

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
CURSO DE MESTRADO**

CARLOTA PHILIPPSSEN

**O PIXO: A ARTE DE UMA CONSCIÊNCIA QUE QUER EXPLICAR
UMA REALIDADE**

**Campo Grande - MS
Abril/2019**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
CURSO DE MESTRADO**

CARLOTA PHILIPPSSEN

**O PIXO: A ARTE DE UMA CONSCIÊNCIA QUE QUER EXPLICAR
UMA REALIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para o Exame de Defesa, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Inara Barbosa Leão

**Campo Grande - MS
Abril/2019**

TERMO DE APROVAÇÃO

CARLOTA PHILIPPSEN

O PIXO: A ARTE DE UMA CONSCIÊNCIA QUE QUER EXPLICAR UMA DETERMINADA REALIDADE

Dissertação apresentada para o Exame de Defesa no Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso de Mestrado, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em ____/____/____

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª Drª Inara Barbosa Leão
Orientadora
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Profª Drª Vera Lúcia Penzo Fernandes
Membro Titular
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Profª Drª Profa. Dra. Branca Maria de Meneses
Membro Titular
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Prof. Dr. David Victor-Emmanuel Tauro
Membro Suplente
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

DEDICATÓRIA

Aos trabalhadores-artistas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aqui a todas as pessoas que de uma forma ou de outra estiveram presentes durante minha jornada de mestranda. Não conseguirei contemplar todas aqui, mas espero que elas saibam que sou muito grata.

Meu carinho especial ao meu filho, pela parceria e amor; meu companheiro que pacientemente leu várias versões desta dissertação, revisando e me auxiliando nas partes, para mim muito chatas, de formatação e normas técnicas; meu irmão, ainda que morando em outro estado se fez presente através dos meios digitais de comunicação, me auxiliando principalmente no projeto para a seleção de ingresso no mestrado; e minha família, principalmente minha mãe e meu pai, pelo suporte e afeto durante os momentos difíceis enfrentados ao longo deste processo;

À minha admirável orientadora, pela paciência e generosidade desde o primeiro contato que fizemos para meu ingresso no mestrado, nos momentos de ansiedade, dúvidas e bloqueios criativos. Pelas conversas e orientações;

À banca examinadora, pelas sugestões, incentivo e trocas na etapa de Qualificação;

Aos amigos pacientes com meus sumiços e silêncios longos, quando precisava cumprir com os prazos;

Aos professores do curso, pelo conhecimento e experiências compartilhadas;

Aos trabalhadores da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Manifesto - O pixo nosso de cada dia

A pixação normalmente escrita com X por nós pixadores não é apenas uma grafia estilizada de palavras nos espaços públicos da cidade, trata-se de um desenvolvimento expressivo realizado em sua maior parte por jovens das periferias, e funciona como a voz dos sem voz, o grito mudo dos invisíveis, brado pintado, corre existencial, identidade. Na pixação não há um consenso, muito menos liderança única. Na real são vários bandos, uma vasta vida louca solta pela cidade.

Quem pixa defende com unhas, dentes e tinta preta a prática e filosofia da pixação. O feitiço da pixação arrebatou o sujeito pixador, pede dedicação desmensurada e risco de morte. Na pixação o que realmente importa é a dinâmica de criação dos riscos, não basta só pixar, temos que produzir excitação e adrenalina, transgredir para progredir, radicalizar, chocar. Exercer nossa liberdade de expressão, já que vivemos numa falsa democracia. O novo meio urbano reforça e valoriza desigualdade e separações e é, portanto, um espaço público não democrático e não moderno. Processos de discriminação combinam-se ao medo, criando novas formas de segregação, dentre as quais a construção de muros é a mais emblemática.

O que pra uns é vandalismo, pra nós é (re)apropriação, o pixador é o artista urbano que vê a cidade como suporte. Estamos nos (re)apropriando de uma cidade que foi negada a nós. O pixo é a retomada da cidade por parte dos excluídos. Cada parede pixada é sinônimo de insatisfação social, se agrada ou desagrada já é outra questão, o importante mesmo é que incomode. A pixação pede mais do que passagem, pede permanência, como pedra lascada e não polida. Como um conceito, e não incoerência pede solidez e clama por respeito, e se assim não for o pixo vai pegar.

Nesse exato momento muitos pixadores estão nascendo, sina traçada, ainda sem saber se gente ou urbanoide. É circunstancial e sintomático por referência cultural, por contingência social, por razões antropológicas. Somos a tribo dos escribas underground, predominantes e crescentes na bolsa amniótica das periferias.

Pra quem ainda não sabe anuncio aqui: Não ao futuro, o pixo é a ausência do futuro, a enfermidade da vida, praga moderna, peste aerosol, câncer cancro cítrico. Vale o que está escrito nas paredes, e nós não pretendemos parar.

Cripta Djan – Os + Fortes (SP) Brasil 2013.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. A RELAÇÃO ENTRE ARTE E CULTURA.....	16
2.1 A cultura: trabalho ou capital acumulado no capitalismo	19
2.2 Estética	35
2.3 A atividade artística	38
2.4 Arte e a crítica à indústria cultural	48
3. PIXO É ARTE? PIXO É LINGUAGEM? PIXO É O QUÊ?.....	53
3.1 O pixo e o primeiro pixo: Abaixo a ditadura!.....	56
3.2 A Resistência em Campo Grande, MS, a uma forma de arte, para além da sujeira e da transgressão	82
4. A ARTE DA CONSCIÊNCIA: ELABORAR UMA NOVA REALIDADE A PARTIR DA ATIVIDADE E DA FRUIÇÃO ARTÍSTICAS	87
4.1 A importância da arte para a consciência.....	89
4.2 Os processos inconscientes dependem da orientação que dermos aos processos conscientes: uma função da arte	92
5. PIXAR, POR QUÊ? INTERPRETAÇÃO DAS IDEIAS DE UM PIXADOR EXPLICITADAS PELA ANÁLISE GRÁFICA DO DISCURSO SIMPLIFICADA.	96
6. À GUIA DE CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	115
ANEXOS.....	122
ANEXO I – ROTEIRO PARA ENTREVISTA.....	123
ANEXO II - ANÁLISE GRÁFICA SIMPLIFICADA DA ENTREVISTA REALIZADA COM O PIXADOR	124
ANEXO II - TABELA DE REGISTRO DE PALAVRAS EMITIDAS E SUAS QUANTIFICAÇÕES PARA A ANÁLISE DA ENTREVISTA REALIZADA COM O PIXADOR.....	125
ANEXO III – CORPUS DA ENTREVISTA PREPARADA PARA A ANÁLISE.....	129

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa que resultou nesta dissertação teve por objetivo analisar os sentidos e significados dos conteúdos da consciência de um pixador, mediados por esta atividade artística e, assim, entender como suas vivências cotidianas decorrem dos sentidos promovidos por essa atividade.

Na perspectiva da Teoria Psicológica Sócio-Histórica buscaremos, principalmente, nos escritos de Vigotski sobre a psicologia da arte, o aporte para compreender a reação estética e sua importância para a consciência. Entendendo a arte como atividade imprescindível para a condição humana, Vigotski (1999) a define como técnica social dos sentimentos, sendo capaz de possibilitar em nós novas relações entre os processos psicológicos superiores, criando novas relações entre as funções psicológicas que possibilitam novos sistemas e ligações entre os já existentes. Daí resulta a importância e a necessidade da arte para a humanização dos indivíduos. Para Vigotski (1999):

[...] a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam o algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma a sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte. A arte está para a vida como o vinho para a uva [...]. (VIGOTSKI, 1999, p.307)

Nesta nossa pesquisa acatamos a orientação da Teoria e lidamos com a pixação como uma atividade humana que é artística por ser uma linguagem própria, que se apresenta como manifestação cultural de um grupo. Isso porque é a forma de explicação de uma determinada realidade e está contida na relação que a sociedade faz com a arte.

A escolha da grafia com “x” da palavra pixação será explicada no segundo capítulo, entretanto convém de antemão diferenciar as duas formas de grafia da palavra. A palavra grafada com “ch” é a que possui seu significado na gramática da língua, presente no dicionário e utilizada pelas instituições hegemônicas para se referir à atividade transgressora de sujar paredes e muros. A grafia com “x” é utilizada pelos indivíduos que praticam a atividade, considerada por eles uma linguagem artística.

Em entrevista para a revista eletrônica O Viés, em 08 de novembro de 2012, o pixador e ativista, como se apresenta, Djan Ivson Silva, o Cripta Djan, discorre sobre a escolha da grafia que representa a atividade da pixação. De acordo com a matéria:

Os pixadores, com X e não com CH, são muito mais do que o senso comum possa repassar. São “rebeldes”, “revolucionários”, como diz Djan, que fazem do muro e da cidade suas telas e seus ateliês querendo ser lembrados assim, como participantes da história, e não como meros espectadores. Não por acaso essa luta é até na grafia do termo. Se nos dicionários “pichação” se escreve com CH, para os pixadores ela se escreve com X. (DJAN, 2012. Destaques no original)

Neste capítulo, ainda apresentaremos a história da pixação no Brasil que surge durante a ditadura militar, e de que forma ela se relacionava com este período, as concepções sobre arte e cultura dos militares e dos artistas do período. E, como é a relação com a sociedade no momento atual.

Entendendo que os pixadores reivindicam as suas participações na sociedade como sujeitos ativos que a constituem e transformam. Buscam com ela negar as suas inserções sociais como indivíduos pobres, membros da classe trabalhadora e, portanto, subordinados à classe hegemônica; sem expressões próprias. Não se reconhecendo como subordinados, se apresentam como portadores de suas próprias experiências e formas de representá-las que os diferenciam das outras formas de expressão social. Sendo assim, tomamos o pixo como uma linguagem artística necessária que exige que se compreenda quais são as suas características que, como arte, assume na sociedade capitalista. Para tanto, nos remetemos a Marx e Engels (1974) quando demonstram que a história da arte também é definida pelo desenvolvimento de técnicas, ferramentas, pela organização da sociedade e a divisão do trabalho. Assim, há uma relação de determinação entre o desenvolvimento do capitalismo e a arte.

Sobre estes condicionamentos, Marx e Engels afirmam que:

Se comparar Rafael a Leonardo da Vinci e Ticiano, verá a que ponto as obras de arte do primeiro foram condicionadas pela expansão de Roma, devida, na altura, à influência florentina, a que ponto as de Leonardo o foram pelo estado social de Florença e, mais tarde, as de Ticiano pelo completamente diferente desenvolvimento de Veneza. (MARX; ENGELS, 1974, p.53)

Porém, quanto mais as relações entre modo de produção e superestrutura se sofisticam, menos direto se torna este condicionamento. Daí Marx e Engels (1974)

destacarem que, mesmo marcadas pelo contexto material de produção, existe uma relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e a arte. Assim:

É sabido que, no que toca à arte, determinados períodos de florescimento não estão, de maneira nenhuma, relacionados com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com a base material, por assim dizer, a ossatura da sua organização. Por exemplo, os Gregos comparados aos modernos, ou, ainda, Shakespeare. Quanto a certos gêneros da arte, por exemplo, a epopéia, admite-se até que nunca mais poderão ser produzidas na sua forma clássica, marcando a época no mundo, desde que surgiu a produção artística como tal. Por conseguinte, no próprio campo da arte, certas manifestações importantes só são possíveis num grau inferior do desenvolvimento artístico. Se isso é verdadeiro em relação aos diferentes gêneros da arte, no campo da própria arte, surpreende menos que a mesma coisa se passe nas relações do domínio integral da arte com o desenvolvimento geral da sociedade. A dificuldade consiste unicamente na formulação geral dessas contradições. [...] (MARX; ENGELS, 1974, p.61)

Entretanto, é menos mediada e de mais fácil apreensão o fato que a organização da sociedade deriva das relações materiais de produção, as quais determinam as concepções intelectuais desenvolvidas por esta sociedade. Por isso, as ideias predominantes são as da classe que domina a produção material do período. Estas relações serão demonstradas no primeiro capítulo.

Vazquez (1978) aponta que podemos encontrar ao longo da obra de Marx a análise das relações entre arte e capitalismo. De acordo com ele “[...] vinculadas como estão a determinado tipo de organização social, resulta – segundo Marx – que nas condições capitalistas a produção material não apenas desfavorece, como se volta contra ela. (VAZQUEZ, 1978, p.172)

Este conteúdo será apresentado no primeiro capítulo, no qual explicaremos a relação entre arte e cultura, vista sua importância para a compreensão da pixação como atividade artística ainda não absorvida pelo mercado hegemônico. Mas, já podemos destacar que a explicação de algumas de suas características, como a ilegalidade que lhe é atribuída, por ser considerada como transgressão e vandalismo decorrem da sua origem estar na classe trabalhadora.

Esta explicação inicial da dificuldade de apreensão da relação existente entre o trabalho de produção artística, o modo de produção da vida e as classes sociais no capitalismo nos conduziram à indagação sobre a constituição da consciência de trabalhadores-artistas, cujo produto-arte é uma linguagem inerente à sua classe, mas que não é compreendida pelas outras classes como tal, e uma ideologia para a burguesia. E

ainda, sobre como o trabalhador desta manifestação artística pretende questionar o ordenamento das classes e seus respectivos meios de participação na sociedade, uma vez que ele se nega a se inserir no mercado onde os seus produtos poderiam vir a declarar as condições da sua origem.

Diante da problemática, o conceito de consciência que utilizamos na pesquisa, cujo relatório é esta dissertação, é o que foi concebido, principalmente, por Vigotski (1896-1934) na elaboração da teoria psicológica Sócio-Histórica, a partir das contribuições teóricas e metodológicas do materialismo histórico dialético. A importância da consciência para a Psicologia Sócio-Histórica decorre de ela ter como um de seus fundamentos o fato de o homem ser natureza transformada. Isso exige a constituição e valorização da consciência individual sobre a realidade em que se vive, pois, cada sujeito deve modificar a natureza às suas necessidades, uma vez que a ela não se adapta e na medida em que a modifica, se transforma, em um processo dialético. Isso significa que esse processo não é linear, mas apresenta contradições, saltos e retrocessos. Estes conteúdos serão apresentados no quarto capítulo sobre a psicologia da arte.

A discussão sobre a consciência orienta a obra do autor que tomou esta propriedade psíquica como o objeto de estudo para a criação de uma Psicologia Geral. Este conceito permeia sua obra, e vai sendo desenvolvido sempre em relação com outras categorias psicológicas, como é característico do uso da lógica dialética em sua teoria, ou seja, em decorrência do método.

De acordo com as suas necessidades, para sobreviver, cada ser humano desenvolve as suas atividades no meio social. Essas ocorrem com a mediação de instrumentos que, sob as mesmas determinações, se sofisticaram. Assim, as necessidades, as atividades e os instrumentos possibilitam que as estruturas fisiológicas presentes no nosso organismo se transmutem ou constituam as funções psicológicas superiores, dentre as quais estão a memória e a atenção voluntárias, a linguagem e o pensamento. As funções psicológicas superiores são tipicamente humanas, porque os sujeitos as controlam e dominam de acordo com as suas necessidades e, por seu caráter não nato, se desenvolvem através da mediação social.

Por isso, Vigotski compartilha da certeza que o ser biológico *homo sapiens* torna-se humano através da sua atividade, mediada pela cultura transmitida pelos outros humanos presentes em seu contexto sócio-histórico. É devida à apreensão dos conteúdos culturais que a consciência humana se desenvolve, em relação de

antagonismo com o inconsciente, que é o seu pólo dialético. Santos e Leão (2012) explicam que:

Nessa concepção, existe uma relação dinâmica e permanente entre consciente e inconsciente, de tal forma que o inconsciente atua em nosso comportamento, e é a partir destas manifestações que é possível identificar as leis que o regem. Consciente e inconsciente são tomados como qualidades diferentes de um mesmo objeto, formas diferenciadas do psiquismo. (SANTOS; LEÃO, 2012, p. 638)

Além dos processos da consciência, acima referidos, apresentaremos nesta introdução alguns aspectos da metodologia da pesquisa, para que se possa entender como chegamos aos resultados que obtivemos, mas que estão contemplados integralmente no quinto capítulo. Ou seja, como orientação metodológica para a realização da nossa pesquisa, adotamos os fundamentos do Materialismo histórico dialético, que é, ao mesmo tempo, um sistema filosófico e um método de construção de conhecimento, elaborado por Karl Marx (1818-1883) na superação do materialismo mecanicista de Feuerbach e da dialética idealista de Hegel.

Sua epistemologia orienta uma metodologia a qual indica que se deve buscar a explicação da constituição do indivíduo e da sociedade na história do mundo material. Pois são nas relações estabelecidas para a execução das atividades dos homens que eles se individualizam e se desenvolvem, de acordo com os arranjos estabelecidos pelas condições materiais nas quais participam. É um movimento de superação e criação constantes.

Essa dinâmica não é linear e tampouco isenta de contradições. É um movimento dialético, no qual forças opostas se contrapõem permitindo assim a emergência de novos processos que o sintetizam. Sobre isso nos afirma San Vicente:

Las categorías y conceptos que usa la dialéctica han surgido a lo largo de la mejora del pensamiento humano, pero dentro de sus contradicciones, y permiten comprender el automovimiento de la materia en base al desarrollo de sus contradicciones internas. Los conceptos de la dialéctica expresan lo esencial de los fenómenos, sus propiedades estables y sus relaciones con otros objetos; al expresar su esencia y propiedades estables indican su cualidad e identidad, y al expresar sus relaciones con otros fenómenos muestran sus movimientos y sus formas, logrando así una profunda descripción de la realidad. Conforme avanza el conocimiento social, los conceptos se enriquecen, se depuran de los errores y aumentan sus conexiones con otros conceptos. (SAN VICENTE, 2007, p. 21)

Orientar-se por esta abordagem significa compreender as leis mais gerais da natureza, da sociedade e do pensamento, utilizando-se de dados das realidades objetiva e subjetiva, apreendidos em seus movimentos de desenvolvimento e transformação. O que depende de chegarmos ao conhecimento de suas origens e forças motrizes. As contradições, como unidades de opostos mutuamente excludentes constituem suas categorias principais. A relação de luta entre os contrários estabelece a origem e o desenvolvimento da natureza, da sociedade e do pensamento, por desvelar que esse desenvolvimento ocorre por transformações qualitativas, decorrentes do acúmulo quantitativo de pequenas mudanças, onde os estágios anteriores aparecem como uma nova organização, mantendo por vezes algumas características desses estágios.

Esse método foi indispensável para a elaboração da psicologia formulada por Vigotski, pois permitiu que compreendesse os movimentos da realidade e explicasse a relação entre os indivíduos e o meio material, social onde produzem sua existência. Vigotski (1996), em seu texto sobre *El significado histórico de la crisis de la psicología. Una investigación metodológica*, coloca a importância do enfoque materialista históricodialético para a superação do idealismo e mecanicismo na ciência psicológica. Assim, esclareceu a relação indissociável entre práxis e pesquisa, ressaltando aspectos sócio-históricos da produção da vida dos homens e de seu psiquismo.

Sobre o método para a ciência psicológica, ele afirma que:

Esse novo enfoque nos indica que a realidade determina nossa experiência; que a realidade determina o objeto da ciência e seu método, e que é totalmente impossível estudar os conceitos de qualquer ciência prescindindo das realidades representadas por esses conceitos. (VIGOTSKI, 1996, p. 246)

Assim, durante a execução da pesquisa, foi importante realizarmos um aprofundamento do nosso entendimento sobre quais técnicas nos possibilitariam apreender as condições materiais, levando-se em conta os princípios do método materialista histórico dialético enquanto um processo complexo. Sobre a necessidade de se garantir a relação lógica entre a realidade e o modo de examiná-la, Torres (2011) nos aponta que:

Como todo proceso complejo es imposible que se pueda reglamentar o establecer una metodología general y única para su aplicación científica y exitosa. Nunca se logrará de manera eficaz en un primer intento porque definitivamente será un proceso paulatino de aproximaciones sucesivas, con aciertos y desaciertos, con avances y retrocesos. (TORRES, 2011, p. 24)

A relação entre teoria e método na psicologia sócio-histórica nos permite a compreensão de que os homens se constituem a partir das relações estabelecidas socialmente e por meio de sua atividade a qual transforma o mundo e promove a sua própria transformação. O principal processo da sua transformação é a construção de sentidos, que se integram aos significados culturais já estabelecidos pela sociedade, no período histórico em que vive:

Assim é possível determinar qualitativamente, através de técnica específica, os pontos em comum que sustentam toda a articulação do discurso de grupo a partir do pensamento expresso por cada membro em relação a sua atividade. De acordo com a teoria vista até aqui, podemos afirmar que temos acesso à consciência através da palavra, de onde podemos apreender dados emocionais, ideológicos, contraditórios e a forma como o pensamento se desdobra no próprio discurso. Nos relatos de vivências e histórias de vida refletem-se as imagens conscientes que o indivíduo faz de si e da realidade que a ele se apresenta. (LANE, 1989)

Por observarmos as orientações acima, os dados da pesquisa foram obtidos através da realização de entrevista semiestruturada. O discurso do sujeito entrevistado foi gravado, transcrito transformando-se em *corpus* para análise, que em seguida foi preparado para a exploração qualitativa dos dados através da técnica de Análise Gráfica do Discurso. Nessa técnica a linguagem é compreendida como elemento de comunicação para a organização e produção das relações sociais, e depois de interiorizada torna-se a gênese e suporte do pensamento.

Segundo Leão:

Significados comuns se encontram integrados na linguagem de uma comunidade e em todas as formas em que os membros de tal comunidade podem falar, porem-se de acordo ou não, dar sentidos, pedir, descrever, rebelarem-se ou investigar a realidade social construída por meio de tal linguagem. (LEÃO, 2007, p. 71)

O discurso deve ser interpretado a partir das categorias que nele se apresentam, o que exige a compreensão da atividade que o origina e, que deve ser o que criou o afeto que atingiu o sujeito na forma da pergunta do pesquisador. A técnica de Análise Gráfica de Discursos busca “detectar os núcleos de pensamento que geraram o discurso sem esfacelá-lo” (LANE e SAWAIA, 1995, p. 75- 76 apud LEÃO, 2007).

Por meio desta técnica, partimos do entendimento de que a intersubjetividade é anterior à subjetividade, uma vez que a apreensão de significados ocorre na relação com

outros, assimilados na atividade dos sujeitos. Esses significados, formados sócio historicamente, são transmitidos e mantidos através de processos de atividade e de interação social.

De acordo com Lane (1987), ao utilizar essa técnica:

[...] não se procura a generalização, mas sim a especificidade dentro de uma totalidade e, portanto, os indivíduos estudados são escolhidos em função de aspectos e condições consideradas significativas e que muitas vezes não podem ser pré-definidas, mas que emergem da própria análise que vem sendo feita. (Lane & Codo, 1987, p. 46 apud Leão, 2007, p. 78).

Na etapa de organização dos dados, realizamos a identificação e numeração das Unidades de Significação que são manifestadas através de frases no relato, para posteriormente demarcar palavras e seus sinônimos que se repetem, indicando a elaboração do discurso sob tais temáticas. A partir desses núcleos do discurso, foi elaborado o gráfico onde pudemos observar os movimentos do pensamento. (Leão, 2007)

De acordo com Leão (2007):

[...] a partir dos textos gerados pelas transcrições das entrevistas, chamados também de “corpus”, as principais operações da análise são as seguintes: (a) uma decomposição do “corpo” em unidades de significado segundo uma enumeração dos enunciados; (b) a elaboração dos gráficos; (c) a localização das palavras-núcleos; (c) a constituição de classes de equivalência semântica em função de um domínio de referência – os significados e sentidos expressos pelo movimento dos núcleos, indicados na Análise Gráfica. (LEÃO, 2007, p. 74. Destaques do original)

A partir do enunciado, seguiu-se a interpretação dos núcleos a partir da teoria da Psicologia Sócio Histórica, onde trouxemos os conceitos necessários para a compreensão dos processos de consciência do sujeito entrevistado em relação à atividade da pixação, apresentada no penúltimo capítulo.

Lembramos que esta dissertação não busca esgotar as conclusões em relação a temática, uma vez que na própria teoria o tema ainda não apresenta um conhecimento sistematizado. Vigotski não aprofundou sua produção teórica em Psicologia da Arte após a publicação da obra utilizada como fundamental nesta dissertação, permanecendo um campo que ainda precisa ser mais aprofundado.

2. A RELAÇÃO ENTRE ARTE E CULTURA

Para abordar o tema proposto: entender se pixar é uma atividade artística e, como tal, proporciona catarse social, vamos analisar quais os sentidos individuais que se contrapõem aos significados sociais sobre a pixação e como aqueles medeiam a consciência do sujeito que a pratica. Buscaremos, assim, constatar se esta atividade artística é catártica, tal como define Vigotski em sua obra *Psicologia da Arte* (1999).

Ao concordarmos que o pixo é uma atividade artística e, como tal, decorre das contradições entre as experiências individuais e sociais de um mesmo sujeito, precisamos, por exigência metodológica, definir e contextualizar socialmente a arte que o contempla como um aspecto da cultura que se expressa materialmente, mas de formas diversas em diferentes períodos históricos.

Portanto, é necessária a explicitação da relação dialética entre essa atividade e a conjuntura sócio histórica que promove a produção da pixação e sua prática na atualidade. Assim, neste primeiro capítulo nos baseamos principalmente, nos textos de Gramsci (1922, 1976, 1978, 1978a, 1982, 2002, 2002a, 2007, 2007a) e de outros teóricos marxistas como Vazquez (1978), Pekhanov (1969), Lenin (1982) e próprio Marx (1974), que estudaram as questões relativas à cultura em suas obras para trazer mais compreensão ao tema pela perspectiva marxista.

É possível encontrar trabalhos apoiados nos escritos de Gramsci (1891-1937) em relação à educação, antropologia, ciências sociais e psicologia, dadas a complexidade e a abrangência da obra do autor e sua compreensão dos aspectos materiais e históricos da sociedade sob o modo de produção capitalista. Não é objetivo desse trabalho esgotar o entendimento do autor sobre a cultura, mas compreender e explicar a importância da cultura para analisarmos a arte em relação dialética com base infra-estrutural mediada pela cultura.

De acordo com Leão (1994), Gramsci acata e amplia a explicação marxista de cultura, como o conjunto articulado e preservado das teorias e técnicas construídas historicamente pelos homens, que são importantes para a construção e preservação das condições para a manutenção da humanidade; entende, também, que a gênese da arte está no trabalho humano, compreendido como atividade pela qual eles produzem sua existência material. Ou seja, parte do entendimento que desde os primórdios da história da humanidade, a necessidade de modificar a natureza visando à sobrevivência da

espécie, levou-os a criar ferramentas e a utilização destas exigiu o domínio do modo como operá-las.

Porém, Gramsci destaca que a cultura é a ação. E por isso o seu conceito de cultura está imbricado ao conceito de hegemonia. Porque, além da cultura ser o conjunto de fatores materiais, intelectuais, emotivos e intersubjetivos pertencentes e capazes de gerar condições para o aprimoramento de uma coletividade; é também a gênese dos anseios e do comportamento coletivo. Fundamentalmente, cultura para Gramsci é como se cuida de algo, se faz alguma coisa. Então, a cultura é a expressão dos produtos do desenvolvimento histórico de uma classe ou grupo social, tal como, suas práticas, normas, ideias e convicções. (LEÃO, 1994)

E, dado o processo dialético, ao se apropriar delas e as utilizar os homens se modificam. Como nos explica Leontiev:

Começavam a produzir-se, sob a influência do desenvolvimento do trabalho e da comunicação pela linguagem que ele suscitava, modificações da constituição anatômica do homem, do seu cérebro, dos seus órgãos dos sentidos, da sua mão e dos órgãos da linguagem; em resumo, o seu desenvolvimento biológico tornava-se dependente do desenvolvimento da produção. Mas a produção é desde o início um processo social que se desenvolve segundo as suas leis objetivas próprias, leis sócio-históricas. A biologia pôs-se, portanto, a “inscrever” na estrutura anatômica do homem a “história” nascente da sociedade humana. Assim se desenvolvia o homem, tornado sujeito do processo social de trabalho, sob a ação de duas espécies de leis: em primeiro lugar, as leis biológicas, em virtude das quais os seus órgãos se adaptaram às condições e às necessidades da produção; em segundo lugar, às leis sócio-históricas que regiam o desenvolvimento da própria produção e os fenômenos que ela engendra. (LEONTIEV, 2004, p. 280-281. Grifo no original)

A necessidade de transmitir os conhecimentos sobre os instrumentos físicos e psicológicos, as operações e ações necessárias para a atividade com os mesmos no trabalho coletivo dos homens e nas relações sociais derivadas destas condições, obrigou o registro e conservação destes. Assim, se desenvolve o que entendemos como cultura, compreendida como o conhecimento e as técnicas acumuladas historicamente e preservados por um grupo social dada a sua utilidade para a manutenção da vida dos membros desse grupo.

De acordo com Leontiev:

Era preciso, portanto, que estas aquisições se fixassem. Mas como, se já vimos elas não podem fixar-se sob o efeito da herança biológica? Foi sob uma forma absolutamente particular, forma que só aparece com a sociedade humana: a dos fenômenos externos da cultura material e

intelectual. Esta forma particular de fixação e de transmissão às gerações seguintes das aquisições da evolução deve o seu aparecimento ao fato, de diferentemente dos animais, os homens terem uma atividade criadora e produtiva. É antes de mais o caso da atividade humana fundamental: o trabalho. (LEONTIEV, 2004, p. 283)

Assim, pensar sobre a cultura é refletir acerca da materialidade própria do período histórico no qual seus diferentes aspectos se desenvolvem. O legado de todo o produto da atividade humana materializado na cultura nos antecede ao nascermos: as linguagens, ciências, artes, filosofia, a tecnologia para edificação, os meios de produção, as instituições sociais, etc.; carregados das verdades e interesses das classes do período histórico a partir dos quais foram produzidos. Assim a cultura é resultado da conjuntura material e ideal, bem como das condições de seu avanço social.

Cada geração começa, portanto, a sua vida num mundo de objetos e de fenômenos criado pelas gerações precedentes. Ela apropria-se das riquezas deste mundo participando no trabalho, na produção e nas diversas formas de atividade social e desenvolvendo assim as aptidões especificamente humanas que se cristalizaram, encarnaram nesse mundo. Com efeito, mesmo a aptidão para usar a linguagem articulada só se forma, em cada geração, pela aprendizagem da língua. O mesmo se passa com o desenvolvimento do pensamento ou da aquisição do saber. Está fora de questão que a experiência individual de um homem, por mais rica que seja, baste para produzir a formação de um pensamento lógico ou matemático abstrato e sistemas conceituais correspondentes. Seria preciso não uma vida, mas mil. De fato, o mesmo pensamento e o saber de uma geração formam-se a partir da apropriação dos resultados da atividade cognitiva das gerações precedentes. (LEONTIEV, 2004, p. 283)

Sendo assim, compreendemos a importância da apropriação da cultura para o processo de hominização e para a constituição do psiquismo individual, pois este conjunto de produções humanas denominadas cultura, será a base a partir da qual se dá o desenvolvimento da consciência onto e sócio geneticamente.

Como afirma Lenin (1982), em sua concepção materialista da consciência e do pensamento, estes são produtos da matéria e funções do cérebro humano. Isso porque, o pensamento (processo e função psíquica) e a consciência (qualidade do psiquismo) não surgem de si mesmos, mas como representações do mundo, elaboradas nas atividades do gênero humano para a modificação da natureza, como forma de sobrevivência. Porém, esta representação não é um reflexo direto como o de um espelho, a imagem do objeto na nossa consciência é elaborada de maneira mediada através da atividade. De acordo com Rubinstein (1974):

[...] *El análisis de la teoría refleja a la luz de la filosofía marxista-leninista conduce de manera necesaria a la expresión filosóficamente concebida del principio materialista dialectico del determinismo: las causas externas actúan a través de condiciones internas. No es difícil convencerse de que la estructura metodológica de la teoría leninista del reflejo es la misma, dado que dicha estructura incluye en si la afirmación del papel determinante del objeto y, al mismo tiempo, subraya que su reflejo no es un reflejo muerto, a modo del de un espejo. Según la teoría del reflejo, el objeto determina el conocimiento, pero no determina la imagen del objeto directa, mecánicamente, sino de manera mediada, a través de la actividad del análisis, de la síntesis, dirigida al restablecimiento mental de la realidad objetiva transformando los datos sensoriales que surgen como resultado de la acción del objeto sobre los órganos de los sentidos, pero sin expresar de manera adecuada la esencia” del objeto.* (RUBINSTEIN, 1974, p. 301)

Citando Engels, Lenin (1946) reafirma a ideia da consciência e do pensamento como processos que derivam da atividade e cultura:

De onde o pensamento pode deduzir tais princípios? (Trata-se dos primeiros princípios de todo conhecimento). De si mesmo? Não... Não se trata aqui senão das formas de ser do mundo exterior, e essas formas, o pensamento nunca as pode criar ou tirar de si mesmo, mas, antes, do mundo exterior... Os princípios não são o ponto de partida da pesquisa (como pretende Dühring, que queria ser materialista, mas não chegou a aplicar o materialismo com espírito consequente), mas, antes, o seu resultado final; não são aplicados à natureza e à história da humanidade, mas delas derivam; não é a humanidade ou a natureza que se regem e se modelam de, acordo com tais princípios, mas os princípios não são verdadeiros senão na medida em que concordam com a natureza e a história. Tal é a concepção materialista: a que o Sr. Dühring lhe opõe é idealista, subverte todas as relações, tudo põe em desordem e constrói o mundo real segundo a ideia... (LENIN, 1946, p. 21)

A concepção marxista concebe o desenvolvimento da consciência a partir da vida real dos homens, da afirmação que toda produção do ser humano emana da maneira como estruturam as relações sociais partindo da atividade, das condições materiais específicas os indivíduos produzem suas ideias e suas representações da realidade. “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida é que determina a consciência.” (MARX; ENGELS, 2010, p. 52). Dessa forma, em relação dialética, os homens se transformam ao desenvolverem suas condições, relações materiais, também seu pensamento e os produtos desse pensamento.

2.1 A cultura: trabalho ou capital acumulado no capitalismo

Discorrer sobre a cultura de acordo com o materialismo histórico dialético é contextualizar sua relação com o modo de produção capitalista e as implicações para o psiquismo. Porque a espécie humana cria elementos da cultura dentro dos limites e possibilidades presentes na forma de produção material da vida que engloba instrumentos materiais e psicológicos produzidos por determinada sociedade.

A análise da relação entre cultura e o modo de produção encontra no pensamento de Antonio Gramsci (1891-1926) uma das suas melhores explicações. Porque ele desenvolveu alguns conceitos importantes que ampliam a compreensão da relação dialética entre as classes sociais e cultura. Destaca que a partir das revoluções democrático-burguesas e o conseqüente triunfo da ideologia liberal, o desenvolvimento das forças de produção material propiciou a emergência das classes sociais. Daí cada uma delas tornou-se responsável por uma função na atividade de produção o que o faz ocupar uma posição nessa organização econômico-política.

Das relações sociais estabelecidas a partir da produção material, originam-se os embates das forças políticas e a consciência derivada da organização social nesse contexto. Gramsci (2002) explica estes momentos do modo de produção capitalista:

El primero y mas elemental es el nivel económico-corporativo: un comerciante se siente obligado a ser solidario con otro comerciante, un fabricante con otro fabricante, etc., pero el comerciante no se siente aún solidario con el fabricante; en otras palabras, se siente la unidad homogénea del grupo profesional y el deber de organizarla, pero no se siente aún la unidad con el grupo social mayor. Un segundo momento es aquel en que se alcanza la consciencia de la solidaridad de intereses entre todos los miembros del grupo social, pero todavía en el campo meramente económico. Ya en este momento se plantea la cuestión del Estado, pero sólo como elemento para lograr una igualdad político-jurídica con los grupos dominantes, ya que se reivindica el derecho a participar en la legislación y en la administración y hasta de modificarla, de reformarla, pero en las estructuras fundamentales existentes. Un tercer momento es aquel en que se logra la consciencia de que los propios intereses corporativos, en su desarrollo actual y futuro, superan los límites de la corporación de un grupo puramente económico y pueden y deben convertirse también en los intereses de otros grupos subordinados. Esta es la fase más estrictamente política, que señala el paso decisivo de la estructura a la esfera de las complejas superestructuras, es la fase en la que las ideologías que han ido germinando se transforman en «partido», se enfrentan y luchan hasta que una sola de ellas, o al menos una sola combinación de ellas, tiende a prevalecer, a imponerse, a propagarse por toda la sociedad, propiciando no solo la unidad de los fines económicos y políticos, sino también la unidad intelectual y moral, planteando todas las cuestiones en tomo a las cuales se desarrolla la lucha no en un plano corporativo, sino en un plano universal, creando así la hegemonía de un grupo social fundamental sobre una serie de grupos subordinados. Es cierto que el Estado es concebido como organismo propio de un grupo, destinado a crear las condiciones favorables para la máxima expansión de ese mismo grupo; pero este desarrollo y esta expansión se conciben y presentan como la fuerza motriz de una expansión universal, de un desarrollo de todas las energías «nacionales». En otras palabras, el

grupo dominante se coordina concretamente con los intereses generales de los grupos subordinados y la vida estatal se concibe como una formación y una superación continua de equilibrios inestables (en el ámbito de la ley), entre los intereses del grupo fundamental y los de los grupos subordinados, equilibrios en donde los intereses del grupo dominante prevalecen, pero hasta cierto punto, o sea, hasta el punto en que chocan con el mezquino interés económico-corporativo. (GRAMSCI, 2002, p. 53-54. Destaques no original)

Gramsci (1987) criou o conceito de Bloco Histórico para explicar essa ligação orgânica entre as forças materiais e as ideológicas na sociedade de classes. Este conceito se refere à relação entre estas forças que atuam na sociedade em períodos históricos determinados e definem estas relações. Ele faz uma diferenciação entre as ideologias que sustentam a superestrutura, chamadas de orgânicas, das ideologias mecânicas e arbitrárias. As primeiras são importantes porque formam o campo de atuação no qual os indivíduos adquirem consciência de sua classe e, portanto, da sua posição social; enquanto as ideologias arbitrárias geram apenas movimentos individuais e polêmicos. Estas últimas ele considera importantes na medida em que explicitam o erro, afirmando desta forma a verdade como seu contraponto. (GRAMSCI, 1978)

Ainda sobre Bloco histórico ele explica, a partir das ideias de Marx:

Recordar a freqüente afirmação de Marx sobre a “solidez das crenças populares” como elemento necessário de uma determinada situação. Ele diz mais ou menos isto: “quando esta maneira de conceber tiver a força das crenças populares”, etc. Outra afirmação de Marx é a de que uma persuasão popular tem, na maioria dos casos, a mesma energia de uma força material (ou algo semelhante), o que é muito significativo. A análise destas afirmações, creio, conduz ao fortalecimento da concepção de “bloco histórico”, no qual, justamente, as forças materiais são o conteúdo e as ideologias são a forma – sendo que esta distinção entre forma e conteúdo é puramente didática, já que as forças materiais não seriam historicamente concebíveis sem a forma e as ideologias seriam fantasias individuais sem as forças materiais. (GRAMSCI, 1978, p. 63. Destaques no original)

Esse conceito é particularmente importante para compreendermos a hegemonia cultural, que é um conjunto de ideias dominantes em uma determinada conjuntura social, política, cultural e econômica. O Estado e seus governantes são o resultado das disputas entre forças da sociedade civil e da sociedade política, mas o governo será o resultado das ideias e dos mecanismos de direcionamento e dominação para conservação da hegemonia, produzidos pela classe dominante, através de suas instituições em determinado contexto histórico sobre as classes subalternas. Conforme explica Gramsci sobre a hegemonia:

Isto significa que um grupo social, que tem uma concepção própria de mundo, ainda que embrionária, que se manifesta na ação e, portanto, descontínua e ocasionalmente – isto é, quando tal grupo se movimenta como um conjunto orgânico – toma emprestada a outro grupo social, por razões de submissão e subordinação intelectual, uma concepção que lhe é estranha; e aquele (o primeiro) grupo afirma que a segue em “épocas normais”, ou seja, quando a conduta não é independente e autônoma, mas sim submissa e subordinada. (GRAMSCI, 1978, p. 15. Destaque no original)

Portanto, a hegemonia se dá por duas ações: a função de domínio e a função de direção intelectual e moral, sendo essa última a que melhor caracteriza a hegemonia. Dessa forma, o conceito de hegemonia cultural se refere à relação entre o Estado, a sociedade civil, as formas materiais de produção e as estruturas ideológicas e jurídico-políticas. O que explicita o papel dos intelectuais, da cultura de massa e da indústria cultural. Daí o interesse do autor em compreender a responsabilidade das organizações sociais pela difusão da ideologia da classe dominante através das manifestações da cultura por ela instituída.

Essa concepção da cultura como vetor ideológico o levou a tratar da função dos intelectuais e das instituições responsáveis pela educação formal. As suas conclusões são expressas em seu texto *Socialismo e Cultura*, de 1916 no qual afirma que o contraponto à cultura difundida pelas instituições burguesas responsáveis pela educação, seria explicar que:

A cultura é uma coisa bem diversa. É organização, disciplina do próprio eu interior, é tomada de posse da própria personalidade, é conquista de consciência superior pela qual se consegue compreender o próprio valor histórico, a própria função na vida, os próprios direitos e os próprios deveres. Mas tudo isto não pode acontecer por evolução espontânea, por ações e reações independentes da própria vontade, como acontece na natureza vegetal e animal, em que cada coisa seleciona e especifica inconscientemente os próprios órgãos, por lei fatal das coisas. O homem é, sobretudo espírito, isto é, criação histórica e não natureza. Não se explicaria de outro modo a razão por que, tendo sempre existido explorados e exploradores, criadores de riqueza e seus consumidores egoístas, não se tenha ainda realizado o socialismo. É que só grau a grau, estrato a estrato, a humanidade adquiriu consciência do seu próprio valor e conquistou o direito de viver independentemente dos esquemas e dos direitos de minorias afirmadas num tempo precedente. E esta consciência formou-se não sob o ferrão brutal das necessidades fisiológicas, mas pela reflexão inteligente, primeiro por alguns e depois por toda a classe, sobre a razão de certos fatos e sobre os meios considerados melhores para os converter da situação de vassalagem em insígnia de rebelião e de reconstrução social. Isso quer dizer que cada revolução foi precedida por um intenso trabalho de crítica, de penetração cultural, de permeabilização de ideias através de agregados de homens, primeiro, refratários e somente virados para resolver dia a dia, hora a hora, o seu problema econômico e político, sem laços de solidariedade com os outros que se encontram nas mesmas condições. (GRAMSCI, 1976, p. 81)

Podemos perceber que, já nesses primeiros escritos, Gramsci (1976) apresenta uma concepção de cultura mostrando que ela decorre da relação dos sujeitos com a produção material da vida e da luta de classes. Ele não limita a cultura a um mero reflexo das relações econômicas, mas procura compreendê-la a partir do conceito de Bloco Histórico, com seus movimentos que, segundo ele (1976), não são movimentos lineares e necessariamente progressistas. Porém, nega que, em períodos de regressão a história se repita tal qual fora no passado.

Estes movimentos estão determinados pelas contradições estruturais presentes nas sociedades capitalistas, uma vez que trazem em sua constituição os pólos dialéticos a partir dos quais os homens se organizam. Assim, a cultura deve ser uma ferramenta para o autoconhecimento, o conhecimento dos outros e da realidade histórica da qual os indivíduos fazem parte.

A partir desse pensamento, compreendemos que Gramsci (1976) se opõe às concepções da cultura como um saber enciclopédico, ou como a acumulação de produções artísticas apreciadas pelo grupo hegemônico, um conhecimento estanque, incapaz de promover uma consciência apta a avaliar a realidade de forma conexa, a partir dos fatos. Para ele, esse tipo de cultura é prejudicial, principalmente para o proletariado, pois serviria apenas “para criar desajustados, gente que crê ser superior ao resto da humanidade porque armazenou na memória certa quantidade de dados e de datas, que aproveita todas as ocasiões para estabelecer quase uma barreira entre si e os outros.” (GRAMSCI, 1976, p. 82)

Assim, a autoconsciência seria produto da cultura, não uma propriedade individual de se reconhecer, mas a capacidade crítica e orientada para a compreensão das relações sociais promovidas pela materialidade histórica.

Doy a la cultura el siguiente significado: ejercicio del pensamiento, adquisición de ideas generales, habito de relacionar causas y efectos. Para mí todo el mundo es culto, porque todo el mundo piensa, todo el mundo relaciona causas y efectos. Pero son cultos de un modo empírico, primario, no orgánico. Por eso flaquean, se dispersan, se ablandan intolerantes, belicosos, según la ocasión y las circunstancias. Lo diré mas claramente: tengo una idea socrática de la cultura; creo que significa pensar bien, sea cual sea el pensamiento, y por lo tanto actuar bien, sea cual sea la acción. Y como se que la cultura también es un concepto básico del socialismo, porque integra y concreta el vago concepto de libertad de pensamiento, me gustaría verlo materializado mediante el otro concepto, el de organización. Organicemos la cultura de la misma forma que intentamos organizar cualquier actividad practica. La burguesía ha decidido, filantrópicamente, ofrecer al proletariado las universidades populares. Contra esa filantropía, ofrezcamos solidaridad, organización. Pongamos los medios para la buena voluntad, porque sin ellos siempre será estéril y yerma.

No es la lectura lo que debiera interesarnos, sino el trabajo minucioso de analizar e investigar los problemas, un trabajo en el que todo el mundo participe, al que todos contribuyan, donde todos sean maestro y discípulo. (GRAMSCI in CREHAN, 2004, p. 91)

Cabe ressaltar, a partir da citação acima, que para Gramsci (1982) todos os homens são intelectuais, ainda que não desempenhem as funções de intelectuais na sociedade, uma vez que não existe nenhuma atividade humana que exclua totalmente a intervenção intelectual. E para além do trabalho, todos os indivíduos possuem consciência moral, guiam-se por valores e concepções que desenvolvem acerca da realidade em que vivem. Porém, essas concepções não são formuladas a partir do nada, de forma espontânea, antes, são produzidas na atividade dos homens, de acordo com sua realidade social e histórica, forjadas no movimento da própria vida.

A consciência como produto da atividade foi postulada por Marx (2010) para quem as condições sócio históricas determinam a consciência dos homens a partir de sua atividade para transformação da natureza. Esta relação é dialética, onde ao transformar a natureza o ser humano transforma a si mesmo. Para ele:

A produção de ideias, de representações e da consciência está, no princípio, diretamente vinculada à atividade material e o intercambio material dos homens, como a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio espiritual entre os homens, aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual como ela se apresenta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc., de um povo. Os homens são os produtores das suas representações, idéias, etc., mas os homens reais, os homens que realizam, tais como se encontram condicionados por um determinado desenvolvimento das suas forças produtivas e do intercâmbio que a estas corresponde até às suas formações mais avançadas. A consciência nunca pode ser outra coisa se não o ser consciente, o ser dos homens é o seu processo real de vida. (MARX; ENGELS, 2010, p. 51)

No Caderno 16 (2007) dos Cadernos do Cárcere, Gramsci faz uma discussão na qual podemos perceber sua concepção sobre a constituição sócio-histórica da consciência dos homens:

O que significa dizer que uma certa ação, um certo modo de viver, um certo comportamento ou costume são “naturais” ou que eles, ao contrário, são “contra a natureza”? Cada qual, em seu íntimo, acredita saber exatamente o que isto significa; mas, quando se pede uma resposta explícita e argumentada, vê-se que a coisa afinal não é assim tão fácil como pode parecer. É preciso desde logo estabelecer que não se pode falar de “natureza” como algo fixo, imutável e objetivo. Percebe-se que quase sempre “natural” significa “justo e normal” segundo nossa consciência histórica atual; mas a maioria não tem consciência dessa atualidade determinada historicamente e considera seu modo de pensar eterno e imutável. [...]

A “natureza” do homem é o conjunto das relações sociais, que determina uma consciência historicamente definida; só esta consciência pode indicar o que é “natural” ou “contra a natureza”. Além disso: o conjunto das relações sociais é contraditório a cada momento e está em contínuo desenvolvimento, de modo que a “natureza” do homem não é algo homogêneo para todos os homens em todos os tempos. (GRAMSCI, 2007, v4 p. 50-51. Destaque no original)

Gramsci (1982), em sua análise da cultura amplia assim as possibilidades do marxismo, trazendo a importância do papel dos intelectuais e sua influência na consciência das classes subalternas em relação a sua realidade. Porém esses intelectuais devem estar comprometidos com essa mesma realidade, aqueles a quem ele chama de intelectuais orgânicos os quais partindo das classes subalternas, possam desenvolver uma contra hegemonia que explique, a partir do seu lugar, o mundo em que vivem. Diferentemente dos intelectuais tradicionais.

Sobre a formação dos intelectuais, diz Gramsci:

Formam-se assim, historicamente, categorias especializadas para o exercício da função intelectual; formam-se em conexão com todos os grupos sociais, mas especialmente em conexão com os grupos sociais mais importantes, e sofrem elaborações mais amplas e complexas em ligação com o grupo social dominante. Uma das mais marcantes características de todo grupo social que se desenvolve no sentido do domínio é sua luta pela assimilação e pela conquista "ideológica" dos intelectuais tradicionais, assimilação e conquista que são tão mais rápidas e eficazes quanto mais o grupo em questão elaborar simultaneamente seus próprios intelectuais orgânicos. (GRAMSCI, 1982, p. 8-9. Destaque no original)

De acordo com Gramsci (1982), todos os indivíduos são intelectuais, em algum grau. O trabalho do operário não se caracteriza necessariamente pelo trabalho manual ou instrumental, mas por sua contextualização em relação às organizações sociais que configuram essa atividade. Uma vez que, mesmo os trabalhadores considerados manuais possuem o mínimo de “atividade intelectual criadora”. (GRAMSCI, 1982, p. 6)

Isto porque cada grupo social cria seus intelectuais de acordo com processos históricos concretos, e esses intelectuais se relacionam com o mundo da produção de forma “mediatizada” pelo conjunto das superestruturas, das quais esses intelectuais são os “funcionários” (GRAMSCI, 1982, p.10. destaques no original). Os intelectuais originam-se de uma função específica em relação à produção econômica: cabe aos intelectuais difundir e fortalecer a consciência de classe da qual emergiram, não apenas no setor econômico, mas na própria organização da cultura. (GRAMSCI, 1982, p. 10-11):

Dado que estas várias categorias de intelectuais tradicionais sentem com "espírito de grupo" sua ininterrupta continuidade histórica e sua "qualificação", eles consideram a si mesmos como sendo autônomos e independentes do grupo social dominante. Esta auto colocação não deixa de ter conseqüências de grande importância no campo ideológico e político: toda a filosofia idealista pode ser facilmente relacionada com esta posição assumida pelo complexo social dos intelectuais e pode ser definida como a expressão desta utopia social segundo a qual os intelectuais acreditam ser "independentes", autônomos, revestidos de características próprias, etc. (GRAMSCI, 1982, p. 6)

A ampliação do conceito de intelectual para Gramsci possibilita uma maior aproximação com a realidade, que segundo ele a partir da divisão social do trabalho, da hegemonia e domínio estatais, criou vários níveis de qualificação. Por isso, nem sempre podem ser detectadas as funções organizativas e diretivas desses grupos intelectuais. De acordo com ele

No mundo moderno, a categoria dos intelectuais, assim entendida, ampliou-se de modo inaudito. Foram elaboradas, pelo sistema social democrático-burguês, imponentes massas de intelectuais, nem todas justificadas pelas necessidades sociais da produção, ainda que justificadas pelas necessidades políticas do grupo fundamental dominante. Daí a concepção loriana do "trabalhador" improdutivo (mas improdutivo em relação a quem e a que modo de produção?), que poderia ser parcialmente justificada se se levasse em conta que estas massas exploram sua posição a fim de obter grandes somas retiradas à renda nacional. A formação em massa estandardizou os indivíduos, na qualificação intelectual e na psicologia. Determinando os mesmos fenômenos que ocorrem em todas as outras massas estandardizadas: concorrência (que coloca a necessidade da organização profissional de defesa), desemprego, superprodução escolar, emigração, etc. (GRAMSCI, 1982, p. 12. Destaques no original)

Assim, o que define os intelectuais no modo de produção capitalista são as relações que este grupo estabelece na estrutura social. O fato de ter a responsabilidade de produzir e transmitir os conhecimentos necessários, para que os indivíduos se apropriem da cultura sob a qual vivem, conhecimento este que decorre sempre de uma visão de mundo; seja no âmbito de funções organizativas, da cultura, da administração política ou de produção. São ainda portadores de certa autoridade histórica.

Esse movimento é exemplificado por Gramsci no Caderno em que ele analisa o *Resorgimento* Italiano, período em que o grupo dos moderados estabeleceu sua hegemonia intelectual, política e moral através de meios que ele chama de "liberais", pautadas em iniciativas individuais e privadas, constituindo exatamente o grupo intelectual orgânico do período.

Evidencia-se aqui a consistência metodológica de um critério de investigação histórico-política: não existe uma classe independente de intelectuais, mas todo grupo social tem uma própria camada de intelectuais ou tende a formar uma para si; mas os intelectuais da classe historicamente (e realisticamente) progressista, nas condições dadas, exercem um tal poder de atração que terminam, em última análise, por subordinar a si os intelectuais dos outros grupos sociais e, assim, criar um sistema de solidariedade entre todos os intelectuais com laços de ordem psicológica (vaidade, etc.) e, muitas vezes, de casta (técnico-jurídicos, corporativos, etc.)

Este fato se verifica “espontaneamente” nos períodos históricos em que o grupo social dado é realmente progressista, isto é, faz avançar realmente toda a sociedade, satisfazendo não só suas exigências vitais, mas ampliando continuamente os próprios quadros para a contínua ocupação das esferas de atividade econômica-produtiva. Assim que o grupo social dominante esgota sua função, o bloco ideológico tende a fragmentar-se e, então, a “coerção” pode substituir a espontaneidade” sob formas cada vez menos disfarçadas e indiretas, até as medidas propriamente policiais e os golpes de Estado. (GRAMSCI, 2002 p. 64-65)

Em seus escritos Gramsci (1980) traz uma análise dos diversos estágios do pensamento humano e sua relação com a organização material da sociedade. Ressalta a importância da análise das classes para se compreender de que forma a produção de conhecimento e de concepções de mundo são partes que integram a luta econômica e política pela hegemonia. O que, de acordo com Coutinho, pode ser exemplificado com a hegemonia burguesa:

Com as revoluções democrático-burguesas, com o triunfo do liberalismo, acontece um fato novo: o que poderíamos chamar de laicização do Estado. As instâncias ideológicas de legitimação passam a ser algo "privado" em relação ao "público": o Estado já não impõe uma religião, ou uma visão do mundo em geral; a religião deve conquistar consciências, deve confrontar-se, entrar em luta contra outras ideologias, contra outras visões do mundo. Criam-se assim, enquanto portadores materiais dessas visões de mundo, o que Gramsci chama de “aparelhos 'privados' de hegemonia". Por um lado, velhos "aparelhos ideológicos de Estado" (como as igrejas, as universidades) tornam-se autônomos, passam a fazer parte da "sociedade civil"; e, por outro, com a própria intensificação das lutas sociais, criam-se novas organizações, novos institutos também autônomos em face do Estado - os sindicatos, os partidos de massa, os jornais de opinião etc. -, os quais, embora possam ter como objetivo a defesa de interesses particulares, “privados”, tornam-se também portadores materiais de cultura e ideologias. (COUTINHO, 2011, p. 16. Destaques no original)

É através da interrelação superestrutural das funções na sociedade civil (organismos chamados de privados) e na sociedade política (Estado) que ocorre o exercício de poder. Os intelectuais, segundo Gramsci, seriam “os ‘comissários’ do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político [...]”. Assim a hegemonia é garantida por meio do consenso oriundo do prestígio constituído historicamente pelo grupo dominante e os intelectuais que o

representam, e no caso dos grupos que não “consentem” ativamente ao que é instituída a toda sociedade, ao aparato de coerção estatal cabe garantir “legalmente” sua sujeição. (GRAMSCI, 1982, p. 11. Destaques no original)

A distinção entre os intelectuais orgânicos e os intelectuais tradicionais explicita mecanismos pelos quais surgem as visões de mundo que explicam a própria vida. Essas visões de mundo podem ser em maior ou menor grau, adequadas para a compreensão da realidade e das possibilidades de ampliação da consciência, em direção a novos arranjos sociais a partir da atividade integrada dos indivíduos.

Constatado que, sendo contraditório o conjunto das relações sociais, não pode deixar de ser contraditória a consciência dos homens, põe-se o problema de como se manifesta tal contradição e de como se pode obter progressivamente a unificação: manifesta-se em todo o corpo social, com a existência de consciências históricas de grupo (com a existência de estratificações correspondentes a fases diversas do desenvolvimento histórico das civilizações e com antíteses nos grupos que correspondem a um mesmo nível histórico) e se manifesta nos indivíduos particulares como reflexo de uma tal desagregação “vertical e horizontal”. Nos grupos subalternos, por causa da ausência de autonomia na iniciativa histórica, a desagregação é mais grave e é mais forte a luta para se libertarem dos princípios impostos e não propostos, para obter uma consciência histórica autônoma: os pontos de referência em tal luta são variados, e um deles, justamente o que consiste na “naturalidade”, em propor como exemplar a “natureza”, consegue muitos resultados porque parece obvio e simples. [...] (GRAMSCI, 2007a, p. 51-52. Destaques no original)

Segundo Gramsci, o principal ponto da cultura subalterna em relação à hegemonia da classe dominante é o fato de a primeira estar “historicamente na defensiva” e essa subordinação determina sua forma de compreender o mundo. Assim, através da hegemonia a classe dominante coloca seus interesses e sua própria visão de mundo como princípios e necessidades universais, naturalizando aspectos sociais forjados durante a história do homem no terreno da luta de classes. (GRAMSCI, 2007, p. 190)

Assim, a produção dos intelectuais originados no modo de produção capitalista, sejam os filósofos, cientistas, artistas, etc. a classe dominante afirma a sua hegemonia. Isso ocorre porque ela obtenha concordância das classes subalternas, através das instituições sociais como universidades, escolas, família, religião, etc.

O aspecto decisivo em relação às classes subalternas é justamente a impossibilidade de produzirem explicações coerentes da realidade em que vivem. Esta ausência de explicação sobre si impede que possam questionar as interpretações

hegemônicas vigentes de forma efetiva. Essa tarefa caberia aos intelectuais orgânicos, pois para o marxismo:

[...] as ideologias não são de modo algum arbitrarias; são fatos históricos reais, que devem ser combatidos e revelados em sua natureza de instrumentos de domínio, não por razões de moralidade, etc., mas, precisamente por razões de luta política: para tornar os governados intelectualmente independentes dos governantes, para destruir uma hegemonia e criar uma outra, como momento necessário da subversão da práxis. (GRAMSCI, 1978, p. 268-269)

Dessa forma, a classe dominante impõe seus interesses provenientes das relações econômicas transformados em elementos culturais. Assim, a percepção da incongruência é dificultada, bem como das contradições do sistema capitalista, o que mantém a sua hegemonia. A impossibilidade da apropriação de sua história como os sujeitos produtivos da sociedade mantém as classes subordinadas sob o jugo da classe dominante, intelectual e moralmente. Esta impossibilidade decorre da incapacidade de produzir seus intelectuais orgânicos que expliquem a sua realidade de forma coerente e integrada. Assim:

[...] a supremacia de um grupo social se manifesta de dois modos, como “domínio” e como “direção intelectual e moral”. Um grupo social domina os grupos adversários, que visa “liquidar” ou a submeter inclusive com a força armada, e dirige os grupos afins e aliados. Um grupo social pode e, aliás, deve ser dirigente já antes de conquistar o poder governamental (esta é uma das condições principais para a própria conquista do poder); e depois, quando exerce o poder e mesmo se o mantém fortemente nas mãos, torna-se dominante, mas deve continuar a ser também “dirigente”. (GRAMSCI, vol. 5, p. 62-63. Destaques no original)

As contradições presentes nas relações entre as classes originam concepções de mundo de acordo com a realidade vivida: uma organizada e coerente produzida pela hegemonia da classe dominante através de seus intelectuais, e, por outro lado, uma explicação fragmentada, incoerente e muitas vezes contraditória. A esta última Gramsci (2002a) chama de folclore. O folclore é a concepção de mundo e da vida das classes subalternas em relação à hegemonia da classe dominante, a cultura pode assim ser compreendida como campo de luta de classes.

Pode-se dizer que, até agora, o folclore foi preponderantemente estudado como elemento “pitoresco” (na realidade, até agora foi apenas coletado material de erudição, e a ciência do folclore consistiu, sobretudo, nos estudos sobre o método para a coleta, seleção e classificação desse material, isto é, no estudo das cautelas práticas e dos princípios empíricos necessários para desenvolver de modo profícuo um aspecto particular da

erudição; com isso, decerto, não se desconhece a importância e o significado histórico de alguns grandes estudiosos do folclore). Seria preciso estudar o folclore, ao contrário, como “concepção do mundo e da vida”, em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade, em contraposição (também está, na maioria dos casos, implícita, mecânica e objetiva) às concepções do mundo “oficiais” (ou, em sentido mais amplo, das partes cultas das sociedades historicamente determinadas) que se sucederam no desenvolvimento histórico. (Daí a estreita relação entre folclore e “senso comum”, que é o folclore filosófico). Concepção do mundo não só não elaborada e assistemática – já que o povo (isto é, o conjunto das classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade que existiu até agora) não pode, por definição, ter concepções elaboradas, sistemáticas e politicamente organizadas e centralizadas em seu (ainda que contraditório) desenvolvimento -, como também múltipla. E múltipla não apenas no sentido de algo estratificado, do mais grosseiro ao menos grosseiro, se e que não se deve até mesmo falar em um aglomerado indigesto de fragmentos de todas as concepções do mundo e da vida que se sucederam na história, da maioria das quais, aliás, somente no folclore é que podem ser encontrados os documentos mutilados e contaminados que sobreviveram. (GRAMSCI, 2002a, p. 133-134. Destaques no original)

Sendo o Folclore o registro das visões de mundo das classes subalternas, derivadas das condições de vida que experimentaram no processo de desenvolvimento social, o folclore é constituinte da consciência dos indivíduos dessas classes. Ou seja, de acordo com a perspectiva marxista, ele configura um conjunto, determinado espontaneamente, de princípios que regem a conduta prática, a moral e os costumes dessa classe, que diferem ou contradizem a hegemonia dos estratos dirigentes.

Essas concepções muitas vezes são implícitas, assistemáticas e não elaboradas, compostas de fragmentos de diversas concepções de mundo que aparecem no decorrer da história. Existe uma relação entre a cultura da classe dominante e o folclore que extrai muitas vezes da cultura hegemônica, elementos que passam a fazer parte do domínio popular. De acordo com ele “o folclore só pode ser compreendido como um reflexo das condições de vida cultural do povo, ainda que certas concepções próprias do folclore ou perdurem mesmo depois que as condições foram (ou pareçam ter sido) modificadas ou, então, dêem lugar a combinações bizarras.” (GRAMSCI, 2002a, p. 134)

O Folclore é uma visão de mundo confusa e, por vezes, fossilizada, e deve ser compreendido como tal pelas classes subalternas, com o objetivo de superá-lo por uma visão de mundo que permita compreender suas condições de classe e seu lugar no modo de produção capitalista.

A dificuldade das classes subalternas de formarem seus próprios intelectuais orgânicos no sistema capitalista, diante da hegemonia da classe dominante que detém o

controle das instituições e o domínio das técnicas mais avançadas de produção da vida material, relega a essas classes explicações parciais e fragmentadas do mundo, em sua grande maioria inadequadas para uma atuação transformadora da realidade.

A distância existente entre os intelectuais das classes dominantes e os grupos subalternos impossibilita a criação de uma cultura nacional-popular. Ou seja, impede a constituição de uma cultura unitária ou que contenha alguma homogeneidade em relação às concepções de mundo de um povo-nação que emergisse da realidade da classe trabalhadora e atingisse a qualidade de universal.

A dificuldade é que ideia de uma nação – o nacional – diz respeito à capacidade de uma classe social constituir uma direção cultural e política que satisfaça e explique as necessidades da maioria do povo, em um determinado contexto histórico e material específicos. Porém, a cultura popular é expressa nas ideias e concepções de mundo sob a perspectiva de uma classe subordinada e, como tal não apontam as contradições históricas que, se fossem compreendidas ajudariam a criar condições para a aspiração de liberdade e solidariedade na construção de uma vida coletiva.

Essa cultura da liberdade em uma vida coletiva deveria estar presente na literatura, na música e nas artes em geral, uma vez que o artista é um intelectual e a arte popular-nacional expressariam em seu conteúdo as necessidades e sentimentos universais como o amor, o ciúme, a vingança, etc. Pois, como anuncia Gramsci (1978a), a “obra de arte é tão ou mais ‘artisticamente popular’ quanto mais seu conteúdo moral, cultural e sentimental for aderente à moralidade, à cultura, aos sentimentos nacionais e não entendidos como algo estático, mas sim como atividade em contínuo desenvolvimento” (GRAMSCI, 1978a, p. 26-27).

Ele exemplifica sua concepção do nacional-popular analisando a obra de Dostoievski, onde apreende essas qualidades:

É poderoso que em Dostoievski o sentimento nacional-popular, isto é, a consciência de uma missão dos intelectuais diante do povo, que talvez seja “objetivamente” constituído por “humildes”, mas deve ser libertado desta “humildade”, transformado, regenerado. No intelectual italiano, a expressão “humildes” indica uma relação de proteção paterna e divina, o sentimento “auto-suficiente” de uma indiscutível superioridade, a relação como entre duas raças, uma considerada superior e outra inferior, a relação que se dá entre adulto e criança na velha pedagogia, ou, pior ainda, uma relação do tipo “sociedade protetora dos animais” ou do tipo Exército da Salvação anglo-saxônico diante dos canibais da Papuásia. (GRAMSCI, 2002, p. 38. Destaques no original)

Podemos perceber, a partir da citação acima a relação que se estabelece entre literatura e cultura e do artista como um intelectual que se orienta a serviço de uma classe. Gramsci (2002) parte da análise da produção artística da Itália durante o período do acirramento da luta da classe operária e a posterior ascensão do regime fascista de Benito Mussolini, principalmente na literatura e no movimento Futurista, que aconteceu na Itália e na URSS, adquirindo características próprias de acordo com a sociedade a partir da qual emergiram. A partir de suas análises, podemos apreender as determinações sociais que influenciam na arte produzida durante o período e sua relação com a cultura popular e com a hegemonia da classe dominantes.

O Movimento Futurista, na Itália – diferente do que aconteceu na URSS, onde os artistas responsáveis pela difusão da nova vanguarda se alinharam politicamente a favor da revolução – teve seus principais intelectuais alinhados com o fascismo. De acordo com ele, a classe operária, antes da guerra era simpatizante do movimento, na época se apoiava em uma estética anti-academicista.

Os jovens intelectuais são quase todos reacionários. Os operários, que viram no futurismo elementos de luta contra a velha cultura acadêmica italiana, ossificada e estranha ao povo, hoje devem combater de armas na mão por sua liberdade e demonstram pouco interesse pelas velhas querelas. Nas grandes cidades industriais, o programa do Proletkult, que visa a despertar o espírito criador do operário para a literatura e a arte, absorve a energia daqueles que ainda têm tempo e desejo de ocupar-se com tais questões. (GRAMSCI, 1922, p. 02)

No volume 6 dos Cadernos do Cárcere (2002), encontramos análises sobre o folclore e a literatura, e sua preocupação com a criação de uma cultura nacional-popular para a Itália. Em análises dos jornais do período, Gramsci discute a publicação de romances franceses do século XIX, como O Conde de Monte Cristo, a preferência das classes populares pelos romances de folhetim que remontavam na época há um século anterior e a procura por livros estrangeiros. Ele atribui a várias determinações materiais e históricas essa preferência, como por exemplo, a falta de difusão e popularização de uma literatura artística bem como a falta de uma literatura popular na Itália, usando como exemplo o êxito popular da literatura russa como na citação anterior na qual analisa a obra de Dostoievski. Segundo Gramsci,

[...] se os romances de cem anos atrás agradam, isto significa que o gosto e a ideologia do povo são precisamente os de cem anos atrás. Os jornais são organismo político-financeiros e não se propõem divulgar as belas-letas “em suas colunas”, a não ser que estas belas-letas aumentem a receita. O romance de folhetim é um meio para a difusão desses jornais entre

as classes populares (recordar o exemplo do *Lavoro* de Gênova sob a direção de Giovanni Ansaldo, que republicou toda a literatura francesa de folhetim, ao mesmo tempo em que buscava dar ao resto do jornal o tom da mais refinada cultura), o que significa sucesso político e sucesso financeiro. (GRAMSCI, 2002a, p. 40. Destaques no original)

A literatura nacional chamada de artística da Itália neste período não tinha apelo popular, e de acordo com Gramsci, essa lacuna se deu pelo distanciamento dos intelectuais da literatura que promovesse o “povo-nação” (termo usado por ele para se referir às classes populares, subalternas, compreendidas como o nacional), por estarem esses intelectuais ligados à tradição de casta. O que não significava que o povo não se interessava pela literatura ou arte, uma vez que, a literatura estrangeira era muito procurada.

Esses fatores significavam para Gramsci que a população se identificava muito mais com a hegemonia intelectual e moral dos intelectuais estrangeiros do que dos seus compatriotas da classe dominante. E mesmo que um ou outro desses intelectuais italianos tenha emergido do povo, estes não se sentiam ligados a ele, fazendo com que sua articulação com a população não se desse de forma orgânica.

Na ausência de uma literatura “moderna” própria, algumas camadas do povo miúdo satisfazem de várias maneiras as exigências intelectuais e artísticas que existem, apesar de tudo, ainda que sob uma forma elementar e confusa: difusão do romance de cavalaria medieval – *Reali di Francia, Guerinodetto Il Meschio*, etc. – particularmente na Itália meridional e nas montanhas; os *maggi* na Toscana (os assuntos representados pelos *maggi* são extraídos de livros, novelas e sobretudo de lendas que se tornaram populares, como a Pia dei Tolomei; existem várias publicações sobre os *maggi* e seu repertório). (GRAMSCI, 2002, p. 44. Destaques no original)

A questão da arte, na sociedade para Gramsci (2002a) não se encontra na própria atividade e técnica artística, mas nas determinações, relações materiais e históricas que esta atividade estabelece com a cultura através de seus intelectuais – os artistas – e suas relações com o modo de produção da vida, sendo a classe um determinante essencial. Segundo Gramsci:

Não se consegue compreender concretamente que a arte é sempre ligada a uma determinada cultura ou civilização e que, lutando-se para reformar a cultura, consegue-se modificar o “conteúdo” da arte, trabalha-se para criar uma nova arte, não a partir de fora (pretendendo-se uma arte didática, de tese, moralista), mas de dentro, já que o homem inteiro é modificado na medida em que são modificados seus sentimentos, suas concepções e as relações das quais o homem é a expressão necessária. (GRAMSCI, 2002a, vol. 6, p. 35)

Assim, a relação entre arte e cultura não se apresenta de forma direta, pois a arte possui certa autonomia que não corresponde necessariamente, de forma positiva, ao desenvolvimento social, uma vez que também se encontra determinada pelo desenvolvimento técnico.

A arte desempenha um papel ambíguo na sociedade, no âmbito da cultura e da política, em relação com a hegemonia. Assim, ela pode assumir uma posição tanto nacional-popular, expressando aspirações universais de emancipação, elevando e ampliando o desenvolvimento dos homens; quanto limitar-se à rememoração de seu momento criador, tendo significado somente para os grupos que compreendem seus códigos e linguagem própria.

A relação entre cultura e arte se explica pela própria natureza social dos homens, uma vez que a atividade social não ocorre apenas em momentos de coletividade direta, mas se manifesta no próprio indivíduo, enquanto criador e reproduzidor dos produtos sociais apreendidos, através das mediações estabelecidas durante o desenvolvimento dos homens, em relação material e histórica nas sociedades.

Não há antagonismo na relação entre indivíduo e cultura, antes se relacionam de forma dialética, pois o processo de humanização da espécie *homo sapiens* não acontece no âmbito filogenético, mas somente no ontogenético. Não apenas a herança biológica serve aos homens, mas todas as formas de pensamento e compreensão da realidade material produzidas anteriormente e herdadas através da apropriação da cultura. Assim, a consciência social é a forma teórica da vida material e a atividade da consciência é a forma teórica do ser social.

É sobre isso que Marx tratava quando disse que:

Como *consciência genérica*, o homem ratifica a sua *vida social* real e reproduz no pensamento apenas a sua existência real; da mesma maneira que, contrariamente, o ser genérico se confirma na consciência genérica e existe para si, na sua universalidade, como ser pensante.

Embora se revele como *indivíduo particular*, e é exatamente esta peculiaridade que dele faz um indivíduo e um ser comunal individual, o homem é igualmente a *totalidade*, a totalidade ideal, a existência subjetiva da sociedade como pensada e sentida. Ele existe ainda na realidade como a intuição e o espírito real da existência social, como uma manifestação humana da vida. (MARX, 2006, p. 141. Destaques no original)

O caráter genérico do homem para Marx revela-se através da atividade livre e consciente da vida produtiva, ao contrário dos animais que não se diferenciam de sua própria atividade vital. Na atividade do homem, encontramos toda especificidade e marca da espécie humana da criação da vida, na atividade de modificação da natureza,

tornando-a sua obra e realidade, duplicando-se e percebendo a si mesmo nessa realidade por ele criada. (MARX, 2006)

O homem é natureza transformada na medida em que transforma a natureza, se transforma também, em um processo dialético. Isso significa que esse processo não é linear, mas apresenta contradições, saltos e retrocessos.

2.2 Estética

Através da atividade desenvolvida pelos seres humanos, mediada por instrumentos, que paulatinamente se sofisticaram de acordo com a necessidade de sobrevivência, as bases fisiológicas presentes no nosso organismo possibilitaram o surgimento das funções psicológicas superiores, entre as quais estão a memória, a linguagem, o pensamento abstrato e a atenção. As funções psicológicas superiores são tipicamente humanas e voluntárias, e por seu caráter não inato se desenvolvem através da mediação social.

A partir da transformação da natureza, o homem cria a si e o mundo para si, um mundo à sua medida. O humano não é um dado da natureza, tampouco a natureza existe objetiva e subjetivamente para o homem de modo adequado imediatamente, mas, a partir do trabalho ele eleva-se à natureza objetiva, criando objetos humanizados que dialeticamente originam sua natureza subjetiva.

O desenvolvimento dos sentidos humanos também encontra seu caminho nessa relação entre transformação da natureza e transformação de si próprio. Os sentidos são os meios pelos quais os homens apreendem o mundo e no decorrer da história esses sentidos foram se distanciando dos sentidos dos animais a partir da objetivação da existência humana em produtos materiais e culturais. A partir do desenvolvimento da consciência de si e do mundo, os objetos criados pelos homens tornam-se objetivações de si mesmos e ele pode se afirmar no mundo. Os objetos não são os mesmos para os sentidos, cada um deles apreende os objetos de forma diferente, dependendo das características do objeto.

Durante esse processo os sentidos humanizam-se, deixando de ser naturais para tornarem-se os sentidos humanos, diferente dos animais cujos sentidos apenas apreendem o que imediatamente é necessário. A contemplação não é o objetivo do olho do animal, e apenas no homem o olho adquire essa potencialidade a partir do

distanciamento do imperativo da necessidade na relação com os objetos que existem para suprir necessidades humanas, pois objetivam o próprio homem.

Como mediadores deste processo, arte e trabalho derivam de raízes comuns, pois foi através do trabalho com instrumentos e da criação de objetos, primeiramente úteis e posteriormente cada vez mais sofisticados.

As ferramentas aos poucos foram se afastando de sua forma original que era mais aproximada com um objeto da natureza, e o planejamento intelectual da utilização dos instrumentos adquire cada vez mais importância. Este planejamento permite ao homem primitivo adentrar no campo das abstrações.

De acordo com Fisher (1983) podemos localizar a origem da arte como um auxílio mágico que deriva da necessidade de dominação da natureza inexplorada pelo homem primitivo. Aparece como magia onde a religião, ciência e arte fundiam-se de forma primitiva, em estado latente. Aos poucos, com a evolução das relações sociais por meio da atividade desenvolvida pelos homens para o domínio da natureza, esta forma pela qual a arte se origina, cede “lugar ao papel de clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social.” (FISHER, 1983)

Uma sociedade altamente complexificada, com suas relações e contradições sociais multiplicadas, já não pode ser representada à maneira dos mitos. Em semelhante sociedade, que exige reconhecimento preciso e consciência global diversificada, é-se obrigado a romper com as formas rígidas dos tempos primitivos em que o elemento mágico ainda operava e chega-se a formas abertas, à liberdade formal, digamos, do romance. A predominância de um dos dois elementos da arte em um momento particular depende do estágio alcançado pela sociedade: algumas vezes predominará a sugestão mágica, outras a racionalidade, o esclarecimento; algumas vezes predominará a intuição, o sonho, outras o desejo de aguçar a percepção. Porém, quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem *total*, capacita o “Eu” a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser. (FISHER, 1983, p. 19)

Um exemplo da relação entre as origens comuns da arte e trabalho são os cânticos presentes em diversas formações sociais primitivas para as quais tinham o objetivo de coordenar o ritmo do trabalho coletivo, por meio de canções entoadas em conjunto. Essas canções possibilitam que “no refrão delas, refrão que exerce certo efeito mágico na vinculação dos indivíduos ao grupo, o indivíduo preserva o sentido do coletivo mesmo se está trabalhando fora dele.” (FISHER, 1983)

De acordo com Fisher (1983), neste período onde a humanidade se encontra em estado primitivo, a arte ainda não tem relações exclusivas com a contemplação estética tampouco com a beleza. Era antes, uma ferramenta mágica coletiva para a dominação e transformação da natureza. Para o autor (1983), o homem:

[...] criando a arte, encontrou para si um modo real de aumentar o seu poder e de enriquecer a sua vida. As agitadas danças tribais que precediam uma caçada realmente aumentavam o sentido do poderio da tribo; a pintura guerreira e os gritos de guerra realmente tornavam o combatente mais resoluto e mais apto para atemorizar o inimigo. As pinturas de animais nas cavernas realmente ajudavam a dar ao caçador um sentido de segurança e superioridade sobre a presa. As cerimônias religiosas, com suas convenções estritas, realmente ajudavam a instilar a experiência social em cada membro da tribo e a tornar cada indivíduo parte do corpo coletivo. [...] (FISHER, 1983, p. 45-46)

A sensibilidade estética se desenvolve, assim, durante este processo do desenvolvimento humano, conforme a sofisticação da cultura a partir das relações de atividade e transformação da natureza. Segundo Vazquez (1978)

A sensibilidade estética surge nesse processo de afirmação do ser humano. O sentido estético aparece quando a sensibilidade humana se enriqueceu a tal ponto que o objeto é, primária e essencialmente, realidade humana, “realidade das forças essenciais humanas”. As qualidades dos objetos são percebidas como qualidades estéticas quando são captadas sem uma significação utilitária direta, ou seja, como expressão da essência do próprio homem. A criação artística e, em geral, a relação estética com as coisas é fruto de toda a história da humanidade e, por sua vez, é uma das formas mais elevadas de afirmação do homem no mundo objetivo. (VAZQUEZ, 1978, p. 85. Destaques no original)

O desenvolvimento da sensibilidade estética é possibilitado então pelo distanciamento do homem da necessidade em criar apenas objetos úteis, o colocando em relação com a descoberta de novas qualidades nos objetos. Estas, então, expressam determinados conteúdos humanos através da forma concreto-sensível destes objetos, conferindo-lhes existência concreta e confirmando as forças essenciais dos homens.

Para que os sentidos possam se ocupar da sensibilidade e fruição estéticas, para que o homem possa transformar e contemplar um objeto, ele precisa primeiramente se afastar da necessidade imediata e se separar do objeto como um sujeito em relação a este.

O belo ou qualquer outra qualidade não existe em si. Nem são dadas de forma natural imediata. A beleza decorre da relação dos homens com os objetos, quando a partir da humanização de seus sentidos pode objetivar-se na criação de objetos. Assim,

criou os significados sociais estéticos que permitem que os humanos entrem em relação com esses objetos não apenas sensivelmente, mas afetiva e intelectivamente.

Sem as formas sensíveis-concretas dos objetos e dos conteúdos humanos objetivados nele, o objeto estético não existe.

Este sujeito é o homem como ser social, isto é, como indivíduo que entra em relação com a natureza e consigo mesmo através de outros homens. Só na sociedade a natureza é humanizada pelo homem e se converte em realidade de suas forças humanas, em objetivação de sua essência humana, em objeto humano. E só na sociedade o homem é um “ser natural humano”; ou seja, é o sujeito que corresponde ao objeto humano. Inclusive na relação mais singular, em seu aparente fechamento absoluto em si mesmo, na solidão, o homem está em relação com os demais. Por isso, diz Marx que “o indivíduo é o ente *social*”. (VAZQUEZ, 1978, p. 90. Destaques no original)

Então, foi o desenvolvimento histórico dos sentidos, a partir da atividade humana, que estabeleceu o caráter social da relação entre os sentidos e os objetos humanizados na qual o sujeito e o objeto existem um para o outro sendo esta conexão social.

2.3 A atividade artística

A explicação da relação entre arte, estética e vida material aparece diluída na obra de Marx, uma vez que ele não escreveu um tratado de estética e não se ocupou dos problemas relativos à arte em nenhuma obra específica. Mas, durante o desenvolvimento de sua concepção de homem, foi levado a abordar a estética e a arte, consideradas por ele como apropriação especificamente humana da natureza e da vida pelo próprio homem. Daí o seu entendimento que arte acompanha a sociedade desde o começo da transformação da natureza pelo homem. (VÁZQUEZ, 1978)

O sentido musical do homem só é acordado pela música. A mais bela música nada significa para o ouvido completamente não-musical, não constitui nenhum objeto, porque o meu objeto só pode ser a ratificação de uma das minhas capacidades. Assim, só pode existir para mim na medida que minha capacidade existe para ele como habilidade subjetiva, porque para mim o significado de um objeto só vai até onde chega o meu sentido (só tem significado para um sentido que lhe corresponde). Consequentemente, os sentidos do homem social são diferentes dos do homem não social. Só por meio da riqueza objetivamente desenvolvida do ser humano é que em parte se cultiva e em parte se cria a riqueza da sensibilidade subjetiva humana (o ouvido musical, o olho para a beleza das formas, em resumo, os sentidos capazes de satisfação humana e que se confirmam como capacidades humanas). [...] O homem sufocado pelas preocupações, com muitas

necessidades, não tem qualquer sentido para o mais belo espetáculo [...] (MARX, 2006, p. 143-144)

Portanto, entende-se que a atividade artística e as relações estéticas são uma das formas de relação do homem com o mundo. O conhecimento e a compreensão da realidade através dos produtos culturais úteis, como a ciência, demonstram a afirmação do homem diante da natureza modificada e explicada por ele onde ele se encontra incluído. Porém a característica da atividade do conhecimento científico enquanto prático-utilitário é a suspensão do humano para chegar à essência do objeto a ser conhecido, onde não há necessariamente uma expressão direta do sujeito nesses produtos.

Por outro lado, quando o homem estabelece uma relação estética com a realidade, sua subjetividade enquanto ser social pode ser revelado em toda a sua potência. Essa relação permite ao homem satisfazer a necessidade de expressão e objetivação que não é possível em toda plenitude através de outras relações com o mundo. É somente na obra de arte que lhe é possível se concretizar e se reconhecer.

Se o homem só pode se realizar saindo de si mesmo, projetando-se para fora, isto é, objetivando-se, a arte cumpre uma alta função no processo de humanização do próprio homem. Mas isto quer dizer, por sua vez, que a objetivação tem que dar-se, primeiro, em toda sua positividade, e, segundo, sobre uma base real, concreta, histórico-social. (VAZQUEZ, 1978, p. 56)

Através da estética, o homem objetiva sua subjetividade em um objeto que possui conteúdo e forma. Esse objeto, necessariamente, supera a dimensão da subjetividade do criador fixada nesse objeto, separando-se dele para ser compartilhada como objeto cultural com os outros homens. Mas, a sociedade estará presente tanto no objeto quanto no sujeito. Na relação estética com a vida material o homem não cria apenas o objeto, mas também cria a si mesmo enquanto sujeito social, por que:

A consciência estética, o sentido estético, não é algo dado, inato ou biológico, mas surge histórica e socialmente, numa relação peculiar na qual o sujeito só existe para o objeto e este para o sujeito. Por outro lado, o objeto estético não se reduz ao sujeito, mas existe independentemente da percepção ou do julgamento subjetivos. Existe fora da relação psíquica, perceptiva, com o objeto, mas não à margem da relação do homem social com a realidade. Não é uma propriedade do sujeito, mas do objeto, e não de qualquer objeto, mas de um objeto subjetivizado, humanizado. [...] Existe à margem do sujeito individual, mas não à margem da relação entre sujeito e objeto como relação social. (VAZQUEZ, 1978, p. 97)

A realidade do objeto artístico é humana e social, por isso não exclui determinada objetividade que se manifesta principalmente através da forma e materialização de seu conteúdo de forma concreto-sensível. Assim, a arte ao mesmo tempo em que transcende o material concreto da qual é feita, objetiva um aspecto sensível humano, abrangendo a dimensão material e física da obra sem, no entanto, se reduzir a ela.

A elevação do objeto ao status de arte só pode ser explicado e compreendido pela humanização do conteúdo para além do objeto em si. Essa constatação é o que permite explicar a própria riqueza da arte em relação à forma e técnica e suas consequentes superações e avanços através da história da sociedade.

A simetria é clássica, mas não barroca. Se tais elementos são aceitos, num determinado caso, como critério estético, teremos de desqualificar esteticamente as obras nas quais não aparecem. O problema desaparece se tais elementos formais forem vistos em função de um conteúdo espiritual. Só assim adquirem sentido, de um ponto de vista estético, a proporção clássica e a desproporção barroca. Isto nos permite concluir que o objeto em si, e, portanto, em seus elementos formais, se não for humanizado, isto é, se não for carregado de um conteúdo espiritual, não se eleva até o belo. A natureza, por si não precisa ser bela; é o homem que necessita da beleza dela para se expressar, para reconhecer-se a si mesmo nela. (VAZQUEZ, 1978, p. 98-99)

Assim, as relações estabelecidas pela arte e a estética não se distanciam da organização material da produção da vida, ainda que a arte possua relativa independência enquanto atividade técnica específica. Tanto que nem sempre poderemos encontrar uma igualdade em relação ao desenvolvimento social e o desenvolvimento da arte em determinados contextos históricos.

Marx (1974) exemplifica essa proposição trazendo a arte Grega, que permanece com seu status de arte ainda hoje, apesar das determinações da sociedade da qual emergiu já ter sido ultrapassada no movimento da história. De acordo com Vazquez

Não é casual, por isso, que parta de Plekhanov a tendência no sentido de reduzir a estética marxista a uma sociologia da arte, tendência que passa ao largo da autonomia relativa que Engels já havia sublinhado, sobretudo nas cartas da última década do século passado, e que antes dele o próprio Marx havia afirmado, ao estabelecer a lei do desenvolvimento desigual da evolução artística e do desenvolvimento econômico-social e ao chamar a atenção para a perdurabilidade da arte grega, apesar de – ou graças a – seu condicionamento ideológico. (VAZQUEZ, 1978, p. 14)

Apesar das críticas tecidas por Vazquez (1978) e Gramsci (2002a) às análises de Plekhanov, quem, segundo eles não foi capaz de ir além de uma teoria sociológica da

estética marxista. Plekhanov (1964) dedicou seus esforços para organizar os princípios da estética marxista, superando as análises biologicistas contemporâneas de seu tempo.

Plekhanov (1964) também defendeu o princípio da dependência da arte em relação à vida social, porém não apreendeu a potencialidade atemporal das grandes obras de arte e, portanto, buscou apenas a relação imediata entre os movimentos artísticos e os contextos sociais e históricos sob os quais esses movimentos emergiram. Desenvolveu ainda a ideia da manifestação da “arte pela arte” em contraste com a arte utilitarista, que seria uma arte comprometida com seu conteúdo em detrimento da forma. Porém, percebeu que a própria concepção de beleza que interessa na “arte pela arte”, também, está submetida a condicionantes biológicos, sociais e históricos, pois “quem rende culto à beleza pura nem por isso se liberta das condições biológicas e histórico-sociais que determinaram seus gostos estéticos. É cerrar mais ou menos conscientemente os olhos a tais condições.” (PLEKHANOV, 1968, p. 35)

Ele utiliza vários exemplos de como no decorrer da história a concepção da arte a serviço de um conteúdo em detrimento da forma pode agradar e servir tanto ao espírito conservador quanto ao espírito revolucionário.

Os Românticos franceses, em sua época, foi o grupo que se ergueu contra a vulgaridade e futilidade burguesa, com uma postura pessimista, criticavam os rasos ideais, puramente econômicos, dessa classe, e ao mesmo tempo faziam antagonismo às ideias socialistas. O que eles buscavam em verdade era a elevação dos ideais burgueses, uma mudança de costumes sem que para isso se modificasse a ordem social. E então materializaram esse ideal em figuras irrealis e artificiosas, abrindo assim caminho para os Realistas, empenhados em suprir esse defeito das obras românticas. Daí Plekhanov (1964), poder afirmar que

Já tive ocasião de dizer que não existe obra de arte que careça por completo de conteúdo ideológico. E acrescentei que nem toda ideia pode servir de base a uma obra de arte. Só o que contribui para a comunicação entre os homens pode servir de verdadeira inspiração para o artista. Os limites possíveis dessa comunicação não são determinados pelo artista, mas sim pelo nível de cultura alcançado pelo todo social de que ele faz parte. Mas na sociedade dividida em classes, isso depende também das relações entre ditas classes e da fase de desenvolvimento em que no momento se encontra cada uma delas. Quando a burguesia mal começava a libertar-se do jugo da aristocracia secular e togada, isto é, quando era ela mesma uma classe revolucionária, então arrastava toda a massa trabalhadora, que constituía com ela o mesmo esteio: o estado igual. (PLEKHANOV, 1969, p. 45)

As relações entre sociedade e arte são indissolúveis, uma vez que a própria arte é uma prática social e por mais original que uma obra seja, a partir da experiência originária vital do artista, ainda que singular e irreplicável, a partir de sua objetivação ela torna-se uma ponte entre o artista e os outros indivíduos da sociedade. Porém essas relações não são imediatas e positivas, mas antes são históricas, e modificam-se dialeticamente, tanto o artista modifica a si a partir da atividade criativa, quanto a sociedade é modificada pela obra de arte derivada da atividade do artista.

O caráter problemático das relações entre arte e sociedade deriva da própria natureza da problemática da arte. Toda grande obra de arte tende à universalidade, a criar um mundo humano ou humanizado que sugere a particularidade histórica, social ou de classe. Integra-se assim num universo artístico onde se instalam as obras das épocas mais distantes, dos países mais diversos, das culturas mais dessemelhantes e das sociedades mais opostas. Toda grande arte, por isso, é uma afirmação do universal humano. Mas, a esta universalidade, chega-se a partir do particular: o artista é o homem de sua época, de sua sociedade, de uma cultura ou de uma classe social dadas. Toda grande arte é particular em sua origem e universal em seus resultados. (VAZQUEZ, 1978, p. 124)

Através dos objetos de arte, a humanidade amplia e enriquece os limites do humano, porque ao criarem-se objetos que satisfazem uma necessidade exclusivamente humana, conferindo uma forma à matéria que objetiva determinado conteúdo emocional, ideológico, não apenas imitando a realidade, elabora-se uma nova realidade a partir da atividade e da fruição artística. Porém pela própria constituição sócio-histórica do homem, essa atividade se relaciona com todos os âmbitos da cultura enquanto superestrutura: política, religião, moral, onde essas relações de força são principalmente definidas pelo contexto sócio-histórico concreto.

Sendo assim, a arte assume características específicas durante o desenvolvimento das sociedades capitalistas, bem como é específica a relação do artista enquanto realizador desta atividade, criador do objeto artístico. Esse objeto é resultado do trabalho do artista, que produz um objeto útil, que satisfaz uma necessidade especificamente humana, o que define seu valor de uso. A obra de arte é um produto que possui uma utilidade: a objetivação do universo humano existe para o homem, a partir dele.

Marx (1978) se refere a essa atividade como trabalho concreto, que se encontra em relação com o indivíduo que o realiza e como objeto que ele produz. E, a partir de sua atividade em relação a uma necessidade humana.

Nesse sentido, não se pode falar de arte gratuita; o produto artístico tem, por princípio, uma utilidade, um valor de uso. Não existe a rigor, arte pela arte, mas arte para o homem. O artista, com seu trabalho, transforma uma matéria dada e a dota de certas propriedades em virtude das quais o objeto criado testemunha determinadas relações com o homem. O homem cria seu valor de uso mediante seu trabalho, não o encontra em si na matéria transformada e, portanto, é relativo a ele. A utilidade da obra de arte, seu valor de uso, acha-se condicionada por determinadas qualidades do objeto, qualidades que o homem deposita numa matéria dada mediante um processo de criação. O valor de uso condicionado por estas qualidades não existe, portanto, sem o homem e só tem sentido para ele quando se acha em relação com uma necessidade humana. (VAZQUEZ, 1978, p. 213-214)

A atividade artística e o trabalho, pela perspectiva marxista, não são atividades antagônicas ou distintas, antes estão em relação direta. Marx (1978) situa a gênese do surgimento da arte no trabalho, trabalho compreendido como utilização de força para a modificação da matéria pelo ser humano, um ato que ocorre entre o homem e a natureza. O surgimento da arte apenas pôde acontecer no decorrer do desenvolvimento das ferramentas e da habilidade motora possibilitada pelo trabalho, principalmente a libertação das mãos na passagem do símio ao homem. De acordo com Engels,

Deste modo, a mão não é só o órgão do trabalho, é também o produto do trabalho. Apenas devido a ele, à adaptação a operações sempre novas, devido à transmissão hereditária do desenvolvimento particular dos músculos, dos tendões e, a intervalos mais longos, dos próprios ossos, devido, em suma, à aplicação incessantemente repetida dessa afinação hereditária a operações novas e cada vez mais complicadas, é que a mão do homem atingiu esse alto grau de perfeição susceptível de fazer surgir o milagre dos quadros de Rafael, das estátuas de Thornwaldsen, da música de Paganini. (ENGELS, 1974, p. 52)

O trabalho, tal como descrito pelos marxistas, deve ser compreendido como uma atividade exclusivamente da espécie humana. Principalmente porque o produto que deve resultar do trabalho é a parte externa dele, pois houve um trabalho intelectual anterior que o faz pré-existir na imaginação do trabalhador devido a sua capacidade de planejar abstratamente. Então, não modifica apenas a forma da matéria, mas os próprios homens foram modificados de forma consciente a partir destas atividades que possuem por objetivo a produção de um produto que satisfaça uma necessidade.

Assim, como a arte também é um trabalho, está condicionada pelo mesmo processo acima descrito e ainda pelo progresso técnico da própria atividade artística. O qual é possibilitado pela organização material da sociedade a partir da divisão do trabalho.

Nos séculos XII e XIII, surgiram organizações corporativas de artistas e artesãos: o Lodge e a Guilda. Nessas organizações, existia clara divisão de trabalho composta por diferentes níveis de execução das obras, principalmente nas construções de igrejas e catedrais, em antagonismo com as Oficinas dos mosteiros, que eram compostas por monges pertencentes às organizações religiosas. A própria característica desse processo requeria uma regulamentação do trabalho e conseqüente renovação dos métodos e materiais tradicionais. Isto porque neste período as edificações de arquitetura gótica que requereriam muito tempo e mão de obra para serem construídas, resultaram de uma concentração de artistas nas cidades, assim “as guildas da Idade Média surgiam sempre que um grupo de artistas se sentia ameaçado economicamente” (HAUSER, 1972, p. 334)

Lodgee Guilda diferiam, inicialmente, em aquela ser uma associação de trabalhadores hierarquicamente organizados e esta, pelo menos de início, uma associação de empreiteiros independentes em igualdade de condições. A lodge era uma organização coletiva simples, na qual ninguém era livre, nem sequer o administrador ou o arquiteto, porque estes também tinham que trabalhar num plano concebido e delineado pelas autoridades da Igreja, plano em que as minúcias eram especificadas até o mínimo pormenor. Por outro lado, nas oficinas que compunham a guilda, os Mestres de Ofício eram livres, não simplesmente na utilização do seu tempo, mas também na escolha dos meios artísticos. (HAUSER, 1972, p. 336)

Na última fase da Idade Média, quando já surgiam as primeiras características do que viria a ser o capitalismo, o artista passa a ter um lugar de trabalho por meio da *lodge*, uma oficina; ao invés de desenvolver sua atividade nos locais das construções. Esse fato permite cada vez mais a separação da escultura e da arquitetura, uma vez que a escultura poderia agora ser feita nas oficinas, enquanto a arquitetura permanecia nos locais de construção.

A partir da Renascença, com o surgimento dos ideais liberais, o artista passa de artesão pequeno-burguês para livre trabalhador intelectual. Apesar dessa distinção não ocorrer de forma homogênea em toda classe artística, uma vez que ainda permaneciam sendo considerados artesãos os trabalhadores que tinham suas origens e formações em oficinas onde eram aprendizes de um mestre, em contraste com as crescentes escolas de arte, onde se passou a oferecer as instruções nos planos prático e teórico.

É a partir da Renascença que surge o conceito de gênio e a perspectiva da obra de arte como criação de uma personalidade que transcende o mundo material. E essa ideia começa com a noção de propriedade intelectual. Ou seja:

O passo mais importante na evolução do conceito de gênio é o que vai da idéia da realização efetiva à mera capacidade de realizar, do trabalho à pessoa do artista, da avaliação em função do êxito absoluto à mera intenção e idéia. Este passo podia somente ter sido dado por uma época que viesse a considerar o estilo pessoal como relevante e instrutivo em si mesmo. (HAUSER, 1972, p. 435)

A proposta do homem universal e independente da Renascença passa a dominar a produção da vida material e cultural com seu ideal humanista que, na verdade, já é o ideal da classe dominante. O princípio da divisão do trabalho e da especialização transfere para a formação intelectual acadêmica a criação dos especialistas em apenas um tipo de arte e, assim, substituem o artista artesão, capaz de desenvolver sua atividade em diversas áreas artísticas.

A partir do controle da educação artística e da organização material do trabalho do artista no período Absolutista, a nobreza, através de um restrito ideal de universalidade a partir de seu ponto de vista e interesses, deseja uma cultura artística de caráter uniforme que traduza em si os ideais desta classe.

A aristocracia e a alta burguesia, ainda neste período, apresentavam-se como uma única elite cultural. A nobreza, até o século XVII, conservou seus privilégios feudais, exercendo ainda o uso fruto dos cargos da corte, dos privilégios do clero e do exército durante o período do Absolutismo. Essa relação foi acirrando-se a partir deste século, devido às condições econômicas, históricas e sociais do período.

[...] No reinado de Luís XVI, a burguesia do *ancien regime* atingiu o zênite de seu desenvolvimento intelectual e material. O comércio, a indústria, o banco, a *ferme générale*, as profissões liberais, a literatura e o jornalismo, isto é, todas as chaves da sociedade, à exceção dos postos de comando do Exército, da Igreja e da Corte, estavam na sua mão. As atividades comerciais desenvolveram-se numa escala sem precedentes, as indústrias expandiram-se, os bancos multiplicaram-se, correram pelas mãos dos patrões e dos especuladores somas enormes. As necessidades materiais aumentaram e tornaram-se mais gerais; e não foram só os banqueiros e os cobradores de impostos que atingiram os graus mais elevados na escala social e rivalizaram com a nobreza no seu nível de vida, mas os setores médios da burguesia, que lucravam também com o ímpeto de abundância, tomando uma parte cada vez mais importante na vida cultural. (HAUSER, 1972, p. 654)

A sociedade desta época é fértil em contradições, com diversos grupos tentando efetivar seu poder de dominação e de privilégios diante dos outros. O que se reflete no domínio da atividade artística, promovendo um grande diálogo entre os países europeus que, através das escolas de arte, influenciavam uns aos outros, como por exemplo a predominância do Maneirismo e do Barroco na França, importados da Itália e da Holanda.

A partir da Revolução Industrial na Inglaterra, o capitalismo inglês que ainda se encontrava em sua fase primitiva, pode se estabelecer emergida da velha ordem feudal, mantendo algumas características desta fase.

Na Inglaterra, o poder está nas mãos de uma aristocracia dos negócios que provavelmente não sente nem pensa mais humanamente do que qualquer outra aristocracia, mas que, graças à sua experiência, tem mais senso prático e compreende que seus interesses são os interesses do Estado. A tendência niveladora universal da época, que exerce influência em tudo exceto na diferença entre rico e pobre, assume formas mais radicais na Inglaterra do que em qualquer outro ponto, e cria, pela primeira vez, relações sociais modernas fundadas essencialmente nos bens possuídos. A quase contigüidade dos diferentes níveis da hierarquia social é garantida não só por uma série de graus intermediários, mas também pela indefinibilidade dos próprios grupos. (HAUSER, 1972, p. 689. Destaques no original)

É nesse contexto que ocorre a Revolução Francesa em 1789, inspirada principalmente pelos ideais do Iluminismo Inglês. Ideal liberal que passa a dominar o pensamento da classe burguesa em ascensão em diversos países da Europa em detrimento da antiga aristocracia feudal.

As diversas mudanças que ocorrem a partir deste marco definem as relações sociais entre as classes, agora com a existência de uma nova classe operária industrial, constituída principalmente pelo êxodo dos trabalhadores do campo para as cidades em busca de trabalho. A burguesia então é agora o modelo ideal sobre o qual a produção artística se desenvolve com o movimento Romântico.

A grande arte, principalmente a música, que estava a serviço da aristocracia até então, assume outras características possibilitadas pelo contexto histórico de desenvolvimento do capitalismo e consequente ascensão da classe burguesa. A partir do século XVIII, surgem as Sociedades de Concertos das cidades, desenvolvendo uma atividade musical voltada para a burguesia, enquanto a literatura e a pintura já haviam perdido a determinação do propósito prático de seus produtos.

O crescimento do capitalismo criou condições tanto para o desenvolvimento técnico das diversas artes, como também as ligações específicas entre a arte e sociedade. Porém, conforme Marx (1974) apontou, essa relação não se dá de forma linear, pois a relação entre arte e a produção material acontece por meio de uma multiplicidade de conexões não apenas derivadas da estrutura econômica, mas com formas ideológicas. Isso garante a autonomia relativa da arte.

De acordo com a lei do desenvolvimento desigual da arte e da economia, numa sociedade economicamente inferior a arte pode atingir um florescimento não alcançado, pelo contrário, numa sociedade mais elevada de

um ponto de vista econômico-social. O exemplo da arte Grega, aduzido por Marx, é bastante eloqüente a este respeito. [...] Por princípio, a hostilidade da produção material à arte só se verifica sob o capitalismo. De acordo com a tese de Marx, o capitalismo é essencialmente uma formação econômico-social alheia e oposta à arte (VAZQUEZ, 1978, p. 175)

A relação entre o produto da arte e a necessidade a qual ele deve satisfazer, assume no capitalismo o viés da hegemonia da classe dominante, que por meio de seus intelectuais objetivam sua própria realidade e visão de mundo e através de suas instituições, definem o valor desses produtos artísticos. Os interesses do capitalismo coincidem com os da classe dominante, que através do domínio das produções do âmbito artístico busca reforçar e manter a hegemonia, que é exercida ideologicamente com o intuito de camuflar as contradições oriundas do próprio sistema capitalista.

A obra de arte enquanto objetivação de uma realidade, das aspirações e desejos, dos sentimentos e vivências humanas, na sociedade pautada pelos valores constituídos do modo de produção capitalista, não encontram muitas vezes diálogo com a classe fora da qual a obra foi produzida. A atividade artística é voltada para a necessidade de consumo próprio do sistema capitalista, necessidade esta constituída pela classe dominante.

Este tipo de produção artística orienta-se aos poucos privilegiados que entendem sua linguagem, produzida pelos intelectuais oriundos da classe dominante ou orientados pela ideologia desta, estabelecendo uma relação não orgânica com as classes subalternas.

O problema de restabelecer as relações propriamente estéticas entre o artista e o público, o problema capital em nossa época, não pode ser colocado, portanto, à margem das modificações profundas, radicais, exigidas pelas contradições irreconciliáveis da sociedade capitalista. Não se pode pensar em ampliar e enriquecer o consumo verdadeiramente estético, isto é, o modo de gozar a verdadeira arte, sem elevar e enriquecer em ampla escala a sensibilidade humana, tarefa que por sua vez, é indispensável para a transformação radical e profunda das relações sociais, econômicas, políticas e espirituais. (VAZQUEZ, 1978, p. 302)

Dessa forma, as características e as contradições presentes nas produções artísticas em uma sociedade, marcada por classes antagônicas, devem ser observadas partindo da própria classe da qual se origina, tendo em vista todas as determinações possibilitadas pelo contexto sócio-histórico de acordo com a produção material da sociedade.

2.4 Arte e a crítica à indústria cultural

O tema da indústria cultural surge na crítica desenvolvida por Adorno e Horkheimer (1947), sobre a relação entre a cultura e o modo de produção capitalista a partir do século XX, baseada na análise marxista do capitalismo e as relações sociais que são articuladas para a produção da vida material. De acordo com eles “A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 05)

Assim, a indústria cultural surge como consequência do capitalismo industrial, que tal como fez com seus produtos para o mercado, estandarizou, também, os produtos culturais. Entende-se que é por meio das novas possibilidades tecnológicas e da nova organização da produção industrial, que transformaram estes produtos em mercadorias. A arte torna-se, então, um produto para o comércio, propaganda e entretenimento, perdendo sua característica de criação de um produto novo pelo artista.

A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena. Automóveis, bombas e filmes mantêm o todo até que seu elemento nivelador repercute sobre a própria injustiça a que servia. Por hora a técnica da indústria cultural só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social. Mas isso não deve ser atribuído a uma lei de desenvolvimento da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia contemporânea. A necessidade, que talvez pudesse fugir ao controle central, já está reprimida pelo controle da consciência individual. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 06)

Essa nova concepção da arte como mercadoria da cultura massificada, característica da industrialização do capitalismo contemporâneo, demarca as possibilidades do artista em comercializar sua obra como única forma de sobrevivência econômica. A estandardização e padronização das mercadorias culturais reduzem as obras à reprodução de um padrão economicamente viável que atenda as demandas da estética hegemônica. De acordo com os autores (1947):

Não só o espírito se ajusta à sua venalidade mercadológica, reproduzindo com isso as categorias sociais predominantes, como se assemelha, objetivamente, ao *status quo*, mesmo quando, subjetivamente, não se transforma em mercadoria. As malhas do todo são atadas cada vez mais conforme o modelo do ato de troca. Este permite à consciência individual

cada vez menos espaço de manobra, passa a formá-la de antemão, de um modo cada vez mais radical, cortando-lhe *a priori* a possibilidade da diferença, que se degrada em mera nuance no interior da homogeneidade da oferta. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 47)

Os autores trazem o conceito marxista de Fetiche de mercadoria para explicarem a forma que os produtos artísticos assumem na indústria cultural. Marx em *O Capital* (1867) nos apresenta que o custo variável de um produto é determinado pela quantidade de trabalho necessária para a produção desse objeto, enquanto o custo fixo diz respeito ao valor da matéria prima, da maquinaria e ferramentas necessárias para a produção do mesmo. Porém, nos aponta que dentro da lógica de mercado no capitalismo, essa mercadoria quando finalizada, para a venda, não mantém o valor real dado por estes fatores por ele chamado de valor de uso. Ao contrário, no capitalismo o produto é apresentado no mercado como se não fosse fruto da atividade humana para suprir necessidades para a manutenção da vida, perdendo assim sua relação com o trabalho. É oferecido como um objeto portador de características diferentes, criadas artificialmente, ganhando assim uma existência própria e independente dos sujeitos, mas com a capacidade de afetar os indivíduos de modo a torná-lo necessário.

O valor de uso de uma mercadoria está contido em suas propriedades que satisfazem as necessidades humanas, enquanto produto do trabalho dos homens que ao transformarem a natureza, criam objetos úteis à sua sobrevivência e reprodução da vida material. Porém, quando surge como mercadoria, esses produtos transformam-se em algo ao mesmo tempo concreto e abstrato, definindo seu valor de troca a partir das relações sociais derivadas da produção material.

Para ele:

O carácter místico da mercadoria não provém, pois, do seu valor-de-uso. Não provém tão pouco dos factores determinantes do valor. Com efeito, em primeiro lugar, por mais variados que sejam os trabalhos úteis ou as actividades produtivas, é uma verdade fisiológica que eles são, antes de tudo, funções do organismo humano e que toda a função semelhante, quaisquer que sejam o seu conteúdo e a sua forma, é essencialmente um dispêndio de cérebro, de nervos, de músculos, de órgãos, de sentidos, etc., do homem. Em segundo lugar, no que respeita àquilo que determina a grandeza do valor - isto é, a duração daquele dispêndio ou a quantidade de trabalho -, não se pode negar que essa quantidade de trabalho se distingue claramente da sua qualidade. Em todas as épocas sociais, o tempo necessário para produzir os meios de subsistência interessou necessariamente os homens, embora de modo desigual, de acordo com o estágio de desenvolvimento da civilização. Enfim, desde que os homens trabalham uns para os outros, independentemente da forma como o fazem, o seu trabalho adquire também uma forma social. (MARX, 1867, et.al.)

Para eles, a fetichização da mercadoria cultural faz com que seu valor de uso seja tomado pelo valor de troca, ou seja, de acordo com o que o produto representa na ideologia estabelecida pela indústria cultural, a partir de relações independentes cada vez mais afastadas do processo material da vida. Assim, o valor de troca de um filme é dado pela sua audiência, pela quantidade de público que ele é capaz de atrair, independe do juízo estético que o público faz dele e de sua qualidade artística.

Porém, a indústria cultural não se instala isoladamente. Ela é parte das instituições econômicas da sociedade, e participa na reprodução do capital mantendo as relações com os outros setores desse sistema, como o setor radiofônico e a indústria elétrica, por exemplo. Assim, também a produção cultural se submete e reproduz o poder da racionalidade técnica, monopólio da burguesia, que se torna um meio de dominação das massas, não pela evolução tecnológica em si, mas pela forma que ela se relaciona com a economia.

Dessa forma, qualquer possibilidade de originalidade é absorvida e guiada pelos agentes da cultura, e a arte se aproxima da publicidade pela totalidade que a indústria cultural busca representar como uma suposta universalidade. O artista, enquanto um trabalhador, precisa então se adaptar à lógica da produção capitalista, gerando, a partir de sua atividade, uma mercadoria que precisa atender às exigências do capital. Nessa lógica, a arte que antes buscava superar os acontecimentos da vida material, agora os reproduz continuamente de forma padronizada.

Esse poder da cultura de massa de se misturar no real, de tornar iguais a imagem e a realidade, faz com que seu teor ideológico se diferencie substancialmente do que era classicamente considerado como tal. No tempo de Marx, ideológico era o que se colocava para além das contradições da infra-estrutura, como uma hipóstase de idéias e concepções avessas à dinâmica histórica e social. Na cultura de massa, seu caráter ideológico consiste na colocação da existência do mundo como seu sentido. Em termos gerais, o prazer que os consumidores experimentam nessas obras é o de saberem que o mundo é tal como eles pensam que é. (FREITAS, 2004, p. 195)

De acordo com os autores (1947), a indústria cultural absorve tanto os produtos da cultura popular quanto os da cultura erudita, falsificando ambas. Disso resulta a adaptação do indivíduo a uma totalidade onde, por meio da linguagem estética dos produtos de entretenimento, cria-se uma falsa sensação de liberdade e individualidade. Assim “Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples

prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 10)

A análise da Indústria cultural pela Teoria Crítica nos permite compreender os momentos históricos e sociais pelos quais a arte urbana passou na relação com a cultura hegemônica na sociedade capitalista. À primeira vista, podemos tender a acreditar que o grafite foi absorvido pela indústria cultural, tornando-se uma mercadoria que possui um valor de troca, e que a pixação ainda mantém sua autonomia, alheia ao mercado.

Sob essa perspectiva, podemos considerar que a pixação, na forma que ela assume na atualidade, encontra-se praticamente inserida na totalidade da indústria cultural, ainda que sob o rótulo de marginal. Adorno e Horkheimer nos esclarecem que

Aquele que resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, já faz parte desta, assim como a reforma agrária no capitalismo. A revolta que rende homenagem à realidade se torna a marca de fábrica de quem tem uma nova idéia para levar à indústria. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 10)

Isso nos permite constatar que a absorção das manifestações culturais de resistência, ou marginais, reafirma a ilusão de liberdade e diferenciação dentro da indústria cultural da qual nada escapa. A intenção ideológica da produção da Indústria cultural, a paritr da hegemonia da classe dominante discutida neste capítulo, que explicita o real ao invés de superá-lo, permite então que a pixação se apresente como parte da totalidade, reafirmando o caráter de exploração do sistema capitalista como inerente à própria vida.

Apesar da Teoria Crítica nos apresentar uma discussão importante em relação à cultura e a arte a partir da industrialização do capitalismo contemporâneo, ela se distancia do materialismo histórico dialético por não abarcar a análise do homem como ser criador, ainda que alienado de suas possibilidades pela racionalidade tecnológica. De acordo com Vazquez “O homem como ser de necessidade e o homem como ser criador, produtor, acham-se em indissolúvel relação. A atividade que torna possível esta relação é uma atividade material, prática: o trabalho humano.” (VAZQUEZ, 1978, p. 67)

Ainda que a análise da Indústria cultural pela Teoria Crítica nos aponte o que Marx (2006) observou como a hostilidade do capitalismo à arte, a teoria não permite a análise do outro pólo dialético dessa relação, além dos produtos da cultura de massa, pois ainda que esta hostilidade esteja dada na constituição do modo de produção capitalista, o trabalho artístico não pode ser reduzido a uma atividade puramente formal

e mecânica. Para Vazquez (1978), o artista tem possibilidade de estar em luta contra o mercado capitalista, revelando suas possibilidades de criação. Para ele:

[...] Desta luta, nem sempre o artista sai vitorioso; como o demonstra a experiência do cinema hollywoodiano, o critério da produtividade econômica cega algumas vezes a possibilidade de criação. Mas, sem essa luta, que não é senão a luta pela afirmação da natureza criadora do homem, a história da arte do último século – sobretudo em alguns ramos – não seria mais do que um campo estéril. (VAZQUEZ, 1978, p. 248)

A análise da Teoria Crítica sobre a cultura de massa no período do capitalismo industrial nos auxilia a compreender a arte na contemporaneidade, porém consideramos o aporte de Vazquez como necessário para o aprofundamento desta análise, principalmente pela proximidade com a teoria Sócio-Histórica, para pensar em possibilidades de superação desse momento histórico através da desalienação da racionalidade técnica pela atividade e domínio da cultura.

3. PIXO É ARTE? PIXO É LINGUAGEM? PIXO É O QUÊ?

A atividade artística utilizando paredes e/ou espaços públicos como suporte para desenhos, pinturas, poesias e protestos remonta aos períodos do desenvolvimento histórico e social do ser humano. E, como atividade humana adquire significados e se relaciona com a cultura, de acordo com o período histórico em que se manifesta. Para o objetivo desta dissertação abordaremos a atividade no contexto da pixação contemporânea no Brasil. o uso da grafia com x foi escolhida por considerar na pesquisa que esta é uma atividade artística, a grafia com x é a utilizada pelos pixadores para se referirem a sua atividade. A grafia com ch está relacionada a forma como a classe dominante constitui o significado desta atividade, relacionada com vandalismo e depredação.

Para compreendermos as formas de manifestação que a pixação assume na atualidade buscamos a sua gênese recompondo a sua história nas relações com o contexto social e histórico. As origens da pixação e do grafite praticados no mundo contemporâneo situam-se nos Estados Unidos, especificamente em Nova York e na Filadélfia no final da década de 1960, entre membros das comunidades latinas, afro-americanas e jamaicanas que habitavam a periferia dessas cidades. As assinaturas, ou tags, eram feitas inicialmente com pincel atômico e mais tarde com spray, nos muros e principalmente nas paredes dos metrô e trens e quanto maior a quantidade de tags, maior o prestígio do autor. Eram realizadas tanto por indivíduos da classe trabalhadora que pretendiam registrar seu nome quanto por gangues que buscavam demarcar território. (DA PAIXÃO, 2011)

Nesse período o que a imprensa nova-iorquina denominava de *graffiti*, equivalia ao que aqui no Brasil conhecemos como pixação, apesar das diferenças de estilos entre as produções da América do Norte e as que foram desenvolvidas na América do Sul. A diferenciação entre grafite e pixação, hoje em dia, ocorre apenas no Brasil, tornando difícil separar a história dessas atividades mundialmente. O que é denominado nas línguas anglo-saxônicas de *writtings* (escritas) e *taggings* (marcações), são considerados expressões da mesma atividade, que se transformaram no grafite.

De acordo com da Paixão (2011):

Jon Naar, que provavelmente foi o primeiro fotógrafo a se ocupar sistematicamente com o registro de “*writings*” em Nova York, relata que quando começou a trabalhar no projeto de um livro sobre o tema, a convite do designer Melvyn Kurlansky, em 1973, logo no primeiro dia foi apresentado a uma gangue de “*writers*” formada por crianças de nove a treze anos de idade. Não eram a primeira geração, posto que cinco anos antes corria a fama de JULIO 204 e TAKI 183 que, por sua vez, também não foram os primeiros. O próprio Naar fez uma foto em 1957, na mesma cidade, na qual aparecem *tags* da gangue “*The Killers*”. (DA PAIXÃO, 2011, pg.124. Destaque do original)

Não demorou para a imprensa norte americana começar a noticiar a prática que se difunde cada vez mais, quando passa a apresentar uma grande variedade de estilos e cores, ao mesmo tempo em que seus autores são criminalizados. De acordo com Silva e Silva:

[...] por meio da criação de *masterpieces* os trens urbanos foram transformados em vitrines da expressão cultural. O observador parado passou a ver o *tagem* movimento, em consequência disso surgiu a necessidade de elaborar em tamanhos maiores e combinar com desenhos. A partir daí as grandes inscrições passaram a ser usadas para expor os codinomes assumindo proeminência e dos trens contagiavam também os muros das cidades. (SILVA E SILVA, 2014, p.224. Destaques no original)

A partir da década de 1970, um movimento cultural popular surgido nas ruas das periferias de Nova York estabelece o grafite como um dos seus pilares, juntamente com o rap, o DJing e o break. Nasce assim o movimento Hip Hop no qual duplas de DJs e MCs travavam competições, as Batalhas de rap. A expressão plástica destas manifestações artísticas populares foram as *tags* que se transformaram plasticamente no que conhecemos como grafite. O movimento Hip Hop surge como outra possibilidade de vivência nas periferias, propondo batalhas de rap e de break como alternativa à violência das gangues.

Tanto a atividade do grafite quanto o movimento Hip Hop surgem da classe trabalhadora como forma de expressar suas vivências e realidade material, buscando através de linguagens específicas explicitarem a sensação de invisibilidade de sua classe diante das instituições do estado burguês.

Atualmente o grafite é mundialmente reconhecido como uma atividade artística. Mas, já está absorvido pelas instituições de arte oficiais, sendo consumido como um produto artístico. De acordo com De Araújo (2015):

[...] O grafite, no nosso país, é considerado como uma arte legal – tal qual a do designer, do estilista ou do pintor de placas ou fachadas, sendo, pois, a

profissão do *grafiteiro*, leia-se: de galeria ou sob contratação; e a pichação, sendo ilegal, considerada um crime, um ato de vandalismo, tal qual o *grafite-tagging* nova-iorquino subalternizado, promovido pelas gangues de rua, no início da segunda metade do séc. XX (DE ARAÚJO, 2015, pg.19. Destaques no original)

Não é objetivo deste trabalho aprofundarmos na atividade do grafite, porém após a qualificação, achamos necessário abordar um pouco da relação entre o grafite e a pichação.

No Brasil, a origem da pichação indica a sua manifestação como intrínseca à luta política pela liberdade e a democracia durante a ditadura civil-militar no país, que durou do ano de 1964 ao ano de 1986.

O ideal nacionalista adotado pelos intelectuais e promovido pelos governos desde o Período Vargas na década de 1930, foi ampliado durante a ditadura, com a intenção de criar uma consciência nacional baseada nos valores de civismo, soberania nacional e desenvolvimento. Durante o mandato de Vargas, naquela década, a intervenção do estado estendeu-se, por meio de uma hegemonia que explicitasse a identidade nacional através da construção de símbolos culturais, como forma de organizar e controlar as massas populares. Buscou assim, aproximar-se, cooptar e antecipar-se às suas manifestações, desta forma [...] “o Estado busca por um lado conter a ameaça virtual de um levante popular, espécie de espectro sempre presente no pensamento da elite política do país. Esta possibilidade era sempre lembrada por aqueles que reivindicavam a posição de intérpretes legítimos dos interesses populares.” (DA SILVA, 2001, p. 26)

Desta forma, a política cultural do período buscava atuar em duas frentes: por um lado fortalecer o que havia de próprio da cultura brasileira e por outro coibir tudo o que pudesse ser prejudicial à construção de uma imagem ideal de Brasil a partir dos valores de progresso e desenvolvimento.

Como por exemplo, a intervenção feita pelo Estado por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no sentido de enfraquecer a tendência de exaltação à malandragem, presente principalmente na música popular brasileira do período, buscando disciplinar a força de trabalho assalariado exaltando a seriedade e o trabalho. (SILVA, 2001)

Assim, desde o período Vargas, a cultura assume uma concepção nacionalista, acompanhada do investimento em promover a imagem do país calcada em valores adequados ao projeto de desenvolvimento, por meio de uma identidade nacional. Com a

apropriação ideológica de elementos populares criam-se alguns símbolos desta identidade, como o samba, o futebol, o carnaval, etc. Mais tarde com o golpe de 64, a necessidade de criar uma cultura nacional de ordem que atendesse ao projeto da classe dominante, será retomada.

3.1 O pixo e o primeiro pixo: Abaixo a ditadura!

É necessário explicar como a arte foi tratada durante o período da ditadura militar 1964 – em relação aos processos culturais oriundos das mudanças e arranjos sócio históricos que ocorreram durante os anos que seguiram ao golpe. As origens da pixação, tal como se apresenta hoje em dia, podem ser observadas a partir desta análise.

A compreensão da cultura como elemento de transformações socioeconômicas passou a ser um assunto importante a partir da década de 1950 quando, tema presente nas produções do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB – vinculado ao MEC, durante o governo de Juscelino Kubitschek, sendo extinto no ano de 1964 com o golpe. O ISEB era composto de intelectuais de diversas orientações ideológicas, trazendo a questão da cultura para o centro das discussões sobre uma identidade nacional, enquanto importante fator de transformações sociais. (DA SILVA, 2001)

No período entre os anos de 1950 e 1962, o país passa por um acelerado desenvolvimento econômico, e com ele aumentam as contradições culturais e políticas. Em relação à cultura, houve o fortalecimento de um nacionalismo de caráter popular. Os movimentos dos trabalhadores da cidade e do campo passaram por um processo de politização e organização, culminando em um rápido movimento de sindicalização observada pela fundação do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) e da Confederação dos Trabalhadores da Agricultura (CONTAG), respectivamente nos anos de 1962 e 1963, o que motivava as preocupações da elite conservadora e latifundiária.

No ano de 1962, quando o país era governado por João Goulart, são criados os Centros Populares de Cultura – CPCs – no Rio de Janeiro e posteriormente em outros estados, vinculados a UNE. Entretanto, mantinham independência em relação a esta. O CPC contava com intelectuais que faziam parte do ISEB e de intelectuais do Partido Comunista Brasileiro.

O CPC viabilizou produção de filmes através do autofinanciamento, comercialização de livros com preços populares, a coleção Cadernos Brasileiros, cursos de teatro e artes visuais. Contava com um grupo itinerante que realizava excursões pelo país estabelecendo contatos com setores universitários, camponeses e operários, objetivando a promoção da arte popular. Queriam valorizar uma cultura popular que emergisse das múltiplas manifestações e lutas das classes subordinadas, que seria o ponto de partida para a conscientização da população sobre os problemas da realidade cotidiana desses grupos. Para aqueles intelectuais, o objetivo era uma transformação da consciência das classes populares, na luta contra a exploração e a opressão. No período em que atuou, até o golpe de 1964, o Centro Popular de Cultura levou peças de teatro às fábricas, sindicatos e ruas de várias cidades e meio rural.

De acordo com o manifesto do CPC/UNE de 1962:

Para o artista despolitizado a história da arte não constitui mais do que a história das formas e dos problemas artísticos e a sucessão dos estilos é entendida como não sendo mais que um simples jogo de pergunta e resposta(...) O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura. (HOLLANDA, 1981, p. 137)

Os intelectuais do CPC buscavam, através de diversas frentes, valorizar e divulgar um ideário comunista e nacionalista com a arte popular revolucionária. Fez-se a divulgação de ideias e a formação intelectual voltadas para a materialidade da história das lutas das classes subalternas. O desenvolvimento das consciências de suas realidades já era um ponto fundamental para se promover as mudanças necessárias para a emancipação. O pensamento e o método de Paulo Freire passaram a compor o instrumental para tais propósitos.

Nesta mesma época, surge no país o movimento do Cinema Novo, grupo que engrossou as críticas à perspectiva do CPC em relação à arte popular. O movimento traz a discussão da descolonização do cinema nacional ao mesmo tempo em que nos diversos setores culturais buscava-se a produção de uma arte nacional-popular.

Dessa época data um artigo de Glauber Rocha, “Cinema Novo, face morta e crítica”, em que Glauber atacava a visão cultural paternalista do CPC. Isso significava uma discordância de posição com relação à forma de comunicação com a classe proletária. Para Glauber

Rocha era necessário ‘não confundir a comunicação da alienação com a comunicação revolucionária (...) a massa não é facilmente conquistável (...) aquele operariado formalizado, idealizado pelo realismo socialista e pela má importação do marxismo-leninismo no Brasil e pelas clássicas deformações do Partido Comunista, não era o povo brasileiro na verdade. Nós nos recusamos a idealizar o proletariado (...)’ (GERBER in DA SILVA, 2001, p. 36)

Assim, os pontos de convergência entre os grupos ligados às áreas de produção cultural encontravam-se na necessidade de promover uma arte que emergisse da realidade do povo e possibilitasse a constituição de uma identidade nacional, promovida a partir da consciência popular visando a Revolução Socialista.

Dois anos antes da criação dos CPCs, no ano de 1960, começa com a inauguração de Brasília, cidade planejada aos moldes dos ideais modernistas e desenvolvimentistas, pelo presidente Juscelino Kubitschek. Em 1961, Jânio Quadros assume a presidência, e logo em seguida sendo substituído por João Goulart (de 1961 a 1964), período este que a inflação se elevou drasticamente, acirrando os conflitos entre classes.

Em abril de 1964, João Goulart é deposto por um golpe promovido pelos militares, com aval da classe dominante, tendo assumido a presidência do país o general Castello Branco, eleito pelo congresso de forma indireta. Nesse período, houve o rompimento das relações diplomáticas com Cuba e fortalecimento das relações com os Estados Unidos, redução de salários, desmantelamento dos sindicatos e prisões de líderes da esquerda.

Para dar um ar de legalidade ao seu poder, os militares criaram alguns decretos: os Atos Institucionais. O AI-1, criado logo após o golpe, determinou e legitimou a eleição indireta para a presidência e deu aos militares poderes para alterar a constituição, suspender direitos políticos e aposentar compulsoriamente qualquer pessoa que tivesse atentado contra a segurança do país e o regime democrático. Os Atos Institucionais números 2, 3 e 4 foram criados no governo de Castello Branco e asseguraram a continuação dos militares no poder e a extinção de partidos políticos. O presidente também colocou em vigor a Lei da Imprensa, que restringia o acesso à informação, e a Lei de Segurança Nacional, cerceando as liberdades civis. (DE JESUS, 2010, p. 76)

Durante a década de 1960, eclodiram movimentos revolucionários em vários países do mundo, a grande maioria deles tendo participação maciça dos movimentos estudantis e artísticos. No Brasil, aconteceram diversas manifestações contra o regime, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro. No mês de junho daquele ano,

estudantes saíram às ruas em uma passeata que foi reprimida violentamente pela polícia. A população revoltada começou a atirar objetos pelas janelas dos prédios, e o evento teve um saldo de quatro mortos, com diversas pessoas feridas e detidas. Após o episódio:

A violência da repressão a essa passeata fez com que o governo recuasse, permitindo uma nova passeata sem interferência policial. Desta vez juntaram-se aos estudantes, artistas populares (como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil), religiosos, intelectuais e professores, formando o, até então, maior ato público contra o regime militar: a Passeata dos 100 mil. Já em São Paulo, os episódios mais marcantes deste ano foram a invasão e depredação do Teatro Ruth Escobar e espancamento dos atores da peça *Roda Viva* por membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC); e a batalha da Rua Maria Antônia onde estudantes da Faculdade de Filosofia da USP (que eram de esquerda) enfrentaram os estudantes da Universidade Mackenzie (que eram de direita) num confronto que levou à intervenção da polícia, à morte de um estudante secundarista e ao fechamento da Faculdade de Filosofia da USP. (DE JESUS, 2010, p. 78)

Em 13 de dezembro de 1968, o governo sanciona o Ato Institucional nº 05. O AI-5 instala definitivamente a repressão como diretriz da ditadura, marcada pela coerção política, desmantelando os movimentos de massa, principalmente os movimentos estudantis.

Ao mesmo tempo, havia o entusiasmo pelo desenvolvimento da economia nacional, que avançou até o começo dos anos de 1970. Ao lado do terror implantado pela violenta repressão militar, caracterizada pelo fim das liberdades civis, controle da imprensa e mortes, perseguições e torturas promovidas pela onda de prisões políticas; havia a implementação do capitalismo dependente, o crescimento industrial e o otimismo nacionalista da classe média.

Ao fim de 1968, acuado pelos militares radicais, o presidente Arthur da Costa e Silva levou o projeto do AI-5 à votação extraordinária. Com vinte e dois votos a um, o Ato passou a vigorar, previsto inicialmente para durar apenas oito ou nove meses, mas com vigência efetiva de mais de uma década. No plano político, o AI-5 deu plenos poderes ao Executivo, viabilizou o fechamento do Congresso, permitiu a intervenção nos Estados e Municípios, admitiu a suspensão dos direitos políticos de qualquer um, legitimou a cassação de mandatos e suspendeu o direito ao habeas corpus. Durante os próximos dez anos, 6 senadores, 110 deputados federais e 161 estaduais, 22 prefeitos e 22 vereadores foram cassados, num universo de mais de 1.600 cidadãos punidos. No campo da produção cultural, a ação da censura foi igualmente nefasta: 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, 100 revistas, 500 letras de música, dezenas de programas de rádio, uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela – todos total ou parcialmente vetados. (FREITAS, 2007, p. 08)

No período entre 1968 e 1973, conhecido como milagre brasileiro, o país passa por intenso crescimento industrial impulsionado por uma política intervencionista, de abertura da economia brasileira às instituições internacionais. Assim, substituíram o enfrentamento à inflação pelo estímulo ao crescimento econômico através do oligopólio, principalmente no setor de bens de consumo duráveis. (FREITAS, 2007)

Durante este intervalo, o país foi governado pelo general Emílio Garrastazu Médici, e ficou marcado pela violência, torturas e mortes, quando o aparato de repressão da ditadura teve total liberdade, objetivando a derrota da luta armada e de todos os movimentos de esquerda contra o regime militar. Devido ao repressivo controle de informações e censura os absurdos cometidos neste período não chegavam ao conhecimento do grande público.

Assim, como nos aponta Freitas (2004):

É evidente que, de uma forma ou de outra, tão vultosas alterações no perfil socioeconômico do país e das áreas culturais são importantes e, provavelmente, ecoaram na mais enclausurada e autônoma das poesias. A consolidação da televisão, a crescente divisão de trabalho e profissionalização das áreas culturais, a formação de um mercado simbólico de porte nacional, o aumento da disponibilidade de informações, o agigantamento da imprensa, a integração internacional via satélite e a multiplicação de salões, dos museus, das galerias e das pinacotecas eram causas poderosas demais para não cultivarem efeitos. (FREITAS, 2004, p. 65 [7])

A preocupação com as questões culturais se fez presente desde o início da ditadura, aparecendo já em discursos e pronunciamentos oficiais no governo do general Castello Branco, como ponto fundamental merecedor da atenção porque seria um dos aspectos importantes no desenvolvimento do país, como forma de minimizar e combater os movimentos culturais anteriores e os que visavam à revolução e combatiam a ditadura.

Em 1966, é instituído o Conselho Federal de Cultura (CFC), que tinha por objetivo “elaborar políticas associadas ao projeto desenvolvimentista do governo militar, valorizando na cultura aqueles elementos considerados representativos da nação”. (MAIA, 2012, p. 35)

O CFC surge para substituir o antigo Conselho Nacional de Cultura, instituídos em dois momentos anteriormente distintos, pelos presidentes Getúlio Vargas em 1938 e

Jânio Quadros em 1961, a partir do decreto nº. 50.293. O antigo Conselho Nacional de Cultura era vinculado diretamente à presidência da república, tendo funcionado de forma efetiva apenas por três anos, até o golpe civil-militar, quando foi extinto e substituído pelo Conselho Federal de Cultura, em 1966.

No dia 27 de fevereiro de 1967, na instalação do Conselho, discursa o então presidente da república, Marechal Castelo Branco:

Estou bem certo de que a instalação deste Conselho, pelos objetivos que o norteiam, pelos meios de que dispõe e também pela expressão dos seus componentes, representa auspicioso acontecimento para a vida intelectual do Brasil. Cabe-lhe atender, de modo permanente, ordenado e eficaz, àquelas aspirações culturais até agora cuidadas apenas esporadicamente, e por isso mesmo freqüentemente ignoradas pelo poder público. Realmente, graças ao ato que tenho aqui a honra de presidir, a cultura nacional ganha novo horizonte e encontra motivos para confiar no futuro, que será certamente mais promissor do que o passado. E as numerosas instituições culturais que por todo o País, pelas vicissitudes enfrentadas e vencidas, são eloqüentes testemunho da aspiração nacional nesse campo da inteligência, encontrarão daqui por diante o arrimo que há muito reclamam. (BIBLIOTECA DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 1967, p. 19)

O CFC era vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), que também agregou, além do CFC, o Departamento de Assuntos Culturais (1970) e a Fundação Nacional de Arte (1975). Esses núcleos tinham como direcionamento a orientação das políticas culturais adotadas no país e objetivavam divulgar a produção cultural nacional e definir padrões adequados à orientação política do Estado através de uma política nacional de cultura. Inicialmente de caráter normativo, consultivo e fiscalizador, exerceu uma função executiva no interior do Ministério da Educação e Cultura.

De acordo com o decreto de criação do Conselho, a lei nº 74, de 21 de novembro de 1966,

Art. 2º Ao Conselho Federal de Cultura compete:

- a) formular a política cultural nacional;
 - b) articular-se com os órgãos federais, estaduais e municipais, bem como as Universidades e instituições culturais, de modo a assegurar a coordenação e a execução dos programas culturais;
 - c) decidir sobre o reconhecimento das instituições culturais, mediante a aprovação de seus estatutos;
 - d) promover a defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional;
 - e) conceder auxílios e subvenções às instituições culturais oficiais e particulares de utilidade pública, tendo em vista a conservação de seu patrimônio artístico e a execução de projetos específicos para a difusão da cultura científica, literária e artística;
- [...]

Parágrafo único. A apreciação dos dois planos em sessão plena tem por objetivo evitar duplicação de serviços e harmonizar o plano geral de ação do Ministério da Educação e Cultura nos dois setores de suas atividades básicas. (BRASIL, 1975)

Ao mesmo tempo em que o Estado utilizou seu aparelho repressor contra a produção cultural, principalmente de ideias da esquerda contra o regime, por outro lado incentivou a criação de órgãos fomentadores da produção cultural através do investimento estatal. São exemplos destas criações: o Instituto Nacional de Cinema (1966); Embrafilme (1969); Conselho Nacional de Cinema (1976); além da realização de encontros como o Encontro Nacional de Dirigentes de Museus (1975), o Seminário Nacional de Artes Cênicas (1979); a elaboração de documentos, programas e campanhas, como o Programa de Reconstrução das Cidades Históricas (1973); o Programa de Ação Cultural (1973); a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1975) e a Política Nacional de Cultura (1975). (MAIA, 2012)

O investimento governamental na área cultural durante a ditadura, através da criação de órgãos e instituições que destinavam verbas ao setor, teve como contraponto a violenta censura de produções culturais que não estavam de acordo com os ideais desenvolvimentistas e nacionalistas do governo; definem a condição sócio-histórica do período.

Sobre a censura Ortiz afirma que:

[...] podemos hoje dizer que ela apontava somente para a superfície do fenômeno bem mais complexo. Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade de sua produção. O movimento cultural pós-64 caracteriza-se por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história em que mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro lado ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. (ORTIZ, 1985, p. 89)

Em sua tese de doutorado: Os cardeais da cultura nacional: o conselho federal de cultura na ditadura civil-militar (1967-1975), Maia (2012) analisa a atividade do CFC durante este período. Destaca a atuação dos intelectuais brasileiros que participaram do

Conselho e a abrangência das ações do mesmo ao estabelecer uma cultura nacional que viesse ao encontro do projeto de modernização do país, buscando atuar de forma integrada com estados e municípios.

Desde a década de 1930, havia preocupação em instituir na tradição intelectual brasileira, elementos que deveriam ser capazes de constituírem os conceitos de povo e nação, que oferecessem uma unidade identificadora de matriz cultural. Os intelectuais à frente do conselho eram legitimados pelo Estado, que lhes garantia autoridade nacional para determinar os rumos do país. Esses intelectuais atuavam nas instâncias administrativas, incorporados nos espaços de poder como especialistas e técnicos no interior do aparelho estatal. (MAIA, 2012).

Para a pesquisadora (2012) existia entre os membros do Conselho, durante a sua existência, um consenso ideológico. E a percepção de pertencimento a uma elite cultural garantia uma coesão, que os capacitava para se contraporem a outros grupos sociais.

De acordo com Maia, na sua pesquisa pode constatar que a análise das atividades profissionais dos intelectuais que fizeram parte do CFC permite apreender a relevância dessa rede intelectual cujos posicionamentos político-ideológicos manifestavam o direcionamento cultural dos grupos dominantes no poder. (MAIA, 2012)

A organização do CFC se dava de forma hierarquizada, onde a participação de cada membro não acontecia de forma igualitária a dos demais. As tarefas centrais e mais importantes eram executadas por cargos de chefia ou direção, responsáveis pelos principais projetos e ações prioritárias. A eles cabia a organização das tarefas centrais, exercendo funções cruciais na regulamentação e no controle da vida pública do país.

As relações entre a elite intelectual representante do CFC e a política deste período beneficiaram principalmente os intelectuais que foram incorporados ao Estado a partir do governo Vargas. Estes acreditavam no Estado como instituição primordial para a organização e desenvolvimento do país, único meio de definir o planejamento e a implementação de uma sociedade moderna, um novo estado-nação.

De acordo com Djacir Menezes, filósofo, cientista social e jurista que participou do CFC por dezoito anos atuando em vários cargos, em discurso para comemoração do dia da Cultura em 1971,

Que valores interessam à cultura nacional? Eis a pergunta que preludia os trabalhos deste Conselho. Digamos sem reservas: aqui nos interessam os valores políticos. Valores políticos que são rigorosamente embebidos da essência humana. Valores criados e conservados na tradição... Por que perpetuá-los? Por que devemos cuidar de sua permanência? Aqui está o sentido político: porque são estímulos de consistência e de vigor da alma nacional. Porque são patrimônio de significação cívica. Porque representam nossa unidade orgânica de “povo”. Valores artísticos, científicos, históricos, eles têm luminescência própria para a retina espiritual, que não esmoreceu na percepção do sentido da pátria, conservando o “instinto da nacionalidade” [...] Valores que cumprem preservar para sobreviver. É a tarefa máxima deste órgão: a visibilidade nacional do processo de nossa consistência como povo. (MENEZES em MAIA, 2012, p. 13. Destaques no original)

Posteriormente, no período governado por Médici, buscou-se estabelecer uma política cultural através das Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura, que não chegou a ser oficializadas. Foi durante o governo do General Geisel que efetivamente oficializou-se a Política Nacional de Cultura (PNC), em 1975, com o objetivo de adequar a cultura ao regime que se buscava consolidar. (DA SILVA, 2001)

Na introdução do documento lê-se:

Cultura não é apenas acumulação de conhecimentos ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio. Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores históricos-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia. (BRASIL, 1975, p. 08)

Desta forma, o regime político instaurado desde 1964, buscou legitimar seu poder tanto pela via da força institucional quanto da constituição de uma hegemonia cultural por meio de seus intelectuais.

No ano de 1969, durante a mostra que exibiria artistas selecionados pelos curadores para a VI Bienal de Paris, militares armados com metralhadoras fecharam as portas do MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e proibiram os artistas de participarem da Bienal. O Ministro de Relações Exteriores, José Magalhães Pinto, como justificativa publicou na Folha de São Paulo que as obras selecionadas continham mensagem contra o regime e pretendiam incompatibilizar o governo com a opinião pública, acusando os artistas de transmitirem ideologias ao invés de apresentarem obras de arte. (DE JESUS, 2010)

A partir do AI-5 diversos intelectuais – professores, artistas, jornalistas, etc. – foram obrigados a sair do país e viver no exílio a fim de obter liberdade para produzir suas atividades ou para evitar a prisão e tortura que ameaçavam quem não concordava com o regime, definindo novos limites para a arte no Brasil. Essa geração de artistas ficou conhecida como Geração AI-5.

O artista português Antonio Manuel da Silva Oliveira (Avelãs de Caminho, Portugal, 1947), radicado no Brasil desde 1953, frequentava a Escola Nacional de Belas Artes na cidade do Rio de Janeiro, sendo um dos grandes exemplos da produção artística que emerge neste período. Em 1971, utilizando como suporte edições do jornal O Dia, realizou interferências criando notícias nas quais abordava temas políticos e discussões estéticas, com desenhos e textos. Colocava suas obras em circulação nas bancas de revista como se fossem jornais de fato. A obra trazia imagens de protesto e palavras que chamavam a atenção para a violência da ditadura presente no país.

Figura 1: Antonio Manuel – *Repressão outra vez*, 1973.



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, et al., 2017.

Outro artista importante dessa geração foi Cildo Meireles (Rio de Janeiro, RJ, 1948), que produziu obras de forte cunho político, como a ação Tiradentes – Totem-monumento ao Preso Político (1970) realizado em Belo Horizonte. Consistia de um único mastro ou poste de madeira, no qual o artista amarrou dez galinhas vivas molhadas com gasolina e colocou fogo enquanto um termômetro de mercúrio, no alto da coluna, media o calor da combustão.

Também nas duas “Inserções em Circuitos Ideológicos”, o Projeto Coca-Cola (1970), quando o artista colou em garrafas de vidro retornáveis um adesivo com escritos em letras brancas, em seguida levou as garrafas ao forno para que a tinta vitrificasse, fazendo com que o texto se misturasse a logo da Coca-Cola e outras informações contidas na garrafa. Quando vazia, a inserção era imperceptível, mas em contraste com o líquido preto o texto tornava-se nítido. Nas garrafas podia-se ler:

YANKEES GO HOME!

INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS

1 – Projeto Coca-Cola

Gravar nas garrafas
informações e opiniões
críticas e devolvê-las à
circulação.

C.M. 5 – 70

Figura 3: Cildo Meireles – *Projeto Coca-cola*, 1970.



Fonte: Itaú Cultural, et al., 2017.

Em algumas garrafas, Cildo também fez o mesmo processo ilustrando com as instruções de como fazer um coquetel Molotov, uma espécie de bomba caseira composta por um líquido inflamável dentro de uma garrafa de vidro e um pedaço de pano que funciona como pavio, tática muito usada em protestos urbanos.

Figura 3: Cildo Meireles – *Projeto Coca-cola*, 1970.



Fonte: Itaú Cultural, et al., 2017.

A outra obra do projeto, *Cédula* (1970), consistia em um carimbo com a frase: *Quem matou Herzog?* Com a qual Cildo Meireles marcou várias notas de um cruzeiro e as colocou de volta em circulação.

Figura 4: Cildo Meireles - *Cédula*, 1970.



Fonte: Memórias da Ditadura, et al., 2017.

Em texto escrito em 1970, Cildo Meireles fala sobre as motivações e objetivos na construção dessa arte e sua relação com o período que o país vivia:

Eu me lembro que em 1968-69-70, porque se sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava, já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesmo, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se estava

fazendo, tendia a se volatilizar e esta já era outra característica. Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente; as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a idéia de público. Naquele período, jogava-se tudo no trabalho e este visava atingir um número grande e indefinido de pessoas: essa coisa chamada público. Hoje em dia, corre-se inclusive o risco de fazer um trabalho sabendo exatamente quem é que vai se interessar por ele. A noção de público, que é uma noção ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que é aquela pequena fatia de público que teria o poder aquisitivo.

Na verdade, as "Inserções em circuitos ideológicos" nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de mídia que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afunilamento da inserção. Quer dizer, neles a 'inserção' é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder.

As "Inserções em circuitos ideológicos" nasceram com dois projetos: o projeto "Coca-Cola" e o projeto "Cédula". O trabalho começou com um texto que fiz em abril de 1970 e parte exatamente disso: 1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos): 2) esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação: 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagrem. (MEIRELES, 1981, p. 24 Destaques no original)

O artista (1981) propunha a integração da atividade artística com a sociedade para além dos mecanismos formais de até então, fora dos circuitos das galerias de arte, em compasso com a realidade política pela qual o país passava. Para ele, a arte adquiriria uma função social, permitindo maior “consciência em relação à sociedade da qual emerge”. (MEIRELES, 1981, p. 24)

No texto, ele ainda critica a mística que existia em torno da obra em si ou do autor da obra, que para ele remetia a propriedade e ao valor de troca. E, ressaltava a busca pelo anonimato nesta série, o que envolveria a questão da propriedade e que os museus e galerias seriam o espaço sagrado onde essa mística é difundida. Contra esta forma ele buscava fazer uma arte que não existisse apenas nos espaços consentidos e consagrados. (MEIRELES, 1970).

Em nove de maio de 1970, devido a um evento organizado em Belo Horizonte, o crítico Francisco Bittencourt publicou no Jornal do Brasil um artigo sobre os artistas dessa geração, referindo-se a eles como artistas guerrilheiros e os chamando de geração tranca ruas. No final do artigo o organizador do evento, também crítico de arte, Frederico Morais, escreve:

O que chamei, em artigos, de contra-arte, obviamente tem sua contrapartida numa contracultura e numa contra-história. Uma arte e uma história marginais, que não se constituíram com ismos, estilos, que não se deixaram cristalizar em fórmulas para consumo doméstico nos manuais escolares. Vanguarda não é atualização de materiais, não é arte tecnológica e coisas tais. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É a transformação permanente. É o precário como norma, a luta como processo de vida. Não estamos preocupados em concluir, terminar, em dar exemplos. Em fazer história – ismos. A vanguarda pode ser retaguarda – depende dos objetivos a serem alcançados. (MORAIS apud BITTENCOURT, 1970)

Neste evento, Cildo Meireles apresentou sua obra *Tiradentes - Totem-monumento ao Preso Político*, mencionada anteriormente neste capítulo. No mesmo evento, o artista Artur Barrio (1945) apresentou *Situação T/T 1* (preparação das trouxas ensanguentadas), onde ele preparava as trouxas ensanguentadas utilizando carne, sangue, barro, ossos, espuma de borracha, pano, etc., parecendo corpos enrolados em lençóis, sendo ao final arremessados às margens do ribeirão. A “desova” chamou atenção de uma multidão de 5000 pessoas, e teve a intervenção da polícia e do corpo de bombeiros. (DE JESUS, 2010)

Figura 5: Artur Barrio, *Situação TE (Trouxas ensangüentadas)*, 1970.



Fotografia: César Carneiro.

O controle pelo estado das instituições de arte e das ideias difundidas pelas produções artísticas levou muitos artistas a se distanciarem dos locais e suportes tradicionais de difusão da arte e colocarem as questões políticas e a dimensão social como condição de sua linguagem.

Em certos casos, as dificuldades em expor seus trabalhos em instituições de arte levaram os jovens artistas às ruas, produzindo assim obras que estabelecessem uma relação comunicacional com o público, convidando-o à participação. Este compartilhamento da obra com o público fez com que o

artista dividisse sua autoria com o observador/participador, e a inserção da obra no cotidiano levou o artista a quase um anonimato. Com tudo isso, diluíram-se a autoria da obra, a sua mercantilização e os limites da arte. Todos os sistemas foram questionados. Para isso, o artista inseria sua obra nestes sistemas usando de sua linguagem e especificidade. Assim, encontrava uma maneira camuflada de expressar seu discurso e sua poética e uma maneira mais abrangente de difundir seu trabalho e suas idéias. (DE JESUS, 2010, p. 14)

O importante crítico de arte do período, Frederico Morais, se referiu à arte desenvolvida pelos artistas da Geração AI-5 como contra-arte ou arte de guerrilha. De acordo com ele

Trata-se de algo novo que a título precário denomino de contra-arte. Porque não se trata mais de manifestações antiartísticas, de contestação à arte, de anticarreira. É algo que está além ou acima. A maneira destes artistas atuarem faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevisamente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. Por isso chamei o conjunto destas manifestações de arte-guerrilha. Tendo em vista também que “avant-garde” (bucha de canhão) é um termo de guerra convencional, os trabalhos [desses artistas] situam-se além da vanguarda e dos vanguardismos, que estes já estão nos salões e galerias. Recuperados. Não sendo arte, têm, contudo, implicações com a arte – trata-se de uma situação limite, uma espécie de corda-bamba. Qualquer queda é fatal. Mas é preciso ir em frente – enfrentar a grande nebulosa. Impossível castrar-se por receio à condenação e ao desconhecido. Algo novo está por estourar. É como se tudo tivesse voltado ao zero. (MORAIS, In: FREITAS, 2007, p. 11)

É neste contexto dos movimentos de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil que começa a emergir o que conhecemos como pixação contemporânea. Buscavam um meio que atendesse à necessidade de falar abertamente sobre o descontentamento com o regime, a censura e a violência. Enquanto os artistas almejavam a independência das instituições de arte como reprodutoras do regime, os estudantes e intelectuais pensavam em outras formas de disseminar ideias, para além das mídias tradicionais, controladas pelos militares.

A partir do ano de 1964, marcado pela instauração do AI-5, vários grupos insatisfeitos com o regime passaram a atuar de forma clandestina, através de pasquins e panfletos que se opunham ao regime ditatorial e chamavam a população para a luta armada. O espírito de luta e resistência tomou conta de intelectuais, artistas e universitários, e impulsionou vasta produção artística no cinema, música, artes plásticas e literatura.

Assim, para driblar a censura que se acirrava, cada vez com mais violência, artistas e estudantes buscaram novas formas de circulação das ideias de descontentamento e protesto, como as intervenções artísticas pontuais e a utilização do espaço público para difusão dos ideais revolucionários.

Influenciados pelos movimentos estudantis de maio de 1968 na França, estudantes inscrevem mensagens anônimas nos muros das principais cidades do Brasil, em sua maioria em São Paulo e Rio de Janeiro. Frases de cunho político como: “abaixo a ditadura”, “terrorista é a ditadura que mata e tortura”; podiam ser lidas em vários muros destas cidades.

Figura 6: Pixação de protesto no Rio de Janeiro, 1979.



Fonte: Arquivo Nacional, et al., 2018.

Figura 7: Pixação em Sorocaba (SP), contra a ditadura militar, 1966.



Fonte: Jornal O Estado de São Paulo, et al., 2018.

Como ainda não havia diferença jurídica entre grafite e pixação, ambos eram considerados atos de vandalismo e duramente criminalizados pelos agentes governamentais, como apontam LARRUSCAHIM (2014), SOUZA (2007), NARDUCHI (2016), BASTIANELLO (2015), MITTMANN (2012), NASCIMENTO

(2015), LARA (1996), PAIXÃO (2011), CALÓ (2005). Porém, mesmo a pixação não tendo naquela época as características de hoje em dia, que se constituíram no contexto de resistência política aos mecanismos da ditadura; aos poucos a sua estética foi tomando conta das principais cidades brasileira.

Mas, a partir da década de 1970, essas duas atividades começam a se diferenciar no Brasil. Devido, principalmente, ao movimento criado por artistas plásticos que passaram a utilizar os muros e paredes como suporte para sua arte, preferencialmente em bairros de classe média. Apesar da primeira geração de grafiteiros terem tido alguns problemas com a justiça e sofrerem perseguições, a partir dessa década o grafite assume *status* de arte. Passam a participar de exposições em Bienais e a serem objetos de publicações sobre arte, a partir de coletivos de grafiteiros inspirados no cenário americano.

Tendo se consolidado como ferramenta de protesto e se espalhado pelos muros de diversas cidades com escritos de conteúdo político, no ano de 1977, surgem pixos na cidade do Rio de Janeiro com a frase “Celacanto provoca maremoto”, primeiro em um muro de Copacabana e depois por outros bairros da cidade. A mensagem vinha escrita dentro de um quadrado onde da parte inferior saía uma seta com uma gota.

Na contramão do boom das “intervenções políticas” que se espalharam com rapidez na cidade do Rio de Janeiro nos anos de 1960 e 1970, um sujeito inicia a saga de divulgar uma mensagem pelos muros da urbe carioca, aparentemente sem lógica. Dificilmente alguém que transitou pela cidade no final da década de 1970, não teve oportunidade de ver a *sui generis* mensagem estampada em algum suporte urbano. Através da massificação, o autor de “celacanto provoca maremoto” parece ter sido o primeiro autêntico pichador de muros carioca, inaugurando um estilo peculiar, o das chamadas “pichações poéticas”. Por volta de 1978, uma série de escritos de caráter pessoal e subjetivo foi surgindo na paisagem urbana, primeiramente das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro: frases de conteúdo enigmático (“celacanto provoca maremoto”, “rendam-se terráqueos”), brincadeiras verbais (“ouvindo a vaia do vento”, “viola, o violão” ou “Hendrix Madrax Mandrix”), ou aludindo à uma primária visão indivíduo e sociedade, no sentido de dizer “eu existo” (como a frase “sou pipou”, referindo-se à palavra *people*, povo na língua inglesa). (SOUZA, 2007, p. 16. Destaques no original)

Figura 8: Pixação “Celacanto provoca maremoto”



Fonte: Jornal O Globo, RJ, 1978.

O mistério envolvendo a pixação do Celacanto provocava curiosidade social e preocupação no governo, que acreditava na possibilidade da mensagem estar codificada e possuir conteúdo revolucionário. Assim continuou a ser com todas as outras frases inusitadas que apareciam pelos muros das cidades brasileiras.

Figura 9: Repercurssão na mídia da pixação de Celacanto.



Fonte: Jornal O Globo, RJ, 25 de junho de 1978.

Na matéria Artimanhas da pichação para a revista Carta Capital, nº 345 de 08 de junho de 2015, a jornalista Phydya de Athayde inicia seu texto afirmando que:

O que começou com o abafado “abaixo a ditadura”, pichado nas sombrias noites do Brasil dos anos 60, é hoje uma espécie de mal incontrolável – e quase sempre incompreensível – a tomar muros, fachadas, parapeitos, pontes, sacadas ou qualquer área lisa e desprevenida das grandes cidades. (ATHAYDE, in Carta Capital, 2015, p. 12)

Segundo o dicionário Aurélio o significado do verbo pichar é “1. Aplicar piche em; untar com piche; 2. Escrever (dizeres políticos, por via de regra) em muros ou paredes; 3. Escrever, sobretudo dizeres políticos em: pichar um muro; 4. Espinafrar; 5. Falar mal; maldizer” (AURÉLIO, 1975)

Pode-se definir a pixação contemporânea como a inscrição de letras, em sua grande maioria com mensagens ilegíveis em tinta principalmente preta, feitas com spray ou rolo em muros e paredes de casas e prédios, muitas vezes em alturas inalcançáveis, através de escadas que algumas vezes terminam em mortes de membros dos grupos.

Figura 10: Pixação em edifício de Campo Grande, MS.



Fotografia: Carlota Philippsen, 2017.

Assim, os termos pichação, pixação (este último se refere especificamente ao estilo característico da cidade de São Paulo denominado *tag reto*) e charpi (denominação da atividade no Rio de Janeiro), dizem respeito às características estéticas e culturais que essa atividade adquire no país. (DE SOUZA, 2007)

Onde essa atividade se aproxima mais do grafite, como nos locais onde as línguas são de origem anglo-saxônicas utiliza-se o termo *writer* e, não há distinções em termos de significado entre uma atividade e outra. De acordo com De Souza:

(...) a principal diferença entre as duas formas de intervenção, consiste em que a Pichação advém da escrita enquanto o Graffiti está diretamente ligado as artes plásticas, como a pintura e a gravura. A primeira privilegia a palavra e a letra ao passo que a segunda relaciona-se com o desenho, com a representação plástica da imagem. (DE SOUZA, 2007 p. 28-29).

A diferença entre ambos é marcada principalmente pelas suas qualidades estéticas, o que definiu os caminhos diversos através dos quais ambas as atividades se diferenciaram no Brasil, conforme explica Célia Maria Antonacci Ramos em seu livro: *Grafite, Pichação e Cia*. O que tornou possível relacionar a prática dos grafiteiros com manifestações artísticas:

[...] no grafite por ter ele partido de jovens universitários e/ou ligados as áreas da arte, há um aumento de esteticidade em relação à pichação. No grafite há uma preocupação em elaborar signos, agrupá-los e ambientá-los ao suporte, há uma preocupação poética consciente. A pichação é mais aleatória, trabalha com mais improviso, mais acaso, quando a poética acontece, e muitas vezes acontece, é por puro acaso. (RAMOS, 1994, p. 168)

Atualmente a distinção entre essas duas atividades é marcada por questões estéticas e jurídicas, uma vez que o grafite foi absorvido pela cultura hegemônica, inclusive como alternativa para que pixadores se convertam de vândalos em artistas. A partir do ano 2000 o grafite é reconhecido como arte e surgem várias estratégias de suprimir a pichação através do grafite, principalmente nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, como, por exemplo, “a CUFA (Central Única das Favelas) e o Afroreggae (em Vigário Geral), cujas oficinas estão inseridas em programas vinculados à UNESCO e contemplam uma enorme demanda (não só de jovens favelados)” (DE SOUZA, 2007, p. 20).

Os aspectos dos significados dessas duas atividades são marcados pela possibilidade de absorção principalmente do grafite, pela cultura hegemônica e capitalismo. Artistas que começaram sua atividade na pichação encontram no grafite a possibilidade de se sustentar por meio de sua arte. (CONTRA A PAREDE, 2015)

No Brasil, atualmente, a diferença entre essas duas atividades – grafite e pixo, são muito claras, inclusive para fins jurídicos: a pichação continua proibida, enquanto o grafite é permitido por lei desde 2011, com algumas restrições como: não ser autorizada pelo poder público ou pelo dono de propriedade privada. Ambas as atividades eram consideradas crime de dano (art.163 do Código Penal) até 1998, a partir deste ano a lei 9605/98 foi modificada criminalizando as atividades de pixar, grafitar por conspurcar (sujar) patrimônio público e privado. De acordo com a revisão da lei

Art. 6º O art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:

Art. 65º Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (BRASIL, 2011)

A Doutoranda em Criminologia Global e Cultural, Paula Gil Larruscahim, faz uma discussão crítica sobre a criminalização da pixação e a apropriação do grafite pelo mercado da arte e pela cultura hegemônica no Brasil. Ela alega que a punição à pixação se deve a ela ser uma das manifestações de cultura popular, oriunda das classes subalternas a partir de sua própria realidade, em uma sociedade marcada pela divisão de classes.

De acordo com a autora:

Ao aludirmos a elas aqui como “cultura popular”, nos referimos especialmente à capacidade dessas práticas de (1) tematizar os problemas cotidianos dessas populações; (2) criar estratégias de auto ajuda coletiva; e (3) às vezes até desenvolver elementos próprios de luta coletiva contra a raiz da desigualdade social, seja essa luta simbólica ou mesmo material. Nesse sentido, a própria desigualdade social, diversamente manifestada nos diferentes contextos histórico-políticos, vai ser o principal elemento constituinte para o conceito de cultura popular aqui usado. (LARRUSCAHIM; SCHWEIZER, 2014, p. 16. Destaques no original)

As autoras (2014) ainda fazem um paralelo com outras manifestações culturais das classes subalternas que foram criminalizadas no Brasil desde a transição do regime imperial para o republicano, como a capoeira, a umbanda, o maxixe e o samba:

[...] a criminalização de elementos da cultura Afro-brasileira no início da República está intimamente ligada à recepção da ideologia liberal capitalista para o incipiente “mercado de trabalho” que surge após a abolição da escravatura. Se no regime colonialista a capoeira representava a corporificação da resistência dos escravos contra o sistema de opressão imposto pela classe latifundiária, no novo regime de acumulação capitalista, a capoeira continua funcionando como a representação simbólica da insurgência. Como tal, a capoeira precisa ser contida através da lei penal, bem como a vadiagem que no recente estabelecido modo de produção

capitalista representa uma subversão do imperativo da máxima exploração da força de trabalho para a produção da mais-valia. (LARRUSCAHIM; SCHWEIZER, 2014, p. 16-17. Destaques no original)

De acordo com Larruscahim, (2014), o grafite passou por um processo de neutralização e mercantilização, no qual o estado e a mídia reformularam essa manifestação cultural marginal. Promoveram a sua aceitabilidade como estética e produto, facilitando para que fosse absorvida pela cultura dominante.

O aspecto cultural desta prática aparece nos trabalhos que tratam do tema de forma geograficamente especificada, trazendo muitas vezes uma perspectiva política que acompanha essa atividade. Trabalhos sobre essa atividade desenvolvida em diferentes capitais do país mostram particularidades tanto na sua forma, em seu conteúdo, temas e significados. De acordo com Lara (1996):

Em São Paulo, por exemplo, a inscrição “CV”, em vermelho, pode passar despercebida. No Rio de Janeiro, entretanto, este sinal é logo identificado como as iniciais do “Comando Vermelho” e a reação é imediata. Há poucos anos, em São Paulo, o bairro de Pinheiros era conhecido como uma região de perigosos maníacos que freqüentemente atacavam mulheres com estiletos. Na ocasião uma pichação em vermelho do “maníaco do estilete” provocava uma reação local que seria inconcebível nos dias de hoje. Em São Paulo, a inscrição “MANCHA”, em verde, se feita nas proximidades do Estádio do Morumbi pode não ser entendida pelos moradores do bairro de classe alta. Para a torcida do Palmeiras que vai àquele estádio, no entanto, ela é perfeitamente compreensível, e este grupo se sente valorizado, principalmente depois que a torcida uniformizada Mancha Verde foi proibida de freqüentar os estádios da cidade pelo excesso de violência. (LARA, 1996, p. 99. Destaques no original)

Ainda que assuma características de acordo com o contexto sócio-histórico, esta atividade possui aspectos em comum, como por exemplo, o caráter coletivo da pichação que sempre é realizada em grupos de pixadores, denominados de *crew* ou gangue; as suas organizações são contextualizadas conforme as suas origens geográficas dentro das cidades, expressas pelas letras ZN (Zona Norte), ZS (Zona Sul), ZO (Zona Oeste) e ZL (Zona Leste) que aparecem em alguns pixos para indicarem o território de onde os grupos são oriundos.

Os pixos contêm alguns elementos que, à primeira vista, parecem complicados de se compreender. Cada gangue ou *crew* tem uma marca, que é o pixo, e cada um dos membros da gangue tem uma *tag* ou assinatura individual. Geralmente as ações são feitas em grupo, dessa forma os pixadores fazem a marca da gangue e os participantes

presentes, suas assinaturas individuais. Outra ação comum é a junção de gangues que criam uma *grife*. Algumas vezes esses códigos vêm acompanhados de frases ou palavras legíveis, ainda que não façam sentido para quem observa, e das siglas de localização geográfica mencionadas acima. (DE SOUZA, 2007; PEREIRA, 2005)

Os trabalhos que tratam pela perspectiva da estética observam as qualidades plásticas que envolvem essa atividade, que aparecem de forma controversa na história das instituições que lidam com estética e arte e misturam-se com as questões políticas. Desde o começo da década de 2000, a pixação tem sido discutida por uma perspectiva das artes plásticas, alguns pixadores já se inseriram no meio artístico, seja nas artes plásticas ou audiovisuais. No ano de 2002, a Bienal de São Paulo abriu espaço para a exposição chamada Etnografia, expondo fotografias de pixos paulistanos.

O encerramento da exposição traria uma intervenção ao vivo, mas ao invés dos pixadores utilizarem o local para tal, definido pela curadoria, preferiram escalar o prédio e pixar a fachada em frente ao prédio pelo lado de fora, gerando controvérsia e não tendo um desfecho jurídico e penal positivo para a ação pelo fato dos artistas serem menores de idade.

No ano de 2008, um grupo de pixadores invadiu um andar vazio na 28ª Bienal de São Paulo para pixarem. Uma artista foi detida na ocasião e ficou 54 dias presa, o que aumentou os debates sobre a atividade no meio artístico. Esse fato gerou muitas discussões, tendo motivado inclusive um pronunciamento do Ministro de Cultura da época, Juca Ferreira, propondo um diálogo com os pixadores. Segundo os pixadores paulistanos, a proposta que a Bienal divulgou, através da curadoria, era manter um andar vazio para que o público pudesse fazer intervenções urbanas, para o grupo foi o que aconteceu através de sua ação.

Na 29ª Bienal, que teve como tema a relação entre arte e política, "Há sempre um copo de mar para um homem navegar", os pixadores foram convidados a expor seu trabalho através de fotografias, vídeos, instalações e discussões sobre a pixação e seus praticantes. Segundo Moacir dos Anjos, um dos curadores da edição, em entrevista ao jornal Último Segundo do portal iG, os pixadores questionam os limites entre arte e política, pois:

O pixo é uma manifestação visual que traz, embutida nas práticas dos pixadores e nas imagens que eles criam sobre os muros e

edifícios da cidade, uma visão de mundo que simplesmente não cabe nos acordos que regem e limitam a vida comum na cidade de São Paulo. E apesar disso o pixo está aí, cobrindo toda superfície de parede disponível, forçando sua passagem em um país cujas elites ainda preferem ignorar as graves fraturas sociais que existem. Dando visibilidade a algo que de outro modo não seria visto. E falando de algo que, não fosse justamente pela grafia aparentemente cifrada que os pixadores usam, dificilmente seria dito. Nesse sentido, pixo é política. E nesse sentido, é arte também. (LUCCA, 2010)

A escolha em levar apenas registros como representação das pixações foi a solução que a curadoria e os artistas encontraram para que a pixação não perdesse sua característica de ilegalidade. Segundo o artista e pixador Cripta Djan, presente na mostra, “afinal de contas, se a gente pedisse uma parede para pixar iria ferir a nossa ideologia: ‘pixo’ é a transgressão. É se apropriar de espaço público sem aval de ninguém.”, em entrevista concedida ao portal G1 em 15 de setembro de 2010.

Outra controvérsia envolvendo pixação e arte aconteceu na sétima (7^a) edição da Bienal de Berlim (2012), quando os pixadores paulistanos foram chamados para realizar um *workshop* na capital alemã com o título “*Politics of the poor*”, que aconteceu na igreja Santa Elizabeth, sítio histórico e utilizado atualmente como local de exposições de arte. O objetivo da edição era discutir o modelo formal e institucional das exposições de arte. Porém, para os pixadores a ideia de um *workshop* que fosse demonstrada a atividade da pixação feita em local permitido, seria contrária ao contexto em que ocorre a pixação. Dessa forma, no momento da demonstração, o grupo utilizou a própria igreja para praticar sua atividade.

O que ocorreu depois, foi divulgado por veículos nacionais e internacionais: a polícia foi chamada, havia desde o início problemas entre as partes por conta do idioma, o curador do evento jogou um pouco de tinta em um dos pixadores, que retribuiu com um balde de tinta no curador. O grupo não foi preso graças ao público, que saiu em sua defesa, o que fez a organização do evento recuar.

O artista pixador paulistano Cripta Djan, que também participou dessa edição alemã da Bienal, relatou por meio de entrevista o ponto de vista dos pixadores sobre o fato:

Até termos a nossa participação oficializada pela Bienal, a gente pensou em várias alternativas para fazer uma apresentação do nosso trabalho. Desde o início havia essa história de workshop político e eu tentei desqualificar isso de várias formas. A Joanna (uma das curadoras) tinha autonomia para anunciar esse workshop, então deixamos ela falar o que

quisesse. Mas eu cheguei lá com a postura de desmentir isso publicamente, falando que não tinha como dar um workshop de pixação, porque é uma manifestação que só acontece na rua, no contexto da transgressão; que para a gente não é normal chegar e ter um lugar autorizado e especificado para a gente dar uma demonstração de pixação. Como a gente ia dar uma demonstração prática de uma coisa que só acontece na rua? (Caros Amigos, julho de 2012)

A dimensão política da pixação acompanha a própria atividade e os discursos dos grupos de pixadores, principalmente das grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro. O principal porta-voz dessa atividade, o já citado Djan Ivson da Silva, ou Cripta Djan, que se apresenta como pixador, artista e ativista, escreve em sua página na internet, em nome do seu coletivo, o Manifesto do Pixo

Quem pixa defende com unhas, dentes e tinta preta a prática e filosofia da pixação. O feitiço da pixação arrebatou o sujeito pixador, pede dedicação desmesurada e risco de morte. Na pixação o que realmente importa é a dinâmica de criação dos riscos, não basta só pixar, temos que produzir excitação e adrenalina, transgredir para progredir, radicalizar, chocar. Exercer nossa liberdade de expressão, já que vivemos numa falsa democracia. O novo meio urbano reforça e valoriza desigualdade e separações e é, portanto, um espaço público não-democrático e não moderno. Processos de discriminação combinam-se ao medo, criando novas formas de segregação, dentre as quais a construção de muros é a mais emblemática.

O que pra uns é vandalismo, pra nós é (re) apropriação, o pixador é o artista urbano que vê a cidade como suporte. Estamos nos (re)apropriando de uma cidade que foi negada a nós. O pixo é a retomada da cidade por parte dos excluídos. Cada parede pixada é sinônimo de insatisfação social, se agrada ou desagrada já é outra questão, o importante mesmo é que incomode. A pixação pede mais do que passagem, pede permanência, como pedra lascada e não polida. Como um conceito, e não inconsequência pede solidez e clama por respeito, e se assim não for o pixo vai pegar. (DJAN, et al., 2017)

O coletivo ArdePixo, de São Paulo, é um portal formado por pixadores e interessados na produção artística, ações educacionais e conscientização sobre a pixação, e busca trazer um diálogo entre

[...] pixadores, acadêmicos, jornalistas, críticos ou qualquer cidadão que tenha interesse em discutir a questão de forma tolerante e democrática, pessoas que atuam na rua ou não, e que nem sempre contam com espaços de voz (não editada) nas grades mídias.

O ArdePixo é também um canal de produção de conteúdo de arte, política e ativismo – pois tudo isso é o universo do pixo. Não acreditamos em visões neutras sobre os fatos e não temos a pretensão de ser neutros em nosso conteúdo, mas de produzir, coletar e reunir materiais que possam fazer emergir perspectivas que até então não foram exploradas ou não foram mostradas. (ARDEPIXO, et al., 2017)

A partir dessa contextualização da pixação como atividade de contestação e apropriação dos espaços de maneira transgressora, podemos apreender as determinações das diferenças que se estabeleceram entre a atividade do grafite em contraste com a pixação, mesmo no âmbito da arte e estética. De acordo com Putz (1999)

Ambos utilizam a cena pública como suporte e expressão, mas a grande diferença está em seu contexto: um pretende se manifestar como arte – e vê a própria transgressão como manifestação artística – enquanto ação inovadora – portanto sente-se inserido neste contexto cultural. Seus praticantes, até mesmo justificados pela preocupação estética estão inseridos no contexto da cultura dominante. E o resultado – suas obras são uma espécie de arte “decorativa”- também é aceito, ainda que questionáveis quanto à estética, dentro desta cultura. Se reconhece sua integração dentro do sistema comunicacional [...] a pichação está em outro contexto, portanto gera outro significado. Embora represente um excelente canal de comunicação e sua linguagem expressa seja altamente visual, ela ‘só pode ser entendida como manifestação social. O que importa não é a estética, mas seu cunho social, seu conceito. Reconhecê-la como possibilidade estética, significa inseri-la na cultura dominante. Foi o que aconteceu com os grafites. Perderia seu caráter de protesto, de tensão, de linguagem marginal. (PUTZ, 1999, p. 42. Destaques no original)

A pixação enquanto uma linguagem específica caracteriza-se assim, como uma expressão cultural que manifesta determinada visão de mundo. Porém essa linguagem, quase sempre, não é compreendida por outros grupos que entram em contato com ela; talvez porque ainda não absorvida pela cultura hegemônica. Portanto, constitui um significado social considerado marginal e transgressor, mantendo o objetivo dos pixadores, como pudemos perceber pelos trechos acima.

Para Cripta Djan, porta-voz do movimento da pixação nacional:

O pixo é um objeto artístico, e o pixador é um artista. Mas ele não tem a pretensão de ser porque, hoje em dia, o conceito de arte anda tão degradado, que o pixador é aquele artista tão genuíno que nem sabe que é um artista, porque o conceito de artista anda degradado. O artista se transformou no objeto, no instrumento de decoração do estado, o mercado também cooptou o artista. Então eu acho que o pixador é o artista que resgata a subversão do artista. E o papel de ser livre também, e é justamente a questão da liberdade que cria esse conflito com a sociedade e com a propriedade privada. Porque tudo é cada vez mais privado na cidade, o pixador se pedisse para fazer a intervenção dele, ninguém iria deixar. Tudo que você tenta mobilizar, você depende de alvará, de Prefeitura, de aval dos donos, e é aí que entra o ódio. Só que a sociedade não entende que o pixador, a intenção dele, na realidade, é artística, ele não tá se apropriando daquela parede para destruí-la. Aquilo é o suporte dele. O pixador é o artista que transcendeu a tela e o ateliê. O ateliê e a tela dele é a cidade. E é isso que as pessoas não entendem (RHODEN; MOURA; BALBUENO; MIOTTO, 2012)

3.2 A Resistência em Campo Grande, MS, a uma forma de arte, para além da sujeira e da transgressão

Campo Grande, a capital de Mato Grosso do Sul, possui um forte movimento de pixação, que também encontra resistência por parte da sociedade, mídia e governantes em considerá-la como uma forma de arte, para além da sujeira e da transgressão. Tanto que em 28 de janeiro de 2017, o jornal Correio do Estado publicou uma reportagem intitulada “'Pai' do grafite, 'pixo' volta ao centro de polêmica que repercute na Capital”, e traça um breve panorama da atividade que na época estava sob ataque do prefeito João Doria na cidade de São Paulo, o que estimulou mais uma vez a discussão sobre a pixação. A matéria traz algumas informações sobre esta atividade em Campo Grande:

Durante todo o ano passado, a Guarda Municipal registrou 63 atos de vandalismo relacionados à pichação. Segundo a prefeitura da Capital, em apenas quatro casos foi possível autuar os responsáveis pelos rabiscos. A dificuldade em repreender as ações, segundo o município, é o fato dos pichadores atuarem em grupo.

"Geralmente, um fica cuidando e avisa os outros quando a Guarda se aproxima. Além disso, os pichadores atuam em locais de difícil acesso, o que também dificulta o trabalho da Guarda", informou a prefeitura.

O combate à pichação irá continuar na cidade e tem como aliado o vídeo monitoramento, que pode facilitar a identificação dos vândalos. Quem for flagrado pode ser multado e no ano passado houve essa primeira multa expedida pela Guarda, no valor de R\$ 3 mil. Também pode haver detenção. (DIAS, 2007)

A matéria também aborda a alternativa de usar o grafite como uma forma de desestimular a pixação. Sugere a oferta de oficinas de grafite nas escolas estaduais e em bairros da periferia, ministradas pelo Coletivo PIC. Abaixo um trecho da matéria:

Grafiteiro e até o ano passado coordenador de projeto que levava oficinas de grafite para escolas estaduais, Pedro Vasciaveo, de 29 anos, explica as diferenças entre as duas intervenções e o motivo de muita gente se ver representada em traços considerados poluição visual para maioria.

Os belos traços, na maioria das vezes coloridos, do grafite são uma evolução das pichações, caracterizadas por palavras e rabiscos ilegíveis em muitos casos, mas que representam a revolta de pessoas geralmente da periferia. "O que difere a pichação do grafite é apenas a estética, o grafite veio da pichação. Em Campo Grande, o 'pixo' é uma forma desses jovens serem vistos, é um grito dos excluídos", conta Pedro.

Grafiteiros e empreendedores sociais - que têm vontade de melhorar a vida de quem vive em bairros dominados pela falta de oportunidade - veem no estímulo do grafite uma alternativa para atrair jovens que enxergam apenas a pichação como forma de expressão.

"Queremos fazer essa passagem da pichação para o grafite de forma leve, que não seja algo forçado. Pichação é uma forma de se expressar,

não deixa de ser movimento artístico. Tem um menino de Campo Grande que pixa PDF nos muros, ele tá querendo dizer que esse é o país da fome e que ele não seria ouvido se não fosse pelo 'pixo' na parede", detalha o grafiteiro. (DIAS, 2007)

Em outra matéria, publicada em junho de 2017, a equipe da reportagem acompanhou a ação de um grupo de pixadores de Campo Grande. Eles falam, principalmente sobre o acirramento da repressão à pixação na capital, sob o título de “Por sua sobrevivência, pixação deixa Centro e se refugia na periferia”, trazendo um pouco da história da atividade em Campo Grande.

“No Centro é ‘noiado’ (sic). Parece que desde que começou essa guerra em São Paulo resolveram ampliar a caça por aqui. O próprio povão tá mais ligeiro, se nos vêem, ligam para o 190”, disse Maicon, 29 anos, há 12 deles na ‘pintura.’

A experiência, que já lhe rendeu cinco prisões e autuações, foi suficiente para Maicon acompanhar a transformação da pichação campo-grandense. De mensagens de amor, ofensas e até propaganda política, a chegada das primeiras filiais de torcidas organizadas dos times paulistanos, no início dos anos 2000, marcou o início desenfreado da busca por espaços brancos na cidade.

“Antes era uma coisa distinta, um ou outro que vinha de fora começava a manter o vício nas paredes”, ri Maicon. “Quando as organizadas vieram, começaram a ‘atropelar’ essas escritas, promover brigas e forçar a estruturação dos grupos”, completou.

Vinte anos depois de São Paulo, pioneira na ‘arte’, a pichação na Capital inicia o modelo estrutural mais semelhante ao das maiores cidades brasileiras, com regras e normas de conduta, estabelecidas muitas vezes na violência. ‘Grupo de pintor’ se une para escrever, desenhar ou assinar a mesma coisa. Marcar território. ‘Atropelar’, ou seja, desenhar por cima, é conflito só resolvido com briga. Assim como imitar o formato dos caracteres. (RIBEIRO; MOURA; MECCHI, 2017. Destaques no original)

Além dessas matérias que buscam estimular a discussão sobre a pixação, encontramos diversas outras sobre flagrantes da ação dos pixadores, como os trechos reproduzidos abaixo, uma delas inclusive estimula a população a denunciar ao presenciar a atividade sendo praticada:

Dois jovens foram presos em flagrante nesta segunda-feira (12), por volta das 18 horas, na área do Córrego Prosa, em Campo Grande, pixando muros e edifícios da região. A prisão ocorreu a partir de denúncia anônima de moradores à Guarda Civil Municipal, que deslocou efetivos da Base Prosa e Base Centro a tempo de pegar Jessica Cristina Rodrigues, de 18 anos, e J.L.A., de 17 anos, em flagrante. Segundo os agentes da Guarda, esta não foi a primeira denúncia referente à dupla, que já pixou shoppings, residências, muros e até áreas públicas, como a câmara municipal e secretarias da prefeitura de Campo Grande. Os dois foram encaminhados à Depac Centro, onde devem responder por vandalismo e depredação de patrimônio público. No Brasil, pixação é crime ambiental, previsto na Lei9605/98, com pena de detenção que pode variar de três meses a um ano, além de multa. (MACHADO, 2015)

Um adolescente de 17 anos foi apreendido e um rapaz de 18 anos preso por pichação, na madrugada desta sexta-feira (3), em Campo Grande. De acordo com informações da polícia, a dupla foi flagrada pichando um prédio comercial por volta das 2h30 (de MS), na área central da capital sul-mato-grossense. Com eles foram apreendidos uma garrafa pet e um rolo para pintura. À TV Morena, o rapaz negou que estivesse pichando. Disse que foi ao local apenas para levar o adolescente, em uma motocicleta, mesmo sem ter Carteira Nacional de Habilitação (CNH). Os dois vão responder por poluição visual e foram multados em R\$ 1 mil cada, pelo crime ambiental. (TV MORENA, 2015)

Dois jovens, de 20 e 23 anos, foram presos na madrugada deste sábado (25) depois de serem flagrados pichando um prédio da antiga rodoviária de Campo Grande. Segundo a Polícia Civil, eles já tinham passagens policiais por pichações. Eles foram presos por uma equipe da Guarda Municipal e encaminhados para a Delegacia de Pronto Atendimento Comunitário (Depac) do Centro. Outros três jovens participavam da pichação e conseguiram fugir ao ver os guardas. O grupo estava no topo do prédio onde funcionava a antiga rodoviária. As escritas pichadas pelos jovens mostram que eles gostam de desafios. Em vídeo gravado por eles, o grupo comenta sobre a altura que teriam que enfrentar para atingir o objetivo. No momento da prisão, os guardas também apreenderam dois sprays e uma garrafa de tintas que estavam com os jovens. Para entrarem no prédio, eles forçaram uma porta do local. A síndica do centro comercial que funciona no Camelódromo registrou boletim de ocorrência na delegacia. O comandante da Guarda Municipal acredita que o grupo é responsável pelas pichações que tem aparecido cada vez mais em prédios altos da cidade. (TV MORENA, 2014)

Após serem flagrados, dois jovens tentaram subornar seguranças e fugiram deixando o carro usado na pichação com vários objetos. O caso aconteceu na madrugada de hoje (22), na Rua 14 de Julho, no Centro, em Campo Grande. Conforme boletim de ocorrência, dois seguranças da região contaram que flagraram os jovens pichando duas lojas, uma próxima a outra. Questionados sobre o crime, os dois ofereceram R\$ 50 para que as testemunhas não chamassem a polícia. O que foi negado pelos seguranças. Os rapazes, então, acionaram a trava do veículo Fox, de cor preta e fugiram a pé. O carro estava com vários arranhados, pneus dianteiros furados e no interior dele foram encontrados materiais como escada, cabo, bomba, garrafa pet, mochila, rolo para pintura, telefone celular e tinta. O veículo e os objetos foram apreendidos pela Polícia Militar e encaminhados à Depac (Delegacia de Pronto Atendimento Comunitário) do Centro. Durante análise no aparelho de celular, um dos jovens já foi identificado pelo WhatsApp. A região mais atacada de Campo Grande é área central e nas mediações da Orla Morena, entre os bairros Cabreúva e Planalto. A pena pelo crime de pichação é de 3 meses a 1 ano de prisão, mas, segundo a Polícia Civil, geralmente os autores pagam com pena alternativa. O primeiro passo para combater o crime é a população denunciar a ação de pichadores e registrar os casos nas delegacias. (OLIVEIRA, março de 2016)

Lucas Cabral da Silva e Guilherme Felipe Gomes dos Santos, ambos de 21 anos, foram presos em flagrante pichando a Orla Morena, na noite de segunda-feira (26), na Avenida Noroeste, em Campo Grande. Conforme boletim de ocorrência, os vândalos foram flagrados pela central de vídeo monitoramento. A Guarda Civil Municipal foi acionada e no local conseguiu identificar os suspeitos. Com os rapazes, foram encontrados vários pincéis atômicos e um aparelho celular com imagens relacionadas ao crime. Os dois foram detidos e encaminhados para a Depac (Delegacia de Pronto Atendimento Comunitário) do Centro. (OLIVEIRA, setembro de 2016)

A pixação pode ser então compreendida como uma cultura, com linguagem própria, não absorvida pela cultura hegemônica, que assume características de acordo com as cidades e os grupos onde essa atividade é desenvolvida. É uma comunicação que acontece principalmente entre os próprios pixadores.

Isto porque não se trata de um código sempre inteligível para os iniciados nesta prática, mas sim de palavras escritas de forma rebuscada que, às vezes, tornam-se incompreensíveis até mesmo para eles, já acostumados com os contornos angulosos conferidos às letras. No caso dos pixadores, os nomes mais difíceis de se entender passam a ser compreendidos em suas conversas nos seus pontos de encontro e, principalmente, através do ato, comum entre eles, de se trocar folhas de papel com as pixações assinadas. Com isso, fica claro que a intenção principal é transmitir algo para eles próprios. Por mais que indiretamente acabem se comunicando com a cidade, o que querem realmente é comunicar-se entre si. Quando um pixador deixa sua marca em determinado local, não pensa muito no que os outros cidadãos vão pensar, mas sim na visibilidade que terão ante seus colegas de spray. (PEREIRA, 2005, p. 13)

Muitos pixadores em Campo Grande atuam como grafiteiros, por esta última ser uma possibilidade de trabalho remunerado. A iniciação como pixador ainda jovem, muitas vezes, se expande para o grafite, como uma forma desses indivíduos ganharem dinheiro, mas a atividade da pixação continua sendo praticada por eles, conforme diversos depoimentos no documentário campo-grandense *Contra a Parede* (2015).

Um dos grafiteiros que participou do documentário, fala sobre a relação entre o pixo e o grafite em termos da legalidade e significado social, quando ele é contratado como grafiteiro para cobrir um muro pixado. De acordo com o artista, isso pode gerar um embate entre os grupos das duas atividades, desta forma, quando ele é chamado para o serviço, procura conversar com o autor da pixação. Caso contrário, o muro grafitado pode ser pixado como revanche. Percebemos assim certo código de convivência em Campo Grande entre os grupos que praticam ambas as atividades.

Nas entrevistas com os pixadores, a identidade é preservada. Um dos praticantes relata que alguns pixadores atuam apenas em determinados locais, alguns pixam apenas em caixas de energia, outros em janelas, portas de comércio, edifícios altos, enquanto alguns não fazem distinção e praticam a atividade em qualquer local.

Entre todas as características culturais que a pixação assume, de acordo com o grupo a partir do qual emerge, o ponto mais importante que aparece em praticamente toda a produção acadêmica, audiovisual e na internet, é a quantidade de pixos que um indivíduo ou grupo conseguem espalhar pela cidade, sendo o aspecto mais valorizado da

atividade. O prestígio do pixador é maior quanto maior for o número de pixações que ele faz.

A pixação ainda é uma cultura não absorvida pelos meios tradicionais da arte, tampouco pela sociedade de forma geral, não possuindo um consenso em relação ao seu significado cultural. Daí resulta sua condição de atividade marginal e transgressora, compreendida por alguns grupos como denúncia das contradições presentes no contexto sócio histórico brasileiro, e por outros, como vandalismo e crime.

4. A ARTE DA CONSCIÊNCIA: ELABORAR UMA NOVA REALIDADE A PARTIR DA ATIVIDADE E DA FRUIÇÃO ARTÍSTICAS

Através da produção artística a humanidade amplia e enriquece sua consciência do mundo e de si, reduzindo os seus limites, porque cria objetos que satisfazem uma necessidade exclusivamente humana, que é conferir à matéria uma forma que objetiva determinado conteúdo emocional, ideológico. Não apenas como imitação da realidade, mas como criação de algo novo.

Pela constituição sócio histórica do homem, a atividade artística se relaciona com todos os âmbitos da cultura enquanto superestrutura: política, religião, moral e ciência; e essas relações e suas amplitudes são definidas, principalmente, pelo contexto sócio histórico concreto. Desta forma, podemos considerar a arte como uma expressão da ideologia que emerge sobre a base das relações econômicas e de produção. Assim, de acordo com Vigotski (1999) “o psiquismo do homem social é visto como subsolo comum de todas as ideologias de dada época, inclusive da arte. Com isto se está reconhecendo que a arte, no mais aproximado sentido, é determinada e condicionada pelo psiquismo do homem social.” (VIGOTSKI, 1999, p. 11)

Vigotski (1999) utiliza o esquema de Plekhanov para explicitar onde essas relações se concretizam e podem ser observadas para a compreensão da psicologia da arte, ou seja, elas se mostram: “1) no estado das forças produtivas; 2) nas relações econômicas; 3) no sistema político-social; 4) no psiquismo do homem social; 5) nas diferentes ideologias, que refletem em si as propriedades desse psiquismo.” (VIGOTSKI, 1999, p. 11)

De acordo com Vigotski (1999), a importância de analisarmos o psiquismo do homem social para apreendermos os aspectos psicológicos da estética, que é onde se manifestam os processos da consciência, se deve ao desenvolvimento desigual entre a arte e a sociedade. Quando as relações entre a base econômica e de produção se distanciam das formas ideológicas como a arte. Com a separação da arte e do trabalho, aquela passa a existir como atividade autônoma, absorvendo o sentimento de angústia que necessita de solução, que antes se constituía pelo trabalho. (VIGOTSKI, 1999)

Para compreender, então, a função da arte em determinada sociedade, não basta conhecer a forma que ela deriva da base econômica, é necessário conhecermos também a psicologia dos indivíduos desta sociedade. Para a explicação deste postulado, Vigotski (1999) nos oferece outra contribuição de Plekhanov, quando este afirma que a compreensão da dança nativa australiana depende que se saiba o papel que ela exerce para a tribo na produção de sua existência, na colheita que é feita pelas mulheres, diferentemente da dança do minueto, surgida no século XVIII na França, a partir de uma classe não produtora. Encontramos assim sua gênese na psicologia desta classe, ao invés dos fatores econômicos. (VIGOTSKI, 1999)

Desta forma, alguns períodos da história da arte não estão em consonância com o desenvolvimento geral da sociedade, tornando a relação entre a arte e as relações econômicas extremamente complexas. Porém Vigotski (1999) afirma que:

Isto não significa, de modo algum, que as condições sociais não determinam definitiva e integralmente a natureza e o efeito da obra de arte, mas que as determinam apenas indiretamente. Os próprios sentimentos que suscitam a obra de arte são socialmente condicionados, o que a pintura egípcia confirma magistralmente. Nesta a forma (a estilização da figura humana) tem a nítida função de comunicar um sentimento social que está ausente no próprio objeto representado e lhe é conferido pela arte. (VIGOTSKI, 1999, p. 22)

Podemos compreender assim, que a criação da obra de arte não provém apenas da atividade individual do artista, uma vez que ele utiliza em sua atividade toda a herança da evolução técnica acumulada no decorrer da história, as emoções, a ideologia, as correntes estáticas, etc. O trabalho do artista consiste principalmente na escolha de determinados elementos e suas combinações. Para Vigotski (1999) “[...] a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material.” (VIGOTSKI, 1999, p. 307-308)

Mas, no que diz respeito ao trabalho individual, o autor (2003) explica que a gênese da criação artística é a transposição da fronteira da consciência por uma energia não aplicada em uma atividade – ela se dirige para o inconsciente, de onde retorna como novas formas de atividade. Esse processo decorre de as possibilidades humanas superarem as suas atividades; e da consciência apreender apenas uma pequena parte dos afetos que chegam ao nosso sistema nervoso. Esta diferença entre o potencial e o real se manifesta como possibilidades de criação artística.

4.1 A importância da arte para a consciência

Já explicamos que na perspectiva materialista histórica dialética, como expusemos no capítulo sobre a estética, a arte surge da atividade para a modificação da natureza. Foi o trabalho que apresentou aos homens primitivos a necessidade de entendimento das causas e consequências das dificuldades encontradas na transformação da realidade para produzir conforme as suas necessidades. Criaram-se, então, explicações do mundo nos relatos míticos, como parte da organização do trabalho e das relações coletivas.

Porém, no livro *Psicologia da Arte*, Vigotski (1999) discute a função da arte a partir das duas abordagens utilizadas, até então, para analisar o problema da estética e da arte. A primeira, que ele chama de Estética de cima, é fundada na perspectiva idealista da arte que tem premissas metafísicas e especulativas; e a segunda, a Estética de baixo, reduz a questão à compreensão de processos básicos de percepção.

Daí o autor conclui que:

Vai-se tomando consciência cada vez mais clara da ideia segundo a qual a arte só poderá ser objeto de estudo científico quando for considerada uma das funções vitais da sociedade, em relação permanente com todos os outros campos da vida social e no seu condicionamento histórico concreto. Dentre as tendências sociológicas da teoria da arte, a que mais avança e apresenta maior coerência é a teoria do materialismo histórico, que procura construir uma análise científica da arte à base dos mesmos princípios aplicados ao estudo de todas as formas e fenômenos da vida social. Desse ponto de vista, costuma-se enfocar a arte como uma das formas de ideologia, forma essa que, a semelhança de todas as outras, surge como superestrutura na base das relações econômicas e de produção. (VIGOTSKI, 1999, p. 09)

Sendo assim, o objetivo principal da psicologia da arte seria a superação da forma do objeto artístico e a constatação da arte como técnica social do sentimento. O que é possibilitado pelo método de análise objetiva dos mecanismos que resultam na síntese psicológica diante do objeto artístico. Considerando a arte como um conjunto de signos estéticos, que tem por objetivo suscitar emoções nos indivíduos expostos a ela, Vigotski (1999) concorda com Plekhanov (1964), quando este propõe que a compreensão psicológica da arte reside na psicologia dos indivíduos da sociedade na qual determinada arte se origina.

Podemos então considerar como o objetivo da psicologia da arte a apreensão dos processos psicológicos superiores, exclusivamente humanos, que a atividade artística é

capaz de suscitar em nós, como a emoção, a criatividade e a imaginação; e as transformações que esta relação possibilita no psiquismo. Para isto Vigotski (1999) utiliza o que chama de Método analítico objetivo.

Este Método possibilita à psicologia da arte buscar a compreensão da função psicológica desta partindo da estrutura da obra, cuja síntese dos seus elementos supera a forma do objeto artístico. Assim Vigotski (1999) afirma que:

Achamos que a idéia central da psicologia da arte é o reconhecimento da superação do material da forma artística *ou*, o que dá no mesmo, o reconhecimento da arte *como técnica social do sentimento*. Achamos que o método de estudo desse problema é o método analítico objetivo, que parte da análise da arte para chegar à síntese psicológica: o método de análise dos sistemas artísticos dos estímulos. (VIGOTSKI, 1999, p. 03. Grifo no original.)

Esta síntese que se objetiva no produto artístico é composta pela forma e pelo conteúdo que toda obra de arte carrega em si, e se organiza por um sistema de signos desenvolvidos nas relações sociais e materiais, uma linguagem própria que possibilita esta atividade. A linguagem artística se manifesta no sistema de signos criados historicamente pela humanidade nas relações que estabelece a partir do modo de produção da vida. É uma das possibilidades técnicas geradas pela estrutura econômica que exigem a criação das ferramentas materiais e, conseqüentemente, das ferramentas simbólicas utilizadas na arte.

A linguagem é uma ferramenta simbólica. Assim como a atividade é um sistema mediador para a transformação do meio e da consciência, com a utilização de instrumentos, a linguagem pode ser compreendida da mesma forma: é um sistema de signos que medeia a transformação da sociedade e dos sujeitos. Estas duas categorias de mediação, de forma dialética, mantêm as relações sociais e o desenvolvimento da consciência. De acordó com Rivière, as ferramentas e os instrumentos:

[...] permiten la regulación y la transformación del medio externo, pero también la regulación de la propia conducta y la de los demás a través de los signos, que son utensilios especiales que median la relación del hombre con los otros y consigo mismo. Y como sucede con la conciencia humana, en su sentido más pleno, es precisamente “contacto social con uno mismo”, tiene una estructura semiótica, está hecha de signos, tiene literalmente una origen cultural, y es al mismo tiempo una función instrumental de adaptación. (RIVIÈRE, 1987, p. 128. Destaques no original)

As descobertas de Vigotski quanto às linguagens serem as constituintes da consciência tiveram sua importância reconhecida por Leontiev (2005), em uma conferência de 1973 sobre a estrutura da consciência. E, de acordo com este autor:

Again, we will emphasize that the system of linguistic meanings reveals itself through an analysis of consciousness as one of its “formatives.” In order to illustrate the significance of this “formative” for psychological research, I will point out that it is the psychological study of consciousness that seriously advanced only after the concept of “meanings” was introduced as central. This was done a half century ago by L.S. Vygotsky, who proposed the very strong thesis that the unit of human consciousness is meaning. This step was extremely important, in particular because of its decisiveness. The connection between consciousness and word had been noted frequently before the works of Vygotsky, but only Vygotsky decisively pronounced that meaning is the cell of human consciousness. (LEONTIEV, 2005, p. 19. Destaques no original)

Podemos então considerar a pixação como linguagem, uma vez que inclusive os próprios pixadores assim a consideram, conforme dito no Manifesto que abre as primeiras páginas desta dissertação, onde lemos que:

A pixação normalmente escrita com X por nós pixadores não é apenas uma grafia estilizada de palavras nos espaços públicos da cidade, trata-se de um desenvolvimento expressivo realizado em sua maior parte por jovens das periferias, e funciona como a voz dos sem voz, o grito mudo dos invisíveis, brado pintado, corre existencial, identidade. Na pixação não há um consenso, muito menos liderança única. Na real são vários bandos, uma vasta vida louca solta pela cidade. (DJAN, 2013)

A pixação como linguagem, como comunicação de uma realidade oriunda da classe trabalhadora também pode ser encontrada neste trecho da entrevista com R., o sujeito entrevistado na pesquisa (de Campo Grande, MS), onde ele diz que:

[...] (a pixação faz parte da minha vida) porque além de ser uma corrente ideológica que ela possibilita às pessoas a ter acesso a um protagonismo social, tá ligado? A voz dos invisíveis, dos excluídos, é o grito dos invisíveis no muro. Mano, é um grito de tinta, tá ligado? Ow! Eu tô vivo aqui, caralho! Tá ligado? Aqui não tem saneamento básico, não tem educação, não tem saúde. A cada dia a polícia entra aqui matando um, metendo o pé no peito, outro na porta. Invadindo barraco, tá ligado? (a pixação faz parte da minha vida) é um grito cara. (R, informação verbal, 2018)

Considerar a importância da arte para a consciência tendo em vista que a constituição desta última deriva das apreensões que o indivíduo realiza mediadas pela atividade e pela linguagem. A arte enquanto ideologia conforme pontuado

anteriormente neste capítulo pode ser compreendido como uma forma de explicar a realidade, um sistema de valores e crenças organizado pela sociedade a partir da produção da vida concreta, objetivada por meio de uma linguagem própria constituída socialmente.

4.2 Os processos inconscientes dependem da orientação que dermos aos processos conscientes: uma função da arte

Uma das peculiaridades da arte é que seus efeitos acontecem por meio de critérios que não conseguimos explicar de forma consciente. Não compreendemos, por exemplo, como uma obra que tem como tema algo desagradável, pode nos suscitar tamanho fascínio. Como a *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, com suas figuras distorcidas representando os horrores da Guerra Espanhola.

Sobre isso Vigotski (1999) nos diz que:

Por sua própria natureza, a emoção estética permanece incompreensível e oculta para o sujeito em sua essência e transcorrência. Nunca sabemos nem entendemos porque essa ou aquela obra foi do nosso agrado. Tudo o que imaginamos para explicar o seu efeito vem a ser um artifício tardio, uma racionalização ostensiva de processos inconscientes. A própria emoção continua um enigma para nós. A arte consiste justamente em esconder a arte, como diz um provérbio francês. (VIGOTSKI, 1999, p. 16)

Vigotski (1999) afirma que, por isso, a criação de coisas belas não é função inerente a arte, tampouco tem por seu objetivo principal suscitar prazer através da beleza. Sobre isso ele diz que:

Tanto em obras particulares quanto em campos inteiros da atividade artística pode-se mostrar que a forma, no fim das contas, personifica o material com que opera, e o prazer proporcionado pela percepção desse material não pode ser, de maneira nenhuma, reconhecido como prazer auferido da arte. Contudo, um erro bem maior consiste em reconhecer como momento fundamental e determinante da psicologia da arte o prazer proporcionado por qualquer tipo ou modalidade. "As pessoas só compreenderão o sentido da arte quando deixarem de considerar como fim dessa atividade a beleza, isto é, o prazer" (106, p. 61), diz Tolstói. (VIGOTSKI, 1999, p. 73)

Por isso, de acordo com o autor (1999), a psicologia da arte não avançaria se a busca pela compreensão dos problemas que envolvem a arte se detivesse apenas nos processos da consciência, pois as causas da criação e a fruição da arte encontram seus determinantes primordiais no inconsciente. Daí que quaisquer explicações que busquem elucidar a atividade artística partindo de pressupostos intelectualistas são meras racionalizações *a posteriori*.

Vigotski (1999) aponta que:

Através da consciência penetramos no inconsciente, de certo modo podemos organizar os processos conscientes de maneira a suscitar através deles os processos inconscientes, e todo o mundo sabe que qualquer ato artístico incorpora forçosamente como condição obrigatória os atos de conhecimento racional precedentes, as concepções, identificações, associações, etc. Seria falso pensar que os processos inconscientes posteriores não dependem da orientação que dermos aos processos conscientes; ao organizar de certo modo a consciência que vai ao encontro da arte, asseguramos de antemão sucesso ou insucesso a essa obra de arte, e por isto S. Molojavi tem toda razão ao dizer que o ato artístico é "o processo concluído, embora não acionado, da nossa reação a um fenômeno. Esse processo (...) amplia a personalidade, enriquece-a com novas possibilidades, predispõe para a reação concluída ao fenômeno, ou seja, para o comportamento, tem por natureza um sentido educativo [...] (VIGOTSKI, 1999, p. 325)

No livro *Psicologia da Arte* (1999), Vigotski abordando a consciência a partir dos produtos da criação artística, dialeticamente aponta a relação dinâmica e inseparável entre a consciência e o inconsciente, afirmando que:

[...] o inconsciente não está separado da consciência por alguma muralha intransponível. Os processos que nele se iniciam têm, freqüentemente, continuidade na consciência e, ao contrário, recalamos muito do consciente no campo do inconsciente. Existe uma relação dinâmica, viva e permanente, que nunca cessa, entre ambas as esferas da nossa consciência. O inconsciente influencia os nossos atos, manifesta-se no nosso comportamento, e por esses vestígios e manifestações aprendemos a identificar o inconsciente e as leis que o regem. (VIGOTSKI, 1999, p. 82)

O inconsciente se manifesta no comportamento dos sujeitos, quando a incapacidade de compreender e direcionar de forma consciente suas ações impede-lhes o controle sobre estas. O indivíduo não consegue apreender os motivos que o levaram a praticar determinada ação. Porém, Santos e Leão (2012) afirmam que:

o inconsciente, para nós, não é uma instância absoluta e inatingível do psiquismo, que existe a priori. Estas duas esferas do psiquismo não podem ser concebidas como separadas por um muro intransponível: o inconsciente contém aspectos conscientes, ainda que sob a forma de

potencialidades (o inconsciente pode vir a ser consciente); e os processos e conteúdos conscientes também possuem características inconscientes. Além disso, por meio da atividade e da apropriação de conteúdos culturais, o inconsciente pode vir a se tornar consciente (e vice versa), adquirindo com isso outras configurações. (SANTOS; LEÃO, 2012, p. 639)

Consciente e inconsciente existem então enquanto pólos antagônicos do psiquismo, onde um permite a existência do outro, ambos interagindo com as funções psicológicas superiores em um processo ativo e dinâmico. (SANTOS; LEÃO, 2012)

Vigotski aborda a importância do inconsciente para a arte em um capítulo do livro *Psicologia Pedagógica* (2003), no qual explica que a gênese da criação artística é a transposição da fronteira da consciência por uma energia não aplicada em uma atividade – ela se dirige para o inconsciente, de onde retorna como novas formas de atividade.

Segundo Vigotski (2003), esse processo é possível porque as possibilidades humanas superam as suas atividades; e a consciência apreende apenas uma pequena parte dos afetos que chegam ao nosso sistema nervoso. Esta diferença entre o potencial e o real se manifesta como as possibilidades da criação artística, e segundo o autor “Na arte, justamente, se realiza para nós essa parte de nossa vida que surge sob a forma de estímulos de nosso sistema nervoso, mas que não se cristaliza na atividade, porque nosso sistema nervoso percebe mais excitações que aquelas as quais pode reagir.” (VIGOTSKI, 2003, p. 232)

Sendo assim, a arte é indispensável enquanto técnica social do sentimento por permitir a vazão das possibilidades não realizadas, permitindo um equilíbrio entre os sujeitos e o meio, complementando a vida, ampliando suas possibilidades. Porém os efeitos da atividade e da fruição da arte não dependem apenas do sentimento expresso por meio do objeto artístico. É necessário, ainda, o ato criador, onde há a superação deste sentimento, solução e triunfo sobre o mesmo. Da mesma forma, a fruição da obra de arte é também um ato criador, no qual o expectador deve superar seu próprio sentimento e elevar-se sobre ele.

Este processo acontece, de acordo com Vigotski (1999), por conta da característica social da constituição do psiquismo, onde um sentimento social objetivado e fixado nos objetos artísticos permite a refundição das emoções fora de nós. Os objetos da arte podem então ser compreendidos como instrumentos da sociedade. Vigotski (1999) nos diz que:

[...] a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos pessoais do nosso ser. Seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social, mas ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isto deixar de continuar social. (VIGOTSKI, 1999, p. 315)

Assim, a arte possibilita a interiorização dos sentimentos sociais, que passam a fazer parte do indivíduo. O efeito da obra de arte não provoca necessidade de ação concreta, permanecendo como potencialidade na dinâmica do psiquismo, interagindo com os processos psicológicos superiores e reorganizando a consciência, permitindo a criação de uma nova realidade orientada para o futuro.

5. PIXAR, POR QUÊ? INTERPRETAÇÃO DAS IDEIAS DE UM PIXADOR EXPLICITADAS PELA ANÁLISE GRÁFICA DO DISCURSO SIMPLIFICADA.

Neste capítulo, apresentaremos o resultado da pesquisa cuja teoria que compõe os capítulos anteriores serviu de contextualização para a compreensão do tema, tendo por objetivo a interpretação dos dados coletados para entender quais os sentidos elaborados pelo artista pixador a partir desta atividade.

Os dados foram obtidos por meio de entrevista semiestruturada realizada no dia sete de maio de 2018 cujo roteiro encontra-se em anexo, e a partir da gravação da resposta do entrevistado a transcrevemos para que transformada em texto, fosse possível realizar a Análise Gráfica. Para a utilização da técnica, o roteiro deve ser “elaborado em função da hipótese, objetivos e fundamentos teórico-metodológicos que orientam a investigação.” (LEÃO, 2007, p. 72) A pergunta que gerou o discurso do entrevistado foi: como a pixação faz parte da sua vida?

Foi utilizada nesta dissertação a Análise Gráfica Simplificada do Discurso, desenvolvida por Leão (2007), técnica esta que mantém o discurso intacto permitindo sua análise integral a partir da identificação dos núcleos de pensamento e suas representações. (CARAMALAC, 2015)

Para a realização da contagem das palavras é necessário que antes normalizemos o discurso do entrevistado. Segundo Caramalac (2015):

Esta etapa requer que completemos as respostas através da inserção das palavras entre parênteses, que não são uma interferência do analista, pois correspondem as palavras que estão suprimidas das respostas, mas que nem por isso estão ausentes do pensamento. Isso ocorre para que o diálogo não fique repetitivo. (CARAMALAC, 2015, p. 15)

A normalização permite que o discurso fique mais compreensível, acrescentando as palavras omitidas, que ajudem a esclarecer melhor a entrevista. Conforme exemplo abaixo retirado da resposta do sujeito desta pesquisa, que pode ser lida integralmente no anexo III:

Teve uma mão que eu fui pra São Paulo, no rolé dos Pixo Manifesto da vida, e a galera do movimento sem teto ia ocupar dois prédios. Tá ligado? Ia chegar lá, os pixador ia pra estourar os prédios tá ligado? Por dentro e por fora. Demorô! Pá! (Perguntaram) cara, cê vai descer como? (Respondi) ah! Quero descer de rapel, né mano? O bagulho (descer de rapel) ...Nunca tinha feito. Doido pra fazer um prédio por fora, de rapel, mano! Meu sonho era fazer esse bagulho, né? Aí vamo chegar lá (em cima). Porra, dois

prédio gigante, um do lado do outro assim ó. Um de vinte e dois andar e um de trinta e um. (R., informação verbal, 2018)

Depois da normalização, seguiu-se a contagem das palavras para detectar as que mais foram emitidas e seus sinônimos. Com a contagem das emissões que ocorreram em maior número pudemos indicar as temáticas em torno das quais o discurso foi elaborado, onde pudemos observar os movimentos do pensamento. (Leão, 2007)

De acordo com Leão (2007):

[...] a partir dos textos gerados pelas transcrições das entrevistas, chamados também de “corpus”, as principais operações da análise são as seguintes: (a) uma decomposição do “corpus” em unidades de significado segundo uma enumeração dos enunciados; (b) a elaboração dos gráficos; (c) a localização das palavras-núcleos; (c) a constituição de classes de equivalência semântica em função de um domínio de referência – os significados e sentidos expressos pelo movimento dos núcleos, indicados na Análise Gráfica. (LEÃO, 2007, p. 74. Destaques do original)

Assim, a contagem das palavras da entrevista de acordo com a incidência revelou os seguintes núcleos:

1. era / eram / é / ser / sou / são – 549
2. mano / manos – 414
3. uma/um / uns – 390
4. tô / tá / tava / tamo / tão – 355
5. meus/ meu / eu /mim / me / minha / meu – 280
6. ligado / ligada – 226
7. ele / eles / dele / deles / dela / esses / esse / essa / essas/
aquele/aqueles/naquele/ daquele/ aquela/aqueles / daquelas – 222
8. tinha / tinham /ter / tive / tiver / tiverem / teve / tem / tenho – 209
9. foram/ foi / fui / fomo / vou / vai / vamo/ir – 209
10. fazia/ fazer/faz / fazendo /fazem / fez / fizeram / fizemo / faço – 205
11. não / num / nem / nenhum/ nenhuma – 184
12. cê / cês/ você / vocês / sua / suas / seu – 159
13. fala / falar / falaram / falando / falei /falo / falou – 147
14. cara/ caras – 137
15. pra gente / da gente / a gente – 130
16. queria / queriam/ querer / quer / quero / querendo / querem – 127
17. né – 126
18. muito / muitos / muita / muitas – 121

19. aí / daí – 115
20. assim – 108
21. pixação / pixo – 95
22. bagulho – 81
23. aqui – 74
24. vida – 69

O discurso deve ser interpretado então, a partir das categorias que nele se apresentam, o que exige a compreensão da atividade que origina esse discurso. A técnica de Análise Gráfica do Discurso a partir da entrevista busca “detectar os núcleos de pensamento que geraram o discurso sem esfacelá-lo” (LANE; SAWAIA, 1995, p. 75-76 apud LEÃO, 2007).

A realização desta pesquisa, tendo apenas um participante, justifica-se no conceito de Sujeito Representativo, uma vez que para a psicologia Sócio Histórica os indivíduos constituem-se a partir das relações que estabelecem socialmente e pela determinação histórica destas relações, o que nos permite o entendimento deste homem como um ser genérico. Sobre isso Miranda nos esclarece que:

[...] o homem ao nascer encontra um mundo já existente, independente dele, do qual não pode isolar-se. Isto é, nasce em condições sociais concretas, constituídas. Pertence a um grupo social e está ligado a ele economicamente, assimilando sua ideologia, sua moral. Pertence a uma Nação determinada cuja língua e cultura são as suas. Vive um Estado que o obriga, de uma forma ou de outra, a observar suas leis. A opinião do que é bom e do que é mau, do que é digno ou não, o sistema de valores, é dado socialmente; igualmente o conhecimento do mundo, que é ideológico e, portanto, determinado pelo desenvolvimento histórico da sociedade. (MIRANDA, 1993, p. 60)

Esta compreensão do homem enquanto resultado da relação indivíduo-sociedade nos permite, portanto, tomar um sujeito como representante de aspectos psicológicos e sociais de um grupo específico, por compreender que seja possível que ele expresse as características do grupo do qual faz parte.

De acordo com Leão (2007), a utilização da técnica da Análise Gráfica nos permite também investigar os aspectos subjetivos que constituem a consciência individual. De acordo com ela:

Deve-se observar que nem todas as propriedades dos indivíduos, ainda que tenham origens sociais, são propriedades estruturais de um coletivo. Ao contrário da concepção cartesiana, a concepção vigotskyana

implica que o discurso lingüístico: seria o desdobramento, desenvolvimento coletivo e público da interação simbólica que daria forma ao pensamento. (LEÃO, 2007, p. 71)

Acreditamos ser necessário, a partir da compreensão do conceito acima exposto, fazer uma contextualização sobre o entrevistado que é proveniente da classe trabalhadora, periférico e negro, e de acordo com o mesmo

[...] (A pixação faz parte da minha vida) é tipo um grito dos invisíveis, tá ligado? Porque na quebrada, mano, as pessoas não tinham acesso a se protagonizar, tá ligado? Muito mais fácil em lugares sociais que as pessoas tem acesso a meritocracia, que tem a possibilidade de uma família estruturada, de estudar, ter possibilidade de consumir bens, né? É, roupa, tênis. Porra! Eu... O primeiro tênis da Nike que eu tive foi de uma treta de furto, tá ligado? (R., informação verbal, 2018)

Na entrevista, que pode ser lida integralmente no anexo III, R. que tem 38 anos e nível superior, relata um pouco de sua história pessoal, que pratica a pixação e outras formas de arte desde a adolescência, e de como estas atividades foram importantes para seu “processo de formação de identidade mesmo.” (R., informação verbal, 2018). Assim, as mediações através das quais o entrevistado se constitui são aquelas encontradas principalmente a partir da classe trabalhadora e das atividades artísticas praticadas por ele.

Após essa breve apresentação do sujeito da pesquisa, seguiremos com a explanação da técnica utilizada nesta pesquisa, compreendendo a linguagem como uma das principais mediações entre o indivíduo e a sociedade.

A importância da linguagem para a utilização desta técnica pode ser compreendida a partir dos escritos de Vigotski (2001a) que entendia esta categoria como sendo esta uma das principais mediações, assim como a atividade, para a constituição da consciência.

Na obra *A Construção do Pensamento e da Linguagem*, Vigotski (2001a) compreende o pensamento e a linguagem como funções que se relacionam de forma dialética, enquanto processos da consciência. Em suas observações, Vigotski (2001a) aponta a importância da apreensão de conceitos formais e informais para o desenvolvimento dos processos da consciência e como essa relação acontece a partir do desenvolvimento da criança, possibilitado pelas mediações de seu contexto sócio-cultural.

Considerando que a Psicologia Sócio Histórica entende que a consciência constitui-se a partir das mediações como um processo constante, podemos compreendê-

la “como um momento da dialética objetividade-subjetividade-objetividade” (SANTOS; LEÃO, 2014, p. 39). Para que a objetivação, concretizada na atividade, se conclua é necessário que o grupo estabeleça uma significação para o comportamento do indivíduo, o que permite que suas ações se caracterizem mais uma vez como significado aceito socialmente.

Desta forma, a consciência tem sua gênese nas apropriações que os sujeitos fazem a partir da cultura, por meio da atividade e da linguagem. Ela possibilita o conhecimento do mundo, integrando diversas funções e os processos psicológicos superiores, sendo:

[...] uma instância intangível, não material, embora seja construído sobre uma base material, que é o desenvolvimento anátomo-fisiológico que foi desenvolvido ao longo da evolução. Esse entendimento implica reconhecer que a consciência não é um depósito, mas uma instância da subjetividade que faz alterações na materialidade ao criar uma representação dessa (Maheirie, 2002). (SANTOS; LEÃO, 2014, p. 640)

Para o marxismo, a linguagem é o que objetiva a consciência, pois ao nomearmos os objetos com um sistema linguístico, os refletimos tal como se articulam no conjunto de relações da atividade humana. Afirmamos que este processo é dialético, porque ao mesmo tempo em que o indivíduo apreende a cultura através dos significados das palavras, compartilhados também por outros indivíduos, tem a possibilidade de criar novos produtos culturais através da atividade e dos sentidos que são originados desta apreensão. Este processo é descrito por Leontiev como um dos processos que constituem a consciência:

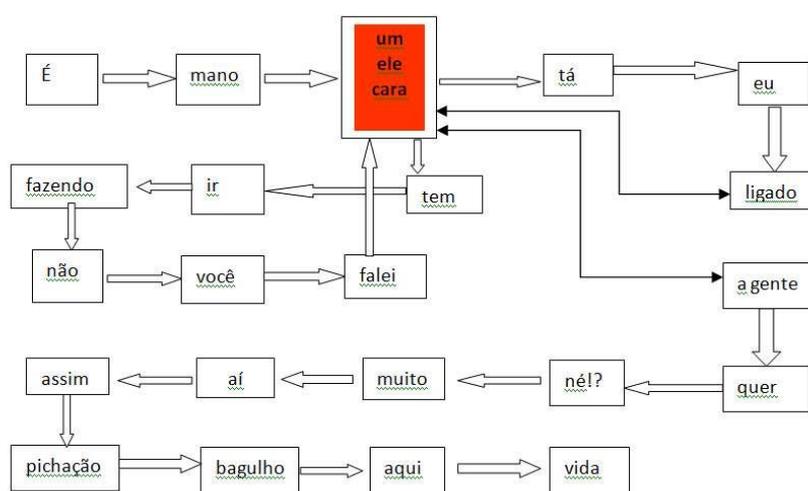
It is necessary to introduce an object into a system of relations in which it is able to play the role of mirror, transforming the representation of man into awareness. This object must be signified and live in a special form - in the form of language. Language is the essential condition, the only means by which an object can attain life within the mind of man, its existence in an idealized form, and, consequently, transform its reflection. This is why language is as much an essential moment in the birth of consciousness as is labor activity. (LEONTIEV, 2005a, p.10)

Isto quer dizer que a linguagem compartilhada por um grupo encontra significados comuns entre seus membros, constituídos coletivamente a partir da atividade praticada por eles, permitindo aos sujeitos dar sentidos, explicar a realidade, se organizarem, descreverem e rebelarem-se. Para Leão (2007):

Uma premissa central aqui é que a intersubjetividade precede à subjetividade: o autoconhecimento resulta do entendimento dos outros aspectos da realidade. E, assim como a ação e o pensamento podem derivar-se da determinação biológica dos seres humanos, os significados e sentidos partem do processo histórico. Isto esclarece que as maneiras pelas quais os indivíduos percebem a si mesmos, se relacionam com os outros, e as formas e conteúdos de seus processos de autoconsciência, são permitidos, mantidos e reproduzidos por processos sociais. (LEÃO, 2007, p. 70)

Após esta explicação dos conceitos que norteiam a aplicação da técnica, apresentamos o gráfico gerado a partir da contagem das palavras. Conforme as emissões do discurso do entrevistado, temos:

Figura 11: gráfico da contagem das palavras do discurso do entrevistado.



O gráfico acima nos permitiu chegar até o enunciado que servirá de análise neste capítulo, pois explicita “o conteúdo condensado do qual nem o próprio sujeito teve consciência quando tentava elaborar o discurso sobre a temática. O gráfico nos oferece a idéia não desdobrada durante o discurso.” (LEÃO, 2007, p. 74)

Assim, após a reconstituição gráfica chegamos ao enunciado:

**É MANO UM (que) TÁ EU LIGADO (com) ELE./ TEM (que) IR FAZENDO.\
NÃO (para) voCÊ. \FALEI: CARA A GENTE QUER? NÉ!?\ MUITO! \AÍ,
ASSIM, PIXAÇÃO, BAGULHO AQUI (pra) VIDA**

A explicitação da Análise Gráfica Simplificada é que o entrevistado orientou a elaboração das suas ideias tendo um outro, a quem se refere como o mano, como a referência para os núcleos de pensamento não manifestos no desdobramento da ideia em discurso verbal, quando foi indagado sobre: como a pichação faz parte da sua vida?

Ao iniciarmos a interpretação, buscamos nos orientar pela materialidade que é expressa no significado das palavras e buscamos no Dicionário Michaelis, o significado da palavra *mano*. Podemos afirmar que na nossa língua, o que surge no discurso como uma *gíria*, é um substantivo que define o “Indivíduo com quem se partilha uma opinião ou uma atividade; companheiro, parceiro”. E, como adjetivo conceitua aquele a quem se “[...] é muito ligado; inseparável”. (DICIONÁRIO MICHAELIS, et al., 2018). Sendo assim, o nosso entrevistado não nos disse que a *pixação* é uma atividade que o faz ter *Manos*, mas a análise gráfica nos mostrou que este é um dos motivos da *pixação* fazer parte da sua vida.

Podemos apreender também, conforme o enunciado no primeiro núcleo de ideias, que a seleção de quem é o *mano* é feita pelo entrevistado, pois é ele quem se liga a esse *mano*. De acordo com o dicionário Michaelis, o significado de *ligado* como adjetivo é: 1 Que se ligou. 2 Preso ou amarrado a outra coisa; atado. 3 Que forma um todo junto com outro. 4 Que revela coerência. 5 Que demonstra encadeamento; coerente. 6 Posto em comunicação.

O que foi demonstrado no primeiro enunciado da Análise nos exige contemplar a explicação da Teoria Psicológica Sócio Histórica sobre a importância do *Outro social*. Aquele que é interiorizado como a representação da sociedade nas consciências individuais. Portanto, o *mano* é quem atribui ou explicita os significados sociais para o próprio sujeito, seja sobre a sua atividade ou dos demais aspectos presentes na organização das estruturas que a compõem.

O *outro social*, nos integra aos grupos sociais em que vivemos e possibilita que na interação com os demais sujeitos humanos possamos nos apropriar ou construir novos conceitos. Ele representa a sociedade dentro de nós, as regras, como nos comportarmos, o que é ou não aceito socialmente. O *outro social*, também é significativo porque promove a constatação das diferenças entre os nossos comportamentos e possibilidades em relação às dos demais. Assim, podemos nos avaliar ao criarmos hipóteses e elaborar ideias sobre as relações construídas nas atividades que fazem os processos interpsicológicos se tornarem intrapsicológicos.

No livro *O desenvolvimento do pensamento e da linguagem*, Vigotski (2001a) postula que para compreender a linguagem não poderíamos excluir da análise as relações que esta estabelece entre o pensamento e o afeto, dada a impossibilidade de separação entre essas esferas. Ou seja, segundo Vigotski (2001a):

O próprio pensamento não nasce de outro pensamento, mas do campo da nossa consciência que o motiva, que abrange os nossos pendores e necessidades, os nossos interesses e motivações, os nossos afetos e emoções. Por trás do pensamento existe uma tendência afetiva e volitiva. Só ela pode dar a resposta ao último porquê na análise do pensamento. (VIGOTSKI, 2001a, p. 479)

A ligação de R. com o mano nos dirige à ideia dessa mediação afetivo emocional que surge aqui demonstrando sua qualidade avaliativa para a realização de sua atividade. Em alguns trechos da entrevista R. fala sobre os manos, como por exemplo:

Assim, há uns quinze anos atrás assim, quando a gente criou o Dane-se, criou a Inf. Tá, tá ligado, assim? Que foi um bagulho assim, que aí que teve... (a pixação fazer parte da minha vida) tinha um poder que era assim, um monte de gente correndo junto comigo, sabe? Não era eu sozinho no rolé, tá ligado? Era tipo uma família da rua, tá ligado? Vários mano. (R, informação verbal, 2018)

A mediação para a teoria Sócio Histórica se caracteriza pelo uso de ferramentas, materiais e simbólicas, que se localizam entre sujeito e objeto por meio das relações sociais, tendo como fim a realização de uma atividade, tanto para a modificação da natureza como para a apropriação da cultura.

De acordo com Vigotski (1991)

[...] Da mesma forma como o primeiro uso de instrumentos refuta a noção de que o desenvolvimento representa um mero desdobrar de um sistema de atividade organicamente determinado da criança, o primeiro uso de signos demonstra que não pode existir, para cada função psicológica, um único sistema interno de atividade organicamente determinado. O uso de meios artificiais – a transição para a atividade mediada – muda fundamentalmente, todas as operações psicológicas, assim como o uso de instrumentos amplia de forma ilimitada a gama de atividades em cujo interior as novas funções psicológicas podem operar. Nesse contexto, podemos usar o termo função psicológica *superior*, ou *comportamento superior* com referência à combinação entre o instrumento e o signo na atividade psicológica. (VIGOTSKI, 1991, p. 63. Destaques no original)

A importância da mediação para o psiquismo é que ela possibilita o que Vigotski (1991) denominou de internalização que consiste na reconstrução interna da operação externa mediada por ferramentas e signos.

O mano faz a mediação porque o liga com o que faz e com a voluntariedade que exprime o tónus do querer fazer, tanto a pixação como usar o bagulho e, então, viver a vida. Esta voluntariedade, para a teoria sócio histórica é entendida como a possibilidade de domínio do próprio comportamento pelo sujeito, de modo consciente para a modificação da realidade externa, ao mesmo tempo em que modifica também a si

mesmo. Assim, o mano medeia o ato voluntário de praticar a atividade que encontra no tónus afetivoemocional a avaliação que o leva a pixar. O outro, o mano, permite a apreensão do significado de sua atividade, o que confere ao entrevistado a autodeterminação de suas ações.

Os manos de R. aparecem diversas vezes durante a entrevista, como no relato sobre os advogados que o auxiliaram juridicamente nas situações em que ele foi pego pixando, e sua relação com alguns membros da polícia, conforme trecho abaixo:

O cara vai chegar, dá um tapa na minha cara, fudeu mano! Vai ter no mesmo dia... Vai chegar três advogados falar... No último rolé que eu fui preso, cheguei lá o delegado, que eu conhecia, falou: “Caralho mano! Nunca vi pixador com corpo jurídico”. Falei: “Cê vê mano? Nós é foda! Tá vendo? Nós tá em todos os lugares mano! A gente é igual sociedade secreta!” Falei assim pro policial, falei pro delegado. (R. 2018, p. 123)

A importância da mediação dos manos com quem ele se liga pode ser compreendida pelo fato de que, sem eles as suas atividades não poderiam acontecer, ou seriam muito mais difícil. Pois os manos são também, além do exemplo citado acima, os que lhe dão suporte no momento da pixação, para avisar caso a polícia esteja se aproximando, e permitem o reconhecimento e projeção de R. no Brasil inteiro, conforme trecho abaixo:

Se os cara fazer quinze jeito de burlá, a gente faz cinquenta de conseguir burlá eles, tá ligada? Esse que é o rolé. Que a pixação também é um bagulho muito engenhoso, tá ligado? Acaba sendo um processo de fortalecimento do intelecto da molecada, que é muita estratégia mano, é muita estratégia. De colocar um mano com... Hoje... Hoje é facinho, porque tem o whatsapp. “Ow, sujou!” Plup! Antes da viatura chegar tem... O moleque fez... Pode ser um bagulho que dá repercussão tá ligado? Que a gente faz muito esse bagulho. Que... que é um bagulho que dá repercussão né? (R. 2018, p. 126)

Nos dois excertos acima, R. se refere à sua relação de pixador com a polícia, e dos processos de pensamento e criação potencializados a partir das relações com os manos, que os tornam mais inteligentes do que a polícia e os sistemas sociais, tentando assim afirmar sua insubordinação à hegemonia da classe dominante. Compreendemos assim que, nesta relação a polícia representa o significado da atividade da pixação que se opõe dialeticamente ao sentido que tem para o entrevistado.

Discutimos no capítulo anterior a importância da linguagem enquanto mediadora para a constituição da consciência. Aqui, buscando explicar de que forma a mediação do mano influencia na consciência do entrevistado em relação à atividade da pixação,

apresentaremos algumas considerações sobre os componentes da linguagem e de que forma se relacionam no psiquismo. Pois os significados constituídos a partir desta mediação estabelecida pela relação com os outros definem o tom afetivo da atividade da interação para o entrevistado.

O pensamento não é só externamente mediado por signos como internamente mediado por significados. Acontece que a comunicação imediata entre consciências não é impossível só fisicamente, mas também psicologicamente. Isto só pode ser atingido por via indireta, por via mediata. Essa via é uma mediação interna do pensamento, primeiro pelos significados e depois pelas palavras. Por isso o pensamento nunca é igual ao significado direto das palavras. O significado media o pensamento em sua caminhada rumo a expressão verbal, isto é, o caminho entre o pensamento e a palavra é um caminho indireto, internamente mediado. (VIGOTSKI, 2001a, p. 479)

Para Vigotski (2001a), a palavra é um signo que representa uma unidade e carrega em si um significado que é uma construção coletiva, uma generalização da realidade na consciência e se relaciona tanto com a linguagem quanto com o pensamento. Assim, a comunicação acontece por meio da generalização e da elaboração dos significados. Deste modo:

[...] podemos concluir que o significado da palavra, que acabamos de tentar elucidar do ponto de vista psicológico, tem na sua generalização um ato de pensamento na verdadeira acepção do termo. Ao mesmo tempo, porém, o significado é parte inalienável da palavra como tal, pertence ao reino da linguagem tanto quanto ao reino do pensamento. Sem significado a palavra não é palavra, mas som vazio. Privada do significado, ela já não pertence ao reino da linguagem. (VIGOTSKI, 2001a, p. 10)

Conforme tratado no subcapítulo 3.1, o significado social estabelecido para a interação considera esta atividade como vandalismo, depredação, sujeira, levando o estado a estabelecer uma lei que a criminaliza.

Porém nosso entrevistado foge destes significados sociais na maior parte do discurso, identificando-se com os outros, apoiados em uma linguagem de gírias específicas, caracterizados pela tentativa de ruptura ou enfrentamento ao sistema social. Ainda que ao mesmo tempo queira ser reconhecido neste mesmo sistema.

Esta diferença pode ser compreendida ao analisarmos o segundo componente do signo, o sentido, que para Vigotski é outra categoria da linguagem que se relaciona com o significado. Vigotski (2001a), concordando com o psicólogo francês Frederic Paulhan, quem primeiro apontou para a relação entre significado e sentido, define que:

o sentido de uma palavra é a soma de todos os fatos psicológicos que ela desperta em nossa consciência. Assim, o sentido é sempre uma formação dinâmica, fluida, complexa, que tem várias zonas de estabilidade variada. O significado é apenas uma dessas zonas do sentido que a palavra adquire no contexto de algum discurso e, ademais, uma zona mais estável, uniforme e exata. Como se sabe, em contextos diferentes a palavra muda facilmente de sentido. O significado, ao contrário, é um ponto imóvel e imutável que permanece estável em todas as mudanças de sentido da palavra em diferentes contextos. (VIGOTSKI, 2001a, p. 465)

Essa característica do sentido permite que haja uma separação entre ele e a palavra que o contém, podendo deslocar-se inclusive para outra palavra, o que permite que uma palavra seja substituída por outra sem que o sentido se modifique (VIGOTSKI, 2001a). É por esta relação dialética entre o significado e o sentido que o entrevistado elabora o sentido da palavra a partir do grupo do qual faz parte.

De acordo com Leão (2017):

[...] o significado é social e o sentido é individual, pois o significado é elaborado pelos grupos no contexto sociocultural onde o indivíduo se insere e é ressignificado pela sua atividade, que a medeia atribuindo-lhe sentido próprio com base nas suas experiências afetivas anteriores e pelas necessidades que atende. Aquele nos permite analisar o objeto, distinguir nele propriedades essenciais e relacioná-lo a determinada categoria e o sentido exprime os componentes afetivos que impulsionam a exploração da realidade. (LEÃO, 2017, p. 11)

As relações mediadas pela linguagem estão inseridas em determinado contexto social, de acordo com a classe e a atividade e podem sofrer modificações e ressignificações. Os signos que compõem os diferentes tipos de linguagem, seja verbal, artística, gestual, são gerados de forma interindividual. Segundo Bakhtin (1992), para que um signo se estruture não basta o contato entre dois indivíduos da espécie humana, mas que estes indivíduos se encontrem inseridos em um grupo social. De acordo com o autor (1992):

A psicologia do corpo social é justamente o meio ambiente inicial dos *atos de fala* de toda espécie, e é neste elemento que se acham submersas todas as formas e aspectos da criação ideológica ininterrupta: as conversas de corredor, as trocas de opinião no teatro e, no concerto, nas diferentes reuniões sociais, as trocas puramente fortuitas, o modo de reação verbal face às realidades da vida e aos acontecimentos do dia-a-dia, o discurso interior e a consciência autor referente, a regulamentação social, etc. A psicologia do corpo social se manifesta essencialmente nos mais diversos aspectos da "enunciação" sob a forma de *diferentes modos de discurso*, sejam eles interiores ou exteriores. (BAKHTIN, 1992, p. 42. Destaques no original)

Sendo assim, o sentido da pixação para o entrevistado é formado através da ligação que ele faz com os manos que, por meio do tónus afetivo-emocional, define esta atividade como uma necessidade para ele, pois ela permite, dessa forma, a explicação da realidade da qual ele faz parte, de sua classe social.

A pixação também permite ao entrevistado se projetar, dá a ele e aos manos, voz, compreendida por ele como um “mecanismo de transformação”, “uma ferramenta social que possibilita aquela pessoa tá em um outro lugar que não é só a marginalidade. Apesar de ser uma coisa marginal. Mas essa marginalidade pode ser, pode me possibilitar ser visto sabe, tá ali no meio” (R. informação verbal, 2018). O pixo então aparece como a expressão da autoconsciência mediada pela classe social da qual o entrevistado faz parte.

Retomando o conceito de hegemonia no subcapítulo 3.1, a partir da entrevista de R. podemos compreender que ele considera a pixação como uma atividade proveniente da classe trabalhadora, da qual ele faz parte, em oposição aos mecanismos de direcionamento e controle hegemônico produzidos pela classe dominante. De acordo com R.:

O capital foi se apropriando do grafite. Só que o capital é tão voraz, que o grafite não foi suficiente, porque eles viram a pixação como nicho de mercado também. E foram tentando e nós tamo sobrevivendo ainda mais. Tâmo também nesse embate, cara, contra o capital. Porque o capital também cara... O mercado quer se apropriar da pixação porque viu que é um mecanismo de lucro, tá ligado? (R. informação verbal, 2018)

O caráter transgressor da pixação permite que o entrevistado explicita outras narrativas para além da hegemonia dos meios oficiais e institucionais, com o intuito de questionar, denunciar, provocar, etc.

Assim, as internalizações que constituem o psiquismo do entrevistado encontram-se principalmente na relação com manos com os quais ele se liga para praticar a atividade da pixação.

O processo de internalização é explicado por Vigotski (1991) por meio das transformações que derivam deste processo. De acordo com o autor (1991), podemos considerar três momentos: inicialmente, a operação representada por uma atividade passa a existir como um processo interno a partir da reconstrução da experiência material. O outro aspecto é que todas as funções do desenvolvimento ocorrem duas vezes, primeiro no âmbito social e depois no individual. Dessa forma, os processos

interpessoais constituem posteriormente os processos intrapessoais. A terceira característica é que estas transformações são o resultado de vários eventos que ocorrem durante o desenvolvimento.

A importância que a pixação assume na vida do entrevistado é explicada pela potencialidade que a atividade artística carrega enquanto técnica social das emoções, conforme já apresentado no capítulo 4 referente à psicologia da arte. De acordo com Vigotski (1999), através da contradição entre emoções opostas, a arte possibilita uma catarse emocional, cujo resultado não é imediato, mas permanecem como mobilizador e potencializador de novos sentidos na consciência dos indivíduos. Seu efeito é afetivo e intelectual, permitindo ao sujeito ampliar sua compreensão da realidade e a qualidade de seus sentimentos.

Segundo Vigotski:

Ainda sabemos muito pouco de fidedigno sobre o próprio processo da catarse, mas, mesmo assim conhecemos o essencial, isto é, sabemos que a descarga de energia nervosa, que constitui a essência de todo sentimento, realiza-se nesse processo em sentido oposto ao habitual, e que a arte assim se transforma em um poderosíssimo meio para atingir as descargas de energia nervosa mais úteis e importantes. Achamos que a base desses processos é a natureza que subjaz à estrutura de toda obra de arte. (VIGOTSKI, 1999, p. 270)

Considerando a arte como uma emoção inteligente que se resolve por meio da imaginação, o que a distingue de emoção comum, a arte possibilita a contenção da ação externa, conservando essa energia na contradição na relação entre forma e conteúdo do objeto artístico, que se resolverá pela catarse.

Assim, a reação estética faz uma síntese de uma emoção que se desencadeia em dois sentidos opostos e encontra sua destruição na catarse. O artista, para Vigotski, “sempre destrói o seu conteúdo pela forma” (VIGOTSKI, 1999, p. 271)

A destruição realizada pelo artista permite a transformação de um material comum em um objeto completamente novo através da síntese entre forma e conteúdo. Assim compreendemos que a atividade artística da pixação, pela mediação do mano, permite uma catarse social.

Através da pixação os sentimentos do entrevistado se objetivam, ganhando existência social, convertendo-se novamente em significados, os quais ele compartilha com os manos. De acordo com ele a pixação “é um mecanismo que eu, R., descobri na

minha vida que me possibilitava ter uma força e uma voz de falar muitas coisas.” (R. informação verbal, 2018)

A vivência artística, de acordo com Vigotski (1999), coloca o indivíduo em relação com diversos fenômenos vitais, alguns dos quais não se deparariam em sua vida cotidiana.

Dessa forma, a catarse provocada pela atividade da pixação faz com que R. a descreva em alguns momentos como imprescindível, que mobiliza reações físicas, permite ainda a emergência de processos de pensamento e criação. Por meio desta atividade, ele e os manos com os quais se liga, tem a possibilidade de solucionar afetivamente os sentimentos desagradáveis a partir de sua classe, gerados pelas contradições presentes no sistema capitalista. Em um trecho da entrevista ele relata sobre um pixo que havia feito:

Escrevi assim: “uma macumba para Zorzo”. Né? “Paga nós Bernal, paga nós Olarte”. Mano! Um bagulho gigante na fachada no vidro, tá ligada? Aí tipo assim... E aí ó! Dois dias antes eu tava... Fiquei dois dias cuidando o horário do segurança. Passei lá tipo três da manhã. Pá! Jogava uma pedrinha pra ver se o segurança saía, tá ligado? O bagulho é foda. Cê tem que... Mano! Se cê não estratejar você roda mano. E é isso mano, cê não pode errar. Pixação (faz parte da minha vida) é um bagulho que não tem erro mano. Se errar cê tá fudido, mano! Eu passava lá, batia tal. Ô! Ô! Ninguém. Tá ligado? Aí chegamo lá, estouramo. No outro dia todo os jornais, tá ligado? Todo os jornais. Pixadores ba,babá, não sei quê. Mano! É isso mano! Isso que é massa! Isso (a pixação faz parte da minha vida) além de me divertir, provocar aquelas energias, aquele bagulho vibracional no meu corpo, tô metendo o pé na sociedade mano. (R. informação verbal, 2018)

Diante do exposto podemos compreender que a pixação provoca uma catarse social permitida pelo mano, possibilitando uma reorganização nos processos de consciência do sujeito praticante, uma vez que os manos estabelecem uma significação para o seu comportamento, objetivando novamente os significados deste sujeito concretizados na atividade. Isto permite a caracterização de suas ações como significado aceito socialmente.

Este capítulo ainda não está finalizado, após a qualificação pretendemos ampliar a análise do enunciado emitido pelo entrevistado, estruturado a partir da Análise Gráfica.

6. À GUIZA DE CONCLUSÃO

Com base na exposição da teoria utilizada, podemos concluir que a pixação é uma expressão artística particular que expressa uma forma da luta de classes no nível superestrutural que desvela as contradições inerentes ao sistema capitalista. Pela impossibilidade da classe subalterna de apreender a realidade em sua totalidade de forma consciente, a pixação permite por meio da catarse, a reorganização dos conteúdos emocionais originados na produção e reprodução da vida das classes subalternas, ainda que a própria classe trabalhadora não se identifique com a atividade e a condene.

Para compreendermos o tema desta dissertação, em relação à consciência dos pixadores, utilizamos os escritos de Vigotski, apoiado no método marxista, situando a constituição sócio histórica da psique nas relações que os homens estabelecem entre si a partir do modo de produção capitalista. Podemos afirmar então que a pixação explicita as características da classe a partir da qual ela se origina.

Compreendendo a pixação como uma atividade artística oriunda da classe popular, resgatamos a partir da análise de autores marxistas, as relações entre arte, cultura e sociedade de classes, e de que maneira as ligações entre as forças materiais e ideológicas definem estas relações em determinados contextos históricos. Assim, o pensamento hegemônico, produzido pela classe dominante, seus mecanismos de direcionamento e dominação para a conservação da hegemonia, permite a emergência de pólos dialéticos a partir da organização material da sociedade.

A atividade artística é uma das formas de relação dos homens com o mundo. O conhecimento e a compreensão da realidade através dos produtos culturais úteis demonstram a afirmação do homem diante da natureza modificada e explicada por ele, onde ele se encontra incluído. No caso da sociedade de classes, a pixação é uma forma de explicar a realidade vivenciada pelos pixadores.

Através da análise histórica percorrida durante esta pesquisa, pode-se concluir que por meio da estética a subjetividade humana se objetiva em produtos que possuem conteúdo e forma, que superam a dimensão subjetiva fixada no objeto pelo criador. Neste processo os sujeitos criam a si mesmos como sujeitos sociais, além da criação de um objeto estético. A humanização do conteúdo para além do objeto é o que o eleva ao status de arte, e por ser esta uma prática social, sua relação com a sociedade é indissolúvel e o objeto que o artista cria, ainda que único, torna-se um objeto coletivo.

A hegemonia da classe dominante, defendida e difundida pelas instituições oficiais como universal, amplia o inconsciente, uma vez que impossibilita a apreensão da classe subalterna de sua própria realidade, permitindo a emergência de movimentos culturais contraditórios e polêmicos, como antítese dialética desta hegemonia. Porém, pelo caráter desorganizado desses movimentos contraditórios, eles não permitem a elaboração consciente da condição desta classe no capitalismo.

Assim, a pixação surge como uma forma de denúncia e contraponto ao discurso hegemônico do período da ditadura militar, ao mesmo tempo em que diversos artistas passam a produzir o que foi denominada de arte de guerrilha, caracterizada por suportes inusitados visando atingir o maior número de pessoas, de forma anônima sem vínculos com os museus e galerias oficiais de arte.

Analisando a história da atividade artística em relação à cultura, percebemos que a relação que seus produtos assumem a partir do estabelecimento do capitalismo é o do viés da hegemonia da classe dominante, que por meio de seus intelectuais e instituições formais objetivam suas próprias experiências e interpretação de mundo. A partir desta afirmação podemos compreender a delicada relação que a pixação assume na contemporaneidade.

A pixação pode ser compreendida como um movimento cultural contraditório, enquanto busca denunciar a luta de classes sem conseguir se fazer compreender pela maioria dos sujeitos provenientes da classe trabalhadora, questionando a propriedade privada, que a ideologia liberal, detendo a hegemonia no âmbito superestrutural coloca como algo fundamental para o capitalismo.

De acordo com o material apresentado nesta dissertação no decorrer dos capítulos, os pixadores através desta atividade artística reivindicam sua participação como sujeitos ativos capazes de transformarem a si e a sociedade por meio da contextualização, do questionamento da ordem imposta, da propriedade privada, das instituições oficiais da mídia, de arte e do estado burguês. Encontramos estes temas também na entrevista do pixador, que pode ser lida nos anexos do trabalho.

Um dos aspectos apreendidos durante a entrevista é que o sujeito se compreende como proveniente da classe trabalhadora. Buscamos nesta dissertação compreender se e de que forma esse discurso encontra fundamento nas próprias consciências dos pixadores, analisando de que forma a pixação faz parte da vida do entrevistado. De acordo com ele:

[...]a pixação ela tem um poder tão grande que ela é um manifesto social, um manifesto artístico e uma corrente ideológica. O bagulho é três linhas tá ligado? De um pensamento possível. Se a gente fosse colocar no... dicotomizar, é tão amplo, tão forte tão potente, meu! Que ela passa... porque além de ser uma corrente ideológica que ela possibilita às pessoas a ter acesso a um protagonismo social tá ligado? A voz dos invisíveis, dos excluídos, é o grito dos invisíveis no muro mano, é um grito de tinta tá ligado? Ow eu tô vivo aqui caralho, tá ligado? Aqui não tem saneamento básico, não tem educação, não tem saúde. A cada dia a policia entra aqui matando um, metendo o pé no peito, outro na porta. Invadindo barraco tá ligado? É um grito cara. E as pessoas se preocupam com, não se preocupam com isso e se preocupam com a porra de uma tinta na parede tá ligado? (R., 2018, p. 141)

O conceito de sujeito representativo foi importante para nos permitir fazer a generalização do discurso de um indivíduo, considerando que durante a entrevista ele representava o grupo de artistas pixadores. Com base em outros materiais apresentados nesta dissertação, da entrevista com o artista pixador e posteriormente com a utilização da técnica da Análise Gráfica do Discurso, pudemos apreender tanto os sentidos que os pixadores constituem para sua atividade, explicitados em seus discursos, bem como os movimentos da consciência de um artista em relação a esta atividade.

O primeiro enunciado resultante da técnica da Análise Gráfica do Discurso nos apresentou que a relação com os manos orienta o fluxo da consciência do entrevistado. A importância da vinculação entre os manos demonstra o tônus da mediação afetiva-emocional entre eles, onde o outro social permite a constituição de significado para sua atividade, que compreendem o estado burguês como pólo dialético contra o qual lutam. Compreendemos a importância do afeto na Psicologia Sócio Histórica enquanto avaliador do comportamento, como ato de interesse e organizador da ação e do comportamento. A classe dominante fornece dessa forma o significado para esta atividade, e por meio da mediação dos manos e de suas vivências, o pixador constitui o sentido de sua atividade.

Porém, diferentemente do discurso comumente difundido entre os pixadores, que é a priori o questionamento da ordem social estabelecida e sua superação, quando aplicamos a técnica da Análise Gráfica do discurso o que fica explicitado é principalmente o tônus afetivo emocional de pertencer a um grupo que constitui um significado diferente para a atividade da pixação, que permite uma projeção do sujeito entrevistado e sem os quais sua atividade não seria possível.

As instituições oficiais da arte reconhecem a pixação como uma manifestação artística, ainda que os artistas pixadores se recusem a abrir mão da característica ilegal

de utilizar espaços não concedidos. Assim, ainda que o sistema capitalista busque se apropriar desta atividade, como aconteceu com o grafite e outras manifestações marginais em sua origem, a atividade ainda apresenta as contradições da luta de classes, apesar de não encontrar uma elaboração organizada pela classe a partir da qual é produzida.

Podemos entender esta afirmação, partindo da análise de Gramsci em relação à impossibilidade da classe subalterna organizar suas vivências de forma coesa em um conhecimento que permitisse a apropriação consciente de sua condição e a superação do capitalismo enquanto um sistema que legitima a luta de classes por meio da exploração da classe trabalhadora.

Por meio da catarse, que Vigotski (1991) definiu como a destruição de uma emoção que se manifesta em sentidos opostos possibilitada pela contradição entre a forma e o conteúdo da arte, os pixadores têm a possibilidade de reorganizar vivências emocionais que, de outra forma eles não conseguem solucionar de forma integrativa, pois, ainda de acordo com Vigotski (1991), a emoção suscitada pela arte não se resolve de imediato através da ação, mas permanece como potência na psique.

Ao mesmo tempo, esta catarse é também social, ainda que a atividade artística da pixação tenha significados contraditórios entre os que a consideram uma expressão legítima de arte urbana e os que a consideram uma forma de vandalismo. Consideramos que esta atividade permite que sentimentos de invisibilidade, revolta e indignação social sejam objetivados no produto artístico, como uma pixação feita em lugares aparentemente inacessíveis, muros de instituições da classe burguesa ou com frases que denunciam a violência e as contradições da vida da classe trabalhadora no sistema capitalista. Assim, uma emoção que é social, objetivada em um produto artístico, torna-se individual ao ser apropriada por quem frui este objeto artístico.

A pixação, enquanto atividade artística se constitui como um processo dialético no qual a emoção estética se apresenta como potencialidade à recriação do comportamento, como uma ferramenta de superação de vivências imediatas em vivências criativas. De acordo com R.:

(a pixação) é uma experiência de vida, uma experiência de vida que vai dar subsídios pra construção social dessa pessoa. Cê pode ter certeza que uma pessoa que tem uma construção social da pixação, do teatro vai ter o poder de reflexão com a sociedade e humanidade muito maior, muito mais ampliado né? Porque pra além do ofício de pixador, é uma construção, é um mecanismo de transformação da vida das pessoas, é uma ferramenta social

que possibilita aquela pessoa tá em um outro lugar que não é só a marginalidade, apesar de ser uma coisa marginal. (R., 2018, p. 142)

Durante a ditadura militar, artistas como Cildo Meireles (1970) e Artur Barrio (1970) utilizaram uma estética radical para denunciar a violência do período nas instalações artísticas *Tiradentes - Totem-monumento ao Preso Político* e *Trouxas Ensanguentadas* respectivamente, duas obras onde a morte e a violência são o tema central, causando horror e repulsa para denunciar situações cotidianas também horrosas e repulsivas institucionalizadas pelo estado durante aquele período.

Essa característica contraditória que se apresenta na obra de arte, onde a beleza não é elemento imprescindível para o efeito do objeto artístico, vem de encontro à incompreensão da pixação enquanto atividade artística, reforçada pela ideologia da classe dominante que a considera uma forma de vandalismo. Mas da mesma forma que o método das instalações artísticas acima mencionadas principalmente em relação à obra *Trouxas Ensanguentadas*, onde o caráter de arte de guerrilha exige um impacto não planejado da fruição estética, a pixação possui em sua gênese a transgressão e o anonimato como inerente a sua produção.

A análise marxista da cultura, como produção social e histórica, no que concerne ao tema desta dissertação, a pixação, pode ser compreendida na atualidade, partindo de sua gênese analisando os direcionamentos oficiais da arte e da cultura no período da ditadura militar brasileira, contexto sócio histórico no qual surge a pixação. A tentativa de difundir os ideais de nacionalismo, ordem e progresso, por meio das instituições oficiais culminou em movimentos artísticos que buscaram liberdade em relação às instituições oficiais de fomento e difusão da arte, bem como da mídia oficial.

O objetivo desta dissertação buscou aprofundar os estudos de Vigotski em relação à psicologia da arte, campo que permanece ainda pouco explorado, partindo de uma atividade artística contraditória como a pixação moderna. Não buscamos com isso esgotar o tema, mas ampliar as possibilidades de compreensão das relações entre arte e psiquismo.

REFERÊNCIAS

- ALESSI, G. **O muro do condomínio é muito mais autoritário do que o picho.** Cultura. Jornal El País, 24 dez. 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/21/cultura/1479735571_425031.html>. Acesso em: 13 set. 2018.
- APERS, ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RS: pelos muros da ditadura, ações de resistência. Revista Resistência em Arquivo, Rio Grande do Sul, 17 abril 2014. Disponível em: <<https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/2014/04/17/pelos-muros-da-ditadura-acoes-de-resistencia-a-ditadura/>>. Acesso em: 13 set. 2018.
- BITTENCOURT, F. **A geração tranca-ruas.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 09 maio 1970.
- BRASIL. Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966. Diário Oficial da União, seção 1, de 22 nov. 1966, p. 13529 (publicação original).
- BRASIL. **Ministério da Educação e Cultura:** Política Nacional de Cultura, Brasília: MEC, 1975.
- BRASIL. Solenidade da instalação do Conselho Federal de Educação, de 27 fev. 1967. 4 Educação e cultura. Biblioteca Presidência da República. Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/castello-branco/discursos/1967/05.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2018.
- CARAMALAC, M. C. **O ensino superior reduzido à formação para o trabalho amplia a consciência ou o inconsciente? Uma avaliação com a Psicologia Sócio-Histórica.** Campo Grande, 2015.
- CONTRA A PAREDE. Realização: Gustavo Arakaki João Marcelo Sanches Thaís Pimenta. Campo Grande: Projetos Experimentais do Curso de Comunicação Social, Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2015 (51 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oTGoxcKFvHo>>. Acesso em: 13 set. 2018.
- CREHAN, K. **Gramsci: Cultura e antropologia.** Edicions Bellaterra, S.L., 2004.
- DA PAIXÃO, S. J. C. **O meio é a paisagem: pixação e grafite como intervenções em São Paulo.** USP, São Paulo, 2011.
- DA SILVA, V. M. **A construção da política cultural no regime militar (1974-1978).** Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2001.
- DE ARAÚJO, M. A. C. **O dualismo grafite vs pichação: arte grafite, tagging, pichação e picho.** Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.
- DE ATHAYDE, P. **Artimanhas da pichação para a revista Carta Capital.** Revista Carta Capital, nº 345, São Paulo, 08 junho 2015.

DE JESUS, D. V. **Apropriação e inserção na contra-arte da geração AI-5**. Programa de Pós-Graduação em Artes. UNESP, 2010.

DE MIRANDA, I. L. **Considerações sobre o indivíduo representativo**. Paideia, FFCLRP – USP, Rib. Preto, 5, Agosto, 1993.

DE SOUZA, D. da C. A. **Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

DIAS, A. M. **Pai do grafite, pixo volta ao centro de polêmica que repercute na Capital**. Jornal Correio do Estado, Campo Grande, 28 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.correiodoestado.com.br/reportagens-especiais/em-meio-a-polemica-do-grafite-ha-quem-se-orgulho-do-pixo/296426/>>. Acesso em: 13 set. 2018.

DICIONÁRIO MICHAELIS ONLINE, acessado em 12 de setembro de 2018.

DIJAN, C. **Manifesto do pixo**. Site pessoal, São Paulo, 2013. <<http://www.criptadjan.com/new-page-49/>>. Acesso em: 8 out. 2018.

FELISETTE, M. C. de M. **Pichação: escrita, tipografia e voz de uma cultura na cidade de São Paulo no século XXI**. - Universidade Presbiteriana Mackensie, São Paulo, 2006.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FREITAS, A. **Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5 - História: Questões & Debates**. n. 40, p. 59-90. Curitiba: Editora UFPR, 2004.

FREITAS, A. **Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973**. Paraná, 2007.

FREITAS, V. **Rodrigo Duarte, Teoria crítica da indústria cultural**. KRITERION, vol. 46, Editora UFMG n° 109, p. 191-198. Belo Horizonte, 2004.

GRAMSCI, A. **Escritos políticos**. Vol. 1, SEARA NOVA 1976.

_____. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1982.

_____. **Cadernos do cárcere**. 3. vol. Edição de Carlos Nelson Coutinho, com a colaboração de Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **Cadernos do cárcere**. 4. vol. Edição de Carlos Nelson Coutinho, com a colaboração de Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007a.

_____. **Cadernos do cárcere**. 5. vol. Edição de Carlos Nelson Coutinho, com a colaboração de Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Cadernos do cárcere**. 6. vol. Edição de Carlos Nelson Coutinho, com a colaboração de Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a.

_____. **Concepção dialética da história**. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1978.

_____. **O futurismo italiano (carta a Trotski)**. 1922. Disponível em: <<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2012/06/o-futurismo-italiano-carta-a-trotsky-antonio-gramsci.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2018.

_____. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1978a.

_____. **Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno**. 2. Ed. Madrid: Ediciones Nueva Visión, 1980.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO: para Bienal, "pixo" pode ser arte e política. Entrevista de Moacir dos Anjos. Ilustrada. São Paulo, 15 abril 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1504201011.htm>>. Acesso em: 13 set. 2018.

KNAUSS, P. **Grafite urbano contemporâneo**. In ____ TORRES, Sonia, (org) **Raizes e rumos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

KOZULIN, A. **La psicología de Vygotski**. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

LARRUSCAHIM, P. G.; SCHWEIZER, P. **A criminalização da pixação como cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XXI**. R. Dir. Gar. Fund., Vitória, v. 15, n. 1, p. 13-32, jan./jun, 2014.

LEÃO, I. B. **Consciência e educação: os limites das mediações**. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 1994.

_____. **Inconsciente, trabalho e emoção: a relação dialética entre a consciência e o inconsciente sob o enfoque da teoria psicológica sócio-histórica**. In: XXXIV Congresso Interamericano de Psicologia, 2013, Brasília, DF. Anais do XXXIV Congresso Interamericano de Psicologia [e-book]. Brasília: SBPOT, 2013. v. 1. p. 296-297.

_____. **Um método para investigar a consciência: do intrapsicológico ao interpsicológico** Psicologia & Sociedade; 19, Edição Especial 2: 67-75, 2007.

LEÃO, I. B.; SANTOS, L. G. **As relações dialéticas entre a consciência e o inconsciente: a mediação do trabalho, emprego e desemprego**. In: OLIVEIRA, A. A. S. (Org.). **Psicologia sócio-histórica e o contexto de desigualdade psicossocial: teoria, método e pesquisa** - Coletânea - GT/ANPEPP. 01 ed. Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas - EDUFAL, 2017, v. 1, p. 307-327.

LEÃO, I. B.; SOUZA, L. H. S. **Inconsciente e trabalho: suas relações com a constituição do sujeito consciente na perspectiva sócio-histórica**. In: XXXIV Congresso Interamericano de Psicologia, 2013, Brasília, DF. Anais do XXXIV Congresso Interamericano de Psicologia [e-book]. Brasília: SBPOT, 2013. v. 1. p. 297-298.

LEÃO, I. B.; SOUZA, J. A. M. de; SILVA, A. P. B. **The consciousness of unemployed workers in Brazil analysed by social psychology**. In: Brij Mohan. (Org.). Construction of Social Psychology. 01ed. Lisboa: In Science Press, 2015, v. 01, p. 149-158.

LENIN, V. I. **Materialismo e empiriocriticismo: notas críticas sobre uma filosofia reacionária**. Lisboa: Avante, 1982.

LEONTIEV, A. N. **O desenvolvimento do psiquismo**. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. **Lecture 14. the structure of consciousness journal of Russian and east European psychology**. Vol. 43, no. 5, September–October 2005, pp. 14–24. © 2005 M.E. Sharpe, Inc.

_____. **Lecture 13. language and consciousness journal of Russian and east European psychology**. Vol. 43, no. 5, September–October 2005a, pp. 5–13. © 2005 M.E. Sharpe.

LUCCA, G. **Responsáveis pelos ataques ao evento de 2008 ganham espaço na próxima edição para debater o "pixo"**. Último Segundo. Site IG, São Paulo, 15 jun. 2010. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/pichacao-volta-a-bienal-pela-porta-da-frente/n1237666372888.html>>. Acesso em: 13 set. 2018.

MACHADO, D. **Após denúncia de moradores, dupla de pixadores é detida em flagrante**. Capital. Site Campo Grande News. Campo Grande, 12 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/apos-denuncia-de-moradores-dupla-de-pixadores-e-detida-em-flagrante>>. Acesso em: 13 set. 2018.

MAIA, T. do A. **Os cardeais da cultura nacional: o conselho de cultura na ditadura civil militar (1967 – 1975)**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2012.

MARX, K. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

MARX, Karl. **O Capital**. Tradução de J. Teixeira Martins e Vital Moreira In: <<http://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/vol1cap01.htm#c1s4>>. Acesso em: 11 set. 2018.

MARX, K.; ENGELS, F. **Sobre literatura e arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

_____; _____. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

MEIRELES, C. **Coleção arte brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

MENA, F. **Pixo questiona limites que separam arte e política, diz curador da Bienal de SP.** Ilustrada. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 15 abril 2010. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/720657-pixo-questiona-limites-que-separam-arte-e-politica-diz-curador-da-bienal-de-sp.shtml?mobile>>. Acesso em: 13 set. 2018.

NARDUCHI, C. G. **O espectro do caos: a contemporaneidade e a ambivalência da arte urbana paulistana (1970-1990).** Dissertação. (Mestrado apresentado no Programa de Pós-Graduação do Instituto de História) - Universidade Federal de Uberlândia, 2016.

OLIVEIRA, V. **Flagrados, jovens fogem e abandonam carro usado em pichação.** Site Campo Grande News, Campo Grande, 22 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/flagrados-jovens-fogem-e-abandonam-carro-usado-em-pichacao>>. Acesso em: 13 set. 2018.

_____. **Flagrados por câmeras, dois são presos pichando na Orla Morena.** Site Campo Grande News, Campo Grande, 27 set. 2016. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/flagrados-por-cameras-dois-sao-presos-pichando-na-orla-morena>>. Acesso em: 13 set. 2018.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional.** Editora Brasiliense S.A., 1985.

PEREIRA, A. B. **De rolê pela cidade: os pixadores de São Paulo.** Dissertação. USP, São Paulo, 2005.

PIXO. Direção: João Wainer, Roberto T. Oliveira. Produtor: Roberto T. Oliveira. Roteiro: João Wainer. Fotografia: João Wainer. Montagem: Carlos Milanez. Música: Ice Blue, DJ CIA, Tejo Damasceno. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2011. 1 DVD (61 min.).

PLEKHANOV, G. **A arte e a vida social.** Editora Brasiliense, 1964.

PUTZ, R. B. Z. **A pichação como formação de espaço.** São Paulo: Faculdade de Belas Artes de São Paulo, 1999.

RAMOS, C. M. A. **Grafite, Pichação & Cia.** São Paulo: Annablume, 1994. p. 168.

RIBEIRO, R.; MOURA, M.; MECCHI, Y. **Por sua sobrevivência, pichação deixa Centro e se refugia na periferia.** Site Campo Grande News, Campo Grande, 07 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/por-sua-sobrevivencia-pichacao-deixa-centro-e-se-refugia-na-periferia>>. Acesso em: 13 set. 2018.

RHODEN, C.; MOURA, J. V.; BALBUENO, R.; MIOTTO, T. **O pixador é o artista que transcedeu as telas.** Revista O Viés, 12 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistaovies.com/entrevistas/2012/11/cripta-djan-o-pixador-e-o-artista-que-transcendeu-as-telas/>>. Acesso em: 13 set. 2018.

RUBINSTEIN, S. L. **El desarrollo de la psicología: principios y métodos.** Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1974.

SALLES, I. **Por dentro da exposição Em Nome do Pixo do Cripta Djan**. Revista Vice Brasil, 28 out. 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/z4b7da/exposicao-pixo-cripta-djan>. Acesso em: 13 set. 2018.

SANTOS, L. G.; LEÃO, I. B. **O inconsciente sócio-histórico: aproximações de um conceito**. Psicologia & Sociedade, n° 26(2), 38-47, 2014.

_____; _____. **O inconsciente sócio-histórico: notas sobre uma abordagem dialética da relação consciente-inconsciente**. Psicologia & Sociedade. 24(3): 638-647, 2012.

SIGUÁN, M. (Coord.) **Actualidad de Lev S. Vigotsky**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.

DA SILVA E SILVA, W. **A história do desenvolvimento do grafite urbano contemporâneo nos estados unidos de 1965 a 1979**. [SYN]THESIS, Rio de Janeiro, vol.7, n° 2, p. 217 – 229 Cadernos do Centro de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

SITE MEMÓRIAS DA DITADURA: pichação “abaixo a ditadura” (1968). São Paulo, 1968. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/obras/pichacao-abaixo-ditadura-1968/index.html>>. Acesso em: 13 set. 2017.

TOMAZ, K. **Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal**. 15 de set de 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>> Acesso em: 13 set. 2017.

SITE ARDEPIXO, editorial, capa, São Paulo. <<https://www.ardepixo.com.br/>>. Acesso em: 8 out. 2018.

SITE G1, Cidades, São Paulo, 15 set. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>>. Acesso em: 13 set. 2018.

TV MORENA: **Dois são flagrados pichando prédio na área central de Campo Grande**. Mato Grosso do Sul. Site G1, Campo Grande, 03 abril 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2015/04/dois-sao-flagrados-pichando-predio-na-area-central-de-campo-grande.html>>. Acesso em: 13 set. 2018.

TV MORENA: **Jovens são presos em flagrante por pichar prédio em Campo Grande**. Mato Grosso do Sul. Site G1, Campo Grande, 25 out. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2014/10/jovens-sao-presos-em-flagrante-por-pichar-predio-em-campo-grande.html>>. Acesso em: 13 set. 2018.

VÁZQUÉZ, A. S. As ideias estéticas de Marx. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1968.

VELLEDA, L. **Com origem na ditadura, pichação nasceu como forma de protesto**. Entretenimento. Rede Brasil Atual, Editora Gráfica Atitude Ltda., 22 jan. 2017.

Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2017/01/com-origem-na-ditadura-pichacao-nasceu-como-forma-de-protesto>>. Acesso em: 13 set. 2018.

VIGOTSKI, L.S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1991

_____. **A transformação socialista do homem**. In Marxists Disponível em: <<http://marxists.anu.edu.au/portugues/vygotsky/1930/mes/transformacao.htm>>. Acesso em: 13 set. 2018.

_____. **Teoria e método em psicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

_____. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Obras escogidas: fundamentos de ladefectologia**. Tomo V. Espanha: Editora Antonio Machado, 2012.

_____. **Psicologia pedagógica**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

_____. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

VIGOTSKI, L. S.; LURIA, A. R.; LEONTIEV, A. N. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo: Ícone, 2010

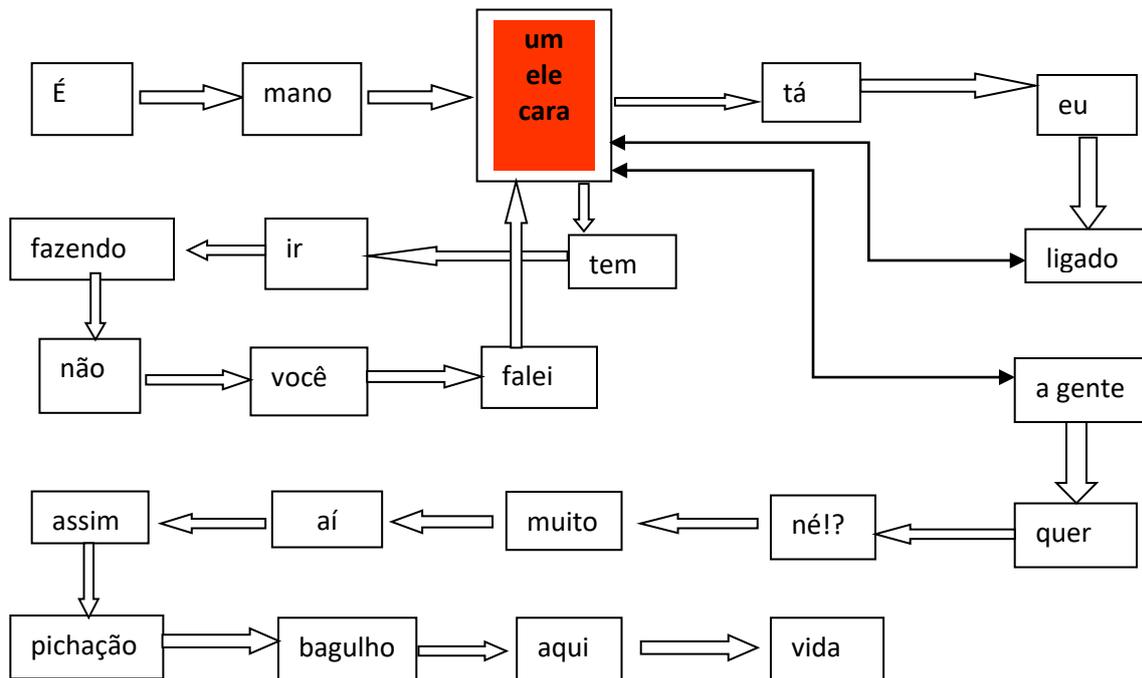
ANEXOS

ANEXO I – ROTEIRO PARA ENTREVISTA

- 1- Como a pixação faz parte da sua vida?**
- 2- Pixação é arte?
- 3- O que é arte para você?
- 4- Por que você pratica a pixação?
- 5- O que acontece quando você está pixando?
- 6- O que você quer expressar através desta atividade?
- 7- Por quais motivos você começou a pixar?
- 8- Você pratica a pixação sozinho ou em grupo?
- 9- Qual a diferença entre essas duas práticas?
- 10- Qual a importância do grupo para você?

ANEXO II - ANÁLISE GRÁFICA SIMPLIFICADA DA ENTREVISTA REALIZADA COM O PIXADOR

Enunciado: É MANO UM (que) TÁ EU LIGADO (com) ELE. TEM (que) IR FAZENDO. NÃO (para) voCÊ. FALEI: CARA A GENTE QUER? NÉ!? MUITO! AÍ, ASSIM, PIXAÇÃO, BAGULHO AQUI (pra) VIDA



ANEXO II - TABELA DE REGISTRO DE PALAVRAS EMITIDAS E SUAS QUANTIFICAÇÕES PARA A ANÁLISE DA ENTREVISTA REALIZADA COM O PIXADOR

PALAVRAS EMITIDAS	TOTAL DE EMISSÕES
era / eram / É / SER / SOU / são	549 = 65 / 2 / 407 / 40 / 10 / 25
mano / manos /	414 =412 / 2
me / um / uns	390 =135 / 241/ 14
IÔ / TÁ / FAVA / FAMO / TÃO	355 = 16 / 294 / 31 / 3 / 11
meus / meu / eu / Mim / me / Minha / meu	280 =2 / 23 / 132 / 6 / 23 / 80+14
ligado / ligada	226=205/21
ELE / ELES / DELE / DELES / DELA / Esses / esse / ESSA / ESSAS / aquele / aqueles / naquele / daquele / aquela / aquelas / daquelas	222 =66 / 24 / 8 / 1 / 2 / 17 / 52 / 26 / 3 / 6 / 2 / 4 / 1 / 6 / 2 / 2
tinha / tinham / ter / Tive / tiver / tiverem / teve / tem / tenho	209 = 42 / 3 / 39 / 3 / 3 / 1 / 14 / 128 / 6
foram / foi / fu / fomo / vou / vai / vamo / ir /	209 =7 / 56 / 21 / 1 / 2 / 14 / 76 / 32
fazia / fazer / faz / fazendo / fazem / fez / fizeram / fizemo / faço	205 = 4 / 75 / 83 / 8 / 1 / 21 / 2 / 7 / 4
NÃO / NUM + nem / nenhum / nenhuma	184 =156 / 9 + 19 =15 / 2 / 2
CÊ / CÊS / VOCÊ / VOCÊS + sua / suas / seu	159 =88 / 6 / 40 / 8 / 9 / 1 / 7
fala / falar / falaram / falando / falei / falo / falou	147 =20 / 18 / 3 / 5 / 54 / 7 / 40
CARA / CARAS	137 =114 / 23
pra gente / da gente / a gente	130 = 5 / 1 / 124
queria / queriam / querer / quer / quero / querendo / querem /	127 =4 / 1 / 1 / 18 / 12 / 1 / 9
né	126
Muito / muitos / Muita / muitas	121 =100 / 6 / 12 / 3
Aí / DAÍ	115 =110 / 5
assim	108
Pixação + pixo	95 =82+13
bagulho	81
aqui	74
Vida	69
Nós nosso / nossonossas / nossa	13 / 10 / 2 / 1 / 7 / 33=66

PALAVRAS EMITIDAS	TOTAL DE EMISSÕES
já	57
isso	56
tipo / tipos	56=55 / 1
mais	55
parte	53
mesma / mesmas / mesmo / memo	52=12 / 1 / 35 / 4
sabe / sabia / sabendo / sabem	47=41 / 4 / 1 / 1
outro / outros / Outra / outras	44=27 / 3 / 13 / 1
Grafite/	43
toda / todas / todos / todo	41=2 / 7 / 6 / 26
louco	40
QUEM	40
Processo/ processos	40=33 / 7
idades / cidade	39=5 / 34
tinta	38
também	37
ver/ via / viram / vê	36=20 / 1 / 1 / 14
ROLÉ/ ROLÉS	36=34/2
dias / dia	34=8 / 26
Então	34
prédio / prédios	33=29 / 4
Pô	30
num (em um) / numa	30=22 / 8
/ PODE/ PODEm / posso	29=25 / 4 /
tudo	29
anos	28
HOJE	28
socia/ socios	28=23 / 5
ficar / fica / ficaram / ficando / ficamo / ficou	27=6 / 11 / 1 / 3 / 1 / 5 /
dá/ deu/ dava / deram / dou	27=16 / 6 / 4 / 1
PIXAR / pixa / pixo / pixando / <u>pixon</u> / pixava	27=13 / 1 / 1 / 6 / 3 / 3
Quando	27
ali	27
porra	26
pegar / pega / pegando / pegaram	25=11 / 11 / 2 / 1
MUNDO	25
ATÉ	24
peessoas	24
Dane-se	23
chegar / chegamos / chega / chegamo / Chegando / Chegava	23=14 / 4 / 2 / 1 / 1 / 1
lugares / lugar	23=9 / 14
pintar/ pinta / pintando/ pintava / pintam / pintamo / pintou	22=11 / 3 / 3 / 1 / 2 / 1 / 1
SÃO PAULO	22

PALAVRAS EMITIDAS	TOTAL DE EMISSÕES
Começou/ comecei/ começava / começando	21= 10 / 8 / 1 / 2
Acesso/acessos	21=19 / 2
nesse / <u>nessa</u>	19=13 / 6
nem / nenhum / nenhuma	19=15 / 2 / 2
rua / ruas	19=18 / 1
<u>Quebrada/ quebradas</u>	19=18 / 1
ARTE/ARTES	19=17 / 2
olha / olhar / olhamo	18=16 / 1 / 1
moleque / molecada	18=15 / 3
foda	18
acaba / <u>acabado/ acabando / acabou</u>	17=8 / 3 / 2 / 4
galera/s	17=16 / 1
história/s	17=8 / 9
coisa	17
COISAS / COISA	17=3 / 14
achava/ <u>ACHE</u>	16= 1 / 15
lata	16
sociedade	16
massa	16
pela / pelas / pelo	16=6 / 1 / 9
PODER	16
chegou / chegamos / chega	15=9 / 4 / 2
PRIMEIRO / PRIMEIROS	15=11 / 4
pixadores / pixador	15=4 / 11
capital	15
conseguiu / conseguiu / conseguiu / conseguiu / conseguiu / conseguiu	14=1 / 3 / 4 / 2 / 3 / 1
Agora	14
sem	14
dez	14
estado	14
CARALHO	14
trem / trens	14= 12 / 2
pixo	13
acontece / aconteceu / <u>acontecendo /</u> acontecer	12=4 / 5 / 2 / 1
ideia / ideias	12=11 / 1
sempre	12
forte	12
contra	12
FORÇA	12
GRANDE / GRANDES	12=10 / 2
depois	12
ende	11
quinze	11

PALAVRAS EMITIDAS	TOTAL DE EMISSÕES
mecanismo / mecanismos	11=10/ 1
Campo Grande	11
tempo / tempos	11=9 / 2
além	11
polícia	11
letras / letra	11=3 / 8
imagine / imaginaria	10=7 / 3
virei / vira / virar / viraram / viramos / virado	10=2 / 2 / 2 / 2 / 1 / 1
Brasil	10
movimento / movimentos	10=8 / 2
vários	10
Inf.	10
família / familiar	10=9 / 1
tênis	10
vive / vivendo / vivem /	9=6 / 1 / 2 /
igual	9
hora	9
lão	9
educação	9
trampo	9
forma / formas	8=5 / 3
crime	8
droga / drogas	8=7 / 1
VOZ	8
maior	8
câmera	8
MOTO / MOTOCA	8=7 / 1
hora	7
protagonismo	7
fácil	7
hip hop	7
vez / vezes	7
marem	7
sistema	7
direita	7
Gigante	7
viatura	7
policial / policiais	7=6 / 1
puta	7

ANEXO III – CORPUS DA ENTREVISTA PREPARADA PARA A ANÁLISE

Entrevista concedida em 7 de maio de 2018

“Depois que tiver tudo, eles querem o que não tem. Vão inventar outra coisa, tá ligado!?”

Então, **É**, a **pixação** **mim** (**faz parte**) na **minhavidá**, **começou quando eu eram moleque ainda**, né?! **Eu morava** no Cascudo, **aliberto** do **trilho** e **tinha** uma **gangue** lá **que era** os **Órfãos** e **tinha** uma **crew** de **pixadores**, **que era** a **Turma do trilho**. A **Turma do trilho** e a **Psicose foram as primeiras gangues** de **grafite** de **Campo Grande**, **as primeiras crew**, né?! **Depois** de **um tempo**, **É... veio** uma **outra gangue** **que era** a **Ataque Noturno**. **Eu eram moleque**, né?! **Éô!** já, né?!... **numa época** **que era**... o **acesso** a **liberdade** eram **muito maior**, né? **Campo Grande** eram **muito mais rural** e **colônia** **ainda**. Então **assim**, **esses câncers** **COMO** o **grafite**, a **pixação**, a **violência urbana** **decorrente** **do** **processo** **mesmo** de **metropolização** **das cidades** eram **muito mais fraco**, né?! Então, **era** **COMUM** **um** **moleque** **da minhavidá** **ficar** na **rua** **até dez hora**, **meia noite**, **uma hora**. **Tá ligado?** **E** **ai** **sempre** **eu tava ali**, **sempre** **eu...**, **sempre** **eu** **metido** a **maloqueiro**, **sempre** **envolvido** **desde** **criança** **com** a **maloqueiragem**. **Tinha** **uns primos** **que** eram **maloqueiro** **das antiga**. Então, **tipo**... **já tinha** **um** **livre** **acesso** na **quebrada**, né? **E** **ai**, **É**, **sempre** **eu...** **Putá!** **E** **achava** **muito** **da hora** **aquele**... **sempre** **tive** **essa** **ânsia** de **liberdade** de **protesto**, né? **E**, **comecei** a **curtir** **esse** **rolé**. **Mes** **ainda**, **tipo** **assim**, de **uma** **forma** **mais** de **expectador** **da** **pixação** **mesmo**. **Assim**... **Não** **tinha** **dimensão** do **PODER** **que** **aquilo** **tinha**, **da** **FORÇA** **que** **aquilo** **tinha**, né?! **PORQUE** **assim**, o **bagulho** **é** **muito forte**, **ACHG** **que** o **bagulho** **mais forte** **era** **ver** os **manequê** **fazia** o **bang** **SER** **celebrado**, **tá** **ligado?** Os **CARA**, **porra**, **era** o **REI** **das** **mina**, **tinha** **toda** **essa** **questão** **da** **popularidade** **que** a **pixação** **dava**, né? **Que** **era** **tipo** o **mesmo** **que** o **grito** dos **excluídos**, né? **COMO** **que** o **CARA** **vai** **protagonizar** a **vida** **DELE** de **alguma** **forma**? Então **assim**, **eu** **via** na **pixação** **um** **bagulho** **muito** **louco**, **assim**. **E** **ai**, **depois**, **(que** a **pixação** **fez** **parte** **da** **minhavidá)** **eu** **ACHG** **que** **passou** **uns** **doze** **anos** **É**, **já** **tinha** **meus** **quatorze**, **quatorze**, **quinze** **anos**. **comecei** a **curtir** **RAP**, né?! **Já** **andava** na **quebrada** **já**. **Putá!** **Já** **comecei** a **MEXER** **com** **droga**, **com** o **bagulho**, **quando** **eu** **tinha** de **doze** **três** **anos**. Então, **CÊ** **imagina** **COMO** **que** **era** o **ROLÉ**, né?! **Já**, **putá!** **Era** **tudo** **SUPER** “**intrujado**”. **Com** **quinze** **anos** **eu** **tinha** **uma** **Teneré** **600**. O **bagulho** **tipo**, **mano**, **já** **GANGSTER** **mesmo**, né?!

E a pixação (faz parte da minha vida) Ai, surgiu nesse ROLÉ. PORQUE eu era... eu produzia AS BALADAS da cidade. BALADA RAP tinha muito poucas, tá ligado? Um dos PRIMEIROS mano (com) QUEM eu fiz ROLÉ e de pixação com ELE foi o FLINT. Tá ligado? Que é o vocalista do Falange da Rima. Assim, o PRIMEIRO mano que eu tive acesso mesmo, assim, aos... CONHECER a política do movimento hip hop, né?! Que é muito louco! HOJE os CARA fala assim: ah SOU do RAP, SOU do grafite, SOU da pixação. NÃO mano! O movimento hip hop é um bagulho muito mais forte, tá ligado? O movimento hip hop veio mesmo de dá voz a QUEM É da quebrada, sabe!? OCUPAR o espaço social de fazer QUEM É da quebrada protagonizar e OCUPAR todos os espaços da cidade. E Ai produzindo, produzindo, produzindo já... (A pixação faz parte da minha vida) já começava por aí. Já a fazer vários ROLÉS de... Eu fazia o Nito que era ene i tê ô. Tá ligado? E daí, eu assinava com uma bolinha. Em vez de SER marca registrada, era um ene no meio COMO se fosse uma arroba o ene. E oh! Que muito louco! Nem tinha internet nesse ROLÉ, nessa época, ainda, né? Era um bagulho... Porra! VOCÊ ver: era um bagulho de pixação de movimento forte que algum mano de SÃO PAULO trazia uma REVISTA, ou os mano que vinha da gringa. Tá ligado?! (a pixação faz parte da minha vida) Era um bagulho muito DIFÍCIL muito inacessível, tá ligado? E Ai, Ai quando eu assim já era produtor, já comecei a me ENGANJAR nos movimentos, já era ARTISTA já, começando a caminhar por esse caminho da ARTE. (A pixação faz parte da minha vida) comecei a PIXAR, PIXAR no caramba. Ai comecei a PIXAR mesmo! Tipo, era um bagulho que me dava uma adrenalina muito GRANDE, sabe? Que nenhuma droga dava. Quem dava um protagonismo social muito forte, tá ligado? É tipo, segura um pouquinho (o copo), esquentou (parou de falar para tirar o casaco). (A pixação faz parte da minha vida) É tipo um grito dos invisíveis, tá ligado? PORQUE na quebrada, mano, as pessoas NÃO tinham acesso a se protagonizar, tá ligado? Muito mais fácil em lugares sociais que as pessoas tem acesso a meritocracia, quem tem a POSSIBILIDADE de uma família estruturada, de estudar, ter POSSIBILIDADE de consumir bens, né? É, não, ténis. Porra! Eu... O PRIMEIRO ténis da Nike que eu tive foi de uma TRETA de FURTO, tá ligado? TAVA no centro, pá, com os mano, falei... Eu tinha 13 anos. Falei: vame fazer um ROLÉ. Ai já fazia aviãozinho de droga. Falei... NÃO... Eu queria um ténis da Nike, olha só que viagem, fizemo um bang, tá ligado? METEMOS com o outro mano e ROUBAMO! Mas era assim que conseguia AS COLAS, mano. NÃO tinha jeito. E Ai esse ROLÉ da pixação (fazendo parte da minha vida) começou a me atingir, tá ligado? Assim, com FORÇA,

FORÇA mesmo, assim. E, se consolidou num, num, num processo de formação de identidade mesmo. Assim, há uns quinze anos atrás assim, quando a gente criou o Dane-se, criou a Inf. Tá tá ligada, assim? Que foi um bagulho assim, que aí que teve... (A pixação fazer parte da minha vida) tinha um PODER que era assim, um monte de gente correndo junto comigo, sabe? NÃO era eu sozinho no ROLÉ, tá ligada? Era tipo uma família de rua, tá ligada? Vários mano. Porra! A Dane-se aqui... Porra! Foi um bagulho assim, que o Toxi, eu, a galera das antiga, o Cazu mano! Os mano da DRS, os GURI de Maringá, de Londrina. PORQUE foi meio que um misto, tá ligada?, com a galera de Maringá, o surgimento da Dane-se lá de Curitiba, e da aqui. Mas é original campeão, tá ligada? E foi se consolidando vários mano na crew. Assim, onde VOCÊ andava na cidade tinha infectantes, Inf., OITO NOVE, LZO, Dane-se, tá ligada? Eu falo que foi o princípio, o PRIMEIRO ciclo de explosão da pixação em Campo Grande, né? Que a pixação é inerente, é o câncer social, né CARA? Fruto da INJUSTIÇA social, do... da extrema globalização, de todo o perjúrio, todo o CAOS gerado pelo capital, né? Assim, onde todo MUNDO que É ESPOLIADO, quer ainda ter o direito a voz. E é muito louco que as pessoas se preocupam muito mais com a pixação do que com o acesso à necessidade básica, COMO educação, saúde. E é esse também um fruto da mídia, mistificação, da demonização, né? da marginalização, da criminalização da ARTE popular, da ARTE urbana, né? Um bagulho muito louco. E aí, mesmo assim, a gente continuou. Aí, eu ACHO que posso dizer que nos últimos dez anos, assim, a gente se consolidou. Assim, a Dane-se, COMO uma crew fodida, tá ligada? Que onde VOCÊ for no Brasil CÉ falar... Puta! Valter um bagulho da Dane-se, tá ligada? ATÉ por conta do acesso, do meu desenvolvimento pessoal, do Toxi, tá ligada? todo MUNDO que vive nesse processo de comer e subsistir e sobreviver através dos processos de vida, né? No meu caso, virei professor, ARTISTA de rua. Pô! TRABALHO no Maracangalha por um processo de transformação pela ARTE mesmo, que é muito louco, que é muito parecido. ACHO que NUM tá gravando sabia? (Não). vamo começar de novo, ou NÃO? (Não, pode continuar, tem aqui). Ah tá... E é muito louco e é um bagulho muito parecido, assim né?! Assim, a criminalidade, a ARTE, né? São formas de ideologias e correntes ideológicas que tem um PODER de transformação muito GRANDE, mano. PORQUE na quebrada ou VOCÊ... Se VOCÊ NÃO tem acesso nem ao que comer, que é igual... Pô! Esses dias traz o Mano Brown deu uma letra muito foda, que ELE fala do

processo **DA** **quebrada**. **Pô!** Lógico **que** o **moleque** na **quebrada** **vai** se **envolver** **com** o tráfico, **vai** se **envolver** **com** o **PCC**, **mano**. **Muitas** **vezes** o **CARA** **NÃO** **tem** **nem** **família** para **olhar** **pro** **ELE**, **É** **aquilo**, **aquela**... o **PCC** **acaba** **sendo** **uma** **crew** **DELE**, **TÁ** **ligado**? **Acaba** **sendo**... Ow! **PODE** se **manifestar** **Aí!** (falando para mim) **Acaba** **sendo** **uma** **crew**, **sabe**? O **lugar** do **porto** **seguro**? **Eu** **NUM** **tô** **sozinho**, **NUM** **tô** **sendo** **fodido** **sozinho**. **Porra!** Se **a** **gente** **pegar** **um** **dado** **estatístico**, **por** **exemplo** **DA** **quebrada**, **mano**! A **cada** **23** **minutos** **um** **preto** ou **uma** **preta** **DA** **quebrada** **morre**, **TÁ** **ligado**?, **em** **decorrência** **DA** **ausência** ou **DA** **omissão** do **estado**. **Isso** **É** **um** **dado** **DA** **ONU**, **TÁ** **ligado**? O **lance** **É** **perverso** **mano**. **COMO** **que** **CÊNÃO** **vai** se **apoiar** **em** **ninguém**, **CARA**? Se **VOCÊ** **já** **NÃO**... **É** **muito** **fácil** para **QUEM** **TÁ** no **reú** **prédio**, **sua** **van** **falando**, **mano**! Os **CARA** **NÃO** **tem** **acesso** à **educação**, à **comida**, **sabe**? **NÃO** **tem** **família**, **NÃO** **tem** **base** **estrutural** **familiar**, **mano**. **Pô!** **E** **era** **um** **SER** **um** **DA** **minha** **quebrada**, **DA** **minha** **geração** **mano**, **quase** **todos** **morreram** **meu**. **Eu** **tô**, **tô** **vivo**, **vivão**. **PORQUE** **eu** **tenho** **uma** **família** **estruturada**, **sabe**? **Que** **em** **toda** **momento** de **dificuldade** **Pô**... **Que** a **primeira** **vez** **que** **tentaram** **me** **matar** **eu** **fu** **SÃO PAULO**, **TÁ** **ligado**? Ah! E **depois** **voltei**, **tentaram** **me** **matar**, **fu** **de novo**, **fu** **SÃO PAULO**, **mana**. Ih **mano**! A **bandagem** **É** **um** **bagulho** **que** **cobra** **caro**, **mano**. E **Aí**, **por** **isso** **que** **forma** **crew**, **mano**. **É** **resistência**! **É** o **instinto** de **sobrevivência**! O **ser** **humano** **É** **um** **SER** **social**, **coletivo**. **ELE** **depende** **DA** **coletividade** **pro** **sobreviver**. E **É** o **caminho**, **VOCÊ** **NÃO** **vai**... E **Aí**, a **pixação** (**faz** **parte** **DA** **minha** **vida**), **É** **nesse** **intuito** de **fortalecimento** de **crew** **mesmo**. **Assim** **sabe**, de **respeitar**. **PORQUE** **eu** **SOU** **um** **pouco** **mais** **velho** **que** a **galera** **DA** **minha** **crew**, **né**? **Pô!** **Eu** **vou** **fazer** **39** **anos**, a **galera** **em** **30**. Então **assim**, **eu** **já** **venho** do **PRIMEIRO** **ciclo**, **TÁ** **ligado**? E **eram** **muito** **louce** **assim**... **Pô!** **VOCÊ** **chegar**, **fazer** o **bagulho**, o **CARA** **falar**: “**porra** **mano** **NÃO** **acredito** **que** **VOCÊ** **É** o **CARA** **DA** **Dane-se**”. Ou **CÊ** **faz** **um** **personagem** **DA** **carinha**: “**CARA**, **NÃO** **acredito** **que** **É** **VOCÊ** **que** **faz** **ESSA** **carinha** **Aí**. **Mano** **que** **louco** **mano!**”. **Esses** **dias** **pro** **trás**, **É**... **Quarta** **passada** **que**, **rolou** a **batalha** **ali**, do **vai** ou **racha**, **que** **TÁ** **rolando** **HOJE** **também**. **Cheguei** **lá**, **tem** **um** **moleque** **DA** **cidade** **que** **a** **gente** **quer** **recrutar** **ELE**, **TÁ** **ligado**? **PRIMEIRO** **vame** **ver** **qual** **que** **É** o **proceder** **que** **ELE**... **ELE** **TÁ** **assinando** **Tóxico**, **TÁ** **ligado**? **Que** **É**... **Pô!** **Quase** **um** **Toxi**, **que** **É** **outro** **brother** **nosso**. Então **assim**, **CÊ** **vê** **que** **tem** **influência** o **moleque**. Ó! **ATÉ** **arrepio**. **CARALHO** **mano**, **estourou!** **CÊ** **vê** **que** **moleque** **está** **buscando** o **protagonismo** **social** **DELE**. E **É** **isso**, **PORQUE** **É** **DIFÍCIL**. **HOJE** (a **pixação** **faz** **parte** **DA** **minha** **vida**) **É** **diferente** **PORQUE** **HOJE** **a** **gente** **vive** **num** **processo** **que** a **pixação** **virou** **modinha**, **né** **mano**? **Mes** **isso** **por** **que**? **PORQUE** na **primeira** **instância** o **grafite**, **que** **antes** **era** **ilegal**, **de** **real** **pro** **real**. **Mano!** O **grafite** **NÃO** **tinha** **autorização**. O **grafite** e a

Deus, tá ligada? Já que é fazer grafite a gente não vai fazer grafite patrão mano, a gente vai fazer grafite na favela, vamo colorir a favela e pá. E fizemos mais de dez edições do Detona, tá ligada? E numa dessas edições a gente trouxe o Djan. Hora que o Djan chegou aqui mano, falou: porra mano! Levei ELE fazer o pixo no sindicato rural, tinham acabado de matar um índio, tá ligada? Aqui em Caarapó. ELE chegou e falou: mano que louco, tava rolando um protesto em SÃO PAULO da causa indígena, VOCÊS daqui de Campo Grande que fizeram. Tá ligada? Falei: PODE crê mano. Pô! Massa! Respeito aí, Pô mano! Negócio é o seguinte: CÊS vão entrar para os Mais Forte. Pô! Os Mais Forte, os CARA tipo... mano! É o estouro, a história da pixação, né? Aí colocou, Aí a Dane-se e a Inf. entrou pros Mais Fortes. Os Mais Fortes é tipo uma sociedade secreta da pixação, tá ligada mano? Tem mais de dois mil mano, em tudo que é lugar mano. No Brasil inteiro, no MUNDO inteiro mano. Tipo, (a pixação faz parte da minha vida) eu vou fazer uma turnê com o Maracangalha, chego em Porto Alegre, igual já aconteceu. Pá! Mando um whatsapp: Aí mano, eu tô aqui, dá um salve QUEM tiver aqui em Porto Alegre! Os mano: ei CARA demorou, já temo um pingo a gente pintar. Esse ROLÉ que eu fui Porto Alegre, os manos fez o ROLÉ da JBS. fizemos dez caminhão frigorífico, tá ligada? da JBS, lá em Porto Alegre. Mano! Um estouro. Assim, nem lata não tinha. Eutenho um combinado no Maracangalha que eu só pixo depois da apresentação. PORQUE mano já aconteceu de ter B.O., SER preso, tá ligada? NUM tá apresentação. Então umas POSSIBILIDADE assim, muito louco. E Aí (a pixação faz parte da minha vida) a gente fez também pegando FORÇA, pegando FORÇA. E Os Mais Fortes é um bugulho muito, muito GRANDE, né? Assim... e deu uma FORÇA a gente, tipo, a gente conseguiu alcançar outros caminhos, né? E a gente fez trazendo também, acreditando no potencial do estado, da cidade, querendo focar a gente COMO um pólo, tá ligada? PORQUE a gente em que utilizar esses processos de... Que é até um mecanismo de sobrevivência, né? Que é muito perverso, né? E COMO que a gente faz o contraponto também de... subtrair do capital, né? E o Detona começou a acontecer isso. A gente começou a fazer várias ações em várias escolas. E os CARAS: ah!... É... “grupo realiza grafite substituir pixação”. a gente: NÃO, NÃO em nada disso mano! a gente NÃO quer substituir nada, tá ligada? Uma coisa NÃO tá em detrimento da outra! São vários processos de formas de linguagem, a pixação (faz parte da minha vida), ela tem um PODERÃO GRANDE que ela é um manifesto social, um manifesto artístico e uma corrente ideológica. O bugulho é três linhas tá ligada? De um pensamento possível. Se a

gente fosse colocar no... dicotomizar, É lão amplo, lão forte lão potente, meu! Que ela passa, (a pixação faz parte DA minhavidá) PORQUE além de SER uma corrente ideológica que ela possibilita às pessoas a ter acesso a um protagonismo social, TÁ ligada? A VOZ dos invisíveis, dos excluídos, É o grito dos invisíveis no muro. Mane, É um grito de tinta, TÁ ligada? Ow! Eu tô vivo aqui, CARALHO! TÁ ligada? Aqui NÃO em saneamento básico, NÃO em educação, NÃO em saúde. A cada dia a polícia entra aqui matando um, metendo o pé no peito, outro na porta. Invasão barraco, TÁ ligada? (a pixação faz parte DA minhavidá) É um grito CARA. E AS pessoas se preocupam com... NÃO se preocupam com isso e se preocupam com a porra de uma tinta na parede, tá ligada? ATÉ HOJE aqui... Campo Grande TÁ mudando, mane! A gente já atropelou. VOCÊ PODE ver. Qualquer fugar TÁ atropelado e daqui frente É inevitável mane! O câncer, ELE vai se alastrando mane! NÃO tem perdão, mane! A gente fala assim: “QUEM perdoa É deus, a pixação NÃO perdoa mane”. E É tinta. É poucas ideias o bugulho mesmo, PORQUE É inevitável mesmo. Tem muita gente, em muita coisa falar e AS paredes são esses livros DA cidade que AS pessoas querem escrever lá. AS suas angústias, os seus desejos, e É muito louco. PORQUE no processo DA vida toda MUNDO É... mane! Desde... A gente costuma falar assim: que os PRIMEIROS pixadores mane, foram os GRANDES responsáveis por contar a história humana, mane. a gente brinca no meio DA pixação, que fala a que os ARTISTAS DAS cavernas, de ARTE rupestre É os PRIMEIROS pixadores, né? E foram mane! A ferramenta mais importante de propagar e contar aquela história DA sociedade daquele período, mane. Que mais de 70% DA história É contada através dos registros rupestres, CARA. Olha a FORÇA que tem a tinta na comunicação, né? O grafite, né? Que veio do pixo, né? Que são a mesma coisa! Se VOCÊ pegar epistemologicamente a origem DAS palavras do latim, do grego, É a mesma coisa CARA! Pixo É uma substância do grafite, grafite vem de grafia, de escrita, né mane? Escrita com pixo, com carvão. Olha que louco mane! Tem tudo a ver, o bugulho TÁ ai mane, É estourado, É antropológico. E Aí no decorrer a gente foi conseguindo também, conseguindo formas de subverter a lógica do capital, TÁ ligada? De fazer um projeto de grafite de cem mil reais, de trazer um maluco DA Colômbia, DA França, de vários lugares a gente levar um filme de pixação e falar DA pixação, sabe? Isso É um bugulho de... Mane! De expropriar o capital, ELE faz isso com a gente o tempo toda. Mas, mais que isso É... A pixação (faz parte DA minhavidá) É um mecanismo que eu, R., descobri na minhavidá que me possibilitava ter uma FORÇA e uma VOZ de falar muitas coisas. De chegar, fazer, subir num prédio e escrever “CPI do genocídio”. Ou (a pixação faz parte DA minhavidá) de entrar num trem, escrever num trem: “dane-se os porcos”, igual a gente fez lá em Sorocaba. Depois que mataram a Lu, uma ARTISTA em Presidente Prudente, foi no festival em Presidente Prudente, lá fizemo “Lu vive” gigante, TÁ ligada? ligante! E foi uma vez no encontro DA Rede Brasileira no Ceará, em Aquiraz, TÁ ligada? tinham acabado de

um genocídio lá **mane**, a polícia matou 18 maluco **numa quebrada**. **Aí nós chegamos** lá, **TÁ ligado?** Mandei **uma ideia aqui** pros **manos** de Campo Grande: o negócio **É** o seguinte, **vai...** rolou **um** massacre **eu vou fazer um** **pixo** violento **aqui**, **TÁ ligado?** **Aí** cheguei na **cidade**, entrei, **consegui** achar o maluco do... **que era** do PCC, **TÁ ligado?** “E **Aí mane**, **que que É?** Fiquei **sabendo que** os **CARA** mataram **Aí**, **posso fazer um** **pixo ali** na Quirera?” (Quirera) **era um** clube, **esses** clube **DA** beira **DA** praia, **gigante**, **assim...** (ELE perguntou) “**COMO que CÉ vai PIXAR?**” **Foi assim:** “**nosso mortos em voz**, os 18 **vivem**, **dane-se** os **porcos**”. O **CARA falou** **assim:** “sério **que CÉ vai fazer isso?**” **Aí** o **CARA (falou):** “perai **um** POUQUINHO”. Pegou o radinho, ligou pros **CARAS** dentro do x, **TÁ ligado?** Ow! “O **mane aqui** **falou que vai fazer**”. (do **outro** lado **falaram**) “Então **mane**, **fala** **ELE colocou aqui** **que QUEM** matou os **CARAS** **foi** o tenente Faria”. **TÁ ligado?** **Aí** demorou, **vamo** por. **falou:** “ô **mane!** se **VOCÊ** fizer amanhã **mane**, vem **aqui que vou** descolar **uma cocaína** **VOCÊS**”. **Aí que a gente chegou** lá, **acabou** comprando **uma** caixa de **cocaína**. Pá! **Foi naquele...** **chegamos ali** começamos a arrebentar **mane**, **tipo** na madrugada, **três da manhã**. **Gigante!** 60 metros o muro. “**nosso mortos em voz!** Os 18 **vivem**, **dane-se** os **porcos**. Tenente Faria assassino!”. **Mane**, **gigante!** **Aí** no **outro dia** **chegamos** lá, **mane**, **mostrar** pros **CARAS**. O **CARA falou:** “**mano que que CÉS...** **fizeram mesmo** o **bagulho**, **que louco!** **NÃO** sei quê”. Os **CARAS...** **A gente** botou **uma** foto. Os **CARAS** mandou buscar dentro do x, **TÁ ligado?** Os **CARA (falaram):** “ô **esses CARAS** **são** responsa **mesmo!** **NÃO** sei quê”. O **CARA veio**, **mane**, **com** **quinze gramas** de **cocaína** **assim mane!** **falou:** “**mane**, **esse CARA** **Aí mane**, estouro”. Olha a **FORÇA que tem**, **eu** **consegui** dialogar **mane**, **fazer um** manifesto, **TÁ ligado?** **Consegui fazer um** diálogo **com** a **sociedade** **para** refletir, **para** **bandagem**. (A **pixação**) **É um** **bagulho que** atinge **toda** **MUNDO**, **meu!** **É** muito potente, **É** muito latente, **sabe?** **PORQUE ELE dá** a **POSSIBILIDADE** **para** **QUEM** no **processo**, **em** detrimento do **capital**, de **tudo processo** **MERITOCRÁTICO** **que a gente vive**, **tem** a **POSSIBILIDADE** **DA** **ascensão** **DA** **VOZ**. **Que QUEM** **É** preto, **QUEM** **É** pobre, **QUEM** **É** **DA** **quebrada**, **marginalizado**, **AS mina...** **são silenciado pelo PODER**. **Pela** **estrutural** **hegemônica** **euro** **central** **que a gente vive mane**, **sabe?** **Além** de **SER** **uma** **sociedade** **patriarcal**, ela **É** **uma** **sociedade** **hegemônica** **européia** **branca**, **mane**. **Que** limita os **acessos**. Os **acessos** **são** **todos** para **QUEM** **TÁ** no **centro**, **para** **QUEM** **TÁ** na **margem**, **mane**, sobram migalhas e a **morte**, **mane**. E **Aí É foda!** **PORQUE** **AI** **ESSA** **NÃO...** **ESSA...** **ESSA** **fruto** do **capital** **que É** **ESSA** **pixação** **modinha**, **TÁ ligado?** **Que também** **É** importante **num** contexto **mais** amplo, **TÁ ligado?** de estourar a **cidade** **a** **gente** **é** **que** **ESSA** **cidade** **é** **o** **morta**. **Que** **para** **QUEM** **que** **ESSA** **cidade** **É?** **ESSA** **cidade** **É** **para** **QUEM**, **para** **QUEM** **OCUPAR**? Ou a **cidade** **é** só **um** reduto? Principalmente o **centro**, **É** só **um** reduto **DAS** **pessoas** **virem** **TRABALHAR**,

entregarem sua mão-de-obra barata, depois irem pra casa? Anda na cidade à noite. Ai, mano! É um deserto, NÃO tem nada mano. É isso. E a pixação (faz parte da minha vida) vem pra gritar forte mano, tá ligado? Gritar a INJUSTIÇA. Pô! A gente vê lá o (pixo) DA caixa d'água. Lá DA cidade seria o Centro Cultural de Belas Artes, que antes seria uma rodoviária, tá ligado? Que já tá abandonado há mais de 20 anos, tá ligado? Um elefante branco. Tá lá uma pixação, lá, a uns 20 metros de altura: "Dane-se, menos cadeia, É... e mais escola". E do outro lado tá escrito assim: "perdão, menos roubo e mais obra". A gente fez um grafite autorizado ali na frente DA praça do... na praça Aquidauana, tá ligado? fizemos um grafite massa, tá ligado? do Inf., do OITO NOVE tá ligado? Com a carinha assim, fizemos assim. É...: "bandido bom É bandido inegável". E a nossa crew mano, todo ROLÉ que a gente faz a gente manda uma mensagem. PORQUE (a pixação faz parte da minha vida) esse PODER de tá nessa mensagem ali. Falar: CARA, NÃO É certo isso. Quando que as pessoas ao (irão) começar a se incomodar com um monte de coisa? Mas se NÃO se incomoda É PORQUE... mana! A gente tá num país que só 13% das pessoas tem acesso a curso superior. A gente aprende na quinta série uma coisa DA guerra do Paraguai, na oitava série CÊ aprende outra coisa, no terceiro ano CÊ aprende outra coisa. Quando VOCÊ vira pesquisador, tem acesso a INFORMAÇÃO, CÊ vê que tudo É mentira. A nossa história É construída no fato de mentira, sabe? De Tiradentes, DA guerra do Paraguai, DA ditadura, DA formação DA CLT, de tudo. Os nosso heróis NÃO viraram estátuas. ELES foram mortos por aqueles que viraram, por isso que a gente pixa memo mano. E É ... a gente vê uma corrente É... nos Estados Unidos, muito leuca!! (Uma corrente) de pixação nos memoriais dos confederados, tá ligado? Que É a galera que defendia mano, o extermínio do... DA... DAS tribos tradicionais, dos negros. Uma corrente fodida! Que HOJE os CARASTÃO tirando ATÉ HOJE os memoriais CARA! Os CARASTÃO acabando, TÃO derrubando AS estátuas dos CARA mano! E Ai VOCÊ vai aqui em SÃO PAULO quando a gente fez lá uma manifestação que a gente pintou lá o monumento dos bandeirantes, tá ligado?, deu a maior TRETA! Repercussão que o bagulho É foda, foi quando, mesmo, quando a gente invadiu lá a bienal também. Mesmo processo sabe? O bagulho Ai mano! É um estouro CARA, é um estouro. PORQUE (A pixação faz parte da minha vida) é quebrar o que tá posto. PORQUE além da gente ter uma indústria cultural que vende música patife, vende ARTE patife, (vende) enlatado, sabe? Que NÃO faz as pessoas refletir, NÃO faz as pessoas se indignar com o contexto que tá vivendo, elas ainda vende a mentira DA história meu! PORQUE É muito foda. Agora, CÊ imagina ELES (Estados Unidos) que te(m)r o acesso tá GRANDE, agora imagina gente CARA! Que se a gente pegar Ai, fazendo uma comparação com os Estados Unidos, né? que também É uma bosta. ELES foram colonizado pra expansão territorial, a gente foi colonizado pra extração meu. A gente ficou quatrocentos anos no regime escravista, tá ligado?

HOJE **em** **AS** **pessoas** **que** **em**... **que** acham **que** **ainda** **em** **um** senhor de engenho dentro **DA** barriga. Quando **a** **gente** **fala** **que** **É** pobre defendendo pobre. **Mas** o pensamento **É** muito pior, a perversidade **DA** manipulação **que** quarenta **anos** de escravidão colocou nas **pessoas**. De **todo** **MUNDO** **querer** se salvar dessa escravidão. **É** perverso **meu**. E **Aí** **CÊ** pensar **que** **esses** 13% **que** **em** curso superior, **vai** **TER** **uns** dois **que** **em**... **que** **NÃO** **vai** **TER** **esse** analfabetismo funcional, **tem** **esse** pensamento libertário e **humano**, **com** **acesso** a pesquisa, **que** produz conhecimento, **que** gera **INFORMAÇÃO**, **sabe**? Por **isso** **eu** **COMO** **pixador**, **mano**, **sempre** quando **eu** penso nisso **eufa** **falo** lo: **CARA!** **Qual** **É** o **meu** **espaço** na **sociedade** **COMO** **pixador**? **Qual** **que** **É** o **espaço** **DA** **minha** **gangue** enquanto **pixação**, **TÁ** **ligado**? A **minha** **crew**. E **É** muito **louco**, **assim**... **meu!** **Tem** **grupos** do whatsapp de **pixadores** do **Brasil** inteiro, **TÁ** **ligado**? **CÊ** **vê** **esse**, **Pô!** **CÊ**... **entre** o **Humanos**, **Toxi**, **eu**, os **CARA** **DA** **antiga** **entra** (nos **grupos** de whatsapp), **Aí** os **CARA** **fala**: “**porra** **mano**, **máxima** **satisfação** **TER** **VOCÊS** **aqui**, **que** **massa** **memo**, **firmeza!** **TÁ** **ligado**? **Massa!**” **Tem** **uns** **grupos** **daqui** de **Campo** **Grande** **que** **alguns** **que** **TÁ** **também** (no grupo do whatsapp)... **tem** **também** os **manequê** **fala**: “**mano**, **CÊ** **TÁ** **louco**! **TAVA** **falando** **com** os **mano** **DA** **pixação**, os **CARA** começo a **falar** de **VOCÊ** (R.), do **Toxi**, **mano!**” **CÊ** **quer** **falar** **bagulho** de **pixação**? **CÊ** **conversa** **com** os **CARA** **DA** **sua** **cidade**, **esses** **CARA** **que** **são** **admirado** no **Brasil** inteiro. **ELE** **falou** **assim**: “**mano** **CÊ** **É** **louco**! **A** **gente**... **Mas** **a** **gente** **imagina** (**que** os **CARA** **DA** **sua** **cidade** **são** **admirados** no **Brasil** inteiro)... **Mas** **a** **gente** **NÃO** **em** **esse** contato, **tipo**, **sabe**?”. E **esse** **moleque** **É** **um** **moleque** **sangue** **bom**. **ELE** **era** do Z.O.M.F. **TÁ** **ligado**? E **ELE** **É** **assim** **inocente**, **TÁ** **ligado**? **Tem** **vários** **trampo** **DELE** na **cidade**. **Aí**. E **Pô!** A **galera** **DA**... do... a **galera** (**DA** **pixação**) **sempre** **teve** **um** **POUQUINHO** de magoazinha (**sabe**? Do... **DA** **Dane-se**. **Mano!** **A** **gente** **É** **estouro** **memo**, **poucas** **deia** e estoura **memo!** **Pô!** **Aqui** **ó**, **porra**! Só... só... **dá** **pra** contar no dedo os **que** **faz** **prédio** **aqui** **nessa** **cidade**, **TÁ** **ligado**? De **vez**... **esses** **dia** **aqui** saindo de **ROLÉ** **fizemo** três **prédio** **mano**. E **prédio** na **pixação**, **prédio** **É** o **bagulho** **mais** **risco**, **né!**? **PORQUE** **prédio** **mano**, **CÊ** **TÁ** **somando**. **PORQUE** a **pixação** (**faz** **parte** **DA** **minha** **vida**) **É** **crime** ambiental, a multa **agora** **TÁ**... **É** três mil reais. **Mas** se **CÊ** for **fazer** **um** **prédio** **já** **em** a invasão. E **Aí** **mais**... depredação do patrimônio privado ou público, depende de **qual** **instância** **que** **É**. Então **vai** acumulando **TÁ** **ligado**? **teve** **me** **que** **eu** **fui** **em** **SÃO** **PAULO**, no **ROLÉ** dos “Pixo manifesto” **DA** **vida**, e a **galera** do Movimento Sem Teto ia **OCUPAR** dois **prédios**. **TÁ** **ligado**? Ia **chegar** lá, os **pixador** ia **estourar** os **prédios** **TÁ** **ligado**? Por dentro e por **fora**. Demorô! Pá! (Perguntaram) **CARA**, **CÊ** **vai** **descer** **COMO**? (Respondi) Ah! **Quero** **descer** de rapel, **né** **mano**? O **bagulho** (**descer** de rapel)... **NUNCA** **tinha** **feito**. **Doido** **em** **fazer** **um** **prédio** por fora, de rapel, **mano!** **Meu** **sonho** **era** **fazer** **esse** **bagulho**, **né?** **Aí** **vamo** **chegar** lá (**em** **cima**). **Porra**, dois **prédio** **gigante**, **um** do lado do

outro assim ó. Um de vinte e dois andar e um de trinta e um. Pá! Caímos dentro, assim... com a galera mano. Nossa mano! Três mil pessoa do movimento sem teto tá ligado? Os CARAS fecharam todas as quadra, NÃO tinha nem COMO a polícia entrar. Aí nós entramos dentro mano. PRIMEIRO entrou os pixador mano. Tipo... mano! Uns duzentos pixador mano, tá ligado? A galera pixando por dentro e uma galera por fora, tipo... mano! Uns vinte grupo de rapel descendo mano, pixando por fora mano, tá ligado? E qual que é a ideia do "pixo manifesto"? O por que disso? O ROLÉ de PIXAR esses prédios, são prédios abandonados há mais de vinte, trinta anos, é diminuir o preço dos imóveis, barrar a especulação imobiliária e ficar mais foda de SER desapropriado os bagulho. Estudo estratégia política, tá ligado, mano? Muita ideia forte mano. (21:17) E é foda PORQUE... meu! A gente PODE pegar agora mais recente, quanto mais esquerda e os movimentos humanos e sociais avançaram, mais adireita, principalmente a extrema direita e os processos de pensamento fascista também se ampliaram e se estruturaram, né? ELES ficaram aí mano, os último oito anos, arquitetando esse plano, né mano? Que é um plano acontecendo no MUNDOTEIRO tá ligado? PRIMEIRO teve no Paraguai, vários lugares. Aqui (no Brasil), tá ligado? E esse avanço, Pô! O Trump é presidente dos Estados Unidos mano! O Macron, CÊ pega na França mano! CÊ pega... o bagulho é perverso CARA. tá ligado? A Inglaterra e a Alemanha NÃO conta, que já é um bagulho, mano, de extrema direita, já um processo já orgânico de existência desses processos, né? Desses países. E agora chegou aqui. E ESSA extrema direita mano, ela atropela o ROLÉ, tá ligado? ELES implantam B.O. tá ligado? ELES querem acabar mano. CÊ pega o Dória em SÃO PAULO mano. Pô! SÃO PAULO é conhecido mundialmente COMO a Meca do grafite e da pixação mano. tá ligado? Tem universidades de ARTES no MUNDO inteiro mano, que os CARA vem cá concluir o curso aqui, tá ligado? TRABALHAR ARTE urbana. Olha aqui mano, olha que potência mano. ACHO que HOJE só um, mano, só Berlim faz frente a SÃO PAULO, mano. E bem de longe, né mano? Berlim é um pequenininho, SÃO PAULO é Babilônia, né mano!? Só Berlim mano! E Berlim mano, CÊ PODE tá pintando e NÃO dá B.O., tá ligado? PORQUE, tipo... o acesso à INFORMAÇÃO é outro patamar, é outro nível mano, né CARA? E aqui NÃO mano! Aqui é estudo Treta. E ESSA VOZ da extrema... da extrema direita aqui nesse cenário mano. a gente pega o sucateamento da educação, o congelamento do investimento em educação e saúde em vinte anos, reforma da previdência, terceirização, escola sem partido, sabe? É tudo um processo de sucateamento. Agora os CARAS querem privatizar a educação, privatizar o aquífero guarani, sabe? É um processo de desmonte. O petróleo mano, que era SER investido em educação, em saúde, já privatizado. Então CÊ pega o plano do capital em... da direita de... capital é sempre de direita,

né? O plano DELES de *sucatear*, e vender. Ah! **Queque** **isso** **tem** a **ver** **em** **pixação**? Nos **dias**
 de **HOJE** **é** **muito** **mais** **importante** **TÁ** **ligado**? **PORQUE** a **pixação**, principalmente no **Brasil**,
 começa **naquele** **processo** **DA** ditadura, **TÁ** **ligado**? **daquelas** **letras** redondas poéticas **ATÉ**,
falando **daquelas** **letras** poéticas **que** **é** **aquela** letrinha redonda de estudante, **TÁ** **ligado**? “Abaixo a
 ditadura” **que** **ESSA**, **É** **ESSA** a linha **DA** **onde** o **grafite** no **Brasil** se cria, **né** **mano**? **Tem** **uma** **outra**
 corrente de pesquisa **que** **falava** **era** o **mano** **que** **vendia** **Fila** **TÁ** **ligado**?
A **tem** **ATÉ** **uma** **história** **muito** **leuca** **assim** **que** o **mano** **que** **vendia** os **cachorros** **DA** **raça** **Fila**, **TÁ**
ligado? **Eu** **NÃO** lembro **qual** **que** **era** o quilômetro na estrada de **SÃO PAULO**, quilômetro 22 se
NÃO **me** engano. Então **tipo**, **ELE** **pixava** **tipo** 300 quilômetro **TÁ** **ligado**? (**pixava**) “**Cão Fila** a 300
 Km”, “**Cão Fila** a 200 Km”, **Aí** “**Cão Fila** 10 Km”. **CARA!** O **CARA** estourou. **Tipo**... se
VOCÊ **imaginar**, o **CARA** **fez** 600 quilômetros, **TÁ** **ligado**? **em** **todas** **AS** **direções** **que** **tinha** **avenida**
(ELE **pixou)** **Cão Fila**, **TÁ** **ligado**? **Olha** **que** **leuce!** **É** **muito** **leuce** **isso** **Aí** **né**, **meu**? E **tem**,
em **história** **também** **muito** engraçadas **DA** **pixação**, **né**? O **mano**, **COMO** **que** **É** o nome do
mano **CARA**? Mano Di se **NÃO** **me** engano. **ELE** **foi** **um** dos... (**que**) **fez** o topo **mais** **foda** de
SÃO PAULO. **Eu** **NÃO** lembro se **foi**... **qual** **prédio** **que** **foi** **mano**. Se **foi** o Safra, algum **prédio**
 desses **fodidaco**, **TÁ** **ligado**? E **tipo**... **era** **um** **pico** **que** a **galera** **queria** **PIXAR** **tipo**...
faz **muito** **tempo**, **TÁ** **ligado**? **ELE** **foi** **lá** **pixou** o **bagulho**. Pegou o orelhão, ligou pro jornal (e **falou**):
 “**Pô** **meu!** **CÊS** **NÃO** vão acreditar. **Tô** **aqui** na frente do **prédio**, os **CARA** **tão** **pixando** **aqui** o
prédio **mano**. Inacreditável, **chama** o camburão **mano**. Vem alguém **aqui** **fazer** **uma** **matéria**. **É**...
 ó... **meu** nome **É** Di, **TÁ**? **Eu** **posso** **me** identificar **PORQUE** **Eu** **SOU** **contra** a **pixação!** **Isso** **É** **um**
 abuso! Os **CARA** **tão** **destruindo** a **cidade**”. Os **CARA** **meteu** **lá** (no jornal): “conforme morador
 Di, **que** **É** **contra** a **pixação**”... o **CARA** (**que**) **tinha** **acabado** de **fazer** o **bagulho**, ligou, **TÁ** **ligado**?
Isso **que** **É** **muito** **leuce**, **que** **É** **COMO** **que** **a** **gente** subverte **ESSA** ordem imposta, **né** **meu**? **É** **igual**...
CÊ **sai** **pra** **fazer** **um** **ROLÉ**... **Igual** o **dia**... **teve** **um** **dia** (**que**) **a** **gente** **fez** **uma** **manifestação** **aqui**. Os
CARA **mano**, **depois** **DA** (manifestação)... **eu** **fu** **na**... **aqui** **onde** **É** o **prédio** **DA** justiça, **aqui** **na**, **na**
(rua) 26 (de agosto). **Minha** **MOTO** **ta** **fazer** **va** **destruída** **TÁ** **ligado**? Ow! **Eu** **sabia** **que** **era** a polícia,
né **mano**? **tenho**... **mano!** **tenho** **quinze** B.O. de **pixação**, **TÁ** **ligado**? **tenho** **mais** **uns** **oitos** de causa
social, de causa indígena **né**? E **um** **dia** o **policial** **falou**: “**mano**, **a** **gente** **conhece**, **a** **gente** **conhece**
VOCÊ, **sua** **MOTO**”, **falei**: “**mano**, **beleza**, **vou** **continuar** protestando”. **fu** **lá** **pegar** **minha** **MOTO**,
minha **MOTO** **tudo** **que** **brada** **TÁ** **ligado**? **Massa**. **Perto** **DA** **minha**, **perto** de **onde** **morava** **ali**,
tinha **me** **viatura** **que** **sempre** os **CARA**... **ACHO** **que** **era** mecânica, os **CARA** **arruma** **viatura** **DA**
 polícia, **né**? E **tinha** **duas** **viatura** **lá**. E **eu** **passsei** **tipo**... **era** **meia** **noite**. **Falei**: ah! **Mano!** **É** **agora!**
 Fiz **isso** (pixação) **assim** **ó**: “**TÁ** **pago**” **numa**. (**pixei**) “Valor **DA** **minha** **MOTO** **saiu** **mais** **barato**
que **ESSA** **viatura**”. **Mano!** **Estourei** **AS** **viatura** **mano!** **TÁ** **ligado**? **AS** **duas** **viatura** **mano**. **É** **mano**,
PORQUE **assim** **mano**... **PODE**... **ELES** **PODEM** **mais** **pela** **FORÇA**, **pela** **truculência**,

que é muito foda. Um dia os CARA me pegou, o CARA pegou eu pixando. Fez assim no meu braço: shuuuuuuu (barulho de spray). Falei: “Pô! Mano!” Eu já tô velho já, tá ligado mano? Foi assim, fez dois anos. Eu falei: “mano, CÊ NÃO PODE fazer um crime pagar um crime com outro”. Tá ligado? E aí tá, tinha outro mano que tava lá. Eu falei: “mano! já liga pro (advogado) Batalha”. Falei: liga pro (advogado) Batalha. Ai, vamo delegacia mano. Quero, quero ir na corregedoria.” Ai os CARA já falou: fudeu, né mano? O CARA foi, puxou meu documento falou: “puta! Deu merda, né mano?” Ai o CARA falou assim: “deu merda”. Eu falei: “NÃO, vamo lá na corregedoria mano!” Vai dar... o CARA (falou): “CÊ É louco mano?”. Mas tipo, já teve várias vezes dos CARA pintar minha CARA também, bater... Mano! Dependendo de onde CÊ tá, se é num beco escuro, num quebrada mano, CÊ NUM vai fazer isso Ai, né? Fiz PORQUE era um ROLÉ que tava bem possível de ter uma saída, né mano? E Ai fui pros CARA, falei mano! Pros policial, falei: “mano ESSA pixação aqui mano, pixação (faz parte da minha vida) é por melhores condições da sociedade mano, é por saúde. Chamei o... PORQUE o delegado... falou assim... o delegado era amigo da minha ex companheira, tá ligado? Ai começamos conversar, eu falei: “mano, CÊ É louco! O CARA vai cometer um crime contra (mim)... NÃO justifica nada (meu crime) ... quero corregedoria”. O CARA (delegado) falou: “R. o negócio é o seguinte: faz um favor Ai, vamo negociar com os CARAS”. Então beleza! (eu falei) “chamam todos policial Ai, vamo conversar com ELES Ai”. (O delegado) Chamou o policial pá! Tudo (os policiais e falei): “e agora CÊS vão me ouvir tá ligado? Tá aqui meu brother, meu conhecido, tá ligado?” Ai os CARA tudo assim (desconfiados)... (eu falei) “o CARA é meu amigo mesmo, tomamos cerveja junto. Ai mano! Tá vendo? CÊ NÃO PODE julgar uma coisa por outra CARA. “CÊ tá defendendo o estado, esse estado mano, é o mesmo estado que nega saúde a sua família”. comecei, dei um discurso. Falei: “meu!” Falei: “ó, é esse processo que eu faço da pixação (faz parte da minha vida) é melhoria da sociedade PORQUE o caos que a gente vive é inevitável mano”. Que é... o Spinoza fala, né? A barbárie mano, a tragédia em tempos... em tempos é evitável, se a gente começa dar valor a tragédia, barbárie, só quando ela atinge a gente. E comecei a falar: “mano o negócio é o seguinte, todo esse processo que VOCÊS defendem, o estado corrupto, CÊS... a meta de VOCÊS NÃO É pegar bandido, PORQUE os bandido TÃO lá. Os bandido CÊS TÃO... o serviço de VOCÊS É proteger os bandidos. Esse É o GRANDE problema. A minha sorte, eu COMO professor pixador, é que eu vou dar aula pro filho de VOCÊS. CÊ imagina um dia o filho ter vergonha do pai quem PORQUE o pai DELE destrói a vida do cidadão. Tá pago Ai...”. Fiz os CARA limpar meu braço. Os CARA foi lá pegaram... mano! O mais constrangedor pros CARA, tá ligado? Mas pelo menos eu dei a ideia, levei os CARA reflexão. Mas também já levei muita cola mano, tá ligado? Puts... já, vixe! Esses

tempo atrás, faz uns três meses, TAVA de gole, chapado. Falei: “mano VOU mandar um pixo bem na esquina onde eu moro”, TÁ ligado? Aqui. Fiz a primeira linha, tal, abaixado TÁ ligado? TAVA muito chapado, abaixado, então CARA, caprichar na letta né, fazer “Dane-se tudo”, TÁ ligado? Tinha terminado o D só senti a bicuda assim: tau, TÁ ligado? Já virei com tudo assim, os CARA pápá, chutando, chutando. Os CARA sabia QUEM era eu, TÁ ligado? Só queriam castelá. Mederam uns cola, pá e vazaram mano. Fiquei uma semana com dor, achando que tinha quebrado a costela e o CARALHO a quatro. PORQUE as pessoas em também que tem uma consciência que muito além da moda, muito além do processo que VOCÊ escolhe, a pixação (faz parte da minha vida) É uma contravenção, É um crime. E VOCÊ em que TÁ disposto a fazer isso CARA. PORQUE acontece muito, acontece muito e É muito COMUM na pixação, É os moleque novos TÁ ligado? Começa a se... vê que aquilo ali É um mecanismo de protagonismo social, TÁ ligado? Começa a PIXAR CARALHO, fazer os bagulho. Pá! Roda uma vez, Pô! Três mil reais né? HOJE. Roda outra. Putá! É de maior mano, fala: fudeu! Agota se rodar fudeu mano. NÃO vai preso, mas vai pagar, vai SER foda, né? PORQUE quando VOCÊ liberar paga 800, depois que VOCÊ É de maior É três mil, né mano? E acaba selecionando o... PORQUE, mano, É uma escolha, COMO tudo na vida, né? Tem muitas pessoas que passam pele teatro e NÃO querem, NÃO vão SER ARTISTAS de teatro. Mas (a pixação faz parte da minha vida) É uma experiência de vida, uma experiência de vida que vai dar subsídios para essa social dessa pessoa. CÉ PODE ter certeza que uma pessoa que em uma pixação social da pixação, do teatro vai ter o PODER de reflexão com a sociedade e humanidade muito maior, muito mais ampliado, né? PORQUE (a pixação faz parte da minha vida) além do ofício de pixador, É uma ferramenta, É um mecanismo de transformação da vida das pessoas, É uma ferramenta social que possibilita aquela pessoa TÁ em um outro lugar, que NÃO É só a marginalidade. Apesar de SER uma coisa marginal. Mas essa marginalidade PODE SER, PODE me possibilitar SER visto sabe, TÁ ali no meio. CÉ fala: CARALHO! SER admirado. Pô! Qual moleque da quebrada NÃO quer SER admirado por algo mano? QUEM tem grana É fácil SER admirado, mete um tênis Nike, pá! Uma MOTOC com quatorze anos, pronto! Vai SER admirado mano. Mas QUEM NÃO tem? QUEM NÃO tem esse acesso mano, COMO que vai SER admirado? Ou se brigar o CARALHO, ou se for maloqueiro, Zé droguinha, pá pixador, É só. E É tudo um mecanismo, se a gente analisar o estereótipo social, degenerativo. PORQUE NÃO É o lugar da hegemonia, TÁ ligado? Esse É o lugar ainda de resistência, sabe? Que aquela que faz e tem esse PODER de SER protagonizado É mal visto. PORQUE: “ah, TÁ bem, ELE É polícia mas esse CARA, NÃO PODE, ELE É do mal”. Se ELE É do mal, então vem todo MUNDO pro lado negro da FORÇA mano, PORQUE o bagulho É esse, mano.

HOJE aconteceu uma coisa também muito louca, assim... que HOJE a molecada que tá no desenvolvimento, já tem uma sagacidade que a internet deu. Pô! Muito maior também. Tem as duas vias da internet, né? Ela possibilita um monte de plágio, um monte de cópia, um monte de informação vazia, mas ela produz também, é... POSSIBILIDADES de reflexão. Pois quando você pega um monte de informação e você vai pra rua, e a rua é foda, mano! A rua cobra caro qualquer situação. E na rua só fica original, só fica de verdade, mano. QUEM É fake se dissolve na rua, mano. QUEM NUM sustenta, NUM sustenta. É muito pesado sustentar na rua, mano. Tá ligada? PODE SER modinha ali, mano, dois dia, três, mas na hora que começar a cobrar o bagulho, mano, CÊ fala: CARALHO, mano! A gente fala: só de verdade, original, mano, original mesmo só fica poucos, mano. Ai ó! Eu tô, mano, faz vinte anos que eu tô na pixação, quase, mano. Assim, estourando tudo, faz quinze anos, tá ligada? Muito louco! Muito louco! A pixação (faz parte da minha vida) me coloca em lugares que eu nem imaginaria que teria, tá ligada? Porra! (a pixação faz parte da minha vida) De viajar vários pingo, tá ligada? ter vários aliado na pixação, muitos que eu nem conheço tá ligada? Muitos, mano, que eu conheço só... puta! (conheço só) De letra, mano. CÊ vê a letra do CARA. Porra! Antigamente CÊ fazer, CÊ ter acesso à letra que tinha que ser revistinha tio, pra chegar aqui, mano, só se alguém mandar revistinha de pixação tá ligada? HOJE NÃO! Se CÊ for na internet, CÊ vê letra de grafiteiro e pixador do MUNDO inteiro, mano. E a pixação é um bagulho muito louco, a pixação é original brasileira, né, mano? Pixação é brasileira, mano. É assim, um bagulho muito louco. Por isso que os CARAS falam que SÃO PAULO É a Meca da ARTE urbana. PORQUE, mano, NÃO tem, mano... NÃO tem! CÊ busca, aqui vai ter lambe, vai ter grafite, mano. HOJE já tem alguns lugares, Bélgica, Berlim, tem muita pixação que a galera, mano, a galera quer vim fazer aqui. Já tem um envolvimento com a ARTE, quer fazer aqui por que, mano? Ah quero ir pra SÃO PAULO. CÊ quer fazer intercâmbio onde? Vou pra SÃO PAULO! Ai volta com a letra, com os bagulho, tá ligada? É muito, mano, é singular. E o bagulho (a pixação faz parte da minha vida) é viciante, né, mano? É um bagulho além de tudo, de protagonizar, ELE te dá superpoderes, mano. ACHO que é essa sensação quando você tá ali naquele rolê da adrenalina, mano. Já experimentei todas as drogas do MUNDO, mas (a pixação faz parte da minha vida) NÃO tem nenhuma droga parecida, mano. ACHO que estar em cena, fazendo espetáculo é o que chega mais próximo, tá ligada? Mas é que a... CÊ tá em cena em risco, mas NÃO são tantos. Mas ali pixando, (a pixação faz parte da minha vida) Pô! CÊ tá no pingo de um prédio, CÊ PODE cair, em que se preocupar com a polícia, com zelador, com todo MUNDO, controlar o fluxo, consegue fazer uma letra bonita, mano, olha o tanto

de **adrenalina** acontecendo. (a **pixação** **faz parte** **DA** **minhavidá**) **Uma explosão** de endorfina no **seu** corpo, parece **que fica** (barulho **em** a boca **COMO** se **fosse** borbulhando). E **depois que CÊ** termina, **que CÊNÃO** foi preso, **né CARA?** (a **pixação** **faz parte** **DA** **minhavidá**) **É** **uma** euforia **que fica** a **noite** inteira, **mano**. **CÊ** **faz** o **bagulho** meia noite, cinco **DA** manhã **CÊ** **TÁ** na euforia. **Fala CARALHO!** Ou senão **quando CÊNÃO** **faz** o **bagulho**, **tipo** **a gente** **fez** o **Detona** **TÁ** **ligado?** **Que** **foi** **um** projeto **em** incentivo público, **TÁ** **ligado?** Cem mil reais, pá! **A** **gente** **fez** **em** **dez** **idades**. **Porra!** **A** **gente** **regaçou**, **pixou** **dez** **idades** **mano**. **Um** de **levar** **uma** mensagem subliminar de subversão **DA** **pixação** e do **grafite** de verdade, **a gente** estourou. **teve** **um** **dia** **em** **Três** **Lagoas** **mano**, **eu** saí **em** quatro **lata** **mano**. Andei **quinze** quilometro. **Com** quatro **lata** **dá** **fazer** **mano**, **com** **pixo** **TÁ** **ligado**, **mano?** Pequeno **assim**. O Gil **depois** **foi** **SÃO PAULO** e voltou e **falou**. R... **ELE** **me** **ligou** **mano**, **me** **ligou** e **fez** **um** **live**, **TÁ** **ligado?** (**ELE** **falou**) “**Olha** **isso** **aqui** **mano!**”, **tipo**. **Eram** dois por quarteirão, **TÁ** **ligado?** E **ELE** **filmando** o **ROLÉ**, **tinha** de **um** lado do **outro**, de **um** lado. **Mano**, **tô** tranquilo, **ELE** **me** **ligou**. **Falei:** **CARALHO** **mano!** (**ELE** **falou**) “**Pô**, **tô** entrando **em** **Três** **Lagoas** **aqui** **mano**, **CÊNÃO** **vai** acreditar **CARA**. **Eu** **já** andei **uns** três quilometro, **já** vi **uns** cinquenta **trampo** **seu** **aqui** **mano**.” **Eu** **falei**... (**ELE** **falou**) “**foi** **aquele** **dia** **que** **VOCÊ** **TAVA** **doidão**”. **Falei:** “**foi**”. **A** **foi** **assim** **mano**, **ELE** **colocou** o vídeo rolando, **falei:** “**CARALHO!**”. **ELE** **mesmo** **nesse** **dia** **mesmo** **TAVA** **chupeta**, **né** **mano?** (36:42) **Quinze** quilometro **mano**, de **pixo**, **TÁ** **ligado?** **Eu** **TAVA** **sozinhonesse** **ROLÉ** **ainda**. **A** **gente** **ficou** quatro **dia** **em** **cada** **cidade**, **CÊ** **imagina** o tanto **que** **a** **gente** **NÃO** estourou a **cidade**. **Com** **um** monte de **lata**, **tipo** quinhentas **lata** de spray **mano**, ó o sonho de **toda** **MUNDO**, **mano**. **Além** de **fazer** **AS** **escolas**, ó **COMO** **foi** **tão** potente **esse** projeto, **a** **gente** conseguiu, **mano**, quebrar o **sistema**. **A** **gente** **pegou** cem mil reais no investimento público de dinheiro **DA** **população** **pra** voltar **pra** **população**. **A** **gente** **fez** **uma** **parceria**, **uma** **parceria** **em** o bombeiros, de **pintar** o batalhão dos dois corpo de bombeiros **DA** **cidade** e o bombeiro **É** **uma** instituição militar **mano**. A única diferença **É** **que** **em** **vez** **DELE** **tirar** **vida** **ELE** **salva** **vida**, então **foi** por **isso** **que** **a** **gente** escolheu **esse** **lugar**, e a secretaria de **educação**. **PORQUE** **É** **outro** **lugar** **que** **coloca** o **grafite** **contra** a **pixação**. **Olha** a estratégia, **COMO** **É** **que** **a** **gente** **fez** **que** **SE** **é** **estratégico**. Fechamos **em** o EJA **que** **É** o ensino de jovens e adultos. De **dez** **municípios** **TÁ** **ligado?** **Que** **É** **QUEM** por algum **processo** de **vida** se complicou no **processo** de **educação**, **mas** **TÁ** **persistindo**. A maioria **É** formado por **TRABALHADORES**, **né?** **que** **querem** **continuar** **tem** **POSSIBILIDADE** de estudo, **PORQUE** **NÃO** **teve**. **PORQUE** **às** **vezes** o serviço cobra, a **sobrevivência** cobra. Então **a** **gente** **vai** lá... **Chegava** lá, **fazia** **um** bate papo antes, **trocava** **uma** **ideia**, exibia **um** vídeo de **pixação** e **pintava** a escola. Só **grafiteiro** **foda**, colocava

todo MUNDO meter a mão no spray **também**. eram muito **leugo** **mano**. Assim ó o **PODER** **que** **um**,
É, (a **pixação** **faz** **parte** **DA** **minh** **vida**) **um** **processo** de brodagem, de **um** **família**, de
um **crew** **que** **em** **quinze** **anos** conseguiu desenvolver **um** **TRABALHO** estético. Ó! **ATÉ** arrepio **mano**.
Conseguiu desenvolver (a **pixação** **faz** **parte** **DA** **minh** **vida**) **um** **TRABALHO** estético **sabe**, artístico, de
resistência **um** **processo** **ideológico** **fodástico** de **OCUPAR** a **cidade** **começando** nas
favelas **pintando**, colorindo **as** **favelas**. Mostrando **galera** **que** **TÁ** lá **nessa** **favela** **que** **ELE** **PODE** sim
ter **um** **outro** **saída**, **que** **um** **outro** **MUNDO** **É** possível **sabe**? **NÃO** só **SER** subjugado esperando **AS**
migalhas do **estado**, **TÁ** **ligado**? **Porra**! **teve** **um** **dia** na **Cidade** **de** **Deus**, lá **que** o molequinho
mano, **fez** **um** risco **assim**... parecia **que** o **GURITINHA** ganhado na Mega sena **TÁ** **ligado**?
ELE **foi** **um** estouro de emoção. (ELE) **falou**: caraça! **Eu** **TÔ** **aqui** **nesse** **fugar**! **TAVA** **aqui**...
agora **TÔ** **aqui** **nesse** **fugar**, **TÁ** **ligado**? **É** **isso** **A** sensação de **QUEM** **É** **grafiteiro**, **pixador**.
(**pixação** **faz** **parte** **DA** **minh** **vida**) **TÔ** ocupando **um** **fugar** **que** **NUNCA** **foi** **dado** **mim**, **TÁ** **ligado**?
NUNCA **foi** **medado** **um** **fugar** de **ter** **um** **escola** **massa**, de **falar** **inglês**, **sabe**? De **ter** **um** **boa** **comida**
balanceada, de **TÁ** **A** **margem** **DA** **infância** **marginal**, de **ter** **um** **boa** **bacana**, de
ter **um** **tênis** **massa** **que** **NÃO** **foi** **de** **doação**, **TÁ** **ligado**? E **É**... **NÃO** **em** **outro** **mecanismo** **sabe** **assim**...
de **protagonismo** **social**. **Tem** **AS** **ARTES**, futebol talvez, **sabe**? **É** **muito** **pouco**, **É** **muito** **pouco**...
ACHO **que** **A** **ARTE** e o esporte **são** os mecanismos **que** **dão** **esse** **protagonismo** **social** **para** **pessoas**.
Por **isso** **que** **eu** **falo**: **É**, **a** **pixação** (**faz** **parte** **DA** **minh** **vida**) **É** **ARTE** sim.
Que **NÃO** **em** **COMO** **NÃO** **SER** **ARTE** **um** **bugulho** **que** te possibilita, **um** **CRIANÇA** **DA** **quebrada**,
DA **favela**, **que** **NÃO** **tem** **acesso** à **comida**, à **saúde**, à **tênis** se **protagonizar** **socialmente** **sabe**? De
SER **admirado**! **COMO** **que** **isso** **NÃO** **É** **ARTE**? **Isso** **É** **um** **bugulho** **transcendental**, **meu**. **É** **mágico**. E
É **forte** e **É** por **isso** **que** o **estado** **em** tanto **MEDO**. **PORQUE** **NÃO** **consegu** dominar,
NÃO **consegu** conter, **sabe**? (**pixação** **faz** **parte** **DA** **minh** **vida**) **É** **muito** visceral. Atinge direto
AS **pessoas**. E **hora** **que** **AS** **pessoas** **começarem** **A** entender **que** **É** **esse** **PODER**, **que** **elas** **TÃO** **ali**...
que **É** **esse** **PODER** **popular**, **TÁ** **ligado**? **Que** **É** **tudo** **um** **formigueiro** **mano**. E, **que** **ESSA** **política**,
ESSA **política** **em** **TÃO** **destruindo** **tudo**, **sabe**? E vão **continuar** **destruindo** por
muito **tempo** **PORQUE** **eu** **NÃO** **vejo** resultado **A** curto prazo, **sabe**? Se for **um** **revolta**
social... **mas** **AS** **pessoas** **aqui** **NÃO** **em** subsídio intelectual **para** **fazer** **um** **revolução** **social**.
TÁ **todo** **MUNDO** **domesticado** **igual** **boi**, **TÁ** **ligado**? O pássaro **que** **TÁ** na gaiola **quando** **ELE** **É** solto
ELE acredita **que** **NÃO** **PODE** voar, **mano**. **É** **isso**. E **a** **pixação** (**faz** **parte** **DA** **minh** **vida**) **É** **VOCÊ**
sair dessa gaiola e voar, **mano**. Por **isso** **que** o **pessoal** **em** **MEDO**, **NÃO** **PODE** conter **QUEM** **É** **um**

pensador, mano. **NÃO PODE** conter uma tinta na parede. **ELES PODEM** tentar apagar **COMO em SÃO PAULO**, só **que quero ver QUEM em** mais tinta. Se **É** o estado ou **são AS pessoas que querem** mudar, mano. **SÃO PAULO** perderam **FAZ hora** mano. O prefeito Doria **em SÃO PAULO** perdeu. **ELE** foi... **ELE** virou motivo de chacota mundial **CARA**. **Um**, de destruir **um** patrimônio artístico cultural contemporâneo **que ELE** destruiu mano, destruiu, **TÁ ligado?** **Eu** comparo o **que ELE fez** mano, ao estado islâmico destruindo **aquelas** obras de Gizé, **TÁ ligado?** De destruir **AS** pirâmides, de destruir **GRANDES** salões lá **DA** Mesopotâmia, **TÁ ligado?** O **que esse CARA fez em SÃO PAULO**, **CARA**, **É a mesma coisa que** o estado islâmico fez **com** os **processos** cristãos e artísticos no **MUNDO** do oriente médio mano. **Sabe?** **É** tentar apagar **um** traço. E **olha que eu NÃO tenho** problema **nenhum** **com** a efemeridade **DA** obra artística do **grafite** na **rua**, **TÁ ligado?** **NUM** vejo **nenhum** problema. **ACHO que É isso mesmo**. **Aqui em Campo Grande em uma galera**, **tem** muito **MEDO** de **faz** (er) **Δ**... e atropelar o **trampo** do **outro**. **Eis com MEDO**, mano, **ATÉ** os **meus** brother **DA** minha crew **em**, **TÁ ligado?** Durante **muito tempo teve** **um** **trampo** **em** o OSMF, **TÁ ligado?** **Com** o **Toxi**, **com** os **moleque** dos OSMF. **PORQUE** o **Toxi tinha esse** negócio, e **eu NÃO**. **Sou** amigo de **toda** **MUNDO** **PORQUE** **eu SOU** muito **sociável**, **né?** **Mano**, **que isso aqui NÃO** esquentar **NÃO**, **poucas** **deia**, tirou **meu trampo** **É** cerol. **(Isso É)** Pensamento **DA** velha guarda hein, **TÁ ligado?** E **HOJE NÃO** mano. **Porra**! Igual **tipo**, aconteceu **com** o **trampo** do Cobra lá. **Um** **trampo** comercial, **TÁ ligado?** O Cobra ganhou **um** **monte** de grana, **TÁ ligado?** **Qual É** o problema? **seu** coração **que** se **foda**, mano! **TRABALHO** comercial **É** comercial, mano. **CÉ quer** valorizar **seu trampo**, **faz um** **original** **grafite** **vandal** na **rua**. **Aí** sim, se o mano for atropelar, mano, **CÉ vai** lá **faz** **igual** o Banksy mano: **vai** lá no **outro dia** **CÉ** atropela o **CARA** de novo, **faz um** **trampo** **maior** **em cima** **TÁ ligado?** **vame** **ver QUEM em** mais tinta, **que em** mais **FORÇA** **nessa** **porra**. Se **É** **VOCÊ** **que me** atropela ou **eu**? **Aí É** **putra** **COISA**. E o **movimento hip hop** **começou** **assim** **CARA**, **TÁ ligado?** **Eram** **muito** de **morte**. **Falaram**: “**peraí** mano!” Principalmente o **Africa** **ambaataa** **falou**: “**NÃO!** **vame** **negociar** **aqui** **Δ** **paz** mano, **entre** **AS** **crew**. **CÉ quer** **retar**, **CÉ É** **break**, **CÉ É** **break**, **dance!** Então **vame** **ver**. **Agora** **duela**. Ao invés de dar **um** **tiro** no **outro**, **vame** **ver QUEM** **dança** **mais**.” “Ah, **VOCÊ É** **poeta**, **CÉ É** **poeta**? **vame** **fazer** **então** **Δ** **TRETA** **aqui**. **CÉ quer** **retar** mano? **vame** **ver** **vence** o **outro** na poesia **Aí**. Ah **CÉ É** **grafiteiro**, mano? Então **vai** lá **ver QUEM** **faz** o **grafite** **mais** **massa**”. **hip hop** **nasceu** **assim** mano, **em** **acabar** **com** **Δ** **violência** **TÁ ligado?** O mano **que** **despertou** **ESSA** **deia** **DAS** **batalhas** **artísticas** **foi** o **Africa** **ambaataa** **TÁ ligado?** **Esse** mano **Aí**, **tipo**, mano **monstrão** **TÁ ligado?** **Assim**... e **É** **isso**. **Δ** **guerra** **NÃO É** **contra**... **ent** **enós**. **PORQUE** o

estado lá mano, no Brooklin, nas quebradas, era para se matar entre si pela especulação imobiliária. Olha COMO que ESSA porra É cíclica mano, sabe? Quer se matar se matem Ai mano. Quer colocar um... quero acabar com todos VOCÊS Ai. Só que eu NÃO vou erguer AS mãos, coloca um contra os outros. Só que Ai mano, se fudeu! PORQUE o hip hop teve o PODER de aglutinar toda MUNDO mano. Fala: “mano, a luta NÃO É eu contra VOCÊ É isso que ELES querem. a luta É nós contra o estado”. TÁ ligado? E ACHE que o que vai mudar na sociedade contemporânea, foi o dia que todas as correntes de minorias, elas já sabem que elas são maiorias... Mas eu digo, que elas descobrirem, tiverem um elo, uma coisa. Falar assim: NÃO É mano LGBT contra preto, contra mina, TÁ ligado? NÃO! É nós contra o estado. Hora que tiver isso muito claro e uma corrente ideológica que ligue isso Ai mano, fudeu pros CARA. PORQUE Ai mana, só na rua! E NÃO vai ter capacete que vai agüentar na rua, mana. Posso falar aqui ATÉ amanhã se CÊ quiser (risada)... Então CARA! vam falar do processo, da evolução daqui em Campo Grande, né? Que aconteceu um bugulho muito leuce, que foi esses PRIMEIROS pixadores né? Dessa geração e da Turma do trilho, do Psicose, do Ataque Noturno. DAÍ do Dane se, TÁ ligado? O Dane se e Inf. ficou... A gente acabou ficando muito tempo no monopólio aqui na cidade, isso É fato né, mano? Assim... pelo menos teve, pelo menos uns dezanos de monopólio nosso, mano. Alguns moleques pixavam. A molecada que vinha de fora pixava. Mes tipo... a né gente estourou mano. NÃO sei se foi dez, mas foi muitos anos de monopólio. Assim... ATÉ v outras galeras de SÃO PAULO. Sempre vinha os mano assim... Ai começaram a estourar. HOJE em muita gente, né? Pegar a pixação HOJE, eu NÃO consigo nominar. Tem hora que eu falo: mano! CARALHO, que massa! AS ciudades estão todas rabiscadas, a cidade TÁ toda rabiscada, mano. CÊ PODE pegar lá, mano, do Macro anel ATÉ no outro Macro anel, TÁ tudo riscada, mano. Zona leste, zona norte, zona sul: todos os PICOS. Isso também acontece com todas AS vertentes e também teve um desenvolvimento do grafite muito GRANDE, né? Eu ACHE que esse desenvolvimento do grafite acabou alavancando outros processos. Apesar do grafite... o desenvolvimento do grafite tem sido muito mais MERITOCRÁTICO aqui também, e É, né? Um pelo acesso a tinta: o nosso município, o nosso estado, É um dos ICMS mais alto de tinta, TÁ ligado? Vai né um lata de spray, difícil mente CÊ vai comprar um lata por menos de vinte pila, dezoito pila, mano. Em SÃO PAULO CÊ compra lata por nove pila, dependendo do lugar. Se for NOU TÁ ligado? que É um lata nacional, que É muito alto. Ai em AS crew, né? a Pic, o coletivo Viva a Rua... Tem várias crew s que fazem. a Pic mim, assim... de refinamento estético, os grafite dos CARAS são muito lindo, né? O João, o Mareco. Só que os CARAS pintam. Os CARAS são grafiteiro, são tatuadores também, TÁ ligado? E os CARAS assim... em um outro processo de vida, ELES NÃO em um comprometimento com o vandalismo, né?

ACHO **que** **É** o **que** separa **galera** **DA** Dane-se **DA** **Inf.**, a **gente** **É** vandal, **mano**. **No**so
 compromisso **É** **com** vandalismo, **TÁ** **ligado**? **PORQUE** **mano** a **gente** **TÁ** **numa** **sociedade** **tão**
 medíocre **TÁ** **ligado**? **Eu** **digo** **sociedade**... **NÃO** **digo** **agora**, **mas** **digo** no **processo** **todo** **mano**. **Que** os
CARAS **rouba**, **tá** **ligado**? **A** polícia mata, **A** **mídia** manipula e **nós** somos vandalista? **Nós** somos
 vandal **mano**? Peraí **CARA**, **TÁ** **ligado**? **A** **gente** **pega** **A** **cidade**, **A** **cidade** sucateada... **Campo**
Grande, **ficou** sucateada **desde** 2014, 2015, 2016, 2017 **sem** **AS**... sem lei de incentivo à cultura,
sem o fomento ao teatro, **sem** ações culturais. **Esse** governo do Azambuja **mano**, **fez** **agora**...
 pagou o FIC 2016, pagou **em** 2017. **Já** estamos 2017, 2018 **sem** edital de cultura, **sem** circuito
 de teatro, **sem** salão de **ARTE**, **tá** **ligado**? **DAI** **CÊ** **pega** lá **uma**, **AS** propagandas, o **CARA** investiu
 ano passado 140 milhões **em** propaganda. **TÁ** **ligado**? O fundo de investimento **É** 5 milhões
CARA. **Com** mais... **com** **A** lei do FIC deve **dá** total **quinze** milhões, 20 milhões **DA** pasta **DA**
 cultura. Então **assim**... e **daqui** **em** frente **vai** **SER** só pior, **mano**, **esse** **que** **É** **A** **TRETA**. **ATÉ** de
teresse mecanismo de **nós** **falar** e **A** **vai** **ter** o **que**? **Vai** **SER** **uma** guerra civil, **vai** **SER** **uma** **explosão**?
Tem **um** maluco **que** o Maracangalha pesquisa, **né**? **Que** **É** o David Harvey, **que** **É** geógrafo, e
ELE **fez** **um** livro **que** **chama** **AS** **ciudades** rebeldes, **né**? E **É** muito... **É**...
QUEM **que** **são** **ESSAS** **ciudades**, **né**? **A** **cidade** **É** **QUEM** **mano**? **né**? **que**? **Quais** **são** os
caminhos, **TÁ** **ligado**? **ESSAS** **ruas** **que**... **que** **QUEM**... **qual** **que** **É** o diálogo **DAS** **pessoas** **com** a
cidade? **AS** **praça** **TÃO** fechadas. **a** **gente** **pega** **ESSA** arquitetura **mano**, **DA** perversidade. **Que** os
 bancos **DAS** **praças** **tem** pinos **TÁ** **ligado**? Os vãos. Poxa **mano**! **Isso** **Ai** **mano** **É** surreal, **CARA**!
 Duma higienização **sabe**? **Uma** higienização **social** fudidaça. **CÊ** **fala**: **CARALHO** **mano**!
É **isso** **mesmo**? Será **que** **É** **esse** **caminho** **que** **a** **gente** **vai** **caminhar**? Por
isso **eu** **acredito** **que** **cada** **vez** **mais** **assim**... **TAVA** **falando** dos **ARTISTAS**, **movimento** artístico,
É **cada** **vez** **mais** necessário. Poesia **ELES** **NÃO** suportam, teatro **ELES** **NÃO** suportam, música
ELES **tem** pavor. Só **que** **A** música **tem** **um** mecanismo, **que** **A** música
tem **um** **PODER** muito **GRANDE** de **mercado**. Então **ELES** **tem** **que** tolerar **A** música. E acabam
 induzindo. **Mas** a música **tem** **um** **PODER** de **mercado** muito **GRANDE**, **COMO** o cinema, **né**?
Tem **um** **PODER** de **mercado** muito **GRANDE**. Então **assim**, **ELES** **NÃO** **PODE** **m** se **ver** **LIVRE**,
 então **assim**, de **uma** **forma** ou de **outra** **ELES** **NÃO** **PODE** **m** se livrar totalmente **DA** **ARTE**.
PORQUE a **ARTE** **também** **dá** lucro. **Mas** **num** **contraponto** **tem** **AS** **correntes** de **ARTE** **igual** o Maracangalha
 teatro de rua. **Igual** **A** **pixação**. Os **CARAS** **fica** puto **mano**, os **CARAS** **fica** puto.
TAVA **nesses** **processo** **Ai** de **eu** **fazer** **AS** exposições **em** **em** Londres, Berlim e Bélgica, **né** **mano**?
Que **É** Londres, Berlim e Bruxelas, **que** **é** **A** **exposição** de **pixação**, **que** **ATÉ** **TÁ** parado **por** **conta**
 dos atentados terroristas lá. **Mas** **tipo**... **já** assinei **ATÉ** contrato, **tem** **ATÉ** passagem comprada, **TÁ**

ligada? **Bogulho** muito **louce**! Os **CARAS** **queria** comprar **algumas** **letras** **fazer** caneca de porcelana, prato de porcelana. **Eufalei**: **mas** **NUM** **vai**, **mas** **nem** **A** pau! **CÉ** **TA** tirando, **mano**! Se fizer **isso** quando **eu** **chegar** no **meio** **DA** exposição **eu** quebro **tudo**, **TÁ** **ligada**? **Que** **ELES** vão **ver** o **que** é **louco** **mano**. **CÉ** **TA** **me** tirando **A** **favela** **mano**! **Olha** **que** **bogulho** surreal **mano**! **Ai** quando **eu** **falo** **DA** cooptação do **capitalismo** **em** **cima** **DA** **pixação**, é **sobre** **isso**: **ELES** **querem** **que** vende. **Que** **dá** lucro **mano**! E só **A** **tinta** é **pouco**! **A** **tinta** **já** **TÁ** **mano**... Os **CARA** **quer** **tudo**! Os **CARA** **quer** **tudo**! **Depois** **que** **ti** **vert** **tudo**, **ELES** **querem** o **que** **NÃO** **em**! Vão inventar **outra** **COISA**, **TÁ** **ligada**? **Pô**, **CÉ** **pega** **isso** **aqui** ó! (caneta de tinta). **Porra** **mano**! **COMO** **que** **isso** **começou** **A** existir? **ne**? Cadê **Apreta**? **Segura** **isso** **aqui** **um** **POUQUINHO** (procurando material na mochila). **Olha** **isso** **aqui** **mano**, **ESSAS** **COISAS** **aqui**! Ó! **Isso** **aqui** é **A** mecanização do **capital**, **mano**. **Isso** **aqui** é **uma** **coisa** **que** **existe** do **capital**. **Isso** **aqui** (spray de tinta) existe **PORQUE** **vira** dinheiro **mano**. **NÃO** **em** objetivo os **CARA** **NÃO** fabricar **isso** **aqui**. Fabrica **isso** **aqui** **COMO** fabrica **ESSA** **peita** **aqui**, **que** é **uma** **peita** de **uma** **mareca** de **uma** **Black**, **que** fabrica **PORQUE** é dinheiro **mano**. Os **CARAS** **vai** **ser** vendável. Só **que** **as** **mesmas** **COISAS** **que** os **CARA** **faz**, **a** **gente** **faz** **no** **ssa** **equiparações** **mano**. **A** **gente** **desenvolve** **no** **ss** **o** **mecanismo**. O extintor **foi** **uma** **coisa** **que** **a** **gente** **desenvolveu** **mano**. Quando **eu** **digo** **eu**, **eu** **digo** **assim**... a classe artística. **Pa** estourar **mano**. **Aqui** ó! **A** **gente** **faz** **uma** **mareca** de **uma** **mano**. **A** **gente** **NÃO** **vai** comprar **uma** **dos** **CARA**, então **a** **gente** **vai** **fazer** a **no** **ssa** **coisa**, **TÁ** **ligada**? **A** **gente** **vai** **fazer** a **no** **ssa** **coisa** e **vamo** ... **mano**! É **isso**. Só **que** **tipo** ... injetaram **uma** **corrente** de **muitos** **anos** de **batalha** **ne**? Então **a** **gente** **sabe**. O **Toxifez** a **mareca** e **eu** **TRABALHO** **em** **produção**. **todo** **MUNDO**. **Pô**! E **a** **gente** **vai** se ajudando, **tipo** ... **faz** **tipo** **anos** **que** **NÃO** compro **uma** **peita** **TÁ** **ligada**? Só ganho. **HOJE** **Pô**, **HOJE** **SOU** patrocinado. **Que** **louce**! Quando **que** há **dez** **anos** **atrás** **eu** ia **FAZER** **esse** pensamento? **Sou** patrocinado por **uma** **mareca** de **uma** **HOJE**, **que** **é** do **meu** brother **DA** **mesma** **crew** **que** **eu**. **Esse** **tênis** **aqui** **eu** ganhei de **uma**, ganhei **DA** **Toys** **quando** **teve** o evento de **hip hop** **eu** ganhei **esse** **tênis** e **outro** boot. **Ai** fiz o **Detona** o ano passado, ganhei dois **tênis** **DA**... **um** **tênis** **DA** **Tilim** de **Dourados**, **uma** **bermuda**. **Tudo** de patrocínio **mano**, **olha** **que** **louce**! **Qual**... há **dez**... **minha** **mãe** **falou** **esses** **dias**: “**CARA** **QUEM** **imaginaria**, R., **que** **VOCÊ** ia **ter** patrocínio de **mareca** de **uma**?” **Falei**: **TÁ** **avendo** **COMO** **que** é **possível** transformar? A **pixação**... **falei** **mãe**, **QUEM** **imaginaria** **que** ia **TÁ** **pixando** **ATÉ** **HOJE**? Já tentei **fear** sem **PIXAR**, **NÃO** **conseg** **mano**. Tomar dois litrão, **quero** **PIXAR** **mano**. Quando **eu** **quero** **usar** **droga**... **meu** vício de **usar** **droga** é o **mesmo** de **PIXAR**. Só **que** **PIXAR** é **muito** **mais** divertido. **Ainda** **dá** **nós** **usar** **droga** e **PIXAR**. Então **mano**! É **um** **combo** **mano**, de **alegria** na **minha** **vida**. **PORQUE** **mano**, **esse** **MUNDO** só **a** **gente** **NÃO** **ô** **asta**, é **muito** **pouco** **mano**, é **muita** **raiva** **muito** **ódio**. **A** **gente** **quer** **ópios** para nos libertar desse **MUNDO**, **né** **mano**? E a **pixação** (**faz** **parte** **DA** **minha** **vida**) **é** **um** **ópio** **mano**. E

É mano! E (a pixação faz parte da minha vida) É um ópio que dá uma convulsão no sistema, mano.
 O sistema tem choque mano. E pro sistema e fácil pegar minha tinta, pro sistema É fácil chegar na batalha
 do hip... na batalha ali e acabar com o ROLÉ. É fácil chegar na quebrada e dar um tapa no moleque,
mas PO! O CARA vai chegar, dá um tapa na minha CARA, fudeu mano! Vai ter no mesmo dia...
vai chegar três advogados falar... no último ROLÉ que eu fu preso, cheguei lá o delegado que eu
 conhecia falou: “CARALHO mano! NUNCA vi pixador com corpo jurídico”. Falei: “CÊ é mano?
Nós é foda! TÁ vendo? Nós tá em todos os lugares mano!” A gente é igual sociedade secreta!
Falei assim pro policia, falei pro delegado. PORQUE chegou o Mario, chegou o Batalha e o Mamão.
TÁ ligada? Porra mano! Que... que porra... ELE falou assim: “que porra é essa?” TÁ ligada? Falei:
 “CARA esse é meu corpo jurídico”. TÁ ligada? É um choque no sistema mano! O
CARA é um CARA com esse estereótipo, né? Chegando ... falando... Quando o CARA começa a
conversar fala: esse maluco NÃO é bobo, né mano? O CARA começa a ver as camadas também.
É que a polícia de linha de frente é burra, né? Ela é cega, né? CARA! Ela é cega
 propositalmente, PORQUE VOCÊ pega a perversidade da formação de um policia mano. É
 humilhante, é constrangedor. É pro CARA zerar a cabeça do CARA e o CARA tem doutrinado,
mano. Qualquer parte que qualquer maluco que estuda um pouco de neurolinguística,
TÁ ligada?, vê que aquele bagulho ali é um bagulho de tipo fruuu. É o mesmo processo que a
igreja usa né mana? É um processo de doutrinação mesmo. COMO o William Reich fala né?
Que vai criando as courças sociais e o CARA vai ficando idiota mano. É mano... e só tem um
 remédio pro esse ROLÉ: tinta na parede. Se ELES apagaram gente pinta de novo e
vamos ver QUEM tem mais tinta no final da estória mano. No dia que a gente NÃO consegui
 comprar a gente rouba! Mane, olha só! TAVA eu e o Toxi doido, sem tinta, assim... A gente tinha
 50 reais. Falei: mano, ou a gente pinta ou a gente vai tomar um gole. Vai passando de carro,
 quando vê, a Kite. (Ela) falou. porra! faz um desenho lá no no Cafofo lá.. pá! Tem um tinta lá.
Falei: massa, massa. Eu sabia que tinha bastante tinta lá. Falei: mano, vamos caçar um tinta ai.
TAVA eu e ELE na MOTO. mas, COMO caçar? Falei: NÃO, a gente vai dar um ROLÉ, pá! vamos
 passar nos bairro de burguês... caçamba, né? Se tem uma obra vai ter um tinta. TÁ! Passamos
numa caçamba. Pá! Viramos a caçamba e nada. Na segunda caçamba, mano, um lata,
 dezoito litrão! cheinha mano! Um framboesa, assim... um tinta massa caramba. TÁ ligada?
ai ELE bateu assim... a lata fez bluum. Falei: aaaaa. Começei a dar volta, começamos a buzinar
 no meio da rua, TÁ ligada? ELE falou. “que que foi?” (eu falei) “TÁ cheio mano! Bate na lata”.
ELE bateu, bluum. TÁ cheio né? ai ELE pegou assim... virou a lata... escorreu aquele

framboesa lindo **mano**. Começamos a brincar **ainda** e **vamo** embora. A **tinta** podre, cheirando gato **morto**, **TÁ ligado**? Nossa, **mas** podre! A **lata** **tava** aberta, **NÃO** fechava. **PRIMEIRO** quebra mola **que** a **MOTO** **passou** voou **tinta** na **CARADELE** **em mim**, **assim**... **Mas** **sabe** **aquela** **tinta** podre **mano**? Podre **que** cocô **É** cheiroso **perto** **DA** **tinta** **mano**. **Ai** **chegamos** lá no cafofo, **TÁ ligado**? **Tudo** cheirando podre. Tomamo banho de mangueira, **vamo** **pintar**. **Ai** **chegou** a Marilena Grolli, **TÁ ligado**? Ela **tava** **espuleta**, **chegou** **com** umas **dez** **lata** de spray. **Porra!** **Ai** **É** **massa** **que** **CÉ** **faz** o recheio de **tinta** **PRIMEIRO**, **TÁ ligado**? **Depois** vem contornando sub degrau. **Ai** **a gente** **começou** a se divertir **TÁ ligado**? **A gente** ia dar aula **essa** **dia**, no Desafio, **TÁ ligado**? Hum... gambelei a aula **mano**, **ficamos** **pintando**. Dois **dia** **feiz** **pintar** **mano**. Começamos **num** **dia**, era o **dia** **DA** aula, **mas** **PÓ!** **A gente** **tava**.... **TÁ!** Começamos a **pintar**. Acabamos o **trampo**, falei: “**agora** **mano**, **chega** de legalizado, né **mano**? **vamo** estoura a **cidade**.” **Ai** **vamo** **fazer** **um** **prédio**, **vamo** **fazer** **um** **prédio**, **vamo** **fazer** **um** **prédio**. Falei: **mano**, **vamo** **fazer** **um** **prédio**, pá! **Ai** **fome** toma **uma** **cerveja** **naquele** **postinho** **ali** do... na frente do Dom Bosco **TÁ ligado**? O litrão **ali** **É** barato, **tipo** cinco reais o litrão. **Ai** **nós** tomando... falei: “**Ai** **Toxi** **TÁ ligado** **que** **dá** **fazer** **ali** **né**?” **É** **um** **prédio** **assim**... **ali** na frente do Dom Bosco. **É** baixo **né**? Dois andar só, três andar. (ELE perguntou) “**Mas** **COMO?** **COMO?**”. **A gente** **vai** **ter** **que** **fazer** **ali**... **entrar**, quebrar o cadeado, arrambar e **entrar** **né** **mano**? E **Ai** pá! **Eu** viajei apresentar... e ELE mandou **um** áudio: “acabei de invadir **aqui** o **bagulho** **mano**, acabei de invadir o **bagulho** **aqui**, **VOU** **pintar**”. Falei: “**massa** **mano**! Então **vai**. **Quer** **over**.” ELE **feiz**, mandou foto. **Ai** **cheguei** **lá** e falei: “**Pô** **mano**! **CÉ** **TÁ** tirando? Te **dou** o **prédio** e **CÉ** **vai** e **pinta**?” “**NÃO!** **Mas** **a gente** **É** brother, vem cá”. (ELE **falou**) zoando **né**? Castelou. **vamo** **fazer** **um** **prédio**! **Ai** **saímos** na **noite**. **vamo** **fazer** **um** **prédio** **ali** **perto** **DA** federal, **mano**. Estouramos o **bagulho**. **NÃO** **conseguimos** **fazer**, voltamos. **Ai** **trombamos** **uma** **amiga** **nossa**, **que** **ELE** **tava** **ficando** **com** ela, **que** **É** de **Maringá** **também**. **Mano!** **tipo** **mina** capa de **REVISTA** **TÁ ligado**? **Loirinha**, dos olhos verde. Pá **mano**! Princesa. Falei: “**mano**, **entra** no carro, **vamo** **Ai!**” **Entra** no carro **DELA**. Pá! Trocamos de **carro**, era **um** **carrão** **TÁ ligado**? Pá! **fuem** **casa** troquei **um** **terno**, **um** **bagulho** e... **em** **uma** **massa** **mano**. Pá! Era **tipo** **perto** **DA** federal, **tipo** **bairro** **universitário**, **né** **mano**? Ela parou na nave **assim**... pá! Desceu **tipo** **aqueles** filme, fuuuuuu, loira **né**? (O porteiro **falou**) “Boa **noite**”. Cleck! **Já** abriu o portão, **já**. Se **fosse** **eu** desse **jeito** **né**? **Vai** comparar **com** **morador** **né**? **Nem** a pau **que** o **CARA** ia abrir **assim** **sem** **falar**. **Ai** abriu. Pá! Então **já** **fome** entrando. **fu** entrando, **já** **NÃO** **tinha**... **mano!** **tava** **tudo** suave, só **tinha** **câmera** flagrando. Pá! **DA** **oi** **hamo** nos **dez** **PRIMEIRO**, entramos na escada, subimos, trocamos de **carro** na escada, **TÁ ligado**? Pá! Botei

Entramo... entramo lá no teto. Pá! Arrebentamo o cadeado, **nemera** cadeado. **tinha** **um** cadeado, **mas era** **tipo** **um** alçapão **assim**... só **que** **mano**... pá! Estouramo o alçapão **que** saiu **ATÉ** o concreto **TÁ** **ligado**? Entramo no topo... o topo... **pintamo** por **fora** do **prédio**, descemo. Pá! Encapuzo, entramo na escada. Trocamos de **casaco**, saimo bonitinho. (Falamos) “Nossa, **mas** **aquela** torta **que** **sua** tia **fez**, **que** delícia”. **TÁ** **ligado**? Nossa! **Que** **massa** **mano**. E **esse** **bagulho**, **tipo** **assim**... de PIXAR, invadir o **bagulho**, **É** **foda** **que** **É** nos **crime** **né** **mano**? **Que** **NÃO** **É** só **pixação**, **que** a **pixação** (**faz** **parte** **da** **minha** **vida**) **É** **crime** ambiental. Contravenção ambiental. **Aí**, se **VOCÊ** **tipo**, invadir **tem** invasão. Se **VOCÊ** arrombá, arrombamento. Se **VOCÊ** **pintar**, **tipo**... depredação do patrimônio priv **foda** do, se for público, público. Então, **tipo**, **vai** somando os B.O., **TÁ** **ligado**? **mas** **a** **gente** **faz** o **que** **a** **gente** ama! O **bagulho** **É** amor **mano**. (a **pixação** **faz** **parte** **da** **minha** **vida**) **É** amor e **tipo** **um** **bagulho** de **família** **mesmo**, **né**? **tipo** de crew. No **nosso** **caso**, de **toda** **MUNDO** **sozinho**, **mas** **a** **gente** **É** **crew** **mano**. **POSSO** **TÁ** indo **PARTE** **fazer** **um** **Dane-se** **TÁ** **ligado**? **vou** **fazer** **um** **Inf.**, **vou** **TÁ** em **uma** **cidade**, **vou** mandar **um** **salve** pro **meu** **mano**, **fazer** o **personagem** **DELE** **TÁ** **ligado**? **Isso** **É** muito **louce** **assim**. **TAVA** **passando** **esses** **dias** **atrás**, pá, cheguei em **Presidente Prudente**... Três Lagoas, **TÁ** **ligado**? **Fui** lá, **TAVA** saindo de **Três Lagoas**, **fui** fumar **um** **beck** **com** **outro** **brother** **meu**. **Passando** o **trem** **da** **Internacional** **Papers**, **passou** **um** **trem** **Dane-se**. **Falei**: “noooossa **mano**”. **A** **gente** **faz** **muito** **trem** **sabe**? **A** **Dane-se**, **a** **Inf.** **Mano**! **A** **gente** **É** **bem** **dos** **trem** **mano**. O **bagulho** **nosso** **que** **a** **gente** **mais** **gosta** **de** **fazer** **É** **trem**. **PORQUE** o **trem** **viaja** **TÁ** **ligado**? **Trem** **viaja** **mano**, **a** **parede** **lucra** **parada** **aqui** **mano**. **Trem** **viaja** **mano**, **viaja** **a** **America** **Latina** **inteira** **CARA**, os **trens**. **Isso** **é** **muito** **louco** **mano**, **isso** **é** **muito** **louce**. **Muito**, **muito** **louce** **mesmo**! **Assim**, os **trem** **NÃO** **param** **de** **viajar** **mano**. **Aqui** **a** **gente** **NÃO** **PARA** **PORQUE** os **trens** **foram** **privatizados** no **esquema** **pele** **patife**, **TÁ** **ligado**? **E** **a** **nosso** **malha** **viária** **aqui** **mano**, os **trem** **daqui** **foi** **privatizado** **em** **detrimento** **do** **Estados** **Unidos**, **mano**. **Do** **petróleo**, **de** **construir** **estrada**, **TÁ** **ligado**? **É** **muita**, **muita** **patifaria**, **né**? Só **que** **ter** **essa** **informação**... **Eu** **também** **NÃO** **otinha** **antes**, **né** **mano**? **mas** **ao** **longo** **da** **vida** **de** **pesquisador**, **que** **foi** **me**... O **caminho** **que** **a**... **que** **ACHO** **que**... **ATÉ** o **próprio** **grafite** **e** **a** **pixação** **me** **colocou**, **né**? O **teatro** **principalmente**. **Esse** **ponto** **de** **pesquisador**, **de** **estudar**, **de** **desenvolver**, **de** **virar** **professor**, **que**... **mano**! **Foi** **meu**... **Uma** **aliada** **minha**, **que** **é** **professora**, **falou** **assim**: “**meu**, **QUEM** **diria** **que** **VOCÊ** **ia** **virar** **professor**? **CÉ** **era** **bandido**, **pá!** **NÃO** **sei** **quê**, **NÃO** **sei** **o** **quê**. **Pá!**” **Eu** **falei**: “**é** **isso** **mano**”. **Caminho**, **NÃO** **sei** **também**, **mas** **ó!** **E** **tem** **uma** **coisa** **também**: **Assim**, **Pó!** **QUEM** **faz** **ROLÉ** **sempre**... **assim**... **minha** **mãe** **fala** **assim**: “**NÃO** **sei** **COMO** **que** **VOCÊ** **conseguia** **ter** **todas** **as** **suas** **coisas** **suja** **de** **tinta**”. **Temos!** **TÁ** **ligado**? **Temos**. **Esses** **tempo** **atrás** **fui** **fazer** **um** **ROLÉ** **de** **terno**. **Que** **era** **um** **prédio**, **mano**. **Foi** **eu** **e** **uma**

truta, **uma** amiga **minha**, **mano**. **Tipo**... convenci a **mina** a **fazer**, **tipo**... há duas **semana**. **A gente** se trombou **numa** balada. Pá! **A gente** começou a **ficar**. Pá! (ela perguntou) Ah, **VOCÊ** faz **pixação** né? (respondi) **Faço**! pá! E desse **mesmo** **ROLÉ**... (ela **falou**) “Ah! Moro **num** **prédio** assim, **assim**, assado, **queria** **outro** **prédio**.” **Falei**: “sério? (risos) E rola **fazer** **um** **ROLÉ** lá?” (ela **falou**: “ah! Rola!” Saímos de **uma** festa, formatura **DA** irmã **DELA**. Na beca. **Játava** de gole. **Falei**: “**mano** **vou** **fazer** **um** **pixo** lá”. (ela perguntou)” Sério **que** rola?” **fu** subindo no **bagulho** e ela **comige**. Mó grilada **que** **vai** dar **merda**, **vai** dar **merda**, **vai** dar **merda**. **Falei**... **nem** **tinha** **câmera** **tipo**... na... **COMO** é nome ali? **Pô!** **COMO** **que** é o nome **CARALHO**? **Rita Vieira** ali **TÁ** **ligada**? **Alinessse** bairro, **nem** **tem** **câmera**, só **tem** **AS** **câmera** na entrada **mano**. Só **ter** a sagacidade. **Tipo**... **HOJE** **eu** **chego** no **bagulho** **tipo** tututu (barulho) **vai** **vendo** **tudo**, **TÁ** **ligada**? Se é **câmera** infravermelha, se **tem** **câmera**, **endo** **que** é a **câmera**, **endo** **que** é o ponto cego **DA** **câmera**. E **tipo**, **mano**! Se os **CARA** **fazer** **quinze** **jeito** de burla, **a gente** **faz** **cinquenta** de **consequi** burla **ELES**, **TÁ** **ligada**? **Esse** **que** é o **ROLÉ**. **Que** a **pixação** (**fazer** **parte** **DA** **minha** **vida**) **também** é **um** **bagulho** muito engenhoso **TÁ** **ligada**? **Acaba** sendo **um** **processo** de fortalecimento do intelecto **DA** **molecada**, **que** é **muita** estratégia **mano**, é **muita** estratégia. De **colocar** **um** **mano** **com**... **HOJE**... **HOJE** é **facinha**, **PORQUE** **tem** o **whatsapp**. Ow, **sujou**! Plup! Antes **DA** **viatura** **chegar** **em**... o moleque **fez**... **PODE** **SER** **um** **bagulho** **que** dá **repercussão** **TÁ** **ligada**? **Que** **a gente** **faz** **muito** **esse** **bagulho**. **Que** **que** é **um** **bagulho** **que** dá **repercussão** **né**? **Em** **dois** **mil** e... quando **TAVA** a Juliana Zorzo e o Alcides Bernal, **eu** fiz **uma** **pixação** lá na **FUNDAC**, **TÁ** **ligada**? E o **Toxi** **falou**: “**mano**, **esse** **bagulho** **aqui** **vai** estourar na imprensa”. **Falei**: “ah!”. **Eu** fiz **assim**... fiz **um**... escrevi **assim**: “**uma** macumba para Zorzo”. **né**? “Paga nós Bernal, paga nós Olarte”. **Mano!** **Um** **bagulho** gigante na fachada no vidro, **TÁ** **ligada**? **Aí** **tipo** **assim**... e **Aí** ó! Dois **dias** antes **eu** **TAVA**... fiquei dois **dias** cuidando o horário do segurança. **Passai** lá **tipo** **três** **da** **manhã**. Pá! Jogava **uma** pedrinha **que** **ver** se o segurança saía, **TÁ** **ligada**? O **bagulho** é **foda**. **CÊ** **em** **que**... **mano**! Se **CÊ** **NÃO** estratejar **VOCÊ** roda **mano**. E é **isso** **mano**, **CÊ** **NÃO** **PODE** errar. **Pixação** (**faz** **parte** **DA** **minha** **vida**) é **um** **bagulho** **que** **NÃO** **tem** erro **mano**. Se errar **CÊ** **TÁ** fudido, **mano**! **Eu** passava lá, batia tal. Ô! Ô! Ninguém. **TÁ** **ligada**? **Aí** **chegamo** lá, estouramo. No **outro** **dia** **todo** os jornais, **TÁ** **ligada**? **todo** os jornais. **Pixadores** ba, babá, **NÃO** sei quê. **Mano!** É **isso** **mano**! **Isso** **que** é **massa**! Isso (a **pixação** **faz** **parte** **DA** **minha** **vida**) **além** de **me** divertir, provocar **aquelas** energias, **aquele** **bagulho** vibracional no **meu** corpo, **tô** metendo o pé na **sociedade** **mano**. E é **foda** **mano**, só **que** é **um** risco, né **mano**? **Esses** **dias** **eu** **fu** **casar** **DA** **minha** coroa, **fu** **chegar** **todo** **sujo** de tinta. (minha mãe perguntou) “**Mes** **CÊ** **TAVA** **fazendo** **grafite** ou **pixação**?” **Falei**:

“por que mãe?” (ela respondeu) “É, PORQUE o lorenzo, SEU filho, TÁ bem vagabundinho, né? ELE falou que CÊ levou ELE fazer um ROLÉ de tinta e (que ELE) falou assim: papai, PODE ficar tranquilo que eu falo pra mamãe que eu TAVA fazendo grafite, que NÃO era pixo NÃO”. ELE falou pra minha mãe! Ela ficou, assim, ATÉ seu filho com sete anos já TÁ nessa ideia, né? Disso... Falei: “é mãe, a rua NÃO tem perdão. Tem que falar ideia forte, TÁ ligada?” É isso. E é um bagulho muito louco o dia que ELE falou isso mim. CARA! Eu fiquei assim: caraca mane, TÁMO no caminho certo! (risos) Que é foda mane! TÁ fazendo... o lorenzo adora fazer ROLÉ de tinta. ELE chama de ROLÉ de tinta. “Quero fazer um ROLÉ de tinta pai!” ELE falou assim: “papai, quero fazer pixação, NÃO gosto de grafite NÃO. ACHO muito sem graça”. (eu perguntei) “Mas e Ai, se for preso?” ELE falou: “NÃO, QUEM vai polícia é o senhor, né?” Falei: “NÃO. Posso ATÉ perder sua guarda, né CARA?” Falando ELE né! (ELE falou) “Mas NÃO tem problema NÃO. Eu falo que a gente TAVA fazendo grafite”. (risos) Falei: “nossa!” ELE falou: “e quando eu chegar na minha casa, eu falo pra mamãe que a gente NÃO TAVA fazendo pixação, que era só grafite”. Falei: “é, é isso Ai filho.” E é... (a pixação faz parte da minha vida) além de SER um lazer, PORQUE também entra nesse lugar, NÃO é só um acesso ao PODER ou ao protagonismo, é ao lazer também, diversão também. A pixação (faz parte da minha vida) além de toda essa potencialidade política, de protagonização, ela é diversão. Ela é lazer mane. CÊ imagina nos lugares que são mais... os lugares não tem mais ausência do estado. Tem mais ausência de qualidade de vida, de necessidades básicas, que as pessoas NÃO tem nem campo de futebol, CARA! NÃO tem nem uma praça, NÃO tem rua, NÃO tem asfalto, NÃO tem água encanada. A diversão às vezes é riscar a parede, nem grafite. Riscar parede, riscar o chão, fazer estrelinha no chão. fazer... mane! Algumas brincadeiras infantis partem do processo da pixação. Se pegaram amarelinha, CARA col, mane! É uma pixação, meu! CÊ pegar, fazer um diálogo com a arquitetura da cidade proporcionar a diversão. Em alguns lugares é tão forte que isso é cristalizado e ELES pintam. Pintar o campinho de futebol na rua, TÁ ligada? São grafite e tinta. É tinta no chão, tinta na parede, né? Só que a gente começa a ter AS dimensões de COMO se polariza isso Ai na dimensão do mercado, na sociedade. Por que que uma amarelinha no chão NÃO é agressivo? Mas se eu escrever um Dane-se no chão é agressivo? Acabei de pensar num bagulho que PODE SER muito louco. fazer... espalhar brinquedos sociais pelas pela cidade, na rua. fazer jogos, sabe? Amarelinha, caracol. vamo ver se vai SER ENCARADO COMO pixação. Por trás disso PODE SER a mesma ideia, NÃO é só tinta no chão? Que PODE SER o mesmo objetivo, levar o lazer, por mais que NÃO seja soci... é... coletivo, né? PORQUE a amarelinha ela proporciona ali um jogo

que vai acabando com as pessoas. Mas é, o intuito, a origem é a mesma. É diversão e a tinta no
 chão. Só que COMO... onde que levo isso? Para importância de uma brincadeira infantil ou
 uma marginalização social, um câncer? Se bem que HOJE ATÉ a brincadeira tem sido...
 virado um problema. A gente tá num processo social que as pessoas... os bancos são retirados
 DAS praças, AS praças são cercadas, sabe? Cidade QUEM né? Porrada no sistema minha truta.
 É isso né?