

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

MAÍRIS DOS SANTOS DANTAS

A EPIDEMIA CALIGRÁFICA: PIXO, TRANSGRESSÃO E DESESTABILIZAÇÃO DAS
RESISTÊNCIAS

GOIÂNIA
2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: MAÍRIS DOS SANTOS DANTAS

Título do trabalho: A EPIDEMIA CALIGRÁFICA: PIXO, TRANSGRESSÃO E A DESESTABILIZAÇÃO DAS RESISTÊNCIAS

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

Data: 26 / 10 / 2017

MAÍRIS DOS SANTOS DANTAS

A EPIDEMIA CALIGRÁFICA: PIXO, TRANSGRESSÃO E A DESESTABILIZAÇÃO
DAS RESISTÊNCIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para fins de obtenção do título de Mestre, na linha de pesquisa Língua, Texto e Discurso, sob orientação da Professora Doutora Kátia Menezes de Sousa.

GOIÂNIA
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

DANTAS, MAÍRIS DOS SANTOS

A EPIDEMIA CALIGRÁFICA [manuscrito] : PIXO,
TRANSGRESSÃO E DESESTABILIZAÇÃO DAS RESISTÊNCIAS /
MAÍRIS DOS SANTOS DANTAS. - 2017.

vi, 102 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Kátia Menezes de Sousa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2017.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Pixação,. 2. dispositivo, . 3. transgressão,. 4. ética.. I.
de Sousa, Kátia , orient. II. Título.



ATA Nº 26/2017

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA
ALUNA MAÍRIS DOS SANTOS DANTAS**

Aos vinte e oito dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezessete, a partir das oito horas e trinta minutos no Miniauditório Professor Egídio Turchi na Faculdade de Letras, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “A EPIDEMIA CALIGRÁFICA: PIXO, TRANGRESSÃO E DESESTABILIZAÇÃO DAS RESISTÊNCIAS”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Kátia Menezes de Sousa (Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Joana Plaza Pinto (Faculdade de Letras/UFG) e o Professor Doutor Antônio Fernandes Júnior (UFG-Catalão). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Kátia Menezes de Sousa, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos vinte e oito dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezessete.


Prof.^a Dr.^a Kátia Menezes de Sousa - Presidente


Prof.^a Dr.^a Joana Plaza Pinto


Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior

Visto:


Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

“A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.”

Michel Foucault

RESUMO

Com base na constatação de que não encontramos no discurso nenhum princípio de unidade, nosso trabalho propõe analisar os discursos sob seu efeito de dispersão e descontinuidade e, por isso, problematizamos enunciados que marcam o processo de transformação do discurso de Cripta Djan, reconhecido como o principal nome da pixação brasileira na atualidade. Por meio da materialidade linguística dos enunciados, encontramos um campo estratégico de relações de saber e poder que vão subjetivar e dessubjetivar as práticas dos sujeitos. Articulamos conceitos da Análise do discurso de linha francesa e sua relação com outros campos do saber, como a filosofia e a história, para empreendemos uma análise sobre as transformações na subjetividade de Cripta Djan e os efeitos desse processo na incorporação do pixo na mídia e em outros espaços de saber. Discutimos a construção de um discurso ético no pixo e avaliamos as atualizações do dispositivo na construção dessa subjetividade. O pixo passa a circular na ordem do estético, o que permite a emergência de um movimento que vê na apropriação do conceito de transgressão certa forma de se chegar à liberdade. A prática da pixação entra na ordem de saberes, como os da arte contemporânea e conceitual, além de uma visão política anárquica, que são apropriados como forma de resistência, mas que vão ao encontro de uma conduta moral. As maneiras como esse movimento vai inculcar nos sujeitos uma transformação de si por si vão atravessar uma ordem perigosa, a qual estabelece, ora a estabilização, ora a desestabilização dos dispositivos. É sobre a emergência de uma epidemia discursiva no pixo que empreendemos nossa análise.

PALAVRAS-CHAVE: Pixação, dispositivo, transgressão, ética.

RESUMÉ

Sur la base de l'hypothèse que nous ne trouvons pas dans le discours aucun principe de l'unité, notre travail vise à analyser les discours sous leur dispersion et l'effet de discontinuité et donc nous nous interrogeons sur les déclarations qui marquent la transformation de Cripta Djan, comme nom principal du pixação brésilien aujourd'hui. Grâce à la matérialité linguistique des déclarations que nous trouvons un domaine stratégique des relations de savoir et de pouvoir qui subjectivement et dessubjetivar les pratiques du sujet. Articuler de la ligne française de l'analyse du discours et de sa relation avec d'autres domaines de la connaissance, comme la philosophie et de l'histoire, car nous effectuons une analyse des changements dans la subjectivité crypte Djan et les effets de ce processus dans l'incorporation de Pixo dans les médias et dans d'autres domaines de la connaissance. Nous avons discuté de la construction d'un discours éthique dans Pixo et évaluer les mises à jour de l'appareil dans la construction de cette subjectivité. Le Pixo commence à circuler dans l'ordre de l'esthétique, ce qui permet l'émergence d'un mouvement qui voit le concept de transgression droit de propriété afin d'en arriver à la liberté. La pratique de pixação entre dans l'ordre de la connaissance, comme l'art contemporain et conceptuel, ainsi qu'une vision politique anarchique, qui convient comme une forme de résistance, mais qui répondent à une conduite morale. La manière dont ce mouvement inculquera une transformation d'eux-mêmes dans les sujets eux-mêmes traverseront un ordre dangereux qui stipule, en cours de stabilisation, maintenant la déstabilisation des dispositifs. Il est l'émergence d'un discours sur l'épidémie Pixo nous entreprenons notre analyse.

MOTS-CLÉS: pixação, dispositif, intrusion, éthique.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, minha principal incentivadora que desde minha juventude promoveu uma educação crítica e reflexiva sobre o que é ser mulher nessa sociedade.

À minha orientadora, Kátia Menezes de Souza que, com sua amizade e dedicação apresentou a academia como lugar de resistência e por me apoiar nos momentos de aflição. Minha eterna gratidão.

Às professoras Eliane Marquez da Fonseca Fernandes e Joana Plaza Pinto que através do exame de qualificação permitiram a continuidade de execução do trabalho bem como pelos seus válidos esclarecimentos.

À Capes, pelo financiamento deste trabalho.

À Lula e Dilma. Fora, Temer!

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Logo Iron Maiden	11
Figura 2- Logo Kiss	11
Figura 3- Logo Judas Priest.....	11
Figura 4- Cão Fila	13
Figura 5- Pichação Pessoainha/ Juneca	13
Figura 6- Pichação Faculdade de Letras (UFG)	13
Figura 7- Pichação Casa Temer	13
Figura 8- Pichação Estilo Tag reto	13
Figura 9- Grafites do Projeto galeria noturna, em Goiânia	54
Figura 10 - Desenho da série Criptografia urbana	56
Figura 11 - Desenho da série Criptografia urbana	56
Figura 12- Desenho da série Criptografia urbana	57
Figura 13 - Anhanguera- Artista: Marcelo Peralta	62
Figura 14 – Arte como crime, crime como arte	63
Figura 15- Corrupção é normal	63
Figura 16- Cartaz de divulgação da exposição ‘Da Periferia para o centro’	66
Figura 17 –Cartaz do documentário ‘Pixadores’	66
Figura 18- Fachada do escritório de arte Humanar	73
Figura 19- “Fonte”, de Marcel Duchamp	79
Figura 20 -Cartaz de divulgação do evento <i>Né dans la rue</i>	82
Figura 21- Cripta Djan apresentando a Mostra ‘Pixadores’, na 29º Bienal de São Paulo.....	84
Figura 22- Cripta Djan envolvido em confusão na 7º Bienal de Artes, em Berlim	85
Figura 23- Exposição ‘Da periferia para o centro’, em Nova Iorque	87
Figura 24- Djan Cripta recebendo prêmio pelo documentário Pixadores	88
Figura 25-Exposição de Rafael Augustaitiz (Pixobomb) no Memorial da América latina ...	89

SUMÁRIO

RESUMO.....	2
RÉSUMÉ	3
INTRODUÇÃO	7
1 A contribuição da noção de dispositivo na análise do discurso: a produção de subjetividades divergentes	20
1.1. A noção de enunciado e a existência dos dispositivos de poder- saber	20
1.2. Subjetividade e resistência em Foucault	29
1.3. Subjetividade e resistência em Deleuze /Guattari	36
1.4. A construção de uma experiência estética e ética no discurso de Cripta Djan	43
2 O pixo: A epidemia caligráfica e o efeito da transgressão	51
2.1. Grafite x Pixo: entre a legalidade e a ilegalidade	51
2.2. O dispositivo de segurança e suas implicações: a lei e a mídia como reguladoras das práticas discursivas	60
2.3. A transição dos muros às telas: Os processos de higienização do espaço e as configurações do pixo	64
3 A galeria como lugar heterotópico: as novas configurações do pixo na contemporaneidade	70
3.1. O pixo sob a ótica capitalista: a comercialização da transgressão	70
3.2. Djan, um novo Duchamp? A potência do discurso no mercado da arte	78
Considerações finais	95
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

O pixo não é somente uma epidemia caligráfica, mas também uma epidemia discursiva. O nosso entendimento da associação do pixo à epidemia surge pela definição dada por Cripta Djan¹, o qual define o pixo como “enfermidade da vida, praga moderna, peste aerossol, câncer, cancro cítrico”. Essa espécie de definição dada ao pixo foi tomada por nós como uma tentativa de entender as metamorfoses que o pixo atravessou tanto em sua forma discursiva quanto em seu objeto, uma vez que tanto o discurso sobre o pixo como também o pixo sofreram uma plasticização dos dispositivos. Logo, essa metáfora, sinônimo ou forma de nomeação para o pixo, vem de uma crítica sobre a forma como o poder público trata a pixação, em outras palavras, trata-a como uma doença a ser combatida, eliminada. A epidemia, como sugere o dicionário Houaiss (2011, p. 367), é aquela que promove o “surto de doença infecciosa em uma população e/ou região”, desse modo, ao assumir que o pixo seja mesmo responsável por replicar e provocar uma espécie de contágio na população, Cripta Djan subverte a ordem discursiva e promove uma ressignificação do pixo, tomando associações até então pejorativas como forma de resistência a uma política higienista, a qual prevê e promove o desaparecimento do diferente.

Nosso trabalho, nesse sentido, concentra-se em analisar o pixo como parte de uma epidemia discursiva, uma vez que nosso interesse se deve à grande discursivização dessa prática nos últimos nove anos, em especial nas mídias ditas alternativas, como revistas, blogs, sites de entretenimento e também em parte da grande mídia, como jornais de exponencial circulação e programas de televisão. É pela via do discurso que o pixo transforma-se e passa a ter sua resistência incluída e desejada pelos poderes. Como mostra Foucault (2013a, p. 9-10) “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos nos apoderar”. Desse modo, ao eleger o discurso como máquina de guerra pela qual se deseja visibilidade, pixadores, como Cripta Djan, se inscrevem em linhas de captura que colocam a resistência de seu movimento sob o crivo dos dispositivos de controle, pois a questão do querer ser visto, ser lembrado, e de

¹ Disponível em: <http://www.criptadjan.com/new-page-49/>

² Cripta Djan Ivson ou Cripta Djan é considerado um dos maiores representantes do pixo brasileiro enquanto movimento artístico. Atua como pixador desde 1996 e trabalha como documentarista registrando e dando visibilidade em encontros de pixação. Entre suas produções estão os documentários ‘100 comédia’, ‘Escrita urbana’ e possui coautoria no documentário ‘Pixo’.

ser reconhecido no pixo e pelo pixo colocou a figura de Cripta Djan como principal expoente do pixo na contemporaneidade.

A precipitação de acontecimentos discursivos, que permitem e autorizam uma transformação no pixo, cresce a partir da construção de uma “origem” para o pixo, de modo que encontramos alguns enunciados que estabelecem uma questão fundamental: a diferença entre a prática do pixar e pichar, o que se comprova com a emergência de literaturas que surgem para dicionarizar e dicotomizar as diferentes maneiras como a prática da pixação/pichação intervém e ressignifica o espaço urbano, a exemplo dos títulos de Lassala (2010; 2014), “Pixação não é pichação” e “Em nome do Pixo”, além de Daniel Medeiros (2005) “Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo”, que adotam a grafia assumida por pixadores que substituem o ‘ch’ pelo ‘x’ para estabelecerem a diferença entre pixar e pichar. Mas, afinal em que consiste essa diferença?

A partir dessas escolhas lexicais e a preferência pela grafia com “x” pelos pixadores, atentamos aos significados atribuídos aos termos ‘pixação/pichação’ em dicionários e na internet e podemos constatar que, para a ortografia oficial, o termo adotado é ‘pichação’ com “ch”, a qual se refere a: 1. Aplicar piche em; 2. Rabiscar (dizeres, assinatura, nomes etc.) em muros, paredes, fachadas, 3. Sujar (muros, fachadas) (HOUAISS, 2011, P.725). Por outro lado, encontramos no dicionário informal, na internet, a seguinte definição para pichação: “ato ou efeito de escrever sobre propriedade alheia, de modo a causar prejuízo estético e financeiro. É uma verdadeira praga entre os modismos atuais, desrespeitando a propriedade particular e pública”. As definições anteriores mostram que não há diferenciação entre pichação/ pixação, sendo entendidas unicamente como uma mesma prática. Quanto ao termo ‘pixação’ não encontramos registros em dicionários, mas é frequente o uso do termo ‘pixação’ por aqueles que empregam a prática, sendo, portanto, uma grafia que visa estabelecer uma diferença em relação à forma que tem entrada nos dicionários e o sentido atribuído à prática.

Em contramos alguns esclarecimentos sobre a utilização do termo escrito com ‘X’ na página oficial de Cripta Djan e também numa entrevista do pixador concedida à revista ‘O viés’:

[1] 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. (Cripta Djan).³

³ Texto retirado da página oficial do pixador e publicado em 2013 - Disponível: <http://www.criptadjan.com/new-page-49/>

[2] 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 C-H, para os pixadores ela se escreve com X.⁴

Os enunciados anteriores colocam em evidência que a relação com o pixo é uma relação que compreende a linguagem como suporte para criar e subverter outros sentidos para a prática da pichação. A grafia com ‘x’ é oriunda do Movimento Pixo, um fenômeno que, segundo Nascimento (2015, p.18), nasceu na cidade de São Paulo e reivindica o “cárater de um movimento artístico, dotado de um estilo único e um visual específico, diferenciando-se das demais pichações encontradas pelo mundo”. Como atesta o autor:

Especificamente na cidade de São Paulo, encontra-se um caso peculiar de pichação que já teve o nome de “Pixação”, escrito com “x”, reivindicado por seus autores. O desafio de pichar em lugares altos, a ilegalidade da ação, os suportes e ferramentas são os mesmos que podemos encontrar nas pichações feitas em outros lugares do mundo; porém, foi o padrão estético da Pixação de São Paulo que chamou a atenção de curadores e artistas. Essa curiosidade se deu, basicamente, por um padrão estético desenvolvido pelos pichadores de São Paulo, chamado Tag Reto. (NASCIMENTO, 2015, p. 26-27)

No documentário pixo, produzido em 2010⁵, a legenda no início do vídeo “pichação não é grafite”, serve para justificar essa vontade de se fazer diferente por meio da pichação. Ao longo do documentário, inúmeros pixadores delimitam que o pixo possui diferenças tanto estéticas quanto ideológicas em relação ao grafite e, nesse sentido, a relação do grafite com o poder público e sua aceitação pela população viram mote para duras críticas dos pixadores. Os grafiteiros teriam promovido uma ruptura com os pixadores, quando tornaram a rua uma galeria, mas o que chama atenção na entrevista de Cripta Djan dada à Revista ‘O viés’, em 2012, é a afirmação de que pixadores fazem dos muros suas telas e ateliês (como os grafiteiros), o que já indica uma estratégia de transformação e inserção do pixo numa outra esfera, ou seja, o pixo como uma forma de arte.

A produção do discurso, como aponta Foucault (2013a, p.08) “é controlada, selecionada, organizada e redistribuída via certo número de procedimentos”. Esses procedimentos conferem ao discurso: a) quem pode ou não dizê-lo; b) uma origem; c) um campo de saber, e, assim, cria-se uma ilusão de que um discurso não seria algo aleatório. Em outras palavras, o discurso não traduz o acaso, uma vez que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. Desse modo, torna-se possível analisar como a questão

⁴ Entrevista de Djan Cripta à Revista O viés realizada em Novembro de 2012 – Disponível: <http://www.revistaovies.com/entrevistas/2012/11/crupta-djan-o-pixador-e-o-artista-que-transcendeu-as-telas/>

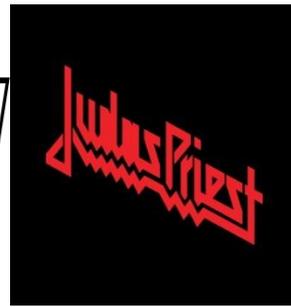
⁵ Documentário completo disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=JjS0653Gsn8>

específica para a utilização da grafia pixação com ‘x’ vira mote para toda uma dispersão de enunciados que crescem e cristalizam uma vontade de verdade que vai amparar-se no campo institucional da arte para produzir subjetividades e toda uma série de códigos à conduta desses pixadores.

A partir da amostra de alguns enunciados e com base nos grupos de procedimentos apontados por Foucault em sua “*A ordem do discurso*”, analisamos como se dá a construção de uma história para o Movimento Pixo e, desse modo, verificamos a existência tanto de um controle externo quanto interno no discurso desses pixadores, em especial no discurso de Cripta Djan. Dentro desses procedimentos, encontramos uma regularidade que emite a crença numa origem para o Pixo. Levando em consideração essa ‘origem’, recuperamos alguns dados das entrevistas dadas ao Documentário Pixo (2010), entre elas a fala de um dos fotógrafos do documentário, identificado como Choque, que afirma que o pixo surge aproximadamente na década de 1980 sob forte inspiração da cultura do Heavy metal e do Hardcore. Desse modo, jovens pixadores se apropriaram de alguns logotipos de álbuns de bandas como Iron Maiden, Kiss, Judas Priest, entre outras, para reproduzirem suas intervenções na cidade.

Outros relatos encontrados nas entrevistas feitas no documentário apontam que a pixação também possui uma associação com o Movimento Punk no Brasil, o que consideramos um importante dado para compreender as transformações que o Pixo atravessou enquanto resistência. O pixo, compreendido como fruto dessa cultura do Heavy metal e do Hardrock, remete às composições sombrias e agressivas desse gênero e à incorporação de características do Movimento punk, cuja autoafirmação de uma marginalidade refletida em gangues de rua e na quebra da hegemonia de valores burgueses, encontra regularidade na pixação paulista que, até então, configurava uma preocupação em não comunicar-se com a sociedade, tampouco legitimar sua prática, mas antes, se configurava como um manifesto, uma tentativa de subverter, de dizer: “não me reconheço nessa sociedade”. Esse era o lugar tomado pelo pixador como estilo de vida, mas que vai passar por transformações que tornam o pixo e a subjetividade do pixador numa defesa de um padrão estético para o pixo.

Nas figuras 1, 2 e 3, é possível observar a semelhança entre as letras confeccionadas nos logotipos de bandas de heavy metal e as letras confeccionadas na pixação paulista e, nesse sentido, podemos atestar a existência de um padrão tipográfico comum: o uso de letras pontiagudas, retas, com poucos elementos de sombra e com cores predominantes, como o preto, o branco e o vermelho.

Figura 1- Logo Iron Maiden⁶Figura 2- Logo Kiss⁷Figura 3- Logo Judas Priest⁸

Ainda pensando os procedimentos de controle do discurso, temos uma interdição que limita quem pode dizer sobre o objeto, ou seja, há a reivindicação de um direito privilegiado ou exclusivo do pixador para falar de sua prática. Na medida em que cresce a defesa de um padrão estético para o pixo, cresce também uma série de acusações⁹ que surgem em relação ao grafite, principalmente após sua descriminalização, e que resultaram na análise de que esta não seria uma prática coerente, que seria domesticada e aliada ao poder público etc. Em contrapartida, o pixo seria uma arte transgressora, autônoma e ética, uma vez que não recebe a autorização de outrem para ser praticada. Assim,

por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. (...) O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 2013a, p. 9-10)

O discurso sobre o pixo, nesse sentido, assume uma vontade de verdade, e essa luta pelo discurso fica evidente quando este recebe sutilmente uma aparência de legalidade, de justiça. Exemplo desse anseio pelo poder se dá quando o pixo deixa de ser associado à ideia de invasão para tornar-se um direito dos transeuntes, uma forma de (re)apropriação, uma forma legítima de ocupar a cidade:

⁶ Imagem disponível em: <http://loudwire.com/iron-maiden-best-band-logos/>

⁷ Imagem disponível em: <http://www.thelogofactory.com/the-kiss-logo/>

⁸ Imagem disponível em: <http://wallpapers-best.com/1216-judas-priest.html>

⁹ <https://catracalivre.com.br/sp/arte-e-design/indicacao/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/> - Entrevista concedida ao Catraca livre, em que Djan Cripta critica o trabalho dos grafiteiros

[3] Eu vejo o ‘picho’ como um direito à cidade, né? Um direito que foi negado a todos de uma forma geral, porque a população em geral não tem participação na construção da cidade, a cidade é imposta, então acho que a pichação é a melhor resposta que existe contra essa segregação espacial.¹⁰

[4] 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 pichação pede mais do que passagem, pede permanência, como pedra lascada e não polida. Como um conceito, e não consequência pede solidez e clama por respeito, e se assim não for o pixo vai pegar.¹¹

[5] “O Pixo é a retomada a cidade por parte dos excluídos. O centro da cidade é um lugar que não foi feito para pessoas da periferia morar. E a gente vai lá ocupar a cidade, é um uso público que a gente faz. Já que a cidade é negada a nós, a gente ocupa na marra”. “É o que eu falo: quando um moleque da periferia teria a chance de colocar o seu nome no topo de um edifício do centro da cidade? Se ele fosse uma empresa, ele conseguiria facilmente. Então, o que vale é o capital. Você vale o que você tem”.¹²

A partir dos enunciados apontados nos excertos 3, 4 e 5 encontramos, no discurso de Cripta Djan, regularidades que apontam para uma romantização da epidemia e da marginalidade que representa o pixador. A associação do pixo ao conceito de enfermidade é utilizada, portanto, como sinônimo de uma insatisfação social, e pelo que apontam os enunciados, Cripta Djan compreende sua prática como uma possibilidade de denunciar a segregação social e a luta de classes que escancaram a desigualdade, a pobreza e a fome. Assim, vemos que até então não há preocupação do pixador com reconhecimento da população, mas há preocupação por um reconhecimento dentro de um determinado grupo de pixadores, um reconhecimento sobre sua técnica, sua arte. A arte vai surgir como uma possibilidade de sair da invisibilidade social e, por esse motivo, há toda uma busca de reconhecimento desse movimento, que vai se afirmar, inclusive pela grafia pichação com ‘X’.

Diferente da pichação contemporânea, as ‘pichações’ da década de 1980, como as de ‘Cão Fila, Juneca e Pessoainha¹³ (Figuras 4 e 5), mesmo sendo consideradas como um marco na história do pixo paulista, são entendidas como uma forma de escrita comum, são ‘pichações’, tendo em vista que não possuem padrão estético como o pixo contemporâneo. Para Lassala (2010), a ‘pichação’ é uma ação essencialmente transgressora e sua subversão é dada pela apropriação que faz do suporte, ou seja, os muros. A ‘pichação’ não possui um padrão estético, sua produção é aleatória e anárquica. Entretanto, as ‘pichações’ são

¹⁰ <http://www.rubrosom.com.br/entrevista-cripta-djan-londrina/> -Entrevista ao Blog Rubrosom, em 07 de abril de 2016.

¹¹ <http://www.criptadjan.com/new-page-49/> - Exerto tirado da página pessoal do pixador

¹² <http://vaidape.com.br/2015/09/cripta-djan-pixo-e-a-retomada-da-cidade-por-parte-dos-excluidos/> -Entrevista Revista Vaidapé, em 24 de setembro de 2014

¹³ Segundo o que atesta Gitahy (2012), esses são ‘pichadores’ de passagem, que ficaram conhecidos na década de 80 e seguiram até 1986. Juneca se interessou pela arte do grafite e entrou para a Faculdade de Artes plásticas, participando de vários eventos e exposições como grafiteiro, enquanto Pessoainha seguiu sua vida no exército. Já Cão fila era um criador de uma raça de cães, o cão fila, e utilizou a silhueta desse cão junto ao seu ‘picho’.

facilmente compreendidas e, pelo seu apelo, muitas vezes poético, e pelo caráter ácido de algumas críticas sociais, são, portanto, assumidas com maior sensibilidade do que o ‘pixo’. Assim, as ‘pichações’ sem padrão estético são normalmente aceitas por sua criatividade e denúncia (Figuras 6 e 7), mas não estão isentas judicialmente, sendo encaradas como conspurcação do espaço público.



Figura 4- Cão Fila¹⁴

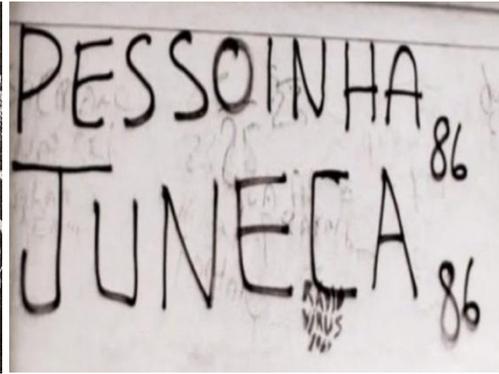


Figura 5- Pichação Pessoinha /Juneca¹⁵



Figura 6- Pichação Faculdade de Letras (UFG)¹⁶



Figura 7- Pichação Casa Temer¹⁷

Como essa manifestação é denominada na lei? Seja ‘Pichação’ ou ‘Pixação’, o enquadramento penal é o mesmo, pois o picho/pixo é entendido como rabisco, como sujeira, como dano ambiental. Logo, a construção de um discurso sobre o pixo é estratégica, uma vez

¹⁴ Figura 4 - <http://www.webdocgraffiti.com.br/vontade-de-liberdade/juneca-em-breve-em-seu-muro>

¹⁵ Figura 5 <https://www.google.com.br/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjFy7rfs57PAhUBvJAKHXqTCQMqjhWIBQ&url=http%3A%2F%2Fbesidecolors.com%2Fa-pre-historia-da-pichacao%2F&bvm=bv.133387755,d.Y2I&psig=AFQjCNHnJwCgiIeb9k6Prhr64fxBceXmvA&ust=1474476657495736>

¹⁶ Figura 6 – Pichação no prédio da Faculdade de Letras da UFG. (Acervo pessoal)

¹⁷ Figura 7- http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2016/41/21/interna_politica,755310/caminhoes-limpam-pichacao-em-frente-a-casa-de-temer.shtml

que, ao marcar a diferença, inclusive na grafia, serve para que o pixo atenda a uma vontade de saber da mídia e especialmente da arte.

Ser pixador está associado à transgressão, mas a transgressão é entendida na pixação, num primeiro momento, em seu sentido literal, como mera negação de normas e leis. Como veremos, a construção dessa subjetividade que nega valores burgueses e que é desinteressada de qualquer coisa que poderia comercializar a potência de seu grito, de sua insatisfação, torna-se, nos últimos anos, o contrário de si mesmo, tendo, portanto, sua resistência incluída, desejada pelos poderes. Por outro lado, há, como parte de punição para quem pixa, a lei federal 12.408, que efetiva o pixo a essa condição criminosa e marginal, mesma lei que descriminalizou o grafite em 2011. Em vistas de tornar o pixo num movimento forte, Cripta Djan apresenta um discurso que eleva o pixo e os pixadores a detentores de um conhecimento político por utilizarem e entenderem sua técnica como arte e não mais como parte de uma conduta agressiva ou criminosa, como é possível atestar em sua entrevista ao *Catraca livre*¹⁸:

[6]Essa geração é mais madura, tem mais conhecimento, tem internet para se politizar. Ainda é pouco, mas o caminho é esse. Já passamos da fase da violência e da fase da disputa de espaço. Agora é um momento novo, do pixador politizado. Esse é o futuro do pixo. Se for para sair na rua, é para fazer alguma ação coletiva, que vai ter repercussão.

O que justifica o interesse de nossa análise pelo pixo é pensar como se constitui o exercício da resistência nesse movimento, como esta funciona e por vezes é desestabilizada por meio dos discursos. Nosso trabalho vincula-se a uma proposta foucaultiana de Análise do discurso e, nesse sentido, considerar a noção de resistência inclui pensar a descontinuidade dos discursos, o enunciado, o acontecimento, as relações de saber/poder e o dispositivo. É com base no discurso e a partir de nossas reflexões acerca do que Foucault propõe que colocamos toda uma dispersão de enunciados em evidência sobre o pixo, para então investigar sua emergência e a possibilidade de terem sido enunciados.

Entre a dispersiva massa de enunciados que constitui o pixo, encontramos regularidades que pontuam a diferença entre grafite e pixação: enquanto o primeiro é associado à arte de rua, o segundo, desde sua manifestação, é entendido como vandalismo. Entretanto, após a descriminalização do grafite, temos um movimento que eleva o grafite à arte e à política, enquanto o pixo permaneceu sendo enquadrado como uma prática criminosa. Há uma literatura que contribuiu para que as duas práticas fossem entendidas como

¹⁸ Disponível em: <https://catracalivre.com.br/sp/arte-e-design/indicacao/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/>

intervenções díspares, a exemplo dos trabalhos como os de Lassala (2010), Gitahy (2012), Paixão (2011) entre outros. Todos esses trabalhos, lançados antes da alteração que descriminalizou o grafite, precipitaram acontecimentos que permitiram outro entendimento pela população, ou seja, toda uma discursivização sobre o grafite que resultou em sua ascensão como arte de rua. Todo esse apelo se comprova com financiamentos de prefeituras e governos estaduais, que passaram a investir em eventos sobre grafite, utilizando-o, assim, de forma asséptica no combate à pixação.

Teria o pixo o mesmo destino do grafite? O que possibilita toda uma discursivização sobre o pixo na atualidade? A sua circulação em espaços onde impera o saber científico, como universidades, cinemas e galerias atende a uma regularidade do corpo social, a saber, o desejo da inovação e a tentativa de se colocar no lugar de vanguarda. Em entrevista¹⁹ recente sobre a última exposição de Cripta Djan, João Correia, que é seu *marchand*, argumenta a favor do pixo como arte e define:

[7] Acho que é uma arte da melhor qualidade, por isso estou exibindo no meu espaço. O meio das artes está sempre atrás de vanguarda, de transgressores, de gente que disrompe e mostra inovação, mas eles acabam buscando novidades em ambientes seguros, acadêmicos e institucionais, que são ambientes controlados, onde um pensamento que tem uma perspectiva nova às vezes não entra. O encontro com o pixo na cidade é diário, mas descartado e ignorado, porque é apresentado de uma forma que as pessoas não acham sofisticada. Aqui proponho essa nova leitura e aqui dentro eles acham lindo.

O argumento de João Correia especula que o pixo adentra uma nova forma de saber, uma nova forma de conceber a cidade e uma nova forma de circular em espaços em que não seria possível conceber essa prática, não fosse por sua associação ao conceito de transgressão. O problema que se desenha é: a partir do momento em que o pixo passa circular por outros espaços e instituições de saber, sua prática assume uma vontade de verdade análoga ao que ocorreu com o grafite, ou seja, o desejo em ser reconhecida como arte? Nesse sentido, sua resistência e transgressão serviriam a quais interesses? Ao interesse particular de Cripta Djan em se promover a partir do pixo ou ao atendimento a um dispositivo de segurança? E mais, há uma ética em torno do pixo? É sobre essas questões iniciais que vamos nos debruçar não na tentativa de respondê-las, mas sob o intento de problematizar essa prática.

Ao contrário de uma análise que olha para o pixo apenas em sua instância marginal, ou pormenorizada, pensamos o efeito de sua construção por meio de discursos que o elevam a condição da arte, de modo que passa a ser produzida sobre o pixo toda uma rede de saberes que garantem a sua circulação e pretensa aceitação. Assim, examinamos as regularidades e

¹⁹ Entrevista sobre a Exposição “Em nome do pixo”. Disponível: <http://www.hypeness.com.br/2016/10/criptan-djan-se-lanca-nas-artes-expoe-seus-20-anos-na-pixacao-e-avisa-o-muro-e-mais-autoritario-que-o-pixo/>

dispersões que determinam a aparição e o desaparecimento de certos enunciados na prática da pixação. Ao descrever esses efeitos e atravessamentos que sofre o pixo, nosso objetivo geral é entender como funciona o exercício da resistência na pixação e, para isso, recorreremos a três possibilidades: a) avaliar o funcionamento de conceitos como o de resistência, transgressão e dispositivo em nosso objeto; b) coletar entrevistas, vídeos e imagens que representam a transição do pixo como objeto de arte; c) fornecer uma análise que leva em consideração o conjunto de práticas discursivas que faz com que o pixo entre num jogo do verdadeiro e do falso.

Ao adotar uma perspectiva que leva em consideração a análise dos enunciados através de suas regularidades e dispersões, nosso estudo apresenta as condições de emergência e rarefação dos discursos em relação à prática da pixação na contemporaneidade. A análise arqueológica foucaultiana estuda a prática do discurso fundamentada no enunciado e, nesse sentido, temos a construção de uma análise que é também histórica. Para Foucault (2012b, p.104), o enunciado é diferente da frase, proposição ou ato de fala, pois está no plano do discurso, naquilo que pode efetivamente ser dito. Com base nesse entendimento de enunciado, vamos partir da precipitação de acontecimentos discursivos que permitem a circulação do pixo e analisar os enunciados em sua exterioridade, como forma a considerar seu caráter de dispersão e de descontinuidade no discurso.

Todo enunciado é composto de uma positividade, nesse sentido há sempre um *a priori* histórico que se refere às condições de existência dos enunciados, e essa positividade vai ser o princípio que permite a atualização, transformação e desaparecimento dos enunciados que caracterizam uma prática discursiva. Interrogar o já-dito em meio à singularidade que compõe o enunciado não é tarefa fácil, posto que a novidade do enunciado está na ordem do acontecimento, e, sendo assim, seus efeitos vão produzir e fazer circular uma reatualização permanente de suas regras. É nessa linguagem opaca e embreante do pixo que vamos nos arriscar a desenredar as linhas de sua singularidade.

Os avanços nos estudos do discurso, nos últimos anos abriram margem para a emergência de vários conceitos, e, nesse sentido, a metodologia para Análise do discurso vai partir para uma análise das regularidades e dispersões, tendo em vista que é preciso olhar para as práticas para pensar a emergência dos enunciados e a rarefação dos dizeres. A análise do discurso é uma área com muitas ramificações e constitui um campo de conhecimento muito fragmentado, a qual compreende uma epistemologia que não procura, diferentemente da

fenomenologia, alguma coisa que estaria por trás do discurso, mas recupera na própria materialidade do que é dito, as relações que colocam luz nos discursos.

É no campo movediço que configura o discurso que lançaremos luz às maneiras como a resistência do sujeito pixador é absorvida por dispositivos que aparentemente não refletem sua prática, mas que vão subjetivar e delimitar o regime do que pode ser dito do pixo e ressignificar conceitos que, de dissidências, tornam-se consensos no discurso dos pixadores. A noção de transgressão é incorporada ao movimento como uma forma de defender o pixo enquanto manifestação artística e como forma de se chegar a uma vida e prática libertadoras.

Tendo em vista a descrição das perguntas e objetivos desta dissertação, o primeiro capítulo desenvolve aspectos teóricos e metodológicos utilizados para o empreendimento da pesquisa. A proposta é analisar algumas entrevistas, tanto em jornais, blogs, revistas, quanto em documentários para apontar a transformação do pixo como objeto de arte. Nesse sentido, avaliamos e descrevemos o discurso de Cripta Djan para problematizar as relações de resistência e a preocupação com a construção de uma conduta ética em seu discurso. É com base nos enunciados que fornecemos a emergência de acontecimentos discursivos (a inserção do pixo em galerias, bienais, etc.) que vão permitir a circulação do pixo numa outra ordem, agora amparado por relações de poder e saber que refletem um jogo pela verdade. Para refletir o funcionamento e exercício da resistência no discurso de Cripta Djan, levantamos as considerações de três pensadores, a saber, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os autores explorados permitem pensar o exercício da resistência, não meramente como uma negação ao poder, mas como parte do poder, ou seja, o que interessa é analisar o que há de singular no poder e que permite o processo de transformação de nossas subjetividades. Desse modo, analisamos como essa resistência se torna positiva para o dispositivo, uma vez que a resistência não se efetiva fora dos dispositivos, mas por meio deles.

O segundo capítulo desta dissertação tem como matéria a definição que Djan Cripta²⁰ dá ao pixo, sendo considerado pelo pixador como “uma enfermidade da vida, como uma praga moderna, peste aerossol”. Essa definição virou mote para que entendêssemos o pixo como uma epidemia caligráfica e discursiva, já que a epidemia é o surto, é a doença infecciosa que se manifesta numa dada população e, nesse sentido, o pixo configura uma ‘doença’ que prolifera nos espaços urbanos e que deve ser combatida. Nossa análise permite compreender a relação entre a população e o pixo, de modo que, por meio do dispositivo de segurança temos uma atualização dos efeitos de transgressão desse movimento.

²⁰ Disponível: <http://www.criptadjan.com/new-page-49/>

O terceiro e último capítulo da dissertação recupera o efeito de transgressão e sua consequente comercialização no mercado das artes. Para tal tarefa abordaremos o conceito de heterotopia, desenvolvido por Michel Foucault, para entendermos como se dá a relação entre discurso e espaço no exercício da resistência. No texto “Outros espaços”, Foucault (2015b) define que o outro foi apagado pela cultura ocidental, logo a heterotopia como o espaço do outro, como lugar do múltiplo e da diferença, foi suprimida pela razão, pelo uno e pelo universal. O empreendimento de Foucault foi, nesse sentido, recuperar os espaços onde as relações de poder se exerciam com a objetivação do mesmo, a exemplo de prostíbulos, prisões, cemitérios. Nossa proposta é pensar a relação do pixador com o museu e a galeria, entendendo esses espaços como espaços reais que criam e simulam vários outros espaços que desterritorializam as relações de força.

Nosso trabalho constitui, portanto, uma tentativa de cartografar as linhas de força da rede que configura o discurso sobre o pixo na contemporaneidade. Desse modo, os discursos que circulam sobre o pixo precipitaram e precipitam enunciados que vão incluí-lo numa ordem discursiva que é o mercado das artes, mas também vai indicar tensões que permitem perguntas em outras direções, ou seja, se partimos das práticas de resistência para pensar o pixo, podemos igualmente pensar na inversão que o pixo causa à ordem discursiva, contaminando-a. O discurso é a máquina de guerra que pixadores, como Cripta Djan, vão se valer para gerar o distúrbio dessa ordem e assim experimentar práticas de liberdade e resistência.



Grafite, por Nikol²¹

²¹ Disponível em: <http://www.aartenarua.com.br/blog/entrevista-grafiteiro-soteropolitano-nicol/>



Pixo, por Caligrafixo²²

CAPÍTULO I

A CONTRIBUIÇÃO DA NOÇÃO DE DISPOSITIVO PARA A ANÁLISE DO DISCURSO E A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES DIVERGENTES

O presente capítulo recupera algumas noções teóricas e metodológicas para entender como o discurso, na medida em que pode ser enunciado, serve para compreendermos o funcionamento das relações de saber e poder e, conseqüentemente, os modos de subjetivação e resistência no exercício da pixação. Tomamos a noção de enunciado e, por meio dela, traçamos uma possível análise para as transformações e atravessamentos que o Movimento pixo sofreu na contemporaneidade. O objetivo do capítulo é, portanto, articular, testar ou, em outras palavras, experimentar algumas noções e conceitos no âmbito da Análise do Discurso para problematizar a preocupação com a constituição de uma conduta ética que serve para legitimar e autorizar as transformações no discurso do pixador Cripta Djan.

1.1- A noção de enunciado e os mecanismos dos dispositivos de poder – saber

²² Disponível em: <http://www.obeiço.com.br/noticias/marina-da-gloria-em-museu-aberto-durante-novembro-12772766>

Crises, rupturas, fissuras são adjetivos que serviram e ainda servem para compreendermos a disciplina de Análise do Discurso. Este campo ainda paradigmático para os estudos da linguagem enfrenta, até a atualidade, acusações de que não faz parte de uma ciência linguística. Saussure já afirmava em seu Curso de Linguística Geral que “a língua é uma instituição social”, ora, se é social tem relação com o que é exterior, com o que não é imanente, e o discurso é que vai dar conta dessa relação. A relação da língua com sua exterioridade e com a descontinuidade de seu movimento é o que torna a Análise do Discurso uma disciplina possível. Como atesta Brandão (1996, p.17):

Inscrevendo-se em um quadro que articula o linguístico com o social, a AD vê seu campo estender-se para outras áreas do conhecimento e assiste-se a uma verdadeira proliferação dos usos da expressão “análise do discurso”. A polissemia de que se investe o termo “discurso” nos mais diferentes esforços analíticos então compreendidos, faz com que a AD se mova num terreno mais ou menos fluido. (...) Definida inicialmente como o “estudo linguístico das condições de produção de um enunciado”, a AD se apoia sobre os conceitos e métodos da linguística (A AD pressupõe a Linguística e é pressupondo a Linguística que ganha especificidade em relação às metodologias de tratamento da linguagem nas ciências humanas”).

A escolha pelo discurso para a análise das práticas sociais provoca, no trabalho de Foucault (1996, p. 08), a consideração dos domínios de saber “que não somente fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem nascer formas totalmente novas de sujeitos e de sujeitos de conhecimento”. Considerando que discurso, para Foucault (2012b, p.143), compreende um “conjunto de enunciados que derivam de uma mesma formação discursiva” é preciso destacar o discurso em nossa análise. O discurso foi objeto frequente nas análises de Foucault e, nesse sentido, o autor compreendia o discurso como a descrição de uma formação histórica a qual não se separa da noção de sujeito, de acontecimento e de uma materialidade discursiva. Foucault concebe o discurso como dispersão, como um resultado de elementos que não estão presos a nenhum princípio de unidade. Como assegura Veyne (2014, p. 16), o que Foucault entende por discurso seria algo muito simples: “É a descrição mais precisa, mais concisa de uma formação histórica em sua nudez, é a atualização de sua última diferença individual”.

O filósofo propõe alguns eixos de pesquisa: o primeiro eixo apontado é em relação a uma história dos domínios de saber em relação às práticas sociais, excluída a preeminência de um sujeito de conhecimento dado definitivamente. O segundo eixo é um eixo metodológico, o qual denomina de análise dos discursos, o que exclui uma Linguística da imanência. E, por fim, o terceiro eixo de pesquisa proposto, o qual define os outros dois e consiste numa reelaboração da teoria do sujeito. Levando em consideração a proposta metodológica

elaborada por Foucault (1996), o estudo da noção de sujeito deve ser feito a partir do discurso, o qual é tomado como um conjunto de estratégias que fazem parte das práticas sociais. Nesse sentido, a constituição do sujeito, para o filósofo, não é dada definitivamente, tampouco é construída a partir da verdade que se dá na história, mas “um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história” (FOUCAULT, 1996, p.10).

A exposição da noção de enunciado para este trabalho faz-se substancial, uma vez que a construção desse arcabouço teórico estabelece importantes diálogos para a Análise do discurso e torna visíveis os fios da rede de enunciados. Nesse sentido, separá-los pode constituir uma possibilidade metodológica que implica analisar qual posição-sujeito se inscreve na história e como a produção de sentidos pode ser reatualizada pelo enunciado, pois, como aponta Fernandes (2008, p.67), “no enunciado há sempre uma posição-sujeito, ou uma função que pode ser exercida por vários sujeitos”. A noção de enunciado é o que permite uma análise que contempla tanto o linguístico quanto o histórico, e a eficácia e atualidade desse conceito atravessa toda obra do filósofo Michel Foucault, o qual contribuiu para a transformação e constante problematização do que se entende por analisar discursos. Segundo Deleuze (2013), a lógica do pensamento foucaultiano toma a linguagem como um sistema longe do equilíbrio e, nesse sentido, “sua noção de enunciado renovaria a própria Linguística”.

Seguindo essas considerações, em que medida a noção foucaultiana de enunciado contribui para a Análise do Discurso? Foucault coloca o problema do enunciado a partir de sua distinção em relação à estrutura proposicional, com a frase e com o ato de fala e aponta que, para todas essas abordagens descritivas, o enunciado nunca passa de suporte ou substância accidental, sendo considerado um “elemento residual, puro e simples de fato, de material não pertinente” (FOUCAULT, 2012b, p.102). Daí a dificuldade da compreensão de enunciado na análise de Foucault, pois sua noção de enunciado o distingue da proposição, no nível de sua estrutura lógica; há uma distinção em relação à frase, no sentido de sua estruturação linguística ou gramatical e por fim, há a distinção dos atos de fala, em sua formulação enquanto “ordem”, “promessa”, “decreto”. Como assevera Orlandi (1987, p.12), “os enunciados não se confundem com esses três tipos de unidades e nem com representações psicológicas.” É nesse sentido que o enunciado não se configura como uma estrutura, mas como uma função de existência, o que justifica que analisar discursos não é o mesmo que fazer uma análise transfrástica ou do ato de fala, pois

o enunciado não é uma unidade do mesmo gênero da frase, proposição ou ato de linguagem; não se apoia nos mesmos critérios, mas não é tampouco uma unidade como um objeto material poderia ser, tendo seus limites e sua independência. Em seu modo de ser singular (nem inteiramente linguístico, nem exclusivamente material), ele é indispensável para que se possa dizer se há ou não frase, proposição, ato de linguagem; (FOUCAULT, 2012b, p.104).

O filósofo não define o enunciado como uma unidade inteiramente linguística, mas pensa como o enunciado ocupa uma função, como se coloca em relação com um campo de objetos, como se abre para um conjunto de posições subjetivas possíveis, coloca-o em um domínio de coordenação e coexistência e aloja-o em um espaço em que é considerado, utilizado e repetido. A análise arqueológica comporta outro problema: a questão não é pensar as regras que permitem a construção de outros enunciados, mas como foi possível que tais enunciados pudessem ter existido e não outros em seu lugar. Como atesta Deleuze (1991, p. 20) “se os enunciados se distinguem das palavras, frases e proposições é porque eles englobam, como seus derivados, tanto as funções de sujeito como as de objeto e de conceito.” Assim, a análise proposta por Foucault não remete os enunciados a uma instância fundadora, ou seja, a análise remete a outros enunciados para que seja possível observar suas correlações e suas exclusões em sua dispersão de acontecimentos e em sua singularidade.

A compreensão do enunciado permite ao analista uma descrição de suas funções, suas condições de existência e o campo no qual o enunciado é produzido. Em sua *Arqueologia do saber*, Foucault (2012b, p.121) desenvolve particularmente um capítulo para tratar desse constructo e indica que “não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistências” e, nesse sentido, cabe dizer que o enunciado funciona em rede, pois não remete a uma instância fundadora, mas a outros enunciados que mostram correlações e exclusões. A análise através dos enunciados é uma análise histórica, pois o interesse é pelas coisas que são ditas enquanto foram ditas. Como sugere Orlandi (1987, p. 17), esse tipo de análise se “distancia de toda interpretação, pois não vive à procura do que as coisas ditas escondem; ela procura a modalidade de existência das coisas ditas, não as imagens ou fantasmas que nelas habitam.” A análise dos enunciados e das formações discursivas desvia-se, portanto, da interpretação, uma vez que esta configura uma reação à “pobreza enunciativa” e uma tentativa de compensar a raridade por meio de uma multiplicação do sentido. Ainda sobre a raridade do enunciado, Foucault elucida (2012b, p.147):

Essa raridade dos enunciados, a forma lacunar e retalhada do campo enunciativo, o fato de que poucas coisas, em suma, podem ser ditas, explicam que os enunciados não sejam, como o ar que respiramos, uma transparência infinita; mas sim coisas que se transmitem e se conservam, que têm um valor, e das quais procuramos nos

apropriar; que repetimos, reproduzimos e transformamos; para as quais preparamos circuitos preestabelecidos e às quais damos uma posição dentro da instituição; coisas que são desdobradas não apenas pela cópia ou pela tradução, mas pela exegese, pelo comentário e pela proliferação interna do sentido. Por serem raros os enunciados, recolhemo-los em totalidades que os unificam e multiplicamos os sentidos que habitam cada um deles.

Ao destacar o discurso como algo finito, limitado, desejado e útil, a análise foucaultiana desloca-se para a questão do poder. Ao precisar o que seria exigido e excluído pela análise do campo enunciativo, Orlandi (1987) demonstra que o método arqueológico de Foucault indica algumas características que são próprias do enunciado. Em primeiro lugar há um princípio de rarefação ou de raridade, com o qual puderam aparecer unicamente os conjuntos significantes que foram enunciados. Em segundo, sugere uma exterioridade que visa reencontrar a sua incidência de acontecimento e, por último, um acúmulo que deve procurar que modo de existência pode caracterizar os enunciados, independente de sua enunciação. A noção de enunciado ocupa posição central no método foucaultiano, e essa noção é fundamental para compreender o arquivo, que constitui um conjunto de enunciados efetivamente produzidos em dada época, sendo “a lei do que pode ser dito”.

Ao tratar do arquivo, Foucault não estaria tratando de uma espécie de fortuna histórica ou da soma de textos de uma determinada cultura, tampouco de instituições que registram e conservam discursos, mas trata do que faz com que as coisas ditas não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento ou do jogo das circunstâncias e, nesse sentido, seu aparecimento existe graças a todo um jogo de relações que caracterizam o nível discursivo. O arquivo é, em primeiro sentido, entendido como o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares, mas é também o que permite que tudo o que é dito não se acumule indefinidamente.

O arquivo é o que delimita a atualização do enunciado, é o sistema de seu funcionamento e o que diferencia os discursos em sua existência múltipla. Outra afirmação importante que Foucault levanta em sua arqueologia é sobre a descrição do arquivo, e, nesse sentido, não poderíamos descrever nosso próprio arquivo numa totalidade, uma vez que é no interior de suas regras que podemos dizer. A análise do arquivo é ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade. É o que vale para nosso diagnóstico justamente por marcar “que somos diferença, que nossa razão é diferença dos discursos, nossa história é a diferença dos tempos, nosso eu, a diferença das máscaras.” (FOUCAULT, 2012b, p. 160).

A arqueologia é o que designa o tema geral de uma descrição que interroga o já-dito no nível de sua existência, e que toma a função enunciativa no exercício do que é dito ao descrever os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo. Dessa maneira, o

enunciado é um objeto que produz, decompõe, destrói, transforma e está constantemente em vistas de se tornar outro, pois,

ao mesmo tempo que surge em sua materialidade, aparece com um status, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra em operações e em estratégias onde sua identidade mantém ou se apaga. Assim o enunciado circula, serve, se esquivava, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade. (FOUCAULT, 2012b, p. 128)

Considerando que a produção do enunciado não se esgota pela língua nem pelo sentido, o enunciado não precisa de um cogito ou de um sujeito transcendental que o torne possível. Assim, a noção de enunciado é aquela que vai romper com uma História totalizante, isto é, com a ideia de espírito de uma época e com universais antropológicos, logo não é necessário pensar em origem, mas tomar o enunciado como objeto de um acúmulo através do qual ele se conserva, se transmite ou se repete, é “pegar as coisas de onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras” (DELEUZE, 2013, p.113). Trabalhar na perspectiva teórica de Foucault é como recuperar um velho jogo, que aparentemente pode soar infantil, mas que, no processo de sua troca, permite um jogo constante de problematização e reproblemática. Como assevera Foucault (2012b, p. 30-31):

É preciso renunciar a todos esses temas que têm por função garantir a infinita continuidade do discurso e sua secreta presença no jogo de uma ausência sempre reconduzida. É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância.

O trabalho com o enunciado e com o discurso aponta para o investimento que Foucault faz ao destacar uma analítica do poder e seus respectivos dispositivos. Assim, após o incursão acerca das noções de enunciado e discurso, nosso trabalho aponta para o deslocamento que Foucault traça a partir do conceito de Formação Discursiva em favor da noção de dispositivo, uma preocupação que surge a partir da discussão da publicação da Arqueologia do Saber. E o que constitui uma formação discursiva? Para Foucault (2012a, p.47), é o que permite descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos,

transformações). Através da definição de formação discursiva que é uma noção operacional, investimos nossa análise a fim de compreender o funcionamento do dispositivo.

Entre os inúmeros trabalhos que sustentam a noção de dispositivo como um aporte metodológico para o estudo do discurso, destacamos o texto de Vanice Sargentini (2015, p. 26) que afirma que, para estudar um dispositivo, é necessário “desnaturalizar aquilo que se põe como assentado na história, fazendo emergir o acontecimento”, o que, em outras palavras, requer do analista reunir a dispersão dos discursos e problematizar como as práticas discursivas produzem e transformam os saberes, os poderes e as formas de subjetivação que podem circular na sociedade.

Os estudos do discurso, em suas mais variadas ramificações, vêm apontando para o conceito de dispositivo como edifício teórico e metodológico de análise e, ao tomá-lo em nossa análise, pensamos num método que não pode ser fechado, pois nós não podemos prever os efeitos que são produzidos no/pelo dispositivo, uma vez que este é, como aponta Deleuze (1996), um conjunto multilinear que é da ordem da cartografia, o que quer dizer que, na dispersão de saberes e acontecimentos, o pesquisador recorta, por meio do objeto, as relações entre o que é dizível e enunciável, pois cada dispositivo tem seu regime de luz que reflete as transformações dos discursos. O sujeito é, nesse sentido, um dado que vai ser constituído por um conjunto heterogêneo de práticas que constituem o dispositivo. O dispositivo está sempre aberto para capturar todas as coisas e, através dele, temos uma rede de inteligibilidade que move, a partir dos saberes, o que pode ser dito, gerado e apagado no interior do discurso. O dispositivo vai constituir, portanto, uma rede, que será a base para empreender nossa análise.

O dispositivo atua como um vetor de conceitos na Análise do Discurso foucaultiana e é o que permite trabalhar com relações e exercícios de poder que, investidos no saber, produzem subjetividades. Como então pensar o dispositivo como método? Como atentam Stassun e Assmann (2010, p.75), “essa é uma afirmação complexa de se fazer, pois não existe um método fechado e generalizável em Foucault”. Segundo a leitura dos autores, o conceito de dispositivo só passa a ser considerado central no pensamento de Foucault por meio de seus interlocutores (Deleuze, Agamben, Dreyfus e Rabinow) e nos seus últimos ditos e escritos. Entretanto, os autores asseguram que o dispositivo assume, por outro lado, uma função estratégica que está inscrita sempre em um jogo de poder que configura o saber e a subjetividade.

Na análise de Agamben (2009), o dispositivo possui toda uma capacidade de capturar, orientar, determinar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os

discursos dos seres viventes, isto é, o dispositivo é um regulador de comportamentos. O autor aponta para uma síntese em três pontos:

A) É um conjunto heterogêneo, linguístico e não linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos. B) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder. C) Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (AGAMBEN, 2009, p.29).

O texto de Agamben argumenta ainda sobre o ilimitado crescimento dos dispositivos que, em nosso tempo, corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. Nesse sentido, Agamben (2009) direciona a análise dos dispositivos ao desenvolvimento do capitalismo, uma vez que, em todo dispositivo, temos a produção de um sujeito, temos um processo de subjetivação. Assim, somos sutilmente contaminados por algum dispositivo, o que permite a indagação: se somos condicionados a esse dispositivo, como podemos resistir? Como fazer frente a ele? Agamben (2009, p.47) sugere que não é possível destruí-lo, tampouco utilizá-lo de modo correto, mas que, por meio de práticas e discursos, a produção das subjetividades e processos de dessubjetivação tornam-se indiferentes e “não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, espectral”.

Sobre a análise do dispositivo e os processos de subjetivação, Deleuze (1996, p.02) destaca as linhas de subjetivação e afirma que essas linhas são linhas de fuga, pois não correspondem a um saber ou um poder, mas a “um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos”. A fecundidade dessa investigação deixada por Foucault, como atesta Deleuze (1996, p.02), “é um estudo que tem muitas misturas para desvendar: produções de subjetividade que saem dos poderes e dos saberes de um dispositivo para se reinvestir noutro, sob outras formas que não de nascer”. O dispositivo constitui o que ainda pode precipitar, o que ainda é processo.

A noção de um dispositivo analítico-teórico permite analisar discursos a partir de um eixo metodológico que problematiza a materialidade linguística, isto é, o dispositivo funciona como um eixo metodológico que compreende uma gama de jogos estratégicos que apontam os enunciados como condição de possibilidade para a análise. O acoplamento de práticas e o regime de verdade nos levam a um dispositivo de saber-poder que permite analisar sob quais condições o dizer verdadeiro se altera e produz subjetividades. O dispositivo, segundo Foucault (2014a, p. 45),

seria um conjunto decididamente heterogêneo, que comporta discursos, instituições, arranjos arquitetônicos, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, em resumo: do dito, tanto do não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo propriamente é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.

Foucault toma o dispositivo como condição de existência com o qual se pode analisar a relação entre elementos heterogêneos. Assim, aponta para as contradições do discurso, para as mudanças de posição. Nesse sentido, tomamos um enunciado tirado na página do Facebook²³ de Cripta Djan, na tentativa de verificar o funcionamento da noção de dispositivo atualizado na prática da pixação. No enunciado em destaque, Cripta Djan alegou em sua página no Facebook: *“O pixo não representa perigo contra a vida”*. Dessa maneira indagamos, o que permite a produção desse enunciado? Reiterando o pressuposto de que o enunciado sempre tem margens povoadas por outros enunciados, tomamos as condições de emergência desse enunciado, e não o contexto em que foi produzido, uma vez que o contexto representa somente o circunstancial e não a possibilidade de que determinado enunciado pudesse ser dito. Desse modo, a defesa que encontramos no discurso de Cripta Djan, ao afirmar que o pixo é oprimido pela força policial ou que pixo é marginalizado devido à classe social dos pixadores, são indicadores importantes, mas que não garantem a efetividade para a análise, o que quer dizer que fatores ideológicos, como são apontados no texto de Cripta, limitam o modo de problematizar a prática da pixação. Cabe verificar nesse sentido, não o que está cristalizado ou naturalizado na pixação, mas pensar as práticas, pensar a resistência.

O enunciado que dá título ao texto do pixador manifesta a alegação de que o pixo não é coisa de marginal, que não é coisa de bandido, mas de sujeitos politizados que modificam esteticamente a paisagem urbana das cidades. Com o argumento de que prisões arbitrárias por formação de quadrilha foram procedidas em Belo Horizonte (MG), e de que pessoas que “sequer representam algum perigo para sociedade” foram presas, Cripta Djan lança algumas questões, como: *“Por que uma pessoa tem que ficar privada de sua liberdade por apenas jogar tinta nas paredes?”*. Na sequência faz duras críticas ao sistema penal brasileiro, indicando que a punição funciona de forma seletiva, a exemplo dos crimes de trânsito, isto é, crimes que tiram vidas e não punem seus infratores, bem como no caso da SAMARCO, que ocorreu no mesmo Estado e que até então não havia punido os culpados, tendo em vista que a

²³ <https://www.facebook.com/djanivson/posts/1705450519668744?fref=nf> Acesso em 08 de abril de 2016.

tragédia de Mariana (MG) destruiu várias vidas e causou danos irreparáveis ao meio ambiente.

O que temos com essas alegações é a tentativa de delegar a responsabilidade ao outro e, nesse sentido, a maneira de resistir do pixador é manifesta pela apresentação de que a prática inscrita no pixo é de outra ordem. Dessa maneira, a questão é mostrar que o pixo não tira vidas e representa mais uma maneira de fazer parte da cidade, sendo, portanto, um instrumento de reflexão em relação à imposição gerada pela atual configuração da cidade, a qual segrega sua população. O discurso do pixador conta com um forte apelo tanto para a manutenção da vida humana quanto da vida ecológica, como podemos verificar na finalização de seu texto:

[8] Só vale lembrar que o pixo não suja os rios, não entope bueiros, não atrapalha a luz do sol, nem prejudica o meio ambiente, muito menos causa danos a vidas humanas. Qual é o perigo que o Pixo representa pra vida? Eu mesmo respondo nenhum, porque a parede é um objeto abstrato, não tem vida. Uma parede não pode valer mais que uma vida, muito menos que a liberdade das pessoas. Opressivo e impositivo é o muro, esse sim é uma intervenção física e destrutiva ao meio ambiente, esse sim restringe a qualidade e a circulação nos espaços públicos, dividindo as pessoas em vez de uni-las.

O pixador ampara-se em uma justificativa ambiental e, para tal empreendimento, recupera a espacialidade urbana como uma forma de segregação social. O muro/parede é, segundo a visão de Djan Cripta, responsável por tal segregação, uma vez que é por meio da segurança que se faz desse muro que determinadas vidas tem valor e outras não, a exemplo dos muros de condomínios fechados etc. Ao propor que o pixo não é danoso à circulação de pessoas e de espaços públicos, o discurso de Djan Cripta empreende uma luta para tornar-se parte da população, mas o que configura uma população? Como nos tornamos parte dela? Em *Segurança, território, população*, Foucault (2008a, p.92) destaca questão de como a noção de população torna-se produtiva e objeto técnico-político de um governo, de modo que os mecanismos de segurança vão incidir sobre um controle a esta população, a qual responde a inúmeras variáveis (epidemias, leis, valores morais etc.), e, assim, temos todo um grupo de procedimentos que vão tornar cada indivíduo em membro e elemento dessa administração. Em contrapartida, a noção de povo, segundo as análises de Foucault (2008a, p. 57), seria tudo aquilo que não pertence à população, uma vez que se recusa a participar da população, resiste a essa regulação e desajusta todo esse mecanismo de controle proveniente da população.

Por que Djan Cripta deseja tornar-se parte da população? Porque há uma luta pela individualidade, uma tentativa de provar, inclusive com os mesmos argumentos e estratégias de uma população, que o pixo não representa risco de vida para a população e tampouco é responsável pelo desequilíbrio ecológico visto nos grandes centros urbanos. Nesse sentido, temos um desejo que caminha para a higienização e aponta sutilmente para uma normalidade,

uma vez que o pixo contribui com essa lógica e “não entope bueiros ou suja rios”. Ao apontar para um inimigo comum, como a poluição e o conseqüente desequilíbrio ambiental proveniente desta, Djan Cripta condiciona seu discurso por meio de saberes que são aceitos nas relações de poder e que servem para majorar a vida.

Entretanto, é possível encontrar uma contradição no discurso de Djan Cripta²⁴ no que toca o desejo pela vida, o direito de se ‘fazer viver’ que é por ele defendido, pois o pixo assume uma atividade que “pede dedicação desmensurada e risco de morte”. Sendo assim, cabe questionar, a qual vida o pixo representa perigo? É nessas contradições que são próprias à existência dos sujeitos e à formação dos discursos que empreendemos nossa análise.

1.2.- Subjetividade e resistência em Foucault

Ao pensar os diferentes modos de subjetivação do ser humano em nossa cultura, Foucault (2014b), em seu texto ‘O sujeito e o poder’, lança a consideração: “Se o sujeito humano está preso em relações de produção e em relações de sentido, ele está preso em relações de poder de uma grande complexidade”. Com base nessa afirmação e tendo em vista que o autor vai pensar no poder como uma positividade no sentido de produção, é que tomamos suas análises para problematizar a relação de resistência e subjetividade na pixação. Como exposto no texto citado, o autor vai esclarecer que o tema geral de seus estudos foi o sujeito e não o poder, entretanto vai destacar alguns questionamentos ao longo do texto, como: “Por que estudar o poder?” e “Como se exerce o poder”? O que Foucault vai tratar é a verificação do funcionamento desse poder, uma analítica do poder e não uma teoria do poder, já que toda teoria, como aponta o autor, supõe uma objetivação prévia.

Ao lembrar do que chama duas “doenças do poder”, Foucault aponta o stalinismo e o fascismo e acrescenta que o poder faz parte de nossa experiência, pois esses movimentos contaram com ideias e artifícios de nossa racionalidade política. O que o autor vai propor, portanto, é uma análise que leve em conta uma nova economia das relações de poder, e economia entendida e utilizada em seu sentido teórico e prático. Sua análise trata as relações de poder por meio do enfrentamento das estratégias e, para tal tarefa, a relação entre a racionalização e os excessos do poder político são tomados de maneira prudente. Assim, sua análise não considera globalmente a racionalização de uma sociedade ou cultura, mas antes, uma compreensão do processo em vários domínios, uma compreensão que dá ênfase às resistências. Para pensar nos processos de subjetivação, temos que pensar como a

²⁴ Página pessoal do pixador in: <http://www.criptadjan.com/new-page-49/> acesso em 16 de novembro de 2016.

racionalização é filtrada na experiência, pois a racionalização é tomada sempre como verdade e, nesse sentido, é importante desnaturalizar o que está cristalizado. Com efeito,

(...) esse novo modo de investigação consiste em tomar as formas de resistência aos diferentes tipos de poder como ponto de partida. Ou, para utilizar outra metáfora, ele consiste em utilizar essa resistência como um catalisador químico que permite colocar em evidência as relações de poder, ver onde elas se inscrevem, descobrir seus pontos de aplicação e os métodos que elas utilizam. Mais do que analisar o poder do ponto de vista de sua racionalidade interna, trata-se de analisar as relações de poder por meio do enfrentamento de suas estratégias. (FOUCAULT, 2014b, p. 121)

Olhar para as resistências é o que permite analisar o poder e pensar as formas de luta. Resistência não é simplesmente a negação, não consiste em dizer de outra forma, mas possui uma complexidade. O poder para Foucault não nega a existência das classes e suas lutas, mas pensa o poder através das práticas. O filósofo mostra que o poder não seria “propriedade” de uma classe. Como atesta Deleuze (1991, p.35), “ele [o poder] é menos uma propriedade que uma estratégia, e seus efeitos não atribuíveis a uma apropriação”. Ao tomar a metáfora da resistência como um catalisador, entendemos que não apenas o poder, mas também a subjetividade, comporta-se de maneira microfísica, fragmentada, capaz de modificar as relações.

(...) O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza e um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. (FOUCAULT, 2012a, p. 284)

Ao compreender o poder como um centro de transmissão e como algo que circula, Foucault aponta para um sujeito que pode tanto exercer o poder quanto sofrer sua ação e, nesse sentido, “o poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder”. (FOUCAULT, 2006, p. 254) Em razão disso não significa que o poder seja fonte ou origem do discurso, uma vez que o projeto de Foucault não é fazer o trabalho de um historiador, mas descobrir de que maneira se estabelecem relações entre os acontecimentos discursivos. A pergunta que perpassa as análises de Foucault é saber “o que somos nós?”. No texto “O que são as Luzes?”, Foucault (2013b) recupera um artigo escrito por Kant ‘*Was ist Aufklärung*’ (O que é o esclarecimento?) e problematiza como a *Aufklärung* determinou o que somos, pensamos e fazemos hoje. Kant desperta o interesse de Foucault por ser um dos principais filósofos que se preocupava com o presente ou com uma ontologia do presente. Nesse artigo, Kant recupera a

noção das luzes (Iluminismo) e propõe uma análise da *Aufklärung*²⁵ completamente diferente, ou seja, o presente não vai ser entendido como pertencendo a uma época do mundo, nem a um acontecimento do qual se percebe os sinais, tampouco a aurora de uma realização, mas como uma saída, uma solução. Foucault (2013b) defende que essa análise desenvolvida por Kant é feita “de uma maneira quase inteiramente negativa”, desse modo a compreensão que Foucault faz do presente não é traçada a partir de uma totalidade ou de uma realização futura, mas pela busca de uma diferença: “qual a diferença que ele introduz hoje em relação a ontem?”

Foucault destaca a complexidade do texto de Kant e aponta que essa “saída” que caracteriza a *Aufklärung* é a responsável pelo rompimento do estado de menoridade da humanidade e acarreta na modificação da relação entre a vontade, a autoridade e o uso da razão. A “saída” apresentada por Kant é ambígua, como sugere Foucault, uma vez que ela é caracterizada como um fato, uma tarefa e uma obrigação e, nesse sentido, recupera a razão para demonstrar que cada sujeito é responsável por seu estado de menoridade e que só se pode sair desse estado a partir de uma mudança que o próprio sujeito opera sobre si mesmo, como num processo de autonomização. Essa análise, na perspectiva de Foucault, não é muito adequada, pois o que Kant faz é produzir uma definição universal do uso da razão pelos sujeitos, e que não serve para satisfazer uma análise histórica das transformações sociais, políticas e culturais.

O que Foucault deseja recuperar através do artigo escrito por Kant é uma problematização do presente e, dessa forma, compreender a construção de um *êthos* filosófico que seja uma crítica permanente de nosso ser histórico a partir da *Aufklärung*. O filósofo faz um interessante percurso para caracterizar esse *êthos*, que pode ser caracterizado de duas formas: Negativamente - sendo a *Aufklärung* um “conjunto de acontecimentos políticos, econômicos, sociais, institucionais e culturais dos quais somos ainda em grande parte dependentes”, a questão que surge como problema não é uma negação da *Aufklärung*, uma vez que a razão é um acontecimento histórico, mas “fazer uma análise de nós mesmos como seres historicamente determinados, até certo ponto pela *Aufklärung*”. Positivamente – Foucault leva em consideração que é preciso dar um caráter mais positivo ao que pode ser um *êthos* filosófico, de modo que o que dizemos, pensamos e fazemos passa por uma ontologia histórica de nós mesmos. O filósofo descreve uma atitude-limite que situa-se nas fronteiras. Assim,

²⁵ A *Aufklärung* é um processo que nos liberta do estado de menoridade. E por menoridade ele [kant] entende um certo estado de nossa vontade que nos faz aceitar a autoridade de algum outro para nos conduzir nos domínios que convém fazer uso da razão. (FOUCAULT, 2013b, p.353).

a crítica é certamente a análise dos limites e a reflexão sobre eles. Mas se a questão kantiana era saber a que limites o conhecimento deve renunciar a transpor, parece-me que atualmente, a questão crítica deve ser revertida em uma questão positiva: no que nos é apresentado como universal, necessário, obrigatório, qual é a parte do que é singular, contingente e fruto das imposições arbitrárias. Trata-se, em suma, transformar a crítica exercida sob a forma de limitação necessária em uma crítica prática sob a forma de ultrapassagem possível. (FOUCAULT, 2013b, p. 364).

O percurso que Foucault faz ao texto de Kant serve, portanto, para problematizarmos como a pesquisa histórica através dos acontecimentos nos auxilia a pensar o presente e as maneiras como nos constituímos e nos reconhecemos como sujeitos do que fazemos, pensamos e dizemos. A crítica proposta por Foucault (2013b) é “genealógica em sua finalidade e arqueológica em seu método”, uma vez que a crítica genealógica serve para deduzir a contingência que nos fez ser o que somos e a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que somos e arqueológica por não depreender estruturas universais do conhecimento ou da moral vigente.

Como sugere Ewald (1997), no texto *‘Foucault et l’actualité’*, a atualidade da filosofia de Foucault começa de uma certa maneira com *‘Was ist Aufklärung’*, de Kant. Foucault compreendia que o presente está fundamentalmente ligado à repetição de um acontecimento anterior e, a nossa atualidade é marcada pela recorrência desse acontecimento que ao mesmo tempo é passado e que, ainda que passado, continua presente, em todo caso nos guia sempre. O acontecimento que inaugura o presente, que constitui uma atualidade, tem uma dimensão que não é da ordem da superfície, mas de uma dimensão propriamente ontológica. O acontecimento de que trata Foucault é a relação do acontecimento no ser.

Nesse texto, Ewald (1997) vai indicar, portanto, que Foucault antecipa os problemas de uma pós-modernidade e destaca o porquê de o pensamento de Foucault ser ainda atual. Ewald aponta quatro atualidades, das quais destacamos a última, que determina uma ‘responsabilidade da decisão’. Essa atualidade do pensamento de Foucault introduz e suscita uma ruptura no sujeito. Logo, a questão é saber quais condições possibilitam uma decisão verdadeira, uma vez que a decisão é que vai configurar um ato no qual o sujeito afirma um risco sobre si mesmo e, nesse sentido, a verdadeira responsabilidade não terá nenhuma referência ou ligação a uma moral, porque, como atesta Ewald (1997), Foucault acredita que a responsabilidade tem uma ligação com a ética, ou seja, sua preocupação está relacionada com uma reflexão da responsabilidade do sujeito através da ética. Desse modo, Ewald conclui que vivemos num tempo em que ninguém pode prever o que está prestes a se precipitar, de modo que tudo pode se precipitar, inclusive o limite, ou seja, as normas, leis, e condutas estão abertas para se transformar.

A construção de uma ontologia de nós mesmos passa por inúmeras transformações, principalmente no que toca um método de análise. O texto de Fernandes (2014, p.105) apresenta como a noção de sujeito transformou-se ao longo da história, a contar pela filosofia antiga, a qual procurava uma explicação racional para o universo, até a filosofia moderna, para quem o conhecimento se torna mote para a libertação do sujeito. Desde então, o sujeito se tornaria o centro das preocupações filosóficas e passou a ser compreendido como racional, autônomo, um sujeito originário e centrado em si – que elege a máxima cartesiana: “penso, logo existo”. Esse sujeito, por sua vez, seria descartado por Marx, o qual indicou um descentramento do sujeito, e nesse sentido, o sujeito é definido por algo que é exterior a si. Outra oposição marcada no texto de Fernandes (2014) é em relação à Nietzsche, o qual compreende o sujeito a partir de uma genealogia, em que o sujeito é constituído nas contradições próprias às relações de força e poder. A filosofia moderna resulta, portanto, no nascimento do sujeito. Por conseguinte, as reflexões de Foucault vão atestar que o “homem é uma invenção moderna” e não seria possível um estudo do sujeito sem considerar o discurso.

A reflexão de que, para pensar o sujeito deve-se tomar o discurso, vai ao encontro da proposta de uma reelaboração da teoria do sujeito sugerida por Foucault em ‘A verdade e as formas jurídicas’ (1996), quando considera a constituição de um sujeito não como dado definitivamente, mas como aquele que se constitui no interior da história, fundado e refundado pela história. Logo, uma análise que concebe o discurso é o que permite problematizar as condições de existência para que um determinado enunciado pudesse ser dito e, dessa forma, compreender as objetivações e subjetivações no meio social.

Ainda pensando na perspectiva do discurso, tudo o que é dito torna-se um produto do saber, de modo que o saber, como sugere Foucault em seu texto ‘Para além do bem e do mal’, assume sempre “uma aparência positiva”. O filósofo conduz uma crítica ao humanismo e aponta como o saber constitui uma autoridade no/pelo discurso, uma vez que esperamos e contamos com a verdade do conhecimento para legitimar nossas práticas. Nas palavras do filósofo, o humanismo seria “o conjunto dos discursos pelos quais se disse ao homem ocidental: Embora você não exerça o poder, você pode, mesmo assim, ser soberano.” E continua: “Quanto mais você renunciar a exercer o poder e mais for submetido ao que lhe é imposto, mais será soberano” (FOUCAULT, 2014c, p.64). O humanismo será, portanto, tudo aquilo que barrou ou proibiu o desejo pelo poder, pois, em nossa ilusão e desejo de sermos a todo o tempo soberano, acreditamos que somos livres.

Como atesta Castro (2009, p. 407), o pensamento de Foucault foi, com frequência, qualificado como antiantropológico, isto devido a suas polêmicas e embates com o humanismo. A premissa metodológica da Arqueologia do saber é desantropologizar a história e inserir nela a categoria da descontinuidade. Nessa lógica exclui-se o antropologismo, uma vez que, por meio dele, “reduz-se o ser e o saber às nossas proporções humanas, ao nosso desejo de mesmice ou de nos assegurar uma identidade ou, ainda, de nos convenceremos de que há uma verdade no homem” (ARAÚJO, 2008, p.44). O homem, em sua ilusão de ser soberano sem exercer o poder, acaba por inculcar o poder. Nesse sentido, Foucault pensa numa história das práticas, na qual o sujeito aparece não como instância fundadora, mas como efeito de uma constituição. O filósofo vai sustentar que o sujeito é uma forma e não substância. Essa forma nem sempre é idêntica a si mesma:

Há, indubitavelmente, relações e interferências entre essas diferentes formas de sujeitos; porém, não estamos na presença do mesmo tipo de sujeito. Em cada caso, se exercem, se estabelecem consigo mesmo formas de relações diferentes. E o que me interessa é, precisamente, a constituição histórica dessas diferentes formas do sujeito, em relação aos jogos de verdade. (FOUCAULT, 2014d p.269)

Quando Foucault se interessa pelos modos como o sujeito se constitui de maneira ativa, por meio das práticas de si, isso não significa que seja o próprio indivíduo que a invente, mas práticas ou esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostas, sugeridas, impostas por sua cultura, sua sociedade e grupo social. E é nesse sentido que justifica que, no exercício de poder, é preciso que haja sempre, dos dois lados, pelo menos certa forma de liberdade. A aparente tautologia do enunciado “se há poder, há resistência” serve para compreendermos que, mesmo quando há uma relação de força desequilibrada, na qual verdadeiramente um tem todo poder sobre o outro, há, ainda assim, a possibilidade de resistência, pois, se não houvesse essa possibilidade, não haveria nenhuma relação de poder. “Não somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa”. (FOUCAULT, 2012d, p.360).

O sujeito constitui o tema geral das investigações propostas por Foucault e, quando o filósofo aponta para uma história do sujeito, ou, antes, para os modos de subjetivação, é preciso, como sugere Castro (2009, p. 408), considerar que a história do sujeito mudou de estilo, de objetos e de metodologia, à medida que Foucault se desloca da questão da episteme para o dispositivo e, finalmente, às práticas de si mesmo. Nesse sentido, o termo subjetivação implica uma compreensão de uma abordagem histórica para a questão da subjetividade, o que

constitui uma oposição à tradição cartesiana. Ainda como atesta Castro, os modos de subjetivação são, precisamente, as práticas de constituição do sujeito.

Há dois sentidos nesses modos de subjetivação, um amplo e outro mais restrito, que se refere ao conceito foucaultiano de ética. No primeiro sentido, os modos de subjetivação são entendidos como modos de objetivação do sujeito, modos em que o sujeito aparece como objeto de uma determinada relação de conhecimento e de poder, enquanto no segundo sentido, o termo ética é pensado a partir da relação do sujeito consigo mesmo ou, em outras palavras, pela maneira como o sujeito se constitui como sujeito moral.

Nas palavras de Deleuze (2013, p.120), Foucault não teria empregado o termo ‘sujeito’ como pessoa ou forma de identidade, mas os termos ‘modos de subjetivação’, no sentido de processo, e ‘si’, no sentido de relação (relação a si). Como pontua a análise de Deleuze,

trata-se de uma relação de força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma “dobra da força”. Segundo a maneira de dobrar a linha de força, trata-se da constituição dos modos de existência, ou da invenção de possibilidades de vida que também dizem respeito à morte, a nossas relações com a morte: não a existência de um sujeito, mas como obra de arte. Trata-se de inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tenta penetrá-los e o poder tenta apropriar-se deles. Mas os modos de existência ou possibilidades de vida não cessam de se recriar, e surgem novos. (DELEUZE, 2013, p.120-121).

O argumento de que a subjetivação é uma “dobra da força” estabelece que a relação consigo sofre uma espécie de metamorfose, pois não deixa de se transformar, de mudar de modo e recuperar as relações de saber e poder para renascer em outras formas. Logo, a analítica da subjetivação, proposta por Foucault, ocorre com a objetivação dos saberes, o que quer dizer que o objeto, conceito e teoria não se fixam, uma vez que são sempre especulados pelos saberes. A proposta de Foucault assume, nesse sentido, um olhar para o presente e para os acontecimentos como possibilidade para compreender as transformações de práticas e das condutas, pois

em parte alguma podemos escapar das relações de poder, em compensação, sempre podemos, e em toda parte, modificá-las, pois o poder é uma relação bilateral. Ele faz par com a obediência, que somos livres (sim, livres) para conceder com mais ou menos resistência. Contudo, bem entendido, essa liberdade não flutua no vazio e não pode querer qualquer coisa em qualquer época; a liberdade pode ultrapassar o dispositivo do momento presente, mas é esse dispositivo mental e social que ela ultrapassa. (VEYNE, 2014, p.168-167)

No processo de subjetivação, o sujeito é ao mesmo tempo livre e constituído e, desse modo, “o sujeito não é natural, ele é modelado a cada época pelos dispositivos e pelos discursos do momento, pelas reações de sua liberdade individual e por suas eventuais

“estetizações” (VEYNE, 2014, p.178). Seguindo ainda as considerações de Veyne, a relação do sujeito e sua liberdade jamais poderiam ser aniquiladas, mesmo que se tornem o contrário de si mesmos, há resistência, mesmo na obediência. O processo de subjetivação deve ser compreendido, portanto, pelas transformações de si por si próprio, em outras palavras é possível admitir que o sujeito toma iniciativas, mas ele não as realiza porque seja dono de si ou dono de seu dizer, pois o sujeito é constituído nas práticas, pelos jogos de verdade, em suas relações com os saberes e poderes. Logo, sendo a estetização uma iniciativa da liberdade, “um sujeito que se estetiza livremente, ativamente por práticas de si, é ainda filho de seu tempo, uma vez que essas práticas não são algo que o próprio indivíduo inventa, mas são esquemas que ele encontra em sua cultura”. (VEYNE, 2014, p. 182).

A proposta de uma teoria da subjetivação e da estetização permite compreender o que Foucault propôs: Problematizar. O processo de problematização concebido por Foucault é pensar “por que certas coisas (comportamentos, fenômenos, processos), que foram completamente negligenciadas até um dado momento histórico, tornam-se objeto de uma preocupação, um problema” (PORTOCARRERO, 2008). Enfim, o que conta a um trabalho de problematização, como o proposto por Foucault (2014f, p. 217), “não é denunciar o mal que habita secretamente tudo o que existe, mas pressentir o perigo que ameaça em tudo o que é habitual e tornar problemático tudo aquilo que é sólido”.

1.3. – Subjetividade e resistência em Deleuze e Guattari

Foucault, um novo cartógrafo?²⁶ Nossa indicação para abrir esta seção vem de um texto escrito por Deleuze sobre Vigiar e Punir, livro de Foucault escrito em 1977. No texto em questão, Deleuze (1991) lança o problema da analítica do poder em Foucault e aponta que “o poder possui uma topologia, uma vez que o poder não assinala um lugar privilegiado onde possa se localizar sua fonte, mas que há uma difusão no poder”. Deleuze arrasta sua análise sobre os métodos foucaultianos para o campo geográfico para articular o funcionamento dos jogos de poder, das práticas de resistência, da subjetivação e da liberdade a partir de seus movimentos, de suas relações, como se fizessem parte de um mapeamento, de uma cartografia.

Numa entrevista dada à Revista Hérodote, Foucault (2012a), é indagado sobre o lugar da geografia em suas análises, já que o filósofo fez uso de algumas metáforas ou termos espaciais muito comuns na linguagem geográfica, como a noção de território, região,

²⁶ DELEUZE, Gilles. Um novo cartógrafo. In: Foucault. Tradução: Claudia Sant’Anna Martins. Editora Brasiliense, 1991.

domínio, entre outras. Logo, a questão lançada pela revista é se havia um “lugar” para geografia na arqueologia do saber. Foucault responde que a arqueologia é um modo de abordagem e enfatiza que o uso de certas metáforas espaciais serviram como uma estratégia. O filósofo explica que essas metáforas são tanto geográficas quanto estratégicas, lançando, assim, uma aproximação da geografia com o exército, já que esta é uma disciplina que se desenvolveu à sombra do exército e, desse modo, há uma circulação de noções comuns tanto no discurso geográfico, quanto no discurso estratégico. O filósofo ainda revela que sua obsessão por esses termos serviram para que ele descobrisse o que realmente procurava: as relações entre saber e poder, uma vez que, ao pensar o saber como um domínio, como um deslocamento, pode-se apreender o funcionamento dessa relação saber/poder e a reprodução de seus efeitos.

Os questionamentos sobre o método foucaultiano encontram alguns desentendimentos não só em relação à geografia, mas em relação a outras áreas do saber, como a linguística, a exemplo da noção de enunciado discutida em seção anterior. Entretanto, nossa investida nesse texto tem como objetivo uma aproximação dos métodos propostos por Foucault e Deleuze. Na tentativa de tatear a proposta de um método cartográfico de análise em Deleuze, temos algumas indicações, em certa medida, de que algumas abordagens desenvolvidas por Deleuze foram iniciadas por Foucault, de modo que Deleuze dá continuidade a algumas de suas teses.

No artigo ‘A cartografia como método para as ciências humanas e sociais’, Prado Filho e Marcela Teti (2013) defendem que a cartografia é um método que serve para analisar e “desmontar” dispositivos, numa clara referência ao artigo ‘O que é um dispositivo?’ escrito por Deleuze²⁷, uma vez que essa metáfora de desemaranhar, desmontar dispositivos é assinalado por Deleuze. A proposta do artigo é propor uma análise do presente que sirva para instrumentalizar, agenciar as práticas de resistência, de modo que o método cartográfico seja entendido como uma “estratégia flexível de análise crítica”, como apontam:

A cartografia social aqui descrita liga-se aos campos do conhecimento das ciências sociais e humanas e, mais do que um mapeamento físico, trata de movimentos, relações, de jogos de poder, enfrentamentos entre forças, lutas, jogos de verdade, enunciações, modos de objetivação, subjetivação, de estetização de si mesmo, práticas de resistência e de liberdade. (PRADO FILHO & TETI, 2013, p. 47).

A partir do que sugere os autores, a noção de cartografia permite a análise de jogos de poder, nesse sentido, é importante ressaltar o funcionamento dessa noção em relação à noção de dispositivo desenvolvida por Foucault, já que o dispositivo pressupõe sempre relações de

²⁷ DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: O mistério de Ariana. Lisboa: Vega 1996.

poder e subjetividade. Deleuze (1996) já atesta no texto supracitado “O que é um dispositivo?”, que analisar o dispositivo é construir um mapa, é cartografar e, desse modo, inscreve-se sob uma noção de poder que funciona como um diagrama. Esse diagrama é entendido como um devir, pois “ele produz um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade” (DELEUZE, 1991, p. 45).

Certificados dessa noção de poder, Deleuze e Guattari apontam para uma noção de resistência que é múltipla, desterritorializada: “as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem com outras” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.25). O filósofo define a multiplicidade como a própria realidade, em outras palavras, as multiplicidades “não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. Para conceituar um método de análise cartográfico e o funcionamento das multiplicidades, Deleuze e Guattari (2011b) recorrem a uma noção advinda da botânica que é a noção de rizoma. O rizoma, como definem Deleuze e Guattari (2011b), em *Mil Platôs*, volume 1, “se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificado, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga”. O rizoma funciona, portanto, como uma estratégia, como um platô, em que se produzem intensidades, está sempre entre coisas, “inter-ser, *intermezzo*”, está sempre em transição.

Para prosseguir o debate acerca do problema da subjetividade/ resistência nos autores, inclinamos nossa análise para um projeto anterior à escrita de *Mil platôs*, e levamos em consideração algumas propostas desenvolvidas no livro “*O anti-Édipo*”, que marca todo um espectro de obras radicais dos anos 1960, que navegam na contracorrente da filosofia, a exemplo de correntes como a Fenomenologia e o Humanismo que tinham, em suas bases, a noção de uno, de totalidade, o que excluiu qualquer relação com o devir, com o múltiplo. Assim como em Foucault, é possível afirmar que Gilles Deleuze e Félix Guattari são anti-humanistas, no sentido em que desenvolvem uma filosofia da multiplicidade, em que tudo é construído por bricolagens. Como sugere Foucault,

seria um erro ler *O anti-Édipo* como a nova referência teórica (vocês sabem, essa famosa teoria que nos anunciaram frequentemente: aquela que vai tudo englobar, aquela que é absolutamente totalizante, tranquilizante, aquela, asseguram-nos, de que “temos tanta necessidade” nesta época de dispersão e de especialização, de onde a “esperança” desapareceu). (...) A melhor maneira, creio, de ler *O anti-Édipo* é abordá-lo como uma “arte”, no sentido de “arte erótica”, por exemplo. Apoiando-se em noções aparentemente abstratas de multiplicidades, de fluxo, de dispositivos e ramificações, a análise da relação do desejo com a realidade e com a “máquina” capitalista traz respostas a questões concretas. Questões que se preocupam menos com o porquê das coisas do que com o seu como. Como introduzir o desejo no

pensamento, no discurso, na ação? Como o desejo pode e deve desdobrar suas forças na esfera do político e intensificar-se no processo de derrubada da ordem estabelecida? (FOUCAULT, 2010b, p.104).

Foucault dá algumas indicações importantes de que “*O anti-Édipo*” é um livro no qual seus autores desenvolvem uma análise que vai considerar a subjetividade, não como era desenvolvida por psicanalistas e semiólogos, que reduzem a organização do múltiplo e do desejo à lei binária da estrutura ou da falta, mas uma subjetividade que lança uma crítica rigorosa do capitalismo, seus processos de controle e os reducionismos da subjetividade. Deleuze e Guattari vão pensar a subjetividade como uma máquina desejante, vão considerar o desejo como produção, como aquilo que “não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta” (DELEUZE/GUATTARI, 2011a, p. 16).

Os autores argumentam que as máquinas desejantes fazem de nós um organismo, mas que, no seio de sua própria produção, o corpo sofre por estar assim organizado, uma vez que o corpo é uma formação molecular aberta, e essa estruturação molecular, quando desfeita, toma novas formas, nunca é plena, pois está em constante rearranjo. Deleuze e Guattari introduzem uma crítica da repressão capitalista e encontram, na figura do esquizofrênico, uma linha de fuga, já que o capitalismo é responsável por recalcar a produção desejante e, conseqüentemente, impossibilitaria novos modos de vida, uma vez que, no capitalismo, os corpos são reprimidos logo na infância, impedindo a experimentação.

A crítica desenvolvida em “*O anti-Édipo*” contra a psicanálise se dá, segundo o entendimento dos autores, porque a psicanálise foi responsável por “esmagar” a ordem da produção e tê-la revertido à ordem da representação. Desse modo, os autores desenvolvem suas teses sobre a esquizoanálise, que considera que “o desejo é máquina, síntese de máquinas, agenciamento maquínico” que é “da ordem da produção” (DELEUZE, GUATTARI, 2011a, p. 390). No livro “*Conversações*”, há uma entrevista de Gilles Deleuze e Félix Guattari para Catherine Backès-Clement, na qual os autores esclarecem que a esquizoanálise:

É uma análise militante, libidinal-econômica, libidinal-política. Quando opomos os dois tipos de investimento social, não estamos contrapondo o desejo, enquanto fenômeno romântico de luxo, aos interesses que seriam exclusivamente econômicos e políticos. Acreditamos, ao contrário, que os desejos sempre se encontram e se dispõem onde o desejo lhes predetermina o lugar. Por isso, não há revolução conforme aos interesses das classes oprimidas se o desejo mesmo não tiver tomado uma posição revolucionária mobilizando as próprias formações do inconsciente. Pois de qualquer modo o desejo faz parte da infraestrutura (não acreditamos de modo algum num conceito como o de ideologia, que não dá bem conta dos problemas: não há ideologias). O que ameaça eternamente os aparelhos revolucionários é elaborarem uma concepção puritana dos interesses, e que são

sempre realizados apenas em favor de uma fração da classe oprimida, de tal modo que essa fração reproduz uma casta e uma hierarquia totalmente opressivas. Quanto mais se sobe numa hierarquia, mesmo pseudorrevolucionária, menos possível se torna a expressão do desejo (em compensação, ela aparece nas organizações de base, por mais deformada que seja). (...) O que denunciemos são todos os temas da oposição homem-máquina, o homem alienado pela máquina... etc. (DELEUZE, 2013, p. 30-31).

“*O anti-Édipo*” e suas teses apontam que o capitalismo é capaz de transpassar seus limites, de modo que absorve seus próprios contrassensos, codifica e monetariza tudo. “O capitalismo instaura ou restaura todos os tipos de territorialidades residuais e factícias, imaginárias ou simbólicas, sobre as quais ele tenta, bem ou mal, recodificar, reter as pessoas derivadas das quantidades abstratas”. (DELEUZE/GUATTARRI, 2012, p. 53). “*O anti-Édipo*”, como argumenta Foucault (2010b), é o primeiro livro ético que se escreveu na França e “ser anti-Édipo tornou-se um estilo de vida, um modo de pensamento e de vida, pois a grande questão que vem a tona é “Como fazer para não se tornar fascista, mesmo quando (sobretudo quando) se crê ser um militante revolucionário?”” Como desalojar o fascismo que se incrustou no nosso comportamento?”

Em meio a essas questões, a resistência assume um caráter nômade, uma vez que o sujeito nômade toma o desejo positivamente, ou seja, o desejo libera-se de uma categoria negativa como a falta e é entendido como potência, como produção. Através da reorganização das máquinas desejanças, o sujeito torna-se capaz de criar territorialidades novas para ele, torna-se nômade, preocupado em experimentar ao invés de interpretar. O pensamento nômade está diretamente relacionado com a capacidade de produzir a si mesmo, aumentar a própria potência, criar para si um corpo sem órgãos²⁸.

A filosofia de Deleuze e Guattari nega, portanto, a noção moderna de subjetividade, pois esta possui uma forte relação com a noção de consciência e elege a razão como atividade que conduz o sujeito a forjar uma identidade para si mesmo. Nessa constituição, o sujeito é núcleo da certeza, e o pensamento é construído pela racionalidade, por um cogito – e a verdade passa a ser promovida por meio de um processo de representação, justamente o que Deleuze e Guattari negam. A concepção de sujeito estabilizado foi sendo gradualmente

²⁸ O corpo sem órgãos (CsO) é um conceito desenvolvido em “*O anti-édipo*” e no “*Mil Platôs*” – É um conceito retirado de Artaud. O CsO não é inimigo dos órgãos, mas inimigo do organismo. Ou seja, não é inimigo dos instrumentos, mas inimigo da instrumentalização. Pura busca de intensidades, o CsO procura desfazer-se da organização produtiva em que foi inserido para tornar-se produção de realidades diferentes das que lhe deram. Ele odeia o adestramento. O corpo antes estava doente, sua vida estava desintensificada, anestesiada, sua rotina não lhe proporcionava nada de novo. Com a criação de um Corpo sem Órgãos, o corpo se torna improdutivo para se tornar intensivo. As coisas passam novamente a fluir, a afetar; o corpo acorda e percebe que está vivo, não é um instrumento, mas um conjunto de sensações.

denunciada, e noções, como identidade, essência, substância, ser e sujeito, são descartadas, uma vez que estariam ligadas à ideia de um sujeito psicologizante e transcendental.

Como afirma Brito (2012), Deleuze e Guattari vão pensar numa subjetividade descentrada, múltipla e nômade e que dialoga com a superfície e não com o fundamento. Desse modo, os autores rompem com o entendimento de um sujeito universal, o que também ocorre na filosofia foucaultiana. A subjetividade, para Deleuze e Guattari,

é uma trama que não está dada, mas que está em composição contínua com diferentes arranjos, sendo assim, ela não está na ordem do “identificado”, como uma espécie de moldura formatada e fixada que leva à padronização do indivíduo a ser conhecido e reconhecido, pois ‘a subjetividade não é passível de totalização ou centralidade no indivíduo’. (...) Portanto, não há nenhum ‘eu’ que sendo pensante detenha o critério de tudo o que seja verdade, certeza, que leva a transformar o “eu” em *subjectum*, em um fundamento de toda a representação, que seja a unidade, o centro, o limite fundador, como sugere o pensamento moderno. (BRITO, 2012, p.07)

Ao sugerirem uma subjetividade que é inventiva, desafiadora de si mesma, os autores entendem que esta apresenta e fomenta diferentes modos de existência, de modo que está associada a um pensamento estético e ético. Ao adotar um modo de vida ético, o nômade seria capaz de se movimentar pelo exercício construtivo de si, construtivo de uma subjetividade singular, a qual rejeita a moralidade, o julgamento e o dever ser. Como aponta Schöpke (2012, p. 170):

nada é mais natural para um nômade – homem de espírito aventureiro, incansável em seus objetivos e implacável quando o assunto é a defesa do seu próprio modo de vida - do que tomar o devir como o “verdadeiro” destino para sua existência incerta. Afinal, o guerreiro não obedece (no sentido mais estrito do termo) a ninguém; ele desconhece as exigências do Estado e da moral sedentária. Sua moral não é da comunidade, mas do “bando”. Suas regras são de uma “minoridade” que não se mistura – mesmo que na aparência, ela pareça fazer parte do aparelho do Estado.

Deleuze e Guattari apontam para a relação entre um espaço liso e outro espaço estriado e entendem que esses são espaços que não possuem a mesma natureza, sendo o liso o espaço onde o nômade desenvolve a máquina de guerra e o estriado o espaço onde o sedentário é instituído pelo aparelho do Estado. Entretanto, os autores esclarecem que há uma coexistência nesses espaços, uma vez que “o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado, e o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.192). A associação entre esses espaços e os processos de constante territorialização e desterritorialização dos mesmos determina uma resistência que ora pode se instalar num espaço estriado e estrategicamente modificar e

subverter sua ordem e ora pode instalar-se num espaço liso e utilizar mecanismos próprios de um espaço estriado.

O espaço liso e estriado são entendidos a partir de certos modelos (tecnológico, musical, matemático, físico, marítimo e estético) e a consideração desses modelos é o que permite analisar seus aspectos e suas relações. Nosso destaque é para a análise do último modelo, isto é, o modelo estético, o qual configura uma arte nômade que designa uma oposição às formas de institucionalização e que, conseqüentemente, produz a desacomodação. A escolha pelo último modelo se dá pelo tema de nosso objeto, pois o pixo coloca-se como uma arte que produz no corpo da população um incômodo, um mal estar social.²⁹ Deleuze e Guattari (2012, p. 228) apontam que, no espaço estriado, o capitalismo recria, reconstitui um espaço liso, e o que interessou a eles foram as passagens e as combinações nas operações de estriagem e alisamento. Nesse sentido, afirmam:

(...) O que nos interessa são as passagens e as combinações nas operações de estriagem, alisamento. Como o espaço é constantemente estriado sob a coação de forças que nele se exercem; mas também como ele desenvolve outras forças e secreta novos espaços lisos através da estriagem. Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como o nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente os espaços lisos não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 228)

Por fim, o que os autores deixam como questão é o problema da relação de uma subjetividade nômade com os espaços. Como advertem, os espaços passam por constantes processos de desterritorialização e, nesse sentido, o nomadismo é a combinação que se estabelece entre a máquina de guerra e o espaço liso. Deleuze pontua que não se pode dizer que as linhas de fuga sejam forçosamente criadoras ou que os espaços lisos sejam melhores que os estriados ou segmentados, mas que

numa cartografia, pode-se apenas marcar caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e de perigo. É o que chamamos de “esquizoanálise”, essa análise das linhas, dos espaços, dos devires. Parece que é ao mesmo tempo muito próximo e muito diferente dos problemas da história. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.48).

1.4- A construção de uma experiência estética e ética no discurso de Cripta Djan

Sendo a resistência inerente ao poder, como é possível transformar a resistência numa experiência estética / ética? Entender que a resistência seja parte do poder implica dizer que a

²⁹ Esse tema será assunto de um próximo tópico.

analítica do poder, mesmo em seu funcionamento microfísico, é aquela que vai simular, mascarar e ocultar seus mecanismos. Assim, o poder é responsável por levar o sujeito à impressão de que não é conduzido e que parte de si mesmo sua luta, de modo que se torna comum na atualidade, principalmente em movimentos contestatórios ao poder, a manifestação de que espaços de fala devem ser preservados e respeitados seus protagonismos. Entretanto, na sua tentativa de se tornar soberano, esse sujeito, também, se torna conduzido em seu discurso, uma vez que o discurso é ele também, constituído por dispositivos de poder e saber.

Por quê as lutas contemporâneas nos interessam para problematizar o trato que Djan Cripta dá ao pixo? Por que levar em consideração seu discurso? É cada vez mais comum, no discurso de Djan Cripta, uma luta em assumir-se como o protagonista do pixo. Isso se explica pela reivindicação que faz para que o pixo torne-se uma estética. Como apontará a análise que se segue, o saber que Djan demonstra sobre sua prática passa a produzir efeitos morais, pois há a busca de uma legitimação e a produção de um discurso da verdade que autoriza quem pode ou não dizê-lo, o que conseqüentemente estabelece quem é pixador e quem não é, segundo o seu entendimento. Essa forma de legitimação opera através de uma naturalização de nosso olhar, que é construído por termos morais que só funcionam devido às relações de saber que vão justificar e criar uma aparência positiva daquele que ‘detém’ um saber sobre determinada prática, sendo, portanto, autorizado a dizer, eleito e convocado como representante legítimo de sua prática, que é o que vemos acontecer com Djan.

Uma recente biografia, intitulada “Em nome do Pixo”, de Gustavo Lassala³⁰, produzida em 2014, apresenta a construção de um processo histórico do pixo. Para isso, como justifica o autor, Cripta Djan é selecionado devido ao seu acervo documental, pelo conhecimento que possui da história da pichação, uma vez que, através de seu trabalho, foi possível verificar que o pixo está inserido num processo de aceitação na área artística, o que resultou na legitimação social e estética de alguns de seus personagens, entre eles Cripta Djan. O foco da tese de Lassala tem por objetivo apresentar uma biografia de seu personagem, Cripta Djan, que é descrito como um sujeito que tem um estilo de vida próprio, sendo um pixador incomum e singular. Entretanto, tudo o que é feito na tese, que aparenta ser um relatório de pesquisa com as impressões do autor, são descrições dos feitos de Cripta Djan e uma tentativa de caracterizá-lo como um jovem transgressor da periferia que, apesar de estar inserido no mercado da arte, não perde os laços com sua base social e conseqüentemente com o pixo.

³⁰ Gustavo Lassala é autor do livro *Pichação não é Pichação: uma introdução à análise das expressões gráficas urbanas*, que foi fruto de sua dissertação de mestrado ‘Os tipos gráficos da pichação: desdobramentos visuais’.

Assim, ao considerarmos os discursos de/sobre Cripta Djan como mote de análise, nosso intento é, ao contrário do que faz Lassala, verificar como se dá a construção de uma subjetividade que estabelece um cuidado em seu discurso. Tendo em vista que os acontecimentos na mídia já vem selecionados e filtrados, a legitimação de Cripta Djan como representante e líder do pixo surge de um discurso que coloca esse sujeito sob uma suposta relação ética com o objeto de sua prática. Logo, encontramos enunciados em que o Cripta Djan não utiliza propriamente o termo ética, mas se refere a uma espécie de “responsabilidade”, de “reflexão” que o pixador deve ter, pois ao adentrar outros espaços (galerias, universidades) estaria potencializando o pixo e não se tornando um “vendido” como os grafiteiros. Verificamos, então, como Cripta Djan é produzido através da inscrição em outros espaços, como há um repensar da própria trajetória, uma avaliação de suas ações, ou seja, como surgem, a partir dessa subjetividade, uma necessidade de revisão e um desejo latente de justificar, de legitimar o pixo e como este é tomado em sua prática.

Como pensar o trabalho de transformação de si mesmo de maneira ética? Como se dá a relação do sujeito consigo mesmo? Ao sustentarmos a tese de que há uma transformação no discurso de Cripta Djan e que possivelmente seu discurso anseia por uma ética, é preciso então levar em consideração o que constitui um trabalho de transformação. No texto “É importante pensar?”, Foucault (2010a, p.354), ao ser indagado por Didier Eribon sobre um possível reformismo em seu pensamento, pondera que as reformas não se produzem no ar e problematiza que o que deve ser levado em consideração é aqueles que, de fato, vão gerir essa transformação. Mais adiante, Foucault afirma que transformação e crítica não devem opor-se, sendo papel da crítica destacar quais modos de pensamentos adquiridos e não refletidos repousam nas práticas que aceitamos. Desse ponto, o filósofo vai mais além e indica que

a crítica (e a crítica radical) é absolutamente indispensável para toda transformação, pois uma transformação que ficasse no mesmo modo de pensamento, uma transformação que só fosse uma certa maneira de melhor ajustar o mesmo pensamento à realidade das coisas não passaria de uma transformação superficial. (FOUCAULT, 2010a, p. 356-357)

O trabalho do pensamento sobre si mesmo deve constituir uma transformação e uma crítica, uma vez que todo projeto de reforma expõe e torna aparente as crises e conflitos que resultam numa nova relação de forças. O trabalho sobre si mesmo vai exigir do sujeito uma maneira de pensar que seja diferente do que se pensava antes, desse modo, observamos que para Cripta Djan estar inserido nesse processo de transição do pixo, foi preciso mostrar que sua trajetória na pixação mudou ao longo de seus vinte anos como pixador. Assim, é possível

notar em seu discurso a necessidade de mostrar outros saberes envolvidos na prática de pixar, a exemplo do uso dos termos ‘invadir’ e ‘ocupar’, que notadamente revelam sentidos diferentes no que se refere ao seu envolvimento na 29ª Bienal de Arte em São Paulo:

[9] A gente já sofreu repressão pesada lá em São Paulo depois que a gente invadiu a Bienal e a Carol ficou presa lá [Caroline Pivetta da Mota, presa ao participar da intervenção dos pixadores na 28ª Bienal da Ante Contemporânea, em São Paulo], a pedido do governador. Ela é de Santa Maria, inclusive. Aí a gente teve a dimensão que a gente tava numa briga política. Teve que vir ministro da Cultura ajudar a gente, pra soltar a menina. Criou um embate político, tipo: “Ministro pede a Serra que liberte pixadora”, essas coisas. Mas eu fico preocupado, uma vez eu tava como “procurado” e fui preso. E eu sabia que eu não tava devendo nada. Aí todo mundo ficou preocupado. Os advogados que defendem a gente acharam que era golpe político pra nos ferrar, que era coisa de prefeito. Eu tinha acabado de fazer um protesto grande... Mas era um grande equívoco, porque não tinham dado baixa nos meus processos... Mesmo assim, eu tenho essa preocupação sim. Por que é foda, né? Eu sou uma espécie de inimigo público para esses caras. Mas eu não vou me oprimir, eu aprendi uma coisa: os pixadores são a resistência das ruas. (...) Então é isso, a gente não vai se oprimir.³¹ [sic]

[10]A gente não invadiu nada, a gente se encaixou no projeto curatorial. O curador veio a público no Jornal Nacional dizendo que a Bienal daquele ano teria um andar vazio pra intervenções urbanas. Então a gente se sentiu convidado, aí entramos e ocupamos. Só que fomos reprimidos. Eles prenderam uma amiga nossa, a Carol do SUSTOS. Tudo isso deu tanta polêmica que o Ministro da Cultura Juca Ferreira saiu em nossa defesa, falando que nossa intervenção foi legítima e acompanhava o projeto da curadoria.³²[sic]

Os excertos anteriores referem-se a entrevistas dadas por Cripta Djan em épocas diferentes e, o excerto 10 apresenta um cuidado, uma vez que o termo invadir já possui um sentido pejorativo que designa a ilegalidade e a criminalidade, não mais interessantes, pois, soma-se, a essa nova fase que vive a pixação, o desejo em experimentar, em colocar-se como parte de um projeto, como parte de um saber que serve para legitimar sua ação. Se antes o uso do termo “invadir” estava associado a um pensamento contestador, a um embate, agora sua negação vai mostrar que houve um entendimento de que não só ele [Cripta Djan], mas todos os outros pixadores são parte da Bienal, tem legitimidade para estar lá, isso devido ao trabalho que desenvolvem na cidade. Cripta Djan vai reconhecer-se como artista e o protesto dá lugar à intervenção, ao ‘encaixe’ no projeto curatorial da Bienal.

Para tomar a constituição de uma subjetividade ética no discurso de Cripta Djan é preciso fazer um deslocamento que recupera alguns conceitos, entre eles, o cuidado de si, um termo que foi conduzido às análises de Foucault a partir da década de 80 e significa “uma maneira de fazer a história da subjetividade, mas já não através de separações entre loucos e não loucos, enfermos e não enfermos, delinquentes e não delinquentes, mas através da formação e das transformações em nossa cultura das relações consigo mesmo” (CASTRO,

³¹ <http://www.revistaovies.com/entrevistas/2012/11/cripta-djan-o-pixador-e-o-artista-que-transcendeu-as-telas/>

³² https://www.vice.com/EN_UK/article/exposicao-pixo-cripta-djan

2016 p. 93). Logo, nossa questão é entender e descrever no discurso de Cripta Djan como se dá esse desejo em dirigir-se a uma ética e como o pixador traça algumas alternativas às fronteiras morais vigentes e experimenta novos modos de ver e viver por meio do pixo.

Na entrevista “A ética do cuidado de si como prática da liberdade”, Foucault (2014d) discute as relações entre subjetividade e verdade desenvolvidas ao longo de seu trabalho e atesta que a ética constitui uma prática refletida da liberdade. O filósofo ampara-se no problema da sexualidade e explica que a prática da liberdade funciona na relação em que libera-se o desejo, assim, a relação que o sujeito tem com o desejo é o que permite uma condução ética de si mesmo na relação de prazer com os outros. Esse dado é importante, pois Deleuze e Guattari (2011) também vão ao encontro da liberação do desejo na constituição de uma subjetividade nômade, múltipla, livre e conseqüentemente ética.

Ao partir desse questionamento cabe analisar a constituição da subjetividade de Cripta Djan não pelo seu caráter de insurgente ou marginal, mas considerar e ultrapassar essa fronteira, levando em consideração a resistência, a luta pelo discurso, o desejo em experimentar espaços que foram negados a ele. Sendo assim, a proposta desta seção é articular algumas relações metodológicas entre as contribuições de Foucault e de Deleuze, entendendo que os dois autores vão dialogar no que toca as relações de resistência, cada qual com sua singularidade. Para isso, recuperamos, em nosso objeto, alguns enunciados que configuram essa possibilidade de análise e que consiste em tomar tanto o arqueólogo, Foucault, quanto o cartógrafo, Deleuze. É sob esses diferentes campos do saber que encontramos um ponto em comum nesses autores para pensar a resistência: a ética como forma ou como possibilidade para se chegar à liberdade.

Em entrevista a Didier Eribon, Deleuze (2013) afirma que, quando Foucault pensou na constituição de estilos de vida, o filósofo pensou igualmente num modo de vida estético, que, em seu entendimento, é denominado de ética. Desse modo, não é possível falar de ética sem recorrer à moral, uma vez que esta está em oposição à ética. A moral seria, portanto, um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções, enquanto a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos em função do modo de existência e no que isso implica. É a relação consigo mesmo, é uma prática, um modo de ser.

Tomando as considerações apontadas por Deleuze e pontuando, grosso modo, a moral e a ética, seria a moral de Cripta Djan uma moral orientada para o código ou orientada pela ética? Para emprendermos esse incursão em torno da relação ética consigo mesmo, temos que

compreender que o sujeito se coloca como objeto para si mesmo, o que significa que esse sujeito se torna objeto de práticas, de trabalhos, elaborações, estetizações, o que aponta para um afastamento daquela noção de que o sujeito seja consciente, livre ou autônomo. Trabalhar na perspectiva de uma estética da existência, para Foucault ou no nomadismo do pensamento, proposto por Deleuze e Guattari, permite testar e analisar o exercício da resistência no nível dos discursos. Desse modo, problematizar as transformações no pixo paulista implica verificar os efeitos dessa transformação na subjetividade de Cripta Djan.

Toda visibilidade dada à Cripta Djan na mídia e em outros espaços de saber se deu pelo fato de que o pixador assume uma posição-sujeito que autoriza sua circulação como um dos principais representantes do pixo e, para isso, há uma série de discursos que vão constituirlo como um artista marginalizado. Esse reconhecimento veio de sua fama no pixo, uma vez que Cripta Djan é o pixador com maior número de pixos em lugares arriscados na capital paulista e chegou a pixar o topo de um edifício de trinta andares, um feito até então não superado por outros pixadores. Outro fator que permitiu esse reconhecimento foi a produção de dvd's para os pixadores, entre eles se destacam os documentários '100 comédia' e a série 'Escrita urbana' que contam com filmagens de pixadores 'escalando' edifícios para deixar suas marcas. O investimento em tornar-se um *videomaker* da pixação surgiu em 2004, depois de uns problemas com a justiça (Cripta Djan respondeu alguns processos devido sua prática como pixador). Entretanto, o pixador continuou a promover pixo através de uma prática comum na pixação: documentar em pastas assinaturas de pixadores, reportagens sobre o pixo, convites de festas nos '*points*', além da produção de vídeos e fotografias, o que fez com que Djan Cripta reunisse um grande acervo sobre pixação.

Ante todo o reconhecimento dado à Cripta Djan, quais condições de emergência, quais acontecimentos permitem analisar uma preocupação ética em relação aos discursos que circulam sobre o pixo? Pensamos que tal empreendimento ocorre no momento em que emergem diferentes saberes sobre o mercado das artes e a possibilidade de pixos, como os de Cripta Djan, terem abertura nesse mesmo mercado. Vale ressaltar que essa abertura ao mercado não se deu pelos pixadores, mas pelos grafiteiros, como o próprio Cripta Djan atesta em entrevista ao site de entretenimento 'Catraca livre'³³: "a gente descobriu que eles estavam vendendo uns quadros com a estética do pixo, usando grafiteiros que pagavam de pixador, mas que nunca pixaram." Nesse sentido, o pixador busca ser reconhecido como representante legítimo do Pixo e vê uma espécie de apropriação do pixo em trabalhos de grafiteiros. Nesse

³³ Disponível: <https://catracalivre.com.br/sp/arte-e-design/indicacao/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/>

sentido, há um desejo, por parte de Cripta Djan, em experimentar o mercado das artes, já que seu trabalho está amparado na arte conceitual, como fica evidente na entrevista dada à Revista ‘O Viés’³⁴:

[11] O que acontece é um deslocamento de contexto que vira uma representação estética e um reconhecimento existencial. Então, o pixador tem que ter noção de que é só isso que a gente vai alcançar, e acho que é íntegro também o reconhecimento estético do pixo. Lógico que uma reprodução estética dentro de um espaço desses perde sua potência, mas também tem que entender que tipo de reconhecimento que ela está tendo. Tem como entrar em uma galeria com integridade, o pixador demonstrar o trabalho dele, por que não? Eu acho um papo muito classista os artistas mesmo da arte contemporânea falarem “os caras querem entrar pro circuito, eles tem é de ficar na transgressão, no rolê deles”, mas a gente não pode ter um reconhecimento? Temos que ficar à margem sempre? Por que se o corre do pixador é existencial, e se essas instituições começam a reconhecer e valorizar, eu acho digno, íntegro esse reconhecimento. O único problema que pode acontecer é ser como é o caso do grafite. O problema do grafite não foi ele entrar na galeria, não foi esse reconhecimento da estética no meio da arte contemporânea. O problema foi quando o grafite passou a ser usado como instrumento do Estado, tipo como uma vassoura do Estado. O grafite começou a virar propaganda do Estado, e perdeu a sua liberdade. O lugar que legitima essas intervenções é a rua, então, se o cara não está nem mais fazendo o ofício dele, como ele vai ter integridade para ter o reconhecimento? Imagina, se eu fosse um pixador que corresse por prefeitura fazendo painéis de pixo autorizado, como é que eu ia ter credibilidade com a galera do movimento, até mesmo pra ser reconhecido por um circuito, porque o que a gente frisa é que esse reconhecimento seja pelo que o pixo é na sua essência. Tem as duas vertentes do pixo a serem exploradas, que é essa questão estética do pixo – existe um processo criativo, um processo artístico pra se desenvolver essas letras e a tipografia está dentro das artes visuais, o que já torna a pixação objeto artístico -, e também o ato do pixador, que é o ato libertário do artista de ir contra o que está estabelecido pelo poder.

Como podemos observar Cripta Djan não vê problemas na relação de representatividade que o pixador pode ter por meio do mercado das artes, mas entende que deve haver uma “integridade” por parte do pixador, ou seja, um entendimento dos movimentos que pode fazer. Cripta Djan coloca-se como o próprio gestor de sua transformação, uma vez que associa um pensamento crítico em relação ao grafite. Ao expor os problemas que surgiram da prática exercida pelo grafite, o pixador coloca em evidência as relações de poder desencadeadas pelos dispositivos, avalia sua prática e entende que há possibilidade em transgredir, em sentir-se livre, mesmo com a circulação do pixo em espaços notadamente homogêneos, estriados, como galerias e museus.

Ao pensar nas práticas em que o sujeito pode exercer liberdade, Foucault (2014d), revela uma desconfiança no uso do cuidado de si como uma nova forma do pensamento político na contemporaneidade e pontua: “Parece que o sujeito ético é alguma coisa que não tem muito espaço no pensamento político contemporâneo”, mas apesar do pouco exame que Foucault faz dessa questão, argumentamos que, a partir desse problema, temos, na atualidade, a emergência da questão ética em movimentos de resistência, como o caso da pixação. Entretanto, entendemos que essa relação ética assume muito mais um efeito discursivo, do

³⁴ Disponível: <http://www.revistaovies.com/entrevistas/2012/11/cripta-djan-o-pixador-e-o-artista-que-transcendeu-as-telas/>

que propriamente um modo de vida ético. Em outras palavras, essa nova relação está mais preocupada com um ‘quero ser’ pressuposto pelas regras econômicas e midiáticas, ou seja, uma proposição que aparentemente simula uma transformação, uma vez que o cuidado com os outros passa a frente de um cuidado de si e conseqüentemente delimita o que o outro deve ser.

Voltando a relação moral e ética, na *“História da sexualidade: o uso dos prazeres”*, Foucault (2012c) pontua a ambigüidade da palavra ‘moral’ e articula que, além do entendimento de que a moral seja um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos, pode-se entender por moral “o comportamento real dos indivíduos em relação às regras e valores que lhes são propostos: designa-se, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta” (FOUCAULT, 2012c, p. 33). Nesse sentido, ao analisar o aspecto moral, Foucault considera as margens de variação ou de transgressão em que os sujeitos se conduzem a um sistema prescritivo dado em sua cultura, havendo diferentes maneiras de se conduzir, sendo possível ao sujeito que age operar não apenas como um agente, mas como um sujeito moral dessa ação.

Entre essas diferentes maneiras de conduzir-se, o filósofo destaca quatro coisas: em primeiro lugar, a existência de uma substância ética que constitui a maneira pela qual um sujeito deve constituir parte dele mesmo como matéria principal de uma conduta moral, a exemplo da fidelidade, a qual o sujeito pode concernir diferentes substâncias éticas; em segundo, os modos de sujeição, que delimitam a maneira pela qual um sujeito estabelece sua relação com a regra e se reconhece como ligado a ela seja por pertencer a um grupo ou por se considerar herdeiro de uma tradição espiritual; e em terceiro, as formas de elaboração do trabalho ético, em que o sujeito pode adequar-se à regra ou transformar-se a si mesmo num sujeito moral; por fim, uma teleologia do sujeito moral, que consiste em dizer que uma ação não é moral apenas em si mesma e na sua singularidade, mas ela o é por sua inserção no lugar que ocupa no conjunto de uma conduta.

Em um de seus últimos textos “Sobre a genealogia da ética: um resumo do trabalho em curso”, Foucault (2014f) comenta a distribuição de seu trabalho em relação à História da sexualidade e discute como, na moral dos gregos havia maior preocupação com sua conduta moral, com sua ética, com as relações consigo do que com problemas religiosos. O que era, portanto, o tema dos gregos era constituir uma espécie de moral que fosse uma espécie de “estética da existência”. A estética da existência é também um modelo de experimentação, porque submete à prova tanto os limites impostos à experiência como a própria condição de

sujeito que tais limites conferem. Criar a si mesmo é uma atitude experimental que produz uma transformação a partir dos limites e contingências que nos são impostos. Essencialmente criadora, a estética da existência é uma defesa irrestrita da liberdade e da auto imaginação.

Através dessas breves proposições a respeito do que seja a ética e a relação que estabelece com a liberdade, temos em vista que uma subjetividade só pode ser ética no sentido em que o sujeito é capaz de transformar-se efetivamente pela experimentação de novos modos de vida. Como a experiência não está fora dos dispositivos de poder, poderíamos então crer que não se pode escapar do poder ou que não haja liberdade? Acreditamos que tal proposição é reduzida, pois, para que se exerça qualquer forma de poder é preciso que haja sempre certa liberdade, certa possibilidade de resistência. Assim, para experimentarmos um modo de vida ético, temos que considerar os perigos que circundam nosso discurso, nossa vontade de sermos sempre soberanos e ditar o que outro pode ou não experimentar. Assim, a liberdade é, como supõe Foucault (2014d, p. 264), em si mesmo política, tem um modelo político “uma vez que ser livre significa não ser escravo de si mesmo nem dos seus apetites, o que implica estabelecer consigo mesmo certa relação de domínio, de controle”.

CAPÍTULO II

O PIXO: A EPIDEMIA CALIGRÁFICA E O EFEITO DA TRANSGRESSÃO

O segundo capítulo desta dissertação aborda os efeitos da noção de dispositivo de segurança no discurso de Cripta Djan, uma vez que este se vale de um discurso que atesta que pixo não produz danos ambientais e tampouco em seres humanos, mas que sua prática vai ser aquela que subverte a ordem³⁵. Acreditamos que a noção de dispositivo permite compreender todo um corpo heterogêneo de práticas, entre elas medidas penais, as quais configurariam a tentativa de preservação da vida desses pixadores, bem como objeto de controle de suas condutas. A análise, nesse sentido, passa a direcionar os efeitos do processo de subjetivação de Cripta Djan por meio de seu discurso, bem como ganha atenção no que tange aos efeitos dessa suposta epidemia, entendida agora como parte de uma estética. Ao recuperar todos esses enunciados, frisamos a importância de introduzir a noção de transgressão, pois verificamos

³⁵ Essa discussão foi introduzida no primeiro capítulo da dissertação, de modo que neste capítulo ampliaremos a análise em relação a esse discurso regular de Cripta Djan.

sua associação na mídia e na publicidade como forma de garantir a circulação do pixo em outros espaços.

2.1. Grafite x Pixo: entre a legalidade e a ilegalidade

Reconhecido e validado pela população, o grafite desvencilhou-se efetivamente do pixo a partir de sua descriminalização. Amparado por uma lei ambiental, essa manifestação urbana ganha espaço nas mais variadas instituições (escolas, museus, órgãos públicos etc.) sob o *status* de democratizador da arte e como possibilidade de inserção de jovens marginalizados no mercado de trabalho. O grafite adquire a potência de higienizador de todo tipo de conspurcação que atinge a cidade. A lei 12.408/2011 altera o artigo 65 da lei 9.605/1998 e passa a regular o comércio de tintas aerossol (spray). Entre suas providências, a lei estabelece que as latas comercializadas devem conter as seguintes inscrições: **PICHAÇÃO É CRIME e PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS**. A redação ainda adverte:

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, p.01)

Apesar da regulamentação proposta na lei ambiental, se não houver autorização, e a intervenção não for consentida pelo proprietário, o grafiteiro estará descumprindo a lei e pode sofrer as mesmas sanções penais previstas para os pixadores/pichadores. A pena para pichadores³⁶ é detenção de três meses a um ano, e multa, mas normalmente a pena é substituída pelo pagamento de cestas básicas, trabalhos comunitários entre outros acordos. Ainda de acordo com a lei se for verificado a depredação em monumento ou coisa tombada em virtude de seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena passa para seis meses a um ano e multa, mas a atribuição da pena pode variar de acordo com o regimento municipal onde foi realizada a pichação. Por outro lado, antes mesmo de sua descriminalização, o grafite já assumia uma posição política e estética completamente diferente do que temos na contemporaneidade.

³⁶ Utilizamos a grafia conforme descrita na lei.

Uma matéria publicada pela Revista Leitura³⁷, veiculada nos anos 2000, quando o grafite ainda era criminalizado, chamou-nos atenção por destacar o grafite como a arte do efêmero. O texto destaca o caráter “embelezador” do grafite, que revitaliza a paisagem urbana com suas imagens coloridas e alegres que, conseqüentemente, “quebram” o cinza, o escuro, a verticalidade e a paranoia dos congestionamentos tão comuns às grandes metrópoles. A autora da matéria, Ieda Abreu apresenta considerações de artistas plásticos e de grafiteiros e aponta que o grafite ainda é muito confundido com a pichação, mas não ressalta a diferença das práticas.

Nas palavras do entrevistado Maurício Villaça, que, ao lado de Alex Vallauri, foi um dos precursores do grafite no Brasil, o grafite estaria associado a uma garatuja infantil, a rabiscos feitos em banheiros e bancos de praça, mas, como movimento, surge das manifestações políticas estudantis de 1968 e foi duramente reprimido e proibido no Brasil. Em países como França e Estados Unidos, o grafite encontrou abertura para o mercado das artes, mas sua incorporação nesse mercado passa por uma transição. Antes, muito associado à escrita, tendo em vista os *tags*³⁸ e assinaturas que marcavam gangues de jovens negros e hispânicos nos Estados Unidos, o grafite insere a técnica do spray e incorpora figuras em suas intervenções. Como atesta a matéria da Revista Leitura:

Grafiteiros como Jean Michel Basquiat, Keith Haring e Kenny Scharf abandonaram assinaturas e passaram para o grafite de figuras. Foi o suficiente para que a crítica nova-iorquina, os jornalistas e a população aceitassem os jovens pintores de rua e eles fossem acolhidos pelos museus e galerias. O grafite deu fama e riqueza aos seus autores, popularizou-se e chegou aos guetos, tornando mundialmente famosos bairros como o Village e o Soho. (ABREU, 2000, p.47)

Logo, o que vai se notar é que o discurso sobre o grafite passa por uma transição para ser incorporado ao mercado das artes, ou seja, o suporte e a técnica incorporam outros elementos, como o uso de cores, figuras e tinta aerossol, um processo semelhante ao que ocorre com o pixo atualmente. A matéria recupera outras informações muito coerentes, a saber: no grafite havia a disputa pelo território, assim como no pixo: “A palavra de ordem era detonar”, isto é, espalhar grafites pela cidade, quanto mais grafites realizados mais o grafiteiro tornava-se uma espécie de dono da cidade.

³⁷ Edição publicada em 04 de abril de 2000. Número 4, Ano 18.

³⁸ Assinatura do nome ou apelido do grafiteiro.

Como sugere Abreu (2000), foi a partir dos anos 1980 que o grafite ganhou repercussão e passou a ser assimilado pelo designer e pela moda. Mesmo sem a legalização do poder público e da justiça, São Paulo tornou-se capital da arte de rua³⁹ Mas,

grafitar continua sendo uma *ousadia*, já que pela sua própria natureza o grafite será sempre *marginal e transgressor*. (...) Vale lembrar, no entanto, a lei ambiental de número 9.605, em vigor desde o início de 1998, que além *de não fazer distinção entre grafite e pichação*, considera essas atividades criminosas para o meio ambiente e passíveis de penalidades. (ABREU, 2000, p.50 grifo nosso).

A partir de toda uma recuperação histórica que a matéria da Revista Leitura destaca, é possível apontar regularidades quanto aos discursos sobre o grafite, antes de sua descriminalização, quanto nos atuais discursos sobre o pixo veiculados na mídia, os quais associam as práticas a algum elemento transgressor. O grafite é associado à arte, e é válido ressaltar que sua prática é considerada uma ousadia, e ousadia no sentido da inovação, sendo uma arte desempenhada por sujeitos corajosos, os quais contribuem esteticamente com a paisagem urbana, tornando a circulação de pessoas pela cidade mais agradável. Como maneira de atestar essa prática, tomamos, como exemplo, a onda de atividades na cidade de Goiânia, como o ‘Festival beco’⁴⁰ e o ‘Domingo no beco’⁴¹, ambos realizados no Beco da Codorna, no centro da capital e que divulgam trabalhos de artistas goianos e também de outros estados que são expostos à venda. No local fica a sede da associação dos grafiteiros de Goiânia e uma loja que pertence à *crew*⁴² *upoint*, onde são vendidas telas, camisetas e latas de spray, *prints* de artistas goianos, roupas e uma série de objetos ligados à arte de rua. Uma das avenidas mais movimentadas de Goiânia, também no centro, contou com uma série de intervenções com a autorização do poder público e da iniciativa privada, intitulada ‘Galeria noturna’, um projeto que visa incentivar as artes e reduzir a violência. Logo, o grafite se configura enquanto medida protetiva e antisséptica em relação à violência e ao abandono estabelecido na urbe.

³⁹ O título de capital da arte de rua é frequente em matérias que tratam o embate entre o grafite e o pixo, como é possível verificar na reportagem veiculada pelo Jornal Nacional: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/01/grafites-em-muros-de-avenida-de-sao-paulo-sao-pintados-de-cinza.html>

⁴⁰ <https://canetaecafe.com.br/2015/03/20/festival-beco-traz-50-artistas-inaugura-sede-da-associao-dos-grafiteiros-e-expoe-telas/>

⁴¹ <http://g1.globo.com/goias/noticia/2014/09/projeto-domingo-no-beco-reune-arte-e-musica-no-centro-de-goiania.html>

⁶¹ Crew é o termo utilizado no grafite para se referir a um grupo de amigos ou a uma equipe que habitualmente pintam juntos e que representam todos o mesmo nome.



Figura 8 – Grafites do Projeto Galeria Noturna

Há uma efervescência de discursos em relação ao grafite, que passam a incorporá-lo em eventos de moda, como elemento de designer e arquitetura, além da frequente circulação em museus e galerias de arte. Como é possível atestar, o grafite não precisou ser legalizado para ser reconhecido como arte, desse modo, já havia, em certa medida, uma aceitação e aprovação da prática pela população, pois o grafite é ainda entendido como um democratizador da arte, no sentido em que potencializa o acesso da parcela mais carente da população à arte e conseqüentemente à cultura. A partir de sua circulação em bienais e em galerias, o grafite é validado por saberes atestados pela arte contemporânea e pela mídia, exercendo, assim um efeito de legalidade.

Em contrapartida, o pixo, apesar de sua circulação em bienais, eventos de arte contemporânea e na mídia, não obteve, ainda, o mesmo reconhecimento que o grafite, tendo em vista que é uma prática comumente associada à sujeira e ao vandalismo. Exemplo disso são campanhas como a do atual Prefeito de São Paulo, João Dória, que acendeu o debate com seu projeto ‘Cidade linda’⁴³, que visa ao apagamento de pichações na cidade, mas que já enfrenta polêmicas, uma vez que o projeto está promovendo, também, o apagamento de inúmeros grafites⁴⁴, o que demonstra que, apesar de uma política de criminalização da cultura popular, houve uma espécie de retratação do atual Prefeito de São Paulo quanto à compreensão de que o grafite seja arte, o que não acontece em relação ao pixo. Numa entrevista dada à Folha de São Paulo⁴⁵ fica nítida a diferença no trato das práticas, uma vez

⁴³ Disponível em: http://www.jb.com.br/pais/noticias/2017/01/07/doria-veste-uniforme-de-gari-mais-uma-vez-em-acao-do-sao-paulo-cidade-linda/?from_rss=marcus-ianoni Matéria do dia 07/01/2017.

⁴⁴ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1852162-doria-passa-tinta-cinza-e-apaga-grafites-da-avenida-23-de-maio.shtml>

⁴⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/04/1873741-doria-diz-que-avaliou-mal-acao-para-apagar-grafites-na-avenida-23-de-maio.shtml> Veiculada em: 07/04/2017

que o Prefeito esclarece que a ação de apagar grafites da Avenida 23 de maio teria sido *mal avaliada* e, segundo a edição do jornal, o Prefeito ainda teria dito que a ação deveria ter sido articulada junto a grafiteiros: “*Nós não avaliamos bem a relação dos pichadores com os grafiteiros e muralistas. Não sabíamos o quão próxima era essa relação. Os pichadores ameaçam os grafiteiros*”. Para João Dória, grafiteiros e muralistas são artistas, logo merecem o respeito dele e de toda a cidade, pois o projeto que vem desenvolvendo é algo reivindicado pela população: “*as pessoas querem uma cidade melhor pra viver, querem um espaço mais limpo, querem uma cidade mais organizada, mais disciplinada*”.

As afirmações do Prefeito revelam um atendimento às urgências do dispositivo de segurança, pois reforçam uma política de criminalização do pixo que coloca em evidência o pixador como um potencial agressor, logo é preciso medidas que viabilizem a circulação dos efetivos cidadãos, já que há um desejo por ordem e higiene. Essas medidas se apresentam como possibilidade para o funcionamento da governabilidade da prefeitura, pois, como esclarece Foucault (2008a, p. 143), a governabilidade é um conceito que é apresentado como “forma de poder que tem como saber a economia política e por instrumento o dispositivo de segurança”. O pixo, nesse sentido, transita entre o ilegal, o não desejável, enfim, o pixo transforma-se naquilo que não deve ser visto.

Na contramão dessa política de criminalização, temos a série de trabalhos denominada ‘Criptografia urbana’, em que Cripta Djan ressalta técnicas até então desenvolvidas no grafite, como por exemplo, a incorporação do desenho, o que já surge em resposta à questão de que o pixo não seja arte, pois apresenta-se uma técnica semelhante a do grafite para a produção do pixo. O estilo caligráfico do pixo ganha outras formas, sua letra não segue o padrão do tag reto e ganha uma forma mais angular e condensada, como fica claro na figura 9. A estética dos desenhos de Cripta Djan tomam como ponto de partida a relação centro *versus* periferia como fica marcado pelo distanciamento dos diferentes tipos de crescimento urbano e populacional. A gravura da figura 9 apresenta supostamente a favela, a exemplo do desordenamento da rede elétrica, as construções irregulares, brincadeiras de crianças da periferia como “soltar pipa”, bem como a aglutinação de pessoas, o que é representada pelas letras.

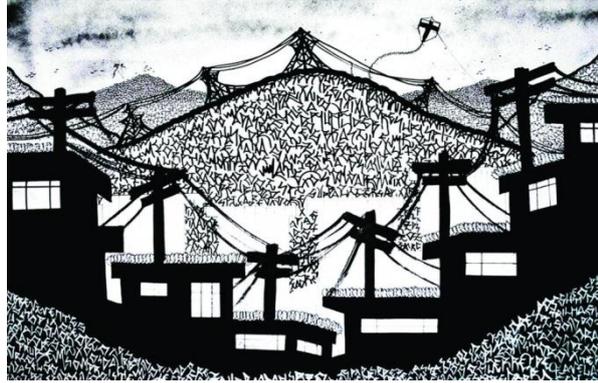


Figura 9- Desenho da série ‘Criptografia urbana’

As gravuras dessa série apontam para uma regularidade: a tentativa de denunciar e ressaltar os problemas sociais enfrentados na favela e certamente a clandestinidade dessas pessoas, sua invisibilidade. Criteriosamente, o pixador articula elementos que são próprios da população em sua tela, ou seja, há um jogo entre dados como a taxa de natalidade/mortalidade que são tratados com muita sensibilidade como na figura 10, em que túmulos recebem inscrições com as *tags* de pixadores mortos, as grifes as quais pertenciam e o ano de suas mortes, o que constitui uma forma de perpetuar e eternizar a contribuição desses sujeitos para o movimento, além de oferecer uma crítica sobre as formas como se incide a punição aos marginalizados.



Figura 10- Desenho da série ‘Criptografia urbana’



Figura 11- Desenho da série ‘Criptografia urbana’⁴⁶

A estética do pixo parece ainda não ter convencido a população e, quiçá tenha mesmo esse propósito de convencer a alguma coisa, mas, ao levantar o problema da criminalização do pixo, conseqüentemente se leva em consideração o incomodo que esse tema pressupõe, tendo em vista que majoritariamente condena-se qualquer forma de subversão à ordem, qualquer prática que infrinja os mecanismos de controle. O pixo, mesmo quando trata de valores relevantes aos interesses da população, desestabiliza com sua imposição, é algo sempre presente e embreado às tramas urbanas. Como na figura 11, sua ‘caligrafia’ surge como uma névoa cinza que, em sua efemeridade, está sempre em vistas de resistir, de sobrepor seu suporte. O pixo assegura a existência de uma clandestinidade, de uma marginalidade e do abandono às classes menos favorecidas, além de ressaltar a arquitetura da cidade, ao questionar para quem ela é feita.

Em entrevista à Revista ‘O Viés’⁴⁷ Crita Djan apresenta o argumento de que o trabalho do pixador deve ser valorizado, pois se trata de um trabalho íntegro, isto é, o pixo é representado em galerias de maneira ética, o que segundo o pixador não ocorreria com o trabalho dos grafiteiros. Nessa lógica, o trabalho dos grafiteiros é produtivo para o Estado, pois, quando Cripta aponta que esta manifestação funciona como uma “vassoura”, ele quer dizer que o grafite funciona como uma medida antisséptica. Temos toda uma massa de enunciados que vão constituindo esses sujeitos, pois, quando o pixador pretende sair da marginalidade, deseja outro tipo de visibilidade através do reconhecimento da arte, este não estaria igualando sua prática com a prática do grafiteiro? A alegação de que a rua é o que legitima essas intervenções permite perguntas em outra direção: O pixador que legitima a arte na rua é o mesmo que está na galeria?

⁴⁶ Todas imagens disponíveis: <http://avantgallery.com/crupta-djan/>

⁴⁷ Conferir excerto 10 na página 48.

Numa entrevista⁴⁸ dada em agosto de 2016 ao programa “Fala que eu te escuto”, da Rede Record, Cripta Djan esclarece o questionamento proposto no programa, acerca da alegação de que pixadores não são tratados como criminosos. Nesse sentido, recupera o discurso de que o pixo é menos opressivo que uma publicidade e que este não entope bueiros, numa clara tentativa de afastar o pixo do crime ambiental. Por outro lado, Cripta afirma que deve haver sim uma punição para quem pixa, de que esta deve ser adequada e que criminalizar um pixo não é a alternativa. Sua afirmação causou um estranhamento em seus seguidores, o que fez com que disponibilizasse no mesmo *post* do vídeo da entrevista um pequeno texto no qual esclarece o que “quis dizer” quando fala de punição:

[12] Nesse trecho onde estou falando de punição pra quem pixa, em outras palavras o que quero dizer é que se não existisse nenhuma consequência judicial pra quem pixa o Pixo seria quase que legalizado, o que acabaria com sua essência transgressora. Mas é importante enfatizar que descriminalizar não é o mesmo que legalizar.

Descriminalizar, nas palavras de Cripta Djan, não significa legalizar, contudo, quando o grafite foi descriminalizado, o processo natural foi sua legalização, ou seja, o que tornou o grafite essa espécie de “vassoura”, o que deu legitimidade a essa prática, foi justamente seu processo de descriminalização. A marginalidade e a transgressão restaram apenas no discurso, pois o grafite, enquanto um movimento plural, afastou de seus sujeitos a objetivação negativa do marginal e do criminoso. O que fica evidente é que o discurso sobre o pixo, nos últimos anos, está apresentando outra ordem, como se observa na entrevista cedida à Revista Vaidapé⁴⁹, na qual Cripta Djan argumenta a favor do diálogo com o poder público:

[13] Buscamos formas de financiar o pixo sem o crime, porque, quando eu era mais jovem, a minha opção de financiar meu rolê era através do furto e muitos manos nossos se foram no crime por causa disso: começou roubando pra comprar tinta e, quando foi ver, aquilo ali ultrapassou os limites. Mas se a gente conseguir formas, através do pixo, de financiar isso é melhor também. Eu vejo como um caminho o diálogo com o poder público, como a gente teve no caso lá de Barueri, que foi um caso isolado, era um município pequeno e a gente tinha o controle da rua. Então lá a gente ainda conseguiu ter um diálogo de igual com o poder público, a gente organizava os festivais junto com o secretário.

Ainda na mesma entrevista, Cripta Djan é questionado em relação à constituição da anarquia na pixação, e fica claro que seu entendimento de anarquia é no sentido estrito da negação ao poder. Nesse sentido, reverbera uma noção de que a anarquia seria ir contra os padrões estabelecidos pela sociedade e pelas regras impostas pelo governo e que, quando se está pixando, não se reconhece nenhuma lei. O discurso, como já discutido no trabalho, é o

⁴⁸ Disponível: https://www.facebook.com/djanivson/?hc_ref=PAGES_TIMELINE&fref=nf Entrevista concedida dia 23 de agosto de 2016.

⁴⁹ Disponível: <http://vaidape.com.br/2015/02/entrevista-com-cripta-djan-caligrafando-cadernos-fechados/> Entrevista concedida no dia 26 de fevereiro de 2015.

que vai impregnar valores e produzir verdades, e, ao apontar para as contradições no discurso de Cripta Djan, atentamos para o perigo que é entrar na ordem do discurso, como é problemático quando o pixo passa a ser discursivizado, requisitado e, conseqüentemente, modificado pela sua relação com o saber e o poder. Ao contaminar a ordem do discurso, o pixo vai promover um distúrbio, uma ambigüidade nessa ordem que até então estava estabilizada por meio dos discursos que estabeleciam o que era ou não arte.

Ao afastar-se da prática criminosa teríamos um atendimento ao dispositivo de segurança? É comum na conjuntura do biopoder a coexistência de práticas que, mesmo excluídas, podem ser modificadas e reativadas a partir de uma relação de hierarquia. Como atesta Foucault (2008a) no curso '*Segurança, território, população*', o biopoder é o conjunto de mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais vai poder entrar numa estratégia política, numa estratégia geral de poder. A partir do século XVIII, as sociedades ocidentais modernas voltam a levar em conta o fato biológico fundamental de que o ser humano constitui uma espécie humana, de modo que se centra num corpo-espécie que serve de suporte dos processos biológicos (nascimentos, mortalidades, os níveis de saúde) que sofrem uma série de intervenções e controles reguladores que entram numa biopolítica da população. Nesse sentido, mais especificamente, é a gestão da população que está presente no contexto próprio da biopolítica, uma vez que ao maximizar a força de trabalho e sua disciplinarização, ocorre uma valorização da vida na medida em que ela é útil ao capitalismo. Desse modo, temos com a descriminalização do grafite uma manutenção do dispositivo, pois o grafite foi se normatizando e se normalizou a partir do reconhecimento do poder jurídico e pelo suporte que recebeu da mídia para discutir o lugar do grafite enquanto arte de rua que ascendeu à arte contemporânea. Como manutenção do dispositivo de segurança, a possível descriminalização do pixo apontaria para o que é desejável, para o que é normal e, conseqüentemente, aceitável.

O grafite enquanto prática discursiva apresenta uma história de lutas para o reconhecimento enquanto arte de rua, e o pixo está passando por processo semelhante. Logo, o nosso empreendimento ao tratar o efeito de legalidade e ilegalidade no grafite e na pixação não está na verificação de suas categorias, mas na descrição de seus enunciados. Enquanto no grafite importa não apenas o reconhecimento da população, mas também da arte, no pixo, temos a reivindicação de um reconhecimento pela arte, e não necessariamente da população.

Como atesta Paul Veyne (2014, p.49), não podemos pensar qualquer coisa em qualquer momento, uma vez que pensamos apenas nas fronteiras do discurso do momento.

Com base nessa afirmação, qual seria o futuro do pixo? É possível afirmar que o pixo caminhará para descriminalização? Ou será sempre um embate? Quais acontecimentos vão precipitar e transformar essa prática? Não podemos prever: “Somos prisioneiros de um aquário do qual nem sequer percebemos as paredes; como os discursos são incontornáveis, não se pode, por uma graça especial, avistar a verdade verdadeira, nem mesmo a futura verdade ou algo que se pretenda como tal” (VEYNE, 2014 p.49). Em suma, só podemos pensar e dizer a partir do presente, e são os acontecimentos, em sua singularidade, que suscitam a mudança no aquário ou discurso.

2.2. O dispositivo de segurança e suas implicações: a lei e a mídia como reguladoras das práticas discursivas

Pensar como o dispositivo de segurança (Foucault, 2008a) se atualiza na prática da pixação aponta para os efeitos de uma lei ambiental que vai regular as práticas de intervenção urbana, descriminalizando o grafite e tornando a pixação a forma de intervenção criminosa e anormal, em outras palavras, é o que torna o pixo uma epidemia. A lei que pune o sujeito que realiza a pixação, ou que porventura vir a realizá-la, toma como pressuposto um regulamento que é comum à cidade e que vai valorizar mecanismos como a higiene, a segurança, a saúde e a circulação de pessoas e, dessa maneira, propõe combater qualquer ato que possa prejudicar a ordem e as normas impostas para essa população e que são os objetos do dispositivo de segurança.

Obrigado a assistir palestras e a realizar serviços comunitários que priorizam a limpeza e higiene, o pixador é conduzido a manifestar uma mudança em seu comportamento. O pagamento de multa e assinatura de processo ou mesmo o cumprimento de penas alternativas formam mais uma parte da punição estabelecida, de modo que espera-se que o pixador constitua uma conduta moral, com a qual o mesmo se comprometa a não mais sujar os monumentos e edifícios e que se sinta “lesado” ao ter de pagar uma multa, que, caso não seja paga, pode resultar em detenção. Uma das maneiras para que essa ‘anormalidade’ seja apagada se dá por meio do grafite, intervenção antes marginalizada como o pixo, mas que passa a funcionar de maneira estratégica como um saber institucionalizado pela arte e que age microfisicamente na diluição das resistências que se dá por sua apropriação pelo mercado das artes. O pixador deixa de ‘arriscar’ sua vida na madrugada perigosa e no alto de edifícios para se envolver com a arte reconhecida, legalizada e contribuir para a organização de uma cidade mais limpa e que valoriza a cultura.

Em *Segurança, Território e população*, Foucault (2008a, p. 61), ao analisar o saber político, estabelece uma comparação entre a lei, a disciplina e a segurança e aponta que a primeira proíbe, a segunda adentra e prescreve e a terceira não proíbe nem prescreve, mas anula, limita ou regula uma realidade através de alguns elementos de proibição e prescrição. Assim, com a descriminalização do grafite, temos uma técnica de normalização do mesmo, que assume o *status* de democratizador da arte, de higienizador e restaurador da ordem. Logo, no dispositivo de segurança, a partir do que é estabelecido como normal, é possível se deduzir uma norma e, dessa maneira, alcançarmos à normalização, não mais uma normalização disciplinar, mas sim uma normalização de segurança, pois, com o avanço das tecnologias de poder, passamos a viver numa espécie de sociedade da segurança.

O espaço urbano passa a ser organizado e edificado, e a emergência de um problema como a pixação reconfigura o dispositivo, pois há um enquadramento e um controle que reflete, no interior das massas, o desejo por uma cidade limpa, sustentável e segura, e a pixação, nesse sentido, contribuiria para a desestabilização desses pressupostos. Ao analisar o desenvolvimento da urbanização, Foucault (2008a, p. 26) trata a cidade em sua polifuncionalidade e questiona:

O que é uma boa rua? É uma rua na qual vai haver, é claro, uma circulação dos chamados miasmas, logo das doenças, e vai ser necessário administrar a rua em função desse papel necessário, embora pouco desejável da rua. A rua vai ser também aquilo que, por meio do que se levam as mercadorias, vai ser também aquilo pelo que vai haver lojas. A rua vai ser também aquilo pelo que vão poder transitar os ladrões, eventualmente os amotinados, etc. Portanto são todas essas diferentes funções da cidade, umas positivas outras negativas, mas são elas que vai ser preciso implantar no planejamento.

A pixação faz parte, portanto, do espaço urbano e regular o que pode circular é uma das funções da cidade, a exemplo de campanhas que visam coibir a disseminação do pixo nos espaços públicos e reivindicam da população a denúncia dos infratores⁵⁰. Como podemos ler no movimento ‘Respeito por BH’, a pixação é entendida e constituída, historicamente, pelas noções de transgressão, subversão, rebeldia, vandalismo entre outros sinônimos. Tomamos, *a priori*, os conceitos como sinônimos através da potência dos já-ditos sobre essa prática que configura a pixação. Esses conceitos são considerados de forma limitada a todo tipo de infração, desobediência, ou seja, são tomados como exercício do que é negativo, e no

⁵⁰ O movimento ‘Respeito por BH’ é apenas um dos exemplos de campanhas que visam qualificar o pixador como infrator e delinquente e que convocam a população a manifestar e condenar a conduta do pixador, por meio de uma suposta espontaneidade, em que todos desejam, de fato, uma cidade erradicada de toda sujeira e poluição. Todo o plano de governo dessa campanha está disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/contents.do?evento=conteudo&idConteudo=47907&chPlc=47907&>

discurso⁵¹ de Cripta Djan, a noção de transgressão está relacionada à crítica da “apropriação cultural” a que sofre a estética do pixo, pois ele afirma e defende sua intervenção como uma arte transgressora⁵² e desalienante. A noção de transgressão vai ser muito explorada nos discursos desse pixador para evidenciar as formas como sua prática foi apropriada através de uma “estética permitida” como é possível observar na figura 12. O pixo, nesse sentido, torna-se autorizado e passa a circular em espaços e telas delimitadas, mas como aponta Cripta, a pixação não precisa de autorização para ser realizada, logo, sua defesa consistirá em dizer quem pode comercializar o pixo, ou seja, o pixador, e não outro artista.



Figura 12- Anhanguera - inverno: serigrafia sobre papel 42 cm x59 cm – Artista: Marcelo Peralta.⁵³

Levando em consideração uma sociedade que cada vez mais intervém sobre as maneiras de viver dos sujeitos, temos o biopoder, que vai agir sobre a vida da população, estimulando, de forma sutil, uma preocupação estratégica com estatísticas sobre a criminalidade, a natalidade, a economia entre outros aspectos que são próprios da população e que vão estabelecer um poder que é ao mesmo tempo disciplinador e normalizador e que deixa de se exercer sobre os indivíduos, e passa a agir e administrar a vida e o corpo da população através da figura do Estado. Nas palavras de Foucault (2014g, p.152), o biopoder,

⁵¹<https://catracalivre.com.br/sp/design-urbanidade/indicacao/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/>

⁵² A noção de transgressão apreendida no trabalho corresponde às análises foucaultianas no texto “Prefácio à transgressão”, de 1963, uma homenagem ao escritor Georges Bataille. O termo será explorado na próxima seção para problematizarmos sua relação com uma estética de si.

⁵³ A gravura estava sendo vendida em uma exposição de grafite no Museu Cora Coralina, em Goiânia. O artista apropria-se da estética do pixo para vender suas telas.

como um elemento indispensável no desenvolvimento do capitalismo, teve como consequência o ajustamento da população aos processos econômicos. Na formação dessa sociedade do controle vemos, como no caso da prática da pixação, uma série de providências que vão emergir para que esses sujeitos se conscientizem de que sua prática é condenada pela população, pois, em uma sociedade na qual a responsabilidade com os níveis de poluição da cidade é reivindicada, a pixação vai constituir uma maneira de conspurcar e sujar a cidade, de modo que este sujeito vai ser acusado e penalizado por não cuidar da cidade e, nesse sentido, o governo vai operar de acordo com o que a população cobra e espera.

Ainda pensando numa sociedade constituída pelo biopoder, outras emergências vão surgir em relação à pixação, pois essa é uma prática que, em suas múltiplas formas, vai assumir algumas técnicas. Uma delas é a escalada⁵⁴, na qual o pixador ‘escala’ edifícios, de preferência bem altos, para manifestar apoio à sua grife, para reivindicar a legitimação de sua prática (Figura 13) e destacar críticas políticas (Figura 14). Tendo em vista que o ato de pixar foi criminalizado em relação ao grafite (Lei ambiental nº 12. 408, de 2011), há a objetivação do marginal e do artista, sendo excluída qualquer articulação entre a marginalidade e a arte, dado que a arte só vai obter visibilidade através de valores atestados e consagrados, e sendo assim, o pixador, que opta por fazer escaladas, vai ser desqualificado e punido por suas intervenções no meio urbano.

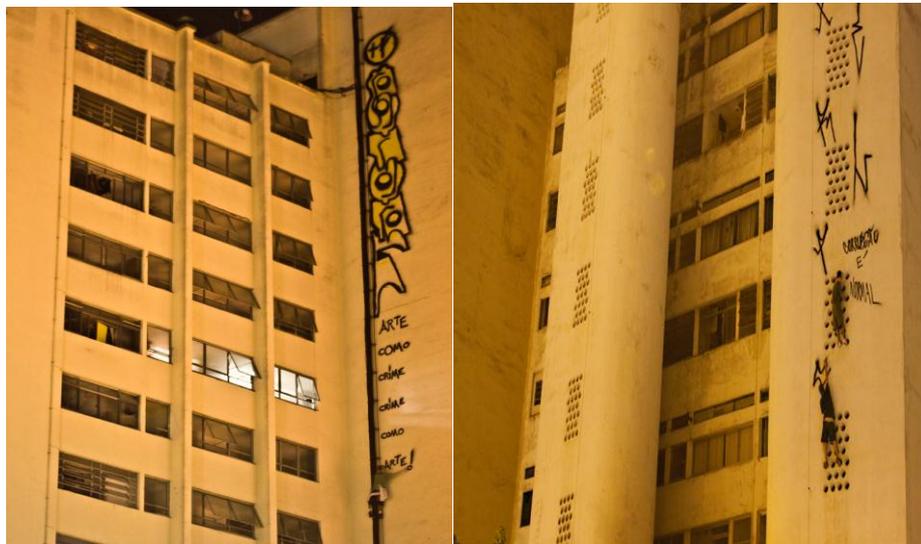


Figura 13: Arte como crime, crime como arte⁵⁵

Figura 14: “Corrupção é normal⁵⁶”

⁵⁴ Na escalada é comum que o pixador suba o edifício através de cabos elétricos, cordas, janelas. Dificilmente há o uso de equipamentos de segurança

⁵⁵ Figura 14 - <http://revistapiaui.estadao.com.br/materia/na-corda-bamba-mano/>

⁵⁶ Figura 15 - http://www.zupi.com.br/o_pixo_e_sua_ousadia/

Outros fatores que circulam em relação à pixação é que esta é um tipo de prática perigosa, visto que está associada à noite, à infração da lei, e à invasão de locais que podem contar com vigilantes armados. Desse modo, há toda uma produção de um discurso que associa o pixo como parte de um jogo em que se arrisca a vida. Por outro lado, essa suposta sensação de liberdade do pixador ganha, no biopoder, outros contornos que, amparados na inserção do saber biológico, introduz medidas penais que, entre outras coisas surgem para garantir a preservação da vida. Como sugere Sousa (2012, p. 47), o reflexo da noção de biopoder, sustentada por Foucault, é o que permite analisar a constituição de uma biopolítica que gere o corpo da população sob o pressuposto de que está preservando a vida, logo,

o poder passa a ser exercido por meio de controles precisos e regulações de conjunto e mecanismos de segurança, como forma de exigir mais vida e aumentar e gerir essa vida. A constituição da biopolítica só é possível no contexto da invenção da vida biológica, da entrada da vida nas ideias e práticas políticas. Num sentido mais amplo, o biopoder é uma forma de normalizar a própria conduta da espécie, de reger, manipular, incentivar e observar macrofenômenos como as taxas de mortalidade e mortalidade, as condições sanitárias das cidades, o fluxo das infecções e contaminações, a duração e as condições da vida. As tecnologias do biopoder e os saberes investidos nessas tecnologias produzem as categorias de anormalidade (delinquente, perverso, doente etc.) com base no par normal e anormal, e constroem formas de eliminá-las.

A escalada constitui uma das práticas mais valorizadas dentro da pixação, tornando aqueles que possuem maior número de pixações em topos de prédios ou em lugares arriscados, exemplos para outros pixadores, sejam pixadores de muro, janela, ou mesmo aqueles que efetuam todas as modalidades de pixação. O que vai configurar esse esporte é sua quantidade, quanto maior for a quantidade de pixos, mais valorizado e admirado o pixador se torna para sua e para outras grifes. Assim, o pixo entra no estatuto da marginalidade e da delinquência, instâncias que são rejeitadas pela sociedade de controle, pois existe um desejo pela rigidez, pela higiene, pela moralização dos costumes, e esses desejos são frequentes em vários setores da sociedade.

2.3- A transição dos muros às telas: os processos de higienização do espaço e as configurações do pixo

O pixo, na contemporaneidade, vem sofrendo inúmeros atravessamentos, pois, a partir de sua emergência, essa prática configura uma arte da clandestinidade, do abandono, percussora da voz dos marginalizados e oprimidos, e se tornou, nos últimos anos, material para lentes de câmeras e produto de galerias de arte internacionais. No Brasil esta é uma prática ainda marginalizada sob a ótica da justiça, da mídia e da população, entretanto é um

movimento que ganhou muita força a partir da proposta de uma estética diferenciada, e não normalizada como o grafite. Se antes o pixador era aquele que queria afrontar a sociedade, este também vem assumindo posição análoga ao grafiteiro, ao estabelecer o diálogo com a população, pois espera-se que esta compreenda que o pixo tornou-se um movimento não apenas artístico, mas político, como se pode constatar na fala de Cripta Djan:

[14] (...) Já passamos da fase da violência e da fase da disputa de espaço. Agora é um momento novo, do pixador politizado. Esse é o futuro do pixo. Se for para sair na rua, é para fazer alguma ação coletiva, que vai ter repercussão. Mas a polícia tá com um procedimento cada vez mais violento com a gente. (Djan Cripta)⁵⁷

Pensar os jogos que vão constituir os consensos e as dissidências na prática da pixação mostra o quanto a emergência de enunciados e sua novidade se dão “não no que está dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 2013a, p.25). Assim, os movimentos que formulam as noções de resistência e transgressão apontam para um desnivelamento dos discursos e, desse modo, essas noções circulam numa nova ordem, tem seus sentidos atualizados, como na prática da pixação, em que pensar a resistência ou a transgressão assume uma disposição outra que não é a mesma de quando a afirmação da comunidade de pixadores era simplesmente agredir, afrontar e desobedecer às normas e regulações impostas na organização da cidade. Questionado em entrevista pelo site de mídia independente ‘Catraca livre’⁵⁸ sobre a sua inserção no mercado das artes, Cripta Djan afirma que suas telas

[15] refletem o que eu faço na rua, mas com uma roupagem apropriada para o mercado. É um desafio, uma forma de estar invadindo, como foi entrar na arte contemporânea. A ideia é valorizar o pixo e eu espero que meu trabalho abra as portas para os pixadores no mercado da arte. Porque, olha só, o pixador não vai trabalhar com o poder público na rua. O grande erro dos grafiteiros não foi entrar para o circuito das galerias, foi quando eles fizeram o contrário, transformaram a rua em galeria. Foi quando eles começaram a ganhar para pintar na rua. E aí você tá abrindo mão do que legitima seu trabalho, que é pintar na rua de forma ilegal, transgressora.

A maneira de resistir vai apropriar-se de um consenso muito frequente, quando se pensa em arte contemporânea, que é a noção de ruptura para marcar esse novo espaço que o pixador deseja ascender (deve-se esclarecer que o pixador que vai adentrar o espaço das galerias é o pixador engajado e militante e não outro). A sua resistência não configura uma desestabilização total do poder, mas caminha de maneira tão sutil, que novamente o que era resistência pode passar de dissidência para um consenso. E o maior conceito desse novo consenso é a transgressão, pois, na defesa de uma arte transgressora, pode-se assumir novas

⁵⁷ Disponível: <https://catracalivre.com.br/sp/design-urbanidade/indicacao/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/>

⁵⁸ Disponível: <https://catracalivre.com.br/sp/design-urbanidade/indicacao/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/>

ordens e alcançar espaços como os da galeria e das telas de cinema. A transgressão vai servir como suporte para justificar a ação libertária de pixar as ruas, mas também como noção estética para uma ‘arte do pixo’.

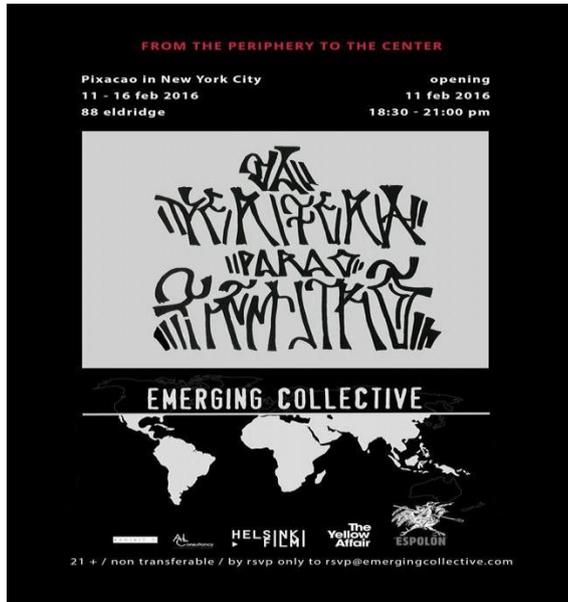


Figura 15: Exposição da Periferia para o centro⁵⁹ Figura 16: Documentário: Pixadores⁶⁰

É sob uma ótica da clandestinidade que vemos desenvolver um exercício de poder que vai fugir às convenções, pois o que se manifesta nos discursos como o de Djan Cripta é que a pixação não precisa de autorização, por isso é uma arte transgressora, ou seja, mesmo quando convidado para expor e discutir a pixação em galerias⁶¹, o que é reivindicado é ‘pixar onde quiser’, não se admite que um lugar seja reservado à pixação, pois é o artista quem faz suas regras. Entretanto, suas regras passam a configurar outros efeitos a partir da publicidade, a exemplo de marcas que desejam vender o conceito da transgressão.

Em 2012, uma loja conhecida internacionalmente, a Asos, em parceria com a Puma, lançaram um curta-metragem⁶² abordando o cotidiano de um grupo de pixadores da Favela do Sabão, em São Paulo. O vídeo destacou os modos como esses pixadores arriscavam suas

⁵⁹ Figura 16 –Disponível: <https://www.facebook.com/djanivson/photos/pb.1444456465768152.-2207520000.1459999895./1684911288389334/?type=3&theater>

⁶⁰ Figura 17 – Disponível: <https://www.facebook.com/djanivson/photos/pb.1444456465768152.-2207520000.1460000080./1628793394001124/?type=3&theater>

⁶¹ Disponível: <http://direito.folha.uol.com.br/blog/pichao-na-bienal-de-berlim-arte-ou-crime>

⁶² Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=o6dhT9YqxWk>

vidas em nome do pixo, entre elas a prática de surfar em trens da cidade e subir em edifícios muito elevados. No comercial/curta-metragem, a transgressão é entendida, uma vez mais, como uma forma de negar as normas, sendo uma tentativa de inserir o diferente, de torná-lo produtivo e reforçar o discurso de que o pixo é parte de uma estética, como é possível observar nos enunciados de William, pixador integrante da grife “Os criptas” e amigo de Djan Cripta, que esclarece:

[16] Quando você cria alguma coisa, não dá pra controlar o que vai acontecer ou pra onde as coisas vão. Quando eu vejo o que a gente fez mano (...) meu coração vai a mil, tá ligado? Começa a bater mais rápido, não consigo dormir, só penso nisso. A gente vê as coisas de um jeito diferente – As pessoas me pergutam: por que arrisca sua vida? Por isso? – A única maneira de seguir em frente é se arriscando, é muito importante. (...) Liberdade – a gente é produto do nosso ambiente, tá ligado? Quando a gente cria uma linguagem, mano, tá ligado? A gente está fazendo as pessoas pensarem mano, as pessoas questionarem. Como qualquer arte, se você olhar pra ela por algum tempo vai encontrar um significado. Pode ser o nosso significado ou o seu. As pessoas tem medo do que a gente tem pra dizer, por isso a gente fala, mano. Não estamos procurando aceitação das pessoas, somos pixadores.

A campanha da ‘Asos’, protagonizada por William, evidencia a associação da pixação ao empreendedorismo, pois apresenta o pixo como uma forma de arte sob o argumento de que esta é uma arte criativa, capaz de gerar a liberdade e que possui uma linguagem própria. Quando William afirma que o momento em que se cria algo não é possível prever o que pode acontecer, temos o reforço do pensamento empreendedor, uma vez que este tem como pressuposto o fazer acontecer, o se arriscar, o pensamento visionário, que, por meio de um discurso de inovação, aponta: “a gente vê as coisas de um jeito diferente”. Esses sujeitos ‘falam’ as coisas que as pessoas não gostam de ver (o novo é sempre incompreendido), logo não esperam aceitação da sociedade, e essa ruptura vai empreender no comercial/curta-metragem o uso de elementos que são próprios da prática da escalada, que aqui se torna aceitável, pois não é uma mera forma de se arriscar, mas uma forma de interação e integração com a sociedade sob o suporte que sua arte; é um caminho para a revolução e para que a população, como numa antropofagia, alimente-se dos sentidos inscritos no alto de viadutos e edifícios e, assim, questione a relação da cidade e seus problemas.

Ao apropriar-se de elementos próprios da luta de pixadores, a campanha nos conduz aos modos como, na nossa sociedade, o pixo entra no processo de afastamento do consenso de prática agressiva, violenta, e produtora de poluição urbana, que são consensos que não deixaram de existir na trama de discursos veiculados à prática, mas que, em sua constituição, atualizam a imersão de outros consensos, como o de arte genuinamente brasileira, que, antes considerada uma dissidência, torna-se mote para a apropriação da resistência e transgressão que, ligada à arte contemporânea, vai exercer um novo investimento, quando tratamos da pixação.

Resistir seria então entrar na ordem como o diferente? A resistência seria uma adequação ou uma atividade? A defesa de Djan Cripta apresenta a pixação como um movimento político anárquico, há um desejo de que a pixação assuma uma visão política e que seus agentes deixem a vaidade e a disputa, para que a pixação torne-se um movimento homogêneo, visto que há um desejo em inculcar nesses pixadores uma reflexão sobre os problemas sociais que enfrentam cotidianamente. Desse modo, a associação com a arte seria condição de possibilidade de transformar o pixo e os pixadores. A visão política que o pixo quer assumir é uma posição que exclui o Estado, pois, sem ele, seria possível desenvolver uma prática libertadora na pixação, entretanto, as reivindicações desse novo projeto que constitui a pixação vão apontar para a formação de uma conduta moral, pois é, pelos saberes da arte contemporânea e da política que, vemos a exclusão daqueles que não participam do pixo como movimento homogêneo. Seria, então, o pixo um movimento transgressor? A transgressão é:

um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomençar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. (FOUCAULT, 2015a, p. 32)

Como aponta Foucault, a transgressão e o limite articulam-se num jogo, sendo a transgressão uma possibilidade de levar as coisas a um determinado limite e, assim, conduzir o seu desaparecimento iminente e tornar o limite percebido no momento de sua perda. O limite não configura, portanto, uma verdade, mas uma espécie de ilusão que se constrói sob o vazio. A pixação, enquanto movimento transgressor, é aquele que precisa e sente necessidade do limite para negá-lo, é uma prática que derruba o limite e a lei e não supõe estar em torno dessas noções.

Com a inserção da pixação no campo das artes, vemos que há uma transposição que abre margem ao jogo da resistência, uma vez que, num dado momento, a própria resistência pode ser perdida, e a linha que configura o limite se abre para uma transgressão que, movida por jogos de verdade, vai construir e desconstruir esses sujeitos e formar novas formas de subjetivação que procuram elaborar uma transformação do seu modo de ser, pois, de acordo com Foucault, o sujeito não seria uma substância, mas

[...] uma forma, e essa forma nem sempre é, sobretudo, idêntica a si mesma. Você não têm consigo próprio o mesmo tipo de relações quando você se constitui como um sujeito político que vai votar ou toma a palavra em uma assembleia, ou quando você busca realizar seu desejo numa relação sexual. [...] Em cada caso, se exercem, se estabelecem consigo mesmo formas de relação diferentes. E o que me interessa é,

precisamente, a constituição histórica dessas diferentes formas de sujeito, em relação aos jogos de verdade. (FOUCAULT, 2014d p. 268-269)

Entendendo que tanto as relações de poder quanto as relações de resistência são móveis, reversíveis e instáveis, é preciso ainda verificar e desenvolver uma análise que possa apurar como as relações do pixo com espaços de saber, como museus e galerias, subvertem a ordem do significante e do significado e forçam uma singularidade, que captura a noção de transgressão na tentativa de legitimar um determinado pioneirismo na prática do pixo que passa a circular na ordem como o diferente. Nosso intento no próximo capítulo é, portanto, analisar a vulgarização das noções de diferença e transgressão que passam a circular economicamente por meio da arte contemporânea e dão lugar a novas formas de resistência e novos modos de subjetivação no pixo. Na sociedade contemporânea das diferenças, a transgressão se torna necessária para simular uma aparente mudança, serve, em outras palavras, para alimentar o sonho humano em tornar-se livre, mas por outro lado promove alguns efeitos em nossa força, como por exemplo, a mudança em nossas resistências, que mesmo capturadas pelo controle, podem reinventar novas subjetividades e reinvestir em novos dispositivos de saber.

CAPÍTULO III

A GALERIA COMO LUGAR HETEROTÓPICO: AS NOVAS CONFIGURAÇÕES DO PIXO NA CONTEMPORANEIDADE

O último capítulo desta dissertação problematiza como o pixo adentra o mercado das artes por meio do efeito da transgressão. Nesse sentido, recuperamos a noção de heterotopia analisada por Foucault (2013c; 2015b) para pensar como o espaço da galeria incorpora comportamentos desviantes e potencializa esses comportamentos higienizando-os e tornando-os rentáveis, a exemplo do que ocorreu com o pixo. A discursivização do pixo na arte e na mídia serviu para que essa prática atravessasse outra ordem: a ordem econômica. Nessa ordem é o mercado que dita as regras, é o mercado que estabelece um regime de verdade sobre o que é arte, sobre o que é a transgressão. Logo, todo o esforço em tornar o pixo em objeto de arte, todo esse sentimento reformista que vemos nos discursos sobre o pixo é incorporado por comportamentos e instituições que desestabilizam as relações de resistência desse movimento.

3.1- O pixo sob a ótica capitalista: a comercialização da transgressão e o consequente sentimento de revisão nas artes

A abordagem proposta neste capítulo visa problematizar os mecanismos e estratégias que configuram o efeito da transgressão por meio de uma perspectiva arqueológica e genealógica, portanto, segundo um entendimento do que Foucault (2015a) propõe sobre a transgressão. Para tal, recuperamos enunciados sobre o pixo que elevam o conceito de transgressão como norma sob a qual se deduz o dizer verdadeiro sobre a arte. Tomar a transgressão como norma implica, entre outras coisas, pensar como a necessidade da transgressão fomenta o sonho da resistência e a afirmação da diferença. Ao contrário do que atesta Baumam (2001, p. 12) em sua “Modernidade líquida,” a tarefa de construir uma nova ordem que substitua a velha ordem defeituosa está sim na agenda e parece que esse é um efeito que está presente também na arte contemporânea, uma vez que a própria ideia de transgressão tornou-se enrijecida nos discursos de críticos de arte, o que nos faz perguntar: qual o valor da transgressão? Para o que ela serve?

Um dos nomes reconhecidos no cenário literário brasileiro, Affonso Romano Sant’Anna, escreveu um curioso texto que aborda a questão da transgressão. No texto

intitulado ‘Museu da transgressão’⁶³, o autor atribui à transgressão o estatuto de último mandamento da modernidade e argumenta que o impulso à transgressão é um movimento natural e cultural próprio das vanguardas, a exemplo do que já foi atestado em movimentos como o futurismo e o dadaísmo⁶⁴. Ainda segundo o autor, na contemporaneidade, qualquer artista, mesmo em início de carreira, já recebe o título de transgressor, ainda que desconheça as regras que regem o estatuto da arte, esse artista já as renega. Seguindo essas indicações de Sant’Anna, a transgressão parece ter se tornado uma peça de museu, de modo que já está tão catalogada, que se possa escrever uma História da transgressão e quem sabe agendar uma futura visita ao “Museu da Transgressão”.

Apesar dos posicionamentos um tanto conservadores, o texto de Sant’Anna desperta a noção de transgressão para um problema: a sua discursivização na arte, de modo que, aparentemente a ideia de transgressão se tornou um diagnóstico. Longe de pretendermos um debate acerca do que seja arte, nosso problema é outro, as afirmações do autor levam a mais uma problemática: a ideia de transgressão seria uma tentativa de inserir ou simular uma inserção do diferente na ordem do discurso?

Para emprendermos essas questões que precipitaram com a leitura do texto de Sant’Anna, voltamos ao nosso arquivo para exercitarmos o funcionamento e o investimento da transgressão na epidemia discursiva que o pixo obteve na mídia. Ao contrário do que atesta o texto de Sant’Anna, a construção da figura de Cripta Djan e sua frequente aparição na mídia e em espaços de poder, como galerias e museus, se dão porque houve um investimento dos saberes para que o pixo passasse a ser discursivizado, para que tivesse visibilidade. A transgressão assumida por Cripta Djan não está no fato de ter transferido sua arte para telas e sua consequente exposição, mas no trânsito em espaços que antes eram interditados a ele. Enquanto seu discurso elegia a transgressão como algo com o qual não se podia discutir, apenas aceitar, Cripta Djan não obteve a visibilidade desejada, mas quando seu discurso sobre o pixo elege a transgressão como potência para o fazer artístico, sua transgressão passa a ser

⁶³ Disponível: <http://lucianotrigo.blogspot.com.br/2007/11/museu-da-transgresso.html> O texto é originalmente encontrado no livro “Desconstruir Duchamp: a arte na hora da revisão”.

⁶⁴ O Futurismo e o Dadaísmo são parte de movimentos artísticos-literários, que surgem na Europa em meados da primeira metade do século XX e que provocaram uma espécie de ruptura da arte moderna com a tradição cultural do século anterior. Em linhas gerais o Futurismo surge com o Manifesto Futurista, do italiano Tommaso Marinetti, e tinha como proposição a negação do desapego ao tradicionalismo, em especial quanto à sintaxe da língua. Já o Dadaísmo surge em plena primeira guerra mundial, em 1916, a partir do encontro de artistas refugiados que produziram um reflexo das emoções causadas pela guerra, tais como a agressividade, a revolta e a indignação.

aceita e reconhecida verdadeiramente no espaço das galerias, museus e instituições acadêmicas, enquanto a transgressão na rua permanece no âmbito da punição.

As mudanças discursivas apresentadas ao longo da trajetória de Cripta Djan se dão através da inserção do pixo no mercado, logo, suas pixações atuam para um regime de dizibilidade e visibilidade e, nesse sentido, a resistência de Cripta Djan passa a perpetuar regras sobre o que é a verdadeira transgressão no campo da arte e, assim, sua luta se torna uma espécie de adequação por meio da visibilidade que obtém numa plataforma mediatizada, a qual promove quem pode circular e quem pode dizer um determinado discurso.

Na história da arte é curioso como os artistas que marcam “rupturas” no discurso se tornam os novos perpetuadores de regras sobre o fazer artístico. Um desses exemplos é a figura de Duchamp, que rompeu com a prática estética da pintura, se declarando um antiartista, uma vez que, para ele, a arte não era mais uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente.

O trabalho de Silva Júnior (2009) articula que a transgressão é capaz de produzir reinvestimentos na normatização e, assim, poderia ser pensada como um dos princípios da noção de dispositivo, levando em consideração que a transgressão possui um comportamento semelhante ao dispositivo, o qual pode tanto promover quanto suprimir uma relação de controle e resistência acerca da manutenção de determinadas verdades. A profusão de discursos sobre o pixo, nessa medida, produz efeitos de uma resistência à norma e provoca um reajustamento dos efeitos nos jogos de poder que tensiona nessa linha de fuga, que é a transgressão, a produção de mudanças nas estratégias da norma vigente.

Na plataforma mediatizada em que se encontra o discurso de Cripta Djan, a transgressão é entendida como negação, mas como vemos, a transgressão serve a outros interesses. A afirmação da transgressão serve, por exemplo, para que sua prática seja comercializada, dando outra função à transgressão, que passa mobilizar a ordem discursiva do mercado das artes, pois atende a um desejo de ruptura, de revisão no campo da arte contemporânea, mas especificamente da arte de rua. No excerto 11⁶⁵, Cripta Djan discute a inserção do pixo em galerias de arte e aponta que há duas vertentes no pixo, sendo a primeira a estética do pixo, que se dá por meio de um processo criativo e artístico – a criação de uma tipografia que é aceita pelas artes visuais e, em segundo lugar, vem a prática do pixador, que se vale do pixo como uma maneira de infringir o que está estabelecido na ordem social. Entretanto, o efeito que a transgressão provoca não está incluso apenas na prática urbana da

⁶⁵ Conferir página 45.

pixação, mas na sua entrada na galeria, como é possível atestar na resposta do marchand João Correia sobre o questionamento do pixo enquanto arte:

[17] Acho que é uma arte da melhor qualidade, por isso estou exibindo no meu espaço. O meio das artes está sempre atrás de vanguarda, de transgressores, de gente que disrompe e mostra inovação, mas eles acabam buscando novidades em ambientes seguros, acadêmicos e institucionais, que são ambientes controlados, onde um pensamento que tem uma perspectiva nova às vezes não entra. O encontro com o pixo na cidade é diário, mas descartado e ignorado, porque é apresentado de uma forma que as pessoas não acham sofisticada. Aqui proponho essa nova leitura e aqui dentro eles acham lindo.⁶⁶

As afirmações de João Correia mostram que a transgressão ainda está muito relacionada à potência do negativo, como possibilidade de inovação, como instauradora do original, enfim, como o que autoriza um discurso de que o pixo seja arte. Outra associação feita pelo marchand, que é importante destacar, é a associação do pixo à ideia de vanguarda, já que o sentido literal da palavra vanguarda significa a guarda avançada ou a parte frontal de um exército que, em seu uso metafórico, indica setores em que há pioneirismo, consciência ou combatividade dentro de um movimento social, político, científico ou artístico, o que é bem conveniente para assegurar a ascensão e visibilidade do pixo. O marchand ainda esclarece que seu posicionamento se confirma porque todas as telas de Cripta Djan foram vendidas na exposição⁶⁷ feita em sua galeria, a Humanar, a qual teve toda sua fachada pintada por Cripta Djan (Figura 17), como afirma o marchand: “Temos várias fachadas de pixadores que muitos acham que não é arte e sim delinquência, e aqui temos uma fachada feita do mesmo jeito, que dialoga com as fachadas vizinhas, e as pessoas acham que é arte”.

⁶⁶ Disponível em: <http://www.hypeness.com.br/2016/10/criptan-djan-se-lanca-nas-artes-expoe-seus-20-anos-na-pixacao-e-avisa-o-muro-e-mais-autoritario-que-o-pixo/>

⁶⁷ Exposição de Cripta Djan intitulada ‘Em nome do pixo’ realizada entre os meses de outubro e novembro de 2016.



Figura 17: Fachada da Galeria Humanar – Exposição “Em nome do Pixo”⁶⁸

A entrevista da Hypeless explica que, apesar de Cripta Djan estar se inserindo no mundo da arte, o que está sendo exposto não é o pixo propriamente dito, mas sim o trabalho de um artista que veio da pixação e que está fazendo a transição de uma linguagem para este campo. A publicação da entrevista feita com Cripta Djan e seu marchand, João Correia, ainda implicam outras questões comuns sobre a inserção do pixo no mercado nas artes, a exemplo da fala de Cripta Djan que provoca:

[18] Por que só artistas bem nascidos e ricos podem vender? Acho um discurso classista e uma hipocrisia. Os burgueses ocuparam quase todos os ambientes sociais e o conceito deles era a venda. Então, os pixadores estão criando também seu próprio mercado e um meio de auto sustentação. Estamos potencializando a nossa cultura. (...)A ideia dessa exposição é mostrar que o pixador tem condições de ocupar outros espaços além da rua, usando tanto o registro do que ele produziu, como um trabalho sobre tela também com a linguagem pixo. Porque o pixador é visto como um delinquente, um vândalo que não tem nenhuma qualidade artística. Então essa mostra é para fazer esse contraponto.

Ao deixar escapar que o que está sendo exposto na galeria não seja o pixo, mas uma linguagem que vem do pixo, temos um discurso que visa à promoção estética do artista e seu objeto, pois é sua prática enquanto pixador que permite seu investimento em outros espaços que não a rua. Esse discurso de promoção estética da linguagem do pixo é regular com outros artistas, como no caso do artista Kamikaze, atualmente conhecido como Caligrafixo, que junto ao galerista Luis Maluf, incorporaram o pixo no espaço das galerias sob o mesmo argumento de que há um uso da linguagem do pixo, uma espécie de estilização da caligrafia

⁶⁸ Imagem disponível em: <https://ponte.org/djan-pichador-nunca-assustou-nos-discurso-duro-de-prefeito/>

do pixo, pois, como atesta o artista, o trabalho realizado no espaço das galerias: “é totalmente diferente do que faço na rua”⁶⁹. Nesse sentido, a entrevista dada à RedBull por Caligrapixo reverbera o dito de que o pixo no espaço das galerias é uma espécie de representação do pixo, um espaço para que o tema seja discutido, como afirma Luis Maluf, representante de Caligrapixo no Brasil e no exterior

[19] (...) inaugurar uma exposição de arte contemporânea baseada em pixo é um marco. "Eu não apoio ou discrimino, mas abro o tema para ser discutido. A pixação é visceral, é verdadeira, é um estilo de vida. Estudando a fundo essa linguagem, vemos que ela nada mais é do que a voz de algumas pessoas que não são escutadas no nosso país", diz.⁷⁰

As afirmações de Luis Maluf seguem uma ordem discursiva, uma vez que é pelo espaço que configura a galeria que o pixo pôde, na atualidade, ganhar visibilidade em outros espaços de poder, como a mídia, uma vez que trabalhos como o de Cripta Djan e de Caligrapixo só ganham a visibilidade esperada por meio de exposições autofinanciadas em galerias de arte. Desse modo, problematizar a espacialidade da galeria se faz necessário e para emprendermos essa questão, recuperamos a noção de heterotopia (FOUCAULT, 2013c; 2015b) para pensarmos como a galeria é o espaço em que se produzem novos sentidos para o efeito da transgressão. Mas antes de emprendermos nossa análise, é preciso considerar que a noção de heterotopia surge como uma alternativa à noção de utopia. Segundo Albuquerque Júnior (2015, p.217) a heterotopia é uma noção

que parece se ajustar a uma sociedade presentista, que perdeu seus horizontes de expectativa, que tem dificuldade em forjar sonhos coletivos, desejos de sociedades futuras, embasbacada na adoração de suas formas presentes e aprisionada pela máxima neoliberal do fim da história. Se a heterotopia é a criação no presente, no aqui e agora, de espaços de liberdade, de espaços de vivência de experiências, de experimentação e da realização de práticas que significam uma ruptura com a ordem, com a norma, com os modos dominantes de subjetivação; se os espaços heterotópicos estão e não estão fora da ordem social; se são espaços liminares, espaços onde desejos e sonhos vêm se realizar instantaneamente, eles são espaços para a vivência de utopias precárias, para experimentação de saídas da ordem e da norma que são tão passageiras, são espaços de liberdade sempre por construir.

As considerações que Albuquerque Júnior (2015) faz sobre a noção de heterotopia nos faz pensar o espaço da galeria como um espaço em que o pixador simula uma saída da ordem, lugar em que o pixador faz um exercício de resistência e uma experimentação do efeito da transgressão, já que transgressão se torna necessária em nossa ordem social, uma vez que é ela, a transgressão, a responsável por lidar com os sonhos e os desejos. Em 1984, na

⁶⁹ Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/caligrapixo-inaugura-primeira-exposi%C3%A7%C3%A3o-individual-18/06/2015>.

⁷⁰ *Idem*.

conferência intitulada ‘Outros espaços’, Foucault (2015b, p. 428) descreveu o século XX como a “época do simultâneo, como a época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso” e talvez isso ainda não tenha mudado à época atual. Com a noção de heterotopia, Foucault (2015b) inscreve uma análise que se propõe pensar o espaço do fora. Segundo as análises deleuzianas (1991, p. 96), “o pensamento do lado de fora é um pensamento de resistência”.

Com o pixo, temos a construção de espaços discursivos que são constituídos através dos saberes da arte conceitual e contemporânea, do saber político e também do saber econômico. São esses saberes que inserem novas formas de subjetivação e resistência no pixo. A integralização do pixo em espaços de poder, como os que foram descritos ao longo do trabalho, mostra que é preciso estabelecer uma diferença entre o que constitui a inserção do pixo no museu e na galeria. O museu é, historicamente, um espaço institucionalizado que possui uma abertura ao público em geral, oferece serviços e difunde, expõe e conserva elementos de nossa cultura agregando valor às manifestações que possuem maior destaque na atualidade. Por outro lado, a galeria é um espaço arquitetônico que está na ordem do privado, ou seja, é um espaço no qual há uma preocupação em expor e comercializar obras de arte de maneira adequada. Para tal empreendimento, alguns dos mecanismos de funcionamento das galerias são a segurança, a iluminação e a circulação dos espectadores, podendo ou não fazer parte de museus.

Tendo em vista que os museus são instituições que refletem uma ideia de acúmulo do tempo, ou como aponta Foucault (2013c, p.25), o museu tem como finalidade constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, o que reflete uma ideia totalmente moderna. O museu é uma heterotopia própria à nossa cultura, nesse sentido, cabe dizer que o aparecimento do pixo no espaço do museu ocorreu tanto no Brasil como no exterior por meio de bienais. As heterotopias funcionam a partir de recortes singulares no tempo, e a bienal, nesse sentido, é um evento que oferece um recorte temporal, uma vez que ocorre a cada dois anos, com o objetivo de expor tudo o que está sendo produzido na contemporaneidade. Esse dado é importante, pois a inserção do pixo em museus se deu, até o momento, de maneira efêmera, mas sua aparição em bienais serviu de vitrine para que mais tarde houvesse a comercialização em um espaço destinado, a galeria. Ao discutir o impacto do mercado sobre o meio artístico, Durand (1989), problematiza uma série de questões, em especial como a figura do marchand, como homem de visão, como aquele que investe certo e intui o gosto de

amanhã, desemboca num estágio de mercantilização em que crescem os números de galerias que utilizam a linguagem do *marketing* para especular novas tendências estéticas.

Para entendermos a galeria como um lugar heterotópico é preciso recuperar algumas considerações que Foucault (2013c) postula sobre a heterotopia. Ao estudar a heterotopia, como espaços absolutamente outros, Foucault (2013c) delimita cinco princípios que constituem esse conceito. Em linhas gerais, o primeiro princípio da heterotopia se manifesta de maneira bastante distinta e pode ser classificada em dois grupos: a heterotopia de crise e a heterotopia de desvio. Nos deteremos a pensar o segundo grupo, uma vez que, segundo o entendimento de Foucault (2015b, p. 433), a heterotopia de desvio substitui a heterotopia de crise, pois é uma heterotopia na qual se “localiza os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou a norma exigida”. Assim, entendemos que a galeria seja o espaço em que comportamentos desviantes são incorporados a partir de uma potência mercadológica, o que inclui o pixador e seu objeto, os quais aglutinam o espaço urbano dentro dos espaços da galeria, não apenas no aspecto físico, mas também no virtual, já que telas e outros materiais referentes ao pixo são vendidos pela internet. A galeria estabelece, portanto, um processo de higienização do espaço de circulação do pixo.

Se a galeria é uma heterotopia, se ela serve para que o desvio seja normalizado, a transgressão, por outro lado, é aquela que está sempre em vistas de designar o ser da diferença, ou seja, a transgressão não muda a ordem discursiva da artes, mas sua discursivização realiza reinvestimentos que são sísmicos. A transgressão é uma espécie de dobra da força que corresponde a novas relações do sujeito consigo mesmo. A tendência de associar a transgressão à potência do negativo, ao gesto de corte ou estabelecimento de separação ou afastamento, como discute Foucault (2015a), precisa ser desvinculada. Nesse sentido, também a ideia de que a arte seja sempre associada à resistência deve ser repensada, pois:

Para que uma obra de arte se torne relevante, é preciso que um grupo consistente de pessoas a insira num sistema de valores em que, à primeira vista, ela não deveria estar. Cada inclusão comporta a modificação do sistema inteiro. Quando os quadros impressionistas passaram do estatuto de borrões para o de obras-primas, mudou o perfil das molduras, o mercado da arte, o colecionismo, mas também a maneira de olhar para as periferias urbanas, os cafés chachants, os circos, os bêbados e as putas. A arte exerce constantemente o papel de apontar para valores futuros, transgredindo os vigentes. É uma das formas que nossa civilização encontrou para se renovar. (MAMMÌ 2012, p. 159)

Nota-se que há um processo que torna regular a transgressão como discurso, de modo que, este efeito foi naturalizado e normalizado, não apenas no campo da arte, mas em toda

nossa cultura, o que resultou na constituição de um regime de verdades que toma o desejo de revisão como mote para a produção dos discursos em nossa sociedade. É preciso suspeitar e desnaturalizar o que vem sendo produzido, uma vez que o resultado da normalidade significa homogeneidade, significa um problema em relação à identidade, pois nos reconhecemos e nos subjetivamos através dos enunciados (artista, ativista, transgressor), e tal problema leva a indagação: qual é a visibilidade do poder que estamos enfrentando?

Na cultura ocidental, os indivíduos são atravessados por múltiplas racionalidades, mas a racionalidade econômica levou-nos a nos reconhecer numa racionalidade estética na qual todos lutam pelo fluxo ascendente de empoderamento na tentativa de trocar uma ordem por outra, na tentativa de instalar no outro a nossa vontade de verdade, o que confirma uma vez mais que a luta pelo discurso é também uma luta pelo poder. A mídia não elege determinados sujeitos, como Cripta Djan, de maneira ingênua, pela simples vontade de saber sobre o pixo, mas pelo modo como este pixador se oferece a determinadas nomeações, em grande parte elogiosas e confortáveis, em que ser transgressor transforma-o consequentemente em artista, não mais em bandido.

A subjetividade ocidental e capitalista é resultado de uma constituição que passa por bricolagens discursivas e por uma explosão de formas de nomeação que inscrevem-se na esteira do discurso neoliberal. Voltando à metáfora do “museu da transgressão”, temos, com o discurso de Cripta Djan, o estabelecimento de uma subjetividade que passa a ser a norma, em outras palavras, a transgressão é a palavra nessa perigosa ordem discursiva, pois se inscreve numa captura que sutilmente determina: através do espaço de fala você pode ser o que você quiser desde que tenha um nome, é preciso nomear para dominar. A nomeação é a justificativa de como o indivíduo pode ser poderoso na sociedade mercantil, em outras palavras, a crença na autogestão do eu resulta na exacerbação do individualismo e na apresentação do ser ao poder e a norma na qual é convocada a se inscrever.

3.2- Djan, um novo Duchamp? A potência do discurso no mercado da arte

Pretender definir o que seja arte foi e ainda é tarefa para as mais diversas correntes estéticas. Coli (2004) argumenta que as inúmeras tentativas de definir o que seja arte resultaram, contraditoriamente, em conceitos exclusivistas ou que preveem a arte como uma solução única, mas a arte não possui respostas claras, tampouco definitivas. A arte, por outro lado, está ligada a um jogo de identificações que valoriza, ora algumas produções de nossa cultura como arte, a exemplo das obras de Da Vinci ou Michelângelo, que são para nós

admitidas indiscutivelmente como arte, e ora outras produções, como o mictório de Marcel Duchamp, que geram estranheza e que não correspondem previamente a uma ideia de arte consensual. Ao tratar o embate entre a arte e a não arte, Coli (2004, p.10) esclarece ainda:

Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto. Nossa cultura também prevê locais específicos onde a arte pode manifestar-se, quer dizer, locais que também dão estatuto de arte a um objeto.

Jorge Coli (2004) concebe o discurso como o responsável pela produção de cultura em nossa sociedade, ou seja, é o discurso que autoriza dizer o que é ou não arte num determinado período de nossa cultura, sendo também o espaço, o responsável por conferir o estatuto de arte a um objeto. Sendo a arte uma produção da cultura e, entendendo que a cultura seja o resultado da história, temos, com a discursivização do pixo, uma retomada que corresponde a uma tendência regular e global sobre o que é ou não arte para nossa cultura. A tese de Coli (2004) é assegurada quando pensamos na autoridade que o saber desempenha, uma vez que, como mostra Foucault (2014c), esperamos a verdade do conhecimento para legitimar o que vivemos no presente. Assim, o saber é aquele que vai desempenhar sempre uma aparência positiva, a exemplo da construção de Cripta Djan como um aspirante a artista do pixo, que só foi possível com a elaboração de um discurso vindo de um marchand, o que fez com que Cripta Djan atingisse uma visibilidade positiva. Nesse sentido poderíamos perguntar: Djan seria um novo Duchamp no campo da arte contemporânea?

Tal comparação não empreende uma análise maniqueísta, mas antes serve para pensar como a arte elege o discurso como possibilidade estratégica para sua transformação e, desse modo, a tarefa não é apenas constatar as regularidades e permanências nesse jogo discursivo, mas trazer luz as diferenças de cada regime e cada época. A começar pela figura de Duchamp, temos com esse artista um discurso que caminhou para uma dessacralização do estético, uma vez que, através de seus *ready-mades*⁷¹ questionava o propósito da obra de arte e atacava as noções de valor material. Ao incluir um mictório (Figura 18) numa exposição, Duchamp, como argumenta Coli (2004, p.68-69), baseava-se no princípio da provocação, pois, destinava a um público culto “a obrigação de reconhecer que um objeto só é artístico porque foi aceito como tal pelas diversas “competências”: pelo museu, pelo crítico, pelo historiador”. Mas

⁷¹ *Ready-mades* como atesta Coli (2004) eram objetos fabricados em série, mas desviados de suas funções primitivas, pela sua instalação numa galeria ou num museu, a exemplo do mictório, porta-garrafas e rodas de bicicleta utilizadas por Duchamp numa exposição.

como mostra Coli (2004) as provocações de Duchamp e a criação de uma antiarte foram convertidas como peças de museu e adquiriram o estatuto de arte. Ainda segundo o autor,

A própria atitude de negação da arte, a própria crítica radical serão recuperadas como “meios” de produção artística. As vanguardas provocadoras sucederam-se em nosso século e se alimentaram do desafio e do escândalo. Os sucessores de Duchamp se multiplicam ainda hoje pelo mundo afora. (...) A negação da arte, sua irrisão, recuperadas pelas instituições competentes, tornam-se arte. (COLI, 2004, p.68-69).



Figura 18 – “Fonte”, de Marcel Duchamp⁷²

O que observamos com as afirmações de Coli (2004) é que mesmo um discurso de antiarte vai ser incorporado pelos saberes e torna-se objeto de consumo e contemplação, e é, nesse sentido, que insistimos aqui em problematizar a discursivização do pixo. Desse modo, recuperar o movimento transformador de Duchamp é importante, pois, como mostra Cauquelin (2005, p. 89), temos a construção de um discurso que transformou esse antiartista num fenômeno que influencia a arte contemporânea até os dias atuais, pois “de um lado, o número de trabalhos que lhes são dedicados é cada vez mais importante, e de outro, ele é a referência, explícita ou não, de numerosos artistas atuais.” Cauquelin (2005) constata ainda todo esse reconhecimento conferido à Duchamp ocorre porque o artista parece expressar um modelo de comportamento singular que corresponde às expectativas contemporâneas.

Levando em consideração as afirmações de Cauquelin (2005), podemos sinalizar que processo semelhante ocorre com Cripta Djan, visto que o pixador torna-se o centro de

⁷² Imagem disponível em: <http://artedescrita.blogspot.com.br/2012/02/fonte-de-marcel-duchamp.html>

inúmeros trabalhos e artigos⁷³ sobre pixação, servindo como referência para o trabalho de outros pixadores. Tanto o Mictório de Duchamp quanto a presença de Djan em eventos de arte provocaram escândalo e hoje se tornam objetos de cultura. O discurso é que permite atribuir uma etiqueta artística a um objeto transformando objetos aparentemente não-artísticos em arte, bastando sua inserção em espaços como o museu e a sua discursivização. Em um ensaio⁷⁴ em resposta à Jean Clair, Arthur Danto rebate alguns posicionamentos de Clair, posto que, este diretor de museu considera Duchamp como responsável pela “condição deplorável da arte contemporânea”. Nesse sentido, Danto (2008) recupera o conceito de gosto e mostra como este conceito foi regulador e normativo na estética do século XVIII, uma vez que seu imperativo era a produção da beleza. A estética, nesse sentido não lidava com o repulsivo, mas Duchamp “demonstrou que é inteiramente possível algo ser arte sem ter qualquer relação com o gosto, bom ou ruim.” Ainda, segundo Danto (2008, p. 21),

isso não significa que a era do gosto (*goût*) tenha sido sucedida pela era do mau gosto (*degoût*). Significa antes que a era do gosto tem sido sucedida pela era do sentido, e a questão central não é se algo é de bom ou mau gosto, mas sim o que significa. É verdade que Duchamp tornou possível usar formas e substâncias que realmente induzem ao repulsivo, que agora passou a ser uma opção.

As breves considerações de Danto (2008), apontadas aqui, serviram, uma vez mais, para atestar que o pixo não é uma questão de gosto, não está relacionado à produção do belo, mas sim a uma problematização dos limites da arte, de modo, que o pixo passa por uma estetização para adentrar os espaços de poder como museus e galerias. Nesse sentido o que legitima a figura de Cripta Djan nesses espaços é a capacidade de desterritorializar o pixo, convertendo-o à peça de museu, à objeto de cultura, o que configura também, como no caso de Duchamp, uma espécie de subversão da arte, pois o público refinado passa a conviver com essa prática, o que provoca e desperta uma visibilidade, uma positividade para sua resistência. Sendo o discurso aquele impregna tudo, é possível cartografar as transformações no discurso da arte e observar que o que muda é o “acontecimento de sua volta”. Como destaca Foucault (2011, p. 221), “o discurso é para a relação das forças não apenas uma superfície de inscrição, mas um operador”, o discurso é, portanto, o lugar em que se instaura uma luta, um confronto.

Sendo o discurso o operador das relações de forças, destacamos alguns enunciados que asseguram e comprovam a emergência do pixo como arte e, nesse sentido, vemos como destaque uma espécie de aperfeiçoamento do trabalho de Cripta Djan como pixador, em outras palavras, pixar torna-se um trabalho, uma fonte de renda. É a partir de exposições de

⁷³ Lassala, Gustavo. Em nome do pixo (2014).

⁷⁴ Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. Tradução de Virginia Aita. Texto disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200002

arte de rua internacionais, que vemos uma espetacularização da figura de Cripta Djan, bem como do pixo. Como exemplo, a exposição ‘Né dans la rue’⁷⁵, produzida pela Fundação *Cartier*, contou com a exibição do documentário ‘Pixo’ bem como uma pintura de Cripta Djan na parte mais nobre da Fundação *Cartier*. Cripta Djan, coautor do documentário e o fotógrafo João Wainer, concederam uma entrevista ao portal de notícias Terra⁷⁶:

[20] Ali foi diferente, porque estávamos fazendo uma releitura da arte de rua. Além do que, se um pixador é convidado para fazer a parede de uma galeria pela fama que conquistou na rua, é super válido. O que eu não vou aceitar é o cara ser pago para pixar a rua, que é o local de legitimação do pixador. E foi aí que os grafiteiros se perderam. (Fala de Cripta Djan)

[21] Não sou delegado, não sou crítico de arte, não sou eu quem vai dizer se isso é vandalismo ou manifestação artística. Só sei que a cidade está coberta de tinta e todos os dias centenas de moleques se arriscam para pixar qualquer espaço que os faça serem mais notados. (Fala de Wainer)

Os enunciados de Cripta Djan e Wainer apontam para uma mesma questão: o risco que o pixador enfrenta para ter visibilidade na rua, lugar em que o pixo é legitimado. Por outro lado, ao recuperar o grafite como prática de uma incoerência, Cripta Djan promove um discurso que determina um modelo do que seja a arte de rua, de modo que delimita a galeria como espaço em que, conseqüentemente, há uma autorização para que a arte de rua seja comercializada através do reconhecimento que o pixador ou grafiteiro tenha adquirido na rua. Logo, o que é produzido pelo pixador é resultado de uma releitura do pixo feito na rua, o que já indica que o pixo adentra uma ordem econômica, pois se torna um produto mercantil no espaço das galerias.

⁷⁵ http://presse.fondation.cartier.com/wp-content/files_mf/press_file_1764_fr.pdf Exposição: Nascido nas ruas – graffiti- (07 de julho de 2009- 10 de janeiro de 2010) No documento disponibilizado no site da Fundação Cartier é possível encontrar uma nota sobre o Documentário Pixo, cuja afirmação é de que o documentário seria exibido pela primeira vez no evento e teria como proposta um outro aspecto sobre a arte urbana. A nota se encerra fazendo uma associação da pixação com o graffiti , sendo o pixo uma evolução deste último.

⁷⁶ <https://cinema.terra.com.br/depois-de-conquistar-europa-documentario-sobre-pixacao-estreia,63eea91b1dd8a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>



Figura 19- Cartaz de divulgação do evento *Né dans la rue*⁷⁷

Em matéria do jornal ‘O globo’⁷⁸, o pixo ganhou destaque pela produção de documentários que evidenciam seu lugar entre a arte e o vandalismo. Cripta Djan, em entrevista ao jornal, revela que há um trabalho tipográfico na pichação, uma vez que os pixadores paulistas criaram um novo alfabeto e, assim transformaram o pixo numa linguagem urbana. Para Cripta Djan essas são características que permitem entender o pixo como uma forma de arte. A entrevista indaga Cripta Djan sobre sua presença em eventos, como a Bienal de São Paulo e a Fundação Cartier, e o pixador afirma não ter sido “domesticado”, mas destaca que:

[22] ir a esses eventos mudou minha visão de mundo e minha própria percepção da pichação, uma manifestação cultural tipicamente brasileira- reconhece ele, que assume a rivalidade com outra forma de arte urbana, o grafite. – Mas a gente não quer acabar como os grafiteiros, que passaram a trabalhar com o dinheiro da elite. A pichação vai ser sempre agressiva, marginal.

No enunciado anterior encontramos mais algumas regularidades que apontam que o pixo assume um modelo estético, uma vez que o pixador tem “sua visão de mundo” e “sua percepção sobre a pichação” modificadas pelos eventos que passa a frequentar, isto é, o pixador passa a ter acesso a saberes que fomentam uma nova fase para o pixo, em outras palavras, são esses eventos que permitem a visibilidade do pixo enquanto arte. Ao assumir o compromisso de que o pixo vai ser sempre agressivo e marginal, Cripta Djan busca uma inversão nas relações de poder, uma vez que, do lugar de resistência, o pixo vai tomar o espaço do grafite, que passa a ser considerado uma arte menos genuína e libertária, como se afirma do pixo. Na mesma matéria ao Jornal O globo, Wainer, diretor do documentário

⁷⁷ Imagem disponível em - <http://www.lilianpacce.com.br/moda/graffiti-ne-dans-la-rue/>

⁷⁸ <http://oglobo.globo.com/cultura/pichacao-alvo-de-tres-novos-documentarios-que-discutem-seu-lugar-entre-vandalismo-a-arte-2718533#ixzz4KUHif8LV> (03/11/11)

‘Pixo’, afirma considerar a pixação uma das formas de expressão mais sofisticadas que conhece e que “foram mais de 20 anos de evolução para se chegar aos logotipos atuais”. Logo, há condições de emergência que asseguram a entrada do pixo no discurso da arte, de modo que é a mídia que contribui para a construção de Cripta Djan como principal nome do pixo. Como sugere Gregolin (2003, p.104),

A constitutividade das resistências é um ponto fundamental para que possamos pensar sobre a problemática das identidades nas sociedades contemporâneas. Uma sociedade em que todos e cada um encontrassem seus lugares numa rede de significações, seria uma sociedade estática, paralisada e, portanto, só poderia ser concebida abstratamente. As sociedades são sempre constantes construções de suas próprias referências: como as lutas pelo poder são lutas por fixação de significados, tem poder quem detém os canais de produção e circulação de informações.

A construção discursiva do pixo na mídia ocorre, porque em nossa cultura há sempre uma tentativa de capturar os acontecimentos, em registrar e categorizar acontecimentos. E é nessa medida que o discurso sobre o pixo, até então flutuante, ganha destaque e circulação na mídia por meio do debate da crise da arte. Exemplo disso são as bienais paulistas de 2008 e 2010 que fizeram o pixo circular ora como vandalismo e ora como arte. A “Exposição do vazio”, conteúdo da 28ª bienal que ocorreu no ano de 2008 em São Paulo, tinha como função exibir um pavilhão vazio, o qual serviria para questionar uma crise no sistema de arte. A curadoria de Ivo Mesquita recebeu inúmeras críticas, pois, no dia da inauguração da bienal, o pavilhão foi invadido por cerca de quarenta pixadores que lançaram pixos como: “Abaixa a ditadura” e “Isso que é arte”⁷⁹.

O protesto na bienal seguiu como uma continuação do episódio da Escola de Belas Artes⁸⁰, a qual também foi invadida e pixada por cerca de quarenta pixadores. Os pixadores organizaram uma intervenção que serviu para discutir os limites da arte e o próprio conceito de arte, o que resultou em prisões e, que mais tarde, na 29ª Bienal de 2010, também em São Paulo, foram documentadas em vídeo e fotos. A exposição ‘Pixadores SP’ contou com um acervo documental com as assinaturas de vários pixadores paulistas em papéis, o que formou uma espécie de mural, e, também, a exibição de documentários sobre pixação. Em entrevista ao portal de notícias G1⁸¹, Cripta Djan analisa:

⁷⁹ <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL838101-5605,00-GRUPO+DE+PICHADORES+ATACA+PREDIO+DA+BIENAL+EM+SP.html>

⁸⁰ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1306200820.htm>

⁸¹ <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>

[23] Tudo o que aconteceu depois daquela ação foi positivo. Quebramos a ditadura da arte. Desmascaramos a curadoria, que havia dito que estava aberta a intervenções urbanas, mas não permitia isso. Agora nos abriu as portas. Dessa vez, vamos entrar na Bienal pela porta da frente”.

Com o tema que discute a estreita relação entre arte e política, a 29ª Bienal de São Paulo toma o pixo como forma documental, isto é, sem o uso de sprays. É uma exposição que autoriza o pixo apenas nos seus registros transgressores com fotos (Figura 20), vídeos e papéis com assinaturas de pixadores. A maneira de “entrar pela porta da frente” não conta com invasões, tampouco com prisões de pixadores, pois a alternativa da curadoria é colocá-los na condição de artistas. Logo, apenas os idealizadores das invasões anteriores foram convidados para expor, sendo eles Djan Cripta, Rafael Pixobomb e Choque Focus Adriano. Na mesma matéria publicada pelo G1, a assessoria da bienal entendeu que se oferecesse um espaço, isto é, paredes para os pixadores, a prática perderia seu caráter, o que Cripta Djan justifica ao afirmar que o “*pixo é arte conceitual*” e, nesse sentido, a forma como optaram ao expor seus trabalhos foi correta e ética. Ainda questionado sobre o lugar da pixação na Bienal o pixador adverte:

[24] O conceito de arte é distorcido. Só é arte o que é bonito ou autorizado. A arte do ‘pixo’ é libertária, anárquica. A sociedade se incomoda com a pichação e deixa de se incomodar com coisas muito mais importantes. Os muros e portões para fora da casa são públicos. A gente vê beleza no que faz. Tudo é privado e somos obrigados a engolir propaganda de consumo e política. Pichação é linguagem também.



Figura 20- Cripta Djan apresentando a Mostra ‘Pixadores’, na 29ª Bienal de São Paulo⁸²

A Arte conceitual é negação, é reação ao formalismo na arte, e, ao colocar o pixo como parte desse movimento, Cripta Djan elege um suporte institucional que garante a

⁸² Imagem disponível em - <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>

circulação do pixo numa outra esfera, como é possível observar na figura 21, em que se expõe o pixo através de diversos ‘autógrafos’ de pixadores paulistas. Ao incluir a marginalidade e a transgressão no documento e não propriamente na prática, o trabalho passa a ser autorizado, financiado e lucrativo. O discurso se torna, nesse sentido, muito coerente às maneiras como o pixo alcança o *status* de arte, uma vez que, na arte conceitual, o objeto e a representação física não são tão importantes quanto o conceito e a ideia de arte, por isso o uso de vídeos, fotografias e textos na exposição da Bienal são tão caros para a justificativa de que tal exposição não fere o caráter do pixo.

O discurso de que o pixo é uma arte conceitual encontra regularidade também quando ocorreu o convite para a sétima Bienal de Artes em Berlim, em 2012, cujo tema *occupy* visou apresentar jovens artistas não muito estabelecidos no mundo das artes. Em entrevista à Embaixada de consulados gerais da Alemanha no Brasil⁸³, Cripta Djan destacou que, segundo o curador da mostra, os pixadores deveriam passar sua mensagem para a cidade: “Não vai ter nada autorizado pra gente pichar, essa bienal não tem nada de obra física, ela é conceitual. E nossa mensagem na cidade, sem babar, vai ser nas ruas”. Entretanto, a passagem de Cripta Djan por Berlim gerou alguns embates (Figura 21), uma vez que o curador da mostra, Artur Zmijewsk, limitou algumas paredes brancas para que uma apresentação do pixo fosse feita, ou seja, a proposta da bienal de alguma forma estava dando uma autorização aos pixadores sobre os locais que poderiam apresentar seu trabalho, o que demonstra uma incompatibilidade com o que Cripta Djan afirmou na entrevista supracitada, a qual foi dada antes de seu embarque para Alemanha.

A proposta da curadoria é que fosse ministrado um *workshop* de pixação no prédio de uma antiga igreja de Berlim, mas, como o pixo é uma manifestação que não requer autorização para ser realizada, Cripta Djan e outros quatro pixadores convidados escalaram as paredes da Igreja e lançaram seus pixos (Há o registro dessa ação no documentário *Pixadores*, de 2014). A ação gerou repercussão na mídia brasileira⁸⁴ e, em entrevista à Folha de São Paulo, Cripta Djan explicou que a proposta do trabalho não seria apresentada no formato didático de um *workshop*, pois “a pixação só acontece pela transgressão e no contexto da rua”. Depois de quase serem detidos pela polícia e liberados pela intervenção do grupo, o pixador frisa: “Assim que é bom. Se não é pra pichar, nós vamos pichar. Não adianta querer controlar

⁸³http://www.brasil.diplo.de/Vertretung/brasilien/pt/___pr/DZBrasilia__Artigos/04__2012/27042012__berlinbienale.html?archive=3157380

⁸⁴ <http://direito.folha.uol.com.br/blog/pichao-na-bienal-de-berlim-arte-ou-crime>

o incontrolável (...) Eles nos convidaram porque queriam conhecer nossa 'pixação'. Pronto, conheceram' .”⁸⁵



Figura 21- Cripta Djan envolvido em confusão na 7ª Bienal de Artes, em Berlim.⁸⁶

Em 2016, o pixo alcançaria mais uma exposição internacional, dessa vez em Nova York. A mostra individual, em cartaz de 11 a 16 de fevereiro em um espaço alugado na Eldridge Street, a exposição intitulada "Da Periferia para o Centro" contou com um conjunto de trabalhos de Cripta Djan, denominados de "Criptografia Urbana". Em entrevista concedida ao site O Beijo⁸⁷, Cripta Djan afirma estar atuando no campo das artes desde 2009, quando participou de uma exposição na Fundação Cartier e que, desde então, não tinha um trabalho específico voltado para o mercado das artes e que suas participações eram feitas em registros, como fotos, vídeos e algumas intervenções.

O trabalho ‘Criptografia urbana’ foi criado em 2014 e, segundo Cripta, é “uma transição da linguagem do *pixo* para o campo da arte, sem comprometer o que com o que o pixador faz rua. Dentro desse trabalho, Cripta Djan criou várias séries: "Poluição Visual", manifestos escritos e "Atropelo", em que eu utilizo mais o preto e o branco.”⁸⁸ Na busca pelo reconhecimento estético, Cripta Djan vai se afastando do discurso de que sua arte é uma arte conceitual, afinal, como já exposto, a arte conceitual não tem preocupação com o objeto, mas sim com a representação simbólica. Nesse sentido, Cripta Djan argumenta: “Sentia, porém, a necessidade de mostrar o potencial estético do pixo. Algo além da questão

⁸⁵ Ibid nota 15

⁸⁶ Imagem disponível em- <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/a-polemica-entre-os-pixadores-de-sp-e-a-bienal-de-berlim> - Foto registrada no momento da confusão entre Cripta e o curador da Bienal de Berlim.

⁸⁷ <http://www.obeijo.com.br/noticias/pessoal-falou-muito-que-eu-era-o-basquiat-brasileiro-12771006>

⁸⁸ Entrevista site ‘O beijo’ (16/02/16)– Disponível: <http://www.obeijo.com.br/noticias/pessoal-falou-muito-que-eu-era-o-basquiat-brasileiro-12771006>

conceitual, da performance e da transgressão. Ele é acusado de ser feio e a intenção deste trabalho é mostrar o contrário.”

Questionado sobre a recepção do público e sobre a viabilização da exposição, Cripta Djan afirma que o interesse do público pela pixação foi muito grande e que foi considerado o novo Basquiat⁸⁹ brasileiro. Para não fugir do discurso de arte conceitual e para não igualar seu trabalho ao trabalho dos grafiteiros, Cripta Djan esclarece que não foi financiado para participar da exposição em questão, pelo poder público e tampouco por alguma galeria, como atesta:

[25] A gente veio aqui, fez uma exposição por conta própria. Não foi nem uma galeria que nos trouxe aqui. Tá dentro do conceito que eu venho trabalhando, com o João Correia que é o meu marchand. A gente conseguiu criar nosso próprio mercado. Em São Paulo, a gente quer fazer uma do mesmo jeito. Em um espaço que a gente mesmo alugue. Fazer a exposição acontecer. A gente não acha que a arte necessariamente precisa de uma galeria para ser vista. Vamos continuar firme trabalhando dentro deste conceito que é a cara da pichação, que é uma coisa autônoma, que não precisa de ninguém pra promover ela.



Figura 22 –Exposição ‘Da periferia para o centro’⁹⁰

⁸⁹ Jean Michel Basquiat (1960-1988) foi um poeta, músico, grafiteiro e pintor americano. É um dos primeiros ícones do que viria a se consagrar como "arte urbana".

⁹⁰ Imagem disponível em- Fotos da exposição ‘Da periferia para o centro’ – disponíveis:

<https://www.facebook.com/djanivson/photos/a.1685195265027603.1073741844.1444456465768152/1685195685027561/?type=3&theater>

Ao afirmar ter criado um mercado próprio para a pixação e que suas exposições (Figura 22) são financiadas por meio de seus rendimentos, Cripta Djan defende que esta é uma arte que não precisa de ninguém para promovê-la. Então, por quê há um trabalho para a promoção de sua arte? Há esse reconhecimento, ou melhor, há um consenso que o pixo é arte? É arte para quem? O pixador, ao tentar ser coerente em seu discurso sobre arte conceitual e sobre a postura anárquica que seria própria dos pixadores, deixa de mencionar ou oculta, em suas entrevistas, que a participação em bienais, como a de Berlim, foi financiada pelo Ministério da cultura (MinC) e que quase foi obrigado a devolver todo financiamento devido à confusão com os curadores da bienal. Além dessas questões, o pixador também não menciona, em suas entrevistas, que a participação em Palestras de Universidades, para as quais foi convidado, contou com apoio de governos estaduais e municipais.

Um dos trabalhos mais recentes e que ainda vem sendo divulgado é o documentário *Pixadores*⁹¹, produzido pela Helsinki-filmi e dirigido por Amir Escandari. O documentário foi exibido no canal Globo News e também na 39ª Mostra internacional de cinema em São Paulo, uma iniciativa do Governo do Estado de São Paulo, Prefeitura de São Paulo, Petrobrás e Ministério da Cultura. Além da exibição, o documentário ganhou o troféu de melhor documentário internacional (Figura 23).



Figura 23- Cripta Djan recebendo prêmio pelo documentário ‘Pixadores’⁹²

O pixo, como mostram os enunciados apresentados, assume outro lugar no discurso, em outras palavras, pixadores como Cripta Djan manifestam uma ‘resistência’ para que sejam vistos e conseqüentemente reconhecidos pela sociedade, logo, seu combate é para que sua

⁹¹ Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=zVUHcuMnA3s>

⁹² Imagem disponível em -Djan Cripta recebendo o troféu pelo documentário Pixadores – Disponível: <https://www.facebook.com/djanivson/photos/a.1444536069093525.1073741827.1444456465768152/1660040954209701/?type=3&theater>

prática seja inserida no campo da arte e que sirva como exemplo para que outros pixadores sigam a mesma direção. O que se nota nessa transição não é perda de “essência”, como Cripta justifica, mas uma adequação ao modo como o pixo passa a circular na sociedade. O mesmo processo se deu com Rafael Augustaitiz (Pixobomb), responsável pelo ataque ou, em suas palavras, terrorismo poético à Escola de Belas artes de São Paulo, pela invasão da bienal em 2008 e, mais tarde, convidado como artista na bienal de 2010. Em 2015, em exposição comemorativa de vinte e cinco anos do Memorial da América Latina, Rafael apresentou algumas pinturas, gravuras e vídeos com a estética do pixo na exposição intitulada de “Máscara azul - as profecias”.



Figura 24- Exposição de Rafael Augustaitiz (Pixobomb) no Memorial da América Latina⁹³

Em matéria publicada na Folha de São Paulo⁹⁴, João Correia, Marchand de Cripta Djan, escolhe termos precisos que servem à transição sofrida pelo pixo, como, por exemplo, o “se vestir de periferia”. O marchand considera a pixação uma manifestação cultural brasileira autêntica, que alia o contexto político como diferencial para uma arte ativista. Ao assumir seu trabalho como uma “caça armada” (o que justifica tirar sua fantasia de marchand e vestir-se de periferia, o que para ele que significa: colocar tênis batido, moletom e camiseta de rap), o marchand vai observar se a obra é representativa para o seu tempo e se o artista se arrisca de alguma forma para executá-la. Nesse sentido, o marchand conta sobre a descoberta de Cripta:

⁹³ Figura 25 – Disponíveis na página pessoal do artista:

https://www.facebook.com/rafael.augustaitiz/photos?source_ref=pb_friends_tl

⁹⁴ <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/11/1702856-marchand-se-veste-de-periferia-para-cacar-novos-talentos-em-sao-paulo.shtml>

[26] A obra dele não tinha valor. Era inclusive depreciada, vista como vandalismo", conta. *A aposta na identidade visual elaborada e no discurso vendeu*. Hoje, chegam a pagar € 4.500 (cerca de R\$ 18,4 mil), além do frete, por uma peça de Djan. "Há fila de espera", fala orgulhoso. (...) Para João, a construção dessa "estética do picho" tem a ver com educar o público. "O meu trabalho é apresentar a arte de uma forma diferente, tirá-la de um contexto e levar para outro, sofisticado. (grifo nosso).

A partir do que alega o *marchand*, a aposta numa identidade visual elaborada e a incorporação de outros elementos como a aproximação do desenho, letras que assumem novos formatos e o discurso de defesa para uma estética do picho, concorre a uma vontade de verdade que se estabelece para o todo o movimento da pixação. A função é clara: é educativa, normalizadora e normatizadora, pois se formam outras categorias no picho, sendo respectivamente o picho arte, e portanto higienizado, purificado pela galeria e o picho ilegal, em que o pixador é punido ao legitimar sua prática nas ruas.

Ao recuperar todos esses enunciados sobre a inserção do picho em bienais e galerias, podemos concluir que o mercado é a regra imperativa quando se trata do discurso da arte e, nesse sentido, é preciso observar os efeitos que a biopolítica produz na subjetividade de Cripta Djan, a começar pela valorização de Cripta Djan ao tornar o picho um trabalho, uma fonte de renda, o que causa uma ruptura no discurso legalista, o qual vê a pixação como crime. Na aula do dia 14 de março de 1979, Foucault (2008b) analisa as transformações do neoliberalismo e desenvolve uma tese acerca do *homo oeconomicus* como um empreendedor de si mesmo. O filósofo aborda a teoria do capital econômico como uma possibilidade de tornar econômico todo um campo que até então não era econômico, de modo que o trabalho é reintroduzido no campo de análise econômica como uma competência que transforma o trabalhador em máquina, e assim o aliena. O *homo oeconomicus* é, como aponta Foucault, (2008b, p.310):

o homem da troca, é o parceiro, é um dos dois parceiros no processo de troca. E esse *homo oeconomicus* parceiro da troca, implica, evidentemente, uma análise do que ele é, uma decomposição de seus comportamentos e maneiras de fazer em termos de utilidade, que se referem, é claro, a uma problemática das necessidades que poderá ser caracterizada ou definida, ou em todo caso poderá ser fundada, uma utilidade que trará o processo de troca. *Homo oeconomicus* como parceiro da troca, teoria da utilidade a partir de uma problemática das necessidades: é isso que caracteriza a concepção clássica de *homo oeconomicus*.

Foucault (2008b) esclarece que não há uma teoria clara sobre o *homo oeconomicus*. Por outro lado, no neoliberalismo, também se encontra uma teoria do *homo oeconomicus*, mas como mostra Foucault (2008b, p.311), ocorre uma diferença em relação à concepção clássica, pois, o homem econômico para o neoliberalismo não é mais o parceiro da troca, mas um empresário, um empresário de si mesmo, tornando-se assim seu próprio capital, "sendo para si mesmo seu produtor, sendo para si mesmo a fonte de [sua] renda". Foucault mostra, portanto,

como o neoliberalismo transformou o modelo econômico em um modelo de existência que simula uma liberdade para os sujeitos. O filósofo vai além e aponta nas análises de Gary Becker uma teoria do consumo que consiste em creditar ao homem do consumo uma posição de produtor e, assim, “deve-se considerar o consumo como uma atividade empresarial pela qual o indivíduo, a partir do capital que dispõe, vai produzir alguma coisa que vai ser sua própria satisfação” (FOUCAULT, 2008b, p.311). A partir dessa análise chega-se a ideia de que o salário é a renda atribuída a certo capital, que na verdade é um capital humano na medida em que a “competência-máquina de que ele é a renda não pode ser dissociada do indivíduo humano que é seu portador”. (FOUCAULT, 2008b, p.312).

Mais adiante, na aula do dia 28 de março de 1979, Foucault (2008b, p.369), promove mais análises sobre o *homo oeconomicus* e esclarece que este é aquele que obedece ao seu interesse, cujo interesse é tal que, espontaneamente, vai convergir com o interesse dos outros. Nesse sentido, Foucault provoca: Será que o *homo oeconomicus* é um átomo de liberdade diante de todas as condições, de todas as legislações, de todas as proibições de um governo possível? Ou será que o *homo oeconomicus* já não era um certo tipo de sujeito que permitia justamente que uma arte de governar se regulasse com o princípio da economia? Foucault destaca que o modo como coloca a questão já fornece a resposta ao leitor, ou seja, o *homo oeconomicus* na verdade é um parceiro, é elemento fundamental na nova base da razão governamental. O governo, nesse sentido, funciona como condução das condutas, uma vez que o que interessa é regular a vida para garantir, mais saúde, mais longevidade, enfim o objetivo é extrair mais produtividade das pessoas.

Dentro dessa ordem biopolítica em que as liberdades são constantemente reguladas e controladas, a incitação a um modelo de *homo oeconomicus* constitui uma tecnologia que permite que cada vez mais esse indivíduo autointeressado torne-se o parceiro de uma governamentalidade que é biopolítica. Logo, o homem econômico como aquele que é um produtor do biopoder, será também aquele que vai ser punido, policiado, disciplinado e assegurado por essa governamentalidade. O homem econômico é um parâmetro que permite avaliar a construção das subjetividades em nossa época, o que serve para atestar que a inserção da figura de Cripta Djan no mercado das artes o coloca como cúmplice na corroboração de um modelo econômico e governamental biopolitizado, que só é possível pelo viés do interesse. Nesse sentido, esse modelo político em que Cripta Djan está inserido não se dá por uma relação em que uns exercem o poder, enquanto outros são vítimas do poder, mas são relações de poder que perpassam todos os sujeitos. É nessa medida que Foucault (2012d,

p.140), mostra que as relações entre poder, desejo e interesse são muito mais complexas do que se acredita. O filósofo pontua:

Essa relação entre o desejo, o poder e o interesse é ainda pouco conhecida. Foi preciso muito tempo para saber o que era a exploração. E o desejo foi, e ainda é, um grande desconhecido. É possível que as lutas que se realizam agora e as teorias locais, regionais, descontínuas, que se estão se elaborando nas lutas e fazem parte delas, sejam o começo de uma descoberta do modo como se exerce o poder. (FOUCAULT, 2012d, p.140-141).

É preciso destacar que Foucault pontua a complexidade dessa relação já em 1972⁹⁵, o que é ainda muito atual quando pensamos que, ainda hoje, vivemos numa sociedade empresarial que administra o capital, ou melhor, dizendo, administra o capital humano, já que a forma “empresa”, como esclarece Foucault (2008b, p. 331), adentra o interior do tecido social e a sua relação com a propriedade privada, com sua família, com o seu casamento, com os seus seguros, com sua aposentadoria tornam esse indivíduo uma espécie de empresa permanente e múltipla, o que conseqüentemente reestrutura uma série de valores morais e culturais.

É por meio dessa superfície de contato que se inscrevem discursos como o de Cripta Djan, que é possível problematizar as relações de forças que se exercem e que são exercidos por ele. Vemos que ocorrem inúmeras transformações na forma como os discursos sobre o pixo passam a circular: num primeiro momento temos uma preocupação que está na ordem da legalidade e que envolve o problema da punição do pixador; no segundo momento temos o discurso daquele que pixa e toda uma preocupação que está na ordem da história, ou seja, foi preciso definir o que era o pixo, o que resultou na incorporação de um modelo político e estético por meio do discurso da arte; Por último, o pixo adentra a mais uma ordem discursiva, a ordem econômica, tornando-se assim alvo de uma governamentalidade. Na medida em que Cripta Djan é pensado como um *homo economicus*, veja-se todo um investimento de seu marchand em elaborar um conceito sobre o pixo, em tornar Cripta um empresário de si mesmo, que foi possível nomeá-lo como artista. O que vemos com Cripta Djan é uma apropriação dos saberes da arte, no sentido de que este não as nega, ou seja, no discurso de Cripta Djan não encontramos o desejo em afirmar-se como antiartista, como fez Marcel Duchamp, mas um desejo em ser reconhecido como artista, em potencializar o pixo por meio mercado. Inscrever-se na arte é, talvez, a estratégia, a linha de fuga de Djan para que sua prática prossiga desterritorializando novas ordens e novas racionalidades. Concluimos

⁹⁵ O texto citado é “Os intelectuais e o poder- conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze”.

que o investimento de Cripta Djan no mercado das artes serviu para que este pudesse experimentar práticas de liberdade no exercício de sua resistência. Sua experiência, suas estratégias de resistência não se colocam fora dos dispositivos de controle, mas funcionam a partir dos dispositivos, pois, como vimos, a discursivização de Cripta Djan corresponde a uma tendência reformista, a um jogo utilitarista, já que foi preciso apontar alguns culpados como o Estado ou os grafiteiros para se colocar na ordem. Nesse sentido, a luta de Cripta Djan é uma luta para se incluir nos jogos de poder. Como mostra Veyne (2014, p.168):

Em parte alguma podemos escapar às relações de poder: em compensação, sempre podemos, e em toda parte, modificá-las; pois o poder é uma relação bilateral; ele faz par com a obediência, que somos livres sim (sim, livres) para conceder com mais ou menos resistência. Contudo, entendido que a liberdade não flutua no vazio e não pode querer qualquer coisa em qualquer época; a liberdade pode ultrapassar o dispositivo do momento presente, mas é esse dispositivo mental e social que ela ultrapassa.

Considerações finais

O empreendimento de nosso trabalho, ao problematizar os efeitos discursivos e as transformações produzidas na pixação, permitiu compreender o lugar de analista, de pesquisador. Tecer um texto é como ruminar, uma metáfora clichê, mas que demonstra a constante necessidade de “tornar a mastigar” um texto, visto que o processo de escrita é aquele que vai exigir um trabalho profundo do pensamento. Graciliano Ramos também tinha um pensamento parecido com o exposto anteriormente, e ele dizia: “deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício”. Podemos afirmar que o processo de escrita dessa dissertação permitiu e introduziu o desenvolvimento de nossa experiência em testar novos conceitos e, conseqüentemente, problematizar nosso presente e o que somos.

Como nossa análise é uma análise que visa problematizar o presente, desenvolvemos uma pesquisa que reúne o conjunto de práticas discursivas que constitui o pixo como objeto de um pensamento que reflete uma moral, um saber científico e uma análise política. Colocamos em evidência a emergência do pixo como uma estética, e para tal tarefa, foi preciso mobilizar uma dispersão de enunciados que circularam na mídia e que tornaram o pixo, ao mesmo tempo, uma “epidemia” a ser combatida pelo governo e pela população, como também num objeto de arte.

Nossa estratégia em adotar uma gama de conceitos para pensar a constituição da subjetividade de Cripta Djan e, conseqüentemente, os efeitos que seu discurso produz na prática do pixo, permitiu que testássemos o exercício da resistência na relação com o discurso. Ao experimentar os conceitos da Análise do discurso francesa e a relação desta disciplina com a filosofia e a história, nos damos conta de que a subjetividade se constitui de forma nômade e múltipla e não cessa de se transformar. Historicamente associado às categorias do negativo, o pixo ganha, com nossa análise, um olhar que empreende os feitos de sua produção, entende-o como uma positividade e faz precipitar os acontecimentos que contribuíram para a sua transformação na contemporaneidade.

Cripta Djan entra na ordem de uma estetização e, nesse sentido, temos a constituição de uma iniciativa pela busca da liberdade, uma vez que deseja assumir um estilo de vida que seja ético. Seu discurso vai apontar para um processo de transformação que conta com um trabalho crítico sobre si mesmo, ou seja, quando delimita uma conduta moral que deve ser seguida pelos pixadores, Cripta Djan contribui igualmente para um cuidado dos outros, pois mostra que existe um trabalho sobre si mesmo, em que confronta o que pode ou não circular

na cidade. Há, portanto, um desejo pelo o que “eu quero ser” que promove uma transformação gradual nos discursos sobre o pixo. Tais discursos estabelecem uma rede de saberes especializados como a arte, a política e o cinema. Esses saberes vão permitir a geração de uma inteligibilidade que apaga e produz discursos que ganham novos contornos por meio dos dispositivos de saber e poder, de modo que as maneiras de resistir a esses dispositivos vão conferir o empreendimento de uma prática de libertadora.

Ao longo do trabalho, acreditamos que foi possível alcançar e assegurar os objetivos apresentados nesta pesquisa. Nosso intento foi cartografar as linhas de força da rede que constitui o discurso sobre o pixo. Vimos que o pixo precipitou e ainda precipita inúmeros enunciados e, na organização dessa dispersão, chegamos a algumas respostas provisórias: a discursivização do pixo gerou uma visibilidade perigosa. Da luta em assumir um protagonismo e se incluir num movimento artístico resultou uma normalização: a necessidade de institucionalizar o pixo, para que então ele pudesse ser visto, pudesse ser discutido. A resistência, nesse sentido, passa a bloquear e empobrecer as relações entre os sujeitos, uma vez que se dita, ao outro, o caminho que deve seguir para alcançar o sucesso na ordem neoliberal. Foi preciso nomear, recuperar conceitos e estéticas que serviram para racionalizar o que é o pixo. A nomeação do pixo e a classificação de uma técnica (O tag reto) esquadrinharam e aperfeiçoaram o dispositivo de segurança, pois, agora, o pixo também passa pelo processo de higienização. Para ser pixador e artista, Cripta Djan precisou verbalizar uma verdade, na crença de que poder dizer seja liberador, mas como não somos sujeitos soberanos nem donos de nosso dizer, resta-nos pensar nosso presente como uma sucessiva ruptura.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* In: O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Tradutor: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBURQUERQUE Júnior. Durval Muniz de. *Edifício em construção ou em ruínas: dos usos e abusos no pensamento de Michel Foucault na contemporaneidade*. In: Dispositivos de saber/poder em Michel Foucault – Biopolítica, corpo e subjetividade. SOUSA, K.M.; PAIXÃO, H.P. (org.). São Paulo: Intermeios, Goiânia: UFG, 2015.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- ABREU, Ieda. *Grafite: a arte do efêmero*. Revista Leitura. Número 04, Ano 18, 2000.
- BAUMAM, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRASIL. Lei 12.408, de 25 de maio de 2011. Decreto que descriminaliza o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens de tipo aerossol para menores de 18 anos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm Acesso em 22 de março de 2016.
- BRITO, Maria dos Remédios. *Dialogando com Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a ideia de subjetividade desterritorializada*. Revista Alegria, Nº 09, Pará, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins fontes, 2005.
- COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: brasiliense, 2004.
- COURTINE, Jean Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EduFScar, 2014.
- CASTRO, Edgardo. Vocabulário de Foucault. Tradução: Ingrid Müller Xavier. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- DANTO, Arthur. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*. Tradução Virginia Aita. ARS: São Paulo, vol. 06, nº 12, 2008. Disponível: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200002
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs- capitalismo e esquizofrenia 2 – Volume 05*. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo – Capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2 – Volume 01*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011b.
- DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* In: O mistério de Ariana. Lisboa: Vega, 1996.
- DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- EWALD, François. “*Foucault et L’Actualité*”. In: FRANCHE, D. et al (Eds.). *Au risque de Foucault*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1997.
- FERNANDES, Cleudemar. *Em Foucault, o sujeito submergido no discurso*. In: Presenças de Foucault na Análise do discurso. Organizadores: PIOVEZANI, Carlos. CURCINO, Luzmara. SARGENTINI, Vanice. São Carlos: EduFScar, 2014.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. *O enunciado e o arquivo*. In: Discurso e sujeito em Michel Foucault. São Paulo: Intermeios, 2012.
- FERNANDES, Cleudemar. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. 2ª edição. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Prefácio à transgressão*. In: MOTTA, M. B. da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a.
- _____. *Outros espaços*. . In: MOTTA, M. B. da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015b.
- _____. *O jogo de Michel Foucault*. In: MOTTA, M. B. da (org.) *Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Ditos e escritos IX*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a.
- _____. *O sujeito e o poder*. *Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Ditos e Escritos IX*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b.
- _____. *Para além do bem e do mal*. *Filosofia, diagnóstico do presente e verdade. Ditos e Escritos X*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014c.
- _____. *A ética do cuidado de si como prática da liberdade*. In: MOTTA, M. B. da (org.) *Ética, Sexualidade, Política. Ditos e escritos V*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2014d.
- _____. *O uso dos prazeres e as técnicas de si*. In: MOTTA, M. B. da (org.) *Ética, Sexualidade, Política. Ditos e escritos V*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2014e.
- _____. *Sobre a genealogia da Ética: um resumo do trabalho em curso*. In: MOTTA, M. B. da (org.). *Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro Forense universitária, 2014f.
- _____. *História da sexualidade, a vontade de saber*. São Paulo: Paz e guerra, 2014g.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23ª edição. São Paulo: Loyola, 2013a.

_____. *O que são as luzes?* In: MOTTA, M. B. da (org.) *Arqueologia das ciências e História dos sistemas de pensamento. Ditos e escritos II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, 2013c.

_____. *Sobre a geografia*. In: MACHADO, Roberto. (org.) *Microfísica do poder*. 25ª edição. São Paulo: Graal, 2012a.

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2012b.

_____. *História da sexualidade- O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2012c.

_____. *Os intelectuais e o poder: Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze*. In: MACHADO, Roberto. (org.) *Microfísica do poder*. 25ª edição. São Paulo: Graal, 2012d.

_____. *O discurso não deve ser considerado como*. In: MOTTA, M. B. da (org.) *Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2011.

FOUCAULT, Michel. *É importante pensar?* Tradução: Ana Lúcia Paranhos Pessoa. 11ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010a.

_____. *Prefácio (Anti-Édipo)*. In: MOTTA, M. B. da (org.) *Repensar a política*. Ditos e escritos VI. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

_____. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. *Nascimento da Biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

_____. *Diálogo sobre o poder*. In: In: MOTTA, M. B. da (org.) *Estratégia, Saber-poder*. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *O acontecimento discursivo na mídia: metáfora de uma breve história do tempo*. In: GREGOLIN, M, R. do. (org.) *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003.

GITAHY, Celso. *O que é grafite*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

HOUAISS. *Dicionário Houaiss conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira editorial, 2010.

_____. Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador e artista Djan Ivson. São Paulo, 2014 (tese de doutorado defendida na Universidade Presbiteriana Mackenzie).

MAMMÍ, Lorenzo. O que resta: a arte e a crítica da arte. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

NASCIMENTO, Luiz Henrique Pereira. Pixação: a Arte em Cima do Muro. Cachoeira do sul: Monstro dos mares, 2015.

ORLANDI, L. B. L. “Do enunciado em Foucault à teoria da multiplicidade em Deleuze”. In: TRONCA, I. A. (org). *Foucault vivo*. Campinas: Pontes, 1987.

PAIXÃO, Sandro José Cajé da. O meio é a paisagem – Pixação e grafite como intervenções em São Paulo. Orientador, Artur Matuck. São Paulo, 2011.

PORTOCCARERO, Vera. Os limites da vida – Da biopolítica aos cuidados de si. In: Cartografias de Foucault. Organizadores: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. VEIGA-NETO, Alfredo e SOUZA-FILHO, Alípio. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

SOUZA, Kátia M. Discurso e biopolítica na sociedade de controle. In: NAVARRO, Pedro & TASSO, Ismara. *Produção de identidades e processos de subjetivação em práticas discursivas*. Maringá: Eduem, 2012.

STASSUN, C. C. S.; ASSMANN S. J. “Dispositivo: Fusão de objeto e método de pesquisa em Michel Foucault”. In: Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas. V.11, n.99, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

SHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

TETI, M. M. ; PRADO FILHO, K. . Heterotopologia: uma possível geopolítica dos espaços turísticos. *Mnemosine* (Rio de Janeiro), v. 7, p. 107-129, 2011.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.