve lugar no Planeta.

Essa ação de Bardi contribui para esclarecer a incerteza que perpassa o histórico das sinalizações na metrópole: por vezes encaradas como crime, por vezes utilizadas como meio válido de censura. Antes de serem classificados como vandalismo e depredação (incluindo os executados por personalidades chave do sistema institucional) demonstram



Figura 1 - Pichação no MASP. Fonte: <https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/files/2017/01/PortestoBardi.jpg>.

a força política da palavra grafada no ambiente urbano. É exatamente neste contexto duplo, entre coerção e manifestação, que o picho de protesto se situa.

Diante de tal cenário, adotaremos a escrita com X no lugar do termo com CH que consta formalmente nos dicionários por tratar-se de um movimento que acontece estritamente no Brasil, mais precisamente em São Paulo. Este artigo tem como objetivo discutir o picho não apenas como um ato de transgressão, mas como uma prática que ativa e reativa os lugares urbanos, subvertendo sua lógica dominante e ressignificando sua função e simbolismo. Além disso, o texto explora como práticas de pixação são articuladas como uma forma de contestação política que reflete as condições de desigualdade socioespacial impostas pelo neoliberalismo e o planejamento urbano excludente. Ao analisar episódios emblemáticos, como o picho na Ponte Estaiada durante o programa Cidade Linda, promovido pela gestão municipal de São Paulo em 2017, argumenta-se que essas ações não apenas desfiguram símbolos da ordem urbana, mas criam narrativas contra hegemônicas que reivindicam visibilidade e participação para grupos marginalizados.

Por fim, a pesquisa busca situar o picho como um fenômeno inserido em um debate global sobre a produção do espaço, resistência urbana e direito à cidade, explanando-o como uma manifestação crítica que resiste à domesticação dos corpos e territórios. Longe de ser um gesto aleatório ou puramente destrutivo, o picho emerge como uma prática de criação de novos horizontes urbanos, resgatando o potencial transformador do espaço público e suas múltiplas possibilidades de uso, apropriação e significado.

A pichação como ação política: Maio de 1968 como marco temporal

Maio de 1968 foi um marco de revolução social e política não apenas na França. Edgar Morin (2018) discorre que quando a juventude francesa, através da comuna estudantil, tomou as ruas de Paris em protesto contra as estruturas de poder dominantes, era um espírito de fraternidade entre os revoltosos que sustentava a revolução. Aulas nas universidades foram suspensas, fábricas foram ocupadas, e muros da cidade foram cobertos por manifestos e grafites que desafiavam a ordem estabelecida. Mais do que um protesto localizado, Maio de 1968 tornou-se um símbolo global de resistência e luta por novas formas de organização social, marcando profundamente o imaginário das revoluções subsequentes até os dias atuais. A mensagem a ser repassada utilizava como suporte os muros da cidade, e frases como *Sous les pavés, la plage* (ver Figura 2) e *Il est interdit d'interdire*, tornaram-se emblema visual de insurreição, transformando o espaço urbano em palco de transgressão e contestação. A cidade e o espaço urbano, neste contexto, não eram apenas cenários de protestos, mas também um novo espírito do tempo no mundo ocidental.

Tal como nos muros de Paris em 1968, o pixo emerge na metrópole paulista como uma forma de desassujeitamento, de escrita anônima que desafia as estruturas de poder e questiona a segregação espacial imposta pela lógica da cidade. O ato de inscrever mensagens, nomes e símbolos em edifícios, em monumentos ou em propriedades privadas, considerados sagrados, rompe com as convenções da apropriação legítima do espaço urbano, resistindo à tentativa de docilização e controle. Os gestos anárquicos do pixo atual carregam, assim como os *slogans* de Maio de 1968, uma crítica visual ao *status quo*, convertendo a cidade em um campo de disputa simbólica e material, onde a ruína do monumento ou da propriedade privada significa a subversão das lógicas de dominação.

Morin (2018) é enfático ao tratar que o Maio de 1968 expressou as profundas inquietações de uma juventude, especialmente a estudantil, que ansiava por uma ruptura com as convenções da vida burguesa, tida como opressiva e desprovida de significado. Esses jovens, movidos por um desejo de transformação, recusavam os caminhos tradicionais que lhes eram impostos, rejeitando o conformismo associado às carreiras técnicas que os aguardavam. Em vez de almejar uma inserção confortável no sistema, questionavam de maneira radical os valores e a estrutura da sociedade, “a contestação global de uma sociedade adulterada” (Morin, 2018, p. 33). Segundo o autor, é nessa fase da vida que a recusa e a contestação ao sistema imposto podem ser mais radicais, pois se trata do momento em que a personalidade humana ainda não está completamente formada e, ao mesmo tempo, o indivíduo ainda não foi capturado “não somente pelas ilusões do sistema, mas também por seus sutis mecanismos de constrangimento psíquico-econômico” (*Idem*, p. 164).

Segundo estudo elaborado por Pereira (2018), a pichação se trata de uma prática cultural juvenil que tem como perspectiva fundamental a sua relação com a cidade. O autor destaca que dentre os pixadores pesquisados por ele na cidade de São Paulo, o maior motivo para pararem de pixar era o avanço da idade, pois com a chegada da vida adulta tinham que assumir responsabilidades que os privavam do tempo livre para praticar a pichação. A “(...) pichação passa a ser não apenas uma prática que marca uma etapa da vida, mas também uma forma de se prolongar ou de, mesmo já imerso nas obrigações da vida adulta, se experimentar novamente alguns momentos da juventude (...)” (Pereira, 2018, p. 141). Pospondo o fato do ato de pixar ser considerado crime e que muitos membros do movimento param ou diminuem a frequência que pixam, e considerando o fato de que a maior parte dos pixadores é jovem pobre habitante da periferia, a liberdade para pixar é um atributo dos jovens que ainda não tem a obrigação de trabalhar para ajudar no sustento da família e ainda dispõem de tempo ocioso.



A pichação garantiria uma experiência social e simbólica de juventude prolongada, mais ou menos intermitente, para indivíduos pobres, cuja possibilidade de desfrutar de sua moratória social e levar uma vida juvenil é bastante diminuída (*Ibidem*).

Assim como os jovens em Maio de 1968, o objetivo dos jovens paulistanos não é tomar o poder, mas tomar a palavra. Baudrillard (2005) deixa claro que antes de 1968, os muros eram suportes até então conquistados apenas pela mídia propagandista ou política. Daí em diante os grafiteiros encontraram nos muros da cidade uma forma de divulgação antimídia, através de suas inscrições que atacam o próprio suporte. Atualmente, o pixo transgride fronteiras e limites; profana e desfigura os prédios da cidade sagrada.

Para Stavrides (2021), no entanto, desfigurar não é apenas distorcer ou ocultar a realidade, pois a ideia da desfiguração pode ser reveladora. Com a dessacralização, a obra de arte não tem mais o caráter único e ritualístico; ela passa a ser utilizada em novos contextos, como o político ou ideológico, refletindo as mudanças nas sociedades modernas. “Desfigurar a aparência do espaço público significaria assim visar as características perceptíveis deste espaço que criam a sua imagem identificável” (Stavrides, 2021, p. 274). O pixo inscrito em uma edificação com status de monumento ou arte, pode ser visto como o arruinamento de sua integridade.

Que é vandalismo, isso é óbvio. Mas o ponto, é que, muitas vezes para quem é letrado, as (*sic*) vezes poliglota, doutor, e que discute uma série de conhecimentos no campo da arte, da ciência, viaja o mundo, é bem informado etc. acaba que não percebe a contestação

Figura 2 - Frase dizendo Sob o calçamento, a praia. Fonte: Foto Philippe Gras, Paris, 1968.

cultural, filosófica e política na gênese e na essência da pichação (Albuquerque, 2022, p. 55).

Pereira (2018) expõe que muitos dos indivíduos afirmavam que a sua prática era uma forma de protestar, porém quando indagados contra o quê protestavam, poucos sabiam explicar. “Contudo, essa noção de contestação parece representar a ideia de que eles agiriam de forma negativa, posicionando-se contra as regras sociais, justamente para mostrar como as coisas estavam erradas e como eles não tinham oportunidades” (*Idem*, p. 140).

Há uma afinidade fundamental entre a pixação, conforme descrita por Albuquerque (2022), e o espírito do manifesto Dada, no que tange à recusa consciente das estruturas tradicionais de sentido e à rejeição das convenções culturais estabelecidas. Ambos os fenômenos – a pixação e o Dadaísmo – operam como formas de contestação radical da ordem social hegemônica, questionando as normas burguesas e desafiando as expectativas intelectuais e artísticas de suas épocas. Enquanto a pixação é frequentemente desconsiderada por aqueles inseridos no campo erudito, sua essência carrega uma crítica cultural e política, assim como o Dadaísmo, que ironicamente subverteu o significado tradicional da arte e da linguagem.

A afirmação de Albuquerque (2022) nos remete ao Manifesto Dadá 1918, onde Tzara revela:

DADA – eis uma palavra que leva as ideias à caça; cada burguês é um dramaturgozinho, inventa tiradas diferentes em vez de colocar as personagens convenientes ao nível da sua inteligência, crisálidas nas cadeiras, procura as causas ou os fins (...). Se se acha fútil e se não se perde tempo com uma palavra que não significa nada... O primeiro pensamento que gira dentro destas cabeças é de ordem bacteriológica: encontrar-lhe a origem etimológica, histórica ou psicológica, pelo menos (Tzara, 1987, p. 12).

Tzara (1987), dentre as críticas às academias cubistas e futuristas, também realça o caráter de protesto do artista, que não mais pinta, mas sim cria diretamente em qualquer material a arte que não se ocupa de ordenar o caos humano. Ser dada é ser liberto, é abraçar as contradições e assumir o caos que somos. “Todo e qualquer produto da repugnância susceptível de ser tornar negação da família é dada” (*Idem*, p. 19). Tal como dada, o pixo se trata de uma estética da convulsão, do caos, que incomoda a moral burguesa. Ernst (*apud* Danto, 2015) expõe que para os artistas dadaístas, o movimento se tratava acima de tudo uma reação moral. Àquele tempo a guerra descobriu o lado mais feio da humanidade e esvaiu aquilo que antes era apresentado como justo, verdadeiro e belo. O artista enfoca que o objetivo das suas artes encontrava-se não em atrair a beleza, mas sim fazer com que o público gritasse.

Tal como o manifesto Dada, que ridicularizava a busca de sentido e de origem etimológica como reflexo de uma mentalidade burguesa, a pixação se posiciona como um gesto anárquico e deliberadamente ilegível (e frequentemente visto por pessoas de camadas superiores da sociedade como sujeira por não conseguir chegar a uma interpretação), desconstruindo as noções de propriedade, identidade e hierarquia cultural. Ambos os movimentos, em sua essência, denunciam a superficialidade e o conformismo das convenções sociais, adotando uma postura de negação criativa que transcende as categorias tradicionais de arte e cultura.

Em O que vemos, o que nos olha, Georges Didi-Huberman (2010) desloca a compreensão tradicional da imagem como mero objeto de contemplação e propõe uma relação dialética entre o ver e o ser visto. Para o autor, “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (*Id.*, p. 31); e é precisamente nesse intervalo, entre o visível e o invisível, que se instala a potência crítica da imagem. Assim, rompe-se com a noção de que o olhar é um ato unilateral de domínio e afirma que ver é ser olhado, isto é, a imagem não se limita a ser vista, mas nos devolve o olhar, desestabilizando a relação entre sujeito e objeto. Eis que surge então o questionamento: como vemos o pixo?

Didi-Huberman (2010) afirma que mostrar algo não significa simplesmente oferecer uma evidência ao olhar e tornar algo visível. “O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito” (*Id.*, p. 77). Portanto, não se trata de oferecer uma imagem à simples contemplação, mas sim colocar o próprio ato de ver em questionamento. Dar a ver é, antes, provocar o olhar, desestabilizá-lo, colocar em crise o próprio sujeito que vê, pois todo ato de visão implica também ser afetado por aquilo que se vê.

Só podemos dizer tautologicamente Vejo o que vejo se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente aí que a imagem se torna capaz de nos olhar (*Idem*, p.105).

O pixo desfigura, macula, profana a superfície da cidade e, ao fazê-lo, revela as tensões que essa superfície tenta ocultar. A cidade disciplinada, ao buscar apagar o pixo, reafirma a tentativa de eliminar tudo aquilo que a desestabiliza; contudo, o gesto persistente dos pixadores devolve o olhar, impõe a presença do que é socialmente invisibilizado. Podemos pensar que o pixo nos olha de volta por meio dos pixadores. O que os pixadores nos querem dar a ver? O que não conseguimos ver?

Profanação do intangível

O pixo assume um papel de relevância política ao transformar o pixador em um agente ativo no espaço urbano, resgatando, em certo sentido, a ideia de participação na polis. Através do ato de inscrever sua presença na cidade, o pixador se apropria do ambiente público, rompendo com a alienação imposta pelas lógicas hegemônicas de controle e domesticação dos corpos. Esse gesto, muitas vezes visto como um simples ato de vandalismo, revela-se como um processo de (in)consciente desalienação do sujeito, que se reapropria de sua voz e visibilidade. Ao se reposicionar na esfera pública, o pixador rompe com a passividade imposta pelo sistema e se repolitiza, reivindicando sua cidadania de forma transgressora. Esse retorno ao espaço público, porém, não segue os padrões da política institucionalizada, mas se manifesta através de uma ação direta que desafia as fronteiras simbólicas e materiais da cidade, subvertendo as noções tradicionais de pertencimento e legitimidade política.

Pixadores são cidadãos que encontram através do ato transgressor da pixação uma forma de demonstrar sua desilusão com o sistema. Hannah Arendt (1987, p. 152) define que “o que torna o homem um ser político é sua faculdade de agir” e trata deste agir como uma resposta humana intrínseca para a condição da natalidade, uma vez que a ação está diretamente ligada ao fator novidade e sem o nascimento estaríamos fadados à preservação do comum. Utilizando os muros da cidade como suporte, os



Figura 3 - Pichação no MASP após protestos na Avenida Paulista em 2014. Fonte: <https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/04/1441470-masp-volta-a-ser-alvo-de-pichadores-em-sao-paulo.shtml>.

pixadores concretizam o seu agir político e através das inscrições de frases e tags fazem renascer uma sensação de esperança de reconquistar os seus direitos. Na figura 3, temos mais uma vez o suporte do MASP, porém, desta vez, em uma manifestação feita por um cidadão que protesta pelo direito de não votar (Fig. 3).

São Paulo, a maior cidade da América e centro econômico financeiro do Brasil, abriga uma população de aproximadamente 12 milhões de habitantes distribuídos em uma ocupação de território que reflete as disparidades econômicas da realidade brasileira. Harvey (2013) entende que na contemporaneidade a maioria das pessoas vive em cidades marcadas pela fragmentação e propensão ao conflito; a percepção de mundo dos sujeitos e a definição de suas possibilidades estão quase sempre relacionadas à posição social que ocupam.

Aglobalização trouxe a ilusão de que as desigualdades sociais poderiam ser amenizadas, mas a ascensão do neoliberalismo reforça essas disparidades, restaurando o poder de classe às elites urbanas, que ocupam os territórios centrais, enquanto as classes subalternas permanecem sempre às margens. Sobre a realidade da ocupação do território urbano brasileiro, Raquel Rolnik (1995) aponta que a reprodução incessante do projeto-padrão fortalece a norma, o que torna a ideia das habitações informais, como as favelas e áreas de ocupação como subnormais na questão do planejamento urbano e “o que o planejamento urbano chama de subnormal, a polícia chama de marginal e o povo em geral de má vizinhança, que desvaloriza o bairro” (Idem, p. 67-68). Como uma consequência da interpretação da cidade neoliberal a essa subnormalidade, a classe burguesa retira-se das regiões ocupadas por famílias menos abastadas e se volta a ocupar áreas junto a famílias iguais a ela; retira-se inclusive da rua, que costumava ser o lugar de socialização, porém que abriga a maior variedade de condições sociais. Como resultado, as cidades têm se tornado cada vez mais compostas pelo que

Harvey (2013) chama de fragmentos fortificados, refletindo a concentração de poder da burguesia.

O que pra uns é vandalismo, pra nós é (re)apropriação, o pixador é o artista urbano que vê a cidade como suporte. Estamos nos (re) apropriando de uma cidade que foi negada a nós. O pixo é a retomada da cidade por parte dos excluídos. Cada parede pixada é sinônimo de insatisfação social, se agrada ou desagrada já é outra questão, o importante mesmo é que incomode (Fundação Bienal, 2018, p. 373).

Suely Rolnik (2018) utiliza o adjetivo cafetinada para definir a vida submetida ao processo de subjetivação e exploração do sujeito pelo modo de domínio e também trata de elencar formas de insurreição para libertar o sujeito da cafetinagem. Para a autora, é necessário que busquemos acessar a potência da criação em nós mesmos, nos remetendo ao que Arendt nos traz como a novidade do agir. Se por um lado Rolnik destaca que reconhecer a cafetinagem já é um passo importante para o desassujeitamento, também enfatiza que não é suficiente resistir macropoliticamente ao atual regime, também é preciso atuar micropoliticamente, pois somente através da reapropriação da força de criação e cooperação é capaz de se voltar contra o modo de subjetivação hegemônico.

O fato é que a pixação, como ferramenta de uma descafetinagem e desassujeitamento, aparece em lugares onde ele supostamente não deveria estar, seja em prédios públicos do centro da cidade, prédios particulares nos bairros abastados, nas monumentais pontes que conectam os usuários de carros luxuosos ao seu Shopping Center preferido. O pixador vê os muros da cidade como uma monumental tela em branco, faz de tudo aquilo que se ergue do chão um suporte, paredes, janelas, portões, bancos, postes... tudo vira um meio de expor o seu nome e o seu pensamento com tinta. Não apenas para a polícia, mas para todos aqueles sujeitos que observam a cidade e não são capazes de compreender politização ou mesmo o dadaísmo do pixo, ele se torna um incômodo.

As pixações são ubíquas nos muros-telas das cidades contemporâneas, seja nos arranha-céus da metrópole paulistana ou nos muros das torres medievais italianas, onde o grafite contemporâneo convive com arquiteturas renascentistas no palimpsesto inscrito na urbe romana (ver Figura 4). Pichar (aqui com a grafia em CH, pois tratamos do termo geral que abrange quaisquer formas de pichação, e não apenas o movimento específico paulista) não é apenas escrever com tinta pelos muros da cidade, as pichações são estudadas como uma manifestação cultural juvenil e como arte pública não apenas em São Paulo, mas no mundo. Todavia, a pixação é considerada como subnormal e interpretada como vandalismo por muitos usuários da cidade e também pela legislação, uma vez que é considerada crime no ordenamento jurídico brasileiro, conforme a lei 9.605/98 (Lei dos Crimes Ambientais), artigo 65 e incisos. A legislação trata como ilícito o ato de pichar, mas ao interpretar por outro ângulo, pode-se compreender o ato político de pichar/pixar como uma exposição da necessidade do oprimido, uma esperança de justiça social. Não trataremos aqui de questões legais, mas sim dos efeitos das pixações no ambiente urbano e nos seus sujeitos, o sujeito pixador e o observador.

Em janeiro de 2017, o prefeito João Dória lançou o projeto Cidade Linda, uma iniciativa de embelezamento urbano para remover o que ele considerava excesso de lixo visual em São Paulo. Mas conforme aponta Pereira (2018), Dória não foi o primeiro gestor da cidade a apontar a pichação como um problema, vez que na administração de Jânio Quadros (final dos anos 1980) foram realizadas diversas ações contra as pichações e até mesmo perseguições aos pichadores. Já nos anos 2000, Marta Suplicy instaurou



Figura 4 - Graffiti no muro da Torrione di Porta Castello e Vicenza, Itália. Fonte: da autora, 2023.

o Plano Belezura, que através de oficinas, tentou aproximar os pixadores do grafite e determinou a pintura constante dos projetos para que não voltassem a receber pixações. Já José Serra, criou o Plano antipichação, que além da pintura constante dos muros pixados, adotou um maior rigor no tratamento dos pixadores, principalmente com prisões em flagrante.

Para Agamben (2014), os dispositivos são os mecanismos que capturam, orientam e produzem formas de subjetivação, organizando os modos pelos quais os indivíduos se relacionam com o mundo. Instituições, leis, normas urbanas e monumentos podem ser compreendidos como dispositivos na medida em que regulam comportamentos e definem usos legítimos do espaço: “antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina do governo” (*Idem*, p. 47). Em oposição aos dispositivos, o filósofo apresenta a profanação como um gesto capaz de restituir ao uso comum aquilo que foi separado e sacralizado. O termo consagrar, advindo da forma sacrare, se refere a tornar algo sagrado, retirá-lo da esfera do direito humano e atribuí-lo à esfera dos deuses. O contrário de consagrar seria então profanar, retornar e restituir o que era sagrado aos homens. “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (*Idem*, p.45). É nesse sentido que o autor define a profanação como um contradispositivo: uma prática que desativa os mecanismos de captura e devolve à esfera coletiva aquilo que havia sido retirado dela.

Essa formulação aproxima-se da noção de máquina de guerra desenvolvida por Deleuze e Guattari (1997). Embora não sejam conceitos equivalentes, ambos remetem a forças que escapam às formas estabelecidas de controle e produzem rupturas nas estruturas dominantes. Nessa perspectiva, o pixo pode ser compreendido como uma

prática contradispositiva e, simultaneamente, como uma máquina de guerra, pois ao profanar monumentos, fachadas e infraestruturas urbanas considerados intocáveis, desestabiliza as formas de ordenação do espaço e produz novas possibilidades de visibilidade e apropriação da cidade.

Destacamos aqui o pixo de protesto, aquele usado como meio de subversão e questionamento de valores, e que por isso tem como escolha de suporte pelos pixadores, os lugares mais emblemáticos possíveis. Diferentemente dos grafites, que são até interpretados como detentores de certa beleza e que chegam a ter lugares reservados da cidade para sua prática, o pixo de protesto é obrigatoriamente aquele que é feito através da transgressão da lei, do espaço privado e da expectativa dos observadores. O pixo a que nos referimos compreende as contradições a vai além das binaridades legal x ilegal, público x privado, sagrado x profano.

O pixo vai ainda além do traço transgressor que desfigura e profana o caráter intocável das edificações, pois tem o poder de tornar visível àquilo que não era visível. As frases escritas apressadamente em lugares praticamente inalcançáveis abalam a tediosa paisagem urbana da cidade dos prédios sem fim ao escancarar a realidade para toda a sociedade: o pixador existe e ele está ali. O incômodo é uma reação de não aceitação àquilo que vem do deslocamento do lugar considerado natural, aquilo que está onde supostamente, segundo uma ordem de normalidade, não deveria estar. O pixo nunca é convidado, trata-se sempre de uma infiltração e, por isso, incomoda.

Baudrillard (2005) discorre sobre a origem dos grafites e a sua clara significação política nos Estados Unidos, onde surgiram da repressão das revoltas urbanas dos guetos (em sua maioria formada por imigrantes latinos). Nas cidades norte americanas a pichação aparece majoritariamente como o que aqui denominamos de grafites e também como *tags*, as inscrições que são codinomes e pseudônimos e nomes de grupos. O autor desenvolve a ideia de que vivemos em uma sociedade onde os signos (imagens, símbolos, marcas, palavras) estão cada vez mais distantes de uma realidade material ou concreta, tornando-se independentes. Ele argumenta que, na era da pós-modernidade, a sociedade é governada por esses signos que não mais remetem ao real, mas sim a outros signos, criando um ciclo de simulação. Nesse contexto, Baudrillard usa o grafite como um exemplo dessa insurreição pelos signos, para ele o grafite é como uma forma de resistência à dominação dos signos institucionais, comerciais e publicitários da cidade. O grafite perturba a ordem e o controle estabelecidos pelos signos predominantes da propaganda convencionais e institucionais. Para Baudrillard (2005, p.12), os grafites são “(...) projetados na realidade como um grito, como interjeição, como antidiscurso, como recusa de toda elaboração sintática, poética, política como o menor elemento radical incapturável por qualquer discurso organizado”.

No entanto, na atualidade são poucos os grafites que ainda representam discursos políticos tendo em vista os movimentos de captura (mercantilização e neutralização) do mesmo. Na cidade de São Paulo, o pixo ainda ocupa essa posição; ao profanar edificações, sejam elas icônicas ou não, os pixadores são responsáveis pela ruptura entre os limites dos bairros periféricos que habitam e os espaços centrais da cidade, habitados e frequentados por uma classe predominantemente branca e mais favorecida economicamente. Através da mácula que inscrevem no corpo de uma certa cidade sacralizada pelo mercado, reivindicam o direito de ocupar a cidade e de estar onde não são bem vindos. Pereira (2018) afirma que não se pode tratar os pixadores apenas como nômades desterritorializados, uma vez que não é de praxe que os rolês aconteçam sem planejamento, apenas um andar pela cidade sem destino. Eles territorializam o espaço urbano decodificado – esta rua, aquele muro, tal quarteirão assume vida através deles, tornando-se território coletivo. E, conforme Baudrillard (2005, p. 38), “eles não circunscrevem ao gueto, eles exportam o gueto para todas as artérias da cidade, eles invadem a cidade branca e revelam que ela é o verdadeiro gueto do mundo ocidental”.

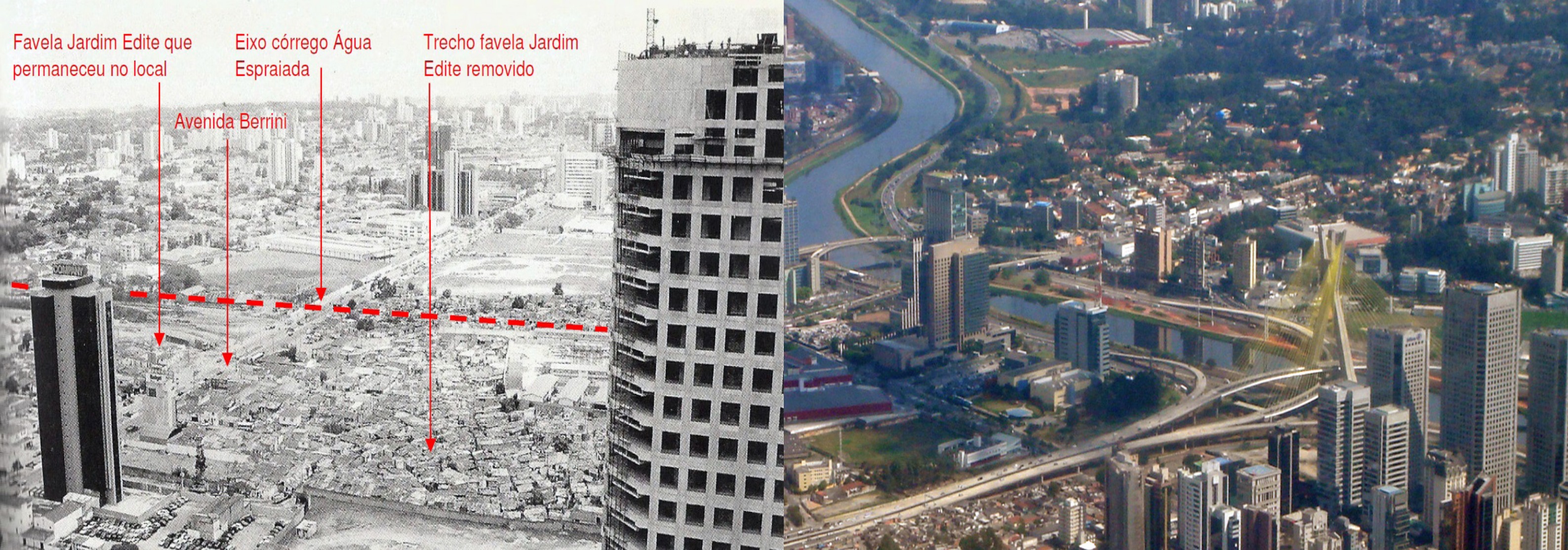


Figura 5 - Foto da região da Berrini antes da remoção de parte da favela Jardim Edite. Fonte: Coradin, 2014.

A cidade de outras topologias corporais: o caso do Jardim Edite versus a ponte estaiada Octávio Frias de Oliveira

O conjunto habitacional Jardim Edite, localizado na zona sul de São Paulo, foi destinado à população da antiga favela Jardim Edite, que ocupava o terreno desde os anos 1970. Situado em uma região nobre, no cruzamento das avenidas Jornalista Roberto Marinho e Engenheiro Luís Carlos Berrini, o projeto faz parte da Operação Urbana Consorciada Água Espraiada e está inserido em uma Zona Especial de Interesse Social (ZEIS). Nesse período, o adensamento das favelas seguiu um padrão comum: ocupação de terras periféricas e baratas, muitas vezes irregulares, sem infraestrutura adequada, onde os próprios trabalhadores construíam suas moradias (Fix, 2001).

A ocupação começou a ser ameaçada na década de 1990, quando a construção da Avenida Água Espraiada, entregue em 1995, levou à remoção de grande parte das famílias. Nessa ocasião, os moradores foram apresentados a três alternativas: reassentamento em conjuntos habitacionais, auxílio financeiro ou passagem para suas cidades de origem. Ainda desorganizados, muitos aceitaram os termos propostos, enquanto outros começaram a buscar assistência jurídica para lutar contra os reassentamentos (Fig. 5).

Em 2001, durante a gestão Marta Suplicy, a aprovação do Estatuto da Cidade e da Operação Urbana Consorciada Água Espraiada trouxe novas perspectivas, estabelecendo a área como ZEIS e garantindo o direito dos moradores à urbanização. No entanto, mesmo após essa decisão, remoções continuaram a ocorrer, como em 2001, quando o Departamento de Estradas de Rodagem (DER) tentou retirar moradores oferecendo compensações financeiras, resultando na saída de 39 famílias. Diante desse cenário, a comunidade criou a Associação dos Moradores do Jardim

Edite em 2002, sob a liderança de Gerônimo Henrique Neto, para organizar a luta e negociar com a Prefeitura.

Com o crescimento da favela, que chegou a abrigar cerca de três mil famílias em uma área de 68.000 m², surgiram conflitos com incorporadores imobiliários. Parte da favela foi removida violentamente para a construção da Avenida Água Espraiada, e as remoções continuaram em gestões posteriores, como a de José Serra (2005-2006), para viabilizar a construção da Ponte Octávio Frias e ampliação do complexo viário (ver Figura 5).

Em 2007, na gestão de Gilberto Kassab, um incêndio na área levou à remoção de 842 famílias restantes. Apesar dessas remoções, um grupo de moradores conseguiu suspender o processo em 2008 por meio de uma liminar judicial, reivindicando a permanência no local. Após anos de luta, foi acordada a construção de unidades habitacionais na área. O projeto, finalizado em 2013, incluiu 252 moradias e três equipamentos públicos: uma creche, uma Unidade Básica de Saúde (UBS) e um restaurante-escola, este último solicitado pelos moradores devido à demanda por empregos na região. As obras enfrentaram atrasos, e o último morador da favela só deixou o local em 2012.

Para inauguração do projeto Cidade Linda no ano de 2017, o símbolo escolhido foi a Ponte Octavio Frias de Oliveira, mais conhecida como Ponte Estaiada, revitalizada ao custo de R\$900 mil com financiamento privado, incluindo um novo sistema de iluminação e a remoção das pixações, que necessitou da contratação de alpinistas para a realização da limpeza. Contudo, logo após a reinauguração, a ponte foi novamente pixada, em resposta direta ao programa de limpeza e aos ataques do prefeito contra os pixadores.

Figura 6 - Vista aérea da ponte Octávio Frias de Oliveira. Fonte: Acervo Jornal Zona Sul, 2022.



Figura 7 - Pixação de protesto durante a remoção da população do Jardim Edite. Fonte: web blog juventudefugitiva.wordpress.com

Para se atentar a intensidade e o que o movimento representa, objetivamente é buscar compreender os riscos e os limites travados em suas ações territoriais, tanto quanto a repressão policial e o controle social existente na cidade e quanto ao próprio ato de escalar e invadir propriedades privadas para deixar suas marcas como forma de confronto (Albuquerque, 2022, p. 19 e 20).

A escolha da Ponte Estaiada (ver Figura 6) como símbolo central da campanha de limpeza de João Dória reflete uma visão de cidade que prioriza a aparência de riqueza e a prevalência do privado sobre o público, em detrimento da inclusão social. Inacessível a pedestres e transporte público, a ponte projeta a imagem de uma São Paulo global e competitiva, mas os pixos inscritos por moradores das periferias pobres desafiam essa narrativa, trazendo a presença indesejada dos excluídos aos espaços abastados.

Ressaltamos a participação do artista e pixador Mundano nos protestos durante as ações de desapropriação do Jardim Edite no ano de 2009, que dentre grafites e pixações expressou a revolta e tristeza da população que estava sendo expulsa de suas casas. Em uma das pixações, Mundano escreveu a palavra quintal nos escombros de um muro em demolição (ver Figura 7). Ainda durante a construção da ponte, o mesmo escalou as estruturas e deixou marcado o seu nome e a frase Menos concreto e mais árvores (ver Figura 8).

O conflito em torno da ponte ilustra a oposição entre uma agenda de planejamento urbano excludente e as ações insurgentes dos pixadores, que utilizam o espaço urbano como plataforma para questionar desigualdades socioespaciais e reivindicar visibilidade. Longe de seguirem práticas participativas tradicionais, os pixadores



mobilizam suas experiências de exclusão para expor a fragilidade de categorias como pertencimento e direitos de cidadania, frequentemente negligentes às demandas dos marginalizados.

As recorrentes pixações que acontecem na Ponte Estaiada desde o período da sua construção desenharam um cenário que vai muito além da audácia e coragem dos pixadores em escalar a estrutura de 138 metros de altura para deixar sua marca no topo de um dos cartões postais de São Paulo. “Pode-se mesmo afirmar que a marca de um pixador no alto de um prédio é, na verdade, a assinatura de uma performance de risco” (Pereira, 2018, p. 27). É fato que os pixadores submetem-se a situações extremamente arriscadas quando escalam prédios e estruturas altíssimos sem qualquer equipamento de segurança, apenas com a ajuda dos colegas do seu grupo. A conquista de grandes alturas é um dos critérios para exaltação e fama do pixador dentro do seu meio.

O grafite e a arte de rua tomaram conta da favela no domingo de feriado, 19 de abril de 2009. Como maneira de protestar contra a covardia e a celebração da política higienista praticada por Kassab, Serra e outros da mesma laia e partido, cerca de 30 artistas se reuniram num movimento contra a expulsão das famílias (Abbud, 2009, § 9).

Ao gravarem seus nomes em estruturas consideradas sagradas pelo poder público e classe burguesa, os pixadores transformam a percepção do espaço urbano, promovendo um debate crítico sobre justiça e participação na cidade. Suas ações não apenas alteram o tecido urbano, mas também desconstróem normas de exclusão, criando novas possibilidades de interação e ressignificação do espaço, enquanto desafiam as estruturas de poder e reivindicam um papel ativo na construção da cidade.

Figura 8 - Pixação escrita Menos concreto e mais árvores na estrutura durante a construção da ponte. Fonte: web blog juventudefugitiva.wordpress.com

Considerações finais

Partindo da análise da cidade de São Paulo, maior metrópole da América Latina, entende-se como o pixo transcende a estética e o vandalismo atribuídos a ele no imaginário popular, configurando-se como uma ferramenta de luta social que questiona as estruturas de poder e as desigualdades impostas pela lógica capitalista. Assim, os pixadores não apenas inscrevem suas marcas nos muros e monumentos da cidade, mas reconfiguram a produção e o uso do espaço urbano, reivindicando o direito à cidade.

Pode-se dizer que a necessidade é a fonte primária e originária do direito, de modo que, em relação a ela, as outras fontes devem, de certa forma, ser consideradas derivadas [...] É na necessidade que se deve buscar a origem e a legitimação do instituto jurídico por excelência (...) pode-se falar, pois, de um direito da revolução (Agamben, 2004, p. 45).

A prática do pixo interpretada como um contradispositivo, conforme conceituado por Agamben (2014), desafia as categorias de legalidade e sacralidade impostas pelas instituições. A profanação de monumentos e espaços tidos como intocáveis emerge, nesse contexto, como uma ação política que rompe as fronteiras simbólicas e materiais da cidade, promovendo novas possibilidades de interação e ressignificação do espaço urbano, como enfatizam Albuquerque (2022) e Stavrides (2021).

Os episódios analisados, como o pixo na Ponte Estaiada e no Jardim Edite, revelam a intensidade do conflito urbano entre as políticas de planejamento excludente e as ações de resistência protagonizadas pelos pixadores. Essas práticas demonstram como o pixo se torna uma performance de risco e uma ferramenta de visibilidade para os marginalizados, desafiando as narrativas dominantes e propondo outras formas de ocupar e significar a cidade, conforme explorado por Pereira (2018) e Djan (Fundação Bial, 2018).

Ao revisitar Maio de 1968, este ensaio compreende o pixo como herdeiro contemporâneo de uma tradição de insurgência que faz da cidade o suporte da ação política. Assim como os estudantes e trabalhadores franceses transformaram os muros de Paris em espaços de protesto coletivo, os pixadores paulistanos inscrevem seus discursos na paisagem urbana, reivindicando visibilidade diante da lógica e da ordem urbana que os marginaliza e apaga.

Apagamentos estes operados em muitas de suas significações, sejam eles precipitados por distribuições territoriais, por interdições, expulsões ou de forma literal, como observamos na imagem abaixo (Figura 9). Exterioridades aos códigos estéticos e sociais vigentes, presenças excedentes na positivada metrópole financeirizada, reificada e, por isso, substituíveis, apagáveis, essas intoleráveis inscrições gráficas, corporais alisam espaços e lugares estriados pela máquina capitalista.

Deleuze e Guattari (1997, p.179) descrevem o espaço liso como um campo sem canais, “ocupado por multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem medi-lo”. O pixo encarna essa multiplicidade e se expande pelo território urbano como uma resistência permanente às tentativas de controle. Ele é, assim, um gesto de resistência micropolítica que escapa à lógica normativa da cidade estriada (organizada e segmentada por funções e por classes) e opera na dimensão do espaço liso discutido por Deleuze e Guattari, onde não há trajetos fixos, nem usos pré-definidos, mas uma contínua experimentação do território. O pixo alisa a cidade ao se infiltrar em suas frestas, mas também a estria ao destacar prédios esquecidos,



fachadas apagadas e muros sem nome, atribuindo-lhes visibilidade e singularidade. Essa prática reconfigura a cidade pela margem, criando outra cartografia: não oficial, não autorizada, porém extremamente significativa.

Georges Didi-Huberman (2011) retoma a metáfora dos vagalumes criada por Pier Paolo Pasolini para refletir sobre modos de resistência em tempos de apagamento simbólico e político. Para Pasolini, os vagalumes eram sinais frágeis e intermitentes, mas intensamente significativos de vida e liberdade, desaparecendo diante do avanço de uma luz totalitária — luz que não ilumina, mas ofusca e controla. Didi-Huberman, porém, propõe que os vagalumes não desapareceram por completo; ainda que mais difíceis de ver, sobrevivem nos interstícios do mundo. São pequenas luzes que continuam a piscar, sinalizando a possibilidade de outras formas de existência, outros modos de ver e habitar o mundo. A deriva situacionista, ao propor um modo de experienciar a cidade que escapa às trajetórias previsíveis e utilitárias, já anunciava a potência dos pequenos gestos de insubordinação que escapam à lógica dominante. Nessa perspectiva, é possível pensar os pixadores como herdeiros dessa sensibilidade errante, corpos que deslizam pelas fissuras do espaço urbano, experimentando e reinventando seus usos (Fig. 9).

À luz da metáfora proposta por Didi-Huberman, as ações dos pixadores se assemelham ao movimento dos vagalumes: lampejos breves, mas intensos e persistentes apesar da luz ofuscante de controle e de normatização. Assim como a deriva revela falhas no tecido homogêneo da cidade, o pixo afirma sua presença e resistência nos interstícios urbanos.

Por fim, este estudo reafirma a importância do pixo como um fenômeno cultural e político capaz de desconstruir hierarquias e contestar as lógicas de subjugação que

Figura 9 - Funcionário da Prefeitura de São Paulo apaga pixação feita em muro da Avenida 23 de Maio. Fonte: Felipe Rau, acervo Estádio.

definem o espaço urbano contemporâneo. Longe de ser um ato puramente destrutivo, o pixo emerge como uma prática que resgata o potencial transformador do espaço público, contribuindo para o debate sobre justiça territorial e direito à cidade, ressaltando a relevância de ações insurgentes na construção de uma sociedade mais equitativa e democrática e sugerindo a possibilidade de futuros urbanos plurais, capazes de conviver com suas inevitáveis dissonâncias.

Referências

ABBUD, Bruno. Jardim Edite, favela colorida. *Juventude Fugitiva*, São Paulo, 29 abr. 2009. Disponível em: <https://juventudefugitiva.wordpress.com/2009/04/29/desocupacao-da-favela-movimento-artistico-expoe-a-realidade-dos-moradores-expulsos-da-jardim-edith/>. Acesso em: 03 dez. 2024.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*: homo sacer, II, I. Tradução: Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo e O amigo*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014.

ALBUQUERQUE, Igor. *Pixação em São Paulo*: Território e relações de poder na metrópole. Editora Monstro dos Mares, 2022.

ANDRADE, Giesse e GUATELLI, Igor. O pixo como ação de ativação, reativação e transgressão de lugares. *Anais do XXI ENANPUR* (Sessão Temática). Campina Grande: Realize Editora, 2025. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/122887>. Acesso em: 22 jun. 2026.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Terceira edição. Rio de Janeiro: Forense Forense-Universitária, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *Kool killer ou l'insurrection par les signes*. Les partisans du moindre effort, 2005. 44 p. Disponível em: <https://lpdme.org/projects/jeanbaudrillard/koolkiller.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2026.

CASTORIADIS, Cornelius; LEFORT, Claude; MORIN, Edgar. *Maio de 68*. A brecha. Trad. de Martha G. C. Costa e Anderson L. da Silva. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

DANTO, A. C. *O abuso da beleza*: a estética e o conceito de arte. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERRELL, Jeff. *Urban Graffiti*: Crimes of Style. Urban Graffiti and the Politics of Criminality. Boston: Northeastern University Press, 1996.

FIX, M. *Parceiros da exclusão*: duas histórias de uma “nova cidade” em São Paulo: Faria Lima e Água Espraiada. São Paulo: Boitempo, 2001.

FUNDAÇÃO BIENAL. *Catálogo da 16ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza*. Muros de ar: Pavilhão do Brasil 2018. Curadores: Gabriel Kozlowski, Laura González Fierro, Marcelo Maia Rosa e Sol Camacho. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2018.

HARVEY, David. A liberdade da cidade. In: MARICATO, Ermínia et al. *Cidades rebeldes*: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

KNAUSS, P. Grafite Urbano Contemporâneo. In S. Torres (ed.), *Raízes e Rumos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação*: Uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira, 2017.

LEIRNER, Sheila. *São Paulo e a ‘merda’ do professor Bardi*. Estadão, 26 jan. 2017. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/sheila-leirner/sao-paulo-e-a-merda-do-professor-bardi/?srsId=AfmBOoqaH_6AO1xQglv6QuNQGiHUBYfS9k5_eidr9VqUImNiB7uVK7Xf. Acesso em: 03 nov. 2025.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *Um rolê pela cidade de riscos*: leituras da piXação em São Paulo. São Carlos: EDUFSCar, 2018.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. N-1 Edições, 2018.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

STAVRIDES, Stavros. *Common Space*: The City as Commons. Tradução Jorge Colaço. 1.ª edição, 2021.

TZARA, Tristan. *Sete manifestos Dada*. Lisboa: Hiena Editora, 1987. Disponível em: https://monoskop.org/images/7/74/Tzara_Tristan_Sete_Manifestos_Dada.pdf. Acesso em: 07 jun. 2026.