



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FELIPE VINÍCIUS DE ANDRADE

A ARTIFICAÇÃO DA PIXAÇÃO: TENSÃO E CONVERGÊNCIA ENTRE A  
TRANSGRESSÃO URBANA E O SISTEMA DAS ARTES

CURITIBA

2025

FELIPE VINÍCIUS DE ANDRADE

A ARTIFICAÇÃO DA PIXAÇÃO: TENSÃO E CONVERGÊNCIA ENTRE A  
TRANSGRESSÃO URBANA E O SISTEMA DAS ARTES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Czajka

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Andrade, Felipe Vinícius de

A artificação da pixação : tensão e convergência entre a transgressão urbana e o sistema das artes. / Felipe Vinícius de Andrade. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Czajka.

1. Arte de rua. 2. Grafitos. 3. Espaço urbano. I. Czajka, Rodrigo, 1976-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM SOCIOLOGIA

No dia doze de dezembro de dois mil e vinte e cinco às 14:00 horas, na sala 906, prédio D. Pedro I, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese do doutorando **FELIPE VINICIUS DE ANDRADE**, intitulada: **A artificação da pixação: tensão e convergência entre a transgressão urbana e o sistema das artes**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO CZAJKA. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO CZAJKA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), CAUE KRUGER (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ), ARTUR CORREIA DE FREITAS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - ), GIOVANA TEREZINHA SIMÃO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RODRIGO CZAJKA, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 12 de Dezembro de 2025.




RODRIGO CZAJKA  
Presidente da Banca Examinadora



CAUE KRÜGER  
Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO  
PARANÁ)



ARTUR CORREIA DE FREITAS  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - )



GIOVANA TEREZINHA SIMÃO  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - )

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **FELIPE VINICIUS DE ANDRADE**, intitulada: **A artificação da pixação: tensão e convergência entre a transgressão urbana e o sistema das artes**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO CZAJKA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 12 de Dezembro de 2025.



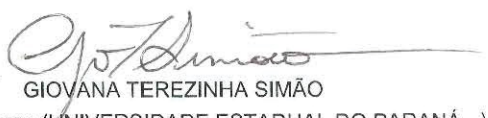
RODRIGO CZAJKA  
Presidente da Banca Examinadora



CAUE KRUGER  
Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO  
PARANÁ)



ARTUR CORREIA DE FREITAS  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - )



GIOVANA TEREZINHA SIMÃO  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - )

## **AGRADECIMENTOS**

A jornada de elaboração desta tese não foi solitária. Reconheço e agradeço a todos aqueles que, de diferentes formas, tornaram este trabalho possível.

À Universidade Federal do Paraná (UFPR) e, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, por fornecerem o ambiente acadêmico, a infraestrutura e o suporte intelectual necessários para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Grupo de Pesquisa Cultura, Política e Movimentos Sociais da América Latina (CPMSAL), pela acolhida, pelos debates instigantes e pelo espaço de troca que tanto contribuiu para refinar as ideias e perspectivas presentes nesta tese.

Ao meu orientador, Rodrigo Czajka, a quem devo um agradecimento especial pela confiança, paciência, leitura e pelos diálogos que sempre abriram novos horizontes. Sua orientação foi fundamental para a concretização dessa pesquisa.

Aos membros da banca examinadora, Giovana Simão e Artur Correia de Freitas, pela disponibilidade, pelo tempo dedicado à leitura crítica do material e pelas contribuições valiosas que enriqueceram enormemente na qualificação.

Um agradecimento sincero e essencial aos artistas e pixadores entrevistados. A generosidade com que compartilharam suas experiências, suas histórias e seus olhares sobre a pixação está no cerne desta pesquisa.

À minha esposa, Vanessa, pelo amor, pela força inabalável, pela compreensão e por cada momento de incentivo ao longo destes anos. Ao meu filho, Noam, por ser a minha inspiração e alegria. Aos meus pais, Majurie e Onivaldo, por todo o apoio, carinho e por acreditarem sempre nos meus objetivos. E às minhas irmãs, Karim e Nicoli.

Por fim, agradeço aos amigos e a todas as demais pessoas que, com seu suporte, críticas, conversas informais ou ajuda, contribuíram direta ou indiretamente para que esta tese fosse finalizada.

A todos, o meu muito obrigado.

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção.  
Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que  
nasce da múltipla escolha. A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

(Sergio Vaz, 2008)

## RESUMO

Fenômeno social de nosso tempo, a pixação constitui-se como importante objeto na análise e na elucidação de diferentes disputas simbólicas e materiais no espaço urbano contemporâneo. De natureza transgressora e hostilizada por diferentes grupos sociais, a pixação tem produzido uma relação complexa e ambivalente com os padrões estéticos do chamado sistema da arte. Historicamente, esse sistema estrutura, classifica e consagra diferentes produções visuais a partir de seus próprios instrumentos de legitimidade – galerias, museus, academias e o mercado leiloeiro. Entretanto, mais recentemente temos observado que críticos, curadores e artistas têm incorporado a pixação ao regime estético das artes, reconhecendo nela elementos como a crítica social, a desconstrução da linguagem escrita e visual. Essa reavaliação tem levado à inclusão da produção de pixadores em exposições e bienais, e até mesmo à apropriação de suas conquistas estético-políticas por artistas do mainstream, gerando debates sobre descaracterização de um fenômeno social originalmente marginal, agora reconfigurado no processo de circulação de mercadorias culturais. Nesta tese analiso esse reposicionamento da pixação no sistema da arte e de que forma a pixação, ainda que transgressora, passa por um processo de artificação de seus signos. O conceito de artificação se mostra particularmente adequado para este estudo, pois permite compreender a transformação social pela qual práticas, originalmente desprovidas de atributo artístico formal, são gradualmente aceitas e reconfiguradas dentro do universo das artes. A metodologia empregada é a análise conceitual e documental, complementada por entrevistas e análise de imagens, focada em abordar os momentos-chave dessa aproximação. Demonstro que a visibilidade e o debate gerados por eventos como as intervenções nas 28<sup>a</sup> e 29<sup>a</sup> Bienais de São Paulo, galerias Choque Cultural e Crivo, Escola de Belas Artes de São Paulo e a inclusão na 7<sup>a</sup> Bienal de Berlim, foram fatores decisivos no processo de reavaliação e incorporação da pixação no cenário artístico institucional e mercadológico.

**Palavras-chave:** Pixação; Transgressão; Artificação; Performance; Arte.

## ABSTRACT

A social phenomenon of our time, pixação constitutes an important object in the analysis and elucidation of different symbolic and material disputes in the contemporary urban space. Of a transgressive nature and subject to hostility from different social groups, pixação has produced a complex and ambivalent relationship with the aesthetic standards of the so-called art system. Historically, this system structures, classifies, and consecrates different visual productions based on its own instruments of legitimacy – galleries, museums, academies, and the auction market. However, more recently we have observed that critics, curators, and artists have incorporated pixação into the aesthetic regime of the arts, recognizing in it elements such as social criticism, and the deconstruction of written and visual language. This reevaluation has led to the inclusion of the production of pixadores in exhibitions and biennials, and even the appropriation of their aesthetic-political achievements by mainstream artists, generating debates about the loss of character of an originally marginal social phenomenon, now reconfigured in the process of circulation of cultural commodities. In this thesis, I analyze this repositioning of pixação within the art system and how pixação, although transgressive, undergoes a process of "artification" of its signs. The concept of artification proves particularly adequate for this study, as it allows us to understand the social transformation through which practices, originally devoid of formal artistic attribute, are gradually accepted and reconfigured within the universe of the arts. The methodology employed is conceptual and documentary analysis, supplemented by interviews and image analysis, focused on addressing the key moments of this approximation. I demonstrate that the visibility and debate generated by events such as the interventions at the 28th and 29th São Paulo Biennials, Choque Cultural and Crivo galleries, the São Paulo School of Fine Arts, and the inclusion in the 7th Berlin Biennial, were decisive factors in the process of reevaluation and incorporation of pixação into the institutional and market art scene.

**Keywords:** "Pixação"; Transgression; Artification; Performance; Art.

## RESUMEN

Fenómeno social de nuestro tiempo, la pixação se constituye como un objeto importante en el análisis y la elucidación de diferentes disputas simbólicas y materiales en el espacio urbano contemporáneo. De naturaleza transgresora y hostilizada por diferentes grupos sociales, la pixação ha generado una relación compleja y ambivalente con los estándares estéticos del llamado sistema del arte. Históricamente, este sistema estructura, clasifica y consagra diferentes producciones visuales a partir de sus propios instrumentos de legitimidad – galerías, museos, academias y el mercado de subastas. Sin embargo, más recientemente hemos observado que críticos, curadores y artistas han incorporado la pixação al régimen estético de las artes, reconociendo en ella elementos como la crítica social, la deconstrucción del lenguaje escrito y visual. Esta reevaluación ha llevado a la inclusión de la producción de los pixadores en exposiciones y bienales, e incluso a la apropiación de sus logros estético-políticos por artistas del mainstream, generando debates sobre la descaracterización de un fenómeno social originalmente marginal, ahora reconfigurado en el proceso de circulación de mercancías culturales. En esta tesis analizo ese reposicionamiento de la pixação en el sistema del arte y de qué forma la pixação, aunque transgresora, pasa por un proceso de artificación de sus signos. El concepto de artificación se muestra particularmente adecuado para este estudio, ya que permite comprender la transformación social por la cual prácticas, originalmente desprovistas de atributo artístico formal, son gradualmente aceptadas y reconfiguradas dentro del universo de las artes. La metodología empleada es el análisis conceptual y documental, complementada por entrevistas y análisis de imágenes, enfocado en abordar los momentos clave de esta aproximación. Demuestro que la visibilidad y el debate generados por eventos como las intervenciones en las 28ª y 29ª Bienales de São Paulo, las galerías Choque Cultural y Crivo, la Escuela de Bellas Artes de São Paulo y la inclusión en la 7ª Bienal de Berlín, fueron factores decisivos en el proceso de reevaluación e incorporación de la pixação en el escenario artístico institucional y de mercado.

**Palabras clave:** Pixação; Transgresión; Artificación; Performance; Arte.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** “Sous les pavés, la plage” - Pixação de maio de 1968 em Paris..... 26
- Figura 2:** Cornbread and Friends - *Tags* de 1967 na Filadélfia.....27
- Figura 3:** *Tags* dos anos 1960 e 1970 na cidade de Nova York (Tag Town de Martha Cooper). Disponível em: <https://galeriebabylone.com/shop/martha-cooper-tag-town-signed-by-blade/.....> 28
- Figura 4:** Recorte do jornal O Globo (1978), sobre as pixações “Celacanto provoca maremoto” e “Lerfá Mu” no Rio de Janeiro. Disponível em: [https://photos.google.com/share/AF1QipNKwSELGDMUr4rcOPgS5Rfp9gwvUIUCLrv3LdWuUiq7xTUIOXEPy-L1nwdO1TU\\_bw/photo/AF1QipOoRdo1VpVSPq1F9-D0X1\\_yoi2VJjCfutVQBB--?key=MldCU3lzckZycmxHb3oyUGh5YmpSWmN0Rm56VUtn.....](https://photos.google.com/share/AF1QipNKwSELGDMUr4rcOPgS5Rfp9gwvUIUCLrv3LdWuUiq7xTUIOXEPy-L1nwdO1TU_bw/photo/AF1QipOoRdo1VpVSPq1F9-D0X1_yoi2VJjCfutVQBB--?key=MldCU3lzckZycmxHb3oyUGh5YmpSWmN0Rm56VUtn.....) 31
- Figura 5:** Pixações contra a ditadura militar no Brasil. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/fotogalerias/relembre-protestos-de-1968-ano-em-que-foi-editado-ai-5-24054343.....> 32
- Figura 6:** Fountain de Marcel Duchamp (1917).....35
- Figura 7:** Instalação “In Advance of the Broken Arm” de Marcel Duchamp (1915). Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/marcel-duchamp/in-advance-of-the-broken-arm-1915.36>
- Figura 8:** Performance “I Like America And America Likes Me” de Joseph Beuys (1974). Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me.....> 38
- Figura 9:** Grand Maitre of the Outsider de Jean Dubuffet (1947). Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jean-dubuffet/grand-maitre-of-the-outsider-1947.....> 39
- Figura 10:** Brillo Soap Pads Boxes de Andy Warhol (1964). Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/andy-warhol/brillo-soap-pads-boxes-1964.....> 40
- Figura 11:** Caveira de Jean-Michel Basquiat (1981). Imagem disponível em: <https://blog.useartools.com.br/basquiat/.....> 42
- Figura 12:** Combate à pixação nos anos 1980. Imagem disponível em: <https://www.estadao.com.br/fotos/acervo/historia-da-pichacao-e-do-grafite-em-sao-paulo/.....> 49
- Figura 13:** O jornal Porto Imagem, traça o “perfil” do pichador em Porto Alegre. Imagem disponível em: <https://portoimagem.wordpress.com/2015/02/10/o-pichador-de-porto-alegre-e-de-classe-media/.....> 50
- Figura 14:** Intervenção dos pixadores na 28ª Bienal de São Paulo. Imagem disponível em: <https://artmob.wordpress.com/2008/10/27/o-vazio-foi-ocupado/.55>
- Figura 15:** Intervenção dos pixadores na 28ª Bienal de São Paulo. Imagem disponível em: Bienal “do vazio” termina amanhã em São Paulo - 05/12/2008 - Ilustrada..... 55
- Figura 16:** Intervenção “Liberte os urubu” sobre a obra Bandeira Branca de Nuno Ramos na 29ª Bienal de São Paulo. Imagem disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/obra-polemica-com-urubus-dentro->

|  |     |
|--|-----|
| da-bienal-e-alvo-de-pichacao.html.....   | 60  |
| <b>Figura 17:</b> Carro alegórico da Vai-vai “Manifesto paulistano” de 2024. Imagem disponível em: <a href="https://www.poder360.com.br/poder-gente/silvio-almeida-desfila-em-carro-da-vai-vai-com-borba-gato-pichado/">https://www.poder360.com.br/poder-gente/silvio-almeida-desfila-em-carro-da-vai-vai-com-borba-gato-pichado/</a> .....   | 64  |
| <b>Figura 18:</b> Exposição “35 anos de Lixomania”. Imagem disponível em: <a href="https://dasartes.com.br/agenda/35-anos-de-lixomania-alma-da-rua/">https://dasartes.com.br/agenda/35-anos-de-lixomania-alma-da-rua/</a> .....  | 66  |
| <b>Figura 19:</b> Painel da primeira exposição individual de Zé Lixomania. Imagem disponível em: <a href="https://arteref.com/exposicoes-e-eventos/alma-da-rua-monta-exposicao-de-uma-das-lendas-do-pixo-lixomania-ze-no-tendal-da-lapa/">https://arteref.com/exposicoes-e-eventos/alma-da-rua-monta-exposicao-de-uma-das-lendas-do-pixo-lixomania-ze-no-tendal-da-lapa/</a> .....   | 66  |
| <b>Figura 20:</b> Participação de um grupo de pixadores na 7ª Bienal de Berlim (2012) e o momento de desentendimento entre Cripta e o curador Artur Zmijewski. Imagem disponível em: <a href="https://www.criptadjan.com/">https://www.criptadjan.com/</a> .....   | 73  |
| <b>Figura 21:</b> Reprodução do cartaz de lançamento do DVD “100 comédia Brasil”....   | 91  |
| <b>Figura 22:</b> Reprodução do convite para a intervenção na 28ª Bienal de São Paulo em 2008.....   | 92  |
| <b>Figura 23:</b> Cartaz do filme Urubus (2023). Disponível em: <a href="https://www.adorocinema.com/filmes/filme-297168/">https://www.adorocinema.com/filmes/filme-297168/</a> .....  | 93  |
| <b>Figura 24:</b> Participação do grupo de pixadores paulistas na Bienal de Berlim em 2012. Imagem disponível em: <a href="https://multiplosdearte.wordpress.com/2012/06/11/pichadores-na-bienal-de-berlim-2012/">https://multiplosdearte.wordpress.com/2012/06/11/pichadores-na-bienal-de-berlim-2012/</a> .....  | 97  |
| <b>Figura 25:</b> Participação de Cripta Djan na exposição “Né Dans La Rue: Graffiti” na França em 2009. Imagem disponível em: <a href="https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao..">https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao..</a>   | 97  |
| <b>Figura 26:</b> Intervenção de Cripta Djan na fachada da Fundação Cartier em 2009 na França. Imagem disponível em: <a href="https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao#:~:text=%C3%89%20a%20maior%20retrospectiva%20do,2%2C%20Part%201%20e%20Seen.....">https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao#:~:text=%C3%89%20a%20maior%20retrospectiva%20do,2%2C%20Part%201%20e%20Seen.....</a> | 98  |
| <b>Figura 27:</b> Participação de Cripta Djan na exposição da Fundação Cartier em 2009 na França. Imagem disponível: <a href="https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao#:~:text=%C3%89%20a%20maior%20retrospectiva%20do,2%2C%20Part%201%20e%20Seen.....">https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao#:~:text=%C3%89%20a%20maior%20retrospectiva%20do,2%2C%20Part%201%20e%20Seen.....</a> | 98  |
| <b>Figura 28:</b> Cartaz da exposição “In the name of pixo” de Cripta Djan no Reino Unido (2009).....  | 99  |
| <b>Figura 29:</b> Print do perfil Cripta Djan na rede social Instagram - colaboração de Cripta Djan com a marca slow fashion Soul Básico na 53ª edição da São Paulo Fashion Week (2022).....   | 100 |
| <b>Figura 30:</b> Tela Susto’s (GG) de 2016.....   | 103 |
| <b>Figura 31:</b> Fotografia da tela Susto’s (GG) em exposição.....  | 104 |
| <b>Figura 32:</b> Exposição da tipologia da pixação feita por GG no Museu da Língua Portuguesa - Rua da Língua. Disponível em: <a href="https://agua.studio/museudalingua">https://agua.studio/museudalingua</a> .   | 105 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Figura 33:</b> Print produzido e assinado por GG.....   | 106 |
| <b>Figura 34:</b> Tela do artista GG, exposta em uma coleção particular.....   | 106 |
| <b>Figura 35:</b> Foto de Eneri pixando a fachada de um prédio no centro de São Paulo. Imagem disponível em: <a href="https://vistprojects.com/en/art-as-a-crime-crime-as-art/">https://vistprojects.com/en/art-as-a-crime-crime-as-art/</a> .....   | 108 |
| <b>Figura 36:</b> Registro fotográfico do trabalho em tela de Eneri. Imagem disponível em: <a href="https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa413711/eneri">https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa413711/eneri</a> .....   | 110 |
| <b>Figura 37:</b> Telas produzidas por Eneri. Imagem disponível em: <a href="https://www.theravereport.com/blog/eneri-pixacao">https://www.theravereport.com/blog/eneri-pixacao</a> .....  | 110 |
| <b>Figura 38:</b> Exposição “Observadora: entre o permitido e o excluído, onde mora a arte?” de Eneri (Nalata, São Paulo, 2024).....   | 111 |
| <b>Figura 39:</b> Exposição individual de Eneri nos Estados Unidos em 2024 (Print do perfil oficial de Eneri na rede social Instagram).....  | 112 |
| <b>Figura 40:</b> Exposição individual de Eneri nos Estados Unidos em 2024 (Print do perfil oficial de Eneri na rede social Instagram).....  | 113 |
| <b>Figura 41:</b> Exposição individual de Eneri nos Estados Unidos em 2024 (Print do perfil oficial de Eneri na rede social Instagram).....  | 114 |
| <b>Figura 42:</b> Obra (Un)Tradeable, uma arte participativa no estilo think tank conceitual, idealizada por Eneri, João Correia e Dara McQuillan no World Trade Center em Nova York (2025).....   | 115 |
| <b>Figura 43:</b> Tela “Camadas da alma”, à venda no site do artista Gardpam. Imagem disponível em: <a href="https://www.gardpam.com.br/produto/tela-camadas-da-alma-50x70/">https://www.gardpam.com.br/produto/tela-camadas-da-alma-50x70/</a> .....  | 117 |
| <b>Figura 44:</b> Foto da intervenção de Gardpam no centro de Curitiba/PR. Imagem disponível em: <a href="https://www.gardpam.com.br/galeria/">https://www.gardpam.com.br/galeria/</a> .....   | 118 |
| <b>Figura 45:</b> Foto da mostra sobre Banksy em São Paulo (2023). Imagem disponível em: <a href="https://casacor.abril.com.br/noticias/arte/mostra-imersiva-banksy-sao-paulo">https://casacor.abril.com.br/noticias/arte/mostra-imersiva-banksy-sao-paulo</a> .....   | 120 |
| <b>Figura 46:</b> Foto (reprodução) da intervenção de Negro Mia sobre a obra de Banksy (2023). Imagem disponível em: <a href="https://vogue.globo.com/cultura/arte/noticia/2023/02/artista-negro-mia-faz-intervencao-em-mostra-sobre-banks-e-questiona-ELITIZACAO-da-arte-de-rua.ghtml">https://vogue.globo.com/cultura/arte/noticia/2023/02/artista-negro-mia-faz-intervencao-em-mostra-sobre-banks-e-questiona-ELITIZACAO-da-arte-de-rua.ghtml</a> ..... | 120 |
| <b>Figura 47:</b> Pixação no Monumento às Bandeiras em São Paulo. Imagem disponível em: <a href="https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/monumentos-amanhecem-pichados-com-tinta-colorida-em-sp.html">https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/monumentos-amanhecem-pichados-com-tinta-colorida-em-sp.html</a> .....  | 121 |
| <b>Figura 48:</b> Tela Santa Ceia de 2024 (Print do perfil oficial do autor no Instagram).   | 123 |
| <b>Figura 49:</b> Exposição individual de Negro Mia (Print do perfil oficial do autor no Instagram).....   | 125 |
| <b>Figura 50:</b> Exposição individual de Negro Mia - Illegal Arts (Print do perfil oficial do autor no Instagram).....  | 126 |
| <b>Figura 51:</b> Exposição individual de Negro Mia - Illegal Arts (Print do perfil oficial do autor no Instagram).....  | 127 |
| <b>Figura 52:</b> Cópia da carta enviada por DI em 1992 (Print do perfil Pixo Ação na rede social Instagram).....  | 130 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Figura 53:</b> Cópia da carta enviada por DI em 1992 (Print do perfil Pixo Ação na rede social Instagram).....  | 131 |
| <b>Figura 54:</b> Foto da escultura feita por DI em 1992 e instalada no parque do Ibirapuera em São Paulo (Print do perfil Pixo Ação na rede social Instagram)..   | 132 |
| <b>Figura 55:</b> Print da página A7MA - Exposição #DI# Pichar é humano. Imagem disponível em: <a href="https://a7ma.com.br/pichar-e-humano-di/">https://a7ma.com.br/pichar-e-humano-di/</a> .....   | 134 |
| <b>Figura 56:</b> Print da página A7MA - Exposição #DI# Pichar é humano. Imagem disponível em: <a href="https://a7ma.com.br/pichar-e-humano-di/">https://a7ma.com.br/pichar-e-humano-di/</a> .....   | 134 |
| <b>Figura 57:</b> Print da página A7MA - Exposição #DI# Pichar é humano. Imagem disponível em: <a href="https://a7ma.com.br/pichar-e-humano-di/">https://a7ma.com.br/pichar-e-humano-di/</a> .....   | 135 |
| <b>Figura 58:</b> Marca de roupas Spparis, inspirada na pixação e fundada por pixadores (Print do perfil oficial Spparis no Instagram).....  | 136 |
| <b>Figura 59:</b> Exposição UAF em Paris, apresentando trabalho de três vozes do movimento da pixação do Brasil: Cripta Djan, Eneri e Zé Lixomania. Peça exposta por Cripta Djan, trazendo a pixação das ruas para espaços de arte (Print do perfil Kallenbach Gallery na rede social Instagram). Disponível em: <a href="http://kallenbachgallery.com/">http://kallenbachgallery.com/</a> .....   | 139 |
| <b>Figura 60:</b> Exposição UAF em Paris, apresentando trabalho de três vozes do movimento da pixação do Brasil: Cripta Djan, Eneri e Zé Lixomania. Peça exposta por Zé Lixomania, transformando a decadência urbana em crítica social (Print do perfil Kallenbach Gallery na rede social Instagram). Disponível em: <a href="http://kallenbachgallery.com/">http://kallenbachgallery.com/</a> .....                                     | 140 |
| <b>Figura 61:</b> Exposição UAF em Paris, apresentando trabalho de três vozes do movimento da pixação do Brasil: Cripta Djan, Eneri e Zé Lixomania. Peça exposta por Eneri, quebrando as barreiras como uma voz feminina numa cena dominada por homens e demarcando espaço (Print do perfil Kallenbach Gallery na rede social Instagram). Disponível em: <a href="http://kallenbachgallery.com/">http://kallenbachgallery.com/</a> ..... | 141 |
| <b>Figura 62:</b> Rede Zande exposta em ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections (1988).....  | 176 |

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO.....   | 15  |
| 1 ESTADO DA ARTE: UM PANORAMA SOBRE A PRÁTICA DA PIXAÇÃO NO BRASIL.....   | 24  |
| 1.1 DOS MOVIMENTOS ÀS ARTES DE RUA: ANTECEDENTES HISTÓRICOS DA PIXAÇÃO.....   | 24  |
| 1.2 O PAPEL DE CAROL SUSTO'S NA BIENAL DO VAZIO.....  | 58  |
| 1.3 A APROXIMAÇÃO DO PIXO COM A PRODUÇÃO CULTURAL E ARTÍSTICA.....  | 60  |
| 1.4 A PIXAÇÃO COMO TEMA DE PESQUISA ACADÊMICA.....  | 70  |
| 2 DA TRANSGRESSÃO À CONVERGÊNCIA: A PIXAÇÃO E A SUA RELAÇÃO COM O SISTEMA DAS ARTES.....                            | 88  |
| 2.1 UMA PROPOSTA DE ANÁLISE SOBRE OS PERCURSOS DOS PIXADORES...<br>88   |     |
| 2.2 DOS ROLÊS ÀS GALERIAS: OS PIXADORES E SUAS PRODUÇÕES PARA OS CIRCUITOS ARTÍSTICOS.....                          | 93  |
| 2.2. 1) CRIPTA DJAN.....  | 93  |
| 2.2. 2) GG SUSTO'S.....   | 106 |
| 2.2. 3) ENERI.....  | 112 |
| 2.2. 4) GARDPAM.....  | 121 |
| 2.2. 5) MIA.....  | 124 |
| 2.2. 6) DINO E DI.....  | 133 |
| 2.3 A CONVERSÃO DA TRANSGRESSÃO EM MERCADORIA CULTURAL.....   | 143 |
| 3 DO RISCO À GALERIA: PIXAÇÃO, MATERIALISMO CULTURAL E AS TÁTICAS DE DESTERRITORIALIZAÇÃO NA CENA DE DISSENSO.....  | 151 |
| 3.1 A CULTURA E A ARTE COMO TERRITÓRIO POLÍTICO.....  | 158 |
| 3.2 AS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS.....   | 163 |
| 3.4 AS ESTRUTURAS DE SENTIMENTO E AS MUDANÇAS NAS FORMAS DE EXPRESSÃO.....  | 166 |
| 3.4 OS GRUPOS MARGINAIS.....  | 170 |
| 4 AÇÃO COLETIVA E CONTRA-CONVENÇÃO: PIXAÇÃO, REDE DE VALIDAÇÃO CULTURAL E A ANÁLISE DA AGÊNCIA DA TRANSGRESSÃO..... | 173 |
| 4.1 A ARTE COMO AGÊNCIA.....  | 177 |
| 4.2 A ARTE COMO AÇÃO COLETIVA.....  | 188 |
| 5 O PROCESSO DE ARTIFICAÇÃO DA PIXAÇÃO.....   | 198 |
| 5.1 PONTOS CONSTITUINTES DA ARTIFICAÇÃO.....  | 202 |
| 5.2 ORIGENS DA ARTIFICAÇÃO.....   | 205 |
| 5.3 TIPOLOGIAS DA ARTIFICAÇÃO E RESISTÊNCIA.....  | 206 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....   | 211 |
| REFERÊNCIAS.....  | 216 |
| ANEXO - GRUPOS DE PIXAÇÃO E SUAS NOMEAÇÕES.....   | 225 |

## INTRODUÇÃO

No início de 2025, a pixadora e artista brasileira Eneri<sup>1</sup>, expôs seus trabalhos artísticos em Nova York (instalação UnTradeable), Paris (Urban Art Fair), Milão (Art for Tomorrow) e por fim em Amsterdã (Pixação: Resistance and Rebellion), trabalhos estes inspirados na pixação<sup>2</sup>. Mesmo com a incorporação da pixação e o reconhecimento artístico dessas instituições, na ocasião Eneri levantou os seguintes questionamentos:

Fui convidada para falar na Art for Tomorrow, uma conferência que acontece dentro da Triennale Milano, cujo tema este ano é “Inequalities”. Em português, Desigualdades. Subi ao palco, falei sobre pixo, arte, disputas por linguagem, protesto, arte como ferramenta de exclusão. Saí do palco pensando nesse assunto e querendo valorizar a experiência, mas me ouvir além dela. Naquela mesma noite, fiz um pixo ocupando a fachada toda de um prédio abandonado, de treze andares, na rota do aeroporto. Dedico essa pergunta a todos aqueles que são vítimas da desigualdade e jamais saberiam como participar dessa exposição. Nem mesmo como público. Essa obra caberia na Trienal? E o público que nela habita? Mas se o assunto é desigualdade, por que não? Abaixo (da pixação) deixei uma pergunta: “Can institutions handle what they claim for?” As instituições dão conta daquilo que elas mesmas reivindicam?

Como é possível perceber nesse episódio de Eneri, a relação entre a pixação e a arte é, certamente, um campo de tensões e disputas. Afinal, quem detém a legitimidade para definir o que é arte? A transformação da pixação em fenômeno artístico depende da validação de quais estruturas institucionais? Com quais objetivos a pixação passou a ser interpretada como expressão artística?

---

<sup>1</sup> Irene Avramelos, conhecida no meio urbano como Eneri (seu nome de trás pra frente) começou a participar ativamente da arte de rua em 2013. Nascida e criada em São Paulo – região do Brás, faz parte da nova geração de pixadoras que tem como objetivo a retomada do espaço público, quebra das barreiras de gênero e a contestação dos limites da arte. Já expôs no Museu da Língua Portuguesa (em São Paulo), no Museu da República (em Brasília), fez a arte da capa do livro “São Paulo – o planejamento da desigualdade” escrito pela arquiteta e professora da USP Raquel Rolnik, participou do evento de mulheres WME realizado na biblioteca Mário de Andrade pintando as poltronas que foram utilizadas, além de ter participado de diversos debates, como na Mídia Ninja falando sobre pixo pela transgressão da ordem nas cidades. Eneri produziu trabalhos para as galerias A7MA (2023), Alma da Rua e para o Museu da Língua Portuguesa (2021), assim como para a liga profissional de skate street SLS (2025).

<sup>2</sup> Pixação com X se refere ao movimento de pixadores que se desenvolveu nos centros urbanos brasileiros a partir dos anos 1980. Este movimento busca demarcar os espaços da cidade com assinaturas coletivas ou individuais. A pixação produziu uma escrita codificada e de estilo próprio, com letras retilíneas ou ondulares, a depender das influências de criação e da região do país. Em específico, me refiro ao movimento que se desenvolveu a partir das intervenções promovidas por pixadores em instituições artísticas no Brasil - 28<sup>a</sup> e 29<sup>a</sup> Bienais de São Paulo, Escola de Belas Artes de São Paulo e Galerias de Arte. O movimento reivindicou com as intervenções o uso da palavra “pixação” com X como forma de protesto. Já a palavra pichação com CH, pode ser compreendida como a fase anterior da pixação com X, isto é, as pichações políticas que eram realizadas durante a ditadura militar no Brasil, principalmente, por jovens estudantes.

Esta pesquisa busca analisar os processos, em termos dinâmicos, que moldaram essa relação, explorando se a pixação converge ou transgride os preceitos artísticos. Mais do que isso, procura entender como a pixação se aproximou do sistema das artes. Como consequência, levanta-se às seguintes questões: Como a pixação tem sido incorporada à esfera das artes? Sob quais circunstâncias a pixação passa a ser considerada arte? Como as novas formas de expressão urbana adquirem o estatuto de arte? Quais são as modificações concretas (materiais e práticas) no processo de transformar o pixo em arte? Certamente, essas e outras questões são imprescindíveis para a compreensão desse fenômeno complexo e ambivalente.

Para esta análise, proponho uma abordagem processual e relacional, isto é, uma concepção que considera as produções culturais e artísticas como processos equivalentes, evitando classificações, hierarquizações e questionando noções hegemônicas de cultura. Sob a lente da sociologia pragmática e da perspectiva processual de Howard S. Becker, Roberta Shapiro e Nathalie Heinich, a arte pode ser compreendida como um fenômeno de ação coletiva e artificação. Um dos objetivos consiste em explorar outras formas de produção cultural e artística, como a pixação, que representa, em certa medida, tensões nos padrões pré-estabelecidos da arte e da cultura, assim como tipos de continuidades reformuladas. Conforme a concepção de Howard Morphy (1994), os critérios de definição da arte são geralmente: institucional, intencional e atributivo. A abordagem institucional define a arte por meio de membros reconhecidos do "mundo da arte"; enquanto a intencional foca na intenção do artista e a atributiva nas propriedades estéticas de uma obra. Essas definições, embora distintas, operam de maneira conjunta na produção artística contemporânea. Com base nessa e outras abordagens semelhantes, busco analisar o processo complexo e ambivalente da incorporação da pixação no sistema da arte e sua reconfiguração simbólica e material na circulação dos bens culturais. Para produzir uma proposta de análise que privilegie uma perspectiva fundada na materialidade dos contextos sociais e culturais em transformação.

Pode-se dizer que nos últimos anos, diversas manifestações urbanas como o *graffiti*<sup>3</sup>, o *breaking*<sup>4</sup>, a *street art*<sup>5</sup> e mais recentemente a pixação, vem dialogando com as instituições artísticas e os mercados culturais. Não é exagero dizer que a pixação se constitui como um importante objeto de análise no debate da produção artística contemporânea, apresentando-se como um fenômeno social e marginal em processo de artificação. Este processo, conforme definido por Roberta Shapiro (2007, p. 135), é a transformação social (simbólica, material e formal) de objetos e expressões desprovidos de propriedades artísticas em arte. De acordo com essa tipologia, a transição de uma prática para o campo da arte — a artificação — é composta por quatro dimensões fundamentais. Primeiramente, o deslocamento físico, que retira o objeto de seu habitat original (como a rua) para inseri-lo em espaços institucionais como museus. Em segundo lugar, ocorre uma reforma terminológica, onde o sujeito deixa de ser rotulado como "vândalo" para ser reconhecido como "artista". Esse movimento é consolidado pelo patrocínio, que confere legitimidade e valor econômico, e pela intelectualização, processo pelo qual a prática passa a ser alvo de teorias, críticas e julgamentos estéticos especializados. Por outro lado, a marginalidade é um processo social de rotulação que designa certos grupos e práticas como desviantes. É através das interações que violam normas e regras estabelecidas que esses grupos, segundo Howard Becker (2008, p. 22-50), passam a compartilhar e consolidar suas práticas, resultando em uma identidade marginal e, conseqüentemente, em uma carreira desviante.

Neste sentido, busco analisar a relação da pixação com a arte contemporânea, a partir das transgressões e convenções que estão inerentes ao seu mais recente debate, priorizando a perspectiva socioantropológica da arte, que não se limita a distinguir a arte produzida nas diferentes sociedades, muito menos, definir o que é ou não arte, ou melhor, o que pode e tem potencial de se tornar arte. Mas como as artes são construídas. Antropólogos como Alfred Gell, Joanna Overing

---

<sup>3</sup> O graffiti é uma forma de expressão artística urbana que se manifesta através de desenhos, pinturas e inscrições em espaços públicos, como muros, paredes e edifícios. Originário da cultura hip-hop na década de 1970, o grafite evoluiu de simples marcas e assinaturas para elaboradas obras de arte que comunicam mensagens sociais, políticas e pessoais. Vale destacar que existem registros de escritas em paredes (grafia) em muitos lugares e épocas diferentes. Portanto, a origem do graffiti é a escrita.

<sup>4</sup> O breaking é um estilo de dança urbana que surgiu no Bronx, em Nova York, nos anos 1970. Ele se tornou uma das quatro partes fundamentais da cultura hip-hop, junto com o DJing, o MCing (rap) e a arte do grafite.

<sup>5</sup> A *street art*, ou arte de rua, é uma forma de expressão artística que se manifesta em espaços públicos urbanos. Ela abrange uma variedade de técnicas e estilos, que vão além do grafite, como lances, stencil, colagens, stickers.

e Peter Gow, defenderam o desuso do conceito estético como uma forma de aplicabilidade transcultural, pois diferente de Howard Morphy e Jeremy Coote que consideravam a universalidade dos estímulos humanos sensoriais, destacaram que a noção estética tem sempre uma relação histórica e cultural (LAGROU, 2003, p.98).

Essa perspectiva contribuirá para compreender o processo envolvendo o fenômeno da pixação e a sua artificação. A discussão desta pesquisa não se limita ao debate estético e artístico, como formas presumidamente universais. Um dos interesses é analisar as questões relativas à pixação, considerado seu contexto social e cultural, enquanto um processo de reposicionamento nos mercados culturais. Mesmo que nenhuma dessas categorias sejam consideradas como totalizantes e universais.

Vale ressaltar que a pixação segue em processo de transformação, já que em seu estágio atual, não só os pixadores, mas outros agentes, como acadêmicos, críticos, artistas, produtores, curadores, estudantes, vem contribuindo para essa dinâmica. Por isso, também é importante investigar a relevância cultural dessa prática. Na maioria das vezes, os grupos marginalizados apresentam aspectos mais relacionados à realidade social em transformação do que aqueles já organizados e estabelecidos. Isso porque, os grupos organizados estão sob as formas da cultura dominante e os em formação (transformação), sob a marginalidade social. O fundamental é investigar a semântica cultural dessa prática e grupo, mesmo que esse fenômeno seja considerado, entre muitos aspectos, marginalizado. Muitas vezes, os grupos marginalizados apresentam aspectos mais relevantes sobre a realidade social (em formação), do que as organizações pré-estabelecidas (formadas). Isso porque, os grupos organizados estão sob as formas da cultura dominante e os em formação, sob a marginalidade social. Em outras palavras,

O termo marginalidade pode se referir a questões econômicas, étnicas, raciais, e a outras formas de distinção social. Quando relativo ao pichador, ele pode ser entendido como: O termo marginalidade abrange os transviados, quer se trate de tipos patológicos, ou talentosos e não-conformistas. No caso de um artista, um criminoso, um profeta ou um revolucionário, a marginalidade implica uma falta de participação na corrente ocupacional, religiosa ou política principal. O transviado pode ser um desistente passivo ou um crítico ativo da sociedade, ou poderá emergir de uma subcultura ela mesma marginal (SPINELLI, 2007, p. 115).

Portanto, o esforço consistirá em pensar a pixação para além de uma perspectiva que busque definir seu componente estético e artístico. Afinal, de qual

consciência estética e artística estamos falando? Um dos objetivos é justamente analisar as transformações que estão ocorrendo na prática da pixação e o seu processo de artificação.

Em certa medida, apoio-me nas reflexões da sociologia da arte e da cultura, como as produções artísticas dos grupos marginais, os significados, o processo de valorização, distribuição e consumo, com o intuito de compreender as convenções que ocorrem no entorno da pixação, considerando não somente as cooperações inerentes a esta prática, mas também, as contradições e os conflitos presentes nesse processo de artificação do pixo. Nesta pesquisa, além dos agentes/pixadores, aqueles que estão diretamente ligados à prática da pixação, analiso também os demais agentes e grupos que estão envolvidos na prática da pixação enquanto processo artístico, como pesquisadores, artistas, curadores, comunicadores e críticos.

Dessa forma, para pensar este problema de pesquisa, romonto algumas questões que julgo centrais: A pixação está se transfigurando em arte? Como a pixação tem dialogado com as instituições da arte? Ocorrem processos de tensão e ruptura com a arte institucionalizada? Ou apenas a incorporação do pixo pelo sistema das artes?

Minha pesquisa sobre o fenômeno da pixação teve início em 2017. Na época, decidi realizar um trabalho de observação participante em Curitiba-PR, cidade onde tive maior contato com os grupos de pixação, especialmente no começo dos anos 2000. Nesse período, a pixação em Curitiba estava em franca expansão: diversos grupos estavam se formando, e as interações se intensificavam. O cenário era ideal para a pesquisa de campo, pois os points (locais de encontro para troca de folhinhas – autógrafos/dedicatórias – e experiências), festas (comemorações dos grupos), grifes (uniões de grupos) e rolês (saídas para pixar a cidade) se estabeleciam. A dinâmica dos grupos de pixação e suas alianças se estruturam da seguinte forma: primeiro, a criação do pixo (assinatura individual ou coletiva); em seguida, a formação das alianças e das grifes. Essas uniões são geralmente influenciadas por questões regionais (bairros ou zonas urbanas), além de condutas, valores e interesses em comum. Os pixos e as grifes operam, fundamentalmente, por meio de trocas simbólicas, sistemas de herança e reconhecimento. As relações entre os

pixadores são complexas e multifacetadas, extrapolando limites regionais, países e até continentes, dado que, atualmente, a pixação está presente em diversas partes do mundo.

Em minha pesquisa de mestrado, "Escritores urbanos: uma pesquisa sobre a prática da pixação em Curitiba" (2019), identifiquei que os pixadores de Curitiba e região manifestam concepções diversas sobre a prática da pixação e a sua relação com a arte. Essa heterogeneidade ficou evidente tanto nas entrevistas quanto nos discursos descritos nos *points* e nas festas. A pesquisa de campo revelou que os pixadores mantêm uma rede de sociabilidade que não apenas sustenta a prática da pixação, mas também a percebe como uma forma de expressão artística no suporte da cidade. O uso metodológico da observação participante foi crucial, pois possibilitou a descrição das práticas e dinâmicas dos pixadores a partir da perspectiva dos próprios agentes. Sem contar que essa abordagem qualitativa facilitou um diálogo profundo entre o pesquisador e o grupo pesquisado.

Para esta pesquisa de doutorado, adotei um caminho metodológico distinto. O foco principal tem sido a realização de entrevistas direcionadas com pixadores e artistas, visando compreender suas motivações, práticas e perspectivas sobre a relação entre a pixação e o sistema da arte. Complementarmente, realizei uma análise abrangente de mídias para mapear a construção da imagem da pixação. Essa investigação desdobrou-se em três frentes principais: 1) Opinião pública e a mídia especializada: analisei reportagens em revistas como Rave, Vista, Trip e B-side Colors, além de entrevistas nos podcasts Pizza com *Graffiti*<sup>6</sup> e Real Corre das Ruas<sup>7</sup>, buscando captar as diversas visões sobre a prática da pixação; 2) Representação midiática: realizei levantamento sobre como a pixação é retratada em jornais (Folha de São Paulo, Estado de Minas e G1) e nas redes sociais (perfis de pixadores e páginas dedicadas), identificando os mecanismos de construção de sua imagem; 3) Análise histórica e trajetórias: coletei e analisei as trajetórias dos pixadores e as transformações do movimento ao longo do tempo.

Essa estratégia se baseia no método de análise narrativa, fundamental para explorar as histórias e narrativas presentes nas entrevistas e reportagens. O objetivo

---

<sup>6</sup> Canal no YouTube do Pizza com Graffiti: <https://www.youtube.com/@pizzacomgraffiti>

<sup>7</sup> Canal no YouTube do Real Corre das Ruas: <https://www.youtube.com/@REALCORREDARUA>

é entender como essas narrativas são construídas, como influenciam eventos e, principalmente, como moldam as experiências e perspectivas dos próprios agentes.

Nesta etapa, a pesquisa também se debruça sobre a análise de imagens, fotos e vídeos. O objetivo é refletir sobre as produções estéticas da pixação e suas conexões com as instituições da arte e outras formas de expressão urbana, como o *graffiti* (prática não autorizada no espaço público feita no anonimato, se distinguindo em duas modalidades: o *graffiti* de assinatura e o artístico) e a *street art* (categoria que abrange expressões que são produzidas no âmbito comercial, dirigidas às galerias e ao mercado da arte). Imagens são ferramentas poderosas: podem ser valiosos instrumentos de conhecimento, mas também reprodutoras de preconceito cultural. Devido a esse caráter ambíguo, a análise das imagens relativas à pixação será feita sob duas perspectivas principais: como documentação, reflexão e memória da prática; como elementos que podem reforçar preconceito, estereótipos, discriminação e manipulação. Segundo Howard Becker,

Como as pinturas adquirem seu significado em um mundo de pintores, colecionadores, críticos e curadores, fotografias obtêm seu significado a partir do modo como as pessoas envolvidas com elas as compreendem, usam-nas e desse modo lhe atribuem significado. A sociologia visual, a fotografia documental e o fotojornalismo, portanto, são tudo que vieram a significar, ou que foram levados a significar em seu uso diário nos mundos do trabalho fotográfico, são pura e simplesmente construções sociais. (BECKER, 2009, p. 131).

O autor afirma que a sociologia ao se tornar mais científica, se afastou de relatos que não contêm palavras e números. Diferente da antropologia e sua tradição de fotografar lugares e culturas distantes, na sociologia as imagens não são comuns e eram vistos como meios ilegítimos de informação. A sociologia ao se aproximar das ciências sociais “mais científicas” como a economia e a ciência política, onde números e textos são sinônimos de seriedade, abdicou das imagens como uma importante fonte de pesquisa e buscou se firmar na suposta neutralidade científica das palavras e números. Curiosamente, pensar que as imagens são fontes menos científicas é contraditório, visto que as ciências naturais usam imagens como evidência. Mas como outros objetos culturais, as imagens ganham sentido em relação a determinados contextos. Sendo assim, analisar imagens ou fotografias, depende dos contextos sociais e de como os analistas e usuários farão (BECKER, 2009, p.132-139). De todo modo, as imagens são fontes importantes de análise social e de empreendimento sociológico.

Vale lembrar das dicas de Becker (1999), sobre os métodos e as técnicas de pesquisa em ciências sociais. Não devemos encarar os problemas de pesquisa como se tivesse uma maneira ideal de abordá-los. As pesquisas devem seguir seus programas, inclusive, considerando seus limites e erros. Os problemas metodológicos fazem parte de uma boa pesquisa. Além disso, as interações do pesquisador com seu objeto de pesquisa, isto é - pessoas envolvidas na mesma ação coletiva – devem fazer parte da metodologia do trabalho. Os métodos são construídos mediante as relações inerentes à pesquisa (BECKER, 1999). Mesmo que essa construção coletiva não esteja isenta de disputas no interior da comunidade científica e da cultura, tema que Pierre Bourdieu analisou em *Homo Academicus* de 1984. Bourdieu argumenta que a comunidade ou campo científico, opera como um campo de batalha, onde os dominantes buscam legitimar e justificar a ordem vigente, assim como, no debate sobre a cultura.

Retomando, com esta estratégia de pesquisa, busco ampliar e aprofundar o alcance do estudo, focando principalmente em analisar a relação da pixação com a arte, espaços artísticos e suas produções. Para isso, adoto uma abordagem multifacetada que considera os aspectos visuais do fenômeno de forma abrangente. É importante ressaltar: esta pesquisa não se limita a analisar as manifestações escritas da pixação de rua (como nomes de grupos, grifes e assinaturas). Em vez disso, ela busca entender o processo de artificação da pixação, examinando suas diversas produções, como fotografias, vídeos, prints, telas e intervenções. Embora a pixação se manifeste primordialmente como escrita, sua prática vai muito além disso, configurando-se em uma relação complexa entre a escrita e a imagem.

Para isso, partiremos das intervenções realizadas pelos pixadores em espaços artísticos, principalmente nas 28ª e 29ª Bienais de São Paulo em 2008 e 2010, na 7ª Bienal de Berlim (2012), assim como nas galerias Choque Cultural (2008), Crivo (2015) e na Escola de Belas Artes de São Paulo (2008). Depois das intervenções dos pixadores nos espaços da arte, o pixo vem dialogando com a arte contemporânea, em um processo ambivalente de resignificação. Me refiro, por um lado, às produções dos pixadores para o mercado das artes (como painéis, exposições, intervenções, instalações, quadros, prints, vídeos e fotografias); por outro lado, a permanência de sua natureza contestatória. Atualmente, a pixação não

se restringe mais ao anonimato das ruas, pois está em processo de mudança de seus símbolos.

Impulsionada por intervenções marcantes, como a ocorrida na 28ª Bienal de São Paulo, a pixação com “X” estabelece um modo de escrita codificada que questiona e ocupa os espaços urbanos. O movimento é notável pela diversidade de estilos e pelas dinâmicas complexas entre os grupos. Embora o pixo ou o xarpi e suas dinâmicas de atuação variem consideravelmente de uma região do Brasil para outra, todos esses desdobramentos convergem para um único movimento heterogêneo, consolidado a partir de características dos anos 1980, como a escrita codificada. Para iniciar a abordagem dessa complexidade, apresentarei o estado da arte, mapeando os diversos estudos regionais sobre o fenômeno no país. É importante ressaltar que a bibliografia selecionada tem como objetivo atualizar a discussão sobre a relação da pixação com a arte, e não esgotar o tema em si.

## **1 ESTADO DA ARTE: UM PANORAMA SOBRE A PRÁTICA DA PIXAÇÃO NO BRASIL**

Para analisar a formação e as transformações da prática da pixação no Brasil, é essencial traçar o processo histórico que a antecedeu. Para isso, farei considerações sobre os primeiros registros da pixação, e sobre os movimentos punk, hip-hop e *graffiti* no país. Ressalto: Não é pretensão desta pesquisa traçar a história completa desses movimentos. O objetivo é destacar as partes dessas expressões que exerceram influência direta na prática da pixação no Brasil. Embora o foco do trabalho não seja a análise estrita do *graffiti*, da cultura hip-hop, do movimento punk ou das primeiras pixações contra a ditadura militar, é fundamental pontuar essas coexistências sócio-históricas para uma compreensão adequada do fenômeno atual.

### **1.1 DOS MOVIMENTOS ÀS ARTES DE RUA: ANTECEDENTES HISTÓRICOS DA PIXAÇÃO**

O final dos anos 1950 e o início dos anos 1960 foram marcados por um clima de tensões, guerras e crises, em meio a processos revolucionários em declínio. Nesse período, a esquerda na forma de partido e o próprio regime soviético enfrentava uma profunda crise, refletida na ascensão da Nova Esquerda e do Marxismo Ocidental, que buscavam alternativas ao marxismo vulgar. Simultaneamente, o mercado de trabalho e o fordismo entravam em colapso. Apesar da regulamentação, a alienação e as contradições do trabalho eram latentes. O aumento do desemprego, a desarticulação da classe operária e o incentivo ao consumismo, intensificaram as tensões globais. Nos Estados Unidos, a luta por direitos civis estava em seu auge, marcada pela perseguição de ativistas negros e pela trágica morte de Martin Luther King Jr. em 1968. A Guerra do Vietnã se alastrava, e como resposta surgiam os movimentos contraculturais (como os *hippies* com o *slogan* "flower power") e a música de artistas como The Beatles, Jimi Hendrix e Janis Joplin. A indústria fonográfica, em plena ascensão, produzia novos estilos para o consumo e entretenimento juvenil: rock e suas vertentes, *black music*, *disco music*, *pop* e *ska*. Poucos anos depois, emergiam o movimento *punk*, a *new wave* e a cultura hip-hop. Esses estilos se popularizaram majoritariamente entre jovens, mas com distinções claras: o rock e suas linhagens eram mais fortes entre jovens

brancos de origem operária, enquanto o hip-hop se tornou a voz de imigrantes negros, latinos e caribenhos.

Na França, Maio de 1968 eclodiu como um marco de contestação, iniciado por estudantes e que rapidamente ganhou o apoio da classe operária. O movimento não se limitou a ocupações, greves e paralisações; ele se tornou um símbolo de rebeldia juvenil contra os padrões hegemônicos da época. Os jovens de Maio de 1968 utilizaram a pixação com *spray* como uma poderosa forma de manifestação e intervenção urbana. Frases que se tornaram icônicas, como “É proibido proibir” e “Abaixo a sociedade de consumo”, foram espalhadas pelas ruas, produzindo um forte efeito político e cultural. Esse acontecimento foi de extrema importância por questionar o *status quo* e influenciar transformações comportamentais duradouras, promovendo maior liberdade sexual, igualdade de gênero e novos direitos (VOJNIAK, 2018, p. 350).



Figura 1: “Sous les pavés, la plage” - Pixação de maio de 1968 em Paris.

Curiosamente, na mesma época, foram registradas as primeiras assinaturas, as *tags* (nome dado às assinaturas dos escritores urbanos) feitas com *spray*, por jovens na Filadélfia (Cornbread, Futura, Tracy, Jef Aerosl e Miss Tic), assim como em outros lugares do mundo. Essas escritas viriam a se transformar anos mais tarde

em um dos elementos do hip-hop, o *graffiti*. Apesar do *graffiti* se à produção de imagens, sua origem se deve à escrita, por isso esses artistas passaram a ser chamados de *writers*.



Figura 2: Cornbread and Friends - Tags de 1967 na Filadélfia.

As raízes técnicas do que se chama hoje arte de rua, incluindo expressões e intervenções urbanas como o stencil, o *graffiti*, as colagens, os lambes entre outras podem ser encontradas nas antigas pinturas rupestres que inspiraram artistas consagrados da pintura como Pablo Picasso<sup>8</sup> e Jackson Pollock<sup>9</sup> (GOMPERTZ, 2013, p.249). Porém, entre os anos 1960 e 1980, as grandes cidades europeias e

---

<sup>8</sup> Pablo Picasso (1881–1973) foi um pintor, escultor, ceramista e artista gráfico espanhol, considerado um dos artistas mais influentes e populares do século XX e o principal pioneiro do cubismo. Ele é famoso por sua vasta e diversificada obra, que se estendeu por mais de 70 anos e mudou drasticamente a direção da arte moderna.

<sup>9</sup> Jackson Pollock (1912–1956) foi um influente pintor norte-americano, uma figura central no movimento do expressionismo abstrato e um dos mais importantes artistas do século XX. Ele é mais famoso por desenvolver e dominar a técnica de pintura por gotejamento (*dripping*), que revolucionou a forma como as pinturas eram criadas.

americanas produziram um movimento de expressões livres que popularizaram o que veio a se incorporar mais tarde na *street art*.



Figura 3: Tags dos anos 1960 e 1970 na cidade de Nova York (Tag Town de Martha Cooper). Disponível em: <https://galeriebabylone.com/shop/martha-cooper-tag-town-signed-by-blade/>

Mesmo que a arte de rua tenha se originado a partir de expressões e protestos contra o *status quo* nos espaços públicos, no Brasil, as expressões de rua se apresentaram de maneira um tanto diferente. Aqui, também a partir dos anos 1960, mas em um contexto de ditadura militar, muitos jovens passam a se expressar nas ruas por meio das pixações, lambes, zines, cartazes e folhetos. Essas manifestações tinham, em sua ampla maioria, cunho político em meio a greves, manifestações e movimentos sociais. Além das restrições e a censura impostas pela

ditadura. Em meio a isso, entre os anos 1970 e 1980, um grupo de artistas plásticos, composto por Hudinilson Jr. (1957-2013), Mario Ramiro (1957) e Rafael França (1957-1991), o 3Nós3<sup>10</sup> produzia outras formas de intervenções urbanas nas ruas, como o ensacamento plástico de monumentos públicos (estátuas). Além das duas pixações que marcaram a época: “Celacanto provoca maremoto” e “Lerfá Mu”. Segundo, Kruse,

A origem de tudo passa pelo seriado chamado National Kid, exibido na década de 60, propaganda dos produtos National, que depois virou Panasonic. Um dos episódios era sobre os seres abissais, e um deles era o peixe chamado celacanto.

Num dado momento, o Dr. Sanada, que era um dos personagens maléficos, dizia: “CELACANTO PROVOCA MAREMOTO”. E não provocava nada, quem provocava era um submarino chamado Guilton, que tinha uma boca com uma lâmina dentro, uma viagem completa. Este negócio ficou na cabeça de Carlos até 1977, quando ele bolou no caderno um grafismo de “CELACANTO PROVOCA MAREMOTO” circundado por uma moldura com uma seta, que caía em uma gota com dois tracinhos ao lado, mostrando que ela estava “tremendo”.

Aquele era apenas o início. O próprio Carlos conta como a brincadeira foi crescendo e como ficou famosa a ponto de aparecer em noticiários da época:

"Um dia, após a aula, peguei giz e enchi a sala com tal representação. Era na parede, era no quadro-negro, era no chão, no teto, enfim, enchi a sala de aula e aquele negócio virou um símbolo. Na época eu tinha 17 anos, e fazia esse grafismo com giz em tapume de obra, o que gerava um contraste legal do giz branco com a madeira de coloração escura. Depois, comecei a comprar Pilot (caneta hidrocor, conhecida como pincel atômico). Ensinei alguns amigos a fazer a pichação CELACANTO PROVOCA MAREMOTO, pois havia um estilo que indicava que era eu quem estava fazendo, e não uma mera cópia (havia gente que copiava e dava para perceber que não eram da minha linhagem).

O grande salto foi usar spray e aí começou a se formar uma equipe que chegou a totalizar 25 pessoas, com gente pichando até em Washington e em Paris. Como era um trabalho que a gente fazia na madrugada, havia muita pichação na zona sul do Rio, em Ipanema, Leblon e Copacabana. Por ser uma região de gente muito cabeça, as pessoas começaram a perguntar: Ah, Celacanto, o que será isso?

Na mesma época, havia uma outra pichação, o Lerfá Mu, uma coisa relacionada a maconha. Tanto eu quanto esse Lerfá Mu estudávamos na PUC do Rio, e começamos uma batalha nos banheiros, que ficavam totalmente rabiscados: eu ofendendo o Lerfá Mu, ele respondendo... Até que um dia surgiram outros pichadores na área do Jardim Botânico e Leblon lutando contra o Celacanto e o Lerfá Mu, o que ocasionou uma aliança entre nós dois. Nos banheiros da PUC marcamos um encontro numa esquina de Copacabana. Para nos reconhecermos mutuamente, deveríamos ir com um chapéu ou com uma vassoura um guarda-chuva. Eu fui de chapéu e ele de vassoura guarda-chuva; nos reconhecemos e nos abraçamos e tal. Há

---

<sup>10</sup> O coletivo esteve ativo em São Paulo entre 1979 e 1982. O trabalho do 3NÓS3 era marcado pela transgressão, pela ilegalidade e pelo uso de mídias baratas e rápidas, como a xerografia (cópia xerox) e a fotografia, para documentar e disseminar suas ações.

alguns anos, soube que o Guilherme - autor do Lurfá Mu - faleceu de cirrose hepática.

A imprensa começou a investigar as pichações, afirmando que o CELACANTO era um código de encontro entre traficantes, imagina. Outros afirmavam que eram mensagens de extraterrestres, pois naquele tempo, e até hoje, é difícil encontrar uma pichação que seja uma frase, e ali havia um período completo, sujeito, verbo e objeto. Geralmente o cara botava o nome, ou um grafismo só, ou uma sigla, e essa frase, justamente por ser uma oração completa, despertava a curiosidade das pessoas. (KRUSE, 2021).

Essas pichações deixaram sua marca na época devido a um conjunto de características singulares. O criador de "Celacanto", Carlos, utilizou um referencial pop da década de 1960 para inventar não apenas uma assinatura, mas um símbolo enigmático. Ele transformou um impulso lúdico inicial em um poderoso meio de expressão, definindo uma linhagem e um estilo de pichação. Essa notoriedade e popularidade crescentes levaram à formação de um grupo organizado de pichadores. Posteriormente, o movimento se destacou pela diferenciação e eventual aliança com a pichação rival "Lurfá Mu" (de Guilherme), o que demonstrou a complexidade da cena. Todo esse contexto gerou uma forte repercussão midiática e social. É fundamental notar que, ao contrário do graffiti – que busca dialogar com o público como uma arte visual –, as pichações "Celacanto" e "Lurfá Mu" eram, acima de tudo, um ato de transgressão manifestado através da competição por visibilidade entre assinaturas.

Paulo Leminski, em uma pequena passagem exibida no documentário "A arte Urbana"<sup>11</sup>, comenta sobre as pichações, afirmando que o *graffiti* (conforme suas palavras), é uma potente forma de expressão, como um grito no texto. Os anos 1970 e 1980 foram marcados por grande emergência cultural, com o impulso da arte independente, o *graffiti*, o cinema independente, a performance artística e o movimento punk. Movimentos que viriam mais tarde influenciar na formação da pichação dos anos 1980 e 1990.

---

<sup>11</sup> O Longa metragem "A Arte Urbana" é um filme independente produzido pela Filmes do BEM e Condomínio Filmes, que trata da consagração do *graffiti* enquanto manifestação artística, analisando o panorama da arte de rua, descrevendo as modalidades e técnicas, que outrora rotulada como ilegal e poluidora, foi transformada em atividade artística.



Figura 4: Recorte do jornal O Globo (1978), sobre as pichações "Celacanto provoca maremoto" e "Lerfá Mü" no Rio de Janeiro. Disponível em: [https://photos.google.com/share/AF1QipNKwSELGDMUr4rcOPgS5Rfp9gwwUIUCLrv3LdWuUiq7xTUOXEPy-L1nwdO1TU\\_bw/photo/AF1QipOoRdo1VpVSPq1F9-D0X1\\_yoi2VJcFutVQBB--?key=MldCU3IzckZycmxHb3oyUGh5YmpSWmN0Rm56VUtn](https://photos.google.com/share/AF1QipNKwSELGDMUr4rcOPgS5Rfp9gwwUIUCLrv3LdWuUiq7xTUOXEPy-L1nwdO1TU_bw/photo/AF1QipOoRdo1VpVSPq1F9-D0X1_yoi2VJcFutVQBB--?key=MldCU3IzckZycmxHb3oyUGh5YmpSWmN0Rm56VUtn)



Figura 5: Pixações contra a ditadura militar no Brasil. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/fotogalerias/relembre-protestos-de-1968-ano-em-que-foi-editado-ai-5-24054343>

Para entender a formação da pixação e do *graffiti*, é essencial posicioná-las dentro das discussões sobre a arte contemporânea. Thierry De Duve<sup>12</sup> (1998), ao revisar a produção artística e política desse período, ecoa a provocação do teórico Jack Burnham<sup>13</sup>: “Obviamente, não importa quem é bom artista ou quem não é; a única questão sensata é — como já foi compreendido por alguns jovens — por que nem todo mundo é?”. Contudo, essa reflexão imediatamente levanta outra questão crucial: o problema da autonomia da arte na sociedade contemporânea.

Peter Bürger (1993), ao propor uma teoria crítica da arte de vanguarda e sua relação com a instituição artística, reforça a importância de analisar as produções artísticas em consonância com o contexto social e as intenções dos movimentos.

<sup>12</sup> Thierry De Duve é professor de filosofia e história na City University of New York, curador e crítico de arte. Suas reflexões se voltam aos estudos da arte contemporânea.

<sup>13</sup> Burnham foi um importante escritor, teórico e historiador de arte americano, mais conhecido por sua visão precursora sobre a relação entre a arte, a tecnologia e a teoria de sistemas nas décadas de 1960 e 1970.

Com o desenvolvimento da sociedade burguesa a arte foi se transformando e se autonomizando, aparentemente, da vida cotidiana e das questões sociais.

A categoria de autonomia não permite perceber a aparição histórica do seu objeto. A separação da obra de arte relativamente à práxis vital, relacionada com a sociedade burguesa, transforma-se assim na (falsa) ideia de total independência da obra em relação à sociedade. A autonomia é uma categoria ideológica no sentido rigoroso do termo e combina um momento de verdade (a desvinculação da arte em relação à práxis vital) com um momento de falsidade (a elevação deste fato histórico a essência da arte). (BÜRGER, p. 87, 1993).

Historicamente, o processo de autonomia da arte na sociedade burguesa, ocorreu de maneira complexa e contraditória. Bürger, destaca que as artes sacra (alta idade média) e de corte (sociedade de corte), antes da arte burguesa e própria de nosso tempo, apresentavam finalidades de culto e representação, mesmo que a separação do sagrado, próprio da arte cortesã, ocorra como um primeiro indício de autonomia da arte enquanto esfera social. Já a arte burguesa, possui como uma das suas principais características, a autocompreensão como finalidade e conseqüentemente, a produção e a recepção como processos individuais. Ao passo que na arte sacra a produção e a recepção eram coletivas, assim como na arte cortesã a produção era transformada em individual, mas a recepção permanecia coletiva. Em linhas gerais, a separação da vida cotidiana e a arte, que foi sempre o modo de função da sociedade burguesa, agora, se transforma em seu conteúdo (BÜRGER, p. 89, 1993).

Larry Shiner, em “A invenção da arte: uma história cultural” (2004), sustenta que o conceito de arte é definido não como uma categoria universal ou transcendente, mas como uma invenção moderna que se consolidou na Europa. Isso demonstra que no sistema moderno, a arte passa a ser definida como “objetos” aptos para contemplação estética, deixando sua função prática. Além disso, o sistema moderno sustenta sua hegemonia ao traçar uma distinção em relação à denominada “arte culta”, mais precisamente ao produzir uma arte dividida. As instituições exercem um papel central na produção da arte moderna, pois separam as produções de seus contextos originais para as galerias e os museus, elevando-as ao estatuto de arte. A arte, portanto, é um produto de transformações sociais e institucionais específicas da modernidade.

A grande inovação dos movimentos de vanguarda artística, como o dadaísmo e o surrealismo, foi o ataque ao status de autonomia da arte burguesa em três

principais ordens: finalidade, produção e recepção (BÜRGER, p. 92, 1993). As vanguardas não eram meras inovações estilísticas e técnicas, mas movimentos que buscavam transformar radicalmente o estatuto da arte burguesa. Além disso, as produções vanguardistas não são propriamente obras, mas manifestações, como no caso dos *ready-mades*.

Os vanguardistas buscavam subverter a instituição artística, isto é, destruir a ideia de arte separada da vida cotidiana, considerando que a junção entre a arte e a prática, poderia trazer a transformação social. Criticavam, também, a noção de obra de arte orgânica e fechada em si mesma, recorrendo a produções como montagem e colagem, cujo objetivo era evidenciar o caráter artificial da arte. Bürger firma que,

Quando Duchamp, em 1913, assina produtos de série (urinol, garrafeira) e os envia às exposições, está negando a categoria de produção individual. A assinatura, que precisamente conserva a individualidade da obra, é o objeto de desprezo do artista, quando lança produtos autônomos, fabricados em série, contra toda pretensão de criação individual. A provocação de Duchamp não só revela que o mercado da arte, ao atribuir mais valor à assinatura do que à obra, é uma instituição controversa, como ainda faz vacilar o próprio princípio da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo é o criador das obras de arte. (BÜRGER, p. 93, 1993).

Dessa forma, o que Marcel Duchamp<sup>14</sup> fez foi uma provocação em relação ao contraste entre os objetos produzidos em série e as assinaturas e as exposições. Mas conforme alertou Bürger (1993), a partir do momento em que um objeto é assinado e aceito por uma exposição ou museu, a crítica se desfaz. A recepção da arte pelo público, também foi uma preocupação para os vanguardistas. As manifestações tinham como objetivo criticar a ideia de recepção individual. E uma outra maneira de interagir com o público, como acontece nas performances, romperia com a contemplação passiva do público.

Thierry De Duve ao propor a substituição do termo belo por arte à luz do juízo do gosto kantiano, analisa como a produção de Duchamp evidência a negação da criatividade universal e potencializa uma mudança no conceito de arte. Os *ready-mades* fragilizam as distinções técnicas entre o fazer e apreciar arte, fazendo com que o artista “abrisse mão do seu privilégio técnico em relação ao leigo” (DUVE, 1998, p.128). Entretanto, De Duve parece desconsiderar que para um leigo, isto é, uma pessoa sem dada incorporação da arte e da cultura devido às barreiras sociais

---

<sup>14</sup> Marcel Duchamp (1887–1968) foi um artista franco-americano cuja carreira revolucionou o conceito de arte no século XX. Ele é amplamente reconhecido como o pai da arte conceitual e o inventor dos *ready-mades*, desafiando a própria noção de habilidade artística e de objeto de arte.

e institucionais, os *ready-mades* de Duchamp dificilmente seriam classificados como arte. De todo modo, os *ready-mades* serviram como parte decisiva na transição da arte contemporânea, principalmente no que diz respeito à crítica da excepcionalidade artística. A arte passa a depender muito mais do contexto e da nomeação do que da criatividade.

Para o antropólogo Alfred Gell (2005), Duchamp foi um dos principais responsáveis por questionar a definição conservadora de arte e abrir caminho para se pensar outros tipos de arte e seus respectivos valores, como as artes não ocidentais e sua valiosidade para a antropologia da arte. Além disso, a Fonte de Duchamp, teve a capacidade de romper com a cadeia de utilidade, visto que o objeto (um mictório), antes de seu reconhecimento artístico, se deslocou da rede óbvia de utilidade ao ser enviado para exposição em um salão de arte ao invés de estar simplesmente fixado em um banheiro. Se um determinado objeto do cotidiano (com os seus critérios cotidianos) pode se tornar arte no momento em que ele se insere num lugar de observação artística (com critérios artísticos) - um museu, por exemplo - como no caso do *ready-made* Antes do Braço Quebrado (1915) de Duchamp.



Figura 6: Fountain de Marcel Duchamp (1917). Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/marcel-duchamp/fountain-1917>



Figura 7: Instalação "In Advance of the Broken Arm" de Marcel Duchamp (1915). Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/marcel-duchamp/in-advance-of-the-broken-arm-1915>

Com o conceito do *ready-made* (o objeto comum retirado de seu contexto e elevado à arte, a exemplo do urinol A Fonte, de 1917), Duchamp rompeu com a exigência de arte feita à mão e do talento técnico tradicional. Essa obra era uma crítica irônica ao mercado e ao mito do "gênio" artístico. Ao apresentar um objeto de massa (como uma pá de neve), o artista questionou o valor de exclusividade e o estatuto de bem de consumo da arte, transferindo o valor do objeto físico para a ideia e o conceito ("é a ideia que importa, não a retaguarda visual"). Esse gesto desmaterializou e politizou a obra de arte, constituindo o arsenal teórico para a vanguarda de 1960. Assim, Duchamp tornou possível a noção de que a arte é um conceito aberto a todos, e não um produto exclusivo para o mercado.

Emergiu uma nova vanguarda artística em 1960, com Joseph Beuys<sup>15</sup>, Andy Warhol<sup>16</sup> e Yves Klein<sup>17</sup> e o movimento Fluxus<sup>18</sup> – que procurou demonstrar que a arte pode ser tudo e feita por todos. Além da arte conceitual baseada na performance (que como veremos adiante é o suporte que a pixação vem utilizando em vídeos e fotografias) e o *happening*, o objetivo era criticar o estado de coisa e mercantilização das obras de arte, no sentido de objetos de bens de consumo. Esses e outros artistas, realçaram a importância de se discutir a arte libertária e a noção de anti-arte. Mas, conforme afirmou De Duve (1998), uma utopia que se voltaria contra si:

Nesse simulacro profanado da etiqueta aristocrática, a moderna utopia de que “Todos são artistas” poderia ser traduzida como “Todos são dândis”. Porém, desde que o universo da arte, sendo formado por facção da classe média, não inclui o leigo no sentido universal do termo, até a paródia de utopia se voltaria contra si, também. A única resistência a esse estado de coisa seria, então, uma codificação ou recodificação, alternativa, de entrada no universo da arte. As utopias têm sido abandonadas com alegria e com arrependimento, e, enquanto todo grafiteiro pode reclamar para si o status de artista, e os ambiciosos artistas se refugiarem em uma casta, existe hoje em dia alguém que aspire ao status duchampiano de não-artista? (DUVE, p.129, 1998).

---

<sup>15</sup> Joseph Beuys (1921–1986) foi um artista alemão multifacetado, amplamente considerado um dos artistas mais radicais, influentes e controversos da segunda metade do século XX. Sua obra abrange escultura, performance (ou *Aktionen*), vídeo, instalação e ativismo político. Beuys é famoso por expandir o conceito de arte para além do objeto físico, defendendo a ideia de que a criatividade pode e deve ser uma força de transformação social.

<sup>16</sup> Andy Warhol (1928–1987) foi um artista, cineasta e figura central do movimento Pop Art nos Estados Unidos. Ele revolucionou o mundo da arte ao introduzir e celebrar elementos da cultura de massa, do consumismo e da fama, desafiando a distinção tradicional entre “alta arte” e cultura popular.

<sup>17</sup> Yves Klein (1928–1962) foi um artista francês, figura central e altamente influente na arte europeia do pós-guerra e um dos fundadores do movimento novo realismo (*Nouveau Réalisme*). Sua curta, mas intensa carreira, foi marcada pela obsessão com a cor azul, o conceito de imaterialidade e o uso performático do corpo.

<sup>18</sup> Fluxus foi um movimento artístico que surgiu na década de 1960, caracterizado por sua natureza experimental e anticonvencional. O termo “Fluxus” significa “fluxo” em latim, refletindo a ideia de uma arte fluida, livre e em constante transformação.



Figura 8: Performance “I Like America And America Likes Me” de Joseph Beuys (1974). Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me>

A “art brut”, assim como a “outsider art”, são outros casos interessantes de incorporação artística. A expressão arte bruta foi apresentada pela Collection d' Art Brut em 1949 por Jean Dubuffet<sup>19</sup>, com as seguintes características: produção artística de autodidatas, marginais, espíritos livres, rebeldes, impermeável às normas e valores coletivos e sem a necessidade de reconhecimento e aprovação (COSTA, 2019, p. 118). Dubuffet iniciou um movimento de incorporação das produções artísticas feitas por pacientes psiquiátricos como parte da arte bruta. Essas produções eram vistas como espontâneas, pois essas pessoas estariam apartadas da dominação cultural e das venções coletivas. Dubuffet viu na arte bruta a possibilidade de criticar a dominação cultural da burguesia por meio das instituições da arte, dando visibilidade aos socialmente marginalizados. Mas para

<sup>19</sup> Jean Dubuffet (1901–1985) foi um pintor, escultor, gravurista e teórico francês, amplamente reconhecido como o proponente e principal defensor do conceito de art brut (arte bruta). Sua obra é uma crítica radical à cultura artística dominante, buscando inspiração na criação pura, não adulterada pelas normas acadêmicas.

que isso ocorresse, a arte bruta foi introduzida no próprio sistema das artes. Além disso, houve uma compreensão reducionista e idealizadora das ditas produções “espontâneas”, assim como o segregacionismo dos artistas “loucos”.

O termo “outsider art” foi apresentado por Roger Cardinal<sup>20</sup> em 1972, compreendendo a produção dos não artistas, situados fora do sistema das artes, como minorias sociais, sexuais e religiosas (COSTA, 2019, p. 120). A outsider art foi uma renomeação da arte bruta que estava em declínio no contexto da contracultura dos anos 1970, principalmente nos países de língua inglesa. Mas, mesmo com as novas críticas às instituições, a marginalização permaneceu o principal critério de definição, assim como a ideia de arte como expressão espontânea, fazendo com que esses movimentos não escapassem da incorporação e comercialização da arte.

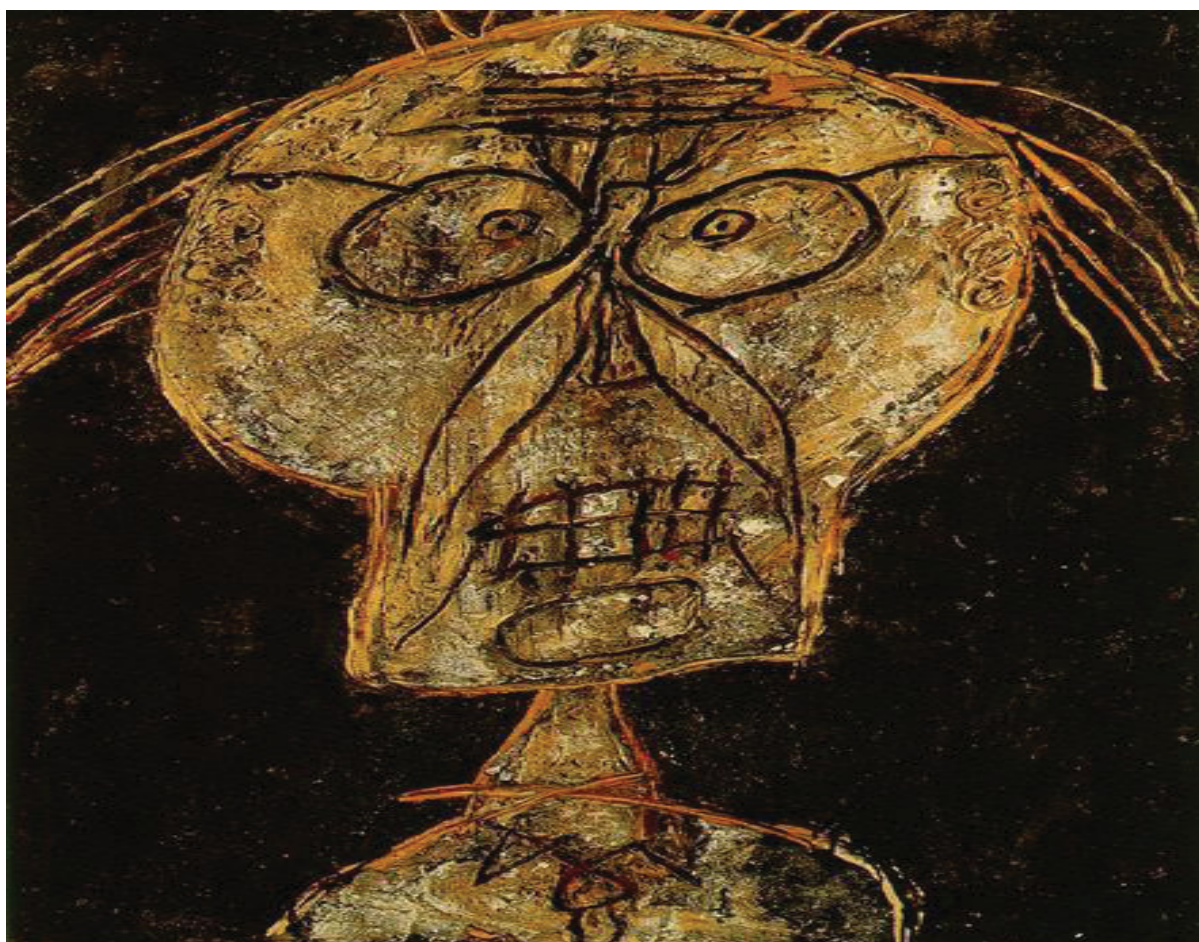


Figura 9: Grand Maître of the Outsider de Jean Dubuffet (1947). Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jean-dubuffet/grand-maitre-of-the-outsider-1947>

---

<sup>20</sup> Roger Cardinal (1940–2019) foi um renomado historiador de arte, acadêmico britânico e um dos mais importantes teóricos da arte do século XX, conhecido por cunhar e popularizar o termo "Outsider Art" (arte de fora).

Ainda sobre a arte conceitual — movimento artístico que buscou romper com os aspectos clássicos da arte, principalmente substituir a noção de beleza por produção de ideias — o aclamado artista Andy Warhol que teve grande influência na chamada Pop Art, ao utilizar a técnica do estêncil em suas obras, método que faz referência a ideia de reprodutibilidade técnica, contribui sobre as chamadas intervenções urbanas (lambe lambe, stickers, tags, etc). Arthur Danto (2006) desenvolveu o conceito de "mundo da arte", uma estrutura institucional que classifica o que é arte, ao analisar a obra *Caixas de Brillo*, de Warhol. A questão central de Danto: o que faz um objeto comum, como as latas de sopa ou as caixas de sabão em pó, serem considerados objetos artísticos? Segundo o filósofo, as instituições artísticas criam obras de arte por meio de um processo de legitimação que define quando um objeto pertence ao universo da arte. Assim, as caixas de sabão *Brillo* se reconfiguraram em arte, ao menos institucionalmente, porque Warhol as produziu dentro do contexto artístico. Isso levanta, contudo, a seguinte questão: não houve intencionalidade ou atribuições por parte de Warhol ao designar essas latas e caixas como arte?



Figura 10: Brillo Soap Pads Boxes de Andy Warhol (1964). Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/andy-warhol/brillo-soap-pads-boxes-1964>

Se o valor da arte é apenas institucional, a intenção do artista se torna secundária ou irrelevante. E mesmo que a instituição legitime, o ato de escolha de Warhol (sua atribuição conceitual) é um fator crucial que o institucionalismo pode estar desconsiderando. Portanto, há uma relação entre a intenção subjetiva do artista e a chancela objetiva do "mundo da arte" na definição da obra de arte.

Atualmente, o artista britânico Banksy<sup>21</sup> elabora cobiçadas peças em stencil, produzindo o que ficou conhecido como “efeito Banksy”, fenômeno onde o sucesso e o anonimato do artista elevaram a aceitação da arte urbana pelo público e instituições. Não por acaso, Andy Warhol foi um dos responsáveis pela entrada dos renomados artistas de rua Jean-Michel Basquiat<sup>22</sup> e Keith Haring<sup>23</sup> no circuito artístico estadunidense. Atualmente, Basquiat é um dos artistas mais valiosos no mercado da arte<sup>24</sup>, produzindo uma enorme valorização artística e mercadológica das produções que emergem das ruas. Basquiat iniciou como escritor de *graffiti* nas ruas de Nova York em 1970 junto a seu amigo Al Díaz, onde produziram uma série de frases provocadoras voltadas a desigualdade racial, opressão social e banalização da cultura, uma poesia crítica à sociedade com o pseudônimo SAMO (same old shit). Boa parte desses grafites eram feitos próximos dos espaços artísticos de Nova York, provocando as instituições artísticas. Nessa mesma época, ocorria uma mudança cultural, surgiam os movimentos de contracultura e cultura jovem, como o punk e o hip-hop, motivados pela crise econômica e social, o que dialogava com as mensagens de SAMO. No final dos anos 1970, a imprensa se interessou pelos grafites de SAMO e Basquiat e Díaz se tornaram pautas de jornais. Após isso, Basquiat passou a ser entrevistado como o autor de SAMO em programas de televisão para o público jovem e participou de um filme, o que provavelmente alavancou sua carreira como artista. Dali em diante, Basquiat passou

---

<sup>21</sup> Um artista urbano britânico anônimo, grafiteiro, pintor e ativista político, provavelmente nascido em Bristol por volta de 1974/75. Ele é mundialmente famoso por suas obras de arte de rua subversivas e satíricas que combinam humor cáustico com forte crítica social e política.

<sup>22</sup> Jean-Michel Basquiat (1960–1988) foi um pintor americano de ascendência haitiana e porto-riquenha que se tornou um dos artistas mais influentes e celebrados do século XX. Sua arte explodiu no cenário de Nova York nos anos 80, combinando a energia da arte de rua com o expressionismo cru da vanguarda.

<sup>23</sup> Keith Haring (1958–1990) foi um artista, ativista e ícone cultural americano cuja arte pop e grafite surgiram da cultura de rua de Nova York nos anos 80. Seu estilo inconfundível, com linhas enérgicas e figuras simples, tinha como objetivo tornar a arte

<sup>24</sup> O mercado da arte, segundo a formulação Raymonde Moulin (2007), pode ser compreendido de duas maneiras: o mercado clássico que se forma em torno das obras consagradas pela história das artes - a arte classificada; e o mercado contemporâneo, formado pela constante especulação e negociação sobre aquilo que se considera ou não arte ligado ao valor de mercado.

a produzir e assinar suas obras (uma mistura de arte bruta, rua e belas artes) com o seu próprio nome e não mais com o pseudônimo SAMO até se integrar completamente no circuito artístico da época, assumindo a posição do “outro” em seu exotismo diante do sistema.

Embora Basquiat seja estilisticamente classificado no Neoexpressionismo, sua trajetória exemplifica o que Bürger (1993) define como Neovanguarda: enquanto as vanguardas históricas visavam subverter a instituição arte, os movimentos subsequentes acabam por converter a própria rebeldia em uma forma de manifestação institucionalizada e integrada ao mercado.



Figura 11: Caveira de Jean-Michel Basquiat (1981). Imagem disponível em: <https://blog.useartools.com.br/basquiat/>

De todo modo, há uma falsa superação da instituição arte quando se assina uma obra e se produz arte de maneira totalmente autônoma. A arte contemporânea ou a neovanguarda, rompe com a premissa vanguardista de se integrar à vida cotidiana, considerando que sua intenção de transformar a vida, acaba por transformar a arte, alimentando assim a própria instituição que se produz a crítica (BÜRGER, p. 123-124). O que era um ato de subversão, torna-se um gesto formal e legitimado pelo sistema das artes, um tipo de concessão.

Como destaca Larry Shiner (2004), na contemporaneidade, o processo de assimilação das artes foi acelerado, de forma a incluir quase tudo como apto ao estatuto de arte pelas instituições. Entretanto, isso não significa que a inclusão dos mais diversos materiais no sistema das artes produza uma outra maneira de conceber esse sistema para além da divisão e da ambivalência.

Retornando ao contexto da América Latina, vivíamos tempos de repressão e de ditaduras militares. No Brasil, os “anos de chumbo”, período de maior repressão com o AI5 (Ato Institucional no 5, um instrumento legal que retirou os direitos constitucionais que restavam depois do golpe de 1964, aprofundando a repressão no Brasil), junto às manifestações de jovens, movimentos sociais, partidos políticos e a nossa versão da contracultura. Por aqui, também surgiram pichações, embaladas por maio de 1968 na França, que se posicionavam contra a ditadura militar, impondo frases como “greve geral e fora a ditadura” . O artista visual Everaldo Marques, conhecido como Ratonés, em entrevista ao podcast *Pizza com Graffiti* em 2025, relata que as primeiras comunicações de rua que viu entre o final dos anos 1970 e início de 1980, foram as pichações contra a ditadura, pichações dos grupos punks, lambes e stencil. O relato de Ratonés, assim como de tantos outros artistas que viveram o mesmo período, demonstra a relação entre essas expressões populares da época e os movimentos que surgiam, como o movimento *punk* e o início do hip-hop. As pichações políticas, os stencils, as zines, o *graffiti*, o *rap*, o *breaking*, são expressões que emergiram do mesmo contexto. Ratonés lembra da influência dos filmes e dos discos que circulavam na época, como o filme *The Warriors*<sup>25</sup> de 1979 e a aparição das *tags* nos metrô de Nova York.

Algumas dessas pichações contra as ditaduras militares brasileira e chilena, foram registradas pelo fotógrafo Evandro Teixeira, inaugurando uma de nossas primeiras experiências de pichação política e artística, registrada pelo fotojornalismo. Há, também, relatos e registros de outros tipos de pichações embaladas por essa época, como “Cão fila K26 e Celacanto Provoca Meremoto”, que expressavam produções poéticas, ideias e experiências subjetivas de pessoas comuns.

---

<sup>25</sup> *The Warriors* (título original: *The Warriors*, lançado em 1979 e conhecido no Brasil como *Os Selvagens da Noite*) é um clássico *cult* de ação e *thriller*, dirigido por Walter Hill. O filme é notável por seu estilo visual distinto e sua influência duradoura na cultura pop.

Pouco depois, jovens brasileiros de periferia passaram a ter contato com o que viria a se tornar a cultura hip-hop<sup>26</sup> no Brasil, mesmo que de maneira indireta, conforme apresenta o documentário “A onda do Break<sup>27</sup>” de 2022. Num primeiro momento, esses jovens organizavam e frequentavam festas de bairro, onde vinis eram tocados, como forma de discotecagem. Além disso, os discos traziam a Disco Music, via indústria fonográfica que estava em expansão. Num segundo momento, influenciados pela dança de discoteca, formam-se grupos de dançarinos de rua (B-boys), antes do conhecimento do estilo *breaking* que se formava nos EUA e Europa. Nelson Triunfo<sup>28</sup> foi um dos precursores do estilo em São Paulo, na Galeria 24 de Maio e Estação São Bento. Em meados dos anos 1980, o filme *Beat Street* 1984, ao estrear no cinema brasileiro, produziu grande influência nesses jovens dançarinos, demonstrando elementos da cultura hip-hop que se formavam fora do país. Muitos artistas do hip-hop nacional, relatam o marco deste filme para a cultura no país, entre eles Thaíde e DJ Hum<sup>29</sup>, OsGêmeos<sup>30</sup>, Nelson Triunfo e o B-boy Andrezinho. Outro filme que influenciou na formação da cultura hip-hop no Brasil foi *Style Wars* de 1983. É preciso dizer, que em meio a isso tudo, o *graffiti* estava presente entre os grupos de dançarinos. Muros eram pintados com os nomes dos grupos de *breaking*, como Backspin, Panteras Negras e Dragon Breakers. Particularmente, no Brasil, a cultura hip-hop foi se formando com fortes influências

---

<sup>26</sup> A cultura hip-hop nasceu nas comunidades negras e latinas de Nova York, EUA, nos anos 1970 e rapidamente se tornou um movimento global que vai além da música - o rap. O hip-hop engloba moda, linguagem, cultura jovem, política, etc. No Brasil, o hip-hop se desenvolveu nos anos 1980, com influência e características da cultura e sociedade brasileira, como a pobreza, desigualdade, racismo e juventude periférica.

<sup>27</sup> O documentário “A Onda do Break”, criado pela PUMA em parceria com o coletivo MAD LAB RATS e a A21 Films, apresenta a história dos primórdios do breaking em São Paulo que acontecia em paralelo com surgimento do movimento Hip Hop no Brasil. Os primeiros movimentos organizados do breakdance em São Paulo apareceram no Largo São Bento, entre 1985 e 1988. Jovens usando conjuntos de moletom e sneakers nos pés, dançavam enquanto MCs soltavam suas primeiras rimas e grafiteiros espalharam sua arte pelas ruas. Adolescentes, influenciados pelo filme *Beat Street* (1984), tomaram a estação São Bento do metrô e criaram um dos primeiros movimentos organizados do Hip Hop no Brasil. Nesta época, surgiram as gangues Back Spin, Crazy Crew, Nação Zulu e Street Warriors, que eram consideradas as principais do movimento, além de nomes como OSGEMEOS, Thaíde, DJ Hum, Mano Brown e MC Jack, que começaram a ter destaque na cena.

<sup>28</sup> Nelson Triunfo é um nome fundamental e uma lenda viva da cultura Hip Hop brasileira. Ele é amplamente reconhecido como um dos grandes pioneiros do movimento no país, notavelmente por sua atuação na dança de rua e no *breaking*.

<sup>29</sup> Thaíde e DJ Hum é uma das duplas mais influentes e importantes da história do Rap Nacional e da cultura Hip Hop brasileira. Juntos, eles ajudaram a pavimentar o caminho para as gerações seguintes de MCs e DJs, definindo as bases do rap feito no Brasil.

<sup>30</sup> Os Gêmeos é o nome artístico pelo qual são conhecidos os irmãos gêmeos brasileiros Otávio e Gustavo Pandolfo (nascidos em São Paulo, em 1974). Eles são considerados uma das duplas de artistas de rua mais influentes e reconhecidas globalmente, sendo figuras centrais na elevação do grafite brasileiro ao cenário da arte contemporânea mundial.

da dança de rua (*breaking*) e da música (DJ e MC's), conforme aborda o documentário "A onda do Break" (2022). Sendo o *graffiti*, um quarto elemento a se desenvolver por aqui, diferente do que aconteceu nos EUA e na Europa, onde o *graffiti* se desenvolveu com certo pioneirismo entre os quatro elementos do hip-hop. Isso se deve a grande influência das campanhas de marketing nas ruas das grandes cidades e do centro cultural e artístico que cidades como Nova York e Paris se tornaram. Assim como as influências que exerceram sobre outras grandes cidades da periferia do capitalismo, como São Paulo e Cidade do México.

Em meio as pixações políticas contra a ditadura militar e numa época de grande efervescência cultural, surgiram muitas manifestações artísticas independentes, os movimentos de contracultura, os hippies, os punks e o hip-hop. Assim como os primeiros grupos de pixação começaram a se formar nas grandes cidades brasileiras. Como se pode imaginar, a formação desses grupos e suas dinâmicas é bastante complexa, diversa e heterogênea, não sendo possível realizar uma precisa definição, apenas considerações mais gerais. Os primeiros grupos surgiram entre amigos de bairros operários, regiões e pequenas vilas de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, com o objetivo de espalhar seus nomes pelas ruas e serem vistos. Esses grupos foram se expandindo a partir da popularização dos seus nomes nas ruas. Vale destacar que muitos grupos de pixação foram formados durante os períodos de Copa do Mundo de Futebol (1986, 1990, 1994 e 1998), pois a cultura popular de pintar e enfeitar as ruas com as cores da bandeira nacional, facilitava o acesso aos materiais de pintura, como tintas, pincéis e rolinhos - o que veio a se caracterizar um estilo do pixo reto.

A estética da pixação brasileira, se assim pode-se dizer, não teve influência direta do *graffiti* que se via nos filmes, capa de discos e revistas especializadas, mas da fusão de referências como discos, revistas, stencils, letreiros, etc. Já algumas dinâmicas de sociabilidade, como os pontos de encontro (*points*) entre pixadores e os cadernos de assinaturas (folhinhas), seguem a mesma estrutura dos escritores estrangeiros de *graffiti*. Sendo assim, a pixação e o *graffiti*, estão, mesmo que de maneiras diferentes, relacionados historicamente, principalmente no que diz respeito aos processos de artificação (perspectiva que será analisada mais adiante). A prova disso, são os registros de uma das primeiras revistas de *graffiti* do Brasil, a "Fiz Graffiti Attack", que em algumas edições compilava grafites e pixações em suas

sessões de fotografia. Nas revistas eram registradas ao mesmo tempo, a cena do *graffiti* e da *pixação*, sem muitas distinções conceituais.

A *pixação* emerge da complexa e intrínseca relação entre a imagem e a escrita. Essa dualidade é forjada tanto pela influência do *graffiti* muralista quanto pela vasta gama de produções e suportes que a documentam e a difundem, como fotografias, filmes, vídeos, prints, revistas, telas e até mesmo roupas. Na *pixação*, a escrita transcende sua função meramente linguística: ela se torna uma matriz imagética. A escrita na *pixação* não apenas comunica, mas, primariamente, performa visualmente, o que justifica sua caracterização como uma matriz imagética e um sistema codificado. Desenvolvida para ser visualmente impactante, audaciosa e codificada, essa escrita transforma o *pixo* em um ícone potente de resistência urbana.

Além disso, com a emergência dos meios de comunicação digital e das redes sociais, muitos movimentos e protestos se apoiaram nas *pixações* para se expressar, como na Primavera Árabe, Occupy Wall Street e Junho de 2013 no Brasil<sup>31</sup>, como afirma Gompertz (2013),

As raízes da arte de rua podem ser encontradas nas pinturas rupestres que inspiraram tantos artistas modernos, de Picasso a Pollock. Mas foi só no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, quando cidades como Nova York e Paris (e, notoriamente, o Muro de Berlim no início dos anos 1980) tornaram-se a tela para uma geração de artistas não legalmente autorizados da guerrilha visual, que a noção de arte de rua começou a ganhar força. Desde então o poder e a popularidade do movimento de arte de rua aumentaram, lado a lado com a emergência de meios de comunicação social digitais, ambos os quais dependem da propagação viral nas redes sociais para ganhar proeminência e atenção. Hoje, uma peça de arte de rua do tamanho de um cartão-postal em Nairóbi pode se tornar uma sensação global menos de uma hora depois de ter sido concluída: uma potência que fez dela a forma de arte preferida durante a Primavera Árabe de 2011 e a guerra civil líbia que ocorreu no mesmo ano. A arte de rua tornou-se uma presença familiar e cada vez mais bem acolhida em ambientes urbanos no mundo todo. Na Grã-Bretanha, um artista que trabalha sob o nome Banksy (data de nascimento desconhecida) tornou-se uma celebridade nacional por seus estênceis de parede mordazmente satíricos, que incluíram dois policiais se beijando e um trompe-l'oeil de uma criada de hotel varrendo a poeira da rua para debaixo de um muro de tijolos (2006) (ver Fig. 39). Banksy, como muitos artistas de rua, manteve sua identidade oculta, enquanto a maior parte de seu trabalho foi exibida ilegalmente, e as autoridades provavelmente ficariam muito satisfeitas em processá-lo por vandalismo. (GOMPERTZ, 2013, p.249-250).

---

<sup>31</sup> Diversos pixadores se manifestaram em apoio às pautas reivindicadas pelo Movimento Passe Livre de junho de 2013.

A expansão da pixação com X no Brasil, ocorreu no contexto dos anos 2000, com a circulação dos vídeos de pixação, como os filmes 100comédia, Pixoação (2014)<sup>32</sup>, Pixo (2009)<sup>33</sup> e Pixadores (2014)<sup>34</sup>, intervenções em espaços artísticos, como nas 28ª e 29ª Bienais de São Paulo (2008 e 2010), 7ª Bienal de Berlim (2012), Galeria Choque Cultural<sup>35</sup> (2008), Galeria Crivo<sup>36</sup> (2015) e na Escola de Belas Artes de São Paulo<sup>37</sup> (2008). A intervenção na Belas Artes de São Paulo rendeu ao artista Rafael Augustaitiz (PixoBomb) certa notoriedade. A ação foi planejada como um "trabalho de conclusão de curso" de Artes Visuais. PixoBomb convocou cerca de 40 pixadores para fazer uma intervenção que questionasse os limites e o conceito de arte. O grupo pixou a fachada, escadas e salas de aula da universidade, gerando um grande debate e muita polêmica na época.

Houve o aumento nas publicações acadêmicas e nas reportagens de jornais sobre o pixo. Anos antes, o tema pixação era discutido em sua ampla maioria sob o viés jornalístico e policial. A imprensa, quando noticiava algum caso de pixação, procurava fomentar o rótulo de vandalismo. Em casos raros, buscava elucidar uma das grandes questões que norteiam a discussão sobre o tema até hoje: pixação é arte ou vandalismo? Provavelmente, no intuito de atrair leitores sobre casos polêmicos.

A relação entre arte e vandalismo, apesar de parecer ser uma linha tênue, é artificial. Essa oposição pode ser considerada falsa, na medida em que suas

---

<sup>32</sup> O filme, de produção independente, não tem um diretor formalmente creditado em algumas fichas técnicas, sendo assinado por um grupo de colaboradores. No entanto, é frequentemente associado a William Sernagiotto, que também assina o roteiro.

<sup>33</sup> O documentário dirigido por João Wainer e Roberto T. Oliveira, é um retrato visceral e direto do universo da pixação em São Paulo, acompanhando a rotina e as motivações dos pichadores. O filme ficou conhecido por sua abordagem que, em vez de julgar, busca entender o fenômeno como uma forma de expressão e inserção social.

<sup>34</sup> O filme dirigido por Gabriel Koch e Félix Koch, segue um grupo de pichadores de São Paulo, acompanhando sua rotina, motivações e a preparação para uma viagem à Berlim. A obra gerou grande repercussão por ter uma visão íntima e detalhada do universo da pixação na cidade.

<sup>35</sup> Localizada em São Paulo e conhecida por expor trabalhos de grafiteiros e artistas de rua, a Choque Cultural foi invadida por um grupo de pixadores. A ação danificou mais de 20 obras, incluindo quadros de artistas consagrados. O motivo do ataque, segundo o grupo "PiXação: Arte Ataque Protesto", era protestar contra a comercialização da arte de rua e a forma como a galeria "não representa a cultura urbana".

<sup>36</sup> Pixadores invadiram a Galeria Crivo para destruir obras do fotógrafo Choque. O protesto foi uma reação à divulgação, pelo fotógrafo, de um vídeo de um pichador que havia morrido ao cair de um prédio. Os pixadores consideraram a ação do fotógrafo uma "censura" e um desrespeito à memória do colega falecido.

<sup>37</sup> O Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, fundado em 1925, é uma das instituições de ensino mais tradicionais e respeitadas do Brasil nas áreas de artes, design, arquitetura e comunicação.

definições são de ordem subjetiva, dependem do contexto e das interações entre os agentes. Um dos principais aspectos que se imputa na arte é o da intenção artística. A arte é geralmente vista como uma expressão criativa do artista, feita para gerar fruição estética e intelectuais. Por outro lado, o vandalismo é comumente visto como um ato de destruição e degradação. No entanto, a história da arte demonstra que muitos movimentos artísticos, como o expressionismo e o *graffiti*, foram considerados, primeiramente, manifestações marginais e ilegais e hoje são parte integrante das exposições em museus de arte contemporânea. Além disso, uma pixação de rua pode ser vista como manifestação artística para algumas pessoas, assim como pode parecer um simples ato de vandalismo para outros. O contexto e a aceitação social são fatores importantes nessa relação, visto que suas definições dependem das negociações, dos valores e da cultura.

Dessa maneira foi se construindo as bases do imaginário social sobre a pixação que oscila entre o paradoxo, vandalismo ou arte? A opinião pública, influenciada pela grande mídia, foi de certa maneira, convencida de que a prática da pixação não passa de um ato de vandalismo praticado por jovens desocupados. Nas imagens a seguir (10 e 11), é possível perceber a manipulação, generalização e a representação seletiva da prática da pixação como crime, conforme a publicação do governo Jânio Quadros nos anos 1980 e a invenção de um “perfil do pixador”, como uma pessoa jovem, homem, de “classe média” e com motivação de autopromoção, o que demonstra a falta de compreensão à prática da pixação. Conforme demonstrei em minha pesquisa de mestrado em 2019, os grupos de pixadores são heterogêneos e predominantemente compostos por jovens periféricos e trabalhadores, incluindo mulheres.

Por outro lado, é possível observar em pesquisas acadêmicas e em mídias alternativas, uma outra perspectiva sobre a prática da pixação, caracterizada como uma potente expressão urbana e artística. De todo modo, não há separação entre vandalismo e arte, essa distinção dicotômica, expressa uma lógica moralista e de preconceito de classe.

GOVERNO  
JÂNIO  
QUADROS



AUTORIDADE  
TRABALHO  
AUSTERIDADE

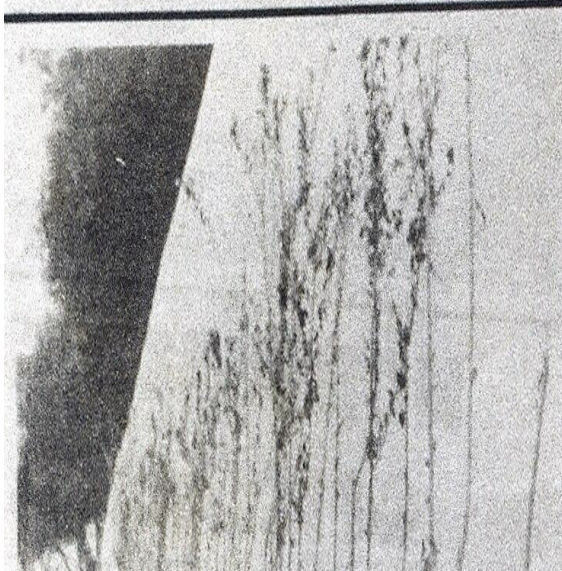
Editor responsável: Jornalista Roberto Abrahão

Suplemento do Diário Oficial do Município de São Paulo

ANO I — N.º 105 — 4 de outubro de 1988

*Campeões dos atentados aos próprios públicos e municipais*

# JUNECA E BILÃO VÃO "PICHAR A CADEIA"



1. Identificar esses indivíduos que acodem pelos apelidos Juneca e Bilão. O primeiro chama-se Oswaldo Júnior, e o segundo é um gráfico com o prenome Fernando, que pichou Campos do Jordão, a Câmara e o Senado em Brasília;
2. Vejamos se picham a cadeia. Serão processados com o maior rigor.

JÂNIO QUADROS  
Prefeito

Figura 12: Combate à pichação nos anos 1980. Imagem disponível em: <https://www.estadao.com.br/fotos/acervo/historia-da-pichacao-e-do-grafite-em-sao-paulo/>



Figura 13: O jornal Porto Imagem, traça o “perfil” do pichador em Porto Alegre. Imagem disponível em: <https://portoimagem.wordpress.com/2015/02/10/o-pichador-de-porto-alegre-e-de-classe-media/>

Em 2006, durante a gestão de Gilberto Kassab, a cidade de São Paulo promulgou a Lei nº 14.223/06, a Lei Cidade Limpa, visando combater a poluição visual e a degradação ambiental através da restrição e ordenamento da comunicação visual. Contudo, na prática, essa legislação rapidamente se transformou em mais uma ferramenta de perseguição e criminalização das expressões artísticas urbanas, em particular a pichação e o *graffiti* não autorizado. A

aplicação da lei foi tão rigorosa que até mesmo murais públicos de artistas renomados como Osgêmeos, Nunca, Nina e Zefix foram apagados com tinta cinza. Nesse contexto de repressão e controle estético, o debate sobre o uso do espaço público e o direito à expressão artística urbana foi intensificado. Assim, embora não se possa estabelecer uma relação direta de causa e efeito, a Lei Cidade Limpa serviu inegavelmente como um catalisador e pano de fundo para atos como a invasão da Bienal, aguçando a discussão sobre quem, de fato, tem o direito de intervir e manifestar-se na paisagem da cidade.

É neste cenário de intensa restrição legal que, depois de mais de uma década de história da pixação, a discussão ganha outro patamar com as intervenções diretas dos pixadores em instituições de arte, como na 28ª Bienal de Arte (2008), na Escola de Belas Artes e na Galeria Choque Cultural em São Paulo. As imagens da intervenção na 28ª Bienal, onde é possível observar o caráter subversivo e contestatório da ação ao lado da curiosidade da observadora ao registrar as pichações, mostram o impacto desse movimento. Nada é mais sintomático do que a escolha de ocupar um espaço "vazio" da Bienal com pichações, intervindo em um dos símbolos da arquitetura moderna brasileira, o pavilhão Ciccillo Matarazzo. Tal atitude confronta diretamente os princípios anunciados pela Fundação Bienal de São Paulo: incentivar a criação, provocar o debate e democratizar o acesso à cultura.

Do ocorrido na 28ª Bienal, o grupo "Pixação SP" foi parar na 29ª Bienal de São Paulo. Mas como isso aconteceu? De acordo com o curador geral da 29ª Bienal, Moacir dos Anjos, a intenção foi incluir o pixo na exposição, visto que a pixação tem a capacidade de questionar os limites entre a arte e a política - tema que norteou esta Bienal. Em entrevista para o jornal Folha de São Paulo em 2010, Moacir dos Anjos afirmou que,

O pixo borra e questiona os limites usuais que separam arte e política. E essa questão interessa muito a esta Bienal. Política é aqui entendida não como espaço de apaziguamento de diferenças, mas justamente o contrário. O espaço formado pelos atos e gestos que abrem fissuras nas convenções que organizam a vida comum. Como coloca o filósofo Jacques Rancière, é a política como esfera do "desentendimento". (FOLHA DE S. PAULO, 2010).

Quando questionado sobre a aparente contradição e a aproximação dos pixadores com a instituição, Moacir dos Anjos afirmou que os pixadores não foram convidados:

Seria demagogia se estivéssemos convidando pixadores como convidamos tantos outros artistas. Sabemos que essa igualdade não existe, e eles também sabem. O que interessa é entender essas diferenças e os limites e possibilidades dessa aproximação. Ninguém está tentando escamotear nada. A aposta é na explicitação de questões, e não nas respostas fáceis. Nosso empenho é demonstrar que a Bienal pode ser plataforma privilegiada para a formulação dessas questões. Se conseguirmos isso, já teremos dado contribuição relevante.

Os eventos de 2008 tiveram o mérito de empenhar pessoas e instituições na tentativa de entender o episódio. O anúncio de que a 29ª Bienal teria como foco a relação entre arte e política levou os pixadores a fazerem o primeiro contato. Eles entenderam que haveria a possibilidade de dar visibilidade a questões que foram, e ainda são, mal entendidas pela maioria da população. O papel da curadoria é propor estratégias de inserção do pixo que, contudo, não o "domestiquem", tornando-o algo passível de fácil inserção num mercado sedento por novidades para serem vendidas. (FOLHA DE S. PAULO, 2010).

Na mesma entrevista ele é questionado sobre a relação entre o pixo e a arte. Moacir dos Anjos, concluiu:

Nesse sentido que falei, sim. A questão é outra: Se o pixo é exposto numa Bienal, permanece sendo arte? É com essa aparente contradição que teremos de lidar. Pois se o que faz o pixo ser arte é o fato de ele desconcertar os sentidos, o que acontece se o pixo é trazido para o ambiente controlado do chamado "campo" da arte? Mantém a potência ou se torna ilustração de si mesmo? É esse desafio que curadores e pixadores tem de enfrentar juntos, de modo que ultrapassem duas situações simétricas e indesejadas: por um lado, a simples rejeição ao que causa desconforto; por outro, o desejo de cooptar o diferente para torná-lo igual a nós mesmos. (FOLHA DE S. PAULO, 2010).

Nesta discussão, se o pixo é ou não arte, o curador da 29ª Bienal se apoia em um argumento filosófico ontológico, considerando uma suposta essência artística envolvendo a pixação - o dissenso. Porém, a questão mais importante parece outra: como a pixação está se transformando em arte? Outro ponto importante, diz respeito a preocupação da curadoria ao inserir a pixação na 29ª Bienal e "domesticar" (para usar as palavras do curador) ou condicionar sua colocação no mercado das artes.

Em reportagem para a Folha de São Paulo em 2010, a jornalista Mônica Bergamo escreveu sobre a participação dos pixadores na 29ª Bienal de São Paulo. Segundo Bergamo, os pixadores passaram de "carrascos" da 28ª Bienal à convidados da exposição na sua 29ª edição, levantando questões sobre a atuação do grupo, os limites da obra e da arte contemporânea.

Fernanda Mena (2010), também, abordou o intenso debate gerado pela participação dos pixadores na 29ª Bienal, especialmente após a intervenção na edição anterior. A jornalista destacou que os líderes do grupo responsável por

invadir e pichar a Bienal em 2008 – e que haviam sido acusados de vandalismo e terrorismo – foram convidados a participar da edição seguinte como artistas credenciados. A curadoria justificou a decisão descrevendo-os como "artistas brilhantes", apesar de serem "tratados como marginais". A iniciativa suscitou grande polêmica, levantando críticas e questionamentos sobre se a ação configurava demagogia, se legitimava um ato destrutivo ou se cooptava uma vanguarda transgressora. O curador Moacir dos Anjos defendeu que o objetivo não era fornecer respostas prontas, mas sim levantar essas questões. Ele explicou que a estratégia seria utilizar formas de documentação da pichação que, vindas do "interior do mundo da arte", evocassem a ideia de que nem tudo o que é arte pode ser totalmente absorvido ou compreendido pela Bienal.

De acordo com Fernanda Mena (2010):

Acusados de vandalismo e terrorismo, os líderes do grupo que invadiu e pichou o andar vazio da Bienal de São Paulo em 2008 vão entrar na 29ª edição, em setembro, da mostra com credencial de artista. A participação foi confirmada à Folha pela curadoria, que descreveu os pichadores como "artistas brilhantes", apesar de "tratados como marginais". Com isso, a Bienal entra num fogo cruzado daqueles que tomaram partido de invasores ou de invadidos, e que agora polemizam sobre a iniciativa. É demagogia? Legítima uma ação destrutiva? Coopta uma vanguarda transgressora? Para o curador Moacir dos Anjos, a aposta não é em respostas fáceis, mas justamente na elaboração de questões. "Queremos fazer uso de estratégias que não se confundam com o pixo que só existe como tal nas ruas, mas que evoquem, desde o interior do mundo da arte, o fato de que nem tudo que é arte a Bienal é capaz de abrigar ou entender.

Corroborando com o mesmo argumento, a reportagem de Kleber Tomaz (2010), no G1 de São Paulo, destacou que:

A Bienal vai abrir espaço para a pichação na sua 29ª edição. Três daqueles 40 pichadores de 2008 foram convidados pela curadoria, na condição de artistas, para representar o movimento do 'pixo' (com o 'x' no lugar do 'ch', como preferem). O que era intervenção urbana ganha agora status de arte, arte marginal, urbana, proibida e transgressora. A escolha pela pichação, antes restrita às ruas, muros, paredes e prédios da capital paulista, se encaixa de modo fiel ao tema deste ano, "política da arte", segundo informa a assessoria de imprensa da Bienal. "Pichação SP" será uma das 159 obras artísticas do evento, que começa no dia 21 de setembro, com uma vernissage, restrita a convidados, imprensa e artistas.

Para Kleber Tomaz (2010), o pixo foi um dos grandes destaques da 29ª Bienal de São Paulo. Aquela que era uma manifestação restrita ao espaço público (ruas e prédios) ascendeu na mostra ao status de arte marginal, urbana, proibida e transgressora. A inclusão dessa obra, denominada "Pichação SP" – uma das 159

presentes no evento –, estava em total sintonia com o tema da edição, “política da arte”, conforme informou a assessoria de imprensa da Bienal.

Nesta mesma reportagem de Kleber Tomaz (2010),<sup>38</sup>Cripta Djan, um dos pixadores que atuou nas intervenções, fez ainda as seguintes considerações sobre o tema da exposição de 2010:

Mas onde entra a política na arte da pichação sugerida pela Bienal? “O conceito de arte é distorcido. Só é arte o que é bonito ou autorizado. A arte do ‘pixo’ é libertária, anárquica. A sociedade se incomoda com a pichação e deixa de se incomodar com coisas muito mais importantes. Os muros e portões para fora da casa são públicos. A gente vê beleza no que faz. Tudo é privado e somos obrigados a engolir propaganda de consumo e política. Pichação é linguagem também”, filosofa Cripta.

Cripta se refere a “arte da pixação”, mas o pixo já pode ser considerado arte nesse contexto? Se sim, e com base em quais critérios? Além disso, se a arte do pixo é libertária e anárquica, como ela pode atuar dentro dos limites da arte institucionalizada? Cripta se tornou uma dos principais agentes na relação da pixação com o mercado da arte, produzindo trabalhos para exposições, galerias e marcas. O que demonstra o caráter ambíguo da artificação do pixo. De todo modo, o relato de Cripta em relação ao tema da exposição e a participação dos pixadores na 29ª Bienal de São Paulo (2010), demonstra a importância de pensar a pixação além da caracterização de vandalismo, mas como uma expressão artística e cultural emergente.

---

<sup>38</sup> Djan Ivson ou Cripta Djan, como é conhecido nas ruas e no mundo das artes, nasceu em 1984 em São Paulo. Ainda garoto conquistou espaço na metrópole realizando o maior número de pixos em raio de abrangência e dificuldade de realização. Sua ação nas ruas o consagrou entre os pixadores. Foi um dos pioneiros em uma das modalidades mais arriscadas da pixação, a escalada, chegando a escalar arranha céus com mais de 20 andares, sem nenhum aparato de segurança. Depois dessa legitimidade no movimento, passou a defender a causa dos jovens periféricos da metrópole, tornando-se referência e espelho para aqueles que desejam sair da invisibilidade social. Cripta já produziu trabalhos para a Galeria Alma da Rua (2022), Galeria Humanar (2016), assim como parcerias com as marcas OÜS e Æ Urban Shop.



Figura 14: Intervenção dos pixadores na 28ª Bienal de São Paulo. Imagem disponível em: <https://artmob.wordpress.com/2008/10/27/o-vazio-foi-ocupado/>



Figura 15: Intervenção dos pixadores na 28ª Bienal de São Paulo. Imagem disponível em: [Bienal &quot;do vazio&quot; termina amanhã em São Paulo - 05/12/2008 - Ilustrada](#)

Este caso, assim como na intervenção dos pixadores Cripta, RC, Biscoito e William na 7ª Bienal de Berlim, incorporou na discussão, a possibilidade de conceber a pixação como uma arte política. Além desses eventos, outros também contribuíram para a transformação da pixação em arte, começando pelas intervenções do pixador DI nos anos 1990 às mais recentes em Galerias e Escolas de Arte. (CAMPOS; LEAL, 2022). Vale ressaltar que as circunstâncias em que a pixação se aproximou da arte se distingue de outras expressões artísticas, como o *graffiti*, o *breaking* e o *rap* do movimento hip-hop, que emergiram da marginalidade social e passaram por um processo de artificação (SHAPIRO, 2007, p.142 -146). Diferente destes, que foram incorporados por meio da negociação e do diálogo, a pixação se aproximou através do conflito. Além disso, outros elementos desse processo de transformação devem ser futuramente analisados, como o papel dos idealizadores, curadores, galeristas, artistas, entre outros agentes e grupos envolvidos.

Vale salientar que na intervenção da 28ª Bienal de São Paulo, os pixadores Carol Susto's, Rafael Pixobomb<sup>39</sup>, Cripta e o fotógrafo Adriano Choque<sup>40</sup> foram um dos principais agentes dessa manifestação. Pixobomb era na época estudante da escola de Belas Artes de São Paulo, o que parece indicar a intenção de questionar os padrões artísticos, tanto da Bienal como da Escola de Belas Artes. Cripta foi um dos responsáveis por produzir filmes sobre a ação dos pixadores, o que se tornou peça central para as produções artísticas sobre pixo, como o documentário "Pixo". O fotógrafo Choque registrou a ação dos pixadores na intervenção, produzindo um importante material de registro e memória. Já Carol Susto's se transformou em uma das protagonistas por ter sido a única pixadora detida na intervenção e por um período desproporcional, quase 2 meses.

---

<sup>39</sup> Rafael Pixobomb (Raphael Guedes Augustaitiz) é um artista brasileiro, notório por sua atuação controversa na arte de rua e por ser uma figura central no debate sobre a relação entre pixação, grafite e o sistema da arte institucionalizada. Ele é mais conhecido por suas intervenções performáticas e destrutivas que tinham como objetivo chocar e criticar a "domesticação" da cultura de rua por galeristas e o mundo acadêmico.

<sup>40</sup> O fotógrafo "Choque" é um artista visual e fotógrafo brasileiro. Ele é conhecido por usar a fotografia como uma forma de "legítima defesa e intermediação de conflitos", focando em paradigmas sociais contemporâneos. Sua obra mais conhecida é o projeto fotográfico "Pixação SP (2006-2010)", que lhe rendeu projeção internacional. O trabalho foi exposto em 13 países e esteve presente em eventos de grande importância, como a 29ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo em 2010. Além disso, Adriano Choque já foi repórter fotográfico da Folha de S. Paulo.

Considerando esses papéis, pode-se observar que uma das intenções da intervenção na 28ª Bienal de São Paulo, chamada pelos próprios pixadores de “invasão”, foi subverter a ordem instituída pelas instituições e reivindicar o estatuto de arte ao pixo, considerando a ordem desigual e muitas vezes excludente das instituições artísticas. Paradoxalmente, a pixação estaria deixando de cumprir seu papel artístico e político ao sair das ruas e passar a se inserir nos espaços de consagração artística? Ou estaria apenas passando por um processo de artificialização?

## **1.2 O PAPEL DE CAROL SUSTO’S NA BIENAL DO VAZIO**

A intervenção na 28ª Bienal de São Paulo, a Bienal do Vazio, em 2008, contou com a presença de dezenas de pixadores, entre eles Carol Susto’s, que na época tinha 24 anos. Um dos propósitos da intervenção feita pelos pixadores, era questionar o conceito de arte, sobretudo a crise que envolvia a instituição e o imenso andar do pavilhão desocupado que foi o principal alvo dos pixadores. Durante o ocorrido, Carol foi detida por policiais militares e levada ao 36º DP em Vila Mariana. Ela passou quase dois meses presa na penitenciária feminina de Santana, na zona norte de São Paulo, aguardando para ser liberada e responder em liberdade. A artista foi acusada de destruição de bem protegido por lei, tipificado no artigo 62 da lei de crimes ambientais (Lei n. 9.605/98). Vale ressaltar que Carol foi a única pixadora a ficar todo esse tempo presa em virtude do ocorrido. Segundo ela, o principal motivo foi ela ser mulher, a tornando um alvo naquele momento. Já sua mãe, Rosemary Pivetta da Mota, afirmou em uma entrevista ao UOL que Carol estava sendo usada como exemplo de punição para outros pixadores.

O caso de Carol teve repercussão nacional, principalmente depois do seu caso ser noticiado e ela conceder entrevista ao programa de televisão Fantástico na Globo. Na mesma entrevista, Carol Susto’s afirmou que não pretendia parar de pixar e divulgar as suas pixações como arte. Anos depois, a trajetória de Carol foi registrada no curta Pivetta de Lambert e Muniz (2021). Em reportagem sobre o curta, Salvadori destacou:

“Você está fazendo um filme dela? É o meu filme que devia fazer”, diz a pequena Ísis para a câmera logo nas primeiras imagens. E é o que

acontece. A menina permanece em cena na maior parte do filme, revelando os dilemas e contradições de Caroline, que segue sendo uma transgressora, já que nunca abandonou o pixo e continua a espalhar ilegalmente a grife Susto's nos muros por onde passa, mas ao mesmo tempo precisa lidar com o papel de autoridade por ter se tornado uma mãe. "Ao mesmo tempo em que é uma artista contraventora, ela é uma mãe que precisa impor limites para a filha", explica Diógenes. Assim, o título do curta se refere tanto a Caroline quanto a Ísis.

O jogo de papéis entre a mãe e a rebelde fazem a riqueza do documentário, como nas imagens em que Pivetta fala para Ísis "não aprontar" enquanto passam cenas da sua prisão ou na sequência da visita à Bienal, em que Caroline tem que lidar com as regras rígidas da segurança do prédio, ora instruindo a filha a seguir as ordens, ora mostrando à pequena como quebrá-las sem ser pega. "Esse filme vai ser uma lembrança bonita para Ísis rever quando for mais velha", imagina Diógenes. (SALVADORI, 2021).

Dez anos depois do ocorrido, Carol retornou a Bienal de São Paulo como parte do curta "Pivetta" (2021), desta vez como visitante e não como artista. Na ocasião, ela fez a seguinte provocação: "não faz sentido você vir numa exposição de arte e não poder interagir com as obras". Carol criticou o modelo tradicional de exposição de arte, onde o público se limita à contemplação visual e intelectual, sem ter uma interação ativa como ocorreu na intervenção dos pixadores na 28ª Bienal.

Conforme aponta Eduarda Gritten de Oliveira (2024), ocorreu um apagamento e exclusão das mulheres no movimento da pixação brasileira. A pesquisadora se apoia no caso de Carol Susto's como ponto de partida e o eixo central para discutir as desigualdades de gênero, tanto nas ruas quanto nos meios acadêmicos e artísticos. Carol tornou-se uma figura central no processo de incorporação da pixação nas artes, principalmente após sua prisão na 28ª Bienal de São Paulo (2008). A punição de Carol foi desproporcional, a severidade da punição aplicada foi influenciada por questões de classe e, principalmente, de gênero, por ser uma mulher periférica em um espaço elitizado. Além disso, a trajetória de Carol na pixação de rua, assim como na relação do pixo nas artes, foi silenciada.

O papel de liderança e representatividade de Carol foi decisivo, considerando que as primeiras interações com intelectuais interessados no processo de relação da pixação com as artes se deve, em grande medida, ao caso de Carol. Nomes como do ex-ministro da Cultura Juca Ferreira, do advogado Augusto de Arruda Botelho, o ex-ministro dos Direitos Humanos Paulo Vanucchi e do crítico de arte Paulo Herkenhoff, surgiram como defensores da libertação de Carol (OLIVEIRA, 2024, p. 53). Como efeito de comparação, na mesma época, o ex-banqueiro Daniel

Dantas foi detido por uma série de crimes financeiros, mas não permaneceu detido por conta de um habeas corpus emitido pelo STF (OLIVEIRA, 2024, p. 56). As razões da injusta prisão de Carol se devem ao fato de ela ser uma mulher periférica que ousou questionar os padrões da arte.

Como parte da linha de frente na intervenção dos pixadores na 28ª Bienal de São Paulo, Carol praticamente não recebeu reconhecimento artístico por sua contribuição. O caso do filme *Urubus* (2023), demonstra o apagamento de Carol nas produções culturais sobre a pixação. De acordo com Oliveira (2024), o filme distorce o papel feminino, colocando as mulheres como coadjuvantes na ação da Bienal, ao passo que Carol foi uma das protagonistas na intervenção e nos seus desdobramentos. A trajetória de Carol demonstra as camadas de opressão de classe e gênero que as mulheres enfrentam ao subverterem a ordem, mesmo como parte de um movimento que se sustenta na subversão urbana.

Apesar do papel fundamental de Carol na intervenção da Bienal do Vazio, assim como na ampliação do debate acerca da relação da pixação com a arte, Carol não se integrou no processo de acessão pixo enquanto linguagem artística nas exposições de arte contemporânea. Por outro lado, o papel de Carol foi fundamental na abertura do diálogo entre a pixação e a arte. Atualmente, pixadoras como Eneri, Fúria<sup>41</sup> e Bella<sup>42</sup>, expõem como artistas da arte urbana, em razão desse fluxo de negociação.

### **1.3 A APROXIMAÇÃO DO PIXO COM A PRODUÇÃO CULTURAL E ARTÍSTICA**

Nas últimas décadas a pixação no Brasil tem sido pensada academicamente como uma forma de expressão artística oriunda das periferias dos centros urbanos brasileiros. Principalmente em São Paulo, não só pela grande atuação dos grupos de pixação na cidade e pelas intervenções nos espaços artísticos, mas pela cena artística mais atuante. A pixação com X (termo designado para este tipo de expressão) vem se desenvolvendo desde os anos 1980 no Brasil, em paralelo ao

---

<sup>41</sup> Realizou trabalhos para a Exposição na Galeria Cultural da Chácara do Jockey - exposição "Ladies Real Rua" (2025).

<sup>42</sup> Exibiu trabalhos na Colab Gallery - exposição "Typography Collective" (2025).

*graffiti* que possui sua própria história enquanto expressão artística. No fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, o *graffiti* no Brasil se aproximou rapidamente dos circuitos artísticos, como na primeira exposição de arte de rua no MIS (museu da imagem e do som) em São Paulo. Isso se deu pela mudança de status do *graffiti* e da arte urbana pelo mundo, assim como pela popularização do hip-hop enquanto cultura jovem e potencial de mercado. A arte urbana pode ser caracterizada enquanto um mundo da arte emergente que incorpora vertentes da street art e do graffiti artístico, representando um conjunto do processo de institucionalização e mercantilização destas práticas. Se entende por arte urbana, um campo tendencialmente legitimado e sancionado por certas instâncias sociais (CAMPOS; SEQUEIRA, 2018, p.80).

Foi somente nos anos 2000 que a pixação se inseriu (como um ato de desobediência estética) no campo artístico, marcada pelas intervenções na 28ª (2008) e 29ª (2010) Bienal de São Paulo. Depois dessas e de outras ações, incluindo a Escola de Belas Artes e a galeria Choque Cultural, o movimento passou a ser analisado em sua dimensão artística e política. Contudo, a ideia de que a pixação é uma expressão artística já existia entre os pixadores. Um exemplo disso são os atos de #DI#<sup>43</sup> em São Paulo, entre os anos 1980 e 1990.

Para Conceição e Herbstrith, a performance dos pixadores nas Bienais permitiu que:

Em decorrência da repercussão dessas performances de 2008, compreendendo que uma das questões centrais dos ataques era a comunicabilidade entre centros hegemônicos detentores do *poder dizer* o que é ou não arte e cultura e a periferia que produz a cultura – mas que, por vezes, não tem permissão de comunicar com o centro que legitima –, o então Ministro da Cultura, por meio de seus assessores, buscou entender as motivações que levaram o grupo de *pixadores* a atacar a Bienal de São Paulo. Conforme Lassala (2014, p. 18), o Ministro inicia então uma conversa com os curadores da Bienal de São Paulo, Agnaldo Farias e Moacyr do Anjos para verificarem qual seria a melhor maneira de introduzir a *pixação* na 29ª Bienal de São Paulo. Decidiram que a participação seria pela forma documental. Esse acordo permitiu que, de certa forma, a *pixação* mantivesse sua intenção de atividade transgressora, não domesticável pelo Sistema da Arte e, ao mesmo tempo, continuar o processo de visibilidade do movimento/fenômeno agora por dentro do sistema. Entretanto, o próprio Djan Ivson que, junto aos curadores e da Bienal, curou a parte que cabia à *pixação* dentro da Bienal 29 acabou por conseguir imprimir seu caráter transgressor ao *pixar*: “Liberte os urubus”, intervindo na instalação “Bandeira Branca7”, de Nuno Ramos, obviamente, sem a devida autorização. Sendo

<sup>43</sup> Sua trajetória é contada no documentário “#DI# Pichar é Humano”, uma produção dirigida por Bruno Rodrigues (Pixoação) e Dino.

assim, a ação performática, ainda que dentro do próprio sistema, ao *atropelar* a instalação de Ramos, dava continuidade a um dos muitos aspectos da *pixação* que é o de transgredir os limites entre o que é da ordem do discurso dos sistemas hegemônicos e o que é da ordem dos discursos marginais. (CONCEIÇÃO; HERBSTTRITH, 2021, p. 189-190).

A afirmação de que Cripta interveio na obra de Nuno Ramos pode ser controversa, visto que a matéria do jornal O Globo de 2010, com o título “Nuno Ramos não presta queixa contra Rafael Augustaitiz, que pichou sua obra na Bienal”, afirma que Rafael Pixobomb foi o responsável pela intervenção “liberte os urubus”. Na mesma matéria, Rafael foi nomeado como o idealizador na intervenção da 28ª Bienal de São Paulo, assim como na Faculdade de Belas Artes. Por outro lado, o jornal O Globo, em outra matéria de 2010, diz ser Cripta o responsável individual da intervenção na obra, contradizendo algumas versões sobre esses eventos que marcaram a relação do pixo com a arte institucional. Franco (2019, p.37), afirma em sua pesquisa sobre a participação do grupo na 29ª Bienal, que Cripta foi o autor desta ação. Segundo Franco,

Nuno Ramos, artista da mesma galeria que representa Varejão, Fortes Villaça, teve sua obra de arte atacada, sem autorização, pelo pixador Djan Ivson, na bienal daquele ano. O interventor usou o bloco de mármore negro da instalação “Bandeira Branca” para escrever, com spray, um pedido de libertação dos urubusque estavam ali, em uma jaula criada pelo artista, e a soltura de seu amigo Goma, preso em Belo Horizonte e acusado de formação de quadrilha pela prática de pixação. Para Djan, a frase não foi completa, em virtude da ação dos seguranças do evento que o coibiram com golpes violentos (FRANCO, 2019, p. 37).



Figura 16: Intervenção “Liberte os urubu” sobre a obra Bandeira Branca de Nuno Ramos na 29ª Bienal de São Paulo. Imagem disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/obra-polemica-com-urubus-dentro-da-bienal-e-alvo-de-pichacao.html>

Ao discutir as reações sobre a participação dos pixadores na 29ª Bienal, sobretudo, as intervenções às obras de Ramos, Kboco e Roberto Loeb, Martí (2010) demonstra que para alguns artistas, os pixadores usaram a Bienal, apenas como um espaço para autopromoção e marketing. Mas a divulgação artística não faz parte da dinâmica das exposições de arte? Vejamos as posições dos artistas:

"São códigos diferentes, na rua eles estão entre eles e o respeito é mútuo ali", diz Dos Anjos. "Mas é essa diferença de regras que a gente está testando nessa Bienal, a gente assume o conflito."

Loeb, que teve seu trabalho pichado, vê no episódio um reflexo da desigualdade.

"Manifestações extremas desse tipo carregam a cor social do que está ocorrendo, a gente não está num país certinho", afirma. "Quem se alça a outros espaços é visto como um cara que diverge da comunidade, que saiu da turma, é uma briga de classes."

Sua análise parece valer tanto para pichadores quanto para seu parceiro na Bienal, o artista Kboco, que também começou na arte de rua. "Não faço arte para ganhar dinheiro", diz Kboco. "Já comprei briga com a elite."

Num gesto comedido, Nuno Ramos decidiu não prestar queixas contra Ivson, reforçando o que chama de "espaço para o diálogo" que deveria ser a Bienal. Ele também discorda da visão de luta de classes e de fricção entre os códigos de conduta.

"Não é possível fazer uma generalização, nem acho que isso tem a ver com a origem dele", afirma Ramos. "A classe alta também pode atacar."

Cildo Meireles, outro artista da Bienal, defendeu a atitude dos curadores, mas criticou os ataques. "Não compreenderam o espírito da coisa", diz o artista. "Isso é uma raiva mal resolvida, um ato de desespero que não podemos confundir com arte."

Há oito anos, uma obra de Lenora de Barros no Maria Antonia também foi pichada. Autores da ação mostraram até um projeto da intervenção à artista. Mas no caso da Bienal, ela diz não ver "nenhuma intenção artística".

"Eles vivem da transgressão", diz. "Mas ao mesmo tempo a situação acaba gerando figuras isoladas, que não respondem pelo grupo."

"Não acho que foi vacilo a Bienal ter chamado pichadores", opina a artista Adriana Varejão. "Mas a Bienal está virando uma plataforma de heróis da pichação, algo meio marqueteiro. Estão querendo virar celebridade." (MARTÍ, 2010).

A participação dos pixadores na 29ª Bienal de São Paulo catalisou importantes questões sobre a tensão entre a transgressão da arte de rua e a institucionalização da arte. Entre os pontos levantados estão o conflito de códigos sociais e estéticos, a resistência dos artistas estabelecidos em validar a pichação como expressão artística e o uso da transgressão como performance. Ao tentar "negociar" esse conflito, a própria Bienal acabou expondo as contradições inerentes ao sistema da arte. Conforme apontou Muniz (2010), enquanto se discute se a pichação é arte, um grupo de pixadores deu início à sua inserção no sistema das artes. Em entrevista para a Muniz em 2010, Cripta disse,

Foi Rafael quem propôs a ruptura entre a pichação e a "street art" em geral. A avaliação dos pichadores era que o grafite estava sendo usado como antídoto do "pixo" --ou seja, ao pagar por um mural com grafites, os comerciantes afastavam os "garranchos". "A galera acha que a gente é Pokémon: nasce pichador e evolui para grafiteiro", diz Ivson.

Dessa ruptura saíram os "atravessos" à galeria Choque Cultural e ao painéis de grafiteiros (entre eles, o mais famoso da cidade, com traços d'OsGêmeos e bancado pela Associação Comercial de São Paulo no valor de R\$ 200 mil). Aos poucos, as performances com cunho politizado e alvos grandiosos ganharam mais atenção do que a corriqueira disputa por espaços na cidade, até então razão de ser da pichação paulistana. Chegou-se inclusive a planejar um ataque de tinta e spray à Prefeitura de São Paulo, abortado em cima da hora por falta de quorum.

Todos os ataques e performances dos pichadores são registrados pelo convidado mais jovem do coletivo, o fotógrafo Adriano Choque. Apesar da relação estreita com o movimento, Choque pede para não ser denominado como pichador ou "fotógrafo de pichadores". Ele admite vir de "um universo oposto" ao dos rapazes que saem das periferias para se debruçar nos parapeitos da capital.

"Não gosto deste rótulo", afirma. "Não compartilho de todos os pontos de vista dos pichadores."

Choque já expôs em Miami e na Cidade do México e suas fotos estão na edição de agosto da revista "Piauí". Em 2011, planeja levar os registros para a Europa. Os colegas dizem que o fotógrafo tem um histórico de pichação pela cidade. Ele nega.

"Nunca fui pichador. Desconheço o motivo do Djan ter afirmado isto", diz. Questionado se já vendeu alguma foto de pichação, responde, sem revelar o preço: "Eu estou expondo, não estou?"

Por enquanto, seus retratos das ações são o material mais "lógico" para comercialização do "pixo" (ou de suas representações). Mas não os únicos. Há planos, por parte dos pichadores, de viabilizar também as folhinhas assinadas no mercado de arte. O preço?

"Estamos tirando uma base pelo que a gente se arrisca, é o preço do nosso seguro de vida. A gente nunca pensou nessa possibilidade de vender a assinatura e agora que tá surgindo não vamos facilitar", diz Ivson, para logo em seguida dizer que cada "tag" --folha tamanho A4 com a "assinatura" do pichador - valeria R\$1 milhão. (MUNIZ, 2010).

A participação de pixadores na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, foi um dos momentos mais significativos e controversos da história do evento, representando um divisor de águas na relação entre a arte institucional e a manifestação urbana da pichação. O que marcou a 28ª Bienal, foi a intervenção dos pixadores no andar vazio da exposição. A ação (conflituosa) dos pixadores reergueu o debate sobre os limites da arte, sobretudo, como uma expressão marginalizada. Já a 29ª Bienal pode ser caracterizada como a abertura do diálogo. A decisão de incluir os pixadores na exposição provocou controvérsias, visto a tentativa de incorporar o pixo no sistema das artes. Esses dois eventos foram decisivos no processo de artificação da pichação. A 28ª Bienal representou o confronto, a barreira intransponível entre o pixo e a arte institucional. Já a 29ª Bienal simbolizou a tentativa de aproximação, um esforço para incorporar e debater essa linguagem, mesmo que sob a ótica da crítica e do questionamento. Juntos, esses episódios ajudaram a pautar a discussão sobre os limites da arte, o papel das instituições e a força política das manifestações urbanas.

A pichação transcende o vandalismo, sendo um fenômeno social complexo e um ato de luta contra a invisibilidade na paisagem urbana. A relação problemática das bienais com o pixo — marcada pela apropriação por intermediários na 27ª edição<sup>44</sup>, pela punição às intervenções na 28ª, e pela judicialização na 29ª — é um

---

<sup>44</sup> Na 27ª Bienal de São Paulo, os artistas Marcelo Cidade e Esra Ersen dialogaram com a pichação em suas obras.

claro indicativo das contradições inerentes ao sistema das artes ao tentar lidar com as expressões de grupos marginalizados.

A partir de então, a pixação passou a ser relacionada como parte das expressões artísticas contemporâneas? Estes casos transformaram o estatuto social da pixação, em que as convenções entre outras instâncias, alterou o status da pixação para além das falsas concepções que lhe são atribuídas? Tais intervenções e conseqüentemente as convenções inseriram o pixo com X na discussão acadêmica e artística. E partir de disso, a estética da pixação ganhou espaço em outras instâncias da produção cultural, com expressões no cinema, documentário *Pixo* (2009) e os filmes *Pixadores* (2014) e *Urubus* (2021), na moda com as marcas Oüs e Pichar é Humano, na arte com as exposições #DI#, “35 anos de Lixomia”, “Em nome do pixo”, entre outras e na política com as pixações na estátua de Borba Gato, manifestações de Junho de 2013 e o Breque dos Apps, na cultura, com o desfile da escola de samba <sup>45</sup>Vai-vai no carnaval de 2024 que referencia as pixações realizadas em 2016 no monumento às Bandeiras em São Paulo e o festival Sons da Rua (2024). Canais de comunicação como os podcasts *Pizza com Graffiti* e *Real Corre das Ruas* no YouTube. Além de outras produções artísticas que não caberia listar aqui, mas que é possível encontrá-las no artigo “Ocupando o cubo branco: reflexões sobre a entrada da pixação no mundo da arte” (2022).

---

<sup>45</sup> O pixador Zé Lixomania participou da intervenção no carro alegórico da Vai-vai. A escola de samba paulista celebrou os 40 anos do hip-hop no Brasil e Zé foi o artista que representou a pixação.



Figura 17: Carro alegórico da Vai-vai “Manifesto paulistano” de 2024. Imagem disponível em: <https://www.poder360.com.br/poder-gente/silvio-almeida-desfila-em-carro-da-vai-vai-com-borba-gato-pichado/>

Além da participação de Zé Lixomania que realizou trabalhos em parceria com as galerias Alma da Rua e Lar, na decoração do carro alegórico da Vai-Vai em 2024, o pixador paulistano inaugurou sua exposição individual, na qual sua trajetória é contada desde os anos 1980 na grande São Paulo. Entre as exposições estão “35 anos de Lixomania” e “Lixomania: de Santo André para o Mundo”. O pixador Zé Lixomania é considerado uma referência da pixação, tendo participado de exposições em Nova York e Paris. As produções artísticas de Zé Lixomania, revelam pontos distintos dos pixadores nas Bienais. As pixações de Zé no carro alegórico da Vai-Vai, podem ser lidas como parte da história da cidade de São Paulo, como uma memória construída a partir das pixações. Além disso, a pixação foi escolhida como uma forma de protesto à imagem de Manuel de Borba Gato, assim como parte da cultura hip-hop de São Paulo.

A exposição individual sobre a trajetória de Zé Lixomania nas ruas de São Paulo materializa o imaginário da cidade, dada a onipresença de suas pixações em praticamente todos os cantos. O evento serviu como um marco de reconhecimento formal, estabelecendo uma forte identificação do artista com sua obra. Nessa transição, o nome "Lixomania" rapidamente extrapolou o muro para se converter em uma grife de streetwear, sendo incorporado por marcas alternativas. Essa vertente de Zé Lixomania o diferencia de outros artistas, como Cripta e Pixobomb. Enquanto as produções destes últimos frequentemente se alinham à contestação direta do estatuto artístico, as obras de Zé priorizam a memória e o reconhecimento das ruas. Atualmente, o artista e suas produções de pixo são expostos conjuntamente, como objetos artísticos, em um processo de construção de um novo contexto (framing). Este novo enquadramento será crucial para a análise de outras produções artísticas de pixadores no próximo capítulo.



Figura 18: Exposição “35 anos de Lixomania”. Imagem disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/35-anos-de-lixomania-alma-da-rua/>



Figura 19: Painel da primeira exposição individual de Zé Lixomania. Imagem disponível em: <https://arteref.com/exposicoes-e-eventos/alma-da-rua-monta-exposicao-de-uma-das-lendas-do-pixo-lixomania-ze-no-tendal-da-lapa/>

Atualmente, Zé Lixomania vem promovendo conteúdos que visam ensinar o público, como produzir objetos com os com estilo da pixação. Esse conteúdo é chamado de “pixação como arte”, levantando a seguinte questão: é preciso transformar a pixação em arte ou melhor em “produto artístico”? Por que não conceber a prática da pixação como arte? Isso quer dizer que a pixação passa por um processo de artificação? Isto é, um processo de transformação que produz um “objeto em arte”, passando pela ressignificação, renomeação, patrocínio e intelectualização estética (CAMPOS; LEAL, 2002, p. 4-5). Isso vai depender de como se examina a arte.

Pode-se dizer que a pixação está dialogando com a arte num processo de intercâmbio entre a extensão e a ruptura artística? Certamente é preciso analisar esse processo complexo e ambivalente. De todo modo, essas produções do pixo como arte são peças fundamentais na relação da pixação com o sistema da arte.

#### **1.4 A PIXAÇÃO COMO TEMA DE PESQUISA ACADÊMICA**

O objetivo deste subcapítulo é situar e analisar pesquisas acadêmicas, assim como, suas contribuições para a compreensão da pixação no Brasil. Vale salientar que alguns dos estudos apresentados nesta seção, não se dedicam, exclusivamente, à análise da pixação e a sua relação com a arte e isso se deve ao fato de que não existem muitas pesquisas sobre o processo de artificação do pixo. Porém, é importante analisá-los para ampliar o escopo das análises acadêmicas sobre o fenômeno da pixação.

Em pesquisa realizada no Estado do Amazonas, Padilla (2013), apresenta o fenômeno da pichação com CH<sup>46</sup> – grafia adotada pelo autor neste estudo – a partir de uma perspectiva psicológica socioambiental, da juventude e do espaço urbano. O uso do termo pichação ao invés de pixação, indica analiticamente outro fenômeno, porém, a pixação a que Padilha se refere faz parte do mesmo movimento com X.

Nesta análise Padilha (2013) se propõe ir além das questões legais/ambientais que envolvem a prática da pixação em Manaus, defendendo que

---

<sup>46</sup> Pichação refere-se a toda e qualquer escrita em muros, sendo uma expressão independente do tipo pixação com X, que se configurou como um movimento artístico específico. Procurei me manter fiel à transcrição utilizada pelos autores e suas referências.

as relações de sociabilidade que os jovens pichadores produzem, são importantes para a participação social da juventude. Sobre a discussão socioambiental (Padilla, 2013), resgata a análise da relação ser humano-ambiente, onde os espaços são formados pela presença humana e vice-versa:

Se pensarmos a pichação a partir desta análise dialética veremos que esta forma de intervenção espacial é carregada de significados. Não apenas na decifração das letras, mas no próprio ato de pichar, uma vez que este é um uso social em relação às qualidades daquele ambiente psicológico socialmente visto (PADILLA, 2013, p.22).

Ainda sobre a questão socioambiental, o autor utiliza o conceito de *affordances* de James Gibson, que se refere a interações, reciprocidade e características de ambientes. Neste caso, a pichação produziria esses espaços ao determinar diferenças nos lugares rabiscados, como por exemplo, pichar o prédio mais alto representaria um status elevado. A noção proposta por Padilha (2013), busca dar sentido perceptivo à prática da pichação, centrado no conceito de *affordances* de Gibson. Este conceito pode ser visto sob a perspectiva do design, por exemplo, no qual pode-se criar produtos e ambientes “intuitivos”. Mas o que precisamente é um *affordance*? A pichação pode ser pensada por um conceito ambíguo e focado na maneira como nos relacionamos com os objetos e ambientes? Penso que essa concepção intuitiva desconsidera fatores contextuais e culturais, limitando a compreensão da pichação.

Já o conceito de juventude é tratado por Padilha (2013), como uma forma de sociabilidade, uma maneira de construir coletividade juvenil. A pichação neste caso seria uma maneira “marginal” de sociabilidade entre esses jovens, que no seu aspecto mais central, produz um tipo específico de solidariedade entre esses jovens (Padilla, 2013, p.29). Neste ponto, Padilha (2013), parece reduzir a prática da pichação a um meio de sociabilidade juvenil, sem problematizar o conceito de juventude, visto que o conceito pode ser pensado para além de uma concepção geracional, mas como um agente de mudança social.

Por fim, a análise do espaço urbano reserva a defesa de que a cidade é o palco da pichação de forma complexa. Segundo Padilla (2013), a pichação produz um tipo de organização de signos na cidade, indo além das questões físicas e geográficas. Além da separação física imposta pelas cidades (centro/periferia), haveria também uma separação subjetiva. Portanto, o que justificaria parte do

interesse desses jovens pela pixação é a falta de políticas públicas nos bairros de Manaus que possam incluí-los em termos de participação social (Padilla, 2013, p. 115-116). Dessa maneira, os jovens pixadores fazem dessa prática uma forma de produzir protagonismo e reconhecimento social.

Em outro estudo, realizado na Bahia, Oliveira (2012), propõe uma leitura sobre o papel da arte no contexto urbano e como se forjou a identidade dos pixadores na cidade de Salvador. Deste estudo, destaco dois pontos importantes: a dimensão sociológica da arte na cidade e a dinâmica da pixação em Salvador. A arte na perspectiva sociológica, consiste em um fenômeno social na medida em que o artista é um interventor da realidade, assim como um receptor social. Desse modo, a pixação pode ser compreendida perfeitamente como expressão artística. Já em relação à arte na cidade, Oliveira (2012), defende que o espaço urbano é um dos principais suportes da arte pública, isto é, expressões que se manifestam em espaços como ruas, praças e edifícios, com o objetivo de tornar acessível ao público, sendo a pixação uma delas. Por fim, o autor descreve o fenômeno da pixação na cidade de Salvador, destacando suas origens no movimento punk nos anos 1990 e sua distinção estética (o estilo cobrinha – traços circulares) em relação a outras regiões do país, como o pixo de São Paulo e o xarpi do Rio de Janeiro. Vale destacar, que Oliveira não se refere ao termo pixação com X, revelando que este conceito se apresenta com mais influência nas concepções do Sul e Sudeste.

O estudo de Cunha (2019) em Goiânia, procura analisar a pixação como uma forma de política. Segundo o autor, a pixação assume em sua prática um caráter dissidente, isso quer dizer que a pixação não se resume a um simples ato de vandalismo ou vagabundagem. A pixação questiona os espaços da cidade, sobretudo a sua dimensão pública. Em relação à aproximação da pixação com o campo artístico, Cunha (2019) resgata os embates que envolveram determinados grupos de pixadores e agentes da arte, como nas 28ª e 29ª Bienais de São Paulo, 7ª Berlim e a exposição na Galeria Choque Cultural (CUNHA, 2019, p. 136). Esses eventos reforçaram ainda mais o debate em torno da pixação como expressão artística e deixam claro duas coisas. A primeira é que o pixo não seguiu os mesmos passos do *graffiti* ao se colocar em meio às exposições da arte, desafiando os padrões de reconhecimento e aceitação. A segunda é que o pixo se recusou a

seguir o caminho da conformação institucional. Ou pelo menos, tentou seguir por outro caminho, sem se conformar com as regras institucionais.

De acordo com perspectiva de Cunha (2019), a pixação teve a “oportunidade” de se legitimar no campo artístico e se “recusou” a seguir esse caminho institucional, ao menos seguindo as regras já estabelecidas. Mas como se sabe, o processo de legitimação artística (reconhecimento e aceitação) é muito mais complexo e controverso do que isso. A meu ver, a questão central é compreender as transformações que vem acontecendo na pixação e sua relação com a arte, ponto que vai além da aceitação ou recusa. Além disso, a participação dos pixadores em eventos artísticos, assim como a produção de “objetos artísticos” com o estilo da pixação, não garantem a aceitação institucional dessa prática como artística. Voltaremos a essa discussão mais adiante.

No Brasil existe uma distinção exclusiva entre a pixação e o *graffiti*, que de certa forma, não existe em outros lugares do mundo, lembra Pennachin (2012). De acordo com a autora, essa distinção é fruto de um processo estético e disputa territorial, abrindo espaço para o campo artístico e mercadológico. Outro ponto em destaque são as relações entre as duas práticas, suas histórias e trajetórias.

A história da pixação teve início nos anos 1980, como resultado de um processo que mescla a herança das pichações contra a ditadura militar, as expressões artísticas independentes, o movimento *punk* e o hip-hop. A partir dessa fusão foram se formando os grupos de pixação, com a construção de uma estética e grafia, fruto de um processo criativo independente, como já foi demonstrado. Os pixadores começaram a usar a cidade para se expressar e demarcar os seus grupos, com o objetivo de serem vistos e reconhecidos. Além disso, o potencial contestatório da pixação, que vai além da busca por reconhecimento, seja pelas intervenções nos espaços artísticos ou pelas inscrições nas ruas, se faz presente. Em suma, Pennachin (2012), defende que a pixação se desenvolveu como uma forma de apropriação do espaço urbano pela escrita. Mas não só, defendendo que a pixação é uma expressão artística insubordinada e que se apoia na cidade para disputar politicamente o espaço urbano.

Ao pensar o *graffiti* no escopo das artes contemporâneas, Pennachin (2012), salienta que as pichações de maio de 1968, tiveram influência do movimento

surrealista, pois uma das bases do surrealismo era a figura do poeta não-conformado. Além do mais, o corpo dos escritores, seja na pixação ou no *graffiti*, tem papel central: característica que ocorre com os pintores expressionistas. A pop art, também, foi importante para o deslocamento do *graffiti* à arte. O elemento de aproximação da arte ao cotidiano está evidentemente presente na arte de rua. Mas diferente do que afirma Pennachin (2012), pintar uma parede, um prédio ou um metrô não é um *ready-made*, visto que uma intervenção urbana, seja um *graffiti* ou uma pixação, produz uma nova mensagem artística sobre o espaço utilizado. Já um *ready-made* é um objeto pré-existente que se transforma em arte, sem a necessidade de artesanaria, mas que eleva seu status à arte. Para a autora,

A tentativa de aproximação da arte com o cotidiano e o mundo da vida, expresso pela Arte Pop, está presente no graffiti como lembra Viana: “Os grafites estão imbuídos de um ideal sociocultural utópico, de fusão entre arte e vida, e de legitimação de fora das hierarquias dominantes.” (...) “Certamente um do metrô coberto por graffiti poderia ser considerado um *ready-made*.” (PENNACHIN, 2012, p. 332).

Por isso, comparar o *graffiti* ou a pixação com um *ready-made* é de certa medida equivocado, considerando que ao intervir em uma parede, o escritor está produzindo um objeto artístico. Já no caso dos *ready-mades* de Duchamp, ocorria o processo oposto, visto que ele deslocava um objeto e sua utilidade convencional para o “espaço da arte”, o convertendo condicionalmente em arte a partir da sua assinatura já reconhecida. Curiosamente, um pixador, por exemplo, busca nas ruas o anonimato, considerando o caráter ilegal da pixação. Mas, conforme o processo de artificialização vai ganhando forma, o anonimato vai se transformando em busca de reconhecimento da assinatura que sela a autoria da obra.

A performance, isto é, aquilo que envolve a ação, o corpo, o momento, o comportamento (restaurado), a liminaridade, o processo, são elementos presentes tanto no *graffiti* como na pixação. De acordo com Richard Schechner (2006), existem muitas maneiras de conceber a performance, visto que qualquer comportamento, ação ou evento podem ser vistos enquanto uma performance. Em outras palavras, a performance consiste no processo, na mudança, mais precisamente no comportamento restaurado e dinâmico. A pixação pode ser vista enquanto uma performance urbana. Diferente do *graffiti*, que muitas vezes busca a aprovação do público e apresenta uma estética mais figurativa, o pixo é uma *ato de transgressão*. Se manifesta por meio de uma performance efêmera, ritualística e política. A pixação

de rua, não busca apenas o resultado final (a assinatura), mas o *processo* para chegar até o resultado. Como a escolha do lugar (o pico), o planejamento de acesso ao lugar (a invasão), o risco, a adrenalina, a ação do corpo, o tempo (o horário) e a efemeridade (a obra existe quando está sendo feita).

Desde as primeiras fotografias e filmagens sobre a ação dos pixadores, o que se destacou na perspectiva do público, foi a performance. Curiosamente, a performance dos pixadores compõe um dos elementos responsáveis pelo debate sobre a relação do pixo com a arte. Quando o documentário *Pixo* (2009), dirigido por João Wainer, foi disponibilizado pelo streaming Netflix, o que chamou a atenção do público foram as cenas iniciais de uma escala feita por um grupo de pixadores em um prédio no centro de São Paulo. A ousadia, a adrenalina e o risco, potencializam a face performática da pixação, mas não fazem dela uma arte de performance em si, mas um registro documental sobre ela.

Vale lembrar que nas exposições, a performance dos pixadores também se destacou, como aconteceu na participação dos pixadores Cripta, Biscoito, William e RC na 7ª Bienal de Berlim em 2012. Na imagem 17, é possível ver o momento do desentendimento entre Cripta e o curador Artur Zmijewski. Uma forma de reação performática que simboliza a relação complexa e ambivalente com os padrões estéticos do sistema das artes.

Conforme descreveu Bortolozzo (2012):

Fomos ao Workshop da 7ª Bienal de Berlim no sábado dia 14 maio 2012 com 4 integrantes de grupo de pixadores de São Paulo, Djan Silva e RC grupo Cripta, Biscoito grupo União e Willian operação. Os integrantes dos grupos de pichadores de São Paulo foram convidados para participar da Bienal de Berlim 2012 pelo curador Artur Zmijewski e Joanna Warsza. O workshop chamava-se "Política da periferia" com intenção explicar as lutas de classe que existem em um país de extrema desigualdade social como o Brasil. Quando eu estava próximo ao evento me deparo com um grupo de policiais entrando na igreja onde estava previsto ocorrer a ação, workshop ou discussão... Na igreja já estava aquela confusão policiais, pichadores, curadores e visitantes um amontoado de pessoas gritando e tentando descobrir de quem era a culpa por aquela "pintura" que foi feita fora dos limites propostos pelos designers e ou curadores da exposição na igreja. Quem convidou os integrantes de grupo de pichadores, os curadores, que tem que se responsabilizar pelos danos que a Igreja sofreu, e os pichadores de São Paulo que não são sociólogos ou "artistas" fizeram o seu papel, picharam tudo até o curador e só pararam quando a polícia chegou.



Figura 20: Participação de um grupo de pixadores na 7ª Bienal de Berlim (2012) e o momento de desentendimento entre Cripta e o curador Artur Zmijewski. Imagem disponível em: <https://www.criptadjan.com/>

É importante lembrar que nesse episódio de desentendimento, a polícia local foi acionada, mas o próprio público saiu em defesa dos pixadores, impedindo a prisão. Além disso, houve rumores de que o retorno dos pixadores ao Brasil teve que ser negociado pelo Itamaraty, considerando os processos que foram gerados. De qualquer modo, apesar da falta de liberdade artística e as contradições envolvendo a instituição, a confusão na 7ª Bienal de Berlim rendeu muita visibilidade para os pixadores, principalmente para Cripta.

Retomando as correlações com os movimentos artísticos, sabe-se que desde que Duchamp transformou um mictório em objeto de arte, os processos e as ideias são fundamentais no valor artístico contemporâneo e na arte conceitual. Por isso, a aproximação da pixação com os espaços artísticos que, mesmo com sua originalidade, adequa-se a alguns padrões da arte, como o estilo e a linguagem que

representam os grupos de pixação dentro de certas expectativas artísticas. Existe uma diferença entre definir o que é arte e pensar no papel da arte.

A pesquisa de Gonçalves (2010), busca mostrar como e por que a pixação pode ser vista como uma comunicação poética da periferia - uma expressão livre, sem regras e emotiva. Sendo assim, a proposta da autora é defender que a pixação é uma forma de arte. Isso porque, a pixação possui traços semelhantes às vanguardas. A autora sustenta que assim como os movimentos artísticos modernos, a pixação se baseia no modo de vida das cidades. Ao analisar a pixação, Gonçalves (2010), procura caracterizar a pixação como um movimento espontâneo e sem pretensão artística, política ou intelectual específica. Nas palavras da autora: “A maioria dos pixadores não são engajados politicamente, porém eles fazem uma crítica inconsciente ao país com suas palavras e à propriedade privada ao se apossar de suas paredes sem nenhuma culpa” (GONÇALVES, 2010, p. 94). Mas o que é engajamento político? E por que os pixadores não teriam consciência das suas ações? A pixação é um ato político e consciente na medida que questiona o poder, a propriedade e a exclusão social e estética, usando o espaço público e o espaço institucional (como no caso das Bienais) como palco para essa denúncia.

Outro ponto destacado por Gonçalves (2010), é a importância de se associar os movimentos artísticos com os seus respectivos contextos sócio históricos. Para a autora, o surgimento da pixação se deve ao contexto de São Paulo no Brasil contemporâneo, assim como aconteceu com outros movimentos artísticos pelo mundo (GONÇALVES, 2010, p. 125). Mas a pixação também se desenvolveu em outras regiões e estados do Brasil, inclusive com outras dinâmicas e estéticas. O destaque sobre o mercado da arte em São Paulo pode ter influenciado nesse processo.

Diferente de Gonçalves (2010), Oliveira e Marques (2014), ao tratarem dos processos de subjetivação política da pixação, tomam como base algumas intervenções feitas por pixadores em espaços artísticos – a Galeria Choque Cultural em São Paulo, as Bienais de São Paulo em 2008 e 2010 e Berlim em 2012. Esses eventos contribuíram, certamente, para o debate acerca da percepção da pixação como um instrumento de arte e de política. Esses acontecimentos configuraram uma forma de dissenso (um impulso imprevisto), enunciativa política e comunicacional.

Em outros termos, formaram processos de subjetivação política. A participação dos pixadores em instituições artísticas, por um lado, levam a crer na tentativa frustrada de “neutralizar” a prática do pixo, mas por outro, ao subverterem esses espaços, as pixações promoveram e ainda estão promovendo uma “reconfiguração da experiência artística”. Segundo os autores,

A recusa contínua e subversiva dos pixadores aos lugares em que as lógicas institucionais e artísticas tentam conformá-los, cria, então, cenas de dissenso em que se coloca em questão tal distribuição de lugares, a existência de limites entre o que está dentro ou fora, do que é central ou periférico, visível ou invisível. (OLIVEIRA; MARQUES, 2014. p.76).

Conforme demonstrado anteriormente, as intervenções dos pixadores nas instituições artísticas, revelam a crítica que fizeram em relação aos padrões estéticos e artísticos. Além do mais, os pixadores não se subordinaram aos padrões institucionais e artísticos, o que não significa sua reconfiguração, mas um tensionamento.

Essas cenas permitiram a formação de novos sujeitos políticos e a reconfiguração da posição social da pixação, assim como são vistos os pixadores perante a sociedade? As intervenções dos pixadores nas instituições, configura-se como uma forma de ação política (indireta), porque reserva um gesto político e estético ao desafiar as normatizações, os padrões, além de redefinir as linguagens e os posicionamentos sociais. Mas diferente do que afirmam Oliveira e Marques (2014), às intervenções dos pixadores foram diretas, visto que foram práticas e objetivas.

Desse modo, e a partir da metáfora dos “sem-parte” de Jacques Rancière<sup>47</sup>, que será melhor analisado em outro capítulo, pode-se dizer que os pixadores recebem um “título” que define seus modos de agir e pensar, assim como de ocupar os espaços sociais, como um processo complexo de desidentificação desses sujeitos. Conforme a proposta de Lefebvre, a cidade deve ser ocupada em todos os sentidos, inclusive através da criatividade subversiva que se apresenta nas mais diversas expressões artísticas urbanas. Por outro lado, os pixadores propagam sua imagem, cotidianamente nas cidades ou através das suas intervenções, formando uma “cena” de palavras e termos audíveis, visíveis e reconhecidos. “Ainda que

---

<sup>47</sup> Jacques Rancière é professor emérito de estética e política na Universidade de Paris VIII, onde lecionou de 1969 a 2000.

passem a ser considerados como interlocutores na cena que ajudaram a criar, os pixadores carregarão sempre a marca da transgressão, da subversão, da tensão entre o permitido e o criminalizado, o aceito e o condenado.” (OLIVEIRA; MARQUES, 2014. p.82). A pixação, enfim, permite dar um tipo de visibilidade e lugar aos sujeitos considerados “invisibilizados” e deslocados socialmente.

Ricardo M. Oliveira Campos e Gabriela P. de Oliveira Leal (2022), ao analisarem o diálogo da pixação com a arte, argumentam que a pixação passou por um processo de artificação, isto é, nas palavras dos autores, a transformação da não-arte em arte. Para eles,

Neste sentido, a noção de artificação pretende detalhar as dinâmicas “de transformação da não-arte em arte” que resultam da “combinação de processos –práticos e simbólicos, organizacionais e discursivos – pelos quais as pessoas concordam em identificar um objeto ou uma atividade como arte” (Shapiro, 2012: 20-21 – tradução nossa). (CAMPOS; LEAL, 2022, p. 3).

Para Campos e Leal (2022), nos últimos anos, os processos de artificação vem crescendo na área artística. Como base de comparação, o *graffiti* passou por esse processo entre os anos 1970 e 1980, principalmente nos EUA, onde rapidamente, os grafites foram incorporados no mercado da arte contemporânea. Obviamente, essa incorporação não foi linear e ausente de contradições, ao contrário, os processos de artificação são paradoxais e tensionados – o que, inclusive, alimenta sua singularidade enquanto objeto artístico (grifo meu). O processo de artificação passa por outros microprocessos, vejamos sua tipologia proposta: o deslocamento do objeto artístico para a sua revalorização estética (retirada do seu contexto de origem – rua, para um espaço reconhecido – galerias ou museus); a renomeação da expressão artística (mudança de vândalo para potencial artista); o patrocínio (reconhece as práticas como legítimas e as valorizam); a intelectualização (análises, comentários, críticas, julgamentos estéticos) (CAMPOS; LEAL, 2022, p. 4-5). Isso quer dizer que só é arte aquilo que se reconfigura aos critérios da arte? Definir o que é ou não arte pode até depender de tais critérios, mas o papel artístico não se limita a isso, vai além, sobretudo no que diz respeito à capacidade de ação e transformação da realidade social.

Franco (2019), defende que a pixação adquiriu o estatuto de arte contemporânea no momento em que o foco era a arte política. Por isso, a participação dos pixadores brasileiros Cripta, Biscoito, RC e William, na 7ª Bienal de

Berlim teve relevância no que diz respeito à intervenção feita pelos pixadores na Igreja Saint Elizabeth. Os pixadores fizeram uma verdadeira performance ao pixarem as paredes não autorizadas, assim como ao conversarem com o público leigo, logo após a intervenção. Para Franco (2019), esta intervenção foi significativa, pois reuniu os ideais da arte contemporânea: performance (artistas e público), vida e arte, além de desviar a comercialização do objeto artístico. Já a veiculação da pixação nos meios de comunicação não escapou da comercialização, jornais e revistas, como The New York Times, Frankfurter Allgemeine, ART e TAZ, publicaram matérias sobre este caso. De todo modo, pode-se dizer que a pixação está em processo de artificação, característica fundamental do mercado da arte contemporânea.

Raymond Williams (2008), já havia demonstrado que o mercado submeteu os artistas a uma nova forma de dependência, baseada nas leis de oferta e procura. A arte nas sociedades capitalistas expressa uma complexa relação de produção e consumo. O artista, nesse contexto, assume um papel controverso, na medida em que, ao mesmo tempo, produz “livremente” e para os interesses do mercado. O processo de artificação da pixação revela como as práticas culturais que surgem fora das instituições, podem ser incorporadas ao sistema das artes. A pixação, em sua origem, não se manifesta como uma arte a ser vendida, mas como uma expressão transgressora, anônima e de afirmação. De acordo com Williams (2008), o processo de transformação de uma prática cultural marginal em arte incorporada está ligado à lógica do mercado. O mercado da arte contemporânea busca novidades para o seu público, inclusive nos discursos transgressores. O que antes era um ato transgressor, aos poucos se torna um produto artístico. Nesse processo, se destaca três aspectos: a transformação da pixação pública (ruas) para o âmbito privado (galerias e coleções particulares); a redefinição dos agentes que passam do anonimato (pixador) à posição de artista; e o poder de transformação das formas culturais com potencial crítico em mercadorias controladas. A dinâmica capitalista é capaz de absorver e redefinir até mesmo as expressões mais marginalizadas.

Alguns grupos artísticos, como os mavericks, artistas populares e os naifs, para usar a tipologia de Becker (2010), buscam se afastar da lógica econômica da arte, projetando e tensionando outras formas de valorização para seus trabalhos.

Desde o século XX, o que se viu nas instituições da arte, foi uma espécie de efeito contrário: a crítica ao mercado da arte, produziu em muitas obras, uma super valorização econômica, como nos casos de Duchamp, Basquiat e Banksy, por exemplo.

A pixação brasileira vem seguindo o mesmo percurso de valorização da arte urbana em seu aspecto mercadológico. Mesmo com seu caráter mais subversivo frente ao *graffiti* e as outras expressões da *street art* (muralismo, instalações, intervenções, colagens, stencil), a pixação passa a ser uma forte candidata a ocupar esse espaço mais “radical” da arte de rua - mesmo com o forte caráter moralista e elitista das instituições artísticas que não deixarão de pontuar suas visões e valorizações estéticas. A crescente relação da pixação com a arte, mesmo que de maneira contraditória, tem de certa maneira, influenciado na prática da pixação nas ruas. É possível observar a movimentação de pixadores que estão produzindo materiais (conteúdos digitais) sobre seus pixos para a publicação nas redes. Mas vale destacar que o motor da pixação é a subversão, inclusive como valor artístico revertido e capitalizado pelas instituições. Outro aspecto importante, diz respeito à falta de consenso entre os pixadores e a relação da pixação com a arte. Para muitos pixadores, o status artístico pode reduzir o potencial crítico da pixação - constatação que fiz em minha pesquisa de mestrado em 2019. De todo modo, essas transformações vêm se intensificando e produzindo uma nova fase da pixação - um processo de incorporação do pixo pelo sistema contemporâneo das artes.

Oliveira (2012), ao analisar a relação da pixação como uma expressão artística pública, argumenta que a pixo não se enquadra nos modelos teóricos modernistas e pós-modernos, pois não segue a padronização modernista e nem mesmo a nova estética pós-modernista. O autor busca na discussão sobre cidade e arte, o “lugar” da pixação entre essas instituições de poder, defendendo que a pixação propõe uma relação entre as duas coisas. Nas suas palavras:

A pichação propõe, mesmo que de forma não proposital, um acesso a essas duas esferas – a cidade e a arte – por intermédio da agressão. Esta forma de expressão, assim como foi o Dadaísmo no começo do século passado, “tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública” (BENJAMIN, 1994, p.191). Assim, a pichação inscreve-se numa postura “contrarracional” que se apresenta nas suas produções. Segundo Gonçalves e Estrella, “essas contrarracionalidades se caracterizam pelos espaços das vivências cotidianas a despeito das forças globalizantes e homogeneizantes do capital”, ou seja, a pichação não se insere nos espaços “sacralizados” da arte por não compartilhar dos padrões estéticos

impostos como artísticos, ao mesmo tempo em que não se insere na lógica capitalista, primeiro por não ser reproduzível, e, segundo, por não ser rentável. (OLIVEIRA, 2012, p. 31).

Neste trecho, Oliveira (2012), se baseia na ideia de que a pixação não se enquadra nos padrões artísticos e mercadológicos do capitalismo, ao considerar que não é reproduzível e rentável. Entretanto, percebemos um movimento contrário de transformação da pixação em direção a área artística e mercadológica, tópicos que serão abordados mais adiante. Continuando as análises de Oliveira(2012), o autor afirma que pensar a arte como legitimação do cubo branco, se valem de uma perspectiva conservadora, ao passo que as instituições legitimam a arte elitista. Já a arte de caráter público, produzida nos espaços urbanos, rompe com o caráter fechado dos mercados da arte, expandindo seu acesso, assim como a relação entre artista e público. Ao meu ver esse processo não descaracteriza a elitização da arte, mas faz uma crítica às instituições artísticas e a cidade. Segundo Oliveira,

A obra se torna “viva”, no sentido de mudar sempre com o movimento da cidade, portanto, em constante processo. A arte pública é uma arte para o público, o público da cidade. É pública, no sentido de ter a cidade como suporte, de estabelecer uma relação com sujeitos urbanos (inseridos no cotidiano) diferente de outros lugares. Nesse sentido, o grafite, a pichação, sticker, stencil, e tantas outras formas de intervenção urbana, nos levam à reflexão constante de nossa condição na urbe e na sociedade. (OLIVEIRA, 2012, p. 39).

Para autores como Conceição e Herbstrith (2021), os artistas contemporâneos são “guerrilheiros” e é preciso não só falar sobre a pixação, mas falar com ela. Ao analisar as intervenções do pixo entre 2008 e 2010, os autores indicam que os pixadores buscaram afrontar as regras institucionais e artísticas no seu interior e não às suas margens. A noção de margem é bastante limitada pelo fato de limitar, homogeneizar e estigmatizar os grupos sociais, sem contar a falta de contextualização.

Mas como caracterizar a pixação? Em busca de uma “definição” estética pixo, as autores delimitam:

Esteticamente o pixo é então caracterizado: a) por sua *ilegibilidade*, aspecto apontado por alguns autores como estratégia intencional, endereçada a quem domina os códigos da pichação e, ainda, para preservar a real identidade de seus autores (ALTAMIRANO, 2018; KUSCHNIR; AZEVEDO, 2015); b) pela *repetição*, quanto mais inscrições o pichador tem distribuídos pela urbe, maior será o seu prestígio, respeito e reconhecimento pelos pares (PEREIRA, 2010); c) pela *visibilidade*, é proposital a escolha de edificações do patrimônio público, para reforçar o caráter transgressivo e subversivo, além disso, os alvos preferidos são os que oferecem maior dificuldade de acesso e os com pouca manutenção, garantias de uma maior

durabilidade das intervenções; d) pela *assinatura-tag*, em média, formada por quatro letras para que o desenho possa ser executado de forma rápida, furtiva (KUSCHNIR; AZEVEDO, 2015) e, independentemente das condições de sua execução, que seja realizada com precisão (ALTAMIRANO, 2018); e) pelo *símbolo*, representando identidades, regiões, histórias, revoltas etc.; f) pela *ressignificação do espaço público*, enquanto para uns o pixo é apreendido disforicamente como vandalismo e poluição visual, para outros trata-se, euforicamente, de uma possibilidade de ocupação da cidade, ou seja, de se *fazer-ver*, de se *fazer-ouvir*, *poder-ir*, *poder-vir*, enfim, de *poder-existir*. (CONCEIÇÃO; HERBISTRITH, 2021, p.192).

Portanto, podemos dizer que a pixação pode ser pensada como uma prática de discurso alçada à arte, onde os limites do que pode ser considerado arte é testado?

De todos os crimes atribuídos à pichação, talvez o de querer ser arte é o que a “sociedade de bem” menos tolera. As instituições e seus cubos brancos, na paisagem de galerias, museus e espaços expositivos temem que o imaculado branco de suas paredes se torne sujo com a pichação e da mesma forma com que o artista guerrilheiro busca a surpresa e a emboscada, o sistema contra-ataca com a distinção e a domesticação. (CONCEIÇÃO; HERBISTRITH, 2021, p.195).

O crime como arte ou melhor, a relação entre arte e crime, não é uma novidade na arte institucional, sobretudo, nas produções contemporâneas. Em termos teóricos, desde a publicação do ensaio “On Murder Considered as one of the Fine Arts” em 1827 por Thomas De Quincey<sup>48</sup>, em que o assassinato, depois de consumado, é apreciado por pessoas como uma peça artística. Além disso, o crime passa a ser visto não só sob o ponto de vista ético, mas também estético. Apesar do dilema moral implícito na perspectiva de Quincey ao associar o assassinato como uma das belas artes (FREITAS, 2023, p. 142).

Retomando, um dos exemplos mais radicais dessa complexa relação entre arte e crime, diz respeito às produções culturais do artista Aníbal Lopez<sup>49</sup>, também conhecido como A1-53167 (número de identidade guatemalteca). Os trabalhos de López que vão desde um interrogatório com um matador de aluguel profissional junto ao público (Testemunho, 2012), um assalto armado onde o obra é patrocinada

<sup>48</sup> Thomas De Quincey (1785–1859) foi um escritor, ensaísta e crítico literário inglês do período Romântico. Ficou conhecido por introduzir a literatura confessional e o humor negro. Em seu ensaio, “On Murder Considered as one of the Fine Arts” (1827), ele usa a sátira para fazer uma análise estética do assassinato, questionando a relação complexa e muitas vezes irônica entre o público, o crime e os padrões de arte.

<sup>49</sup> Aníbal López (1964–2014), também conhecido pela sua controversa “tag” A-1 53167 (o seu número de registro civil), foi um influente artista visual e de *performance* guatemalteco. Ele é uma figura central na arte contemporânea da América Central, conhecido por seu trabalho radical e confrontador que tecia críticas ferozes às instituições, à violência e à política de seu país.

com o dinheiro do homem assaltado (Empréstimo, 2000) à um contrabando de caixas vazias vindas do Paraguai e expostas como instalação na 6ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre (500 caixas contrabandeadas do Paraguai ao Brasil, 2007). A abordagem radical e provocativa de López, revelam uma transição da arte conceitual contemporânea latino-americana, sem contar que suas obras refletem questões éticas e morais da própria instituição artística, sobretudo, a ideia de “liberdade artística irrestrita” da arte contemporânea (FREITAS, 2023, p. 143).

De acordo com Freitas (2023), existe um paradoxo da crítica institucional sobre a arte contemporânea. E o caso de Aníbal López é um bom exemplo disso, pois ao “incriminar” as instituições da arte, as tornando cúmplices de seus atos ilegais (assalto, contrabando e violência), o artista confrontou a fragilidade ética e legal do sistema artístico, isto é, as instituições e o público enquanto sociedade, testando os limites da cooptação. O paradoxo ocorre, a partir do momento em que o artista precisa do suporte das instituições (exposições e museus) para expor suas críticas e para que essas críticas tenham alcance, é preciso da validação do próprio sistema.

Já na concepção de Ferreira (2022), a discussão sobre a pixação ser ou não arte está mais associada aos interesses dos pesquisadores do que a dos próprios pixadores. Por outro lado, há certas diferenças em relação ao que os críticos de arte dizem sobre a pixação e o que ela é na prática. Certamente, as visões dos pixadores são diversas em relação a isso, assim como a do público, o que não desqualifica o debate e tão pouco afasta o interesse dos pixadores na arte do pixo, afinal quem faz a pixação acontecer são os pixadores. Para ele,

A pixação ser considerada arte não é relativamente importante para este grupo, e, no limite, é uma questão desnecessária, mas é preciso posicioná-la, ainda que seja para os outros. Os pixadores apontam por muitas vezes que a pixação pode ser considerada uma forma de expressão, que pode estar ou não nas galerias, e, entretanto, não pode ser restrita, deve estar presente e comunicando com as ruas e por meio das ruas, pois ela é majoritariamente uma forma que esses indivíduos têm de se relacionar com a cidade. (FERREIRA, 2022, p. 167).

A pixação pode ser entendida como uma manifestação cultural livre, isto é, o pixo com X, indica um posicionamento subversivo dentro da linguagem urbana (Jaeger 2019, p. 30). Enquanto prática de contestação, a pixação interfere na cidade como uma nova maneira de interagir com o espaço urbano – os pixadores e as

pixações dialogam conflituosamente com a cidade, pois contestam normas e regras. Isso significa que:

Tal interação se dá por meio do processo de entendimento das escritas urbanas, em que é importante a percepção da pixação "não apenas como imagem - o pixo propriamente dito - mas também as particularidades da ação de pixar, que engloba a performance do pixador e seus modos de atuação" (ZIMOVSKI, 2017, p. 25). Como expressão que nasce da vivência na urbe, não podemos esquecer que o pixo é uma prática indissociável do seu contexto. (JAEGER, 2019, p.32).

Jaeger (2019) busca destacar em sua análise, a função de expressão do pixo na cidade, que funciona como um suporte dessa expressão através da metáfora do muro. Uma das principais distinções da pixação é o seu caráter transgressor de ocupação da cidade – produzindo um tipo de comunicação subversiva.

Ao observarmos o pixo atentamente, é possível perceber que ele denuncia um duplo sentido comunicacional. Em primeira instância, nos deparamos com a mensagem em si, o conteúdo de natureza verbal ou icônica que carrega um determinado significado. Em segunda instância, notamos a transgressão em si, a ação que transmite dissidência e recusa da norma. Ambos os fatores estão diretamente interligados: o conteúdo expresso geralmente só ganha sentido à medida que se conecta a uma operação eminente de desobediência. Em outro contexto, é provável que o texto adquirisse outro valor. (JAEGER, 2019, p. 34).

Portanto, ao analisar a pixação como uma prática cultural, diz que o pixo dá origem a uma prática marcada por dualidades: entre a arte e o vandalismo, o formal e o informal. Aqui o autor reflete as contradições inerentes a prática da pixação e a sua capacidade de produzir um outro diálogo com a cidade. A concepção de Jaeger (2019), busca defender que a pixação só ganha sentido na medida em que transgredir normas.

Por sua vez, Lamberti (2018) ao analisar os discursos dos pixadores, sobretudo, a partir do documentário *Pixo* (2009), produção que expandiu a discussão sobre a prática da pixação no Brasil, observou que a palavra arte aparece muitas vezes no documentário, mais de 22 vezes, o que revela a incorporação da expressão arte nos discursos dos pixadores apresentados no filme. Para os pixadores Rafael Pixobomb e Carol Susto's, a arte da pixação consiste em criar um lugar por meio do qual eles anunciam. Ao refletir sobre a discussão da pixação ser ou não arte, o que se destaca é a questão da enunciação, isto é, Lamberti procura explicar esse problema por meio da "voz" do sujeito pixador e seu *ethos* discursivo.

A dimensão social dos pixadores interfere nos modos como os sujeitos se identificam e são identificados. Neste caso, é comum que os pixadores não se vejam como artistas, pois a marca empregada sobre a prática da pixação (vandalismo, por exemplo), torna-se dominante entre os discursos (LAMBERTI, 2018). O interessante disso é pensar que a marca “vândalo” não inibe o potencial artístico da pixação, pois toda prática em termos teóricos é igualmente candidata a ser eleita arte, o que resta saber: por que algumas são e outras não?

As relações entre os grupos de pixadores é o dado fundamental da prática da pixação, pois são elas que dinamizam as pixações. Sendo assim, Carvalho (2013), procura usar a teoria antropológica da arte de Alfred Gell para elucidar a importância das ações ao invés do julgamento estético. Conforme destaca Gell, é preciso repensar o uso de conceitos ocidentais para contextos diversos. Neste sentido,

Ao invés de me atentar para a questão que polemiza o fato da pixação ser ou não arte, nos parece, aqui, ser mais interessante investigar a dimensão relacional que tal fenômeno comporta. Portanto, a partir de um projeto antropológico, com inspirações claramente maussianas, Gell propõe que a teoria antropológica da arte é a teoria da arte que considera os objetos de arte como pessoas. (GELL, [1998], 2009: p. 255). (CARVALHO, 2013, p. 36-37).

Portanto, pensar as ações sociais em torno da arte, contribui para compreender as relações que a prática da pixação produz enquanto expressão artística, deslocando a falsa discussão sobre o que é ou não arte. Carvalho (2013), em sua etnografia da pixação mineira, observa que uma das características centrais da prática da pixação em Belo Horizonte, deve-se ao poder de agência das relações produzidas entre os grupos de pixadores.

Pensando à luz de um dos contributos da antropóloga britânica Marilyn Strathern, que afirma que as —as pessoas não interagem com cultura, elas interagem com pessoas com quem têm relações (STRATHERN: 2005, p. 132), é que afirmamos que não existe uma cultura da pixação mineira em si, como uma realidade dada, ou como termo independente. Portanto, esta deve ser entendida dentro de um sistema que coloca em relação não só pessoas, mas um conjunto de coisas que possuem um poder de agência. Em suma, em todos os âmbitos que analisamos a pixação mineira, seja nas suas formas de apropriação e usos do espaço, seja na constituição dos nomes das *galeras* e *grifes*, em suas formas de produzir seus próprios produtos, ou ainda nas suas peculiares formas de apropriação da mídia, podemos perceber que há todo um modo de ser marginal, um discurso e uma prática que vão contra a ordem vigente, dentro de um complexo contexto relacional. (CARVALHO, 2013, p. 193).

Considerando as análises apresentadas, pode-se observar que se destacam dois eixos centrais e um intermediário: 1) a pixação e a questão urbana; 2) a relação

do pixo com a arte e a sua marginalização. O primeiro, explora questões relativas à sociabilidade, marginalidade, ocupação e ressignificação da cidade, tomando como centro do debate a disputa dos espaços urbanos. O segundo eixo busca analisar as relações ambivalentes da pixação com a arte, considerado o aspecto marginalizante - perspectiva que esta tese se aproxima. Já o eixo intermediário, aquele que discute a criminalização da pixação, opera na transversalidade dos temas sendo capaz de dialogar com os dois principais eixos: cidade e arte.

Em resumo, as análises produzidas sobre a pixação, em geral, são pautadas nas noções de cidade, direito e arte, que a colocam, mesmo que indiretamente, na marginalidade social. Até mesmo os estudos com perspectivas antropológicas, acabam esbarrando com o problema da marginalidade desse fenômeno, assim como aqueles que pensam na arte, pois como se constata, a própria definição de arte está sob o domínio da perspectiva ocidental. Sendo assim, considero que a maior dificuldade de pensar a pixação está na própria “definição do objeto”.

No próximo capítulo, aprofundaremos a análise do processo que transforma o pixo em expressão artística. Serão examinadas as produções de outros pixadores que, de maneiras singulares, negociam sua trajetória de rua com as demandas e os espaços do circuito de arte, revelando as diversas estratégias de recontextualização e institucionalização.

## **2 DA TRANSGRESSÃO À CONVERGÊNCIA: A PIXAÇÃO E A SUA RELAÇÃO COM O SISTEMA DAS ARTES**

Como a pixação passou a se relacionar com a arte? Seria a pixação um tipo específico de expressão artística? Sua relação com a arte afeta seu potencial de contestação? Nesta seção, analisarei as relações ambivalentes da prática da pixação com a arte, empregando a análise de reportagens, entrevistas, imagens e fotografias. Algumas entrevistas foram concedidas diretamente ao autor e outras foram produzidas para revistas, sites e podcasts. As reportagens são de jornais nacionais e locais, já as imagens e fotografias foram retiradas de sites e do arquivo pessoal. A intenção é remontar sistematicamente as circunstâncias que produziram as relações do pixo com a arte. A proposta, tal como propõe Howard Becker, é compreender,

Como as pinturas adquirem seu significado em um mundo de pintores, colecionadores, críticos e curadores, fotografias obtêm seu significado a partir do modo como as pessoas envolvidas com elas as compreendem, usam-nas e desse modo lhe atribuem significado. A sociologia visual, a fotografia documental e o fotojornalismo, portanto, são tudo que vieram a significar, ou que foram levados a significar em seu uso diário nos mundos do trabalho fotográfico, são pura e simplesmente construções sociais. (BECKER, 2009, p. 131).

Com base nas informações e nos relatos dos próprios pixadores, assim como na composição das imagens e fotografias, procuro analisar, a partir dos relatos e das trajetórias dos pixadores, como a pixação se aproximou da arte de maneira indeterminada, isto é, confrontando o estatuto artístico e se posicionando à margem da arte, mas ao mesmo tempo, dialogando com sistema e buscando uma posição no seu entorno. As imagens buscam construir, junto aos textos, uma descrição e análise desse processo.

### **2.1 UMA PROPOSTA DE ANÁLISE SOBRE OS PERCURSOS DOS PIXADORES**

A minha intenção de análise sobre os percursos dos pixadores selecionados, especificamente quando deram início nas suas produções para os circuitos artísticos, consiste em uma explanação dos acontecimentos (contexto social) que influenciaram nesse processo de aproximação dos pixadores com o sistema das

artes. A partir de uma metodologia multifacetada de observação participante, entrevistas abertas e informais, conforme fez Becker ao estudar músicos de jazz e usuários de maconha, busquei coletar informações sobre o grupo de pixadores e as circunstâncias que influenciaram a entrada desses agentes nas artes. Procurei nas entrevistas, analisar, a começar pelos próprios pixadores, suas perspectivas, desafios e produções para o circuito das artes. O objetivo consiste em entender a transformação da pixação manifestação artística, sobretudo, enquanto uma atividade coletiva. Por isso, esse estudo não trata diretamente de trajetórias e carreiras profissionais, mas de percursos no processo de mudança social. Vejamos algumas questões importantes sobre o estudo de trajetórias.

Em relação aos limites e problemas de investigação na prosopografia, Stone (2011), destaca alguns pontos importantes. A primeira crítica consiste nas deficiências dos dados, pois geralmente, pesquisas biográficas são produzidas a partir das documentações disponíveis sobre os grupos pesquisados, ou seja, em grande medida, apenas os grupos privilegiados e reconhecidos possuem registros. Já os grupos não categorizados são carentes de registros ou mesmo não possuem nenhuma documentação, dificultando a análise. Além disso, quanto mais documentação disponível e de maior qualidade, melhores e mais qualificadas serão as pesquisas. Por isso, pesquisas sobre grupos não categorizados apresentam muitos desafios, um deles é propor uma metodologia adequada de pesquisa empírica, como as etnografias. Uma segunda fragilidade está na forma adequada de classificação dos dados em relação aos sujeitos e aos grupos, especialmente particularidade de status e subdivisões. O terceiro limite é sobre erros de interpretação de dados, mesmo com boa documentação e adequada classificação, neste caso, o problema consiste na interpretação do próprio pesquisador, mesmo que toda e qualquer interpretação esteja sujeita a subjetividades. A quarta e última limitação, consiste nos desafios da compreensão histórica, isso quer dizer que existe uma tendência inegável de conceber a história por meio das classes dominantes, desconsiderando o movimento histórico através dos movimentos e insurgências populares (STONE, 2011, p.115 - 119).

Num conhecido ensaio de Bourdieu (1986), “A ilusão biográfica”, o autor alerta para os limites da história de vida como uma das grandes noções de senso comum que permearam as pesquisas científicas. A biografia de uma pessoa é na

realidade, uma vida complexa, cheia de correlações com seus devidos campos de atuação e tensão. E não uma simples linha reta com começo, meio e fim, conforme a história tradicional costuma descrever. De acordo com essa teoria “linear”, a vida das pessoas seria um todo coerente, com objetivos bem traçados, o que leva a crer ter um “sentido teleológico” ou até mesmo que deve-se dar um “sentido” à biografia. Dessa forma, Bourdieu (1986), aponta para um grande desafio de pesquisa: a tendência do investigador e do investigado se preocuparem em dar um “rumo” para os relatos fornecidos, assim como na interpretação dos dados. Gerando, portanto, uma ilusão biográfica. Conforme Bourdieu,

O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica (...) (BOURDIEU, 1986, p. 184).

Seguindo esse raciocínio, as biografias são tipos de destaques em meio às estruturas sociais, aos campos e aos capitais disputados. Portanto, uma trajetória só pode ser compreendida por meio dos campos e das condições objetivas disputadas, junto a outros agentes. Dessa forma, os sujeitos podem ser “rastreados” por meio de seus habitus, que são as impressões sociais incorporadas mais duráveis. O que não significa imutáveis. A proposta de Bourdieu consiste na mediação entre o campo social e o habitus, por isso, considera que a noção de biografia geralmente usada, inclusive pela ciência, esbarra em aspectos do senso comum, principalmente, ao não considerar os traços que ligam os agentes aos grupos e campos sociais.

Por outro lado, Bertaux (2018), considera que a distinção proposta por Bourdieu apresenta certos limites, especialmente no que diz respeito ao conceito de habitus, pois Bourdieu não apresenta sustentação suficiente ao conceito para compreender as ações dos agentes. Do mesmo modo que o conceito de habitus não permite mudanças significativas. Bertaux (2018) apresenta uma linha metodológica que considera o uso das biografias como “relatos de vida”. Para o autor, a vida humana é repleta de experiências e saberes sociológicos, o que permite a junção de “níveis” de análise entre os aspectos objetivo e subjetivo. Ao criticar as concepções puramente teóricas e empíricas, Bertaux (2018) defende que a sociologia não deveria se dedicar à explicação do “real” - papel que historicamente foi reservado às

ciências naturais se dedicam - o que seria também uma forma de “ilusão”. De acordo com Bertaux,

Não devemos confundir as ciências históricas e sociais com as ciências da natureza. Estas últimas podem recorrer a experimentos e, assim, eles puderam descobrir as leis da Natureza, a lei da gravidade, por exemplo. Nesse contexto, pode-se falar de explicação no sentido estrito do termo. Estamos lá, com a Natureza inanimada, em um universo completamente diferente daquele da História humana e, para poder falar sobre isso, estamos em um registro bastante diferente. Explicação versus interpretação: esta oposição tem um significado. As explicações científicas – baseadas em experimentos que podem ser repetidos, reproduzidos, replicados quantas vezes você quiser – são verdadeiras ou falsas. As interpretações de eventos históricos e de fenômenos sociais são mais ou menos plausíveis e levam mais ou menos em conta um maior ou menor número de fatos observados. (BERTAUX, 2018, p. 343-344).

Para Bertaux (1979), um dos grandes desafios da contemporaneidade é desvendar como as estruturas organizam e determinam as trajetórias sociais. Para isso, o autor desenvolveu o conceito de “antroponomia”, que revela, como as condições familiares dos sujeitos, sua origem familiar, genealogia, redes, classe, influenciam em suas trajetórias, seja para o êxito, seja para a desgraça. Este conceito permite a leitura das distribuições das pessoas na estrutura de classe, especialmente pela instituição familiar. Portanto, para Bertaux (1979), cada família e classe social, produz e reproduz um tipo de pessoa adequada (aos interesses) de sua origem de classe, capitais, privilégios, influências, ao passo que reproduz, também, seus subalternos. Outro fator importante que deve ser levado em conta, é a história da estrutura social, que favorece determinadas redes, permanências e privilégios de classe, assim como, pode esclarecer as dinâmicas das classes populares. As classes populares na análise de Bertaux, sofrem de uma política de proletarização, elas são alvos da dominação das classes dirigentes e por isso permanecem nesse processo de reprodução da pobreza e subordinação. Bertaux (1979) esclarece que a distribuição antroponômica (especialmente familiar) é na maioria das vezes decisiva na análise sobre as trajetórias e as classes sociais. O problema disso, fazendo uma breve reflexão sobre meu tema de pesquisa, é pensar não só na ausência das instituições, como a familiar, ou em suas influências na distribuição, mas também na política de criminalização da pobreza. Neste caso, o Estado e as classes dominantes, promovem violência sobre as classes populares.

A análise dos percursos e trajetórias traz a vantagem de compreender os agentes e grupos em “atuação”. Isso quer dizer que essa metodologia permite compreender conjuntamente as histórias, os processos e as mudanças dos grupos sociais, diferente do método prosopográfico, conforme apontei alguns de seus limites. Outra vantagem, consiste em compreender os processos dos grupos, considerando as subjetividades dos agentes em seus caminhos de vida. A desvantagem incide na relação entre o pesquisador e o pesquisado, visto que ambos tendem a buscar um “sentido” em seus discursos, isso quer dizer que a pesquisa está sujeita às inconsistências. Porém, todas as relações interpessoais são compostas de subjetividades e é preciso considerá-las. Portanto, os traços das trajetórias, as genealogias, as origens, as condições de classe, são todos aspectos fundamentais para a compreensão das desigualdades, dos grupos sociais e suas dinâmicas.

Como é possível observar, a discussão gira em torno do processo de transformar a prática da pixação em arte sobre uma estrutura ambivalente (a transformação de expressões e objetos desprovidos de qualidade artística em arte). Por isso, algumas dificuldades são inerentes a esta análise como a suposta falta de pretensão artística por parte de alguns pixadores, a escassez de materiais empíricos, a falta de reconhecimento das instituições artísticas e até mesmo a legislação que proíbe a prática da pixação. Examinemos como estão se construindo as relações entre os pixadores e as artes, a partir da perspectiva dos próprios pixadores e as dinâmicas constituídas com o sistema das artes.

## 2. 2 DOS ROLÊS ÀS GALERIAS: OS PIXADORES E SUAS PRODUÇÕES PARA OS CIRCUITOS ARTÍSTICOS

A análise sobre as produções dos pixadores para as galerias de arte, implica as seguintes proposições: A pixação institui determinados padrões estéticos, artísticos e sociais? A pixação ao entrar em contato com as instituições da arte, passa por um processo de valorização estética? Mesmo desafiando as regras da arte, os pixadores passam a reivindicar suas autorias artísticas? Como a pixação passa a ser valorizada pelo mercado da arte, mesmo contestando esse sistema? Analisemos alguns casos empíricos.

### 2.2. 1) CRIPTA DJAN

Cripta ao ser entrevistado pelo podcast *Pizza com Graffiti* em 2023, começa a relatar sua trajetória na pixação e a produção artística através dos vídeos de pixação - os DVDS “100 comédia”, que eram produzidos de maneira independente e circulavam entre os grupos de pixação do Brasil. Segundo Cripta, os DVDs foram uma grande transformação na prática da pixação, pois documentavam a frequência dos rolês e a atuação dos novos grupos de pixação em São Paulo e de outras cidades do Brasil como Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre. Esses vídeos serviram como base de fotografia para o filme <sup>50</sup>Urubus (2021), que retrata a história de um grupo de pixadores e a intervenção da 28ª Bienal de São Paulo em 2008. O filme busca retratar não só a prática da pixação, mas o cotidiano das periferias de São Paulo e as intervenções realizadas pelo grupo de pixação nas instituições artísticas, afirma Cripta (2023).

Em relação ao convite para a intervenção à 28ª Bienal de São Paulo, Cripta (2023) comenta que seu grupo de pixação, o Cripta, criou um símbolo, inspirado em Nietzsche para esta ação, batizado de “além do bem e do mal”, que simboliza,

---

<sup>50</sup> O filme escrito por Cripta Djan e dirigido por Claudio Borrelli, narra a seguinte história: Na quarta maior cidade do mundo, onde a pixação cobre mais muros e prédios do que qualquer outro lugar no planeta, Trinchas comanda um grupo de pichadores que escala os edifícios mais altos para deixar sua marca. Quando Trinchas conhece Valéria, uma estudante de arte, seus mundos colidem resultando na invasão da 28ª Bienal de São Paulo. A partir de então, a pixação ocupa seu lugar no mundo da arte e o bando de jovens invisíveis da periferia, torna-se protagonista de um polêmico debate cultural.

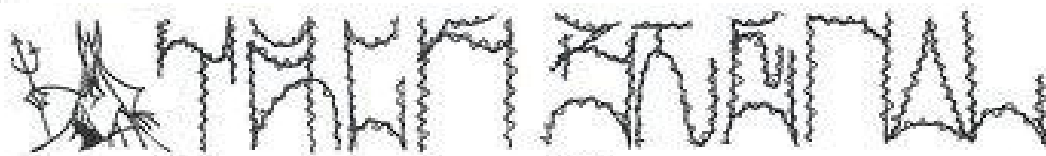
segundo os integrantes do grupo, o amor pela pixação. Essa analogia, reflete a importância do fator afetivo (pulsão) para a união dos pixadores neste ataque, destaca Cripta. No início dos anos 2000, as obras de Nietzsche se popularizaram fora do âmbito acadêmico brasileiro, era possível encontrar todo tipo de material relacionado ao autor em bancas, lojas e livrarias. Seus livros circulavam entre os jovens como símbolo de rebeldia, apesar das associações controversas e ambíguas com o anarquismo.

O objetivo do convite era cooptar adeptos para a intervenção na exposição de arte que ocorreu em São Paulo. Essa ação foi planejada e os pixadores sabiam que iriam enfrentar resistência da segurança local e da polícia, assim como, possíveis processos judiciais que viriam futuramente. Mas a busca por expressão, protesto e visibilidade, não impediram a ação do grupo. Além disso, havia as intenções de Rafael PixoBomb, na época, estudante de arte que pôs em prática a tese de incompatibilidade entre a academia e a arte feita nas ruas - rotulada na ocasião como vandalismo. Rafael PixoBomb, interveio, também, na Escola de Belas Artes, como parte do seu trabalho de conclusão do curso e como grupo "PiXação: Arte Ataque Protesto", na galeria Choque Cultural no bairro Pinheiros em São Paulo. A intervenção na galeria Choque Cultural, teve como objetivo protestar contra a

comercialização da arte de rua.



Figura 21: Reprodução do cartaz de lançamento do DVD "100 comédia Brasil".



((ZΦ\*XI))

NADA DO QUE SUPOSTO O NATURAL, A SIMBÓLICA  
E SEMELHAR PEXAZÃO PAULISTA, ESPANCAR  
NA TRONHA GALERIAS E MUSEUS DE ARTE, TRANS-  
CENDENDO "ALÉM DO BEM E DO MAL", PRES-  
TANDO SEM FAZEM AOS "CONFORTÁVEIS", CON-  
TINUANDO COM A ARTE E COM A HUMANIDADE.

### PROGRESSO

ESPANCAREMOS NA TRONHA, A BIENAL DE ARTE, ESSE  
ANO CONHECIDA COMO BIENAL DO VAZIO.

VIA-26/10/08 - DOMINGO LOCAL: PR DO IBIPANUEVA

PONTO DE ENCONTRO - PONTO DE ONIBUS EM FRENTE  
O "DETRAM".

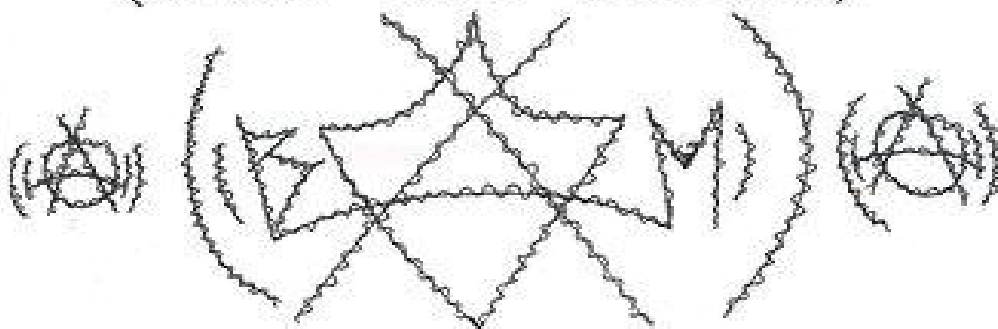
HORARIO - 19:00 HORAS.

SUBMETEREMOS E AO MESMO TEMPO PROTESTAREMOS,  
RESSONEM FRASES PELA POVO.

YOMAHESOMO.

«CONTAMOS COM A PRESENÇA DE TODOS PEXADORES»

((TODOS PELA PEXAZÃO))



ATAACK BIENAL 2008

Figura 22: Reprodução do convite para a intervenção na 28ª Bienal de São Paulo em 2008.



Figura 23: Cartaz do filme Urubus (2023). Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-297168/>

Na mesma entrevista ao podcast Pizza com *Graffiti*, Cripta fala sobre sua intervenção “Liberte os Urubus” na obra *Bandeira Branca* de Nuno Ramos na 29ª Bienal de São Paulo. Na ocasião, os pixadores foram convidados a participar como artistas (coletivo pixação SP), mas limitados a um determinado espaço, motivando a intervenção de Cripta que violou a gaiola que cercava a obra de Ramos. A ideia de Cripta foi fazer uma crítica à marginalidade dos pixadores na exposição, além de protestar em favor da liberdade de um grupo de pixadores que estavam presos por formação de quadrilha em Belo Horizonte.

Em 2016, um grupo de pixadores de Belo Horizonte, intervieram na Igrejinha da Pampulha, o caso rendeu uma série de discussões jurídicas em torno na prática da pixação, além de prisões e ações judiciais por parte do Ministério Público de Minas Gerais, afirmou a reportagem do G1 Minas Gerais em 2016. Para Cripta

(2023), houve certa contradição em participar de uma Bienal de arte contemporânea em São Paulo, enquanto pixador, pois naquele mesmo momento, outros pixadores estavam presos por formação de quadrilha em Belo Horizonte. Além disso, o tema que norteava a 29ª Bienal era política, motivando ainda mais a crítica dos pixadores em relação a limitação dos espaços da exposição, a obra de Bandeira Branca e prisão dos pixadores mineiros. Por fim, esta ação surtiu efeito, pois os urubus foram realmente soltos da gaiola e os pixadores foram liberados em Belo Horizonte. Essa situação revela a ambivalência a que a pixação está submetida entre a marginalidade social e o reconhecimento artístico. A intervenção de Cripta foi bastante significativa, na medida em que fez relação com a realidade dos pixadores mineiros e a prisão autoritária que sofreram em Belo Horizonte. Seu pixo-arte revelou-se um ato não só artístico, mas político. Esse episódio deixa claro que a pixação não é só uma expressão artística, mas sobretudo, uma forma política.

Ainda sobre a entrevista de Cripta (2023), o pixador destaca que a participação dos pixadores na 29ª Bienal de São Paulo, promoveu nas palavras dele, uma reflexão sobre a luta de classes artísticas. Segundo Cripta, os artistas não aceitaram “bem” a participação dos pixadores nesse espaço legitimado pela comunidade artística, por outro lado, a presença dos pixadores politizou e popularizou a exposição, proporcionando uma maior reflexão sobre a arte periférica. Desde então, os pixadores começaram a participar de outros eventos artísticos, se inserindo aos poucos nos circuitos da arte e ocupando outros espaços, além das ruas. Cripta (2023), participou de diversos eventos artísticos representando a pixação, como na exposição “Nés Dans La Rue: *Graffiti*” na fundação Cartier em 2009 na França, Alemanha, Holanda, Inglaterra, Nova York e Los Angeles. Além de exposições individuais como “Em nome do pixo” e colaborações com marcas de <sup>51</sup>*streetwear*.

Durante a exposição na França em 2009, entre muitos nomes da arte de rua que participaram da exposição, Cripta foi o artista escolhido para pintar a fachada do prédio da Fundação Cartier. Ele usou a técnica do rolinho e tinta para pixar a fachada do prédio, provavelmente para fazer referência a técnica que se consolidou entre os pixadores brasileiros, já que muitos não tinham acesso ao spray (técnica

---

<sup>51</sup> Neste site é possível conferir alguns dos trabalhos artísticos de Cripta Dajn: <https://www.vice.com/pt/article/crupta-djan-assina-colecao-da-ous-x-a-e-estrela-individual-na-europa/>

típica dos escritores de *graffiti*) e usavam os materiais disponíveis que tinham no cotidiano, como rolinho e tinta doméstica. A revista Trip em matéria de 2009, elegeu a participação de Cripta como o dia em que o mundo descobriu a pixação.

Enquanto todos eles usavam spray colorido, Cripta pediu tinta látex e rolo de pintura. Enquanto todos levaram dias para terminar os trabalhos, Cripta levou 15 minutos. E para surpresa de todos, foi ovacionado pelos curadores da mostra. “Era disso que precisávamos, algo novo, selvagem e desconhecido” disse Thomas Delamarre, um dos curadores da mostra.

O domingo foi o grande dia. De manhã chegaram os jornalistas. Djan deu entrevistas para a TV alemã, BBC, Lê Monde, L’Expresso, Art Magazin, para um jornal russo e muitas outras. Os grafiteiros gringos que até ontem olhavam torto para aquele maloqueiro de bombeta e havaiana vieram pedir autógrafos. Barry McGee disse que a pixação é o novo Wild Style, e que a arte de rua no resto do mundo vai mudar, seguindo os passos da pixação. Os fotógrafos se acotovelaram para clicar o vândalo paulista, que mal podia esconder o sorriso.

Na sala ao lado, o filme PIXO, que dirigi ao lado do Roberto T. Oliveira, passava pela primeira vez. Confesso que não esperava que fosse tão bem recebido. O diretor da Fundação Cartier, um francês marrento que não falava com ninguém chegou com um sorriso de orelha a orelha e disse: “Estou arrepiado. O filme é uma obra-prima. Vou ligar para o David Lynch agora, ele precisa ver isso”. Menos de duas horas depois da estréia começaram a chegar os convites. Veneza, Viena e Amsterdã, só pra começar. Fudeu! (WAINER, 2009).

Para Wainer (2009), a pixação nunca foi devidamente analisada, pois é um fenômeno presente nas ruas há décadas e mesmo assim, ainda não foi reconhecida pelas autoridades artísticas e policiais.

Muita gente vai chiar, mas Djan está muito seguro do que está fazendo. Cripta, que ficou conhecido por escalar e pixar os maiores prédios de SP, viu em Paris a chance de escalar algo muito maior que um prédio. Ele aceitou o desafio e escreveu o nome da pixação paulistana na história da arte mundial. O mundo parou pra ver e tentar entender a pixação de São Paulo. Não sou crítico de arte, curador, policial, juiz ou promotor pra dizer se é arte, crime ou os dois. Não sou eu quem tem que dizer se é ou não é. Só sei que a cidade está coberta de tinta e todos os dias centenas de moleques se arriscam pra pixar qualquer espaço que os faça serem mais notados. No dia em que os especialistas decretarem que a pixação é uma arte, São Paulo automaticamente entrará para o livro dos recordes como a maior galeria a céu aberto do mundo. (Wainer, 2009).

Chama a atenção, o comentário de um dos curadores da exposição, Delamarre, ao dizer que era isso que precisavam, algo “novo e selvagem”. Além de expressar uma posição etnocêntrica, a afirmação do curador Delamarre, expõe o fato de que muitas exposições e seus curadores, buscam produções “exóticas”, isto é, algo inédito do ponto de vista ocidental. A participação dos pixadores nas exposições europeias, demonstra como as produções artísticas estão inseridas nos contextos sociais e culturais, mais do que isso, estão interrelacionadas com as

condições materiais e as práticas culturais. Isso revela que a arte não é uma dimensão isolada da vida social, mas parte constante dela.

As imagens 23 a 27 ilustram o interesse do público europeu na pixação, frequentemente vista como uma manifestação nova e exótica em contraste com o *graffiti*. Sem a devida compreensão de seu complexo contexto social e político, essa prática arrisca ser interpretada meramente como um ato de vandalismo ou uma manifestação estranha. A imagem 27, em particular, revela o mecanismo de enquadramento (*framing*) explorado para a exposição “Em nome do pixo”, de Cripta. Nela, o foco é desviado da estética pura para a performance da ação: o movimento do corpo, a técnica, o risco, a adrenalina e a transgressão das normas estabelecidas. É este contexto performático e a possibilidade de confronto com a polícia que se tornam o principal atrativo para o público. O circuito europeu tende a exotizar movimentos marginais de países periféricos. O pixo, sendo um fenômeno tipicamente brasileiro e de traços singulares, é visto como uma expressão artística vernacular e contraventora que desafia os cânones ocidentais da arte de rua já estabelecidos (como o *graffiti*).



Figura 24: Participação do grupo de pixadores paulistas na Bienal de Berlim em 2012. Imagem disponível em:

<https://multiplosdearte.wordpress.com/2012/06/11/pichadores-na-bienal-de-berlim-2012/>



Figura 25: Participação de Cripta Djan na exposição “Né Dans La Rue: Graffiti” na França em 2009. Imagem disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao>



Figura 26: Intervenção de Cripta Djan na fachada da Fundação Cartier em 2009 na França. Imagem disponível em:

<https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao#:~:text=%C3%89%20a%20maior%20retrospectiva%20do,2%2C%20Part%201%20e%20Seen.>



Figura 27: Participação de Cripta Djan na exposição da Fundação Cartier em 2009 na França. Imagem disponível:

<https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao#:~:text=%C3%89%20a%20maior%20retrospectiva%20do,2%2C%20Part%201%20e%20Seen.>

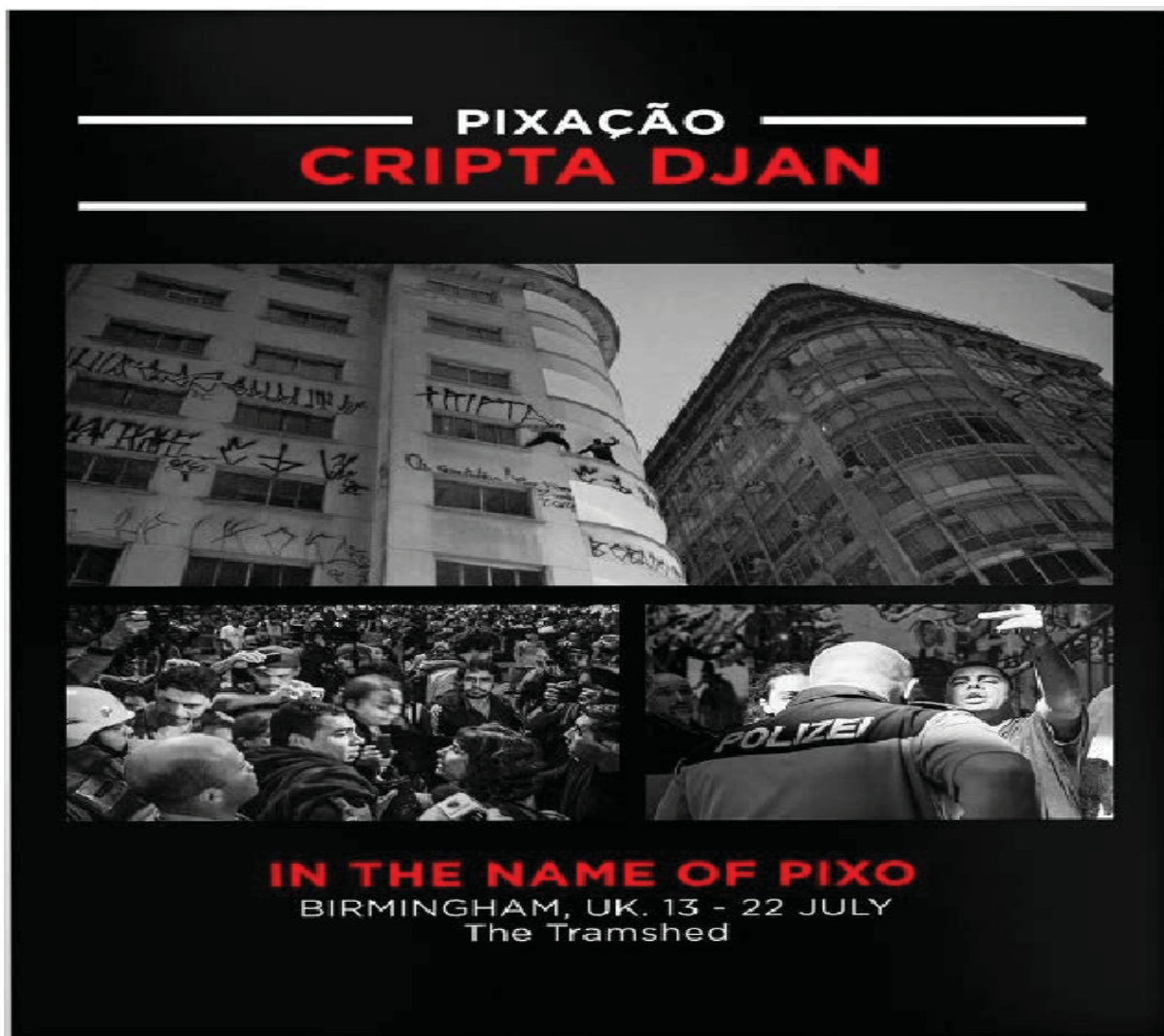


Figura 28: Cartaz da exposição "In the name of pixo" de Cripta Djan no Reino Unido (2009).

A participação dos pixadores nas exposições europeias e no brasileiras, manifesta uma importante questão: o que motiva a busca pelo status de arte por parte desses pixadores? Reconhecimento e legitimidade pelos produtores culturais e artísticos? Ou o aumento da popularidade entre os grupos de pixação, considerando sua repercussão? Isso demonstra, antes de tudo, a heterogeneidade e as contradições inerentes à relação da pixação com a arte. Em certa medida, os pixadores buscam, primeiramente, o reconhecimento entre os próprios pixadores. Mas isso depende do alcance que as pixações podem atingir, como por exemplo, pixar o prédio da B3 em São Paulo, o Cristo Redentor ou sair nas primeiras páginas dos jornais por alguma iniciativa de intervenção. A repercussão das pixações, não só

aumenta a popularidade dos pixadores entre si, mas contribui para a visibilidade em outras instâncias da sociedade, como no cinema ou na moda.



Figura 29: Print do perfil Cripta Djan na rede social Instagram - colaboração de Cripta Djan com a marca slow fashion Soul Básico na 53ª edição da São Paulo Fashion Week (2022).

Para Cripta (2023), a pixação contesta diariamente o Estado e as noções de espaços privado e público. Por meio da pixação, é possível questionar muitos padrões do *establishment*, como o uso dos espaços na cidade, o aspecto visual e sensitivo. Cripta (2023), procura descrever a pixação como um arte de guerrilha, isto é, uma disputa estética e artística não tradicional e de pequenas sabotagens. Na produção intitulada criptografia urbana de Cripta, busca, através de uma série intitulada “manifesto periférico” de pinturas transcritas com a linguagem da pixação, abordar temas sociais, como luta de classes, desigualdade, violência policial e segregação espacial. A pixação se relaciona diretamente com questões sociais,

como a desigualdade, já que ela é reflexo do processo desigual que se reproduz nas cidades. Na série “manuscrito urbano”, o tema que se apresenta é a história da luta de classes. Segundo Cripta, a ideia dessa série é produzir uma analogia entre a luta dos povos bárbaros contra os romanos, com a luta de classes nas cidades contemporâneas que espelham a imposição do império burguês. Em outra série produzida por Cripta, chamada “código de conduta”, são expostas expressões dos códigos das ruas, como a humildade, a parceria e o proceder. Nestes trabalhos, o papel do artista como pixador fica evidente, considerando que são produções feitas por um pixador e não por um produtor que utiliza a estética do pixo. Para Diógenes,

A pixação mobiliza um tipo de política que parece ocorrer fora das classificações, associações, bandeiras e lutas que ensejam partidos, sindicatos e movimentos sociais. Mais que positivar, produzir – como é frequente na lógica instituída da política – uma utopia, um patamar comum de luta, o pixo acaba por provocar uma espécie de contaminação dispersa, de adesão indistinta. E, ao contrário de unificar, de centralizar adeptos, militantes, a pixação causa um efeito oposto, produz uma espécie de irritação, como diz Brighenti (2011, p. 37). Representa, como pontua o autor, um “ataque”, um “insulto”, uma “degradação”. Por isso, de imediato, o pixo, além de operar de costas para leis e regulamentos de uso e ocupação do solo urbano e do patrimônio, também passa ao largo do que seriam as “belas artes”, desprezando a ideia de propagação do belo e a busca da aquiescência dos moradores da cidade. (DIÓGENES, 2017, p.130)

A trajetória de Cripta foi decisiva para o diálogo da pixação com os circuitos artísticos, mas é claro, a pixação é essencialmente coletiva e por isso, Cripta não atuou isoladamente. Como demonstrei anteriormente, desde os anos 1980, alguns pixadores buscaram dialogar com a arte, sobretudo, reivindicando seu estatuto, como DI, Dino (produziu trabalhos e parcerias com a Galeria A7MA) e Zé Lixomania só para citar alguns nomes. Sendo assim, esse processo de mudança do pixo, faz parte de uma construção coletiva do movimento e de outros agentes que contribuíram para que isso se tornasse possível, como artistas, fotógrafos, produtores, jornalistas, acadêmicos e tantos outros. Mas ainda resta indagar: a pixação só pode ser percebida como arte no contexto das exposições e nos espaços da arte?

## 2.2. 2) GG SUSTO'S

Em entrevista ao podcast Pizza com *Graffiti* em 2023, GG<sup>52</sup>, pixador do grupo AR (adolescência revolucionária) desde os anos 1990 e hoje artista do pixo, relata que percebeu com o *graffiti* outras possibilidades para a cultura de rua (a cidade como suporte para sociabilidades e produções artísticas) e a pixação. Para GG, os grupos ligados ao *graffiti*, expandiram rapidamente sua arte para outros ramos, como logomarcas, projetos visuais, painéis, etc. No início dos anos 2000, ao perceber essa transformação por parte desses grupos, começou a se interessar por outros estilos como *graffiti*, grapixo, painéis, telas, colaboração com marcas e prints (impressões de artes originais manuais ou digitais), incorporando a estética do pixo e transformando a própria pixação.

De acordo com GG (2023), ele foi um dos pioneiros a fazer prints artísticos de pixação à mão, isto é, reproduzir propriamente a escrita e a estética da pixação e não somente reproduzir fotos de pixação ou da ação de pixadores, que são recentemente mais comuns. A tela Susto's (29 e 30) foi a produção responsável por inserir GG no mercado da arte urbana de São Paulo, o levando a vender obras para grandes nomes da arte urbana, como José Carratu, que se consagrou como cenógrafo e produtor cultural, além de outros colecionadores, afirmou GG. No que diz respeito ao mercado da arte, faço uso da definição de Moulin (2007) para o mercado contemporâneo, isto é, aquele que se caracteriza pela constante negociação sobre o que é ou não arte e sobre o que tem ou não potencial e valor artístico.

A tela Susto's representa o paradoxo que envolve a pixação e o mercado da arte contemporânea. Os prints feitos por GG, trazem a estética da pixação em suas escritas e são assinados à mão um a um, seguindo um critério de originalidade. O público alvo, conforme pude perceber em uma breve conversa com GG, são admiradores e colecionadores da arte de rua e não propriamente pixadores. Simbolicamente, as folhinhas valem mais do que uma tela entre os pixadores. Outro fator importante envolvendo a tela Susto's, refere-se ao seu estilo fiel ao pixo reto, marca da pixação paulista. A escolha de manter o estilo da pixação, agregou valor simbólico ao trabalho, afirmou GG.

---

<sup>52</sup> Trabalhou para as galerias A7MA, Matte Galeria, BR Arte Galeria e o NaLata Festival.

Em 2021, o artista italiano Andrea Ravo Mattoni, reproduziu no estilo *graffiti* uma obra do pintor renascentista Moretto da Brescia na fachada de um prédio de 13 andares na cidade de São Paulo. Essa obra fez parte do projeto municipal de São Paulo, o museu de arte de rua, que permite o acesso à arte publicamente. Nessa ocasião, Mattoni teve acesso aos trabalhos de GG inspirados na pixação, os levando para a Itália para expô-los.



Figura 30: Tela Susto's (GG) de 2016.



Figura 31: Fotografia da tela Susto's (GG) em exposição.

GG (2023), realizou outros trabalhos com a tipografia da pixação, como exposições solo, letreiros para marcas com Spotify, Starter, São Paulo Fashion Week, Studio SP, e o projeto de exposição no museu da língua portuguesa em São Paulo, representando a pixação como uma escrita da rua. A imagem (31) mostra a participação de GG numa exposição sobre as diferentes linguagens presentes na cultura brasileira. Essa exposição ocorreu no museu da língua portuguesa em São Paulo, na qual GG representou a linguagem da pixação, assim como Eleri.

Os trabalhos de GG revelam o caráter contraditório da pixação e a sua relação com o mercado da arte ao assumir alguns padrões da arte de galeria,

principalmente, a produção de telas inspiradas no pixo para a mercantilização das coleções particulares (imagens 32 e 33).



Figura 32: Exposição da tipologia da pixação feita por GG no Museu da Língua Portuguesa - Rua da Língua. Disponível em: <https://aagua.studio/museudalingua>

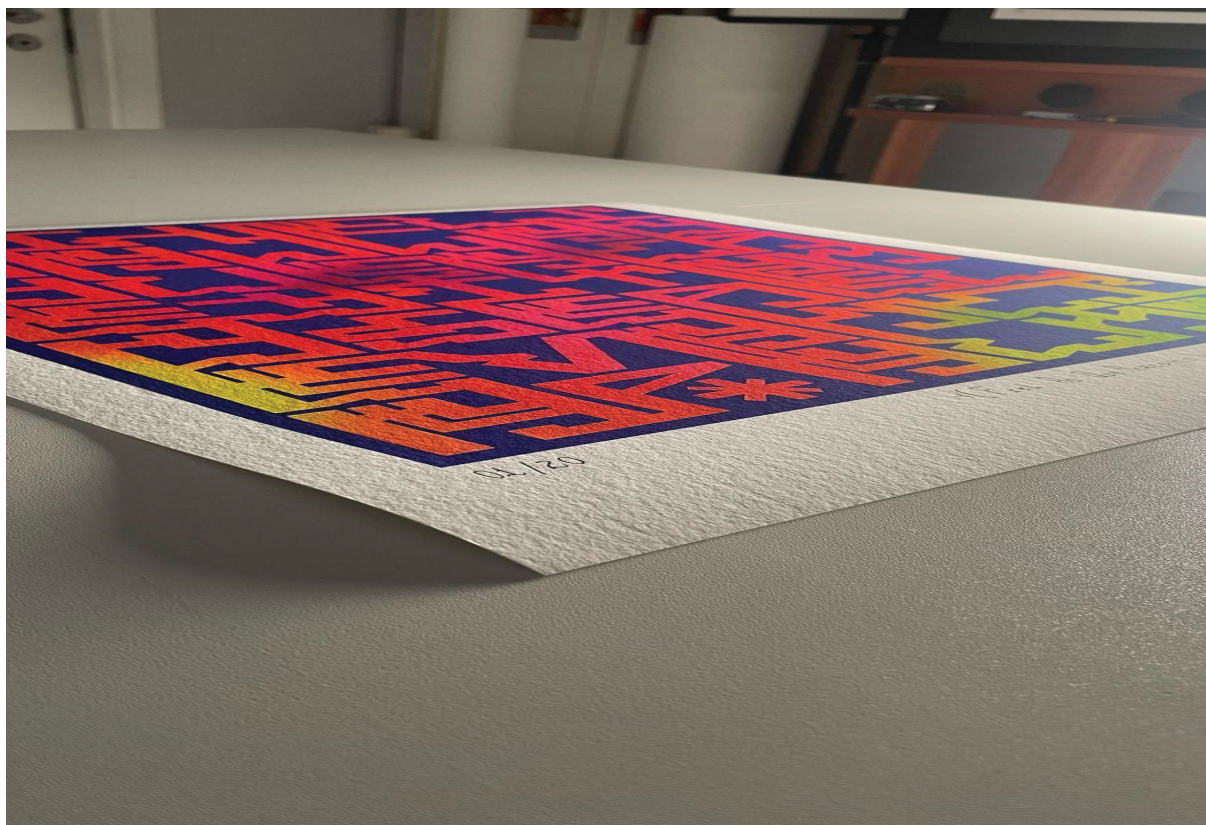


Figura 33: Print produzido e assinado por GG.

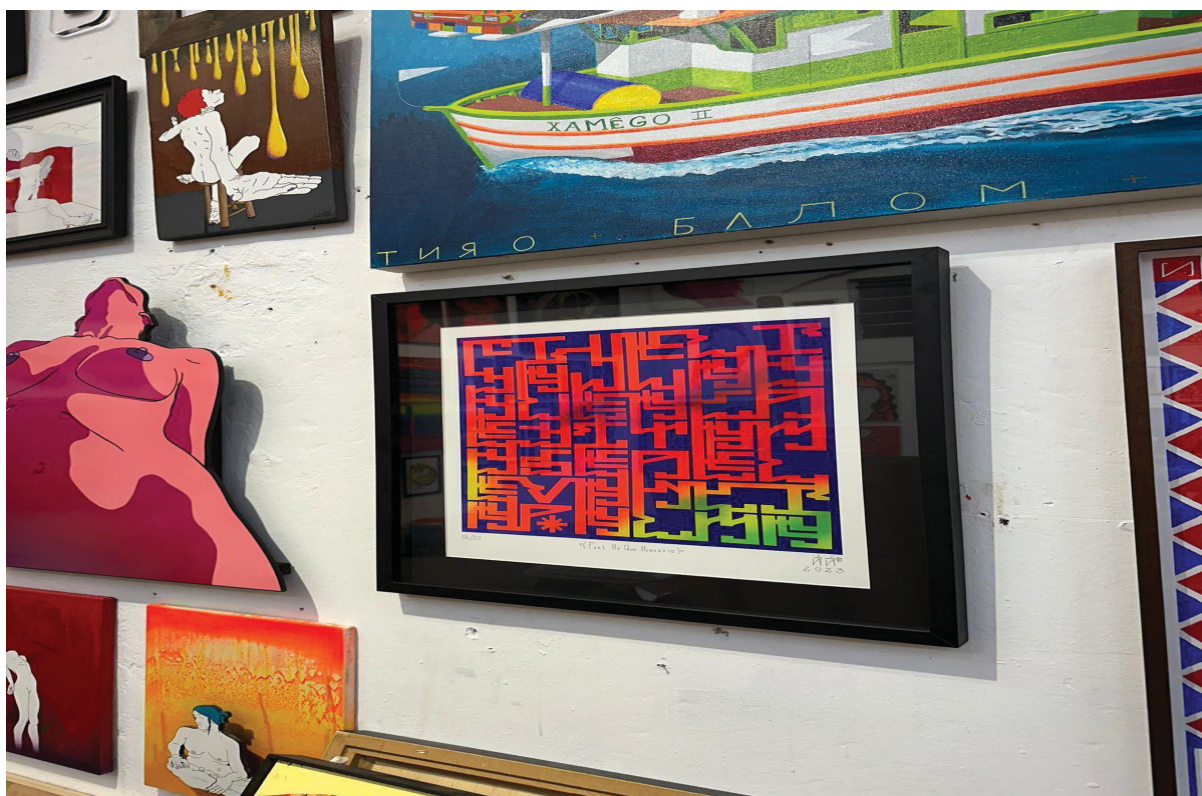


Figura 34: Tela do artista GG, exposta em uma coleção particular.

### 2.2. 3) ENERI

Outra artista do pixo que vem se destacando nesse diálogo complexo e ambivalente da pixação com a arte é Eneri, uma pixadora da nova geração e que iniciou nas ruas de São Paulo em 2013. Na entrevista que concedeu ao podcast *Pizza com Graffiti* em 2023, Eneri relata que iniciou sua concepção artística estudando academicamente para produzir sua arte, segundo ela, concebia equivocadamente a separação entre arte e vandalismo, ao referir-se a pixação. Mas com o passar do tempo, percebeu que não havia essa distinção, visto que a arte é uma construção e o pixo questiona a noção de belo. Para Eneri (2023), é importante que os pixadores ocupem o espaço da arte, caso contrário, outros o farão. Em um debate promovido pela Mídia Ninja (Nave Coletiva) em 2022, sobre design e ativismo, Eneri destacou a importância da pixação para a construção estética da periferia, fora das instituições artísticas e acadêmicas elitistas, além da transgressão da ordem nas cidades.

Eneri (2023), relata como a repressão da polícia e da justiça, em caso de processos jurídicos contra atos de pixação, serviram de incentivo para a realização de exposições e eventos sobre a pixação, cujo objetivo era arrecadar dinheiro, com a venda de telas, para quitar os processos da justiça. Segundo ela, os pixadores demonstram união em diversas situações, como nesse evento para arrecadar dinheiro e sanar a dívida com a justiça. Eneri (2023), afirma que a pixação deve pautar os problemas da sociedade, do capitalismo na ilegalidade, pois seu papel é questionar.

Em uma entrevista para VIST - fundação sem fins lucrativos de conteúdos digitais da América Latina - Eneri (2023), é questionada sobre a ilegalidade da pixação e sua relação com a arte, a pixadora responde:

Eu me pergunto quais são os limites da arte, os limites da liberdade de expressão, e por que ela tem que ser confinada apenas a lugares estabelecidos. Eu também penso sobre a questão da poluição. Como a pixação é apenas uma poluição visual, estética, é muito mais incômoda do que a poluição real. A pixação mostra que ainda estamos sob colonização hoje. Eles estão explorando a cidade, e o ambiente urbano já é uma grande agressão ambiental (IRENE, 2023).



Figura 35: Foto de Eneri pixando a fachada de um prédio no centro de São Paulo. Imagem disponível em: <https://vistprojects.com/en/art-as-a-crime-crime-as-art/>

De acordo com Eneri (2024), a pixação pode ser descrita como vandalismo e arte. Diferente do *graffiti*, a pixação ainda não está inserida completamente nas galerias, mas por enquanto, afirma a pixadora. As pessoas ainda não aceitam que é possível fazer arte por meio da pixação. É completa em relação a experiência estética do pixo e como de com a pixação tem grande alcance com pouco reconhecimento e tinta:

Aqui, temos tantas referências de fora do Brasil. O Pixo quebra isso; ele confronta o sistema. Por exemplo, temos tanta arquitetura importada aqui, mas você pode reconhecer que está no Brasil por causa do Pixo. Ele tem uma marca brasileira. Para obter tinta, é caro. Quando você cria algo simples em apenas uma cor, você cria uma oportunidade mais igualitária de melhorar para pessoas que têm menos. É mais acessível do que grafite. Precisamos valorizar coisas simples; nem tudo precisa ser super polido. Isso reflete a sociedade e como ela funciona. Eu sei que algumas pessoas não gostam da estética, mas não é para agradar. É o oposto, na verdade (IRENE, 2024).

Eneri, assume as premissas do debate acadêmico e reafirma que a pixação é uma expressão do processo decolonial, visto que questiona os padrões sociais e estéticos das cidades brasileiras. Ao invés de nos enquadrarmos em um padrão de arte, estamos fazendo o inverso através do pixo. Recentemente a artista participou de uma exposição no museu a céu aberto em São Paulo (Nalata), onde expôs uma intervenção chamada “Observadora: entre o permitido e o excluído, onde mora a arte?” (2024), com seu manequim e pixação do lado de fora da casa (imagem 37). A intenção da pixadora foi proporcionar uma expressão artística permanente e para todos, que pode ser visitada a qualquer momento e hora, assim como as pixações nas paredes da cidade. A exposição inova ao inserir a pixação em outra linguagem e suporte da arte.

Os trabalhos de Eneri demonstram a expansão da estética da pixação na arte. A relação contraditória do pixo com a arte se apresenta na medida em que a pixação toma forma nas galerias. Ao pintar uma tela, um mural ou qualquer outro espaço delimitado para exposição, mesmo com a estética da pixação, ocorre uma transformação do caráter subversivo da pixação. Por outro lado, a participação e a produção dos pixadores nos espaços artísticos, também produz mudanças nas regras implícitas da arte. Vejamos alguns dos trabalhos artísticos produzidos pela Eneri para o mercado da arte.



Figura 36: Registro fotográfico do trabalho em tela de Eneri. Imagem disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa413711/eneri>

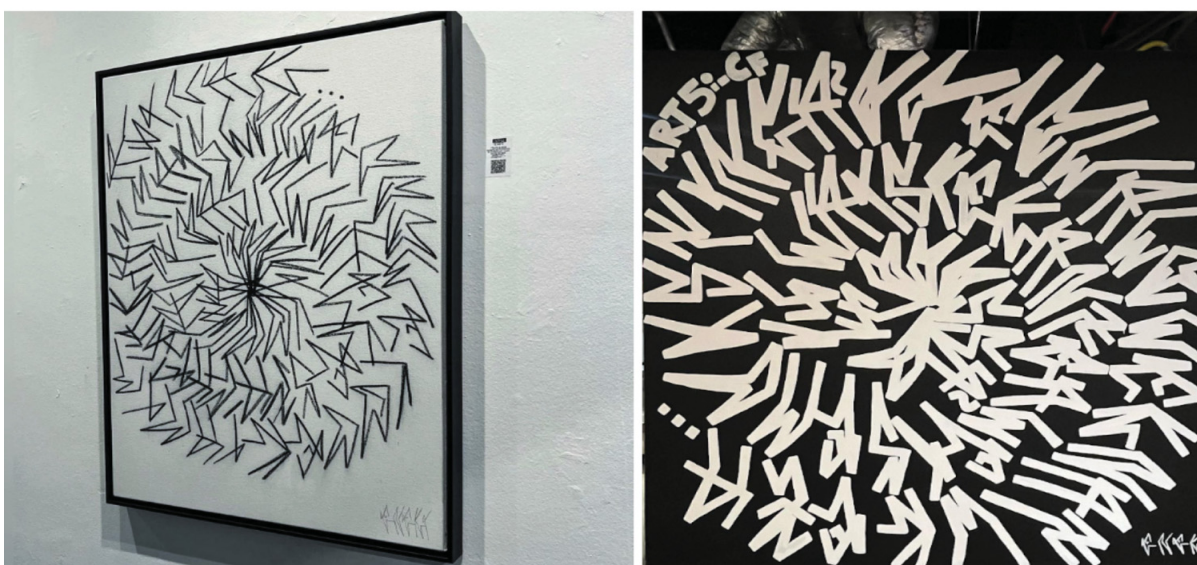


Figura 37: Telas produzidas por Eneri. Imagem disponível em: <https://www.theravereport.com/blog/eneri-pixacao>



Figura 38: Exposição “Observadora: entre o permitido e o excluído, onde mora a arte?” de Eleri (Nalata, São Paulo, 2024).

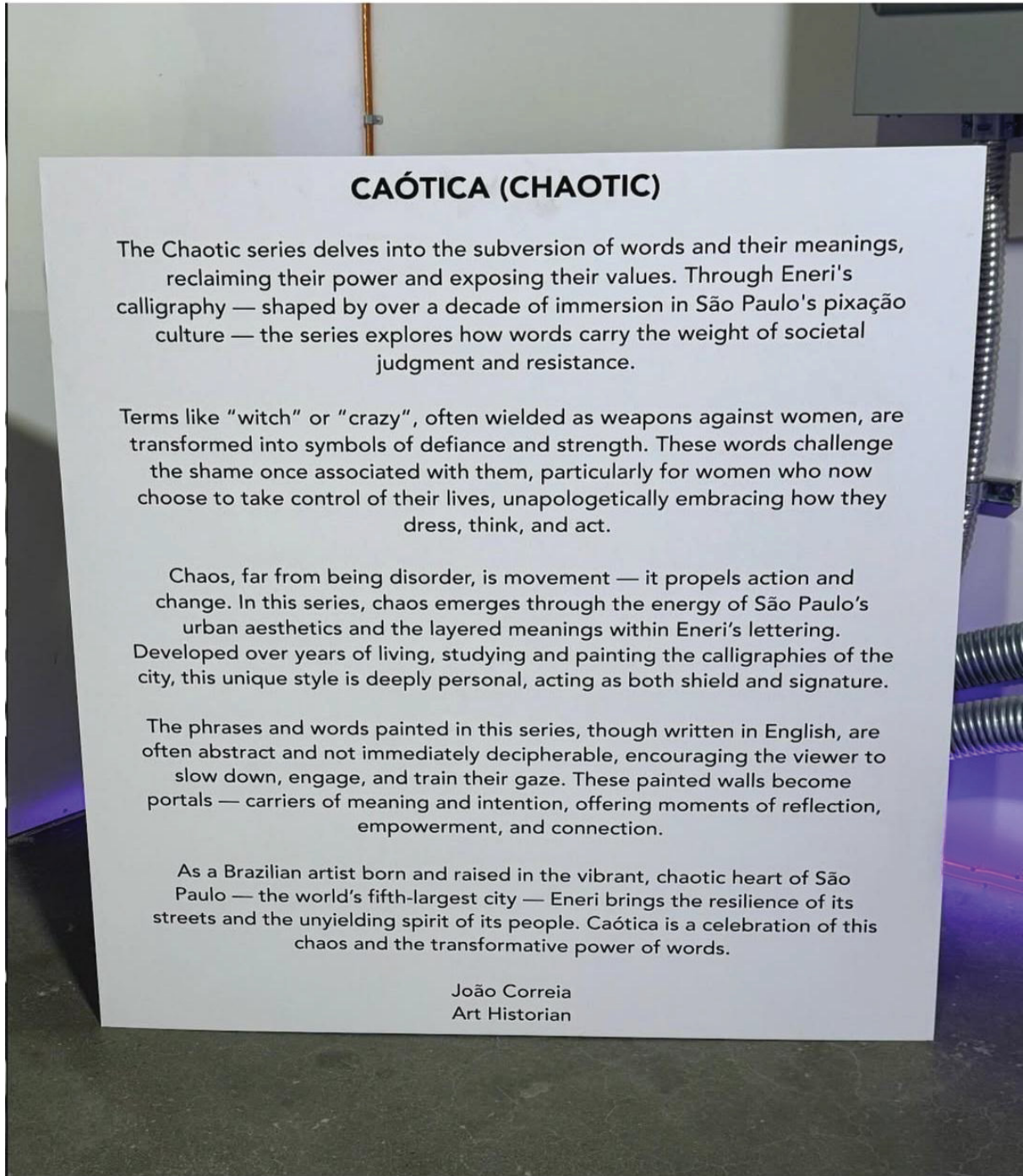


Figura 39: Exposição individual de Eneri nos Estados Unidos em 2024 (Print do perfil oficial de Eneri na rede social Instagram).



eneri.psm

Bellevue (Washington)



## CAÓTICA (CHAOTIC)

The Chaotic series delves into the subversion of words and their meanings, reclaiming their power and exposing their values. Through Eneri's calligraphy — shaped by over a decade of immersion in São Paulo's *pixação* culture — the series explores how words carry the weight of societal judgment and resistance.

Terms like “witch” or “crazy”, often wielded as weapons against women, are transformed into symbols of defiance and strength. These words challenge the shame once associated with them, particularly for women who now choose to take control of their lives, unapologetically embracing how they dress, think, and act.

Chaos, far from being disorder, is movement — it propels action and change. In this series, chaos emerges through the energy of São Paulo's urban aesthetics and the layered meanings within Eneri's lettering. Developed over years of living, studying and painting the calligraphies of the city, this unique style is deeply personal, acting as both shield and signature.

The phrases and words painted in this series, though written in English, are often abstract and not immediately decipherable, encouraging the viewer to slow down, engage, and train their gaze. These painted walls become portals — carriers of meaning and intention, offering moments of reflection, empowerment, and connection.

As a Brazilian artist born and raised in the vibrant, chaotic heart of São Paulo — the world's fifth-largest city — Eneri brings the resilience of its streets and the unyielding spirit of its people. *Caótica* is a celebration of this chaos and the transformative power of words.

João Correia  
Art Historian



Figura 40: Exposição individual de Eneri nos Estados Unidos em 2024 (Print do perfil oficial de Eneri na rede social Instagram).



Figura 41: Exposição individual de Eneri nos Estados Unidos em 2024 (Print do perfil oficial de Eneri na rede social Instagram).



Figura 42: Obra (Un)Tradeable, uma arte participativa no estilo think tank conceitual, idealizada por Eneri, João Correia e Dara McQuillan no World Trade Center em Nova York (2025).

A produção de Eneri “(un)Tradeable” de 2025 (imagem 41), busca desafiar por meio da estética da pixação o processo de comercialização da vida em meio a um dos maiores símbolos comerciais do mundo, a cidade de Manhattan em Nova York. De acordo com a página oficial da exposição “untradeable.org” (2025), um dos objetivos da obra participativa é refletir sobre valores inegociáveis da vida como a ética, a empatia e a responsabilidade social, numa perspectiva de equidade social. Essa obra busca refletir sobre as poucas coisas que não são negociáveis, afirmou João Correia.

Eneri, enquanto uma pixadora e artista brasileira, representa a resistência na sua trajetória de vida, pois ser reconhecida na pixação enquanto mulher não é tarefa simples, visto que é uma prática predominantemente masculina. Uma das técnicas mais valorizadas entre os pixadores paulistas é a da escalada, na qual Eneri se destacou. Essa modalidade que representa força e resistência e uma mulher praticá-la é muito representativo na quebra de barreiras de gênero. Além disso, as produções artísticas de Eneri, também questionam os limites da arte e o uso do espaço público.

#### 2.2. 4) GARDPAM

O artista paranaense de intervenção urbana, Gardpam<sup>53</sup> (2024), vê a pixação como um movimento urbano e artístico (as imagens 42 e 43, demonstram essas duas perspectivas). De acordo com Gardpam,

Tudo pode ser arte, depende do conceito de quem faz a tal arte, seja ela o que for, se o autor e o meio artístico definirem como arte, seja uma pilha de pedras, um buraco em uma folha, uma montanha de lixo, um quadro quebrado, ou uma performance onde a pessoa grita, então será arte. Por esse contexto, qualquer coisa pode vir a ser arte. Vejo como se um pedreiro, um lixeiro, um político, um jogador de futebol ou qualquer que seja o rótulo da pessoa, que ela pode estar lá, pois esses espaços são públicos e estão abertos para quem quiser e para quem seja aberto o espaço. Acredito que isso possa ser um indicador social, de que vivemos em um período em que aceitamos absolutamente tudo, em que já não sabemos realmente diferenciar as coisas, onde queremos entretenimento, queremos consumir coisas diferentes, queremos ver, saber, comentar, mas só como espectadores de uma realidade distante.

Como é possível perceber nos relatos dos pixadores, não há um consenso sobre o *status* da pixação, sobretudo, em relação à arte, assim como por parte de outros agentes envolvidos nesse processo de artificação do pixo.

---

<sup>53</sup> Conhecido artisticamente como Gardpam, é um renomado artista urbano paranaense. Junto com sua esposa, Pamela, iniciou sua carreira há cerca de dez anos e expandiu sua arte para além das fronteiras brasileiras, deixando sua marca em 28 países e sendo o primeiro grafiteiro a pintar em todos os estados do Brasil. É extremamente conhecido no meio da arte do grafite somando mais de 150 mil seguidores em seus perfis no Instagram. Em Curitiba, assina centenas de pinturas espalhadas pela cidade, tendo grande reconhecimento pelos murais de grandes dimensões de Paulo Leminski e Helena Kolody no centro da capital. Colaborou com as empresas O Boticário, Volkswagen, Sicredi, Ebanx, PPA e a Universidade Federal do Paraná.



Figura 43: Tela “Camadas da alma”, à venda no site do artista Gardpam. Imagem disponível em: <https://www.gardpam.com.br/produto/tela-camadas-da-alma-50x70/>



Figura 44: Foto da intervenção de Gardpam no centro de Curitiba/PR. Imagem disponível em: <https://www.gardpam.com.br/galeria/>

O trabalho de Gardpam reflete a evolução do artista de rua, transitando pelas linguagens da pixação, do *graffiti* e do muralismo. As empenas monumentais que celebram grandes nomes paranaenses como Paulo Leminski, Helena Kolody e Poty Lazzarotto, em Curitiba, são o grande marco de sua carreira. Conhecido por sua técnica espetacular, o artista transforma o skyline urbano ao executar murais em alturas elevadas, utilizando andaimes e rapel. Sua jornada começou na pixação, mas a transição para o *graffiti* foi rápida. Gardpam buscou uma arte mais elaborada e, sobretudo, autorizada, com o objetivo de que seu trabalho fosse um "bem comum que todo mundo gostasse," resultando no foco em retratos gigantes de personalidades. Contudo, mesmo atuando em projetos autorizados e de grande escala, sua raiz na cultura de rua é mantida. O artista participa de coletivos (crews) que, segundo ele, abrangem todos os segmentos: *graffiti*, bombs, grapixo e pixação,

indicando uma profunda relação com a diversidade da intervenção urbana e reconhecendo a pixação como parte legítima da arte de rua.

## 2.2. 5) MIA

Em 2023, a cidade de São Paulo sediou a exposição "The Art of Banksy "Without Limits"<sup>54</sup>, um evento que trouxe à capital paulista uma vasta coleção de obras e reproduções do enigmático artista britânico Banksy. Este acontecimento catalisou uma reação notável de Negro Mia<sup>55</sup>, um influente pixador e artista oriundo da periferia paulistana. Conhecido por suas intervenções ousadas em monumentos públicos icônicos de São Paulo, como as Bandeiras (imagem 46) e a estátua de Borba Gato, Negro Mia tem sido um crítico vocal da mercantilização e do uso seletivo da arte de rua. Em um ato de contestação direto, ele realizou uma intervenção estratégica no pré-lançamento da mencionada exposição de Banksy (imagens 44 e 45). Essa ação não apenas expôs sua crítica ao estatuto comercial da arte de rua globalizada, mas também reafirmou a autonomia e a raiz transgressora da pixação paulistana frente a eventos grandiosos.

---

<sup>54</sup> The Art of Banksy: "Without Limits" reúne mais de 150 obras do street artist, entre originais certificados, gravuras, fotos, litografias, esculturas, murais e instalações de videomapping, feitas especificamente para esta edição. Alguns de seus trabalhos foram cuidadosamente reproduzidos especialmente para a exposição a partir de sua técnica de stencil. Um documentário em vídeo oferece aos visitantes informações sobre a vida e a obra do artista, tudo apresentado em um ambiente único. A mostra já passou por várias cidades mundo afora, como Istambul, Amsterdã, Melbourne, Antuérpia, Seul, Miami, Santiago e Cidade do México e acumula um público de mais de 1,3 milhão de pessoas. Cada montagem é única em cada local, o que garante uma experiência inédita e inovadora para cada visitante. Matéria disponível em: <https://casacor.abril.com.br/noticias/arte/mostra-imersiva-banksy-sao-paulo>

<sup>55</sup> Mia produziu para as galerias A7MA, Galeria Luis Maluf, Galeria Urban Arts e o Museu da Arte Brasileira da FAAP



Mostra imersiva sobre Banksy em SP apresenta mais de 150 obras - Divulgação / CASACOR

Figura 45: Foto da mostra sobre Banksy em São Paulo (2023). Imagem disponível em: <https://casacor.abril.com.br/noticias/arte/mostra-imersiva-banksy-sao-paulo>



Figura 46: Foto (reprodução) da intervenção de Negro Mia sobre a obra de Banksy (2023). Imagem disponível em: <https://vogue.globo.com/cultura/arte/noticia/2023/02/artista-negro-mia-faz-intervencao-em-mostra-sobre-banksy-e-questiona-elitizacao-da-arte-de-rua.ghtml>

No ano de 2016, Mia e outros pixadores, intervieram no monumento às Bandeiras em São Paulo. A intenção da intervenção foi denunciar o colonialismo, a escravidão e o racismo no Brasil, sobretudo, o símbolo nocivo de Borba Gato. Nesta ocasião, os pixadores foram detidos e multados. Em outra intervenção, em 2018, no museu Pateo do Collegio e no Centro Cultural do Banco do Brasil em São Paulo, Mia escreveu as seguintes frases: “Olhai por nois” e “Samo is not dead”, em referência ao artista Basquiat. De acordo com a reportagem do jornal Estado de Minas (2022):

O local onde foi levantada a primeira construção da cidade de São Paulo também foi onde se firmou o primeiro núcleo de catequização jesuíta no Planalto e representa um marco do genocídio indígena. Para M.I.A., assim como nos outros casos, a intervenção não foi direcionada a nenhuma personalidade em específico. “A crítica é geral, para as pessoas olharem umas às outras. Para quem vestir a carapuça”, afirma ele. A intenção do artista no dia em que realizou a intervenção, entretanto, não envolvia o Pateo do Collegio. A 250 metros dali, fica o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), alvo inicial de M.I.A. naquela noite, onde pichou a frase “Samo is not dead”, em referência a uma exposição do artista norte-americano Jean-Michel Basquiat, morto em 1988 e que, quando vivo, assinava suas obras com o pseudônimo “Samo” e passou a escrever “Samo is dead” quando passou a grafitar. (TUBAMOTO, Estado de Minas,, 2022).



Em SP, o Monumento às Bandeiras amanheceu pintado com tinta colorida nesta sexta (30) (Foto: Felipe Rau/Estadão Conteúdo)

Figura 47: Pixação no Monumento às Bandeiras em São Paulo. Imagem disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/monumentos-amanhecem-pichados-com-tinta-colorida-em-sp.html>

As pixações no Monumento às Bandeiras gerou mais repercussão, ao ser exposta como fotografia, na 15ª edição do SP-Arte em 2019. De acordo com Mia, a foto foi exposta por um estudante de Belas Arte sem a autorização dele, com isso, resolveu intervir na foto, escrevendo com spray sobre ela “negro” e distribuindo notas falsas de dinheiro, como forma de crítica a perspectiva mercadológica da arte, destaca a reportagem de Tubamoto para o Estado de Minas (2022). Também em 2019, Mia interveio na feira de arte ArtRio. Em um ato de desobediência, Mia escreveu “negro” em uma das paredes do galpão. Ela visava questionar a ausência de artistas negros na arte contemporânea, produzindo protesto político, crítica à elitização e a questão da visibilidade e autoria na arte.

As pixações no Monumento às Bandeiras e o Pátio do Colégio em São Paulo, também podem ser vistas como uma crítica a histórica e social aos Bandeirantes, visto que a figura do bandeirante é questionada por seu papel na escravidão de indígenas, violência e exploração de territórios. Por isso, as pixações são uma tentativa de ressignificar o monumento, além de um ato de protesto e visibilidade dos grupos marginalizados. A pixação tem a capacidade de questionar a história, valores e os símbolos da cidade.

Em 2023, Mia voltou a se manifestar criticamente em relação ao festival SP-Arte. Desta vez, o artista pixou uma das paredes do festival com a seguinte frase: “cadê a arte preta?”. Na visão do público,

A intervenção nem de longe causou tumulto entre os presentes, que apenas observavam. M.I.A recebeu elogios. “Sensacional! Recado tá dado”, comentou o ator e diretor Caio Blat. Procurado pelo G1, o artista não quis se pronunciar. Consultada, a organização do evento disse que não vai retirar a intervenção do artista. A SP - Arte está em cartaz até 2 abril no Pavilhão da Bienal. (BRANCO, G1 São Paulo, 2023).

A arte de Mia busca refletir sobre a marginalidade das camadas populares da sociedade brasileira, sobretudo, em relação à herança colonial e o racismo introjetado no Brasil. Conforme Tubamoto,

Em sua arte, M.I.A. tem a intenção de traduzir o cenário de uma sociedade que possui um caráter discriminatório e preconceituoso com as massas mais populares, que são frequentemente silenciadas. Seus atos político-artísticos, entretanto, dividem opiniões e geram questionamentos, o que, para ele, é o princípio mais genuíno no campo da arte.

A cada intervenção realizada em espaços até então considerados elitistas e restritos a uma parcela específica da sociedade, M.I.A. pode ser

considerado um vândalo que deve ser desqualificado, temido, preso e punido; ou um artista militante expressivo que utiliza sua formação na cultura do picho como forma de protesto e denúncia em atos de desobediência civil.

Seus trabalhos mais conhecidos são aqueles em que bate de frente com símbolos que sustentam o heroísmo da época colonial no Brasil. Ao pichar monumentos históricos que contradizem a realidade da história do país, ele dá protagonismo aos pretos, indígenas e pobres, grupos sociais silenciados e excluídos que sobrevivem, até hoje, à margem da sociedade. (TUBAMOTO, ESTADO DE MINAS, 2022).

Recentemente, Mia realizou uma exposição chamada "Black Contemporary Art", na qual expôs suas obras como uma representação das suas vivências pela arte de rua.



Figura 48: Tela Santa Ceia de 2024 (Print do perfil oficial do autor no Instagram).

A arte de intervenção *Tela Santa Ceia* (47), produzida por Mia, traz críticas em diferentes camadas. A primeira, diz respeito ao significado religioso e cultural da obra produzida por Leonardo da Vinci, em que Mia, reflete não só sobre seu significado religioso a identidade cristã, mas como uma das mais importantes obras da arte ocidental. A segunda, confronta a sacralidade da obra, transgredindo e profanando seu símbolo, além de protestar e expressar indignação com a instituição religiosa. Por fim, ressignifica na medida em que se utiliza de outros símbolos, dialogando entre a representação clássica e a expressão e intervenção contemporânea. A intervenção de Mia na *Santa Ceia*, provoca um “outro olhar” sobre a arte da transgressão. Entretanto, suas críticas sobre o colonialismo tropeçam em alguns pontos decisivos: a utilização de uma linguagem predominantemente estrangeira, como a expressão “*Illegal Arts*” e “*Black Contemporary Art*”, o estabelecimento de negócios com o mercado da arte, o reaproveitamento da estética do *graffiti* e a produção baseada nos moldes da arte institucional (quadros e molduras). Isso demonstra que as críticas sobre o pensamento colonial podem sofrer um processo de absorção pelo mercado da arte. O trabalho de Mia carrega uma característica muito interessante: utiliza a linguagem da arte contemporânea para criticar o estatuto da arte.



ne gromia e 3 outros



Curtido por eai.cg e outras pessoas

**negromia** ! Dia 07.09 (sábado) a partir das 19:00 –  
[@negromia](#) chega a BH pela primeira vez... mais

28 de agosto • [Ver tradução](#)

Figura 49: Exposição individual de Negro Mia (Print do perfil oficial do autor no Instagram).



Figura 50: Exposição individual de Negro Mia - Illegal Arts (Print do perfil oficial do autor no Instagram).



Figura 51: Exposição individual de Negro Mia - Illegal Arts (Print do perfil oficial do autor no Instagram).

As experiências de Mia, assim como as dos outros pixadores analisados até aqui, demonstram, de maneira efetiva, o paradoxo presente na relação da pixação e a arte, sobretudo, na medida em que a pixação entra em contato com os circuitos artísticos. Ao mesmo tempo que a pixação é marginalizada sobre muitos aspectos, principalmente em relação a origem social e a classe dos pixadores, outros poucos pixadores conseguiram acessar determinados espaços culturais e artísticos e por meio disso se expressar, mesmo que seguindo as convenções. Na medida em que a prática da pixação está submetida a um processo de marginalidade e com isso, sua projeção ocorre por meio da transgressão, seu contato com o ramo da arte se coloca

de maneira imprecisa. Para os pixadores que entrevistei, a pixação deve negar e criticar as regras da arte, mas por outro lado, podem, se assim quiserem, reivindicar seu lugar nesse mundo social. Dino afirma que a participação dos pixadores nos espaços artísticos é de extrema importância, pois evita a apropriação da estética do pixo por outros agentes que não fazem parte do movimento. Para Dino os pixadores devem ocupar os seus lugares no sistema da arte.

Como disse anteriormente, a potência da pixação enquanto arte, consiste na negação parcial dessa categorização, segundo os próprios pixadores. Parcial, porque como foi possível observar, os pixadores disputam um certo espaço e reconhecimento na arte, porém, de maneira paradoxal, visto que transitam entre as ruas e a galeria, entre a marginalidade e a centralidade, entre o vandalismo e a arte. Ao meu ver, isso ocorre porque o processo de validação do pixo como arte se dá pela confrontação dos modelos artísticos: a principal força da pixação é justamente o seu potencial de transgressão. Por outro lado, como visto anteriormente nas exposições de Eneri, Cripta, Zé Lixomania, Mia, Gardpam e GG, os padrões impostos pelas instituições da arte são aceitas por parte desses artistas.

## 2.2. 6) DINO E DI

O pixador paulistano Dino, que iniciou sua trajetória na pixação no início dos anos 1990, junto a outro importante pixador da época, DI<sup>56</sup>, este que será consagrado anos depois como um expoente do pixo, visto que inovou em letras, estilo, alvos de pixação (como prédios e monumentos históricos), além da relação da reivindicação da pixação como arte. Dino, relata que DI foi um dos principais responsáveis pela produção da pixação tal como a conhecemos hoje. DI inovou ao perceber que a pixação ganharia visibilidade se ocupasse lugares mais específicos, como o centro da cidade, prédios de órgãos públicos, condomínios luxuosos, além de monumentos historicamente reconhecidos. Um pixador entra em espaços em

---

<sup>56</sup> O pixador DI (Edmilson Macena de Oliveira) é considerado uma lenda e um dos mais importantes expoentes da história da pixação de São Paulo, especialmente na década de 1990. Ele ultrapassou o ato da pixação em si, sendo considerado por muitos como o precursor na relação da pixação com a arte.

que ele não é bem-vindo, ou seja, lugares que normalmente ele não seria convidado a estar, afirma Dino.

Dino, viu na pixação uma forma de reconhecimento social, considerando sua origem humilde como um jovem da periferia de São Paulo. Comenta que presenciou o prestígio que os pixadores da sua região, da sua “quebrada” (gíria para se referir ao lugar de moradia), tinham. Assim como tinham nos “points”, os pontos de encontro dos pixadores. DI foi um visionário na pixação, considerando que a associou ao status de arte, desde sempre. Dino conta das investidas de DI para buscar o reconhecimento artístico do pixo, como por exemplo, a carta (imagens 49 e 50) que DI enviou ao governador de São Paulo, Luiz Antônio Fleury Filho em 1992, criticando a perseguição aos pichadores e a falta de espaço para que os mesmo possam se expressar. Nesta ocasião, DI, havia produzido uma escultura (51) de seu nome em letras de pixo e instalado em um parque público em São Paulo. A carta<sup>57</sup> escrita à mão e a foto da escultura instalada, tornaram-se objetos de exposição sobre a trajetória de DI em 2016, além de um documentário.

---

<sup>57</sup> É possível visualizar a carta e a fotografia da escultura de DI, no site: <https://www.tumblr.com/escrita-urbana/650860843423105024/carta-de-di-1992-beside-colors>



pixo\_acao

São Paulo

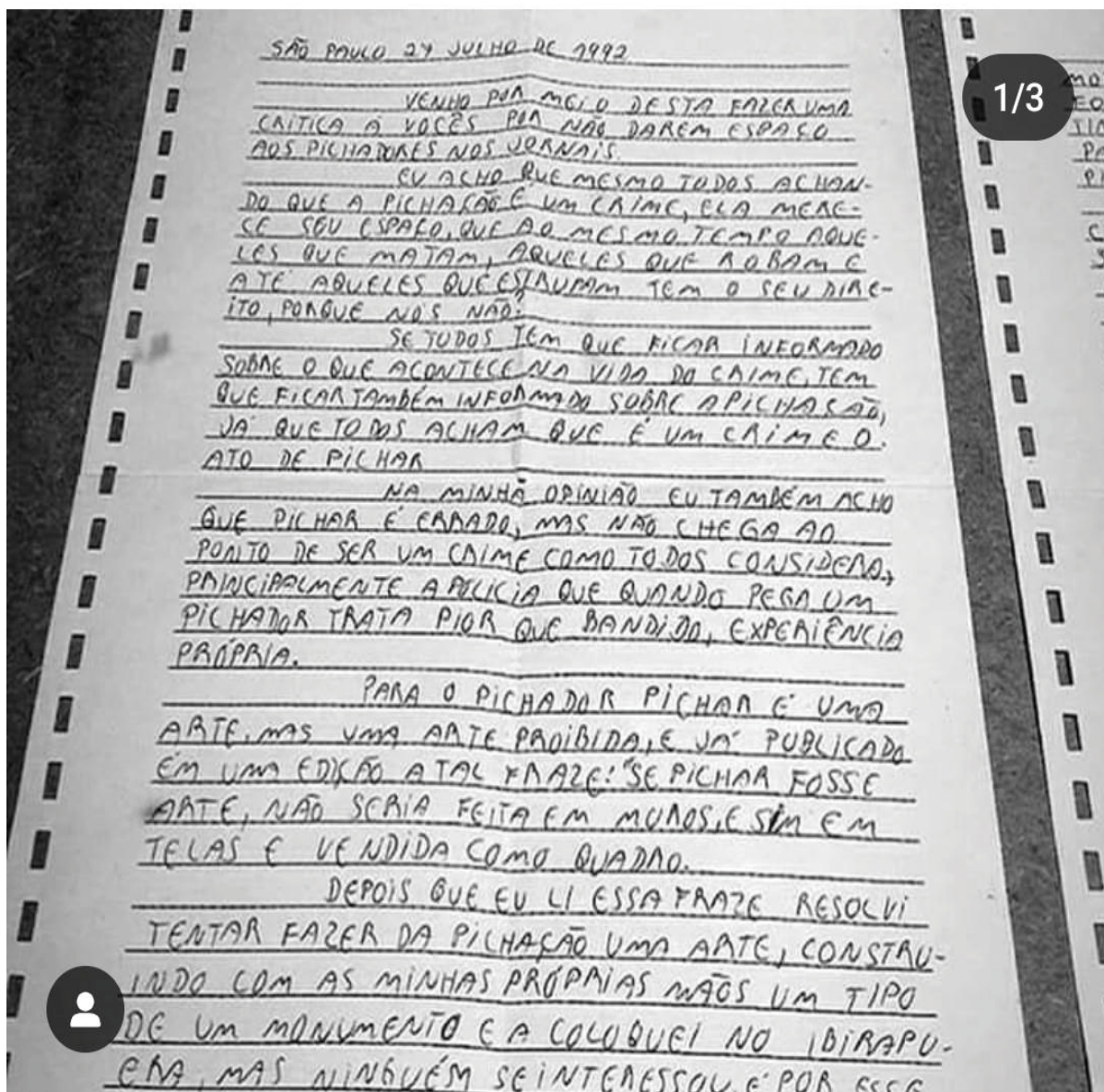


Figura 52: Cópia da carta enviada por DI em 1992 (Print do perfil Pixo Ação na rede social Instagram).



pixo\_acao

São Paulo



MOTIVO QUE ESCREVO ESSA CARTA E MANDO ESTA FOTO QUE É DO MONUMENTO QUE FIZ PARA VER SE TINHA ALGUM JEITO DE VOCES PUBLICA-LA, PARA TODOS TAMBEM O CONHECIMENTO QUE A PICHAGEM NÃO É TÃO ASSIM COMO ELAS ACHAM.

EU SOU UM EX-PICHADOR, PADEI DE PICHAR POR QUE VI, NÃO TINHA MAIS SENTIDO, E SEM CONTA-OS PREJUÍZOS NA COMPRA DAS TINTAS A METADE DE UM SALÁRIO DE UM OFFICER, E O CASTIGO SOFrido PELA POLICIA, E TAMBÉM POR CAUSA DAS MINHAS 5 PASSAGENS PELA FEBEM E 4 NO SOS CRIANÇA E 2) EM VÁRIAS DELEGAÇÕES E SEM CONTA-OS PROBLEMAS COM A FAMILIA E AS ROUPAS PERDIDAS.

ESPERO PARAR DE PICHAR, E PELO MENOS ESTA EM MINHA CONSCIÊNCIA QUE DE TODOS OS MURROS QUE PICHEI AO MENOS EU FIZ UMA ANTE E QUE TODOS TOMOU CONHECIMENTO QUE É ESTE MONUMENTO QUE FIZ COM MUITO ESFORÇO.

MUITO OBRIGADO PELA ATENÇÃO DE VOCES, E AGUARDAREI ANSIOSAMENTE UMA RESPOSTA.

MUITO GRATO: EDMILSON MACENA DE OLIVEIRA: 17 ANOS

Figura 53: Cópia da carta enviada por DI em 1992 (Print do perfil Pixação na rede social Instagram).



Curtido por eh\_humano e outras pessoas

**pixo\_acao** Edmilson Macena de Oliveira, nascido em 1975, criado na Vila dos Remédios na zona oeste de São Paulo, jovem de periferia, fã de rock'n roll, teve seus primeiros contatos com tinta em 1988; Époça pós regime militar no país, grande repressão com qualquer tipo de manifestação artística ou contra o estado, Edmilson decide espalhar o pixo #DI# pela cidade expressando sua arte. Com o objetivo de marcar tudo que fosse possível, DI era corajoso e atuava em todas as modalidades do movimento, paredes, portas, laterais e picos de edifício. Em 1990 DI já era reconhecido pelo movimento como " O rei dos prédio da década de 90 " além de uma pessoa

Figura 54: Foto da escultura feita por DI em 1992 e instalada no parque do Ibirapuera em São Paulo (Print do perfil Pixo Ação na rede social Instagram).

A carta e o monumento produzidos de DI, procuraram reivindicar o reconhecimento da pixação enquanto arte pelo governo? Ou DI, questionou o papel de validação do governo? Vale lembrar que entre os anos 1980 e 1990, o governo de São Paulo travou um embate contra as pixações e os pixadores. Por isso, considero que entre as intenções de DI, estava a crítica sobre o papel do governo na regulação e reconhecimento da pixação enquanto expressão artística. Ironicamente, DI, utilizou de meios convencionais (a escrita e a escultura) para provocar o reconhecimento da pixação enquanto uma linguagem da arte.

A exposição “#DI# - Pichar é humano” (imagens 54, 55 e 56), idealizada por Dino e apresentada pela galeria A7MA em São Paulo, buscou homenagear e resgatar a trajetória de DI na pixação. Nas palavras de Dino,

#DI# “Pichar é Humano”, é uma homenagem a Edmilson Macena de Oliveira, o #DI#, considerado por muitos como o maior Pixador da década de 90. Transcendeu a questão da pichação ser ou não arte, o artista que além da coragem e destreza, realizou criações inovadoras e revolucionou os conceitos da pichação e do campo das artes. #DI# pensava e atuava na pichação como arte contemporânea, cravou sua caligrafia nos topos de importantes instituições artísticas e prédios emblemáticos da cidade, instalou uma escultura de concreto em frente ao parque Ibirapuera, escreveu uma carta ao Governador da época e confundiu jornalistas.

#DI# “Pichar é Humano” traz uma pesquisa séria e afetiva, idealizada pelo amigo “Dino”, com curadoria de Sérgio Miguel Franco, co-curadoria de Enivo, Fotografias de Martha Cooper, Henrique Madeira, Gravuras de Cristiano Kana e documentário com direção de Bruno Rodrigues e produção de Jah Jah Filmes. A mostra conta com fotografias, matérias de jornais, escultura e documentário sobre o artista. Todo material estará disponível para venda e o recurso obtido será revertido ao filho do #DI#.

Esta exposição, foi uma das primeiras sobre pixação no Brasil, e serviu como consagração ao legado de DI e Dino, relata o pixador. Além da exposição que recebeu muitas visitas, inclusive, de admiradores do pixo, o documentário “DI, Pichar é humano” (2016), foi exibido em muitas cidades do Brasil, ampliando a discussão sobre a arte de pichar.



Figura 55: Print da página A7MA - Exposição #DI# Pichar é humano. Imagem disponível em: <https://a7ma.com.br/pichar-e-humano-di/>



Figura 56: Print da página A7MA - Exposição #DI# Pichar é humano. Imagem disponível em: <https://a7ma.com.br/pichar-e-humano-di/>



Figura 57: Print da página A7MA - Exposição #DI# Pichar é humano. Imagem disponível em: <https://a7ma.com.br/pichar-e-humano-di/>

De acordo com Dino, às produções artísticas em torno da pixação, ampliaram muito a discussão sobre a pixação. Ele, inclusive, se dedica hoje ao ramo da arte, produzindo exposições, desfiles e bazares sobre pixação. Também administra uma marca de *streetwear* e acessórios baseada na grife de pixadores “pichar é humano”. Para Dino, a sua marca de roupas busca valorizar a arte da pixação e não somente vender um produto para mero consumo. “As pessoas que usam a marca “pichar é humano” querem participar da história do pixo, querem fazer parte disso, elas se identificam”, afirma Dino. Foi observado nas entrevistas cedidas ao podcast Pizza com *Graffiti* de São Paulo, que muitos pixos e grifes, possuem produtos (alguns para regalo) das suas pixações, como camisetas, copos, canecas, adesivos, bonés e prints artísticos. Revelando um micro processo de mercantilização do pixo.

Em outra parte da entrevista, Dino, fala sobre a importância da pixação como parte da história da cidade de São Paulo, a considerando como parte do patrimônio imaterial da cidade. A autora Raquel Rolnika afirma a importância da pixação para a dinâmica da luta dos espaços na cidade. A pixação não só faz parte da composição histórica da cidade, como ressignifica seus espaços e símbolos. Os pixadores reivindicam seu espaço e lugar de expressão por meio dos pixos.



Figura 58: Marca de roupas Spparis, inspirada na pixação e fundada por pixadores (Prindo do perfil oficial Spparis no Instagram).

Vale destacar que os registros fotográficos de pixadores como DI e Dino, tornaram-se centrais na construção da memória do pixo. Os registros das pixações foram fundamentais para organizar as exposições e os documentários. Além das fotos e vídeos, as reportagens de jornais que, em maioria, criticavam as pixações, também foram importantes para esse processo de construção. O documentário DI, pichar é humano, foi produzido com base em materiais guardados, fotografias, jornais, pasta de folhinhas, depoimentos. Em entrevista para a Vice Brasil em 2016, Bruno Rodrigues, um dos diretores do documentário sobre DI, explica como o filme foi produzido:

Fale um pouco sobre a narrativa do documentário pros leitores.

A ideia do roteiro era aproveitar o cenário atual do pixo, do questionamento artístico. Então o filme vai pra esse lado, de colocar o #DI# como um contestador da arte. Preferimos mostrar os pensamentos que ele tinha vinculando o pixo à arte. Isso é colocado a partir de entrevistas com os personagens da época, alguns que viveram a raiz do #DI#, outros, sociólogos, que colocam o conceito em cima da história, artistas plásticos, grafiteiros referência na rua, que conhecem e se inspiram na trajetória dele. É mais ou menos isso. Entrevistas e arquivos dele.

Esse material de arquivo foi garimpado como?

Os arquivos são fotos do rolê dele na cidade, reportagens da época, sobre o lance do Conjunto Nacional... O filme foi todo feito em cima de material de arquivo dele mesmo. E sobre o material, o #DI# também é pioneiro nisso, na questão de registrar a própria história. Porque a pixação é efêmera, ela apaga. Então, a partir de 1990, ele começa a perceber que o rolê dele estava se perdendo. Por isso ele teve essa preocupação de registrar. Começou a bater foto e guardar reportagens. Muita coisa se perdeu, mas ainda existe uma pasta só de fotografia e uma só de reportagens.

Com quem estão essas pastas?

Esse material está na mão do Rafael PixoBomb, o cara que invadiu a Bienal. Mas como as pastas foram parar na mão do Rafael, a gente não sabe direito. Porque quando o #DI# morreu, ele já tinha um reconhecimento na rua. Então o irmão do #DI# começou a vender e dar as fotos... Não sei se o Rafael ganhou ou comprou. Segundo o Dino, o que ficou na mão do Rafael representa só 40% do arquivo original, e olha que a pasta do cara tem muita coisa. O pensamento que eu tenho sobre essa pasta é que um dia ela valerá muito. Faz sentido ela estar na mão do Rafael porque ele é um cara que estudou, planejou um ataque, calculou até onde poderia chegar essa coisa da invasão.

Como é possível observar na fala Rodrigues, um dos objetivos do documentário, assim como da exposição sobre a trajetória de DI, é instigar um diálogo sobre a relação do pixo com a arte. Em grande medida, essas produções buscam evidenciar as críticas provocadas por DI em relação à arte, tendo em vista, a pixação como meio para isso. Além da trajetória pessoal de DI na pixação, o documentário, em específico, procura demonstrar as análises de outros agentes,

como pesquisadores, artistas e grafiteiros. Essa dinâmica de produção material, evidencia o que Becker (2010) já havia descoberto, o papel central da ação coletiva para a produção artística. Tanto entre os agentes do chamado “mundo da arte”, considerando seus limites de atuação na atual conjuntura mercadológica, como de outras instâncias da sociedade.

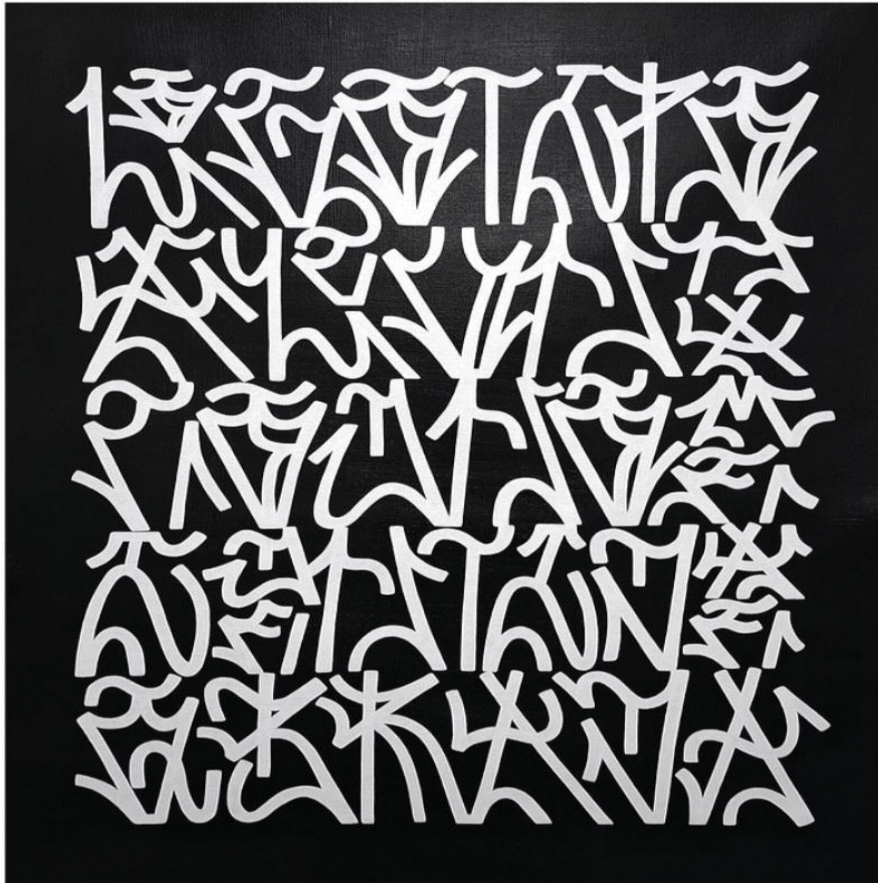
## **2. 3 A CONVERSÃO DA TRANSGRESSÃO EM MERCADORIA CULTURAL**

Outro ponto crucial é o deslocamento — simbólico e material — da pixação para além do seu meio de origem, as ruas. O pixo está se transformando e se alocando em diversas instâncias da sociedade, alcançando a arte, a moda, o marketing, o esporte e a comunicação. Conforme argumenta Néstor García Canclini (2014), a arte contemporânea não se restringe ao seu campo; ela se expande para outros domínios sociais, perpassando a economia, a política e a mídia. Essa expansão se manifesta na pixação, que já não se limita à expressão da marginalidade social juvenil, mas circula em carros alegóricos, roupas, quadros, museus, filmes, novelas, peças de marketing e exposições. É fundamental ressaltar que tal processo não implica uma mudança automática para a categoria de arte institucionalizada, mas sim uma transformação profunda em torno de sua prática. Afinal, a inserção do pixo em novos campos não depende apenas da suposta autonomia do campo artístico. Como Canclini (2014, p. 16-17) destaca, a própria autonomia da arte é questionada na contemporaneidade, o que altera suas formas de sensibilidade e políticas comuns.

Essa dinâmica de recontextualização foi claramente evidenciada na participação de Eneri, Cripta e Zé Lixomania na exposição Urban Art Fair em Paris, 2025 (cartazes nas imagens 58, 59 e 60). Segundo Cripta, o evento demarca uma nova fase da pixação, por ser a primeira vez que obras (telas) de pixadores foram expostas em um espaço dedicado à arte urbana. Esse processo demonstra uma reorganização do pixo no regime estético da arte, facilitando a circulação dessas produções como mercadorias culturais.



kallenbachgallery 5 d  
Paris, France



**24 | 27**  
AVRIL 2025



Figura 59: Exposição UAF em Paris, apresentando trabalho de três vozes do movimento da pixação do Brasil: Cripta Djan, Eneri e Zé Lixomania. Peça exposta por Cripta Djan, trazendo a pixação das ruas para espaços de arte (Print do perfil Kallenbach Gallery na rede social Instagram). Disponível em: <http://kallenbachgallery.com/>



kallenbachgallery 5 d  
Paris, France



2/4



**24 | 27**  
AVRIL 2025



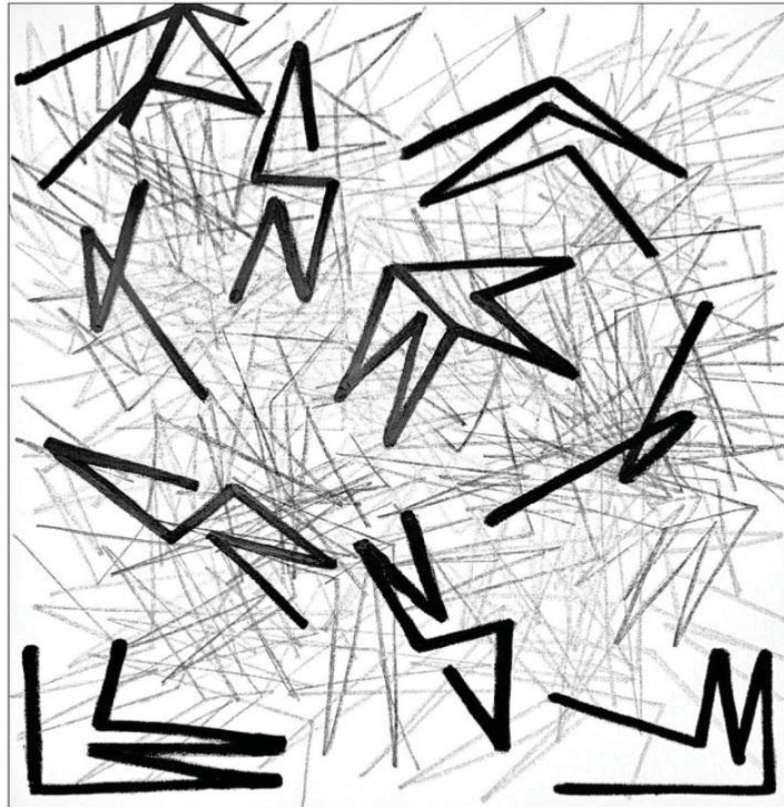
Figura 60: Exposição UAF em Paris, apresentando trabalho de três vozes do movimento da pixação do Brasil: Cripta Djan, Eneri e Zé Lixomania. Peça exposta por Zé Lixomania, transformando a decadência urbana em crítica social (Print do perfil Kallenbach Gallery na rede social Instagram). Disponível em: <http://kallenbachgallery.com/>



kallenbachgallery 5 d  
Paris, France



3/4



24 | 27  
AVRIL 2025



Figura 61: Exposição UAF em Paris, apresentando trabalho de três vozes do movimento da pixação do Brasil: Cripta Djan, Eneri e Zé Lixomania. Peça exposta por Eneri, quebrando as barreiras como uma voz feminina numa cena dominada por homens e demarcando espaço (Print do perfil Kallenbach Gallery na rede social Instagram). Disponível em: <http://kallenbachgallery.com/>

Até aqui vimos que uma parte dos pixadores busca expandir a prática da pixação, sobretudo, dialogando com produções artísticas e comerciais. Mas essa posição não é um consenso entre os pixadores e grupos. Ao acompanhar muitos episódios do podcast *Pizza com Graffiti*, entre 2022 e 2025, pude observar que, primeiro, as entrevistas que tiveram mais destaque, em termos de visualização, são de pixadores que dialogam com o mercado da arte. Além disso, penso que a relação da pixação com a arte, sobretudo, a partir das invasões promovidas por um grupo específico de pixadores, promoveu uma visibilidade nunca vista antes. É difícil ter certeza, mas o surgimento de podcasts, filmes e documentários, por exemplo, tem influência com estes eventos. Em segundo, pude observar, que existe uma distinção a respeito da pixação ser vista como arte, em especial, produção artística institucional. Em muitas entrevistas, como as do pixadores Alemão do grupo Larápios e Jé do grupo Wolfs, revelam que nem todos os pixadores aprovam a relação mercadológica do pixo com a arte. Em termos gerais, tanto Jé como Alemão, afirmam que a pixação é vandalismo, se referindo a ela como um meio de provocar incômodo. Além do mais, argumentam que alguns pixadores usam a pixação para se promoverem na arte e que na realidade, eles não são representantes do movimento como um todo. Alemão, em sua entrevista ao podcast *Pizza com Graffiti* (2025), diz que a pixação é coletiva e que muita gente morre por ela, por isso, ela não pode ser representada por uma pessoa. A realidade prática da pixação, consiste em repressão policial, processos criminais, marginalização, busca por visibilidade, identificação. Esses e outros pixadores criticam a perspectiva “idealizadora” do pixo como uma representação dos pixadores, como “a voz dos excluídos”.

Em entrevista com o pixador paulista Skid do grupo HOTCITY , em 2024, perguntei a ele sobre as transformações da pixação e a sua relação com a arte institucional, sobretudo, depois das intervenções nas 28ª e 29ª Bienais de São Paulo. Para Skid, a pixação se concentra na busca por visibilidade:

A pixação tem várias definições: liberdade de expressão, rebeldia juvenil. Uma forma de chamar atenção das pessoas comuns que no dia a dia circulam pelas grandes cidades. A pixação foi usada como protesto na época da ditadura militar, porém a pixação paulistana que se iniciou nos anos 80, não tem nada a ver com protesto. A pixação de São Paulo é uma busca incessante por adrenalina, ibope e fama. Qualquer coisa que você escute fora disso é balela.

Na sequência perguntei para o Skid se ele considerava a pixação uma expressão artística e como ele via a participação dos pixadores em circuitos artísticos. Segundo Skid,

Pergunta bem difícil de responder. Creio que é uma " arte nossa ", uma arte underground. Não é a mesma arte de galeria não! Ai vai muito de quem está dirigindo o evento... porque eu digo isso... de uns anos pra cá muitas pessoas de fora do movimento enxergam a pixação como um modo de fazer dinheiro (querem tirar alguma vantagem) e isso não me agrada. Venho de uma época em que para ser reconhecido na cena era preciso pixar muito. Hoje, com as redes sociais, muitos vão do anonimato à fama.

Para Skid o principal valor simbólico da pixação consiste no reconhecimento dos pares nas ruas. Skid considera que as trajetórias representam os verdadeiros pixadores e não o engajamento nas redes sociais. GG, também afirmou ser fundamental, antes de tudo, construir através dos rolês uma história nas ruas. Pois é por meio desse processo que se constrói a legitimidade entre os pixadores.

Portanto, fica evidente que o movimento da pixação não é homogêneo, mas sim, heterogêneo, constatação que pude atestar em minha pesquisa de campo. Porém, penso que os pixadores que conseguiram mais visibilidade, em grande medida, a partir das invasões, puderam de certa maneira, impor suas visões sobre a prática da pixação com X e sua relação com a arte. Acredito que isso ocorreu pela ação coletiva de diversos agentes, como a mídia, os artistas e os pesquisadores, por exemplo. Além disso, o grupo que promoveu as invasões aos circuitos artísticos, perceberam a potência da pixação em contestar os padrões burgueses da arte. Esse grupo conseguiu ver a pixação além da caracterização do vandalismo. Mas sem se desvincular completamente dessa característica transgressora. Aliás, não seria justamente o caráter transgressor o principal motor das produções e exposições artísticas sobre pixação? Como lembra Canclini (2014, p.17), a história contemporânea da arte se baseia justamente no processo de tensionar as barreiras que o próprio campo artístico produziu, gerando uma dinâmica que oscila entre a busca por autonomia e a eliminação da mesma.

As produções artísticas dos pixadores são emblemáticas, pois despertam alguns pontos importantes de análise. Primeiro, essas produções oriundas da pixação, rompem, provocam e questionam os padrões estéticos, artísticos e sociais, principalmente ao deslocar as pixações das ruas aos espaços (galerias, museus,

molduras) tradicionalmente reservados à chamada “grande arte”. Essa descontextualização, faz com que a pixação seja vista sob outro ponto de vista, fora do seu “lugar comum das ruas”, provocando as instituições e suas normas. Além disso, produz um questionamento acerca da validação da arte, afinal, ao emoldurar um pixo, a expressão até então marginalizada passa a ser revista como arte legítima? Segundo, quando a pixação entra em contato com a arte institucionalizada, ocorre um processo de valorização estética na medida em que os aspectos “formais” do pixo (a grafia, as linhas), passam a ser percebidos de outra maneira? Terceiro, os pixadores passam a reivindicar suas autorias e os valores artísticos, mesmo desafiando implicitamente certas normas da arte. Quarto, contraditoriamente, a pixação passa a ser objeto de mercantilização, quando sua sua origem é justamente a contestação do sistema - ocorrem os processos de transformação e mercantilização da transgressão.

A pixação tem a capacidade de incomodar a deslocar certos sentidos do *status quo*. A pixação é uma prática dos jovens das periferias brasileiras e suas maneiras de agir desafiam muitos dos padrões estabelecidos. As pixações são expostas em propriedades privadas nos centros das cidades, o que por si só já desloca os “lugares preestabelecidos da vida urbana”. Mesmo presente em exposições e museus, a pixação e suas produções têm a capacidade de questionar os padrões dessas instituições. Como sabemos, os membros do “mundo da arte” são em maioria de uma classe privilegiada e a presença desses jovens periféricos questiona essa posição. A arte faz parte da luta de classes como uma das dimensões desse confronto.

Por outro lado, a arte contemporânea segue a financeirização, onde a lógica da mercantilização predomina. A arte financeirizada, coopta os mais diversos grupos (povos nativos, mulheres, negros, imigrantes, periféricos, trabalhadores, jovens) como forma de “inclusão” e “representação”. Seguindo a lógica neoliberal, a arte contemporânea se apresenta como “inclusiva”, porém, delineando a individualização, competitividade e lucratividade. A produção para o mercado da arte se volta aos objetos, não só é claro, mas predominantemente. Basta observar que as produções feitas para o mercado, centram-se em objetos como fotos, prints, telas, vídeos, fachadas, roupas, decorações e por aí vai. No caso da pixação, os objetos são feitos a partir da prática da pixação, como a característica das letras e

dos símbolos das grifes, por exemplo. Nesse caso, a estética se transforma em um elemento de concordância com o mercado.

Levar a pixação para um espaço de arte implica em uma mudança de contexto. O que antes era uma intervenção efêmera e pública na cidade, torna-se um objeto da arte, destinado a contemplação em um espaço semiprivado, como uma exposição, museu ou galeria. Não penso que essa transição promova uma perda de essência, considerando sua natureza abstrata e limite de definição, mas uma mudança de significado, validação artística e o papel do pixador como artista, onde passa a dialogar com um novo público, seja a recepção por parte do público rejeitada, debatida e apreciada como curiosidade. Além de refletir sobre a sua própria prática e as novas possibilidades sobre a sua produção. A inserção ou a intervenção da pixação em espaços artísticos, desafia as noções tradicionais de arte e o papel das manifestações culturais que emergem das ruas como formas de expressão. Mais do que isso, a pixação e a arte tornam-se um importante meio de transformação na medida em que estão ligadas às próprias histórias dos pixadores e suas trajetórias, muitas vezes marcadas por dificuldades, como a desigualdade social, a exploração do trabalho, a discriminação e a marginalização urbana.

### **3 DO RISCO À GALERIA: PIXAÇÃO, MATERIALISMO CULTURAL E AS TÁTICAS DE DESTERRITORIALIZAÇÃO NA CENA DE DISSENSO**

Os grupos marginais, na perspectiva dos grupos rotulados como desviantes por não seguirem as normas e as regras sociais (Becker, 2008), embora invisibilizados e excluídos dos processos sociais modernos, desempenham funções importantes, como novas experiências e lutas por visibilidade, sem contar a capacidade de transformação social e criativa, como a pixação. Como uma nova experiência pode ser compreendida como um ato de resistência e transformação social? Até que ponto a produção cultural é autônoma ou se produz como uma interdependência das relações sociais?

Canclini (2011), ao se dedicar a análise da cultura na América Latina, assim como suas implicações na modernidade, defende que a modernidade, no contexto latino americano, é um conceito dinâmico e em constante transformação, marcado pela hibridização de diferentes culturas, experiências e contextos sociais. O projeto moderno ocidental possui um componente definidor - a autonomia cultural dentro da estrutura social. Além disso, esse projeto apresenta uma clara contradição: por um lado, as utopias que buscam espaços autônomos de criação e saberes e por outro lado, a subordinação desses espaços pelos interesses do mercado capitalista (CANCLINI, 2011, p. 32-33).

Como destaca Canclini (2011), Bourdieu bem explicou como as dinâmicas culturais operam nas sociedades de modelo liberal, hoje neoliberais. As sociedades modernas necessitam dialeticamente de, ao mesmo tempo, ampliar o mercado e o consumo para multiplicar os lucros, assim como de processos distintivos para frear a massificação e recriar novos sentidos que possivelmente serão cooptados pelo mercado e assim por diante. Canclini (2011) chama esse processo de divulgação e distinção. Mas como alerta o autor, a obra de Bourdieu não se dedica a analisar como os espaços e as produções culturais, sejam elitizados ou populares (apesar da distinção elitista), se misturam e se massificam em contextos sociais como o nosso. Bourdieu não se dedicou a compreender as produções populares e a sua capacidade de produzir novas formas autônomas e não somente utilitárias, isso porque, Bourdieu (1996) compreende o campo artístico, em especial a alta cultura,

assim como outros campos culturais, como relativamente autônomos e regidos pelas suas próprias regras, hierarquias e lutas - um microcosmo que estruturados reflete as dinâmicas de poder - o campo artístico moderno se tornou autônomo e criou seus próprios padrões de valor, ou seja, o que é arte "legítima". Por razões teóricas e metodológicas, Bourdieu (1996) analisou a arte institucionalizada (o caso de Gustave Flaubert e o campo literário), visto que entre as suas intenções, estava analisar as regras e as hierarquias de reprodução do poder que transformam "objetos" em arte e que reforçam as desigualdades e as distinções de classe na sociedade. A autonomia relativa e a luta pelo capital simbólico no campo da arte vem sendo questionada pelo crescente domínio do mercado global da arte e a permeabilidade de outros campos sociais, como as corporações. Além disso, a teoria da dominação de Bourdieu se assenta na ideia de legitimação das artes, isto é, processo pelo qual uma produção cultural, um artista ou um estilo é reconhecido como válido, digno e superior pelas instâncias dominantes do campo artístico (críticos, museus, academia, colecionadores). O que implica na hierarquização e classificação, na reprodução das distinções e na hierarquização do que é considerado "arte legítima" ou "alta cultura" *versus* "cultura popular" ou "arte menor", limitando uma análise sobre o curso das mudanças concretas.

O processo de transformação da pixação em arte, se apresenta como um fenômeno marginal e heterogêneo, que se relaciona com o sistema das artes, preservando determinadas características transgressoras. Por isso, o foco dessa análise está no fluxo das mudanças sociais e não na consideração da fixidez da estrutura social.

Diferentemente, Becker (2010), buscou analisar as produções artísticas como construções coletivas. Seu método socioantropológico busca entrelaçar a autonomia artística (de origem liberal) com o reconhecimento dos laços sociais inerentes à sua própria produção, mantendo sua relação interdependente com a sociedade, abrindo caminho para análises menos etnocêntricas e sociocêntricas. Becker (2010) defende que todo processo artístico depende de um empenho coletivo, mesmo nas artes em que a ilusão do artista solitário e autônomo, como na literatura, ainda sustenta seu funcionamento. Os mundos artísticos são relativamente independentes, não pela singularidade estética das obras, mas pelas convenções e negociações que são produzidas no interior desses mundos sociais. Essas convenções são compostas

por cooperações e também por competições que vão compondo os mundos da arte de maneira conexas com a vida social (CANCLINI, 2011, p. 32-42). A dinâmica envolvendo a artificação da pixação, opera também, entre essas duas forças: cooperação e competição. Mas trataremos dessas questões mais adiante.

Diferente do paradigma dominante sobre a legitimidade nas artes, que indica classificações entre “baixa” e “alta” cultura, assim como as análises sobre como as ditas produções marginalizadas ou populares que passam por um processo de modificação e reconhecimento, a transformação do pixo em arte, passa por uma fase anterior a estas - a produção de expressões desprovidas de qualidade artística em arte.

Outro importante aspecto destacado por Canclini (2011) é o interesse dos modernos sobre as artes primitivas e populares. Esse processo ocorre pela necessidade de legitimação da hegemonia ocidental através dos patrimônios históricos. As categorizações da arte e da cultura, como arte popular versus alta cultura, primitiva versus civilizada, são construções culturais e históricas que visam hierarquizar essas produções. A chamada arte primitiva, por exemplo, é recorrentemente vista como exótica e pura, numa perspectiva romântica que serve de esteio para justificar a dominação cultural ocidental. Já a arte popular, funciona como uma categoria marginal dentro da produção cultural e artística, inferiorizando as experiências que estão fora dos circuitos legítimos. Por isso, Canclini (2011), defende a noção de hibridização da cultura, que opera como uma categoria de interação constante entre contextos sociais, históricos e culturais e desqualifica a falsa ideia de autonomia. A arte do Ocidente não consegue se livrar dos julgamentos estéticos e elitistas em relação às artes não ocidentais e populares, assim como, não consegue se autonomizar da subordinação do mercado e da indústria cultural que impõe sua lógica até mesmo entre os “cultos” (CANCLINI, 2011, p. 33-66).  
Noutras palavras,

Vimos na mostra *Les Singuliers de l'arte* a mesma dificuldade de historiadores e críticos para deixar de falar de forma elitista da cultura moderna quando se deparam com a diferença entre ingênuo e o popular. Por outro lado, a arte do Ocidente, confrontada com as forças do mercado e da indústria cultural, não consegue sustentar sua independência. O “outro” do mesmo sistema é mais poderoso que a alteridade de culturas distantes, já submetidas econômica e politicamente, e também mais forte que a diferença dos subalternos ou marginais na própria sociedade. (CANCLINI, 2011, p. 65-66).

Canclini (2011), chama a atenção para os poderes contraditórios da hibridização cultural, os processos urbanos que se expandem e não podem ser classificados como puramente populares ou cultos, mas, como forças urbanas dispersas e heterogêneas como as expressões da arte urbano. O *graffiti* na perspectiva de Canclini se caracteriza pela hibridização, isto é, opera na intersecção entre a escrita e o visual, o popular e o culto, a artesanal e a indústria de massa. Além disso, o *graffiti* ilegal, assim como outras intervenções urbanas como a pixação, se opõem às institucionalizações dos espaços da cidade, os ressignificando. Disputam o território (material e simbólico) ao “desterritorializar territorializando”. Para Canclini:

O grafite é um meio sincrético e transcultural. Alguns fundem a palavra e a imagem em um estilo descontínuo: a aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede é como uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do videoclipe. Em outros, as estratégias da linguagem popular e da universitária se permutam, observa Armando Silva. Há também uma “síntese da topografia urbana” em muitos grafites recentes que eliminam a fronteira entre o que era escrito nos banheiros ou nos muros. É um modo marginal, desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política. (CANCLINI, 2011, p. 316).

Quando Marcel Duchamp enviou seu mictório R Mutt - Fonte - ao salão de Nova York em 1917, produziu a Roda de Bicicleta (1913) e a reprodução da Mona Lisa com bigode, L.H.O.O.Q (1919), o artista inovou ao usar a provocação como método. Guéron (2012), acredita que o ato de Duchamp, assim como de tantos outros artistas inconformistas, serve de exemplo dado ao que Rancière chamou de a partilha do sensível (neste caso, a partilha significa distribuições desiguais da dimensão estética). Essa noção se concentra na forma de compreender as questões políticas e sociais a partir das experiências estéticas, isto é, a estética não apenas uma dimensão sensível do gosto, do belo, mas uma importante dimensão de disputa política. Novas experiências estéticas, como a prática da pixação, abrem caminho para outras maneiras de sentir, ver, ouvir e pensar a realidade social.

A arte para Rancière, ou melhor, as artes são antes de tudo, experiências (relativo aquilo que se vivencia e se projeta vivenciar) políticas, pois são capazes de deslocar sentidos estéticos comuns, criticar hierarquias estabelecidas e sobretudo, dar voz a novos sujeitos que eram silenciados pelos seus posicionamentos sociais pré-estabelecidos. Ou segundo Rancière:

Eu chamo de Partilha do sensível este sistema de evidências que dá a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e as divisões que definem os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa ao mesmo tempo um comum partilhado e partes exclusivas. Esta repartição das partes e dos lugares se funda sobre uma partilha dos espaços, dos tempos e das formas de atividades que determinam a maneira mesma na qual um comum se presta à participação e na qual uns ou outros são parte desta partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Primeiramente, Rancière (2009) busca esclarecer o que é a dimensão estética, isto é, os modos de pensar, fazer, ver, sentir das produções estéticas, que, segundo o autor, são distribuídas de maneira hierarquizada, distribuindo partes comuns e exclusivas da vida social. Desse modo, a estética torna-se parte inerente da política, em outras palavras, toda política tem uma dimensão estética e vice-versa que organiza o modo sensível da vida. Na concepção de Rancière, a estética e a política tem uma mesma origem, por isso, em sua visão, essa relação política-estética, não é uma novidade da modernidade, mas algo permanente na história ocidental.

Outro importante paralelo, diz respeito ao exemplo que Rancière fornece sobre a experiência estética e política de um grupo de trabalhadores do século XIX em "A Noite dos Proletários: Arquivos do sonho operário". Depois de exaustivas jornadas de trabalho, os operários se reuniam durante à noite para ler jornais de organizações políticas, mas paralelamente, liam textos literários que geram mais interesse nos trabalhadores do que os próprios textos políticos. De acordo com Rancière, o ato de se reunir para ler, produziu um efeito político na medida em que os trabalhadores confrontaram, por meio da experiência estética da leitura, suas posições predeterminadas na produção capitalista, isto é, dedicação exclusiva ao trabalho. Por isso, essa experiência operária ocupa outra posição na partilha do sensível (GUÉRON, 2012, p. 36-37).

Rancière (2009), reflete, também, sobre as questões relativas à distinção da prática da arte e outras práticas da vida social, ou melhor, as relações entre a vida cotidiana e o pressuposto da excepcionalidade do fazer artístico. E para isso, recorre ao fazedor de *mimesis* de Platão em A República, onde o artesão que imita a natureza e os seres humanos, é condenado não só pela falsidade dessa arte que imita a realidade, mas pela divisão do trabalho que define a posição social do artesão imitador, o excluindo do espaço público e político da sociedade - o espaço comum. Esse divisão ocorre pela partilha do sensível, isto é, na prática a divisão do trabalho ocorre para limitar determinados grupos e sujeitos a participarem da vida

pública, do comum. De acordo com Rancière (2009), a ideia de trabalho vai além da transformação material, o trabalho funciona como uma divisão desigual sobre aqueles que poderão ou não fazer outra coisa, além daquilo que lhe foi reservado. Entretanto, o artista da imitação, acaba exercendo uma dupla função ao fazer do seu trabalho privado uma dimensão pública. Isto é:

Ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada ao seu lugar. É nessa re-partilha do sensível que consiste sua nocividade, mais ainda do que no perigo dos simulacros que amolecem as almas. Assim, a prática artística não é exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. (RANCIÈRE, 2009, p. 64-65).

A arte antecipa o trabalho, pois transforma a matéria sensível da vida social. Sendo assim, as práticas artísticas não se limitam a nenhuma especificidade em relação a outras práticas, mas representam e reconfiguram a partilha dessas atividades. (RANCIÈRE, 2009, p. 69). Vale destacar que a partilha do sensível se refere às práticas que ocupam a dimensão comum da vida social:

Rancière nos diz então que há uma estética na base da política exatamente porque há na base da organização do que ele chama de “comum” uma dimensão eminentemente e inevitavelmente estética. O conceito de “comum”, que mais recentemente tem sido central no pensamento do filósofo Antonio Negri, e que está na origem do conceito marxista de “comunismo”, designa um espaço onde nós homens constituímos a nossa subjetividade, constituindo-a sempre socialmente: a nossa dimensão inexoravelmente política. O comum precede então o que nos acostumamos a chamar tanto de público (principalmente se confundido com “estatal”), quanto de privado. A própria determinação do que vem a ser “privado e “público” já pode ser já compreendida como o início de uma determinada forma de partilha, e de uma hierarquização de poderes, no comum. O comum não é, no entanto, um universal a priori, mas um “a posteriori” onde nos tornamos o que somos. Ele é em primeiro lugar produzido, e produzido exatamente para ser um espaço de produção. Mas uma vez que comum é organizado numa determinada forma de partilha do sensível, esta passa a ser de certa maneira um “a priori”, como uma espécie de estética primeira segundo a qual o comum é experimentado.

A dimensão estética do comum, como um a priori da experiência sensível deste (mas um a priori produzido, insistimos), está na medida que este se organiza como uma hierarquia de fazeres, de competências, que é também uma hierarquia de visibilidades uma vez que o comum, quando simplesmente não abre o seu centro a alguns e interdita- o a outros, organiza estes fazeres e competências no espaço e no tempo. Neste sentido a “partilha do sensível” é uma operação de apropriação do comum, onde este se apresenta ao mesmo tempo como um quadro e um teatro de funções e papéis predefinidos por critérios de legitimação e deslegitimação. Trata-se de uma operação eminentemente política que é sempre, ao mesmo tempo, eminentemente estética. (GUÉRON, 2012, p. 35-34).

Para Rancière (2009), a arte ocidental pode ser definida por três regimes de identificação: ético, poético e estético. O primeiro modo de identificação, o ético, diz respeito à produção de imagens, as de divindades, por exemplo, e a discussão de quem pode ou não produzir essas imagens, levando a questão de como essas imagens influenciam no modo de vida dos indivíduos e da coletividade. O segundo, o poético, refere-se às formas pragmáticas das artes como maneira específica de identificar as condições que classificam as artes em boas, ruins, adequadas ou inadequadas. São esquemas de distinção e comparação das artes - as regras da arte. O terceiro, o estético, se caracteriza pela dimensão específica do sensível, isto é, funciona de maneira heterogênea e subversiva na medida que é capaz de produzir algo que não foi planejado pela produção artística. Esse regime estético, produz algo muito interessante, uma certa autonomia da produção artística, uma espécie de vida própria do “objeto” artístico (Rancière, 2009, p.27-35). Fenômeno muito semelhante ao que o antropólogo Alfred Gell chamou de capacidade de agência da arte (análise que será melhor desenvolvida adiante).

Retomando a identificação estética da arte em Rancière (2009), esse processo rompe com as barreiras (hierarquias) construídas pelo estatuto da arte e ao fazê-lo, quebra, também, as classificações que distinguem o fazer artístico das demais atividades “comuns” da vida social. Se aproximando dessa perspectiva, Canclini (2014), sustenta que a arte surge como uma possibilidade e não como uma política dogmática, onde surge a iminência, isto é, a experiência de perceber na realidade outras maneiras possíveis. A política da estética muda a distribuição do sensível.

Portanto, afirma Guéron (2012), uma luta política é sempre estética, visto que uma predeterminada partilha do sensível estará sendo criticada na busca de sua transformação ou redefinição. Para uma expressão artística ser reconhecida é preciso antes de tudo, transformar a dimensão estética, disputar a partilha do sensível, pois é ela que determina as hierarquias e portanto, aquilo que é considerado como tal. Assim sendo, a prática da pixação pode ser compreendida, antes de tudo, como uma experiência estética na dimensão comum que disputa a partilha do sensível na medida em que confronta maneiras preestabelecidas de ver e pensar os espaços da cidade e da arte. Outro aspecto importante, os pixadores subvertem seus papéis preestabelecidos de não artistas, assim como, impulsionam

sua visibilidade enquanto novos “sujeitos invisibilizados”. Conforme o conceito de Rancière, a estética é uma disputa política, no que diz respeito a quem define os modos de pensar, sentir, ver e agir. Por isso, pode-se afirmar que a pixação coloca em questão essa dimensão política da estética, a partir das suas experiências (vivas e iminentes) subversivas.

A pixação pode ser pensada a partir da noção de desentendimento de Rancière (1996), isto é, a pixação provoca uma confusão e questiona o consenso, forçando uma reconfiguração estética e política. Os pactos socialmente construídos são tensionados com os dissensos produzidos pela pixação que opera nas mais diversas formas de desacordos e dualidades (legal versus ilegal, arte versus não arte, público versus privado, visibilidade versus invisibilidade). De todo modo, conforme concebe Rancière, a estética se converte em política na medida em que se transforma em um espaço específico de ocupação comum. A pixação ao se inserir em espaços (públicos e privados) ruas ou galerias, sem a permissão, irrompe com a partilha do sensível, no momento que impõe visibilidade onde era para permanecer invisível, escrita não autorizada onde a linguagem era apenas oficial, voz onde o silêncio é imposto aos excluídos. Além disso, a pixação provoca dissensos ao interromper o fluxo normal das percepções dos lugares. Essa intrusão estética força a visibilidade daqueles que não se encaixam nas categorias sociais preestabelecidas, produzindo uma estética dissensual.

As contribuições de Canclini e Rancière, apesar de suas diferenças teóricas e metodológicas, dialogam em uma perspectiva entre sociologia, antropologia e estética, que prioriza em suas análises a relação entre arte, política e cultura. Em grande medida, os autores questionam criticamente as noções tradicionais de arte e cultura, corroborando para sustentar a tese de que a arte é produzida socialmente, pode servir como instrumento de resistência e de transformação social. Vejamos outras perspectivas que requisitam a dimensão política da arte e da cultura.

### **3.1 A CULTURA E A ARTE COMO TERRITÓRIO POLÍTICO**

Os processos de mudança social através da arte, são uma das preocupações das teorias sociais contemporâneas. Os processos artísticos conseguem, muitas

vezes, modular as transformações que emergem das organizações sociais, reagindo a essas mudanças em forma de arte. Mas antes de tratar diretamente sobre isso, vale ressaltar outros aspectos centrais do pensamento de Williams, sobretudo, no que diz respeito ao conceito de cultura e ao materialismo cultural. O pensamento teórico de Williams se constrói, sobretudo, na segunda metade do século XX, em torno dos temas culturais e artísticos no capitalismo central e periférico. Outra grande preocupação do autor, foi estabelecer uma crítica às teorias marxistas deterministas e economicistas, o que teve grande influência na construção de sua obra teórica. Retomando ao problema da cultura, é preciso considerar que cultura não é um dado objetivo, mas uma categoria em processo de mudança que possui significações. Desse modo, analisar cultura exige pensar nos engendramentos entre os agentes e as estruturas, passando de uma concepção idealista para materialista (CZAJKA et al.,2023).

Williams, ao pensar a concepção de cultura, retoma uma importante discussão sobre as diferenças entre civilização e cultura, que Norbert Elias teve grande contribuição em *O processo civilizador*. A noção de cultura passou a ser usada como um sinônimo geral das artes e das instituições. Dito de outro modo,

O que se constata é que foi a partir do uso recorrente dessa noção de cultura – como sinônimo do processo geral de desenvolvimento íntimo – que o conceito se metamorfoseou e passou a incidir sobre as análises feitas sobre o desenvolvimento da cultura como uma classificação geral das artes, da religião e das instituições que, por sua vez, passaram a considerar legítima a dissociação entre significados e significantes produzida por determinada “cultura”. Ou como descreve o crítico galês, “cultura, ou mais especificamente ‘arte’ e ‘literatura’ (em si mesmas dotadas de uma generalização e uma abstração novas) eram consideradas como o registro mais profundo, o impulso mais profundo, e o recurso mais profundo do espírito humano” (Williams, 1979: 21). Aqui está, pois, o ponto de partida para se pensar a cultura como um problema ordinário, visto que o objeto primordial de sua análise que transcorre desde 1958, com a publicação de *Culture and society*, até 1983, quando publicou *Writing in society*, é a abordagem do fenômeno cultural como parte de uma estrutura social, com seus sentidos e valores (CZAJKA et al.,2023, p.3).

Em seu ensaio “A cultura é algo comum” (*Culture is Ordinary*) de 1958, Williams destaca, a partir de sua experiência pessoal, o entrelaçamento cultural que o rodeia e descreve o centro de sua crítica: a importância de compreender a cultura como um fenômeno coletivo e não individual. Nesse sentido, a cultura torna-se um lastro de luta. Considerando suas influências, como Marx e Goldman, para o autor a

cultura é motivada pelo conflito e pelo confronto, produzindo um processo antagônico de forças dominantes e reações emergentes que vão abrindo “brechas”. Por isso a cultura é algo tão importante, pois é através dela que a sociedade estabelece suas relações: o processo cultural é todo conectado, inclusive o econômico. Porém, como alerta Williams, reduzir a análise dos processos culturais em um mero reflexo econômico é insuficiente:

Uma cultura tem dois aspectos: os significados e direções conhecidos, em que seus membros são treinados; e as novas observações e significados, que são apresentados e testados. Estes são os processos ordinários das sociedades humanas e mentes humanas, e observamos através deles a natureza de uma cultura: que é sempre tanto tradicional quanto criativa; que é tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados individuais. (WILLIAMS, 1958).

Considerando as palavras de Williams, a cultura não é uma totalidade fechada, mas um processo vinculado às transformações sociais, isto é, os processos culturais estão permeados de ações e disputas. Em suma, a cultura é todo um modo de ser que expõe a realidade de uma comunidade, não como elementos pré-estabelecidos, mas como um caminho de novas possibilidades. Seu conceito de cultura está ligada ao modo de vida como um todo, seja nas artes ou em costumes diários, que expressam significados e valores atrelados às dinâmicas da sociedade. As produções culturais estão condicionadas às estruturas de reprodução material e simbólica da sociedade. Determinação para Williams, refere-se aos instrumentos de impor limites e pressões e não necessariamente por desígnio econômico (CEVASCO, 2001).

A cultura está ligada às nossas práticas cotidianas, como em nossa linguagem diária ou em nossa capacidade estética de contemplar uma obra de arte. Williams insiste na ideia de que a cultura não é algo alheio às nossas vidas, mesmo que exista a falsa impressão de que a cultura está por aí, distribuída igualmente. A desigualdade não se reproduz apenas em termos materiais e econômicos, mas também em produção social e cultural. Esta ideia, apesar de sua insistência, desde o chamado Estudos Culturais<sup>58</sup>, ainda torna-se central na medida em que a cultura é vista como algo separado das estruturas materiais e econômicas, assim como, um

---

<sup>58</sup> Movimento intelectual iniciado na Grã-Bretanha (CCCS, 1964) por autores como Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson. Rompeu com a visão elitista da cultura ("grande arte") para estudá-la como o "modo de vida integral" de um povo, focando nas relações de classe, ideologia e resistência na cultura popular e na mídia. Sob a liderança de Stuart Hall, o campo integrou o conceito de hegemonia e a análise de como a ideologia e o poder operam nas subculturas e na mídia, expandindo seu foco de classe para incluir raça e gênero.

mecanismo de reflexo meramente econômico. A cultura é uma forma importante de reprodução política, mesmo que a ideologia dominante se empenhe para impor o oposto a isso, como sinônimos de alta cultura ou mera perfumaria da vida social.

Williams no livro *Marxismo e Literatura* (1977), alerta sobre a importância de tensionar os conceitos marxistas de base e superestrutura, sobretudo, no que diz respeito ao seu uso mecânico e economicista. Apesar da subordinação da superestrutura à base, como um mero reflexo, o marxismo ocidental procurou qualificar a ideia de superestrutura, pensando a relação mais equiparada. Neste caso, a ideia não é desqualificar uma esfera da sociedade sobre a outra, mas criticar o mecanismo deste tipo de pensamento. Nas análises sobre cultura, manter o pensamento rígido entre base e superestrutura, limita análises mais amplas. Para pensar essa complexa relação, Williams se apoia no conceito de hegemonia, já desenvolvido em Gramsci.

Pode-se afirmar que a ideia de hegemonia está no cerne dos Estudos Culturais, pensar a cultura em bases materiais é pensar também os processos de dominação cultural por meio da transmissão e reprodução dos hábitos e práticas sociais. Seria o caso de conceber a cultura como um meio de vida que abrange também práticas de resistência e lutas. A vantagem do termo desenvolvido por Gramsci está em seu dinamismo processual, a ideia de hegemonia então daria conta de superar a fixidez da metáfora da base. Além de envolver toda gama de experiências, hábitos, formas de sociabilidade e visões de mundo transmitidos e reproduzidos na sociedade de classes, assim, se a classe dominante possui a hegemonia da reprodução de uma cultura por meio das instituições sociais, isso não significa que tal classe detenha a totalidade da produção cultural da sociedade, o conceito de hegemonia revela os aspectos de luta, resistência, mas também resignação, no campo da cultura, da política e da economia (PAIVA, 2014, p.93).

Pensar a complexidade da análise cultural, com o uso do termo hegemonia, ajuda a elucidar a relação entre sociedade e cultura como uma prática social comum e não como entretenimento e consumo. Esta perspectiva procura criticar, também, os limites de pensar a cultura como determinada exclusivamente pela classe dominante. Williams, destaca que, curiosamente, tanto no pensamento conservador como no crítico, essa visão é predominante. É um ponto de encontro da esquerda com a direita. Por isso, o autor se esforça em fazer as devidas críticas a esse modelo de pensamento, ressaltando que ao pensar a cultura como produto da classe dominante, perde-se a importante chance de perceber a cultura como um processo da luta de classes (PAIVA, 2014, p.94). A hegemonia funciona e só pode ser entendida como um processo de mudança e não como uma estrutura fixa.

Uma das grandes lições de Raymond Williams é demonstrar que a cultura deve ser compreendida como um modo de vida global. Isso significa que a cultura não se restringe apenas ao conceito de alta cultura, mas abrange os modos de vida, as práticas e os valores compartilhados entre as pessoas comuns. Sendo comum, a cultura é um modo de vida que envolve a totalidade das diferentes esferas sociais, englobando tudo o que é feito e produzido. Essa concepção tem o efeito de colocar fim às hierarquias socioculturais tradicionais.

Ao aplicar esse pensamento à arte e à estética — dada a complexidade de suas faculdades apreciativas —, ele ajuda a desmistificar as ideias humanistas que veem a arte apenas como resultado da genialidade e da criatividade inata de artistas isolados. Se a cultura é ordinária, todos os seres humanos são dotados de criatividade. O que ocorre é a privação de certos elementos da cultura para a maioria das pessoas, criando a falsa impressão de que somente "gênios criativos" são capazes de produzir arte e cultura, separadamente da vida cotidiana. Williams (2007) lembra que a própria ideia de arte, até o século XIX, estava ligada ao trabalho artesanal. Somente com o passar do tempo, outros significados foram atribuídos ao fazer artístico, sobretudo as noções de sensibilidade e estética, afastando a criatividade do fazer em conjunto da comunidade, do trabalho e do cotidiano das pessoas.

Outro aspecto importante no pensamento de Williams, diz respeito aos limites de se pensar a cultura de massas, pois a cultura pensada pelo autor consiste na vida cotidiana. O termo "massas", analisa Williams, refere-se ao pensamento conservador do século XIX, que atribui às classes populares a particularidade de ter um modo de vida degenerado, vulgar e desqualificado. A cultura de massas, possui, portanto, esse sentido negativo, seja no pensamento elitista ou até mesmo na problemática definição da chamada teoria crítica. Ao citar Cevalco (2001), sobre a importância de uma educação para todos, Paiva (2014), lembra que as classes dominantes se apropriam da cultura, fazendo crer, através das instituições, que o ideal de cultura diz respeito às suas definições. Ainda em *Cultura e Sociedade* (1969), Williams destaca a importância de se compreender as diferentes formas de sociabilidades entre as classes sociais. Segundo o autor, as classes populares se baseiam em uma sociabilidade mais coletiva, ao passo que as classes burguesas buscam valores individualistas. A classe trabalhadora produz na sociedade moderna, sociabilidades e culturas coletivas, como os movimentos sociais, as

centrais sindicais, as torcidas de futebol, etc. Diferente das sociabilidades baseadas no imaginário criativo individualista, típicas da burguesia, que são consideradas pelo pensamento dominante, mais elevadas e importantes.

Com o avanço do pensamento neoliberal, percebe-se uma formação amalgamada desses valores (coletivo e individual), mesmo nas sociabilidades populares, indicando que as culturas populares são cada vez mais heterogêneas. Seguindo a perspectiva de Williams, as classes dominantes exploraram as classes populares em todos os sentidos, inclusive nos seus aspectos culturais – as ideias de solidariedade e democracia, são bons exemplos. A pixação se insere nesse processo ambíguo de construção coletiva da cultura.

A pixação transcende o mero "vandalismo" e emerge como uma manifestação cultural contundente e profundamente política. Ela se enquadra na ideia de "cultura como algo comum" por ser uma prática material que brota da experiência social concreta e marginalizada dos pixadores, sobretudo nas periferias urbanas. É um modo de vida e uma forma de comunicação compartilhada que, ao se manifestar no espaço público, rompe com a invisibilidade imposta pela cultura dominante e pela ordem urbana. A pixação é, portanto, uma cultura que se afirma justamente onde a elite prefere não olhar.

Além disso, a pixação transforma a arte em um território político ao ser um ato de comunicação que ressignifica e transgride o espaço urbano, um dos territórios mais controlados e ideológicos da sociedade capitalista. Ao intervir nos muros, a prática questiona diretamente a propriedade privada e a estética hegemônica da cidade. O muro, antes símbolo de posse, tem seu significado alterado de propriedade para meio de expressão e protesto, tornando-se palco de um conflito simbólico. Dessa forma, a pixação se revela como uma prática cultural legítima (por ser ordinária) e um ato profundamente político que utiliza a escrita para contestar a hegemonia e a ordem social estabelecida.

### **3.2 AS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS**

A cultura dominante, mesmo como expressão de uma ordem social dominante, não é capaz de impor a realidade social que a envolve. Isso quer dizer que a cultura dominante não é homogeneamente dominante, pois ela está em um processo permanente de conflitos e lutas. Nas palavras de Williams a cultura residual:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente de “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultural inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. É importante distinguir esse aspecto do residual que pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta com a cultura dominante, daquela manifestação ativa do residual (distinguindo-se este do arcaico) que foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante. Em três casos característicos na cultura inglesa contemporânea, essa distinção pode tornar-se um termo preciso de análise. Assim, a religião organizada é predominantemente residual, mas dentro dela há uma diferença significativa entre alguns significados e valores (fraternidade absoluta, serviço a outros sem recompensa) praticamente alternativos e opostos, e um conjunto maior de significados e valores (moral oficial, ou a ordem social da qual “do outro mundo” é um componente separado, neutralizante ou ratificante) incorporados. Também a ideia da comunidade rural é predominantemente residual, mas, sob certos aspectos limitados, alternativa ou oposta ao capitalismo urbano industrial, embora em sua maior parte seja incorporada, como idealização ou fantasia, ou como uma função de lazer exótica (residencial ou de fuga) da própria ordem dominante (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Já a cultura emergente, na teoria de Williams, não é apenas um modismo passageiro, mas uma força crucial na dinâmica cultural e social:

Por “emergente” entendo, primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados. Mas é excepcionalmente difícil distinguir entre os que são realmente elementos de alguma fase nova da cultura dominante (e nesse sentido “específico da espécie”) e os que lhe são substancialmente alternativos ou opostos: emergente no sentido rigoroso, e não simplesmente novo. Como estamos sempre considerando relações dentro de processo cultural, as definições do emergente, bem como do residual, só podem ser feitas em relação com um sentido pleno do dominante. Ainda assim, a localização social do residual é sempre mais fácil de compreender, já que grande parte dele (embora não toda) se relaciona com formações sociais anteriores e fases do processo cultural, nas quais certos significados e valores reais foram gerados. Na subsequente omissão de uma determinada

fase de uma cultura dominante há então um retorno aos significados e valores criados nas sociedades e nas situações reais do passado, e que ainda parecem ter significação, porque representam áreas da experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer (WILLIAMS, 1979, p. 126).

Sendo assim, tanto o aspecto residual, quanto o emergente, são processos constituintes da chamada cultura dominante. Como o próprio autor afirma, quando falamos disso, estamos falando de processos e não simplesmente de algo descolado da realidade. Portanto, o que difere uma cultura emergente da residual e dominante, ela se produz num processo de adaptações das formas antigas. Neste caso, as culturas emergentes são preliminares e não completamente articuladas e identificadas. O esforço empregado é de vincular os processos criativos com as estruturas que permitem a sua circulação, concebendo os significados envolvidos nesse processo. Dito de outra maneira:

Na análise da produção cultural não dispomos de mecanismos internos ou inerentes que fundam a obra ou o objeto artístico, mas práticas sociais que organizam a ação dos sujeitos para uma intencionalidade sugerida pela determinação que, por sua vez, está sujeita às “influências” de uma cultura dominante, residual ou emergente (CZAJKA et al., 2023, p.8).

A produção cultural está sujeita às ações das formações culturais dominantes, residuais ou emergentes. As categorias residual e emergente, funcionam como categorias de captação de mobilidade daquilo que é visto como fixo. É aqui que Williams destaca a importância das estruturas de sentimento como ferramenta teórica para compreender a emergência dessas culturas. A pixação pode ser analisada como uma prática cultural emergente (formas culturais que expressam novos códigos, significados e valores) ao passo que desafia as normas e os valores dominantes em relação ao espaço da cidade e aos padrões do sistema da arte. Mesmo que de certa maneira incorpore elementos residuais ou estruturas de sentimentos de outras expressões urbanas e grupos sociais (punks, skatistas, rappers, writers).

A pixação praticada nas ruas por jovens das periferias, emerge como uma forma de expressão no espaço urbano. A pixação tem sua própria estética, suas próprias regras, códigos e condutas. Os pixadores se comunicam por meio de símbolos específicos, formando uma linguagem visual própria e um sistema de valores que funciona em torno da notoriedade, coragem e ousadia. O pixo contesta

o espaço urbano e a propriedade privada, desafiando a hegemonia da cultura dominante, sem buscar aceitação imediata das instituições. Além disso, a pixação faz oposição à arte de rua, como ao *graffiti*, que está praticamente incorporado pelo sistema das artes. Na medida em que a pixação de rua não é aceita pela sociedade, ela preserva certas características como a transgressão, a contestação e a expressão emergente. Por isso, a pixação pode ser vista como uma formação cultural emergente, pois apresenta uma resposta material e simbólica de um grupo social marginalizado que busca afirmar sua existência ativamente e não com um simples reflexo passivo.

### **3.4 AS ESTRUTURAS DE SENTIMENTO E AS MUDANÇAS NAS FORMAS DE EXPRESSÃO**

Para compreender esses processos de articulação, Raymond Williams desenvolveu a noção de estrutura de sentimento que busca na experiência material e social, manifestar-se na forma estética. O conceito, portanto, oferece uma análise das obras de arte e das estruturas de sentimento, como se fossem sinais antecipados das mudanças sociais, assim como, modelos de dominação que encontram resistência. Além do mais, as estruturas de sentimento de Williams, rompe com a clássica dicotomia base e superestrutura, passando a compreender a relação entre as duas dimensões (PASSIANI, 2008). Na visão de Williams, não se deve pensar as categorias marxistas de modo mecânico ou determinista, pois essas categorias operam de maneira conjunta e simultânea.

Ao pensar as estruturas de sentimento, Williams (1979), salienta que a primeira grande dificuldade de ler essa realidade, é percebê-la em processo, em movimento, pois a maioria das descrições e análises do social, são feitas com base no passado. Segundo o autor,

Se o social é sempre passado, no sentido de que é sempre formado, temos na verdade de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente: não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser, o inalienavelmente físico, dentro do que podemos realmente discernir e reconhecer instituições, formações, posições, mas nem sempre como produtos fixos, definidores. E então, se o social é fixo e explícito – as relações, instituições, formações, posições conhecidas – tudo o que está presente e se move, tudo o que escapa ou parece escapar ao fixo, explícito e conhecido, e compreendido e definido

como o pessoal: este, aqui, agora, vivo, ativo, “subjetivo” (WILLIAMS, 1979, p.130).

E continua, pontuando outro importante aspectos das estruturas de sentimento:

Há outra distinção correlata. Tal como descrito, no mesmo passado habitual, o pensamento é na realidade tão diferente, em suas formas explícitas e acabadas, de muito, ou mesmo de tudo o que podemos reconhecer no presente como pensamento, que lhe contrapomos termos mais ativos, mais flexíveis, menos singulares – consciência, experiência, sentimento – e então observamos até mesmo estes serem atraídos para formas fixas, finitas, em distanciamento. Isso é especialmente relevante para as obras de arte que realmente são, num certo sentido, formas explícitas e acabadas – objetos reais nas artes visuais, convenções objetificadas e notações (figuras semânticas) na literatura. Mas não é apenas isso; para completar seu processo inerente, temos de torná-las presentes, em “leituras” especificamente ativas. E é também o fato de que a feitura da arte nunca está, em si, no tempo passado. É sempre um processo formativo, com um presente específico. Em diferentes momentos na história, e de modos significativamente diferentes, a realidade e mesmo o primado dessas presenças e processos, tais atualidades tão diversas e, no entanto específicas, foram vigorosamente afirmadas e reclamadas, como na prática são vividas todo o tempo. Mas são com frequência afirmadas como as próprias formas, em contraposição a outras formas conhecidas: o subjetivo, em distinção do objetivo; a experiência, em oposição à crença; o sentimento, em oposição ao pensamento; o imediato, em oposição ao geral: o pessoal, em oposição ao social (WILLIAMS, 1979, p.131).

A redução do social às formas mecânicas continua sendo um grande problema, mesmo no pensamento crítico. É preciso analisar as relações como um processo e não como essência, isso quer dizer que a hegemonia é exercida constantemente e não simplesmente um produto acabado das formas fixas do passado.

Ao mesmo tempo são tomadas, desde o início, como experiência *social*, e não como experiência “pessoal”, ou como as características incidentais, meramente superficiais, da sociedade. São sociais sob dois aspectos que as distinguem dos sentidos limitados do social como o institucional e formal: primeiro, pelo fato de serem *modificações de presença* (enquanto estão sendo vivida, isso é óbvio; quando já foram vividas, essa ainda é sua característica substancial); segundo, pelo fato de que embora sejam emergentes ou pré-emergentes, não têm de esperar definição, classificação ou racionalização antes de exercerem pressões palpáveis e fixarem limites efetivos a experiência e a ação (WILLIAMS, 1979, p.134).

Essas modificações, portanto, podem ser analisadas como estruturas de sentimento que são visões ou ideologias de mundo. Uma estrutura consiste em relações engrenadas específicas e ao mesmo tempo, em conflito. Em outras

palavras, uma estrutura está sempre *em processo de experiência* e que geralmente são mais facilmente identificáveis em sua fase posterior – formada pelas instituições. Portanto, uma estrutura de sentimento é uma prática cultural em formação de um determinado período ou época. Williams (1979), diz que essa categoria tem muita relevância ao tratar de arte, pois as produções artísticas estão sempre em processo de inovação e criação, mesmo que, rapidamente possam se tornar formalizadas pelas instituições dominantes. Ou ainda:

As estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais *em solução*, distintas de outras formações semânticas sociais que foram *precipitadas* e existem de forma mais evidente e imediata. Nem toda a arte, porém, se relaciona com uma estrutura contemporânea de sentimentos. As formações efetivas da maior parte da arte presente se relacionam com formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais, sendo principalmente com as formações emergentes (embora com frequência na forma de modificações e perturbações nas velhas formas) que a estrutura de sentimento, *como solução*, se relaciona. Mas essa solução específica não é nunca um mero fluxo. É uma formação estrutura que, por estar na margem mesma da disponibilidade semântica, tem muitas das características de uma pré-formação, até que as articulações específicas – novas figuras semânticas – são descobertas na prática material – por vezes de formas relativamente isoladas, que só mais tarde são vistas como parte de uma geração (com frequência, de uma minoria) significativa, e que por sua vez em muitos casos tem ligação substancial com seus antecessores (WILLIAMS, 1979, p.136).

Para Williams (1979), existe uma complexa relação entre as estruturas de sentimento e as classes sociais. Novas estruturas de sentimento podem estar relacionadas com as mudanças das classes e suas frações, assim como, sua manutenção e reprodução. Por isso, é preciso analisar de maneira conjunta a questão da base e da superestrutura. Se pensarmos na realidade da sociedade brasileira, por exemplo, é perceptível que as questões puramente objetivas, como o aumento do salário mínimo, não influenciam significativamente a visão de mundo das classes populares, explicitando que os fatores subjetivos não operam como um mero reflexo da base. Em suma,

O que se deduz dessa abordagem, permitindo uma nova compreensão do binômio razão *versus* sensibilidade – tão cara a uma noção burguesa de cultura *versus* civilização –, é que não se pressupõe a contraposição entre sentimento e pensamento. Numa recomposição estrutural dos elementos que constituem sua materialidade, o pensamento é considerado tal como sentido e o sentimento tal como pensado, isto é, tal conceito (estrutura de sentimento) abarca “a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada” (Williams, 1979: 134). Além disso, sem perder de vista elementos da experiência social e material, a ideia de estrutura de sentimento pode se relacionar a formas e convenções da poesia, por exemplo, as quais tanto são inseparáveis do processo material social vivido como podem estar ligadas às mutações de uma classe social,

que, por sua vez, estão entrelaçadas a mudanças mais amplas da sociedade (CZAJKA et al.,2023, p.9).

As estruturas de sentimento e a reprodução social, convertem-se em uma instância de dominação de classe. As classes burguesas procuram legitimar e universalizar seus valores enquanto classe para estabelecer sua hegemonia. Passiani (2008), ao citar Cevalco, lembra que as classes dominantes buscam controlar a cultura e as tradições para sustentar sua dominação. E para entender essa forma de dominação pela estética, Williams usa o conceito de estruturas de sentimento, sobretudo na arte e na literatura enquanto linguagens privilegiadas no processo de formação de estruturas de sentimento. A definição de certas linguagens, por parte de um certo grupo social, proporciona o poder de fortalecer a estrutura de sentimento deste mesmo grupo ou classe. Por isso, a importância de se analisar a trajetória social dos grupos que produzem uma linguagem artística, que em grande medida, representará os interesses deste grupo ou classe hegemônica.

Logo, o grupo hegemônico esforça-se por reproduzir sua estrutura de sentimento e, de certo modo, de impô-la aos outros, ao passo que os grupos dominados pretendem romper o *establishment*, inclusive o literário, tentando estabelecer a sua própria estrutura de sentimento – no mundo da literatura tal ruptura se dá pela subversão das tradições estéticas, negação do cânone e inovação da linguagem literária. (PASSIANI, 2008, p.5).

Neste jogo da cultura, os sentidos hegemônicos são exercitados com o objetivo de impor sua visão de mundo, ao passo que os divergentes procuram produzir novos sentidos nessa relação – é aqui que as formulações de dominante, residual e emergente são evocadas. Mas e aqueles que não promovem uma mudança de fato e sim algo mais residual? Passiani (2008), explica que Williams responde a esta questão, pensando nos escritores de literatura, ou melhor, em grupos de vanguarda, como no caso do grupo Bloomsbury, que ao invés de romper com a hegemonia do campo artístico, acabam por reformular e manter o *status* do mesmo. Neste ponto, percebe-se no pensamento de Williams, certas afinidades com as teorias de Becker e Bourdieu, que consideram a existência de resistências e manutenções nos processos dos campos e mundos artísticos, seguindo as formulações dos respectivos autores. Respeitando as devidas diferenças teóricas e metodológicas entre os respectivos autores. As estruturas de sentimentos procuram relacionar elementos da experiência social e material, os agentes são ao mesmo tempo produtores e produtos da sociedade e devem ser analisados dialeticamente.

Levando em consideração as experiências, os afetos e as atitudes compartilhadas entre os pixadores, que ainda não se cristalizaram nas instituições formais. Pode-se dizer que a prática da pixação expressa essas estruturas de sentimento, na medida em que as formas de resistência e questionamento produzidas pelas ações dos pixadores, podem dar pistas dessas estruturas de sentimento.

O estilo gráfico, o risco vertical e a ênfase na autoria da pixação (as assinaturas) podem ser lidos como a articulação visual de uma estrutura de sentimento emergente. Eles materializam um sentimento coletivo de exclusão e revolta, bem como a busca desesperada por reconhecimento por parte de grupos cujas vozes são sistematicamente negadas pela sociedade. Essa prática se configura como uma contra-hegemonia, pois é inerentemente emergente e se opõe diretamente à cultura dominante que, por sua vez, a rotula prontamente como vandalismo e crime. A pixação manifesta, assim, uma luta visceral por significado no coração da metrópole, transformando a própria cidade em um palco de conflito simbólico pela visibilidade e pela existência.

### **3.4 OS GRUPOS MARGINAIS**

O pensamento teórico e metodológico de Williams, busca analisar as questões relativas à cultura de modo totalizante, isto é, que considere os fatores históricos que envolvem a organização social. Porém, como observa Czajka et al. (2023), uma das maiores dificuldades em problemas de pesquisas culturais, diz respeito ao uso metodológico das ferramentas de Williams, sobretudo, para analisar a arte e a produção cultural marginais – aquelas que não estão em conformidade com a análise social ampla. De acordo com a proposta de Williams, é importante analisar as práticas culturais no interior dos pequenos grupos marginalizados, assim como nas estruturas legítimas de circulação.

Conforme argumenta Williams, um pequeno grupo, um movimento ou um círculo podem parecer muito marginais, pequenos ou efêmeros para exigir uma análise social ou histórica mais ampla. Entretanto, sua relevância como um fato cultural e social de caráter geral deve ser levada em consideração, uma vez que suas respectivas organizações internas podem revelar mais sobre a sociedade em que estão imersos do que propriamente sobre as

relações burocráticas que os mantêm organizados, seja como grupo, movimento ou formação (CZAJKA et al.,2023, p.12).

As formação culturais marginais são importantes para a análise social e cultural mais ampla, pois essas pequenas formações, ou melhor, esses pequenos grupos tendem a se formarem por atividades compartilhadas em termos de afetos. Isso quer dizer que essas pequenas formações culturais se distinguem como grupo, não só pelas ideias e práticas manifestas – evidentes, mas também, pelos laços que se formam no interior de suas sociabilidades implícitas.

Isso posto, também é necessário avançar na percepção de que certas formações culturais não por acaso ocorrem num ciclo de sensível transição no interior de uma história social complexa. Em circunstâncias como essas entra em cena o artista. Ele, como pontua Cevasco, lembrando algumas sugestões de Williams (2003), apesar de compartilhar a imaginação criativa que todos temos, tem um diferencial: o de utilizar uma habilidade aprendida e especializada para encontrar e organizar novas descrições da experiência e transmiti-las (Cevasco, 2001: 53). (CZAJKA et al.,2023, p.13).

Considerando a metodologia proposta, determinadas formações culturais apresentam uma linguagem de resistência frente às estruturas, outras, se apresentam como inovadoras, mas ao analisar as experiências, podem apresentar na realidade fundamentos de reformismo, conservadorismo e até mesmo reacionarismo. Por isso, a importância de analisar as formações do materialismo cultural de modo dialético.

Ao partir de uma noção de cultura, como “sistema de significações realizado”, o autor sustenta que o estudo dos processos culturais deve estar atento ao caráter ativo de sua realização, ou seja, é preciso operar com um sentido de cultura que permita o estudo das práticas significativas que produzem, reproduzem e relacionam as diversas instituições, formações, práticas e obras que lhe são pertinentes (Williams, 2000: 206-208). (CZAJKA et al.,2023, p.14).

Por fim, retomando ao ponto central, a cultura não é algo extraordinário e que está fora das experiências cotidianas. Essa visão da alta cultura, da arte relacionada à genialidade e a criação do indivíduo, está intrinsecamente ligada à estrutura de sentimento hegemônica para usar os termos de Williams. A cultura e a arte, sejam elas populares ou não, possuem a mesma relevância humana. A cultura é comum. O que ocorre é um jogo de sinais, uma disputa por significados que se traduz em uma dominação de uma classe sobre a outra, neste caso, de uma visão sobre a outra. O que não significa que não haja resistência, obviamente, a cultura por ser, também, política, está em constante disputa. E por isso, a pixação é uma expressão

cultural e artística dissonante. O fenômeno da pixação é um processo em curso e, portanto, está inserido na dinâmica cultural em disputa. Se as classes dominantes elegem por meio das formas e instituições, os feitos “individuais” e seu conjunto de valores e significados, como “alta cultura”, conseqüentemente, a pixação é uma prática coletiva desinstitucionalizada, uma expressão artística periférica do cotidiano. Nos últimos tempos, vimos muitas práticas e expressões populares sendo incorporadas pelos interesses hegemônicos das classes dominantes.

A cultura, em sua essência, não é produzida fora de nosso cotidiano, mas reside em todas as nossas relações sociais, desde o uso da linguagem até a estrutura de um espaço institucional como um museu. Essa visão contrasta com o pensamento conservador, que muitas vezes reduz as ideias de cultura e arte a um senso prático e limitado, resumindo-as à contemplação, negociação e beleza do objeto.

Sob a ótica do materialismo cultural, contudo, é crucial analisar as relações sociais envolvidas na produção cultural, não como um mero reflexo da estrutura econômica, mas como um intercâmbio ativo entre o contexto histórico, social e material. A concepção de que a cultura estaria em crise e o povo ignorante é imprecisa e perigosa, pois entrega a luta à cultura dominante. Williams nos lembra que essa cultura hegemônica nunca é totalmente dominante, e a luta também se trava na cultura – uma luta que é reforçada ao reconhecermos a produção cultural da classe operária e dos grupos marginais.

É neste ponto de conflito que a pixação se insere. Ela se revela como a expressão material e política de uma cultura marginal que, por não ter voz nos canais dominantes e ser excluída do campo da “arte legítima”, utiliza a cidade como tela e o risco como forma de luta para afirmar seu modo de vida, sua identidade e sua presença no conflito hegemônico, provando que a contra-hegemonia é real e ativa.

No próximo capítulo, analisaremos a arte sob uma perspectiva antropológica. Isso nos permitirá dialogar não apenas com a dimensão política e cultural da arte, mas também confrontá-la como uma dimensão específica da cultura ocidental, muitas vezes elitista e sacralizante.

#### 4 AÇÃO COLETIVA E CONTRA-CONVENÇÃO: PIXAÇÃO, REDE DE VALIDAÇÃO CULTURAL E A ANÁLISE DA AGÊNCIA DA TRANSGRESSÃO

Alfred Gell propõe uma teoria da arte que se afasta da estética, do valor ou da apreciação subjetiva, concentrando-se, em vez disso, nas relações sociais e na agência dos objetos. Essa perspectiva se mostra valiosa para analisar o fenômeno da artificação da pixação. A teoria de Gell permite compreender o processo de artificação do pixo não como uma simples mudança de status, mas como uma complexa reorientação da agência dos pixaodres e de suas marcas na teia social da arte. Antes de aprofundar nessa análise, porém, é fundamental abordar brevemente a construção teórica e metodológica da antropologia da arte.

Os estudos sobre a relação entre arte e sociedade são muito variados, que vão desde os interesses filosóficos, sociológicos e historiográficos, todos com um grande aspecto comum: a arte e a estética ocidentais. Mas desde o surgimento da antropologia como disciplina acadêmica, os objetos artísticos fazem parte dos interesses antropológicos, sobretudo, aqueles presentes na vida cotidiana das pessoas comuns – o vínculo entre a arte e a vida. Mesmo com esta aparente contradição antropológica – estudar arte em sociedades não ocidentais – visto que a noção de obra de arte é um fenômeno propriamente ocidental: a autonomização da arte. A antropologia busca entender as relações dos objetos com a vida social cotidiana, independentemente da noção de “especialidade” artística. Conforme salienta Burke,

Em 1927, Franz Boas publicava seu clássico estudo "Primitive Art" (Arte Primitiva). Em 1944, Claude Lévi-Strauss, que ainda não era famoso, fornecia uma nova interpretação a um fenômeno para o qual Boas tinha chamado a atenção: a "representação desdobrada" ("splitrepresentation" ou "dédoublement"). Em outras palavras: imagens que podem ser desdobradas, a fim de revelarem oposições complementares (como os mitos que Lévi-Strauss mais tarde analisaria de forma tão brilhante). Segundo Lévi-Strauss, a representação desdobrada ocorria em culturas cuja forma binária de organização social se expressava por meio de imagens. No início da década de 1950, dois importantes antropólogos britânicos, Raymond Firth e Edmund Leach, voltaram suas atenções para aquilo que Firth chamava de "estrutura social da arte primitiva", ou seja, as condições nas quais os objetos eram produzidos, usados e trocados. A partir daquele momento, surgiram centenas de outros estudos antropológicos sobre o tipo de arte produzida pelas sociedades comumente chamadas de "primitivas" -e que, mais tarde, passaram a ser designadas como sociedades "tribais", até que também este termo fosse abandonado como sendo politicamente incorreto. A maioria dos trabalhos enfatiza os vínculos entre arte e vida cotidiana. Assim, por exemplo, o artista aparece não como um especialista,

mesmo que ele ou ela possuam habilidades especiais. O objeto produzido pode ser tanto uma ferramenta quanto uma arma, uma panela, um cobertor ou um objeto utilizado em rituais religiosos. Já que não há "campo estético", nos termos de Pierre Bourdieu (apesar de o prazer estético ser aparentemente universal), é enganador utilizar uma noção como "obra de arte", que evoca o sistema ocidental moderno de profissionais, mercados e galerias. Por essa razão, pode ser mais prudente recorrer a um termo neutro, como "artefato", "objeto" ou "cultura material". (BURKE, 1998, p.2).

Conforme aponta Burke (1998), é por isso que o empreendimento antropológico da arte pode parecer deslocado, a menos que o estudo de campo esteja centrado nas sociedades modernas e urbanas. No mais, os problemas de significados e formas ainda permanecem confusos em outras culturas, o que não desqualifica este argumento. Conforme observou Gell em seu trabalho "A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia" (2005), a tradição antropológica não se dedicou ao estudo da arte por se tratar de um tema conflitante, já que a arte e a estética seriam noções essencialmente etnocêntricas. Desse modo, o caminho da antropologia da arte seria a refutação do campo artístico ou ao menos, romper com a noção de sacralização da arte.

Ao analisar as culturas populares, no sentido de culturas criativas autênticas e não simplesmente como subprodutos da "alta cultura", Michel de Certeau observa que mesmo com a imposição da cultura dominante sobre as marginalizadas, isto é, a única cultura reconhecida e legítima como referência, as culturas populares se adequam e produzem suas dinâmicas num sistema de improviso (CUCHE, 1999, p. 147-150). De acordo com Cuche:

Os usos devem ser analisados em si mesmos. Eles são autênticos "arte do fazer" que, segundo Certeau, dependendo do caso, têm parentesco com "faça você mesmo", com a bricolagem, com a improvisação, como ilícito, isto é, com práticas multiformes e combinatórias, sempre anônimas. Por esta sua maneira de fazer, os consumidores dão uma outra função aos produtos padronizados, diferente daquela que havia sido projetada para eles. (CUCHE, 1999, p.151).

Para Michel de Certeau, a engenhosidade das culturas não categorizadas, assim como de algumas culturas tradicionais de coletores é tão criativa que surgem novos produtos daquilo que os cerca. Desse modo, uma cultura popular tem a capacidade de improvisar e transformar sua existência, mesmo que sob a imposição da cultura dominante (CUCHE, 1999, p.152).

De acordo com Clifford Geertz, em muitos lugares a arte se resume em termos técnicos ou artesanais, entretanto, somente no contexto ocidental moderno,

isso se tornou um poder secreto (abstrato) de entendimento. Entretanto, a arte não é o único esquema de transmissão de sensibilidades na vida social, outras instâncias como a religião, a ciência e o lazer, também podem ser. Por isso, devemos procurar entender em correlação como os objetos artísticos se inserem na vida social cotidiana. A visão estética construída pelo ocidente impede que vejamos a existência da arte em diferentes lugares.

Por isso, é de maneira subsumida à cultura que Geertz concebe uma teoria da arte. O autor entende que a possibilidade de existência de sistema particular chamado arte só seria possível pela participação deste no sistema geral de formas simbólicas chamado de cultura, sendo aquele um setor deste e não um empreendimento autônomo. Estudar a arte na perspectiva geertziana é, assim, investigar uma sensibilidade que se forma coletivamente a partir de bases amplas e profundas da vida social, sem, por isso, reduzi-la a um mecanismo constituído para determinar, manter ou reiterar as relações sociais. Pois a conexão entre arte e vida coletiva não se dá num plano instrumental, mas num plano semiótico, composto por sinais ou elementos simbólicos que se conectam ideacionalmente – e não mecanicamente – com a sociedade que os manifestam, já que estão imbuídos, como mencionado, numa existência concreta, em uma realidade em que seres humanos olham, nomeiam, escutam e fazem (BENASSI, 2020, p. 69-70).

A década de 1980 foi marcada pelas críticas severas dos antropólogos pós-modernos ao conceito de cultura como texto e à autoridade etnográfica. Eles argumentavam que as narrativas da Antropologia eram descrições autoritárias que ofuscavam a compreensão do "outro", pois expressavam o poder do pesquisador, e não a perspectiva dos sujeitos descritos. Porém, se adotarmos uma visão de cultura mais dinâmica e transformadora, esse conceito pode, de fato, contribuir para a inteligibilidade do "estranho".

Em um movimento correlato, autores como James Clifford, George Marcus, Sally Price, Howard Morphy e Jeremy Coote se dedicaram a explorar as proximidades entre arte e antropologia. Dentre as discussões centrais, destacava-se a possibilidade de tratar a estética como uma categoria transcultural.

A exposição "Primitivism in 20th Century Art", realizada no MoMA em 1984, foi alvo de críticas de antropólogos como Price e Clifford, que a acusaram de exibir objetos não-ocidentais de maneira a-histórica e etnocêntrica: sem autoria definida e desconsiderando os critérios estéticos dos próprios produtores. Sally Price, por exemplo, defendia a inserção desses objetos em instituições metropolitanas, desde que nas mesmas condições dispensadas às artes ocidentais.

Em um debate distinto, os antropólogos ingleses Coote e Morphy também defenderam o uso transcultural da categoria estética, argumentando que a apreciação qualitativa é uma capacidade humana universal e que negar isso seria etnocêntrico (BENASSI, 2020, p. 73-79). Opondo-se a essa concepção, Gow e Overing criticaram a aplicação transcultural da estética, devido às suas origens marcadamente históricas e culturais. Noutras palavras,

O primeiro, empregando reflexões feitas por Bourdieu, em “La Distinction” (1979), concebe a localização da estética Ocidental no pensamento kantiano, sua necessária condição discriminatória (por ser um julgamento) e, por isso, não-universal. Para o pensador francês e, por conseguinte, para o antropólogo britânico que a pressupõe, a “aplicação do julgamento estético não pode senão representar o ápice do exercício da distinção social através da demonstração de capacidades de discriminação, que não seriam inatas e universais”, mas “aprendidas e incorporadas através de longo processo de exposição e aquisição do habitus específico da sociedade em questão”. Overing, por sua vez, entende que em sociedades não-ocidentais (tomando como parâmetro a pesquisa feita entre os Piaroa), a admiração não recai sobre uma área específica da vida. A apreciação do belo e da criatividade englobam diferentes atividades humanas oriundas de todas as áreas de produção da sociabilidade (como a procriação e processos produtivos cotidianos). Por isso, o conceito não pode ser generalizado. Tomando os argumentos contrários como válidos, os espectadores decidem em direção à inaplicabilidade transcultural da categoria “estética”. (BENASSI, 2020, p. 79-80).

Conforme salienta Benassi (2020), a recente discussão está centrada na crítica ao esteticismo:

Por fim, a partir e sobre as discussões feitas nesta subseção, pode-se delinear, em linhas muitíssimo gerais, que os partícipes da antropologia social britânica tendem a adotar uma postura contrária à transculturalidade do conceito; já os antropólogos culturais estadunidenses, uma postura favorável. Para Lagrou (2003, p. 109 e 110), os primeiros reclamariam o direito à diferença, enquanto os segundos, à igualdade na diferença. Em outras palavras, o debate no meio europeu estaria centrado na dimensão conceitual e na reflexão sobre as possibilidades de se conhecer o “Outro” e, por conseguinte, suas produções. No debate estadunidense, por sua vez, as preocupações seriam majoritariamente sobre as implicações político-práticas da relação entre “Nós” e os “Outros” e, conseqüentemente, em como incorporar objetos de diferentes contextos no campo específico da estética “metropolitana”. Entendo que a perspectiva de Gell situa-se entre as duas posturas. (BENASSI, 2020, p.80).

Alfred Gell propôs que a Antropologia deveria romper com a ideia de “arte” como um domínio puramente estético, estudando-a, em vez disso, como um mecanismo sociológico de poder, agência e causação. É justamente nesse contexto de superação do viés estético-ocidental que se insere a proposta de Gell. Essa

perspectiva é crucial para analisar a relação do pixo com as artes. Ela permite ver a pixação não apenas como uma manifestação estética ou marginal, mas como um objeto/prática com agência que, ao se deslocar para novos campos (museus e galerias), altera as relações sociais e os regimes estéticos em que está inserido.

#### 4. 1 A ARTE COMO AGÊNCIA

Observa-se uma crescente aproximação da pixação com o sistema da arte. No entanto, é necessário questionar: será que a pixação realmente transitou de um estatuto de não-arte para arte? E, antes de sua relação com espaços artísticos, ela não possuía valor artístico?

Para investigar essa transformação, adoto como ponto de partida as contribuições de Alfred Gell, especificamente sua perspectiva antropológica sobre o fazer artístico. Contudo, antes de mergulhar em suas análises, é crucial sublinhar a complexa e antiga relação entre antropologia e arte. Essa relação é marcada pelas próprias conjecturas da categoria “arte”, como a dicotomia sujeito versus objeto. Tais divisões epistemológicas, como artefato versus arte — típicas da produção do conhecimento ocidental — tornam-se problemáticas na antropologia ao se tentar compreender expressões artísticas fora da sociedade ocidental. Isto é:

Como se sabe, a constituição de dessas imagens é tributária de uma série de dicotomias que ainda marca a episteme ocidental, como escrita/oralidade, mito/história, natureza/ cultura, simples/complexo e arte/artefato – esta última usada ao longo do século XIX para delimitar a separação entre museus de belas artes e outras instituições dedicadas aos artefatos etnográficos, supostamente desprovidos de beleza e dotados apenas de função utilitária. Não tardou, porém, para que objetos provenientes das sociedades ditas primitivas fossem também elevados à categoria da arte por conta de projeções unilaterais de critérios de beleza e de complexidade técnica. É o caso das artes dos Maya e de civilizações andinas, que eram alçadas à condição de obras de arte a partir do final do século XIX (Braun, 1993, pp. 35 ss.). (CESARINO, 2017. p. 1).

Além disso, desde o início da disciplina antropológica, questões relativas às “estranhas” relações entre as pessoas e os objetos, fizeram parte das teorias antropológicas clássicas, afirma Alfred Gell:

Esse tema básico foi anunciado pela primeira vez por Tylor em *Primitive culture* (1875) onde, como os leitores certamente lembram, o autor discute o “animismo” (ou seja, a atribuição de vida e sensibilidade a coisas inanimadas, plantas, animais, etc.) como atributo definidor da cultura

“primitiva”, se não da cultura em geral. Frazer retoma esse mesmo tema em seus volumosos estudos da magia simpática e contagiante. Preocupações idênticas vão aparecer, de modo diverso, na obra de Malinowski e na de Mauss, só que agora relacionadas à “troca”, bem como ao tema clássico da antropologia que é a magia, a respeito do qual ambos os autores muito se estenderam (GELL, 2009), p.255).

Sendo assim, a arte e a antropologia possuem relações intrínsecas em suas formulações teóricas. Mas é preciso destacar que para uma teoria antropológica da arte, outras teorias antropológicas são necessárias, sobretudo, as das “trocas” (GELL, 2009, p. 255). Além disso, Gell (2009), critica as teorias da estética transcultural por se aproximarem mais da teoria da arte ocidental do que da própria antropologia. Portanto, o objetivo de Gell é propor uma teoria da arte antropológica que priorize entender as relações sociais em torno dos objetos artísticos. A antropologia é muito boa ao analisar comportamentos ou pronunciamentos tidos como “irracionais”. Os antropólogos devem se dedicar a contextualizar e identificar os comportamentos humanos nos seus processos de interação e não na cultura que é um conceito abstrato. Sendo assim, a teoria da arte antropológica pode ser aplicada à uma arte singular, popular ou qualquer outra expressão artística emergente.

Outro ponto importante para Gell é a recusa da fruição estética. Os valores estéticos são abstrações interiores, ou melhor dizendo, são incorporadas e apreendidas pela sociedade em questão, já os objetos artísticos são produzidos e circulados pelo mundo social real. No curso de suas análises, Gell argumenta que a sociedade ocidental venera a estética e os objetos artísticos como elementos “sagrados”. A arte no mundo moderno laicizado, incorporou em seu estatuto uma quase religião, por isso o autor procura ver a arte sob uma perspectiva desmistificadora.

Susan Vogel, expôs uma rede de caça dos Zande (povo do norte do continente africano) como uma arte conceitual em Nova Iorque - ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections (1988). O objetivo da curadora foi propor uma reflexão sobre a possibilidade de analisar as produções não ocidentais com os mesmos critérios das ocidentais. Entre as discussões acerca dos limites da arte contemporânea, Danto analisou o caso da exposição Art/Artifact e entre suas considerações, destaca-se a ideia de que não há entre os não-ocidentais a distinção entre arte e artefato, assim com Vogel propôs ao expor a rede Zande.

Na concepção de Danto, critérios visuais não definem o que é ou não arte, pois um mesmo objeto, como a rede Zande, pode ser considerada arte no contexto da exposição de arte contemporânea e ao mesmo tempo, uma rede para caça. Ou seja, o que está em jogo para Danto é a incorporação dos significados (discursos sobre a realidade) que permitem uma coisa tornar-se arte. Para Danto existe uma diferença ontológica (não visual) entre aquilo que se considera arte. Mas, se por um lado a concepção de Danto faz sentido - a de não atribuir critérios visuais para a consagração da arte, como no caso das instituições artísticas - por outro lado, critérios visuais podem ser fundamentais para o papel artístico, como no caso da pixação. A pixação produz uma série de provocações na ordem das coisas e entre elas estão a escrita não legível (codificada) em superfícies não habituais e que ocupam lugares não comuns, como um prédio no centro da cidade, por exemplo. O aspecto visual é fundamental para a prática da pixação. Por isso, expor telas no estilo da pixação em uma exposição de arte ou "pixar" um muro autorizado, com certeza, não produz o mesmo efeito. Por isso, a performance que envolve a prática da pixação torna-se mais decisiva do que sua definição ou classificação como objeto da arte.

Alfred Gell (2005), em sua análise sobre a rede de Vogel, demonstra que é mais promissor identificar os pontos incomum entre os artistas contemporâneos e as produções não-ocidentais, do que sua apreciação estética universal. A exposição da rede Zande (53) foi uma verdadeira armadilha artística. Gell (2005), argumenta que Danto caiu na armadilha da rede Zande, pois seguindo sua lógica interpretativa e institucional da arte, como Danto poderia dizer que a rede Zande não é arte? Por que não foi produzida por uma artista? Na falta de domínio etnográfico sobre as sociedades africanas, Danto não concebe a rede como arte, pois ela se resume no pensamento comum ocidental, a um objeto de caça, isto é, sua finalidade é objetiva: caça para sobrevivência. Excluindo possíveis significados, por outro lado, Gell (2005), argumenta que boa parte das caçadas africanas são descritas como rituais ou costumes e não como uma mera prática para garantir a sobrevivência da tribo. A concepção ocidental de arte, incluindo a da antropologia da arte, costuma se limitar a uma falsa distinção entre artefatos funcionais versus artes significativas. É como se no limite, a herança da genialidade artística de Kant ainda não tivesse sido completamente abandonada no horizonte das teorias sobre arte.

Efetivamente, a "arte". para a antropologia da arte consiste em determinados tipos de artefato que só poderiam ser expostos como tal numa cidade provinciana muito sonolenta que se vangloria (como a maioria delas) de ter uma "galeria" onde podem ser encontradas cerâmicas folclóricas, esculturas e tapeçarias. sem falar nas inúmeras naturezas mortas e cenas rurais com palmeiras. A tradição burguesa de arte que produz e consome essas coisas é obviamente indestrutível. Mas por que o Outro etnográfico só deveria ser considerado um produtor de "arte" caso produzisse coisas genericamente semelhantes a tal refúgio reacionário, mesmo se algumas obras de "arte primitiva", assim especificadas, fossem, de fato, da mais alta qualidade? (GELL, 2005, 188).

O esforço de Danto consiste, em grande medida, em definir ontologicamente uma arte universal e multicultural, porém, sua concepção, justamente ao universalizar a noção de arte, acaba desconsiderando as experiências dos povos não-ocidentais (SOUZA, 2023, p. 228 - 230). Danto caiu na armadilha Zande ao se propor defini-la como um conceito universal ou não de arte. Além disso, outras questões suscitam desta e de outras discussões sobre a arte contemporânea e sua relação com as artes ditas “não legítimas”, como os processos de ocidentalização e racialização da arte:

Se a metafísica ocidental construiu historicamente “o Outro como não-Ser como fundamento do Ser” (CARNEIRO, 2005), de forma que a possibilidade de o branco se constituir como Ser dependia intrinsecamente de o africano ser um não-Ser. Processo análogo ocorre na ontologia da Arte : para que a produção ocidental se elevasse como Arte, a epistemologia racial operou para que as produções de outros povos se constituíssem como não-Arte ou Artefatos. (SOUZA, 2023, p.234).

Portanto, Gell (2005), defende abandonar essa classificação “artefato”, pois essa categorização só potencializa a hierarquia entre o que é ou não arte. Além disso, toda arte busca operar como uma armadilha de captura, como o bem sucedido caso da rede de Vogel. Faço aqui um breve ponto de reflexão: a participação de pixadores em eventos artísticos pode ser considerada algum tipo de armadilha artística? A partir dessa reflexão, podemos pensar, também, em outros desdobramentos desses processos de diferenciação, como a distinção entre a chamada arte culta e popular no interior das sociedades contemporâneas, tópico que irei analisar mais adiante.

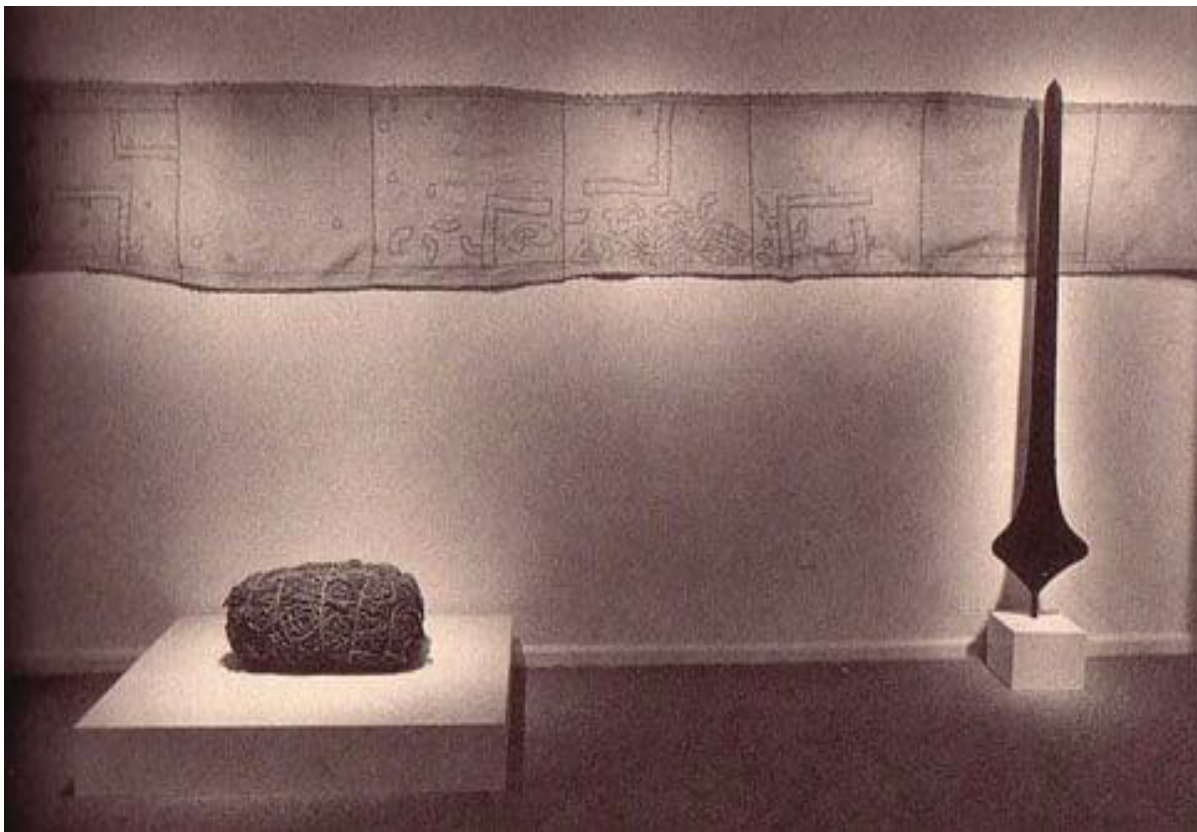


Figura 62: Rede Zande exposta em ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections (1988).

Em outro caso, Gell explica como o uso da tatuagem pode ainda ser visto como significado de mau gosto e marginalidade, ainda como uma consequência da visão construída pelos burgueses do século XIX e que exerce influência valorativa sobre a tatuagem. A pixação passa por um processo de significação semelhante, na medida em que sua prática é associada ao simples ato de vandalismo, principalmente por jovens de classe baixa. Seria por esse motivo a imputação de a pixação ser “feia e de mau gosto”?

Sua ideia consiste em analisar essas expressões como fenômenos sociais (CESARINO, 2017, p. 96-98). Ainda sobre as relações causais das obras de arte, Gell (2018), explana mais dois exemplos interessantes, o Kolam indianos, que são desenhos colocados nas portas das casas para proteção contra demônios, mas que ao olharmos as linhas, nos deparamos com um objeto artístico hipnotizante. Outro exemplo, diz respeito às Carrancas de Canoas Trobriandesas, que funcionam como mágica ao olhar dos grupos que estabelecem relações comerciais com os trobriandeses. A arte nas canoas produz um efeito mágico de encantamento. Se a

arte atrai as pessoas de alguma maneira, como uma isca ou feitiço, ela está cumprindo seu propósito (GELL, 2001 p.190). Característica presente na pixação.

Mas, como definir e analisar os objetos de arte? A sociologia da arte e as teorias da arte costumam sustentar a ideia de que a arte é definida pelos membros que compõem um espaço autônomo da arte, com suas próprias regras, isto é, a definição ocidental de arte passa pela legitimação dos membros que formam um “mundo artístico”. Até aí tudo certo, mas isso não seria um julgamento estético e de valor? Para Morphy, esse processo é uma imposição ocidental.

Ele propõe, em vez disso, uma definição dualista: os objetos de arte são aqueles que “têm propriedades semânticas e/ou estéticas, usadas para fins de apresentação ou representação” (ibid:655), isto é, os objetos de arte ou são signos-veículos que transmitem “significados”, ou são objetos feitos com o fim de provocar uma resposta estética endossada pela cultura, ou então as duas coisas ao mesmo tempo. (GELL, 2009), p.250).

Alfred Gell contesta tal definição, argumentando que:

A meu ver, essas duas condições para se atribuir o status de objeto de arte são questionáveis. Já manifestei minha opinião de que é impossível abstrair antropologicamente as “propriedades estéticas” dos processos sociais que cercam a concessão do status de “objeto de arte” em contextos sociais específicos. Assim, por exemplo, acho improvável que um guerreiro no campo de batalha sinta um interesse “estético” pelo desenho do escudo utilizado por um guerreiro inimigo; no entanto, foi para ser visto por esse guerreiro (e para assustá-lo) que o desenho foi posto ali. (GELL, 2009), p.250).

A partir disso, Gell lança uma de suas ideias centrais: a arte deve ser vista como um sistema de ação, agência e transformação e não como um sistema simbólico.

Encaro a arte como um sistema de ação cujo fim é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas a respeito do mundo. A abordagem da arte centrada na “ação” é inerentemente mais antropológica do que a abordagem semiótica alternativa, porque se preocupa com o papel prático de mediação que desempenhamos objetos de arte no processo social, e não com a interpretação dos objetos “como se” eles fossem textos. (GELL, 2009, p.251).

Nessa perspectiva, não é necessário definir o objeto artístico antecipadamente de sua análise das ações. A definição do objeto artístico para Gell não é institucional ou estética, mas sim, teórica. Dessa maneira, não há uma

natureza dos objetos artísticos, mas uma função das relações sociais na qual o objeto está inserido. Portanto, não há uma natureza da arte apartada dos contextos sociais. Outra ideia decisiva do autor, se refere a tratar as expressões artísticas de maneira antropológica, ou seja, o objeto artístico como pessoas vivas e a extensão das pessoas nos objetos. Do ponto de vista antropológico, qualquer coisa pode ser vista como arte, inclusive as pessoas e suas relações. Os objetos artísticos atuam como mediadores da agência social. Já as instituições modernas procuram inverter essa proposição, fazendo dos objetos o centro das relações, sobretudo, pelo domínio econômico dos mercados artísticos. Conforme aponta Lagrou (2003), é na relação entre o esquema conceitual, suas interações sociais e a materialização em arte que se encontra a força desse método.

Gell postula a ideia da arte como componente de um determinado sistema técnico: a tecnologia do encanto. O produto (objeto de arte) de tal tecnologia específica seria, assim, resultado de um arranjo de técnicas dominadas pelo perito, o artista. E é precisamente através da incorporação de tais processos técnicos que o objeto de arte adquire sua especificidade, ou seja, é por meio do “encanto da tecnologia” que a arte pode se tornar a “tecnologia do encanto”, sendo esta fundada naquela. O “encanto” corresponderia à ideia de consentimento entre indivíduos socializados mediante uma rede de intencionalidades, entre os quais certas necessidades só seriam compreendidas em nível coletivo. Essa leitura, entretanto, só se restringiria à arte como sistema técnico: como meio técnico persuasivo para a ordem social entre os indivíduos, isto é, a produção das consequências sociais que decorrem da produção de tais objetos. Para entender os objetos de arte enquanto tais, seria necessário entender a capacidade desses processos técnicos de nos colocar numa posição de fascinação e ver o mundo real de forma encantada (Idem, *ibidem*, p. 45). (BENASSI, 2020, p.96).

Nessa perspectiva, a arte vai muito além da técnica, ela depende das relações entre as pessoas e suas respectivas absorções. A arte é uma qualidade social e não dos objetos em si. Se por um certo momento histórico, especialistas e filósofos exerceram o papel de criticar a arte, quando havia o belo como critério artístico, por exemplo, na contemporaneidade, as próprias produções artísticas fazem o papel de produzir sua própria crítica embutida. A arte, assim como a cultura, são produções da vida social cotidiana, como uma práxis e não com um domínio separado e restrito dos contextos sociais. Por isso, a pixação não depende exclusivamente da legitimação dos especialistas da arte para exercer o seu papel de transformação social. A arte não é passiva, ela tem a capacidade de agência, de produzir e reproduzir os efeitos sobre a realidade social. Esse efeito de transformação não reside no objeto artístico em si, mas nas relações e intenções

que ele medeia e incorpora. Portanto, pode-se dizer que a pixação ao agir sobre os espaços urbanos e artísticos, provoca um efeito similar.

Becker (2010), ao analisar os mundos da arte, utiliza de uma metodologia semelhante à proposta de Gell, já que as cooperações e as convenções são elementos centrais na análise da produção artística e não os objetos artísticos em si. A perspectiva adotada por Becker (2010) serve para desmistificar noções canônicas do mundo artístico, sobretudo, a questão da natureza do objeto artístico e a singularidade estética e criativa. No fundo, Becker demonstra que o mundo artístico opera sob o mote do fazer coletivo, inclusive por aqueles que não recebem o reconhecimento do fazer artístico, desde ajudantes de palco, Luthiers, consumidores e críticos de arte.

A antropologia da arte, colocou em discussão duas questões centrais: a diferença e a igualdade na diferença. Autores como Clifford, Marcus e Meyers, afirmam que existe uma estreita relação entre a antropologia acadêmica e a arte moderna, pois a antropologia teria oferecido a alteridade necessária para os artistas se oporem a ordem ideológica dominante e produzirem uma crítica cultural (LAGROU, 2003, p.108). Além disso, devemos considerar que muitas produções artísticas contemporâneas (performance, arte oculta, arte de autodestruição, anônimas, arte NFT), mesmo contrastando cânones artísticos, estão sob os efeitos do mercado - o que não desqualifica seu papel crítico.

A teoria antropológica da arte de Alfred Gell auxilia na análise da pixação, visto que sua proposta procura criticar os julgamentos estéticos enraizados pelo ocidente e a pixação mesmo que situada no contexto social contemporâneo, não é reconhecida como arte, isto é, uma prática não reconhecida institucionalmente como tal. Desse modo, penso ser pertinente pensar o fenômeno da pixação como uma prática “estranha ou exótica” no contexto das cidades e das artes com o auxílio da teoria do nexa da arte de Alfred Gell. O pixador e o pixo são os agentes que, por meio da inscrição, buscam comunicar algo ao público (pacientes), sejam os próprios pixadores, moradores ou pessoas ligadas a um sistema abstrato. A pixação neste caso, pode ser vista como um índice ao invés de obra de arte acabada.

Para Gell, alguns termos da arte, como produção artística, arte, estética, obra de arte, estão sacralizados no mundo ocidental ao ponto de não corresponderem

fora dos contextos institucionais legitimados. Vejamos esse exemplo: se disséssemos a uma pessoa que uma pixação feita no muro em frente a sua casa é uma obra de arte, ela na melhor das hipóteses pensaria que essa afirmação foi uma figura de linguagem. Por outro lado, se alguém pintasse no mesmo muro uma reprodução da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, na pior das hipóteses ela pensaria que foi uma pintura mal feita, mas a associaria a arte. Portanto, a noção de obra de arte está diretamente ligada a nossa apreciação estética incorporada pelas instituições de nossa sociedade. Por isso, Gell recusa o uso de tais categorias, propondo termos como índice, abdução, agente social, “coisas” como agentes sociais, artista, destinatário, protótipo. É importante dizer que Becker (2010), também opta por uma concepção de entidade dos mundos da arte.

Sinteticamente, o termo índice (âncora dos demais termos) busca substituir o significado ocidental de obra de arte, isso porque expressões como objeto artístico, reproduz uma classificação ocidental que não se aplica em contextos diferentes. Já o termo abdução refere-se a um princípio de inferência que se origina dos índices. O terceiro termo, agente social, diz respeito às ações ou agência em um contexto social ligados aos índices. O quarto termo, coisas como agentes sociais, significa a capacidade dos objetos ou coisas tomarem forma de agência social, isto é, quando coisas ganham uma personificação, como por exemplo, a camisa do famoso jogador de beisebol Babe Ruth que foi leiloadada em 2024 por um valor extraordinário. O quinto termo, artista, situa a posição do produtor do índice. A sexta palavra, destinatário, faz menção àqueles que recebem ativamente ou passivamente os índices - o público. E por último, o protótipo, que serve para nomear a entidade representada no índice - a representação. (BENASSI, 2020, p.121-132).

Dando continuidade a teoria de Gell, o autor se propõe a entender como um índice artístico pode fazer parte de um nexos de relações sociais entre as categorias descritas acima. Gell faz um esquema explicativo de possibilidades de agências sociais que teriam a capacidade de gerar um nexos entre agente e paciente (artista, índice, protótipo e destinatário), como uma captura por meio do índice artístico. Como se sabe, a proposta de Gell é justamente afastar as supostas qualidades estéticas de um determinado objeto artístico e ou as capacidades do artista (como a genialidade), o que daria a possível explicação para uma expressão artística ser reconhecida como tal. A teoria institucional da arte compreende a arte como um

processo em que as definições sociais são criadores da realidade (BECKER, 2010, p. 141). Porém, o que Gell quer é justamente mostrar a capacidade de agência entre pessoas e objetos como força motriz do fazer artístico. Entre as principais formas de agência artística está a captação, onde ocorre uma suspensão entre os mundos cotidiano (compreensível) e extraordinário (incompreensível). Em linhas gerais, a captação funciona com base na suposta disparidade entre os artistas e espectadores. Os espectadores são capturados pela incompreensibilidade do índice artístico que exerce um agência através do objeto (BENASSI, 2020, p. 150-153).

A premissa da crítica de Gell (2018 [1998], p. 124), ao foco absoluto no caráter estético-visual e à busca de significados simbólicos universais dos objetos de arte (neste caso, da arte decorativa), é que os “padrões decorativos aplicados a artefatos vinculam as pessoas a coisas e aos projetos sociais que essas coisas implicam”. Nesse sentido, ele concebe a decoração de objetos como componente de uma tecnologia social: a tecnologia do encantamento (cf. “A tecnologia do encanto...”, 2005 [1992]) que, por sua vez, enquanto uma tecnologia psicológica, estimula e sustenta certas motivações exigidas pela vida social. Por isso – pelo fato de a decoração frequentemente ser fundamental para a funcionalidade psicológica dos artefatos que, por sua vez, são importantes para as suas demais funcionalidades, como a social ou prática – há uma enorme quantidade de objetos decorativos no mundo. Não é possível, portanto, isolar a decoração (pela seleção exclusiva de suas características estético-visuais) do objeto funcional ao qual decora, pois, a própria decoração é intrinsecamente funcional, diferenciadora. Podendo, por exemplo, vincular um objeto ao seu proprietário, ao tornar tal objeto mais uma prótese que um objeto de posse (Idem, ibidem, p. 125). Por esses fatores, conclui Gell sob tal aspecto, a antropologia necessita teorizar mais detidamente sobre como o vínculo entre as pessoas e as coisas é mediado pela decoração de superfícies (BENASSI, 2020, p. 154).

Conforme é possível observar, Gell busca escapar da ideia de significado essencial das obras de arte como comunicação simbólica, mas se aproxima do caráter de agência de transformação das artes. Isto é, a grande qualidade artística seria a capacidade de transformação e não somente de representação social. Gell defende que a arte se traduz como um índice capaz de produzir agenciamentos sociais, neste caso, relações artísticas. Essa perspectiva contribui para uma visão mais crítica da arte, visto que as noções de estética e arte são categorias formuladas para um determinado contexto de hierarquias.

Vale outro destaque: Gell prioriza em seu trabalho às artes visuais (pinturas, desenhos e esculturas), levando em consideração que vídeos e fotografias também compõem esse conjunto, e a pixação se caracteriza à princípio como uma escrita, o que produziria uma certa contradição entre a teoria de Gell e o objeto empírico

analisado. A pixação não se define apenas como uma escrita desentendida, mas como uma produção heterogênea que rompe com categorizações artísticas hegemônicas, já que sua dinâmica opera mais na ocupação do espaço e nas atuações que se traduzem em pixos, folhinhas, vídeos, fotografias, reportagens, quadros, murais, etc. Diógenes (2017, p.128), destaca o caráter efêmero da pixação a partir da sua relação entre as dimensões material (as paredes) e os fluxos imateriais (fotos nas redes sociais).

Por exemplo, a fotografia de um xarpi, que se multiplica nas redes digitais, possibilita a existência de uma singular combinação, qual seja, um tipo de materialidade inexistente no âmbito da cidade e a sua perpetuação em forma digital nas redes sociais, criando assim um duplo, uma espécie de imagem metamórfica, como já mencionado. Ela se multiplica e se repete em pontos diversos das cidades e, assim mesmo, assume um tom de indiscernibilidade, faz parte do cenário das metrópoles de quase todo o planeta e controvertidamente, o afã de apagá-las as traduz na condição de incômodos hóspedes. (DIÓGENES, 2017, p. 129).

Antes mesmo das redes sociais, os pixadores transformavam as pixações em folhinhas, fotos e vídeos que circulavam entre os grupos como troca simbólica. Por essa razão, não vejo uma clara contradição entre a escrita e a arte visual amalgamadas na prática da pixação. Do ponto de vista antropológico, qualquer coisa pode ser considerada arte, inclusive pessoas e suas relações. Os “objetos” artísticos atuam como mediadores da agência social e não o oposto (GELL, 2009, p.245). Aliás, são as instituições modernas que buscam inverter essa proposição.

A prática de transformar as pixações em folhinhas, fotos e vídeos que circulam entre os grupos como troca simbólica é a prova material de que a pixação constitui uma ação coletiva e não um mero ato de gênio solitário. Antes mesmo das redes sociais, os pixadores já criavam uma robusta rede de cooperação para garantir a durabilidade e a visibilidade de suas obras. Essa circulação interna era crucial, pois o "objeto" – o risco no muro – só se torna significativo e completo quando é documentado, compartilhado e reconhecido pelos pares, validando o status e a "carreira" do pixador.

Essa dinâmica reforça diretamente a metodologia de Becker e o argumento antropológico de Gell (2009) de que as expressões artísticas atuam como mediadores da agência social, e não o oposto. A análise, portanto, se afasta da estética do risco em si para focar na agência social que ele articula: as relações, as

alianças (grifes), as regras (convenções) e a negociação (rolês) que o objeto pixado mediatiza. A pixação não é uma expressão artística por critérios estéticos, mas sim porque organiza a vida social e a cooperação de um grupo marginal.

#### **4. 2 A ARTE COMO AÇÃO COLETIVA**

A pixação é um fenômeno multifacetado que se manifesta em diversas dimensões – seja arte, cultura, política, ou como transgressão social. Por ser uma prática em processo e constantemente mutável, sua análise também deve ser dinâmica. Sendo assim, é produtivo compará-la com outros fenômenos sociais para desvendar seus aspectos centrais.

Nesse sentido, a sociologia dos desvios de Howard Becker oferece uma ferramenta analítica valiosa. Em sua obra *Outsiders*, Becker (2010) estuda o desvio como ação coletiva. Ao observar grupos marginalizados, como músicos de jazz e usuários de maconha, ele percebeu que rótulos e convenções sociais operam de maneira muito semelhante em diferentes "mundos sociais". A pixação, enquanto ato rotulado como desvio e crime, pode ser comparada a esses grupos, permitindo-nos compreender como as convenções sociais e os mecanismos de rotulação se aplicam à arte, aos movimentos populares e às ações de grupos marginais.

A metodologia de Howard Becker contribui para a sociologia da arte ao afastar a predominância dos julgamentos estéticos e institucionais na definição do que é expressão arte, focando nas relações concretas que envolvem o fazer artístico. Em seu artigo, "Quatro coisas que aprendi com Alain Pessin" (2010), Becker expande essa abordagem ao analisar como campos tradicionalmente mais filosóficos do que sociológicos – como as utopias de movimentos libertários (concepções abstratas) – podem ser abordados como ações de um grupo em conjunto. O ponto-chave é a aproximação de ideias abstratas às "pessoas de carne e osso", transformando o conceito de "mundo social" de Pessin em uma ferramenta analítica que une o material e o abstrato. O termo "mundo" serve, então, tanto para caracterizar a ação coletiva na criação de uma obra de arte (o "mundo da arte") quanto para coordenar as atividades políticas em acordos. Assim, Becker (2010, p.

12), adota o movimento de Pessin de analisar a atividade política – que é abstrata – da mesma maneira que uma atividade material e cooperativa, como o trabalho de um grupo de artistas. Noutras palavras,

O imaginário é o equivalente a uma obra de arte em uma análise convencional de um mundo da arte. Em vez de uma pintura ou de uma escultura – uma obra que podemos distinguir em sua totalidade -, temos algo mais amorfo, mais difícil de captar, mas todavia igualmente uma construção de um mundo de cooperação, um mundo de ação coletiva (BECKER, 2010, p. 15).

Portanto, mesmo com as devidas diferenças, é possível encontrarmos em mundos sociais, aparentemente muito distintos, semelhanças, como a ação coletiva envolvida para a realização de tal prática. Ou melhor, é possível utilizar todo o mecanismo usado para explicar um determinado mundo social, também para compreender outros tipos - mesmo que um se apoie na ação coletiva “concreta” – objeto-arte e os outros na abstração e criação de utopias – movimentos operários ou sindicatos. Por fim, guardadas as devidas proporções, apoio-me nesta ideia de que é plenamente possível pensar um mundo social em comparação a outros mundos, afinal, são igualmente cooperações.

É possível dizer que o trabalho de Becker sobre a sociologia da arte, inicia com sua carreira de músico de *jazz* em Chicago e sua dissertação sobre o mundo do *jazz* em 1949. Mas em termos de publicação, as obras Uma teoria da ação coletiva (1974), Mundos artísticos e tipos sociais (1977) e Mundos da arte (1982), deram a base para suas reflexões sobre arte. Considerando o contexto em que Becker desenvolve seu pensamento, pode-se dizer que ele está mais interessado nas relações e nos processos de interação dos sujeitos em determinadas ações coletivas, do que na influência das estruturas sociais sobre os sujeitos - por isso a escolha do termo “mundos”. Este termo se refere à intenção de compreender as ações inerentes ao mundo social analisado – os mundos da arte operam, assim como os demais mundos, pela ação coletiva. E é justamente isso que nos interessa saber, pois algumas concepções buscam ressaltar a falsa ideia de que a produção artística é uma criação espontânea, singular e genial dos artísticas.

Para Becker (2010), até mesmo os valores estéticos e formais da arte, são construções coletivas. Inclusive, as análises sobre o mundos artísticos devem ser coletivas (artista, público e obra) e não somente de objetos artísticos específicos. Por isso não é possível pensar em uma sociologia dos objetos artísticos em Becker

(2010), o autor possui uma abordagem externalista na medida em que concebe a arte como uma ação coletiva (SANTANA, 2013, p. 40). Outro aspecto importante desta perspectiva, consiste na dinâmica funcionalista adotada por Becker, ao pensar que os mundos da arte funcionam como estruturas de reprodução de seu próprio meio. Como já dito antes, isso não quer dizer que os mundos artísticos estejam isentos de conflitos, aliás, a reprodução das suas estruturas advém desse processo, que não são imutáveis, assim como qualquer outra organização social.

Em seu trabalho “Mundos da arte” (2010), Becker busca esclarecer o impasse entre as abordagens estritamente humanista e sociológica. Em relação a perspectiva humanista, Becker sustenta que a genialidade artística e conseqüentemente o objeto artístico, são frutos da cooperação social no interior do mundo artístico, contrapondo a ideia de universalidade estética independente dos fatores culturais, perspectiva que tem como origem Kant. Já em relação a perspectiva sociológica ortodoxa, o autor afirma que não são somente as estruturas sociais que definem as expressões artísticas, mas as convenções entre os agentes que produzem os padrões estéticos e legitimam os mundos artísticos. Portanto, formam-se mundos artísticos e não artistas e objetos artísticos isolados. A cooperação e a convenção são elementos centrais na perspectiva de Becker (2010), pois a arte passa a ser analisada pelo autor como um processo social e não como simples atos individuais e isolados. Essa perspectiva se aproxima da teoria antropológica de Gell, visto que ambos os autores priorizam a capacidade de agência das produções artistas em contraposição às produções extraordinárias individuais.

De acordo com a perspectiva de Becker (2010), a arte é um processo coletivo dos mundos artísticos. São formadas redes de pessoas, grupos e instituições que juntas, em cooperação ou confrontação, criam, distribuem e avaliam os objetos artísticos. É possível aproximar essa perspectiva sobre a prática da pixação e pensar em um tipo de mundo artístico, como o da arte urbana, inerente a essa prática. Para isso, se faz necessário analisar os processos sociais que compõem uma produção artística - criação, avaliação, reconhecimento e circulação. A prática da pixação ao se confrontar com os espaços artísticos legitimados, como no caso da 28ª Bienal de São Paulo, 7ª Bienal de Berlim, entre tantas outras exposições e participações, busca de alguma maneira legitimar-se. Por outro lado, a pixação está à margem dos mundos artísticos, aliás, sua prática questiona alguns padrões

estéticos e artísticos. Afinal, como afirma Becker (2010), os mundos artísticos são constantemente formados, reformulados e transformados.

Os mundos da arte vivem transformações incessantes, por vezes graduais, e outras decididamente brutais. À medida que novos mundos vão surgindo, outros envelhecem e desaparecem. Nenhum mundo é capaz de se proteger durante muito tempo ou completamente contra as forças de mudança, quer exteriores quer provenientes de tensões internas (BECKER, 2010, p. 249).

Ao propor uma tipologia relacional dos tipos artísticos (integrados, *mavericks*, populares e ingênuos), isto é, dos grupos de artistas e suas qualificações, Becker (2010) demonstra como esses termos produzem certas práticas que moldam os mundos da arte. Não tenho como objetivo me dedicar a análise desses tipos artísticos, isso porque essas categorizações encobrem e hierarquizam as produções artísticas, mas entendo que Becker quer demonstrar a dimensão tipológica inerente aos diferentes mundos artísticos. Alguns grupos artísticos, como os *maveriks*, artistas populares e *naifs*, para usar a tipologia de Becker (2010), buscam se afastar da lógica econômica da arte, projetando e tensionando outras formas de valorização para seus trabalhos. Os artistas populares, por sua vez, produzem arte em todos os aspectos que se possa pensar, exceto sua classificação como tal. Desde o século XX, o que vimos na arte, foi uma espécie de efeito controverso: a negação aos padrões e ao mercado da arte, representada em muitas obras, repercutiu sua valorização econômica, como nos casos notórios de Duchamp, Basquiat e Banksy. De todo modo, seguindo a concepção de Becker (2010), não são as qualidades artísticas que produzem diferenças entre esses tipos de artistas e seus respectivos espaços, mas as ações envolvidas na produção de cada uma delas. Antes de tudo, a arte é um processo de ação coletiva, onde as pessoas cooperam tendo em vista as produções relativas a essa realização.

As diferenças que separam todos estes tipos de arte não são de qualidade; encontramos obras mais ou menos interessantes em todas as categorias. Contudo, consideramos sempre as obras heterodoxas (aquelas que não são realizadas sob os auspícios de um mundo da arte), segundo a estética emanada de um mundo, provavelmente um mundo da arte, no qual participamos. É essa estética que nos permite fazer uma seleção entre a enorme produção de todas as pessoas que não são profissionais integrados, reconhecer que algumas obras são dignas de interesse e que, portanto, merecem sair da marginalidade (BECKER, 2010, p. 228).

Como dito antes, a arte é uma forma de cooperação, de ação coletiva e não de qualidades estéticas. E isso não quer dizer que eles não são transformados, ao contrário, a força que motiva as produções artísticas são, em grande medida, as mudanças. Mas antes de analisar esse caráter de mudança da produção da arte, vejamos algumas questões importantes sobre estética, sobretudo, a falsa ideia de singularidade estética.

Os filósofos e os estetas, operam como agentes da produção artística, isto é, eles cooperam nas produções da arte, assim como um assistente de palco ou crítico literário. Becker (2010) relacionou os mundos artísticos às construções sociais e aos rótulos, percebendo o sistema da arte ao entrar em contato com outros mundos sociais, produzem suas condições, inclusive as noções estéticas embutidas nas suas reputações. O ramo da estética é uma atividade coletiva em que o valor apreciativo é construído na convergência das diferentes visões dos participantes de um mundo artístico. Além das questões filosóficas mais abstratas, ocorrem, também, disputas sobre quem pode ou não acessar os recursos mais valiosos de um determinado mundo social. Neste caso, as justificativas estéticas servem como um poder de convencimento entre os membros.

Quando surgem novos estilos e movimentos, eles competem por espaço e reconhecimento na arte, propondo novos critérios de apresentação. Desse modo, os críticos agem para atualizar as suas avaliações e poder de convencimento, retificando os critérios estéticos desse mundo da arte. Mas dilemas surgem das análises estéticas, como a falsa necessidade de sabedoria ou sensibilidade artística para que um objeto seja projetado como arte. Visto isso, Becker (2010), levanta as seguintes contestações: Quem pode atribuir valor estético a uma coisa e torná-la arte? Quais são as características necessárias para uma coisa ser considerada arte? E quantos mundos da arte existem? Uma proposta de saída para tais questões consiste em relacionar um potencial ou consolidado objeto artístico a uma entidade social - um mundo da arte - para compreender os arranjos inerentes a essa interação e portanto a produção artística, ao invés de centrar a análise no objeto artístico em si.

Outra importante constatação, diz respeito à desnecessidade dos críticos e suas argumentações para que artistas produzam arte. Porém, essas produções

podem ficar mais vulneráveis à controvérsias e legitimidade, não só pela comunidade artística, mas pela sociedade em geral. Todas as produções artísticas têm potencial para serem legitimadas como arte, entretanto, todos os grupos artísticos elaboram regras para tal validação e essas normas são distintas. Por isso a análise dos estatutos artísticos é tão importante para a compreensão das dinâmicas da arte (BECKER, 2010, p.152-153). A participação dos pixadores em circuitos artísticos, não garante a legitimidade por parte dos integrantes das instituições da arte, mas põe em questão esse processo de validade, mesmo em algumas situações, o negando.

Conforme reforça Becker (2010), elaborar uma teoria estética na sociologia seria um esforço em vão, visto que somente as estéticas já desenvolvidas têm relativa importância. Mas, principalmente com a influência da arte contemporânea, estetas e filósofos passaram a desenvolver teorias estéticas institucionais, de cunho social, considerando que muitas obras, desde Duchamp e Warhol, por exemplo, desafiaram os parâmetros da arte, tanto do senso comum como dos especialistas que se aproximaram em suas críticas: afinal, isso é arte?

De acordo com Becker (2010), filósofos como Arthur Danto e George Dickie ao se pautarem em exemplos hipotéticos, não se dedicaram especificamente às características organizacionais (agentivas) dos mundos da arte, isto é, sociológicas. Vale destacar a engenhosidade de Danto ao propor o exercício hipotético dos povos cestaristas *versus* ceramistas no debate sobre a rede Zande exposta por Susan Vogel. Como destaca Gell (2005), Danto fez o mais difícil, uma etnografia imaginária para justificar sua proposição de que a qualidade artística não reside na percepção visual, mas em sua significação. Afinal, estamos falando de uma rede de caça. Seguindo essa problemática, quem pode decidir o que é arte? Ou melhor, quais são os critérios estabelecidos para que uma determinada obra possa ser considerada arte? Apenas os membros legítimos do campo artístico podem definir isso? Como alerta Canclini (2014), em nosso tempo, a autonomia completa do campo artístico já não é mais uma realidade posta, visto que a contemporaneidade questiona a separação da arte e de outras dimensões sociais.

De acordo com Becker (2010), os mundos da arte existem na medida em que os membros que os compõem são legitimados para essa função e por isso podem

falar por esse mundo social, assim como, dizer se algo é arte ou não. E segue dizendo que não importa a razão dessa autoridade, seja ela, experiência, genialidade ou dom, mas que sim, a legitimidade que lhes é concedida. Por isso, não é papel da sociologia analisar quem deve ou não ser reconhecido para ser membro do mundo da arte, mas observar a quem os membros costumam conferir esse privilégio (BECKER, 2010, p. 140 - 142). É preciso ir além dos limites e das definições do chamado mundo da arte.

Mas como saber quais são os critérios para se eleger uma determinada arte? De acordo com perspectiva institucional da arte, qualquer coisa pode ser arte, só depende da aprovação dos membros da produção artística. Mas a dinâmica é um pouco mais complexa do que isso, se não, qualquer coisa e em qualquer lugar seria arte e sabemos que não funciona assim. Os mundos sociais elegem previamente condições para o seu funcionamento, no caso da arte, isso funciona como um tipo de consagração coletiva sobre aquilo que é arte, mas que sofre constrangimentos e mudanças com o passar do tempo. Todo mundo social se transforma em um dado momento do processo (BECKER, 2010, p. 144 - 146). Mais uma vez, percebe-se a grande capacidade de agência na arte.

É possível mensurar quantos mundos artísticos existem? Becker (2010), deixa claro que não é possível saber com clareza, pois tal análise exige uma dimensão empírica. Além disso, como se pode observar, os conceitos, como o de “mundos da arte”, são apenas formas de classificação, isto é, um modo de classificar o jeito em comum das pessoas fazerem as coisas. Noutros termos,

As interações regulares são precisamente aquilo que faz existir o mundo da arte: resolvem-se portanto geralmente as questões de definição procurando observar quem faz verdadeiramente o quê e quem coopera com quem. Desse modo, os problemas de lógica e de definição com os quais a teoria estética institucional se depara (em que a dimensão empírica não é de modo nenhum negligenciável) podem ser resolvidos com o conhecimento dos fatos examinados caso a caso. (BECKER, 2010, p. 150).

Os estetas e as teorias filosóficas tradicionais historicamente buscaram, no limite de sua atuação, justificar as atividades artísticas e determinar o que deve ser considerado arte. Contudo, Howard Becker (2010) questiona a centralidade desse papel: quando os especialistas em estética não o fazem, outros o farão em seu lugar, impactando minimamente a produção artística, dependendo apenas da

intensidade do debate público gerado em torno daquela arte (como ilustra a ideia de Alfred Gell sobre a arte como mecanismo de captura de atenção).

Retomando a questão da estética nos mundos da arte, as teorias institucionais da arte (que se alinham a Becker) procuraram justamente desviar o foco do julgamento de qualidade para as práticas sociais. O interesse central dessas teorias é explicar por que objetos comuns do cotidiano – como rodas de bicicleta, caixas ou latas – se tornaram grandes obras de arte, questionando diretamente a imagem da genialidade construída pelos críticos tradicionais.

A teoria institucional sustenta que qualquer coisa pode ser considerada arte se for legitimada pelos participantes de um grupo artístico. Essa concepção, longe de desqualificar a produção ou a sensibilidade do artista, apenas muda sua posição: o artista não é mais o gênio criador isolado, mas sim o inovador — o produtor de novas ideias e práticas que serão eleitas e, em última instância, incorporadas pelo sistema artístico.

Por fim, Becker (2010), destaca quatro pontos fundamentais em torno dessa problemática. Primeiro, os mundos artísticos têm pessoas que possuem o poder de determinar a qualidade artística, mas esse poder é constantemente questionado e pode ser transformado. Segundo, qualquer coisa ou expressão pode ser considerada arte por um determinado grupo, mas isso depende das regras estabelecidas pelas convenções sociais. Terceiro, existem diferentes ramos artísticos, mas saber sobre as suas semelhanças e distinções depende de análises empíricas. O quarto ponto de Becker destaca que os estetas e críticos cumprem a função social de justificar a qualidade artística, atuando principalmente nos espaços socialmente mais elevados. É crucial notar que a produção artística em si não depende exclusivamente dessa chancela para existir. No entanto, as obras ou práticas que não possuem essa justificativa estética formal tornam-se inevitavelmente mais vulneráveis a ataques, contestações e, no caso de práticas marginais como a pixação, à criminalização (BECKER, 2010, p.150 - 151).

A prática da pixação é sustentada por complexas redes de cooperação, essenciais para sua própria existência, e que operam em diferentes níveis. O primeiro é a rede informal, que abrange as interações diretas entre os próprios grupos de pixação, manifestadas no compartilhamento de informações sobre os

"rolês" (rotas), na formação de "grifes" (alianças estratégicas), na troca de técnicas e nas menções recíprocas. Em contrapartida, a rede formal envolve atores externos cruciais, como fornecedores de material (vendedores de spray e tintas) e o sistema de arte estabelecido (curadores, críticos de galerias e exposições), além dos consumidores (curiosos, moradores e colecionadores).

O pixo, enquanto um "mundo social" emergente, também produz suas próprias convenções rígidas de conduta: o estilo das letras (como o pixo reto ou o xarpi), as regras de demarcação de lugares (a questão do atropelo) e a formação de símbolos de identidade pelas grifes. É importante notar que, ao buscar validação no sistema da arte, expondo em galerias e espaços formais, a pixação é forçada a reformular algumas de suas convenções originais, aceitando, em troca, outras impostas pelo *establishment*.

Por fim, os pixadores trabalham ativamente na construção de uma "carreira". Eles buscam reconhecimento e legitimidade em duas frentes: primeiro, dentro do movimento (valorizando a quantidade de ações, a originalidade, a lealdade e a dificuldade dos locais alcançados) e, depois, fora, quando são reconhecidos como "artistas da pixação" por meio de exposições e produção formal.

A teoria de Howard Becker se encaixa perfeitamente no processo de artificialização — o conceito, desenvolvido por Roberta Shapiro e Nathalie Heinich, que descreve a transformação social do que não é arte (ou é considerado desvio) em uma atividade cultural. A abordagem de Becker foca na mudança social necessária para legitimar essa nova forma, exigindo, essencialmente, uma mudança de status e de rótulo.

Práticas marginais, como a pixação, já são um "mundo" com suas próprias convenções (ilegalidade, efemeridade, riscos). O processo de mudança se inicia quando: a prática é redefinida de "vandalismo" (rótulo aplicado pelos outsiders e pela sociedade em geral) para "arte emergente" ou "expressão urbana" por um grupo influente; curadores, galeristas e críticos — participantes centrais do mundo da arte estabelecido — decidem cooperar com os praticantes marginais, oferecendo um novo contexto para a produção.

A mudança social é, fundamentalmente, uma negociação de convenções. Por um lado, a pixação, que opera sob a convenção da ilegalidade e efemeridade, é obrigada a neutralizar ou abandonar essas características para entrar em espaços como galerias (onde o risco é controlado e a obra precisa ser durável). Por outro lado, o mundo da arte estabelecido impõe suas próprias convenções (o "cubo branco," a autoria reconhecida, o preço de mercado). A validação só ocorre quando o praticante se integra a essas novas regras.

Becker destaca que a validação artística é conferida por aqueles que detêm o poder. Uma prática que não possui justificativa formal (como o pixo) está, por natureza, vulnerável a ataques e criminalização. Ao ser artificada, no entanto, a pixação ganha uma justificativa estética e institucional que a protege contra alguns ataques, inserindo-a em um sistema de valor distinto do legal e moral. Para Becker, esse processo não é um julgamento de valor estético, mas sim uma série observável de passos sociais e negociações nos quais um grupo de pessoas (o mundo da arte) decide estender seu reconhecimento e suas redes de cooperação a uma nova atividade, transformando seu status social.

## 5 O PROCESSO DE ARTIFICAÇÃO DA PIXAÇÃO

Pensar a pixação a partir do processo de artificação, requer analisar como essa prática marginal e socialmente criminalizada tem passado por transformações em direção ao domínio e ao sistema das artes. Esse processo, como podemos observar, não é linear e consensual, mas envolve uma complexa relação entre diferentes agentes sociais que conferem status artístico ao pixo. Mas afinal, o que configura a artificação? Como uma expressão não originalmente artística torna-se parte do sistema das artes? Quais são as condições e as circunstâncias necessárias para que isso ocorra?

O modelo não-essencialista de Shapiro (2007), explora como objetos e fenômenos desprovidos de atributos artísticos são transformados em arte, e reafirma, em certa medida, as conclusões extraídas pela primeira geração britânica dos estudos culturais. Isto é, as estruturas sócio-históricas de uma determinada sociedade estão culturalmente representadas não apenas na linguagem expressiva, mas na consciência política de seus indivíduos constituintes. Isso implica em afirmar que a arte não se resume apenas no conjunto de objetos definidos pelas instituições artísticas apartadas da vida social, mas também na consideração dos processos sociais que formaram as instituições em seus propósitos hierárquicos. Conforme a autora,

A atribuição da nova categoria (arte) é acompanhada por uma transfiguração das pessoas, dos objetos, das representações e da ação. O processo é, ao mesmo tempo, simbólico e prático, discursivo e concreto. Trata-se de requalificar as coisas e de enobrecê-las: o objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação, criação; os observadores, público, etc. As renomeações ligadas à artificação indicam também mudanças concretas, como a mudança do conteúdo e da forma de uma atividade, a transformação das qualidades físicas das pessoas, a reconstrução das coisas, a importação de novos objetos e a reestruturação dos dispositivos organizacionais. Trata-se, pois, de outra coisa, diferente de uma simples legitimação. O conjunto desses processos – materiais e imateriais – conduz ao deslocamento da fronteira entre arte e não-arte, bem como à construção de novos mundos sociais, povoados por entidades inéditas, cada vez mais numerosas (SHAPIRO, 2007, 137).

Sabe-se que a constituição das “esferas artísticas” foi um processo que se deu exclusivamente nas sociedades modernas com a ascensão da burguesia capitalista, a partir da paulatina elaboração das “regras da arte” e a conquista de um campo social autônomo (Bourdieu, 1996). Conjuntamente com instituições reguladoras, estruturação das carreiras artísticas, a hierarquização dos valores

estéticos, além de diferentes fatores sociais, favoreceram a concepção de uma autonomia dos artistas em relação às demais dimensões do mundo social. Por conseguinte, a formação de “campos” específicos, tais como o mercado, os espaços museológicos, as galerias, o público etc, em consonância com as demandas sociais e com as relações e de poder políticas ou simbólicas, era algo que sinalizava para uma complexidade da expressão artística como fenômeno social. No decorrer do século XX, inúmeras foram as mudanças nessa estrutura de produção, regulação, reconhecimento e distribuição da arte, a exemplo do impacto das vanguardas na primeira metade do século e da própria indústria cultural na outra metade. Aliás, conforme Shapiro (2007), constantemente temos passado por uma crescente absorção das novas formas de arte, tornando essas fronteiras cada vez mais diluídas e complexas:

Fica estabelecida, doravante, a existência de uma multiplicidade de instâncias de reconhecimento e de regulação da arte. Não é mais a Academia que faz o artista, mas o público, os jornalistas, os livros e revistas, os colecionadores, os júris, os diretores de galeria ou de festival, as comissões de atribuição de subvenções, às instituições públicas ou privadas que solicitam os artistas, os estatísticos, os historiadores e os sociólogos, as caixas de aposentadorias e de seguro-saúde, os recenseamentos, etc. Segmentos cada vez mais numerosos e diversificados da população estão engajados na artificação e, em certas circunstâncias, dela tiram partido. Tudo isso contribui para explicar o fato de as formas de arte serem cada vez mais variadas e inesperadas (SHAPIRO, 2007, 138).

Além desses, outros agentes e intermediários surgem para reivindicar novos valores artísticos:

São mencionados, por exemplo, pintores, médicos e diretores de museu, no caso da arte dos pacientes internados em manicômios (Bowe, 1997); preceptores, missionários e agentes do governo, no caso da arte aborígene da Austrália (de Roux, 2004; Barou & Crossman, 2004); trabalhadores sociais, educadores, funcionários e diretores de teatro, no caso da dança hip-hop (Shapiro, 2004b); antropólogos, colecionadores e diretores de museu, no caso da arte africana (Errington, 1998); trabalhadores, seus familiares e vizinhos, conselheiros municipais, diretores de museus, no caso da “arte singular” (Moulinié, 1999); industriais, engenheiros de som, jornalistas e amantes de música, no caso da fonografia (Maisonneuve, 2001); etc. (SHAPIRO, 2007, 139).

Para Shapiro (2007), o número de “artistas reconhecidos” tem aumentado. Mas vale frisar que a análise da autora se concentra, principalmente, na França e, portanto, não reflete a totalidade da realidade latino-americana. Apesar de que, como vimos, a maior parte das exposições artísticas realizadas pelos pixadores

ocorrem fora do Brasil, principalmente no circuito europeu. Isso demonstra que os grupos marginalizados têm conquistado uma “nova posição social” a partir do processo de seu reconhecimento artístico - o que não resulta em uma mudança significativa no quadro da produção e circulação culturais. Até porque, conforme Shapiro (2007), a artificação integra um processo mais amplo de racionalização e institucionalização da cultura e no fortalecimento de sua autonomia.

A transformação da pixação em fenômeno artístico, das intervenções em espaços artísticos às produções coletivas ou individuais dos pixadores para as galerias e exposições, incorporam alguns dos pontos constituintes dessa teoria: renomeação, recategorização, mudança institucional, patrocínio, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização - além de apresentar algumas aproximações (até mesmo distanciamentos) em relação a outros processos de artificação que ocorreram na história, a exemplo do hip-hop.

Conforme aponta a autora, existem dois grandes paradigmas de ação na arte que podem ser identificados em diferentes sociedades sob as mais variadas formas: a democracia cultural e a democratização cultural. O primeiro modelo indica que a arte é a expressão de grupos social e historicamente específicos, um paradigma que se assenta especialmente na ideia de transgressão. O segundo modelo enfatiza que a arte consiste em um conjunto de obras sem relação com a história e com valor universal, modelo que se baseia, sobretudo, na manutenção das fronteiras e das distinções sociais. Noutros termos, a democracia cultural envolve, por exemplo, a participação ativa das pessoas na promoção de políticas culturais com o objetivo de garantir a diversidade e participação cultural. Já a democratização cultural busca ampliar o acesso (não a participação) à cultura, com o objetivo de reduzir as desigualdades sociais. Vale ressaltar que esses dois modelos sociológicos constituem tipos ideais e portanto, não expressam a complexidade da realidade social, mas auxiliam a pesquisa como ferramentas metodológicas de análise.

No caso específico da artificação do hip-hop, constata-se uma considerável ambivalência, visto que na análise desse fenômeno identifica-se a passagem de um paradigma (democracia cultural) para outro (democratização cultural). Segundo Shapiro,

A dança hip-hop dá bons exemplos dessas variações: um dado gestual que, em um momento, foi expressão de um grupo social dominado, transformou-se e deve ser integrado, segundo alguns, ao repertório da dança contemporânea, pensada como universal e colocada à disposição de todos (Shapiro, 2004a). Ou seja, nesse exemplo, o efeito da democracia

cultural é enriquecer o corpus das obras que a democratização deve tornar acessíveis. Para outros, a dança hip-hop permanece uma expressão específica e menor, tendo uma virtude educativa como via de acesso à Grande Arte (Lafargue, 2003). Nesse caso, a democracia cultural está submetida aos imperativos da democratização. Eis um exemplo da passagem de um modelo de ação a outro e, ao mesmo tempo, de interpretações divergentes dos dois modelos. (SHAPIRO, 2007, 142).

Entre esses processos ainda não resolvidos, ocorrem igualmente a desartificação e a artificação inacabada, características das dinâmicas que permeiam a arte e sua constituição. Destacam-se, sobretudo, os processos de resistência à artificação que envolvem as agências sociais. Ainda segundo a autora,

A dança hip-hop é um exemplo de uma artificação frágil e, ao mesmo tempo, de resistências à artificação. Na França, hoje em dia, essa atividade é reconhecida como uma disciplina artística, mas de modo diferente, consoante as pessoas. Alguns diretores de teatro e coreógrafos consagrados vêem na dança hip-hop uma corrente da dança contemporânea, um style particular, que eles gostam de integrar em suas produções cênicas. Os dançarinos e coreógrafos hip-hop de origem popular, ao contrário, vêem nessa dança um gênero artístico específico, que eles querem promover como tal. Para alguns, trata-se também de uma causa pela qual eles são militantes. Outros, responsáveis por equipamentos culturais, consideram tratar-se de um gênero específico, mas menor, destinado aos jovens, mais próximo do circo e da acrobacia do que da arte; e é assim que eles a programam. Finalmente, para sair da perspectiva que eles estimam ser “política”, há os que ainda dão um passo lateral, tentando construir uma dança hip-hop que, claramente, retoma o espetáculo esportivo popular, à semelhança da patinação artística ou da dança esportiva. Esses desacordos remetem, sem margem para dúvidas, a concorrências no mundo da dança e do espetáculo, a lutas pela distinção social, mas, também, ao sentido da arte para aqueles que a vivenciam. Assim, encontramos no setor privado e no setor público promotores da artificação e resistentes à artificação entre dançarinos hip-hop e responsáveis institucionais. Um “mundo da arte” da dança hip-hop se constitui, mas atravessado por correntes contrárias, puxando-o ora para o mundo das variedades, ora para o do esporte, para o mundo da ação social (Shapiro 2004b).(SHAPIRO, 2007, 146).

Neste momento, é importante formular a seguinte pergunta: o que a artificação não é? Entre os aspectos que a diferenciam, destacam-se a ineficácia da metáfora, questões de gosto e uma visão academicista. Ressalto especialmente a distinção entre artificação e legitimação, categoria está formulada por Pierre Bourdieu. Para isso, é necessário analisar a definição de legitimação no campo artístico segundo Shapiro e Heinich (2013), que enfatiza principalmente os processos de classificação, hierarquização e atribuição de valores. Segundo as autoras,

O paradigma predominante de legitimidade gostaria que estudássemos várias graduações de valores que são indicadores da baixa cultura versus a alta cultura. Não estamos tratando disso aqui. Estamos dirigindo nossa atenção a uma fase anterior durante a qual a não arte é transformada e construída em arte. É por isso que nosso corpus não inclui material sobre artes comumente consideradas de baixo escalão, como a pintura naïf ou a arte pop, ou o processo da modificação da rotulagem que levou ao seu reconhecimento como alta cultura, ou monografias, como a de Howard Becker, sobre artistas marginais e dissidentes e seu reconhecimento subsequente como artistas legítimos. Também deixamos de lado uma grande porção da sociologia da arte e da cultura, como a teoria de Bourdieu sobre dominação e a teoria cultural. Bourdieu utilizou o conceito de legitimação (ou canonização) como um critério para seu trabalho no campo artístico, enquanto a pesquisa na teoria cultural tende a insistir em delimitações e hierarquias simbólicas. A principal limitação dessas obras importantes é seu enfoque quase exclusivo na classificação, daí suas dificuldades em explicar a mudança. (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.17).

A artificação evidentemente estabelece relações com um sistema simbólico de produção de sentido, mas é antes de tudo é resultado de um processo material e de mudanças concretas com lastro na materialidade social. Para compreender esse processo, em especial a partir do tema da pixação, é necessário que nossa análise considere os seguintes aspectos aplicados à pixação: os pontos constituintes (deslocamento, renomeação, individualização e intelectualização) da artificação; a origem da artificação; a tipologia da artificação e resistência.

## **5. 1 PONTOS CONSTITUINTES DA ARTIFICAÇÃO**

Uma das primeiras mudanças que ocorrem em um processo de artificação é o deslocamento e o reposicionamento de práticas culturais, até então alijadas do sistema de produção e circulação artísticas. Foi o que aconteceu, no campo da música, por exemplo, com o blues e o jazz, quando foram classificados a partir das notações musicais; com as decorações de interiores que foram parar nos catálogos de revistas; o cinema que saiu dos parques de diversão para as salas; as armadilhas e os utensílios indígenas que foram expostos em museus; o *graffiti* que saiu das ruas e ganhou exposições e fotografias em revistas especializadas; o breaking que trocou as ruas por palcos e arenas de competição como nas olimpíadas de Paris 2024; o rap que ganhou os grandes palcos do mundo e se tornou um dos principais gêneros musicais entre os jovens depois do rock. Portanto, o deslocamento consiste no processo de extrair uma produção ou prática de seu contexto de origem para outro e reposicioná-lo simbólica e materialmente (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.18).

A considerar o argumento das sociólogas, podemos também afirmar que esse “deslocamento” ocorreu na pixação? Por um bom tempo a prática da pixação dava-se exclusivamente nas ruas dos grandes centros urbanos, como uma forma de expressão e disputa de grupos à prática transgressora. Entretanto, com o passar do tempo, as pixações foram sendo registradas, fotografadas para revistas de *graffiti*, documentadas por pesquisadores da área de artes visuais e não demorou muito para culminar na produção de documentários e peças publicitárias. Mais recentemente, no Brasil, grupos de pixadores produziram intervenções em espaços artísticos como nas 28ª e 29ª Bienais de São Paulo, 7ª Bienal de Berlim, Galerias, Escolas de Arte e Universidades, como ato de protesto, de transgressão e busca por reconhecimento dos praticantes do pixo. Como resultado disso, alguns pixadores como Dino, Cripta, Eneri, GG Susto's, Zé Lixomania e Negro MIA, paulatinamente passaram a associar suas intervenções a produções artísticas e à disseminação de uma “estética do pixo”, produzindo para exposições em galerias e museus. Até mesmo a indústria da moda, nos últimos anos, tem contribuído para essa metamorfose do pixo, na em que muitas marcas de streetwear, esportes e grifes vem produzindo peças inspiradas na pixação, em parceria com pixadores para confecções exclusivas. Portanto, podemos asseverar que a pixação tem passado por um processo evidente de deslocamento, nos termos de Shapiro e Heinich (2013), sobretudo no reposicionamento dessas “obras” das ruas às galerias.

Outro processo constituinte da artificação aqui considerado diz respeito à mudança terminológica, ou seja, da renomeação. No caso da pixação, ocorreu um processo muito peculiar iniciado pela diferenciação entre pichação, grafado com “CH” e a pixação, na sua grafia com “X”. Como já descrito anteriormente, a pixação com “X” faz parte de uma prática que se iniciou com as intervenções nos espaços artísticos, então legitimados pelo mainstream. Pixadores reivindicaram o uso da palavra pixação com “X” como forma de protesto ao cânone artístico e seus espaços institucionalizados. No que concerne à pichação com “CH”, esta pode ser compreendida como uma fase anterior da prática da pixação com “X”, isto é, as representações visuais de cunho político realizadas durante a ditadura militar no Brasil, principalmente, por integrantes do movimento estudantil.

Outro aspecto sintomático do deslocamento de práticas culturais sugerido por Shapiro e Heinich (2013) é a crescente individualização do trabalho de pixação, facilmente identificável nas produções de pixadores para as galerias de arte. Como é

sabido, a pixação nas ruas sempre foi produzida coletivamente. Apesar de existirem pixações individuais, em sua ampla maioria, as pixações sempre foram feitas por coletivos (grupos, uniões e grifes) como expressão de uma prática cultural compartilhada. Isso se deu, sobretudo, pelo fato da pixação ser considerada uma contravenção e caracterizada como crime ambiental no Brasil, o que potencializou as ações coletivas de vigia, proteção, apoio e planejamento do pixo. As técnicas desenvolvidas pelos pixadores, como pé nas costas, invasão, contenção, entre outras, são oriundas dessas ações coletivas que historicamente visavam a própria transgressão. Mas para a produção visual do pixo expostas nas galerias de arte, ocorre a individualização do trabalho, inclusive com imposição da autoria da “obra”. Vale ressaltar que as pixações nas ruas são anônimas, visto que o ato é considerado crime. Então, pixadores usam codinomes (vulgos) e não os seus próprios nomes. No entanto, as produções dos pixadores para as galerias de arte, passam a carregar suas assinaturas (nome oficial e artístico) junto a autoria das obras. O aceite da galeria e a exposição de uma obra acompanhada de autoria (assinatura) é o ato de consumação da institucionalização da arte (BÜRGER, 1993).

O processo de intelectualização da pixação enquanto parte do sistema das artes também é um fenômeno que se encontra em curso. O reforço discursivo e a intelectualização da prática são parte essencial da artificação, segundo Shapiro e Heinich (2013, p. 19). Conforme descrevem as sociólogas, o hip-hop, em especial o breaking, foi ganhando conotação estética nos discursos da mídia francesa nos anos 1990, principalmente quando os jornalistas faziam associações com à arte e não só com as características sociais e culturais dos jovens dançarinos. Com a pixação não foi diferente, pois desde as primeiras matérias jornalísticas sobre a prática da pixação no Brasil, mesmo com os destaques nos aspecto ilegal, surgiram menções associadas à arte. E mais recentemente, com as intervenções nos espaços artísticos, a pixação passou a ser citada inclusive como expressão artística que vem conquistando espaço nas galerias e exposições. Além disso, vem crescendo o número de pesquisas acadêmicas sobre o tema, o que contribui para o processo de intelectualização e conseqüentemente de artificação do pixo, como se realiza nesta tese.

Por fim, é importante lembrar que entre os aspectos constituintes de artificação, a da consolidação jurídica não aconteceu com a pixação. Muitas expressões artísticas atuais, como o *graffiti* e alguns tipos de performance, eram

ilegais e hoje são reconhecidas como parte das expressões artísticas contemporâneas. No que se refere à pixação, às restrições continuam em vigência e em muitos casos, ainda mais severas, como demonstra o Projeto de Lei Federal 337/24 que busca suspender o direito de dirigir e o cancelamento das linhas telefônicas de quem for flagrado pixando. Por outro lado, essa caracterização da contravenção e da transgressão qualificada pixo é usada como componente valorativo no mercado das artes, afinal, não é de hoje que o crime, como expressão de um desvio, e arte estão em diálogo.

## 5. 2 ORIGENS DA ARTIFICAÇÃO

A artificação tem várias origens, pois diversas esferas da vida social oferecem contribuem diferentemente para esse processo, o que, de certa forma, demonstra que a produção artística e cultural pode ser interpretada a partir das práticas sociais rotinizadas. Como lembram Shapiro e Heinich (2013, p.19-24), esferas como do artesanato (escultura), indústria (cinema), games (fliperama), lazer (fotografia), entretenimento (jazz e breaking), esportes, ciência (culinária), religião (objetos sagrados), política (teatro) e o crime (*graffiti*) emergem processos de artificação. No que concerne às esferas da política e das práticas ilegais caracterizadas como crime ou contravenção, é preciso considerar a origem heterogênea, por exemplo, do movimento hip-hop e como a expressão visual do *graffiti* metamorfoseado em arte. Então, na artificação de práticas sócio-culturais, que num primeiro momento detinham um valor circunscrito ao seu nicho de origem, passam por uma ressignificação não apenas de seu conteúdo, como de sua forma. Por exemplo,

De forma parecida, o jazz, a mágica, o circo e o breakdance foram definidos durante muito tempo como passatempos singelos; agora, são vistos como artes cênicas. O jazz, em especial, passou por grandes transformações na época da Segunda Guerra Mundial. A complexidade artística, o surgimento do virtuoso solista, a crescente importância do discurso crítico e outras transformações contribuíram para a redefinição do jazz como arte. Nos últimos anos, a mágica, o circo e o breakdance deixaram de ser definidos como atividades puramente lúdicas e infantis e passaram a integrar os cânones da representação teatral e coreográfica. Mecanismos parecidos estão atuantes nas artes visuais. Os livros de histórias em quadrinhos, antigamente do domínio exclusivo das crianças, metamorfosearam-se em “novelas gráficas”, e alguns receberam notáveis críticas favoráveis. O grafite também se tornou mais refinado, tendo ao mesmo tempo um maior alcance sociodemográfico do que tinha no início, além de ter envolvido uma gama de instituições no mundo da arte, como galerias, museus e editoras. Em

todos esses casos, a artificação coincide com a elevação social, a sofisticação e a maioria, tanto dos produtores quanto dos consumidores, a individualização da produção e o advento do autor. As obras são avaliadas em termos de critérios objetivos de “beleza”, e não somente em termos do prazer subjetivo que proporcionam, e isso forma a base para uma nova experiência nessas esferas: a apreciação estética. (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 21).

As infrações e os atos criminais imputados noutro contexto e conjuntura política ao *graffiti*, por exemplo, também podem sofrer processos de artificação. Desde o trabalho de Thomas De Quincey, em que o assassinato, depois de consumado, é apreciado por pessoas como uma peça artística, o crime passou a ser concebido não só sob o ponto de vista ético, mas também componente performático de artistas que incorporam o aspecto anômico à obra. O que ocorre até mesmo com produções mais radicais, como as do artista Aníbal López, em que as obras que se apoiam em práticas de interrogatório, contrabando, assalto e experiências traumáticas (FREITAS, 2023, p.133). Essas práticas que antes eram classificadas como crime, estão passando por um processo de deslocamento, aceitação, estetização, individualização e legalização (em alguns casos) da ilegalidade à arte (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 23). No caso da pixação, apesar da frequente caracterização como expressão de vandalismo e crime ambiental, muito se discute a sua natureza artística, sobretudo, depois das intervenções na 28ª Bienal de São Paulo, Escola de Belas Artes de São Paulo e na Galeria Choque Cultural, sem contar outras intervenções que aconteceram antes de depois desse período (Carta e Escultura produzidas por DI em 1992, intervenção na 7ª Bienal de Berlim por Cripta em 2012 e na ArtRio por Negro Mia em 2019). A presença de pixadores em circuitos artísticos, a exposição dos seus trabalhos em galerias de arte, as produções audiovisuais, as parcerias comerciais, demonstram a intensificação das relações do pixo com o sistema das artes.

### **5. 3 TIPOLOGIAS DA ARTIFICAÇÃO E RESISTÊNCIA**

De acordo com a tipologia estabelecida por Shapiro e Heinich (2013), é possível identificar diferentes tipos de artificação: durável, parcial, contínua e inalcançável. Como já salientado, trata-se de tipos ideais e por isso, contribuem para a compreensão dos processos que produzem arte, mas não correspondem efetivamente à totalidade da complexidade da realidade social. Além disso, esses

processos correspondem, sobretudo, à concepção ocidentalizada de produção artística.

A artificação durável consiste, basicamente, naquilo que se considera arte hoje - pintura, escultura, literatura, música, dança. Ou seja,

Estas já faziam parte das artes liberais, e quem as produzia não teve tantas dificuldades quanto os pintores e escultores, desde o Renascimento até o século XVIII, em asseverar seus poderes criativos. Não obstante, lutaram por muito tempo para ter a autonomia, como tão bem ilustra o estudo de Norbert Elias sobre Mozart. Durante o Iluminismo, os artistas dessas disciplinas centrais passaram por um processo de consagração 44, e durante o período Romântico, essas artes foram redefinidas como vocacionais e fundamentadas num requisito de individualidade artística (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 24).

Seu processo de artificação está praticamente consolidado, duradouro e comprovado. O tipo durável diz respeito ao a história da arte ocidental, visto que seus status enquanto arte é aceito por quase toda a sociedade. Em grande medida, aquilo que hoje se considera intrinsecamente como arte, passou por um processo de artificação bem sucedido e duradouro (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.19-25).

O tipo de artificação parcial ocorre quando o processo é incompleto ou limitado, isto é, o “objeto” artístico em questão não atingiu completamente o estatuto de arte, considerando as dimensões de reconhecimento simbólico, institucional, material, e contextual. Nesse caso, a produção artística não foi totalmente integrada ao campo artístico por diversos fatores, mas principalmente pela falta de reconhecimento. Além disso, é possível identificar na artificação parcial, algumas dimensões de reconhecimento, mas não completamente. Em casos de artificação parcial, a atividade artística oscila entre duas principais categorias: a originalidade de origem e o status de arte. Estão nessa categoria a arquitetura, o artesanato, a fotografia, o design, etc. Em resumo, a artificação parcial nos permite pensar em processos graduais e complexos de integração pelo sistema das artes (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.15-17).

Já a artificação contínua se refere aos casos mais recentes de produção artística que estão em andamento. Nesse processo dinâmico, as fronteiras entre o que é definido como arte (ou não) estão em constante disputa. Diferente das artificações durável e parcial, a contínua opera na instabilidade constante do seu status artístico. Sem contar que em determinados contextos uma determinada produção pode ser considerada arte, noutros não. Esse tipo de processo elabora-se numa construção permanente, isto é, uma produção que oscila entre a busca por

reconhecimento e o questionamento via transgressão (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.15-20). Algumas características são reservadas ao tipo contínuo: como a controvérsia, a dependência contextual, as fronteiras permeáveis, a adaptação e a transformação. Pode-se observar esse processo nos casos do movimento hip-hop (tais como o *graffiti* e *breaking*), da fotografia, das revistas em quadrinhos e da culinária.

Poderíamos afirmar, com base no argumento das sociólogas que a pixação atravessa um período de artificação de tipo contínua? Conforme demonstramos, a artificação contínua se baseia em um processo de negociação e redefinição constante entre as fronteiras da arte e da não arte. Mesmo com as produções dos pixadores para as galerias e museus de arte, o status artístico do pixo é constantemente questionado e, portanto, não está integralmente consolidado e integralmente ao cânone artístico. Entre as razões que evidenciam isso, estão: a origem periférica dos pixadores e a função subversiva e transgressora da pixação; a natureza controversa do seus componentes artísticos; a fronteira fluida com outras manifestações artísticas urbanas; a acomodação e o reconhecimento em determinados contextos na busca por reconhecimento e fortalecimento de um tipo de resistência política. A pixação oscila e negocia em um fluxo contínuo entre o vandalismo e a expressão artística, entre aquilo que é definido (ou não) como produto artístico. Evidentemente suas caracterizações enquanto manifestação artística estão em constante metamorfose e conseqüentemente seu status estético ainda é indefinido.

Quanto à artificação inalcançável, esta consiste naqueles casos em que a produção artística não foi capaz de resistir às barreiras impostas pelo reconhecimento artístico. Esse processo descreve situações em que obstáculos (quase insuperáveis) se impõem sobre as práticas sociais, os impedindo de se tornarem arte. Além disso, revela que o processo de se produzir e definir a arte é cercado por circunstâncias sociais, culturais e históricas e não simplesmente por elementos técnicos. Ou nas palavras de Shapiro e Heinich,

Algumas práticas hospedam movimentos esporádicos de artificação que não se concretizam devido a arranjos socioeconômicos contrários às características que historicamente têm constituído a arte como uma instituição. Assim, podemos nos atrever a dizer que atividades como a topografia, a gastronomia, a enologia, a jardinagem ou a perfumaria, embora talvez sejam qualificadas como arte, num sentido metafórico, não

trarão reconhecimento para seus produtores enquanto artistas verdadeiros, de maneira duradoura, institucional e universal, num futuro próximo; e suas obras tampouco serão reconhecidas de forma generalizada na sociedade como *oeuvres* a serem apresentadas tão somente para apreciação artística. (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.25).

Há também os processos contrários à artificação que Shapiro e Heinich (2013) chamam esse tipo de “des-artificação”. Basicamente é a perda do status artístico que uma determinada obra possuía. O que não significa que ela deixe de existir, mas a mudança ocorre com sinais invertidos. Primeiramente, destaca-se que são raros os casos de uma arte canonizada deixar de ser reconhecida, o que revela a fragilidade de pesquisas e fontes históricas dessa natureza. Por outro lado, alguns casos podem ser analisados como tipos de “des-artificação”, em que as dinâmicas socialmente construídas podem alterar o que é considerado arte. Conforme as autoras,

Diana Crane descreveu como a transformação da *haute couture* francesa em uma indústria de luxo para a elite, agora controlada por conglomerados financeiros internacionais, tem resultado numa perda de autonomia artística pelos estilistas. Emilie Notteghem, em seu estudo de objetos do culto católico na França contemporânea, revelou o quanto é flexível o sistema de artificação, em se tratando de objetos de reverência religiosa. Há itens que entram e saem do sistema; podem voltar por um tempo ao mundo do ritual, para depois entrarem novamente no sistema da arte e serem redefinidos como peças de museu. Esse caso de artificação, intermitente descoberto por Notteghem, relembra uma situação comparável em uma sociedade muito diferente: a transformação intermitente em patrimônio cultural observada pelo antropólogo Pierre Centlivres, no Afeganistão. Centlivres notou como, em algumas ocasiões que consideravam apropriadas, os anciões tribais retomavam emprestados artefatos que suas tribos haviam doado para o Museu Nacional de Cabul e que estavam em exposição lá (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.26).

Outra parte constituinte do processo de artificação tem relação com as circunstâncias favoráveis ou desfavoráveis socialmente. As produções artísticas das classes altas tendem a ter a individualidade e a autonomia de quem as produziu como pontos de favorecimento, principalmente para fins de exposição. Diferente das produções feitas pelas camadas populares que tendem a cooperação e as redes de fortalecimento. Conforme analisou Becker (2010), a arte é um processo coletivo dos “mundos artísticos”. São formadas redes de pessoas, grupos e instituições que quando relacionadas, em cooperação ou confrontação, criam, distribuem e avaliam os objetos artísticos. Basta pensar nos músicos de jazz, no hip-hop e na pixação para compreender a importância da coletividade para essas práticas. Em termos desfavoráveis, a origem, a classe e o status social inferiores são verdadeiros

obstáculos na artificação, sem considerar outros fatores como a utilidade, técnica e transportabilidade (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 27).

Conforme essa perspectiva, a arte não se baseia em uma definição essencialista na qual ela se justifica por si mesma, mas em circunstâncias que permitem o processo de transformar um objeto qualquer em produto artístico em arte. Como dito anteriormente, a realidade social é muito mais heterogênea e ampla, o que complexifica certas avaliações a partir do conceito de artificação. Por outro lado, esse instrumento analítico nos ajuda a compreender, em termos de construção social e cultural, como a pixação vem se metamorfoseando e se relacionando, apesar dos conflitos internos e externos, com o sistema das artes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pixação é um fenômeno social de nosso tempo, com uma natureza intrinsecamente transgressora e por isso, frequentemente hostilizada por diferentes grupos sociais. Recentemente, principalmente, depois das intervenções dos pixadores em espaços da arte, críticos e curadores têm reconhecido elementos como a criação e a crítica social na pixação. Este reconhecimento impulsionou a inclusão de trabalhos de pixadores em exposições, bienais e, inevitavelmente, abriu caminho para a apropriação de suas estéticas por artistas da arte contemporânea. O cerne desta análise final reside, justamente, em examinar a tensão entre o caráter subversivo inerente ao pixo e a sua crescente institucionalização e absorção pelo mercado cultural.

As intervenções dos pixadores em espaços da arte se configuraram como o motor inicial para o debate sobre a artificação do pixo. Estes atos não foram meros vandalismos, mas sim performances políticas e comunicacionais que subverteram a ordem estabelecida e reivindicaram o estatuto de arte para a prática. A intervenção da 28ª Bienal de São Paulo em 2008 e o convite subsequente na 29ª Bienal (2010) simbolizam esse conflito: o primeiro representou o confronto e a barreira intransponível, enquanto o segundo marcou a tentativa de diálogo e incorporação.

Apesar dessa incorporação, a relação entre a pixação e a arte é um campo de tensões e disputas. A artista Eneri, por exemplo, expôs seus trabalhos em galerias de São Paulo, Nova York, Paris e Milão, assim como outros trabalhos na Alemanha, Inglaterra e Holanda. No entanto, a artista levantou questionamentos sobre a legitimidade dessas instituições e a exclusão de pessoas que são vítimas da desigualdade, realizando um pixo em um prédio abandonado para questionar se a obra caberia na Trienal de Milão. Essa ação, assim como as intervenções de Cripta na 29ª Bienal de São Paulo e na 7ª Bienal de Berlim, junto de RC, Biscoito e William, demonstra a intenção dos pixadores de subverter a ordem instituída e reivindicar o estatuto de arte para o pixo, mesmo quando atuam dentro do próprio sistema. Tais intervenções ilustram o desejo dos pixadores de manter a potência transgressora da pixação, mesmo ao se relacionarem com o sistema que historicamente os marginalizou.

Ao transpor essa lógica para o contexto institucional, as ações de Cripta, RC, Biscoito, William e Eneri cumprem uma função tripla: crítica institucional (elas

desvendam a ambiguidade das instituições que celebram a arte marginal à distância, mas que se sentem ameaçadas quando a transgressão é levada ao seu espaço físico); manutenção da autenticidade (esses atos de subversão funcionam como um dispositivo de autenticidade para os próprios pixadores. A manutenção do código da rua - baseado no risco, na ilegalidade e na exposição - é crucial para evitar a acusação de cooptação total pelo mercado. Ao pixarem as galerias, afirmam: "Estamos aqui, mas continuamos na rua"; renovação estética (introduzem uma característica transgressora na arte, tensionando os critérios de valor - o que é bonito, o que é permitido, o que merece ser preservado).

Em paralelo aos atos de transgressão na rua, a pesquisa verificou um movimento de agentes da pixação em direção ao mercado da arte. Pixadores como Eneri e Cripta, além de GG Susto's, Zé Lixomania, Dino e Mia, passaram a produzir ativamente para galerias e exposições, transpondo a estética do pixo para suportes comercializáveis. Essas produções incluem telas, prints, fotografias e vídeos, evidenciando uma reconfiguração material da prática. O deslocamento da pixação de rua, onde é coletivo e efêmero, para a galeria, onde se torna individual e permanente, confere aos pixadores visibilidade e reconhecimento, mas levanta o dilema sobre a coexistência do seu caráter libertário dentro de um sistema que busca comercializá-lo. Um ponto central é a dualidade entre a transgressão da pixação e a sua crescente institucionalização. A participação de pixadores em bienais e galerias, embora lhes confira visibilidade e reconhecimento, levanta a questão de como a pixação, que apresenta características libertárias e subversivas, pode coexistir dentro dos limites de um sistema que busca legitimar e comercializar a arte.

De acordo com Raymond Williams, a cultura não é um campo homogêneo, mas sim um campo de forças dinâmicas. A pixação atua como uma força emergente que desafia o que é residual (a arte de museu e a estética burguesa do espaço urbano). Ao reivindicar o espaço público de forma ilegal e efêmera, a pixação expõe a tensão fundamental na estrutura cultural. Sua inserção no circuito artístico-cultural não é uma mera aceitação, mas a tentativa do sistema dominante de absorver, neutralizar e comercializar o ímpeto transgressor da prática, redefinindo seus limites para manter a hegemonia.

Sob a perspectiva da antropologia da arte de Alfred Gell, pode-se dizer que a força da pixação reside em sua capacidade de mediar a agência social do grupo. O valor da pixação não se situa em sua estética intrínseca, mas no que ela faz: ela organiza a cooperação, define a hierarquia, materializa as alianças e transfere agência aos praticantes. A prática de documentar e circular as pixações em folhinhas, fotos e vídeos (a troca simbólica) prova que o "objeto" – o pixo – atua como um artefato mediador que constrói e sustenta a identidade coletiva. A inversão proposta por Gell, onde o objeto serve à agência social, explica por que a pixação é uma expressão artística poderosa: ela é o catalisador da vida social do grupo marginalizado.

Já a sociologia da arte de Howard Becker confirma que a transição da pixação para o status de arte é um processo de ação coletiva e negociação de convenções. A pixação só existe por meio de um mundo social autônomo, regido por complexas redes de cooperação (rolês, grifes) e convenções próprias (estilos, atropelo). A busca por "carreira" e reconhecimento (primeiro no movimento, depois nas galerias) é a busca pela legitimidade dentro desse mundo. O processo de mudança social, facilitado por curadores e críticos, representa uma mudança de rótulo, movendo o praticante de outsider social para outsider artístico (artista marginal). Contudo, essa mudança exige a revisão ou abandono das convenções centrais da pixação (ilegalidade, efemeridade) em troca da aceitação das convenções formais (durabilidade, exposição), protegendo a prática da vulnerabilidade à criminalização.

A migração desses agentes para a produção de objetos para o mercado da arte é o ponto de maior tensão no processo de artificação e ilustra a transformação material e simbólica dessa prática. O mercado exige individualização e permanência, o que força o pixo a se descolar da sua identidade original. Esse deslocamento implica nas seguintes mudanças: da coletividade à assinatura (o pixo é frequentemente uma atividade de grupo. Na galeria, a obra é reduzida a uma assinatura individual, essencial para a valoração econômica. Esse processo separa o pixador-artista do pixador-membro do grupo, gerando um conflito entre a natureza coletiva da pixação e a individualização artística); do efêmero ao colecionável (a passagem do muro [efêmero e público] para a tela [durável e privada] transforma o

pixo num ativo comercial. O valor deixa de ser simbólico [fama na rua] e passa a ser monetário - a conversão de uma prática subversiva em mercadoria cultural).

O processo de artificação da pixação não é um fenômeno simples ou concluído. Em vez disso, ele representa um campo de tensões e disputas contínuas. A pixação, originalmente uma manifestação social marginal e criminalizada, passou por um processo de ressignificação em direção ao domínio das artes, mas de forma ambígua e controversa. Esse processo envolveu a transformação em torno de suas características, como a transgressão, a reavaliação de seus elementos estéticos, a incorporação de suas conquistas político-estéticas por artistas, críticos e curadores do sistema das artes. A transformação da pixação em objeto de análise artística e de consumo pode ser compreendida à luz do conceito de artificação, conforme proposto por Roberta Shapiro, como um processo social (simbólico, material e formal) que transforma expressões desprovidas de propriedades artísticas em arte.

O processo de artificação da pixação foi impulsionado por diversos agentes, incluindo os próprios pixadores, curadores, jornalistas, acadêmicos e o mercado da arte. A individualização do trabalho, a renomeação da prática e a intelectualização do discurso em torno dela foram passos essenciais para essa transformação. Aplicando a perspectiva de Roberta Shapiro e Nathalie Heinich, o pixo passou por processos constituintes da artificação: deslocamento (as obras foram reposicionadas das fachadas urbanas para os espaços internos das galerias e museus); renomeação (ocorre a distinção entre pichação com "CH" e pixação com "X", sendo esta última uma reivindicação dos próprios praticantes como forma de protesto e demarcação de sua arte frente ao cânone); individualização (a produção, que é predominantemente coletiva nas ruas, passa a ser apresentada e assinada individualmente nas galerias).

A pixação se aproxima do tipo de artificação contínua, isso significa que seu status como expressão artística está em constante negociação e redefinição (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.16-17). Fatores como a origem periférica dos pixadores, a natureza subversiva da prática e a sua constante oscilação entre vandalismo e expressão artística impedem que ela atinja um posicionamento integrado nas artes, ao contrário das artes "duráveis" como a pintura e escultura (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.15). A ausência de uma consolidação jurídica, com o pixo ainda sendo considerado crime, reforça essa condição de artificação inacabada. Essa análise demonstra que a pixação oscila e negocia em um fluxo contínuo entre

o vandalismo e a expressão artística, entre a arte e a não arte, fazendo com que sua definição esteja em constante mudança. Isso significa que o seu status artístico não é estável nem durável, mas está em constante disputa, oscilando entre a busca por reconhecimento e o questionamento via transgressão, mantendo fronteiras permeáveis com o sistema da arte.

O processo de artificação da pixação é material, concreto, prático e simbólico, mas enraizado na materialidade. Ele envolve o deslocamento do pixo das ruas para as galerias, a mudança terminológica de "pichação" para "pixação", e a individualização do trabalho em obras de autoria assinada para o mercado de arte, embora a pixação de rua se estruture como um ato coletivo.

A pixação desafia o conceito tradicional de arte, assim como sua relação e os limites da arte contemporânea. Ela não busca simplesmente ser aceita pelo sistema das artes, mas questioná-lo, como demonstra as intervenções, mesmo que isso se converta em mercadoria (processo pelo qual a pixação, que é um ato de transgressão, é absorvida pelo mercado e pelo sistema da arte, perdendo parte de seu caráter original ao se tornar uma mercadoria). O pixo está em um processo de artificação que deve ser analisado considerando seus agentes, o papel das instituições, a estrutura que permite essa compreensão e a reorganização dessa atividade no cenário do sistema das artes. Sobretudo, o poder político das manifestações urbanas marginalizadas. A pixação se mantém, portanto, um fenômeno em metamorfose, onde a tensão entre o marginal e o institucional é a sua principal força motriz.

## REFERÊNCIAS

**A7MA.** Pichar é humano, Disponível em: <https://a7ma.com.br/pichar-e-humano-di/>. Acesso em: 06 out. 2025.

**ABOS, Marcia.** Nuno Ramos não presta queixa contra Rafael A., que pichou sua obra na Bienal, 2011. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/nuno-ramos-nao-presta-queixa-contra-rafael-augustaitiz-que-pichou-sua-obra-na-bienal-2947735> Acesso em: 13 de maio de 2025.

**ABOS, Marcia.** Pichador da Bienal diz ser tão marginalizado quanto urubus da obra de Nuno Ramos, 2011. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/pichador-da-bienal-diz-ser-tao-marginalizado-quanto-urubus-da-obra-de-nuno-ramos-2946629> Acesso em: 13 de maio de 2025.

**A ONDA DO BREAK.** Produção: Coletivo MAD LAB RATS; A21 Films. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fkziwSGDOVk>. Acesso em: 06 out. 2025.

**ANDRADE, Felipe Vinícius de.** Escritores urbanos: uma pesquisa sobre a prática da pixação em Curitiba. 2019. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/62771>. Acesso em: 06 out. 2025.

**ARTISTA ITALIANO CRIA MURAL EM SP PARA ‘DEMOCRATIZAR ARTE’.** São Paulo: Dez. 2021. Disponível em: [https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/artista-italiano-cria-mural-em-sp-para-democratizar-arte.1cce266e86b17e4020224ab5ab84839916g1skzz.html?utm\\_source=clipboard](https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/artista-italiano-cria-mural-em-sp-para-democratizar-arte.1cce266e86b17e4020224ab5ab84839916g1skzz.html?utm_source=clipboard). Acesso em: 05 mai. 2025.

**BECKER, Howard S.** Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais. 4. Ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. Outsiders: estudos de sociologia do desvio. Tradução: Maria Luiza X. De Borges; revisão técnica Karina Kuschnir. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2008.

\_\_\_\_\_. Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2009.

\_\_\_\_\_. Mundos da arte. São Paulo: Livros Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. Quatro coisas que aprendi com Alain Pessin. *Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 9, p. 9-20, jul./set. 2010.

**BENASSI, Giovanna.** Por uma antropologia da arte: algumas contribuições e limitações do pensamento de Alfred Gell (1945-1997). 2020. 182 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

**BERGAMO, Mônica.** Pichadores irão participar da Bienal deste ano. *Folha de São Paulo*, 2010. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/719425-monica-bergamo-pichadores-ira-o-participar-da-bienal-deste-ano.shtml>. Acesso em: 13 de maio de 2025.

**BERTAUX, Daniel.** Destinos Pessoais e Estrutura de Classe. Para Uma Crítica Da Antropologia Política. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

**BORTOLOZZO, Thiago.** Pichadores na Bienal de Berlim 2012. *Múltiplos de arte: São Paulo*. 2012. Disponível em: <https://multiplosdearte.wordpress.com/2012/06/11/pichadores-na-bienal-de-berlim-2012/>. Acesso em: 13 de maio de 2025.

**BOURDIEU, Pierre.** L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, v. 62/63, n. L'illusion biographique, p. 69-72, jun. 1986. Disponível em: [https://www.persee.fr/issue/arss\\_0335-5322\\_1986\\_num\\_62\\_1](https://www.persee.fr/issue/arss_0335-5322_1986_num_62_1). Acesso em: 06 out. 2025.

\_\_\_\_\_. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

**BRANCO, Cláudia Castelo.** Cadê a arte preta? Questiona o artista que fez intervenção na SP-Arte. *G1 de São Paulo*, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/03/30/cade-a-arte-preta-questiona-artista-que-fez-intervencao-na-sp-arte.ghtml>. Acesso em: 13 mai. 2025.

**BÜRGER, Peter.** Teoria da Vanguarda. 1ª ed. Lisboa: Vega, 1993.

**BURKE, Peter.** A performance da arte. *Folha de S.Paulo*: São Paulo, domingo, 5 de julho de 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1998/7/05/mais!/4.html>. Acesso em: 20 mar. 2025.

**CAMPOS, Ricardo; SEQUEIRA, Ágata.** O mundo da arte urbana emergente: contextos e atores. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, Porto, v. 1, n. 2, p. 70-93, 2018. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/5395>. Acesso em: 15 dez. 2025.

**CANCLINI, Néstor.** Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 2011.

\_\_\_\_\_. Art Beyond Itself: anthropology for a society without a storyline. Duke University Press, 2014.

**CARVALHO, Rodrigo Amaro de.** Entre prezas e rolês: pixadores e pixações de / em Belo Horizonte. 2013. 204 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/26861ad2-b924-452c-81ea-d217549867f3>. Acesso em: 06 out. 2025.

**CESARINO, Pedro.** Conflitos e pressuposto na antropologia da arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens. *RBCS* Vol. 32 n° 93 fevereiro/2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/JttsHD6HVKcHnNFrKqHqgrN/?lang=pt>. Acesso em: 06 out. 2025.

**CEVASCO, Maria Elisa.** Para ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

**CONCEIÇÃO, Simone Rocha da; HERBSTTRITH, Júlio César da Rosa.** Pixação: imagens para (des)locar o olhar. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 17., 2021, Salvador. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/350017567\\_PIXACAO\\_IMAGENS\\_PARA\\_DESALOCAR\\_O\\_OLHAR](https://www.researchgate.net/publication/350017567_PIXACAO_IMAGENS_PARA_DESALOCAR_O_OLHAR). Acesso em: 06 out. 2025.

**COSTA, Luciano Rodrigues; SANTOS, Yumi Garcia dos.** O "relato de vida" como método das Ciências Sociais: entrevista com Daniel Bertaux. *Tempo Social*, São Paulo, Brasil, v. 32, n. 1, p. 319–346, 2020. DOI: 10.11606/0103-2070.ts.2020.159702. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ts/article/view/159702>.. Acesso em: 6 out. 2025.

**COSTA, Thays Alves.** A Arte Bruta de Jean Dubuffet. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 11, n. 25, p. 115–130, 2019. DOI: 10.5965/2175234611252019115. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13369>. Acesso em: 6 out. 2025.

**CUCHE, Dennys.** A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 1999.

**CZAJKA, Walmir Braga de Faria Júnior; NEVES, Dédallo; RAMOS, Eduardo Russo.** Raymond Williams e a cultura como problema ordinário. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1: e220073, 2023. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/sant/a/3p89JHssWb4FQKY3qHmCzLf/?lang=pt>. Acesso em: 06 out. 2025.

**DANTO, Arthur C.** O mundo da arte. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia: Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP*, Ouro Preto, v. 1, n. 1, p. 13-25, jul. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/791/746>. Acesso em: 06 out. 2025.

**DE DUVE, Thierry.** Kant depois de Duchamp. In: *Revista do Mestrado em História da Arte*, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano V, n. 5, p. 125-152, 2. sem. 1998.

**DIÓGENES, Glória.** Arte, Pixo e Política: dissenso, dissemelhança e desentendimento. *Revista Vazantes*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 115–134, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20500>. Acesso em: 6 out. 2025.

**FERREIRA, Thaisa da Silva.** Pixação na cidade de Goiânia: criminalização e punição da juventude. 2022. 197 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/74e66afe-71c7-4ec4-b934-e8ad1fc08716>.

Acesso em: 06 out. 2025.

**FRANCO, Sérgio Miguel.** Engodo na arte contemporânea: A luta da pixação contra o campo da arte; uma escultura social. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-11112019-110109/pt-br.php>.

Acesso em: 06 out. 2025.

**FREITAS, Artur Correia de.** O crime como obra de arte: Aníbal López, realismo traumático e crítica institucional (2000- 2012). *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 52, p. 131- 151, jan./abr. 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/msGVxWxm3Dq4YyZzwxHThMc/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 06 out. 2025.

**G1.** MP denuncia três por pichação na Igrejinha da Pampulha, em BH, 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2016/05/mp-denuncia-tres-por-pichacao-na-igrejinha-da-pampulha-em-bh.htm>. Acesso em: 13 mai. 2025.

**GELL, Alfred.** A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. Tradução. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, p. 174-191, 2001.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50036>. Acesso em: 06 out. 2025.

\_\_\_\_\_. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, ano 6, v.8, n.1, p. 41-63, 2005.

\_\_\_\_\_. Arte e agência. São Paulo: Ubu, 2018.

\_\_\_\_\_. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. *REVISTA POIÉISIS*, [S. l.], v. 10, n. 14, p. 243–259, 2018. DOI: 10.22409/poiesis.1014.243-259. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27080>. Acesso em: 6 out. 2025.

\_\_\_\_\_. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Revista Concinnitas*, [S. l.], v. 2, n. 8, p. 40–63, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55318>. Acesso em: 6 out. 2025.

**GOMPERTZ, Will.** Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

**GONÇALVES, Carolina Albuquerque.** A pixação paulista e as vanguardas: poesia concreta no concreto. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/5309>. Acesso em: 06 out. 2025.

**GUÉRON, Rodrigo.** Arte e política: estudos de Jacques Rancière. *AISTHE*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 9, p. 34-46, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/289>. Acesso em: 06 out. 2025.

**HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta.** De Lartification: Enquêtes Sur Le Passage À Lart. Paris: Ehes, 2012.

**IRENE, Avramelos.** Arte como crime, crime como arte. [entrevista concedida a Vist] Miguel Vilela. Agosto de 2023. Disponível em: <https://vistprojects.com/arte-como-crimen-crimen-como-arte/>. Acesso em: 06 out. 2025.

\_\_\_\_\_. Eneri sobre a política da Pixação: o movimento de resistência ao graffiti nativo de São Paulo. [entrevista concedida ao Rave Report] Março de 2023. Disponível em: <https://www.theravereport.com/blog/eneri-pixacao>. Acesso em: 06 out. 2025.

**JAEGER, Barbara Marques.** Falando alto para ser gigante: o pixo como forma de ocupação da cidade e fenômeno ativo na construção do imaginário urbano de Porto

Alegre. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Habilitação Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/212502>.

Acesso em: 06 out. 2025.

**KRUSE, Cristie K.** Celacanto provoca maremoto. [entrevista cedida a Cristie K. Kruse], 2021. Disponível em: <https://sites.google.com/view/catalisando/diversos/celacantoprovocamaremoto/entre-vista>. Acesso em: 14 maio. 2025.

**LAGROU, Elsje Maria.** Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93–113, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15360>. Acesso em: 6 out. 2025.

**LAMBERTI, Renata Sant'Anna.** *Pixo, logo existo: vozes de pixadores da cidade de São Paulo*. 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21582>. Acesso em: 06 out. 2025.

**LEAL, Gabriela Pereira de Oliveira; CAMPOS, Ricardo Marnoto Oliveira.** Ocupando o cubo branco: reflexões sobre a entrada da pixação no mundo da arte. *Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 65, n. 3, p. e197969, 2022. DOI: 10.11606/1678-9857.ra.2022.197969. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/197969>. Acesso em: 6 out. 2025.

**MARTÍ, Silas.** Ataques reacendem debate na Bienal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 de setembro de 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2909201022.htm>. Acesso em: 03 set. 2025.

**MENA, Fernanda.** É permitido pichar. *Folha de S. Paulo*, 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1504201008.htm>. Acesso em: 13 maio. 2025.

**MORPHY, Howard.** “The anthropology of art”. In: INGOLD, Tim (ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology — Humanity, Culture and Society*. New York: Routledge, 1994. p. 648.

**MOULIN, Raymonde.** O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007. **MUNIZ, Diógenes.** Às portas da Bienal, “pixo” busca modelo de negócio no mercado da arte. *Folha de São Paulo*,

São Paulo, 17 de setembro de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/800384-as-portas-da-bienal-pixo-busca-mo-delo-de-negocio-no-mercado-de-arte.shtml>. Acesso em: 03 set. 2025.

**OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro.** Cenas de dissenso e processos... *Líbero – São Paulo* – v. 17, n. 33 A, p. 71-84, jan./jun. de 2014. Disponível em: <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/viewFile/167/143>. Acesso em: 06 out. 2015.

**OLIVEIRA, Anderson Esliê Leite de.** Pichação: arte pública e resistência em Salvador. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18996>. Acesso em: 06 out. 2025.

**OLIVEIRA, Eduarda Gritten de.** O corre das mina da pixação: a presença feminina nas ruas como ato de subversão. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2024. Disponível em: <https://ppgartes.unespar.edu.br/ppgartes-processo-seletivo/pesquisa/dissertacoes-de-fendidas/DISSERTAOKEDUARDAGRITTENDEOLIVEIRA.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2025.

**PAIVA, C. E. A.** Cultura comum, reflexões acerca da obra de Raymond Williams. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 14, n. 163, p. 87-98, 10 nov. 2014. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/25172>. Acesso em: 06 out. 2025.

**PARA BIENAL, “PIXO” PODE SER ARTE E POLÍTICA.** *Folha de São Paulo*, 2010, Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1504201011.htm>. Acesso em: 03 set. 2025.

**PASSIANI, Enio.** Afinidades seletivas: uma comparação entre as sociobiologias da literatura de Pierre Bourdieu e Raymond Williams. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 27, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1939>. Acesso em: 6 out. 2025.

**PIZZA COM GRAFFITI: CRIPTA DJAN.** [Locução de]: Zoio e Tomate. São Paulo: Pizza com graffiti, 15 de maio de 2023. Podcast.

**PIZZA COM GRAFFITI: DINO.** [Locução de]: Zoio e Tomate. São Paulo: Pizza com graffiti, 29 de novembro de 2022. Podcast.

**PIZZA COM GRAFFITI: ENERI.** [Locução de]: Zoio e Tomate. São Paulo: Pizza com graffiti, 26, maio de 2023. Podcast.

**PIZZA COM GRAFFITI: RATONES.** [Locução de]: Zoio e Tomate. São Paulo: Pizza com graffiti, 21 de fevereiro de 2025. Podcast.

**PIZZA COM GRAFFITI: SUSTO'S GG.** [Locução de]: Zoio e Tomate. São Paulo: Pizza com graffiti, 3, abril de 2023. Podcast.

**RANCIÈRE, Jacques.** O desentendimento. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. A Partilha do Sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.

**RIBEIRO, Eduardo.** O icônico pixador #DI# ganhou um documentário, 2016. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/o-icone-pixador-di-ganhou-um-documentario/> Acesso em: 13 mai. 2025.

**SALVADORI, Fausto.** 'Pivetta': o que acontece quando uma rebelde vira mãe. 2021. Disponível em: <https://ponte.org/pivetta-o-que-acontece-quando-uma-rebelde-vira-mae/>. Acesso em: 11 jun. 2025.

**SANTANA, Ricardo Alexsandro de.** Sociologia da arte e os paradoxos do valor estético: uma discussão metodológica. 2013. 97 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/7331?&&&locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/7331?&&&locale=pt_BR). Acesso em: 06 out. 2025.

**SCHECHNER, Richard.** "O que é performance?" (Tradução do capítulo "What is Performance?"). In: Performance Studies: An Introduction. 2. ed. New York; London: Routledge, 2006. p. 28-51.

**SHAPIRO, Roberta.** Que é artificação?. *Sociedade e Estado*, [S. l.], v. 22, n. 1, 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5322>. Acesso em: 6 out. 2025.

**SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie.** Quando há Artificação?. *Sociedade e Estado*, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 14–28, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5704>. Acesso em: 6 out. 2025.

**SHINER, Larry.** La invención del arte: una historia cultural. Tradução de Eduardo Hyde e Elisenda Julibert. Barcelona: Paidós, 2004. (Paidós Estética, 36).

**SOUZA, Mateus de.** Desracialização da arte: reflexões a partir da exposição ART/Artifact. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, [S. l.], v. 27, n. 47, 2023. DOI: 10.22456/2179-8001.136293. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/136293>. Acesso em: 6 out. 2025.

**SPINELLI, Luciano.** Pichação e comunicação: um código sem regra. *LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos*. Ano 14, 1º semestre 2007.

**STONE, Lawrence.** PROSOPOGRAFIA. *Revista de Sociologia e Política*, [S. l.], v. 19, n. 39, 2011. DOI: 10.5380/rsp.v19i39.31689. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/31689>. Acesso em: 6 out. 2025.

**TOMAZ, Kleber.** Após a invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal. *G1*, 2010. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>. Acesso em: 13 mai. 2025.

**TUBAMOTO, Fernanda.** ESTADO DE MINAS. 'Olhai por Nós!': artista que pichou o Pateo do Collegio lança exposição. Minas Gerais, 09 de junho de 2022, Arte de rua. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/06/09/noticia-diversidade,1372340/olhai-por-nois-artista-que-pichou-o-pateo-do-collegio-lanca-exposicao.shtml#google\\_vignette](https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/06/09/noticia-diversidade,1372340/olhai-por-nois-artista-que-pichou-o-pateo-do-collegio-lanca-exposicao.shtml#google_vignette). Acesso em: 06 out. 2025.

**VAZ, Sergio.** Cooperifa: antropofagia periférica. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

**VOJNIAK, Fernando.** Maio de 68 e o “efeito Bourdieu”: críticas ao estruturalismo althusseriano e ao reprodutivismo bourdieusiano em Jacques Rancière. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 341 - 377, abr./jun. 2018. Disponível em: file:///C:/Users/majurie/Downloads/tempo,+13+-+ok+-+maio+de+68.pdf. Acesso em: 06 out. 2025.

**WAINER, João.** O dia em que o mundo descobriu a pichação. *Revista Trip*, São Paulo, julho de 2009. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao#:~:text=%C3%89%20a%20maior%20retrospectiva%20do,2%2C%20Part%201%20e%20S>  
[een](https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao#:~:text=%C3%89%20a%20maior%20retrospectiva%20do,2%2C%20Part%201%20e%20S). Acesso em: 13 mai. 2025.

**WILLIAMS, Raymond.** A cultura é de todos (Culture is Ordinary) 1958. Tradução Maria Elisa Cevasco, disponível em:

<http://pt.scribd.com/doc/68474445/A-Cultura-eOrdinaria1> Acessado em 20/01/20012.

(Sem publicação).

\_\_\_\_\_. Cultura e Sociedade. 1780-1950. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

\_\_\_\_\_. Marxismo e Literatura. São Paulo: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. Palavras Chaves. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. Cultura. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

## **ANEXO - GRUPOS DE PIXAÇÃO E SUAS NOMEAÇÕES**

Os coletivos de pixação desenvolveram identidades próprias e complexas, frequentemente expressas através de seus nomes, tanto individuais quanto de grupo. Este anexo explora a significância por trás da nomenclatura adotada, investigando como esses nomes refletem suas ideologias, os territórios de atuação, as relações internas e até as ambições dentro do movimento. Decifrar a semântica e o simbolismo dessas denominações é fundamental para compreender os arranjos social e cultural que permeiam essa forma de expressão.

**ANORMAIS (PR)** - Aqueles que desviam as normas e estão fora dos padrões comportamentais.

**ARTE FATOS MARGINAIS (PR)** - É uma figura de linguagem, uma paronomásia envolvendo os sons das palavras e expressões “artefatos” e “arte, fatos marginais”.

**ACUSADOS (SP)** - Um grupo de pessoas acusadas e incriminadas pelo ato de pixar.

**AÇÃO (SP)** - Efeito, força, ato, movimento de pixar.

**ADOLESCÊNCIA REVOLUCIONÁRIA (SP)** - Aqueles que questionam a ordem estabelecida através da pixação. São ousados e corajosos.

**AQUI É PUNK (SP)** - Uma junção do movimento punk com a pixação no estilo vandalismo.

**A FIRMA (SP)** - Referente a formação de um grupo de parceiros e cúmplices da pixação.

**CRIMINAIS (SP)** - Diz respeito aos atos criminais da pixação, considerando que no Brasil, pixação é crime ambiental.

**LARÁPIOS (SP)** - Faz alusão aqueles que são considerados ladrões, que furtam.

**PERALTAS (SP)** - Aqueles que são travessos, inquietos e desobedientes.

**HEMATOMAS (PR)** - Faz referência às marcas deixadas pela pixação na cidade.

**MACABROS (PR)** - Relativo aquilo que assusta ou que desperta horror.

**LIMITS (SP)** - Referente aos riscos e aos perigos ligados à prática da pixação.

SUSTO'S (SP) - Uma grife formada pela união de pixadores de São Paulo. Expressão relativa ao abalo ou choque causados por um fato inesperado.

SNK (SP) - O nome tem inspiração no jogo de sinuca (snooker), mas passou a significar a expressão "só na calada", como uma referência ao silêncio da madrugada e a ação dos pixadores no período da noite.

TÓXICO (SP) - Tem origem no xarpi (grafia obstrusa e ondular) do Rio de Janeiro, mas praticado como o nome de um grupo de pixadores de São Paulo.

NATIVOS (SP) - Um grupo de amigos nativos de Santo André em São Paulo.

ENEMYS (SP) - Faz referência aos inimigos do estado ou inimigos públicos.

ENERI (SP) - Refere-se ao nome Irene ao contrário, Eneri.

OS INFERNALIS (SP) - Relativo aquilo que incomoda e que intenso.

LIXOMANIA (SP) - Nome inspirado na banda punk de São Paulo Lixomania. Mas o nome se popularizou com o grande volume de pixações feitas pelo pixador Zé.

INSANOS (PR) - Ações incontroláveis, irresponsáveis e insanas.

XAROPES (POA) - Aquilo que traz aborrecimento e incômodo Um grupo de pixadores que picham muito.

TRAPOS (PR) - Diz respeito a desconformidade e ao desgaste dos padrões de comportamento.

ESTRANHOS (PR) - Relativo a ideia de que a prática da pixação está fora do comum e provoca espanto.

100 RASTROS (PR) - Grupo que não deixa vestígios ou rastros durante a pixação.

UPE (PR) - União Provoca Espanto - Grife formada por grupos de pixação da cidade de Curitiba no início dos anos 2000.