

**“QUANDO PICASSO PINTA É CHIQUE E FAMOSO, MAS QUANDO NÓS  
‘PINTA’ É TIRADO DE CRIMINOSO”**

*“WHEN PICASSO PAINTS, IT’S CHIC AND FAMOUS, BUT WHEN WE PAINT, THEY  
CALL US CRIMINALS”*

*“CUANDO PICASSO PINTA ES CHIC Y FAMOSO, PERO CUANDO NOSOTROS  
PINTAMOS NOS LLAMAN CRIMINALES”*

*Ana Luísa de Lima Mansor<sup>1</sup>*

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo analisar a construção do olhar artístico e como a aceitação ou a rejeição das diversas formas de arte estão intrinsecamente ligadas a questões sociológicas, evidenciando como o grafitti e a pixação são um meio de fazer arte, quebrando as barreiras físicas, conceituais e econômicas impostas pelo campo artístico. Paralelamente, tentamos observar o modo como a legitimidade concedida pelo chamado “campo artístico” influencia na aceitação ou rejeição popular da arte de rua.

**Palavras-chave:** Pixação; Grafitti; Campo artístico; Sociologia da arte; Estética.

**ABSTRACT:** The present article aim analyse the construction of the artistic look and how the acceptance or rejection of the distinct forms of art are strongly connected to sociological matters, putting in evidence how grafitti and *pixação* are ways to make art, breaking the physical, conceptual and economic barriers imposed by the art field, pointing, in parallel, how the legitimacy given by this “art field” influences in the popular acceptance or rejection of the street art.

**Keywords:** Pixação; Grafitti; Art field; Sociology of art; Esthetics.

**RESUMEN:** Este artículo pretende analizar la construcción de la mirada artística, y cómo la aceptación o el rechazo de las diversas formas de arte están intrínsecamente ligados a cuestiones sociológicas, mostrando cómo el grafiti y la *pixação* son un medio de hacer arte, rompiendo las barreras físicas, conceptuales y económicas impuestas por el campo

---

<sup>1</sup> Bacharel em Ciências Sociais e graduanda em Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

artístico. Paralelamente, tratamos de observar cómo la legitimidad otorgada por el llamado "campo artístico" influye en la aceptación o el rechazo popular del arte callejero.

**Resumen:** Pixação; Grafitti; Campo artístico; Sociologia del arte; Estética.

## INTRODUÇÃO: A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA HISTÓRIA DA ARTE

Nos últimos anos, discussões acerca da apropriação dos muros da cidade como espaços artísticos têm surgido e criado conflitos. Com o crescimento da industrialização, da urbanização e da verticalização, mutualmente crescem os movimentos do grafitti e da pixação, que têm deixado de ser exclusividade das grandes cidades. Diante disso, diversos setores da sociedade discutem a validade desses movimentos como uma forma de arte ou simples depredação do espaço público.

Na obra *O que é arte?*, Jorge Coli (2006), ao tentar definir arte, escreve: “É possível dizer, então, que arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, isto é: nossa cultura possui uma noção que denomina solidamente algumas de suas atividades e as privilegia.” (COLI, 2006, p. 08). Entretanto, na busca por entender “o que é arte”, passamos por diversas barreiras e questões que, por vezes, são subestimadas, mas que possuem grande papel nessa discussão — como a compreensão de *quem* define o que é arte ou o porquê de acreditarmos nas definições dadas por esse grupo. Dessa forma, diante da discussão sobre manifestações artísticas que provém das ruas, como o grafitti e o pixo, parece ser necessário entender alguns fatores por trás da “admiração”, ou da não admiração, citada por Coli.

Desde os tempos da Grécia Antiga, o papel da arte e a definição de belo são discutidos. Na obra *A República*, Platão (2014) pregava a expulsão dos artistas das cidades porque a arte, quando em contato com cidadãos não instruídos, podia corromper e fazer prevalecer a irracionalidade dos indivíduos. Anos depois, Aristóteles<sup>2</sup> defenderia a arte como importante criação humana, sendo necessário, porém, que houvesse proporção, harmonia e simetria para que uma produção artística fosse considerada bela. Ao longo do tempo, o ideal de arte se concretizou em torno desse referencial artístico: as criações gregas que buscavam a ordem, a racionalidade e a produção de imagens ideais que gerassem, de certa forma, uma higiene social.

<sup>2</sup> Aristóteles (384-322 a.C.) foi um importante filósofo grego. Discípulo de Platão, é considerado um dos pensadores com maior influência na filosofia ocidental.

Não é nenhum segredo que os padrões que possuem supremacia e legitimidade dentro do campo das artes se construíram sobre uma visão eurocêntrica, reproduzindo a ideia aristotélica de arte. Sem negar a relevância das vanguardas que buscaram, e continuam buscando, romper com tais traços, é muito mais fácil se obter um consenso sobre a validade de uma arte renascentista<sup>3</sup>, do que sobre uma arte abstrata<sup>4</sup>, por exemplo — mesmo com toda relevância artística que esse segundo momento teve. Além disso, apesar das correntes contrárias, em diversos momentos da história, a arte “clássica” foi retomada como forte instrumento de manutenção social.

Em suma, sempre existiu, ao que parece, um embate entre a arte acadêmica, tradicional e harmônica — concretizada desde a Grécia Antiga —, e as vanguardas que buscam romper com a supremacia. É impossível negar que essas últimas conseguiram adentrar o campo das artes. Entretanto, observando a inserção gradual da arte de rua no circuito das artes, seria possível afirmar que apenas o título de “arte vanguardista” é o suficiente para que uma expressão seja, de fato, vista como arte — dentro e fora do campo artístico? Para além disso, o que leva uma expressão artística emergente a ser, finalmente, lida como vanguarda? Como explicar a resistência à uma expressão artística que permeia a sociedade há muitos anos — como acontece, por exemplo, com a pixação?

Desse modo, o presente trabalho procura evidenciar, como a aceitação ou a rejeição das formas de arte — seja por parte do campo artístico<sup>5</sup> ou pela opinião popular —, estão intrinsecamente ligadas a questões sociológicas. Colocamos em evidência a arte urbana, em específico o grafitti e a pixação, tentando definir não “o que é arte”, mas sim “o porquê” de não sê-la.

---

<sup>3</sup> Movimento artístico, intelectual e cultural que teve início no século XV na Itália.

<sup>4</sup> Movimento artístico surgido no início do século XX, que buscava romper com os padrões estéticos vigentes no campo artístico da época.

<sup>5</sup> O conceito de “campo” na teoria do sociólogo Pierre Bourdieu (1989) equivale a espaços simbólicos no espaço social, que possuem relativa autonomia, regras e agentes que lutam por uma determinada legitimação. No caso do campo que diz respeito às produções artísticas, curadores, críticos de arte, historiadores, os próprios artistas e outros especialistas são considerados os agentes que lutam entre si pelo capital simbólico do campo: a legitimação e o poder de ditar o que é ou não arte. Outros componentes importantes do campo da arte são as instituições, como galerias e museus, que somam no processo de legitimação das produções que pretendem ser arte.

## 1. GRAFITTI E PIXAÇÃO COMO MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

### 1.1. A história da arte urbana e sua dimensão social

Ao longo da história, pode-se resgatar o uso de tinta sobre as paredes em diversos momentos e com diversas finalidades. Sabe-se que desde os primórdios da humanidade, a *pichação*<sup>6</sup> esteve presente. Para além das pinturas rupestres, existem registros de inscrições de cunho político nas paredes da antiga civilização de Pompéia<sup>7</sup>. Da mesma forma, esse tipo de manifestação seria visto nas ruas de Paris nos movimentos de maio de 1968, e, mais tarde, nos muros das cidades brasileiras no período da Ditadura Militar. Entretanto, a *pixação* (com X) tratada aqui possui uma origem específica, que dialoga com o surgimento de outras manifestações artísticas marginais.

Em meados da década de 1970, as periferias caracterizadas pela residência de populações latinas e afro-americanas de Nova Iorque lidavam com diversos problemas de ordem social, incluindo a violência por parte das gangues que dominavam os territórios e o próprio Estado. Esse terreno era fértil para o nascimento de manifestações artísticas alternativas, permitindo que os moradores tivessem momentos de lazer em meio ao caos. É com essa perspectiva que nasce o hip-hop. Caracterizado pelas produções artísticas de cunho político e social, o hip-hop é um movimento artístico que conta com diversas expressões culturais, entre elas o grafitti — expressão plástica da cultura hip-hop.

No documentário *Style Wars* (1983), de Tony Silver — considerado como um dos registros mais importantes para a história do grafitti —, é possível ver os primeiros grafittis provenientes do movimento hip-hop. O objetivo, de acordo com os grafiteiros entrevistados na produção, era que suas produções rodassem a cidade, por isso optaram por uma superfície pública e móvel: os trens do metrô de Nova Iorque. A ideia era ocupar o máximo de trens possíveis com *tags* — nome dado ao apelido que o grafiteiro assina, para que grafiteiros de toda a cidade pudessem ver e fazer o mesmo.

Dessa forma, como corroborado por Rosane dos Santos Kaplan (2012), na dissertação *Grafite/Pichação: circuitos e territórios na arte de rua*, pode-se dizer que esse tipo de expressão possui um caráter auto-afirmativo e político desde seu começo. No

<sup>6</sup> Por motivos conceituais, é importante sublinhar a diferenciação entre *pichação* e *pixação*. Ao longo do trabalho, usarei a primeira grafia para me referir às inscrições feitas em espaços públicos de um modo geral, sejam elas frases, nomes ou desenhos rápidos — mas sem uma motivação coletiva por trás. Quando, por outro lado, me utilizar da grafia com X, me refiro ao movimento artístico e político consolidado hoje em dia, que motiva artistas a se expressarem, especificamente, através da ocupação dos muros das cidades.

<sup>7</sup> Cidade romana parcialmente enterrada pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C.

mesmo documentário, diversos grafiteiros afirmam que a cobertura da superfície dos trens e muros da cidade com suas *tags* era uma forma de se imporem como indivíduos, rompendo os limites geográficos e sociais que a vivência urbana impõe (KAPLAN, 2012).

Entretanto, o que para seus praticantes era visto como arte, para a maior parte da sociedade de Nova Iorque, assim como para as autoridades, era uma “praga”, um símbolo de que eles haviam perdido o controle. Milhões de dólares eram gastos nas limpezas dos trens grafitados, e o Estado já equiparava a prática de grafitti e pixação a pequenos crimes como furto e roubo. Apresenta-se aqui um momento crucial para a marginalização e criminalização da arte urbana. Com o tempo, o grafitti ganhou força e visibilidade e, junto dele, os debates sobre essa forma de expressão ser arte ou simples depredação do espaço público.

No Brasil, o grafitti e a pixação se tornaram movimentos independentes e tomaram caminhos diferentes. Como já citado, o país já tinha um histórico com a *pichação*, que datava os inscritos de cunho político durante a Ditadura Militar, sem preocupação estética ou motivações individuais. Com o fim desse período, entretanto, as faces dessa expressão foram mudando.

No começo da década de 1980 surgiram as primeiras pichações que viriam a construir a identidade da *pixação* (agora com X), que domina os prédios da capital paulista atualmente. Inspirados nos logos das bandas punk e no formato dos prédios da capital, os pixadores de São Paulo desenvolveram uma estética extremamente particular e nunca antes vista, sendo reconhecida até hoje como uma modalidade de pixação específica da cidade.

No Rio de Janeiro, a movimentação data o ano de 1978, com o surgimento daquela que é considerada a primeira pixação carioca: “Celacanto Provoca Maremoto”. Dominando, principalmente, a Zona Sul carioca, o inscrito intrigava alguns moradores e incentivava outros a reproduzirem, dando início ao movimento da pichação no Rio de Janeiro. Novas frases e novos nomes podiam ser acompanhados, tanto nas ruas como nos jornais, e a pixação era um entretenimento para a população.

Assim como aconteceu em Nova Iorque e em São Paulo, a ambição era espalhar seu pixo pelo maior perímetro urbano possível e as *tags* se tornaram a principal modalidade de pixação no estado. Porém, diferente das frases que vieram com “Celacanto Provoca Maremoto”, nas novas pichações não havia mensagem nas inscrições, de forma que não havia mais o que ser descoberto ou compreendido, perdendo seu caráter interativo. Com o surgimento dos alfabetos e das tipografias próprias do pixo carioca, o fenômeno

passou a ser incompreensível para aqueles de fora dele — apenas quem fazia *tag* sabia identificar e entender outra *tag* — o que contribuiu para a criminalização moral que se construía em relação a ele (JOÃO MARCELO, 2015).

Enquanto toda essa movimentação da formação da pixação acontecia, o grafitti chegava no país com uma estética pronta, um rótulo de arte estrangeira, e associado ao muralismo, de acordo com o pixador contemporâneo CriptaDjan<sup>8</sup>. Um dos nomes precursores do grafitti no Brasil é Alex Vallauri, que chegou de Nova Iorque trazendo as tendências da estética nascida junto com o hip-hop. Vallauri se utilizou do grafitti norte-americano para se posicionar no espaço público contra a ditadura militar, espalhando pelas ruas de São Paulo com araras e frangos o pedido de “Diretas Já”, slogan do movimento por eleições diretas no final da ditadura.

Com o tempo, as diferenças entre os dois movimentos se acentuaram. Hoje possuem estéticas e até propósitos às vezes completamente distintos.<sup>9</sup> No cenário atual da arte urbana brasileira, pode-se dizer que o grafitti está ligado às artes plásticas, prezando assim pela imagem, e a pixação está ligada mais à escrita, prezando pela palavra e/ou pela letra (GITAHY, 1999).

Entretanto, seja em Nova Iorque, São Paulo ou Rio de Janeiro, a pixação e o grafitti se tornaram impulsores de reflexões a respeito do acesso à arte e ao espaço público. Afinal, independente dos rumos que cada movimento tomou, ambos nasceram de movimentos de cunho político, marginalizado e de periferia.

## 1.2. O grafitti e a pixação segundo os grafiteiros e pixadores

Desde o início do século XX o campo artístico passou a ser uma instituição passível de contestações. Com o rompimento causado pelo dadaísmo, por Marcel Duchamp<sup>10</sup> e seus *ready-made*<sup>11</sup>, o grande público passou a compreender que um objeto só é artístico quando aceito como tal pelas diversas “competências” do campo artístico: o museu, o crítico, o historiador, etc. (COLI, 2006). A partir disso, observa-se uma mudança

<sup>8</sup> Tag do pixador paulistano Djan Ivson Silva.

<sup>9</sup> O tópico será retomado mais à frente no presente trabalho.

<sup>10</sup> Henri-Robert-Marcel Duchamp (1887-1968) foi um artista franco-americano inovador. Trabalhou com pintura, escultura, colagem, curta-metragens, arte corporal e objetos encontrados (ArteRef, 2021).

<sup>11</sup> No início do século XX, um dos movimentos artísticos que surge é o Dadaísmo, que tem como intuito protestar contra os estragos trazidos da guerra, denunciando de forma irônica o horror que estava acontecendo. Sendo a negação total da cultura, o Dadaísmo defendia o absurdo, a incoerência, a desordem, o caos. A sua principal representação ficou marcada pelos *ready-mades* — objetos já fabricados presentes no cotidiano, sem valor estético, expostos como obras de arte em espaços especializados (ArteRef, 2021).

no processo de legitimação da arte: afinal, se o título de arte depende da aceitação de um grupo seletivo de indivíduos, como confiar na imparcialidade e justiça dessa seleção? É baseado nessa ideia que a arte urbana encontra uma brecha para construir uma legitimação independente, que não se apoia necessariamente na eventual aceitação do campo artístico. Pixador para pixador, a opinião da sociedade não importa (MARCELO, 2015).

A partir de entrevistas realizadas pela autora do presente artigo com diversos grafiteiros e pixadores, pode-se afirmar que, para esse grupo de artistas, a legitimação institucional não é o objetivo da arte urbana. Muito pelo contrário, sua essência se encontra na transgressão, na contestação do sistema — para alguns de forma mais radical, chegando a não considerar como grafitti ou pixo aqueles feitos com autorização do proprietário do muro utilizado. Por esse motivo, muitos são adeptos da ideia de que é impossível levar o grafitti e pixação para dentro das galerias. O que se pode é levar uma representação.

Para além do princípio transgressor que guia muitos artistas urbanos, a grafiteira Venus (2021)<sup>12</sup> cita, em entrevista realizada para o artigo em questão, a anonimidade de grande parte dos pixadores e grafiteiros como elemento essencial numa produção artística urbana — indo de encontro com um dos pilares do reconhecimento artístico pelo campo das artes (Informação verbal). Para ela, o anonimato é fundamental para garantir que o foco das produções urbanas não seja o nome por trás da obra, mas sim a produção em si (Informação verbal). Em contrapartida, no livro *Mundos da Arte*, Howard Becker (1982) afirma a importância do nome do artista, pois é através dele que se constrói sua reputação. A reputação de um artista é o resultado da soma das apreciações feitas a toda sua produção, mas sem o nome do autor da obra não se pode ter um parâmetro do que aquele artista produz e se ele merece um reconhecimento como produtor de *arte*. Portanto, o que é um dificultador para o campo artístico, para a grafiteira, é um elemento de legitimação.

Para JLo Borges (2021), grafiteira preta e lésbica do subúrbio do Rio de Janeiro, a “artisticidade” de sua produção está nas aproximações que a arte de rua permite com outras mulheres pretas e lésbicas, e não na legitimidade dada pelo campo artístico (Informação verbal). Muito pelo contrário, em entrevista para o presente artigo, a artista afirma: “Se quem diz o que é arte é homem, é branco, é hétero, é cheio de grana, ou seja, é meu opressor, e ele gosta daquilo que eu tô fazendo, certamente tem algo errado com a minha produção” (BORGES, 2021. Informação verbal).

---

<sup>12</sup> Tag de grafiteira paulista, que atua nas ruas de São Paulo desde 2016, e prefere manter o anonimato.

Um ponto levantado por artistas urbanos, quando questionados sobre a legitimação da arte urbana através da migração para espaços como museus e galerias de arte, é a elitização de uma expressão artística que, a princípio, é democrática. De acordo com Carolina Fôlego (2021), grafiteira de São Paulo, em entrevista para a autora, o problema reside no fato de que a galeria não é um espaço acessível para todos, seja economicamente, seja socialmente<sup>13</sup> (Informação verbal). Dessa forma, para uma população que não possuía acesso aos espaços artísticos renomados — seja por motivos econômicos ou sociais — a ocupação daquilo que era público era a possibilidade mais próspera tanto de expor seus trabalhos para o maior número de pessoas possíveis, como de consumir arte também. A escolha dos trens e dos muros da cidade como telas de pintura não foi por acaso.

Em suma, conceituar o grafitti e a pixação como formas artísticas é uma tarefa complexa, que envolve diversos elementos subjetivos — nenhum deles sendo, entretanto, o aval institucional do campo artístico. A transgressão, o anonimato, a necessidade — tanto de uma auto representação quanto de se comunicar com as ruas — são alguns deles, entre outros. Contudo, após entrevistas formais e informais com artistas urbanos e a análise da trajetória artística e pessoal deles, é possível afirmar que a essência da arte urbana, aquilo que move os artistas e que permite que eles reconheçam outras produções como grafittis e pixações, permanece a mesma desde os grafiteiros de trens em Nova Iorque: a necessidade de se fazer visível em meio ao caos da metrópole; uma forma de se impor com aquilo que está ao seu alcance. Nas palavras de Venus: “A arte de rua abre portas para pessoas que talvez pensassem que não haveria porta nenhuma para elas” (VENUS, 2021. Informação verbal).

## 2. GRAFITTI VERSUS PIXAÇÃO

### 2.1. A oposição entre grafitti e pixação no Brasil e o papel do Estado e do mercado na manutenção desse fenômeno

Grafiteiros e pixadores possuem uma perspectiva similar sobre a arte de rua, o grafitti e a pixação, os quais andam juntos em diversas circunstâncias. Entretanto, é indiscutível que, para todos aqueles que não participam dos movimentos, eles se

<sup>13</sup> De acordo com pesquisa realizada em 2019 pelo instituto Oi Futuro, da empresa de telecomunicações de mesmo nome, e da consultoria Consumoteca, 82% dos frequentadores de museus brasileiros integram as classes A e B, ou seja, pertencem a famílias que, naquele ano, ganhava mais de R\$ 9.980 mensais.

constituem de coisas completamente diferentes e, em determinados momentos, até mesmo opostas. Cada vez mais se observa a criação de uma polarização entre o grafitti e a pixação, colocando cada uma das expressões numa extremidade.

É importante ressaltar que a diferenciação entre grafitti e pixação é variável e extremamente territorial. Enquanto no Brasil existe uma distinção estética e conceitual bem estabelecida, em outros países, como os Estados Unidos, toda arte urbana é chamada de grafitti. No Brasil, chamam-se grafitti as produções figurativas, geralmente associadas à pintura, ao muralismo. Sejam sob forma de *bombs*<sup>14</sup> ou *personas*<sup>15</sup>, o grafitti geralmente é colorido e trabalhado, e, para muitos, representa uma forma de arte. Quanto à pixação, o imaginário brasileiro associa a palavra às letras “rabiscadas” nas paredes, e aos inscritos muitas vezes incompreensíveis feitos nos prédios. Muito diferente da apreciação dos grafitti, a pixação é vista por muitos como algo sujo, um ato de vandalismo e depredação do espaço público.

Essa diferenciação que se dá no Brasil está, em primeiro lugar, relacionada com o surgimento de cada um desses movimentos no país. Como apresentado anteriormente, a origem do grafitti brasileiro e da pixação brasileira se deram de formas não apenas diferentes, mas também separadas. O grafitti é uma expressão plástica que surgiu nos Estados Unidos, chegando ao Brasil já com uma estética consolidada e uma certa “moral” entre os artistas, principalmente, por se tratar de uma expressão que vinha de fora. A pixação aqui tratada, por sua vez, é nascida e criada nas diversas capitais brasileiras. Diferente do pixo, o grafitti passou pelo processo de marginalização e criminalização ainda em território estrangeiro e, por esse motivo, chegou aqui com o título de “arte marginal”, mas ainda assim chamada de arte. Em contrapartida, a pixação sofreu tais repressões enquanto ainda se solidificava como movimento, de forma que o estigma de depredação e sujeira se atrelou a ela.

Considerando, portanto, que o início da pixação no Brasil data do início dos anos 1980, e que já no final da década seguinte sua prática foi criminalizada<sup>16</sup>, passa-se a

---

<sup>14</sup> Modalidade de grafitti que consiste na produção de letras, geralmente formando a *tag* do grafiteiro.

<sup>15</sup> Grafittis que ilustram personagens criados pelos grafiteiros.

<sup>16</sup> A partir do Artigo 65 da Lei 9.605/98, de 12 de fevereiro de 1998, a pixação e o grafitti passam a ser legalmente reconhecidos como vandalismo e crime ambiental. A partir de 2011, entretanto, o artigo foi alterado, de modo que: “Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos

compreender a resistência em aceitar a pixação como uma manifestação artística. O período de tempo entre o surgimento do pixo e sua criminalização é curto, de modo que essa característica se atrelou a ele. O inconsciente coletivo já integra que a estética do pixo é uma estética proibida. Para além disso, mais recentemente, tem-se o reforço legal de que, enquanto a pixação é proibida, o grafitti, enquanto arte, é incentivado.

Entretanto, ao perceber que a apropriação do espaço público através da arte não seria parada com leis e punições, as autoridades e instituições decidiram lutar com uma linguagem que seria reconhecida pelos artistas: a própria arte de rua. Dessa forma, cada vez mais, o Estado e o sistema capitalista em geral se utilizam do grafitti como antídoto para a pixação, incentivando, inclusive, artistas de rua a fazerem o mesmo, às vezes como forma de proteção, uma vez que o grafitti e, por consequência, os grafiteiros, são mais bem visto que a pixação e o pixador pela sociedade, o Estado e os órgãos de repressão.

Com o tempo, o grafitti passou a ter uma atuação maior na mídia e a fazer alianças com o poder público e privado. Simultaneamente, passa-se a observar sua maior aceitação como expressão artística por parte do público. Diante do contexto no qual isso vem ocorrendo, é importante entender os limites entre incorporação e reconhecimento artísticos.

Para o sociólogo Alexandre Barbosa Pereira (2017), no texto “Quem não é visto, não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação”, a dissociação entre grafitti e pichação contribuiu para que o grafite começasse a ser aceito, mas apenas como forma de combate ao pixo. Para ele, o grafitti é mais associado à arte, e facilmente entendido como forma de ação do Estado e mesmo do mercado. Já a pixação é abominada pela maioria da população; é uma máquina de guerra, nômade e difícil de ser capturada (BARBOSA, 2017). Assim:

O grafitti tem uma longa história de parceria com os poderes públicos e privados, o grafitti sempre foi envolvido com prefeituras, por exemplo. Aqui em São Paulo, desde a época da Erundina<sup>17</sup>, o grafitti andou lado a lado com os prefeitos que assumiram, principalmente os prefeitos com propostas higienistas. Os grafiteiros sempre estiveram à disposição deles. (DJAN IVSON SILVA, 2021. Informação verbal).

Através da análise de matérias feitas por jornais e outros veículos de comunicação, é evidente notar nesse tipo de proposta o caráter higienista citado por

---

governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011)”.

<sup>17</sup> Luiza Erundina (PT), prefeita da cidade de São Paulo entre os anos de 1989 e 1993.

CriptaDjan. Por trás de cada projeto de incentivo ao grafitti, a motivação usada pelo Estado é de conter a pixação, ou apresentar uma alternativa aos pixadores. Dessa forma, a tentativa de “limpeza” da cidade usando o grafitti se tornou cada vez mais comum, assim como a tentativa de controle da produção dos grafiteiros.

Outro fator que contribui para a maior aceitação do grafitti em relação ao pixo é o fato de que, cada vez mais, ele vem se transformando em mercadoria<sup>18</sup> e sendo inserido na lógica da economia capitalista<sup>19</sup>. Dessa forma, ele é aceito pelas elites econômicas e sociais, que possuem um grande poder de influência sobre o resto da população. Devido à educação capitalista que a sociedade contemporânea recebe, a valorização econômica de algo confere uma maior valorização cultural e artística. Uma vez que a “elite” passa a considerar o grafitti como algo digno de receber um investimento econômico, o resto da sociedade se propõe a reconhecê-lo como forma legítima de arte. Ou seja, se as classes dominantes aceitam o grafitti como arte, as classes dominadas também o fazem — e se as classes dominantes marginalizam o pixo, as dominadas, por consequência, também o fazem.

Diante dessa demanda crescente por grafitti, ele passou a ser visto como uma opção de produto a ser comercializado e, por isso, se distanciou da marginalização. A pixação, por outro lado, ainda não conquistou uma notoriedade no mercado, o que, para CriptaDjan, dificulta sua compreensão: uma vez que o pixo não é consumido, não gira o capital e não há incentivo para o entendimento dessa estética ou desse movimento.

### 3. AS DESIGUALDADES SOCIAIS E A MARGINALIZAÇÃO DA ARTE URBANA

No final da década de 1980, Pierre Bourdieu procurou evidenciar a relação histórica entre preferências estéticas e fatores sociais. Na obra *As regras da arte*, de 1989, o sociólogo afirmou que preferências estéticas eram ligadas ao grau de instrução e à posição socioeconômica dos indivíduos, pois as obras guardam traços de determinismos

<sup>18</sup> Tal inserção, portanto, pode acontecer em três formatos: o grafitti como *arte*, como *estilo de arte*, e como *técnica artística* (RIBEIRO, GOSLIN e SILVA, 2016). É muito comum a comercialização de telas, painéis e afins, que são pintados com o estilo e a técnica comumente utilizados na produção de grafittis de rua. Também é corrente a contratação da mão de obra de grafiteiros para a pintura de muros, paredes e outras superfícies.

<sup>19</sup> Aqui, refiro-me ao sistema econômico em vigor desde o século XV, que tem como base a propriedade privada e o acúmulo de capital. Mesmo que o capitalismo tenha passado por diversas transformações ao longo do tempo, essa base se mantém a mesma. Dessa forma, a transformação do grafitti em mercadoria pressupõe que ele adquira um valor de uso e de troca, de modo que possa entrar no processo que gera o acúmulo de capital para os detentores dos meios de produção (MARX, 1867).

sociais que se exercem por meio do *habitus*<sup>20</sup> do artista — a família, a escola, o local de moradia, os contatos profissionais, dentre outros. Além disso, a produção também é influenciada pelas demandas e constrangimentos sociais inscritos na posição ocupada por esse artista e sua obra no campo artístico. Essa posição, por sua vez, é determinada pelos agentes que possuem o poder de legitimação dentro do campo e é ela que determina o grau de legitimidade de uma obra de arte (ILANA GOLDSTEIN, 2008).

Entretanto, tais agentes, como quaisquer outros indivíduos, pertencem a uma sociedade e, por isso, possuem preferências estéticas moldadas pelo meio social em que são inseridos. Quando entramos no debate sobre grafitti e pixação, essa questão se torna um ponto chave para entendermos o porquê da legitimação, ou não, da produção feita nas ruas.

A construção do “olhar artístico” *hegemônico*<sup>21</sup>, de acordo com Bourdieu (1989), está associado a condições de aquisição particulares — frequência de museus e galerias, familiarização com produções artísticas desde o ensino escolar, por exemplo. O contato com tais espaços e suas produções gera um repertório de referências que acaba por construir o olhar estético de um indivíduo. Esse olhar estético é o que guia tanto as preferências do amador de arte, quanto as do artista, construindo, assim, o que esses indivíduos consideram belo. Dessa forma, tendemos a apreciar esteticamente produções de artistas que possuem um referencial semelhante ao nosso, ou seja, a produção de indivíduos que estão inseridos num meio socioeconômico semelhante ao nosso.

Isso posto, entende-se que o repertório de referências dos indivíduos que possuem o poder de legitimação do campo artístico é nitidamente distinto do repertório dos grafiteiros e pixadores. Considerando que o primeiro grupo, em sua maioria, detém um capital econômico maior, ele possui uma maior acessibilidade a espaços artísticos como museus e galerias e, por isso, sua bagagem de referências é baseada nas produções que eles consomem nesses espaços. Dessa forma, o conceito de arte definido pelo campo artístico estava fora do alcance dos grafiteiros e pixadores que iniciaram o movimento (indivíduos detentores de baixo capital econômico). Ou seja, esses artistas não produziam uma arte

---

<sup>20</sup> O *habitus*, conceito cunhado por Pierre Bourdieu (1976), é a ação individual resultante da assimilação que ele faz das influências da estrutura social. É o conjunto de valores morais, preferências, costumes, que o indivíduo desenvolve a partir da internalização dos valores, gostos e costumes, dentre outros aspectos, dos grupos sociais aos quais ele pertence. Para Bourdieu, o *habitus* começa a ser desenvolvido na família e é reforçado na escola, sendo o mediador entre a estrutura e o indivíduo.

<sup>21</sup> Com a análise proposta neste trabalho, pode-se concluir que existem muitas concepções de arte. O olhar artístico hegemônico é aquele reconhecido pelo campo artístico, o mesmo que não legitima expressões tais como a pixação.

norteada pelos referenciais legitimados pelo campo artístico e, por essa razão, aqueles que detêm o poder de legitimar a arte não possuem o olhar para enxergar no grafitti e na pixação uma obra de arte válida.

A partir disso, entende-se a impossibilidade de analisar a não-aceitação do grafitti e da pixação como expressões artísticas sem passar pela questão da desigualdade social. Uma vez pontuado que o referencial artístico de indivíduos de classes altas é aquele tido como legítimo, entende-se que o referencial de indivíduos de classe baixa não o é. No caso do grafitti e, mais fortemente, da pixação, para além da não-legitimação, existe a marginalização. Não apenas não é arte, como é crime, sujeira e vandalismo. Para muitos artistas urbanos, esse fenômeno se dá, exatamente, pela origem periférica do grafitti e da pixação. “Não é aceita porque tem um caráter muito periférico. A pixação de São Paulo não é feita pelos *playboys*<sup>22</sup>, é feita pela galera da periferia. A galera que vem pro centro para tomar ele pra si e para fazer parte desse centro”, afirma Carolina Fôlego em entrevista para a autora.

Como já citado, o hip-hop e por consequência a sua expressão plástica, o grafitti, nasceu nas periferias de Nova Iorque e se espalhou pelo mundo como uma manifestação cultural dos indivíduos marginalizados, seja por classe ou por raça. O movimento é, inclusive, identificado muitas vezes como uma expressão cultural da população negra. Paralelo a essa ideia, é comprovado através de diversos estudos científicos, o preconceito estrutural em relação à classe e à raça que a sociedade ocidental carrega — como explicitado no livro *Racismo Estrutural*, de Silvio Almeida (2019), organizado por Djamila Ribeiro para a coleção “Feminismos Plurais”. Juntando essas duas informações, entende-se a marginalização da arte de rua. Mesmo que existam diversas formas de arte que ainda não foram aceitas pelo campo artístico, os preconceitos de classe e de raça são motivos que se destacam quando se trata da resistência em relação às manifestações artísticas de rua.

O mundo das artes, o poder de legitimação, a possibilidade de circulação nos ambientes artísticos e até a própria produção das diversas formas de arte foram, por muito tempo, monopólio de uma elite econômica branca. Basta fazer uma breve análise na chamada “História da arte” que será possível identificar que, por muitos anos, os nomes importantes da arte ocidental eram apenas artistas brancos, os quais retratavam também, majoritariamente, personagens brancos, e eram consumidos por um público branco, pois

<sup>22</sup> Vocativo usado para se referenciar a jovens de classe média alta.

eram eles que possuíam capital para consumir arte. A representação da população branca se tornou parâmetro nas artes.

O grafitti e a pixação, para além de manifestações que se originam na periferia, composta, majoritariamente, por uma população negra, tem como objetivo se impor, mostrar as indignações sociais que esses indivíduos carregam dentro de si, e diversificar a narrativa — falar sobre indivíduos pobres e pretos para indivíduos pobres e pretos. É inaceitável, para alguns agentes do campo das artes, que essa população tenha a capacidade de criar arte, que o faça mesmo sem a legitimação artística, e, mais ainda, que a utilize para criticar a estrutura social — como é o caso de Tody One<sup>23</sup>, que tem como objetivo colocar a população negra como protagonista de seus grafittis, mas que, de acordo com uma fala sua em entrevista para o site *Urbano Independente*, constantemente tem seus projetos negados por trazerem esse tipo de diálogo.

## CONCLUSÃO

Dessa forma, é possível observar o quanto a noção de arte, as preferências estéticas e a aceitação de produções artísticas estão ligadas a fatores econômicos e sociais. Quando movimentos nascidos nas classes baixas invadem os olhos de indivíduos de classes altas e se empoderam através da ocupação do espaço público, há um incômodo. Isso se dá porque os padrões estéticos são outros; a intenção é outra e, principalmente, a origem é outra. O incômodo em relação ao grafitti e à pixação ocorre, entre outros motivos, em relação ao fato de que é uma arte criada por indivíduos marginalizados, para indivíduos marginalizados. Não possuem, como vanguardas que antes surgiram, o objetivo de agradar os olhares das classes altas que possuem o monopólio de legitimação da arte, e nem poderiam.

Analisando-o historicamente, o mundo da arte não tem pretensão de se tornar totalmente acessível. A arte como posse da elite é uma construção de décadas. O grafitti e, principalmente, o pixo, não apenas rompem com isso, como propõem uma maneira de fazer arte que não é possível de ser controlada pelas instituições, críticos, curadores e historiadores que compõem o campo artístico, e por isso é condenada. Desde os tempos de Platão a arte desviante é desaprovada e considerada perigosa, pelo simples fato de dar

---

<sup>23</sup> Tag do grafiteiro paulistano João Paulo de Alencar.

abertura a uma diversidade que muitos, principalmente aqueles que detêm os diversos tipos de poderes sociais, pretendem censurar.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Editora Livros Horizonte, 2010.

BORGES, Jenifer Luize. Depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Ana Luísa de Lima Mansor. Cidade: Lorena, São Paulo. 2021. 1 arquivo .mp3. Entrevista concedida para pesquisa sobre grafitti e pixação.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL. Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Institui o Código Civil. Diário Oficial da União: seção 4, Brasília, DF, n. 181, p. 1, 13 fev. 1998. PL 62/95.

COLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

ENTREVISTA com o artista urbano Tody One | Urbano Independente. **Urbano Independente**, 2016. Disponível em: <<https://urbanoindependente.wordpress.com/2016/10/10/entrevista-com-o-artista-urbano-todyone-urbano-independente/>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

FÔLEGO, Carolina. Depoimento [mar. 2021]. Entrevistadora: Ana Luísa de Lima Mansor. Cidade: Lorena, São Paulo. 2021. 1 arquivo .mp3. Entrevista concedida para pesquisa sobre grafitti e pixação.

GITAHY, Celso. **O que é grafitti**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

GOLDSTEIN, Ilana. A sociologia da arte de Bourdieu procurou evidenciar a estreita ligação entre política e preferências estéticas. **Portal Luis Nassif**, 2008. Disponível em: <<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/2189391:BlogPost:28668>>. Acesso em: 17 abr. 2021.

KAPLAN, Rosane dos Santos. **Grafite/Pichação: circuitos e territórios na arte de rua**. Niterói: Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense – UFF. 2012.

LOBO, Emanuel. Depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Ana Luísa de Lima Mansor. Cidade: Lorena, São Paulo. 2021. Forma de registro [gravação]. Entrevista concedida para pesquisa sobre grafitti e pixação.

MARCEL Duchamp: um artista inovador, polêmico e revolucionário. **Arteref**, 2022. Disponível em: <<https://arteref.com/arte-moderna/marcel-duchamp/>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

MARCELO, João. **Xarpi - um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora ISBN: 978-85-918724-0-4. 2015.

OLEQUES, Liane Carvalho. Impressionismo. **InfoEscola**, c2006-2022. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/impressionismo/>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

PAIXÃO, Mayara. Tody One: o grafitti como ferramenta de transformação periférica e expressão negra. **Brasil de Fato**, 2018. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2018/12/17/tody-one-o-grafite-como-ferramenta-de-transformacao-periferica-e-expressao-negra>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Quem não é visto, não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pichação. **Cadernos de Arte e Antropologia**, online, v. 1, n. 2, p. 55 - 69, out. 2012. DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.631>.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Editora Calouste Gulbenkian, 2014.

RIBEIRO, Cláudio. Pichações de Pompeia, cidade romana abandonada. **Porto Ribeiro**, 2014. Disponível em: <<http://portoribeiro.com/pichacoes-de-pompeia-cidade-romana-abandonada/>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

RODRIGUES, Alex. Classe A e B reúnem 82% dos frequentadores de museu, diz pesquisa. **Agência Brasil**, 2019. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-06/classes-e-b-reunem-82-dos-frequentadores-de-museus-diz-pesquisa>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

SILVA, Djan Ivson. Depoimento [mar. 2021]. Entrevistadora: Ana Luísa de Lima Mansor. Cidade: Lorena, São Paulo. 2021. 1 arquivo .mp3. Entrevista concedida para pesquisa sobre grafitti e pixação.

VENUS. Depoimento. [fev. 2021]. Entrevistadora: Ana Luísa de Lima Mansor. Cidade: Lorena, São Paulo. 2021. 1 arquivo .mp3. Entrevista concedida para pesquisa sobre grafitti e pixação.

#### REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFÍAS:

**STYLE WARS**. Direção: Tony Silver. Produção: Henry Chalfant e Tony Silver. Estados Unidos: PBS, 1983.

TX NOW. **PIXO**. YouTube. 16 set. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>> . Acesso em: 19 mar. 2021.