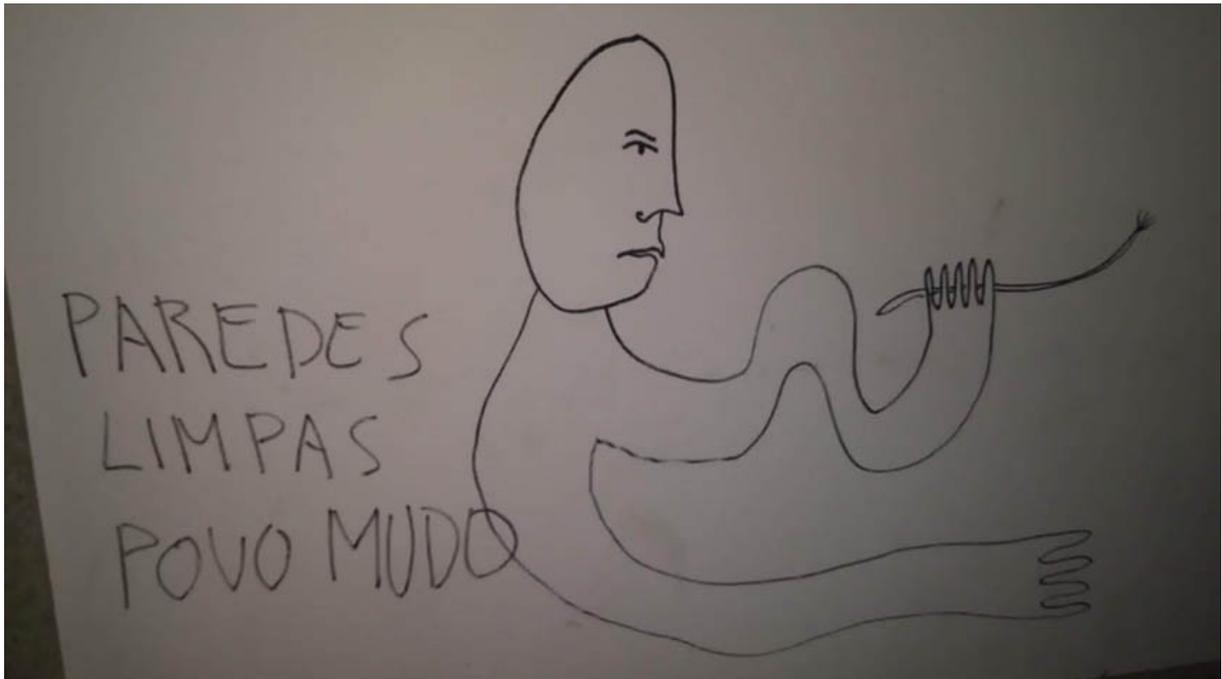


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO



PICHAÇÃO: UMA SEMIOSE ICONOCLASTA

URSULA BETINA DIESEL

Brasília
2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

PICHAÇÃO: UMA SEMIOSE ICONOCLASTA¹

URSULA BETINA DIESEL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa “Imagem, Estética e Cultura Contemporânea”, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Russi.

Brasília
2021

1 A imagem da capa é de Aveiro (PT), foto feita por mim em nov. 2019.

URSULA BETINA DIESEL

TESE DE DOUTORADO

PICHAÇÃO: UMA SEMIOSE ICONOCLASTA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Pedro Russi Duarte – UnB

Dra. Laura Guimarães Corrêa – UFMG

Dra. Carolina Assunção e Alves – UniCEUB/UFMG

Dra. Fátima Aparecida dos Santos – UnB

*Dedico esta tese às pichadoras e aos pichadores de paredes e,
especialmente, da episteme destruidora em que vivemos.*

Agradeço

... aos profundos amores da minha vida, que preenchem meus dias e fazem brilhar meus olhos – Claiton, Natália e Sofia. Vocês me apoiam e estimulam sempre! Vocês estão intensamente aqui na tese, comigo! Que sejamos mais pichadores na vida!

... aos meus pais, especialmente à minha mãe – Eulita –, por ter me ensinado a perseverar e a ser criativa.

... ao mais incrível pichador que conheci: Pedro Russi! Um pichador de mentes! Tive a alegria de ser acompanhada neste percurso pelo orientador mais sensível e entusiasmante que conheço. Sim, ele me acompanhou, pois em nenhum momento estipulou conteúdos ou condutas, mas sempre esteve pronto ao amparo, ao encorajamento e ao despertar do raciocínio, em meu ritmo. Embora professor não seja um bom termo, e Russi melhor possa ser definido como um cronópio andante, digo que Pedro Russi é um professor do tipo que precisamos – como sociedade –, que estimula e interage com afeto, que nos abre ao mundo e a descobertas. Nunca aprendi tanto, de maneira tão empolgante, sobre territórios tão áridos e abstratos, como desde que conheci este ser vivente.

*... à madrinha desta tese – sim, esta é uma tese privilegiadíssima, que tem até uma madrinha: Márcia Guedes Vieira. Desde o início, minha maior cutucadora para eu me arriscar no doutorado, me fez ir ao Canadá com ela, para apresentarmos nossas inquietações, me apresentou meu amigo Pedro, a Délia e a doce Chiara, sempre acompanhou a escrita deste texto, enfim, minha maior estimuladora e uma das minhas amigas-irmãs. Marcinha, muuuuuito agradecida!
E, continua comigo!*

... ao grande amigo Pedro, cuja amizade se iniciou um pouco antes de ele se tornar meu orientador neste percurso. Que pessoa! Pedro, tua aura é contagiante não só como professor! Grata por te ter por perto, junto com a preciosa Délia e a doce Chiara.

... à minha afilhada Ceci, que está também vivendo seu doutoramento mas, mesmo assim, me auxiliou enormemente ao baixar a resolução das mais de 1300 imagens, muuuuito obrigada! E à Jane, comadre da vida, com quem tenho tantas cumplicidades, obrigada pelo amor e presença constante!

... a Lori, por me proporcionar, além da intensa amizade, a alegria de ter minha casa preenchida por muita energia e arte, e estar sendo melhor cuidada do que por mim mesma!

...a todas as pichadoras e pichadores por sua coragem de dissonar, e por se disponibilizarem a conversar e debater a sua prática. Especialmente a O., B., Pr., Pa., que conversaram comigo individualmente em mais de um momento, sempre com intensas e empolgadas falas. Um agradecimento especial às pichadoras que participaram da Roda de grafiteiras, em 2019, e me proporcionaram uma linda vivência, principalmente a Laurinha, que me convidou para esse estar juntas.

... ao meu queridíssimo amigo Sérgio Euclides, sempre desafiador e que me ajudou nos estudos para a seleção ao doutorado. Seu ranzinza, te admiro e gosto demais! Tu também és um pichador de mentes!

... aos também pichadores, estudantes, pesquisadores e pessoas incríveis, sempre prontos a colaborar, Karol Antunes e Alex Medrado.

... às avaliadoras desta tese – Laura, Carolina, Fátima e Fabíola, que encararam a leitura deste texto com empolgação e, mesmo antes da banca, foram musas inspiradoras em meu percurso acadêmico.

RESUMO

Esta tese constitui uma proposta de estudo e reflexão sobre a pichação como prática visual urbana de resistência, para além da superfície imagética exposta nas paredes das cidades. Entendida como fenômeno comunicacional, a pichação instaura-se como semiose no cotidiano das urbes, oferecendo novos operadores de sentido para tornar possível a ressignificação das vivências humanas. A partir da questão motora do estudo – “Como a semiose pichação pode «quebrar» a imagem epistêmica dominante, ou seja, como força iconoclasta, atuar na direção da transformação da realidade?” –, o principal objetivo estabelecido foi compreender de que maneira a semiose pichação constitui força iconoclasta potente para atuar na transformação da realidade. Para tanto, este estudo, de cunho qualitativo, apresenta-se na forma de um exercício interpretativo, com a pretensão de colaborar em proposições e propiciar novas indagações. Junto à intensa revisão teórica, centrada nos campos da Comunicação, da Filosofia, da Sociologia e da Antropologia Urbanas, das Artes e com ênfase no raciocínio e no uso da Semiótica, realizamos um percurso de campo, com errâncias urbanas em várias cidades de diferentes países, em que nos inserimos no fluxo urbano, porém dele dissonamos ao observar com interesse as pichações que interferem no trajeto, fotografando-as e procurando sentir a espacialidade ali instituída. Também interagimos com pichadores em conversas presenciais e à distância – via dispositivos on-line –, cujas falas em muito nos ajudaram a compreender a pichação como semiose de potência iconoclasta. Observamos que, a partir de sua estética agressiva e/ou artística, as intervenções urbanas inscrevem-se na semiosfera urbana e presentificam existências fronteiriças, instalando ruídos sógnicos e potencializando explosões de sentido. A partir do enunciado exposto em público e de forma não autorizada, os intérpretes em distintas posições enunciativas – tanto de produção quanto de reconhecimento – atuam interativamente, promovendo um comunicar de potência transformadora do real em detrimento da comunicação de natureza transmissiva e informacional que media a sociedade. Ao acionar a circulação de diferentes sentidos na cidade-mídia, a pichação atua com força espacializadora, transformando a realidade cotidiana e de vivências da urbe. Por sua natureza transgressora e iconoclasta, é combatida, higienizada e domesticada – inclusive seu deslocamento para museus e galerias, onde é mercantilizada como arte, e via a circulação e espetacularização de fotografias de pichações em redes sociais digitais, como o Instagram –, porém, não pode ser apagada, já que não se reduz à materialidade plástica exposta nas paredes.

Palavras-chave: Pichação. Semiose. Iconoclastia. Comunicação. Cidade.

ABSTRACT

This thesis constitutes a proposal for study and reflection on graffiti as an urban visual practice of resistance, in addition to the imagery surface exposed on the walls of cities. Seen as a communicational phenomenon, graffiti is established as a semiosis in the daily life of the city, offering new operators of meaning to make possible the resignification of human experiences. From the crucial question of the study – "How can semiosis graffiti "break" the dominant epistemic image, that is, as an iconoclastic force, how does it act in the direction of the transformation of reality?" – the main established objective figured out how to understand semiose graffiti constitutes a powerful iconoclastic force to act in the transformation of reality. Thus, this qualitative study is presented in the form of an interpretive exercise, with the intention of collaborating in propositions and at the same to arise new questions. Within the intense theoretical review, centered on the areas of Communication, Philosophy, Sociology and Urban Anthropology, the Arts and with emphasis on the reasoning and use of Semiotics, we carry out a strategy with urban errancies in several cities of different countries, in which we are part of the urban flow, but we deal with it by observing with interest the graffiti that interferes in the path, by photographing them and trying to feel the spatiality instituted there. We also interacted with graffitiers in face-to-face and remote conversations – via online devices – whose speeches have greatly helped us in order to understand graffiti as a semiosis of an iconoclastic power. We observed that from their aggressive and/or artistic aesthetics, urban interventions which are inscribed in the urban semiosphere and present border existences, installing sygnic noises and potentiating explosions of meaning. From the exposed statement in public and in an unauthorized manner, interpreters in different enunciative positions – both production and recognition – act interactively, promoting a communication of transforming power of the real to the detriment of transmissive and informational communication that mediates society. By triggering the circulation of different meanings in the city-media, graffiti acts with a spatializing force, transforming everyday reality and experiences of the city. Because of its transgressive and iconoclastic nature, it is fought, sanitized and domesticated – including its displacement to museums and galleries, where it is marketed as a piece of art, and seen the circulation and spectacularization of photographs of graffiti on digital social networks, such as Instagram – but it cannot be erased, since it is not reduced to the plastic materiality exposed on the walls.

Keywords: Graffiti. Semiosis. Iconoclasm. Communication. City.

RESUMEN

Esta tesis es una propuesta de estudio y reflexión sobre el grafiti como práctica visual urbana de resistencia, más allá de la superficie de la imagen expuesta en los muros de las ciudades. Entendido como un fenómeno comunicacional, el grafiti se establece como una semiosis en lo cotidiano de las ciudades, ofreciendo nuevos operadores de sentido para hacer posible la resignificación de las vivencias humanas. De la pregunta principal del estudio: “¿Cómo puede la semiosis grafiti «romper» la imagen epistémica dominante, es decir, como fuerza iconoclasta, actuar hacia la transformación de la realidad?”. -, el principal objetivo establecido fue comprender cómo la semiosis grafiti constituye una potente fuerza iconoclasta para actuar en la transformación de la realidad. Para tanto, este estudio cualitativo se presenta en forma de ejercicio interpretativo, con la intención de colaborar en propuestas y aportar nuevas indagaciones. Junto a una intensa revisión teórica, centrada en los campos de la Comunicación, de la Filosofía, de la Sociología y la Antropología Urbanas, de las Artes y con énfasis en el razonamiento y el uso de la Semiótica, realizamos un camino de campo, con deambulares urbanos en varias ciudades de diferentes países, en los que nos insertamos en el flujo urbano, pero nos disociamos de él observando con interés los grafitis que interfieren en el camino, fotografiándolos y tratando de sentir la espacialidad allí establecida. También interactuamos con los grafiteros en conversaciones presenciales y remotas, a través de dispositivos on-line, cuyos discursos nos han ayudado mucho a entender el grafiti como una semiosis de potencia iconoclasta. Observamos que, a partir de su estética agresiva y/o artística, las intervenciones se inscriben en la semiosfera urbana y hacen presentes las existencias fronterizas, instalando ruidos de sentido y potenciando explosiones de significado. A partir del enunciado expuesto en público y de forma no autorizada, los intérpretes en diferentes posiciones enunciativas - tanto de producción como de reconocimiento - actúan de forma interactiva, promoviendo un comunicar de potencia transformadora de lo real en detrimento de la comunicación de carácter transmisivo e informativo que media la sociedad. Al desencadenar la circulación de diferentes sentidos en la ciudad mediatizada, el grafiti actúa con fuerza espacializadora, transformando la realidad cotidiana y de las vivencias de las urbes. Debido a su naturaleza transgresora e iconoclasta, es combatido, higienizado y domesticado, incluso a través de su desplazamiento a museos y galerías, donde se comercializa-lo como arte, y a través de la circulación y espectacularización de fotografías de grafiti en redes sociales digitales, como Instagram. Sin embargo, no se puede borrar-lo, ya que no se reduce a la plasticidad expuesta en las paredes.

Palabras clave: Grafiti. Semiosis. Iconoclasia. Comunicación. Ciudad.

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	11
INTRODUÇÃO E METODOLOGIA.....	14
Objetivos:.....	17
Percurso metodológico.....	18
Do trajeto «em campo».....	22
Nós do tecido da tese.....	27
1 – A PICHAÇÃO COMUNICA.....	31
1.1 – O que é pichação?.....	35
1.1.1- Breve mas importante olhar histórico.....	47
1.1.2- A pichação e a tática da lei.....	54
1.1.3- O corpo da pichação.....	63
1.2 - Pichação é comunicação.....	69
1.2.1- A pichação é ação em comum.....	73
1.2.2- A pichação como mediadora para a interação.....	78
1.2.3- Por uma comunicação para o comunicar.....	81
2 – A PICHAÇÃO ESPACIALIZA.....	88
2.1- A pichação onde, quando e como.....	89
2.1.1 – Espaços de produção de sentidos.....	94
2.1.2 – Espacialização da cidade.....	105
2.1.3 – A interpretação na cidade.....	118
2.2- A pichação presentifica diferenças.....	133
2.2.1 – A pichação como algo «fora de lugar».....	147
2.2.2- A pichação requer contextualização e chama à alteridade.....	156
2.2.2.1- A pichação como espaço de arte e cultura.....	163
2.2.2.1- A pichação como outro.....	168
3 – A PICHAÇÃO SIGNIFICA.....	174
3.1 – A pichação como semiose.....	176
3.2 – A pichação em sua semiosfera: espaço semiótico, fronteira, ruído e explosão.....	189
3.3 – A pichação como enunciação: acontecimento mediador.....	202
3.4 – A pichação coloca sentidos em circulação.....	210
3.5 – O encontro na pichação.....	216
3.5.1 – Percurso de vivências.....	216
3.5.1.1 – Tecido interpretativo.....	222
4- A PICHAÇÃO É ICONOCLASTA.....	237
4.1 – A pichação é muito mais do que uma imagem.....	238
4.2- Será a cidade capaz de abrigar produções dissonantes?.....	249
4.2.1- Arte de rua ou da rua?.....	274
4.2.2- Pichações instagramadas.....	288
4.3- Resistência e domesticação, mas não apagamento.....	314
4.3.1- Proposta terceira: para o bem-viver.....	334
NO ESCORRER DA TINTA.....	342
REFERÊNCIAS.....	348
APÊNDICES.....	360

PREFÁCIO

O SONHO COM A TESE

Em setembro de 2019 sonhei com um recorte da banca de defesa da minha tese. Enxerguei as 3 avaliadoras mulheres, coerente com minha qualificação. Não sei quem eram. Desconhecia-as, mas eram estilosas e marcavam presença. O que interessa no sonho é que eu havia colocado um desenho na capa da tese: um humano feito de muro (só da cintura pra cima, sem detalhes, mas parecia de tijolos). Duas das avaliadoras haviam marcado o desenho, feito uma alteração nele. A primeira havia substituído a cabeça por uma cabeça de chimpanzé. A outra havia substituído a cabeça por outra que se dividia ao meio entre chimpanzé e boneco de lego. Foi chocante! Acordei e fiquei a matutar.

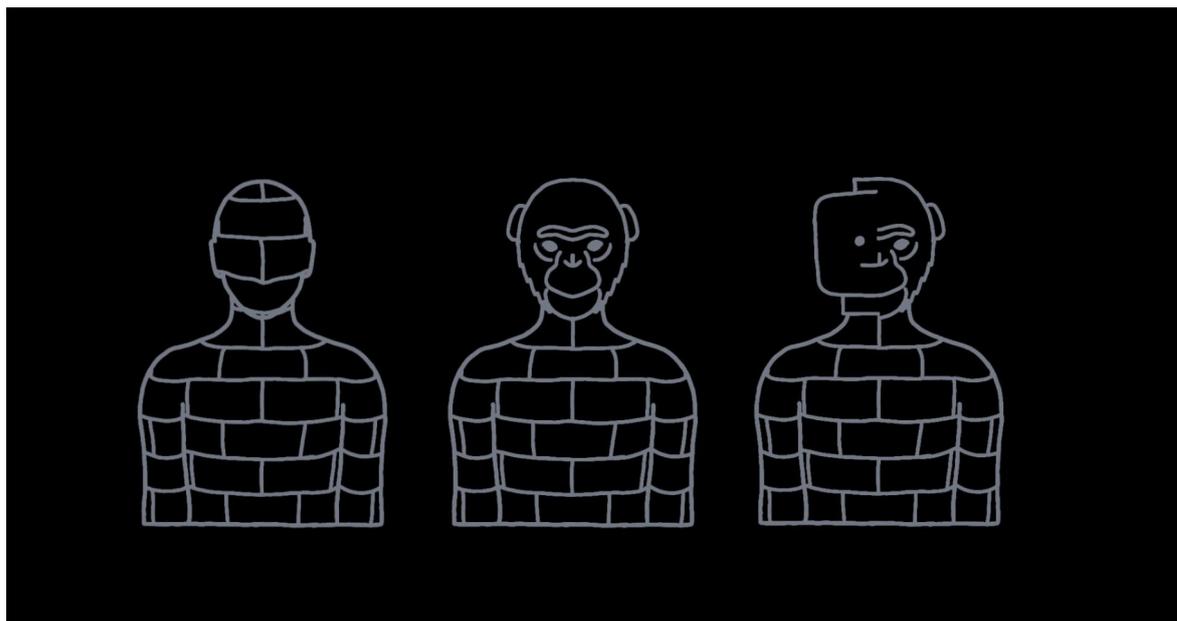


Imagem produzida por Sofia, minha filha, a partir de meu relato do sonho. Junho, 2021.

Passei dias processando essa imagem. O ser humano feito de muro pareceu-me o ser construído pelo social, que requer suportes e obstáculos para existir. E, assim posto no muro de tijolos, me fez ver que pode, também, ser uma potência de pichação.

Quando a cabeça é substituída pelo chimpanzé, destaca-se a origem animal, nossa animalidade, nossa manifestação e formato de vida, em diálogo ou em disputa com a racionalidade e a civilidade, a que precisamos sobreviver. Quando essa cabeça aparece dividida com a de um boneco lego, a ideia de manipulação, da imposição de moldes, encaixes, montagem, se delineou.

Vale destacar que a parte modificada – em ambas as propostas de alteração – foi a cabeça, que me lembrou de mente e, em sequência, do *faneron* peirceano, que nos mostra que a mente funciona em coletividade. E aí está o que – parece – comanda o corpo, como materialidade. Pensei na tensão entre real e imaginário.

Embora a visão se apresente segmentada em três partes, o todo do sonho é essencial. Pensei em algo relacionável à convivência entre o humano, o animal e a técnica, em que as formas de expressão indiciam vivências no e sobrevivências aos espaços e momentos. O muro, feito de tijolos, não é algo natural, é artificial, é fruto da técnica, é construído. Logo, tem história. Claro, também pensei na pichação, na inscrição traçada em muros e paredes, nos tipos de grafos como recurso para pichar a realidade. Assim, o muro sinalizaria o uso da técnica, como suporte. Dentro do espaço urbano, o muro é interferência e definição, assim, pensei em apropriação espacial e ressignificação do espaço. Eu sou o muro, o muro sou eu!

A forma humana feita de tijolos me fez pensar na humanidade intervida, como o pinóquio (tadinho) ou o avatar (lindo! “Eu vejo você!”), mas a forma mantém a figura humana, inclusive na cabeça. Nesta, em associação a um macaco, a condição de processamento da vida domina sobre as materialidades produzidas como humanos. E, na cabeça dividida entre primata e boneco, configura-se uma tensão, uma pulsação, ou seja, uma potência de transformação.

Também nossa vida é perpassada por elementos supostamente inorgânicos, como o muro, mas percebo nele algo orgânico, em sua dinâmica, enquanto organismo construído e, portanto, ao contrário do que possa parecer, um sistema aberto. Mas a limpeza, a higiene, a aplicação de verniz tentam fechar as porosidades. Porém, as pichações, como intervenções sobre o suporte, procuram com ele tramar-se, penetrá-lo com sua forma, reconfigurando-o em explosões, abrindo-o como fronteira não separadora mas espaço de interação.

“*O sonho: janela semiótica*. Na história da consciência constitui um ponto de desenvolvimento o momento em que surge a possibilidade de pensar um intervalo temporal (uma pausa) entre o impulso e a reação a ele. O esquema biológico originário está construído como “estímulo-reação”. Se adiciona que os espaços entre esses elementos, em sentido ideal, é instantâneo, isto é, determinado pelo tempo fisiológico indispensável à produção de uma reação imediata. Um esquema tal caracteriza a todos os seres vivos e conserva o próprio poder também sobre o homem. Nele se baseia toda a esfera dos impulsos, das reações instantâneas, em particular aquelas reações para as quais a comunicação sígnica se revela como muito lenta.” (Iuri Lotman. *Cultura y explosión*. p. 192)

INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

“A possibilidade de fazer algo aqui/agora está ligada ao chão que tu pisas.” (Silvia Rivera Cusicanqui)²

Aqui está a síntese de um trajeto de muitas indagações, estranhamentos, cogitações, conversas – em distintos formatos –, caminhadas, olhares, momentos altos e baixos, e muito, muito afeto – a partir de diferentes autores referência usados e das experiências compartilhadas com amigos, familiares, professores, colegas, pichadores e – em especial – pichadoras. Embora pareça, esta tese não é sobre a pichação em si, como intervenção e inscrição visual urbana. Tal forma de manifestação é o mote de meu raciocínio e a fonte principal do conhecimento que aqui procuro mobilizar e da proposta que busco viver.

Quando me propus a estudar *a pichação como semiose iconoclasta*, pensei em uma combinatória de elementos que me permitisse entender a pichação na transcendência de seu enunciado nos suportes urbanos, como ação, como gesto na direção comunicativa de discordância e oferecimento de outras possibilidades para o urbano e, conseqüentemente, para a vida. Assim, a pichação é, para mim, muito mais do que os rabiscos ou os traços artísticos nas paredes, muros, placas, postes. É uma ação indicial de presenças instaladoras de brechas para novos sentidos. Embora constitua um fenômeno claramente comunicacional – ou seja, que busca a interação e propõe existências, configurando, portanto, ação entre consciências –, dentre os estudos encontrados sobre a pichação como intervenção urbana pouco vi abordado sob a ótica da comunicação.

A ligação entre a pichação como comunicação e a compreensão de sua semiose parece-me essencial, senão natural. A semiose diz respeito não somente ao signo em si, mas ao complexo de relações que o constituem e ao seu entorno, ou seja, na semiose demarca-se a nuclearidade das tensões entre texto e contexto no processo de construção de sentidos. Entendida como continuidade, memória, acontecimento e, fundamentalmente, como relação, a

2 Demarcamos desde já que todas as citações que, originalmente, estavam expressas em língua diferente da Portuguesa foram por nós traduzidas.

semiose permite a compreensão da pichação como vivência tensionadora de sentidos e de interação, na direção de uma comunicação para o comunicar.

E, a partir desse entendimento, a relação com a operação iconoclasta possibilita-me trabalhar a força da pichação em sua semiose, isto é, sua potência interferidora, incômoda, desestabilizadora e, portanto, intensa acionadora de novos sentidos. Considero a noção de iconoclastia central na proposta que aqui apresento de ir além da «mancha» produzida na parede e buscar compreender, a partir dela, a potência espacializadora e mediadora da vivência do urbano, na direção da dinamização das forças interpretativas que compõem a vida contemporânea.

Entendo que possa parecer estranho, ao se pensar em pichações, que uma pessoa como eu busque aprender através de uma proposta que nelas se apegue. Digo isso porque nunca vivi a experiência pichadora do *spray* ou do lambe em ato de efetiva transgressão. Também tenho pouca convivência na *quebrada* e nenhuma em *points* de pichadores. Entretanto, como mulher, professora e pesquisadora na conjunção entre Comunicação e Semiótica, enxergo como compreensível e, até, coerente que fenômenos aparentemente distantes nos envolvam e se ofereçam para contribuir no processo de aprendizagem. É dessa forma que vislumbro minha relação com a pichação como prática social urbana de interferência pela ocupação de paredes.

Como pessoa branca e cisgênero, certamente falo de um lugar privilegiado, distante da margem a que são reportados os praticantes da pichação nas paredes da urbe. Por outro lado, o exercício interpretativo e analítico pode beneficiar-se da posição de estranhamento própria da possível distância identitária – o que não redundaria, contudo, em afastamento epistêmico. Agarro-me ao tecido teórico, tramado por tantas vozes que já delinearam percursos de intensa aprendizagem, como oportunidades interpretativas que ainda não vivi para tentar compreender uma experiência que há muito me instiga: a intervenção transgressora no cotidiano das cidades. Posiciono-me, portanto, como estudante e pesquisadora em busca de vivências de aprendizagem fora da sua zona de conforto e na direção da modificação da episteme vigente. Reside aí minha relação com a proposta de estudo da *pichação como semiose iconoclasta*.

Estudar um fenômeno comunicacional próprio da rua proporcionou-me ricas experiências e tornou-se, também, um desafio diferenciado nesses tempo-espacos pandêmicos. Quando não temos acesso a algo, o querer tende a intensificar-se e podemos

vivenciar, então, talvez, a oportunidade de perceber melhor do que aquilo se compõe. Assim, gostaria de assinalar que a primeira justificativa para a relevância desta tese é esta: de constituir-se como provocação a esses tempos difíceis de estar na rua, seja devido ao novo vírus em escala acelerada e mundial ou pela violência agora incitada oficial e institucionalmente de modo explícito. Este estudo, portanto, tem importância ao resgatar o ocupar a rua, o manifestar-se, o procurar transformar a realidade. Depois, além do caro aspecto subjetivo, entendo que estudar um fenômeno como a pichação corresponde a olhar para o mundo, para a sociedade e procurar compreender o que vivemos. Esse é um processo fundamental e que precisa ser defendido e alimentado.

Mesmo em relação ao campo da Comunicação, parece ser necessário deslocar o foco – muitas vezes reduzido a abordagens informacionais e pautadas em transmissão e eficácia – para a essência da experiência comunicacional, o tornar comum, o interagir, enfim, o comunicar e não o fazer comunicação. Estudar o fenômeno da pichação permite essa compreensão e pode proporcionar esse deslocamento. Quanto a debruçar-se sobre fenômenos de potência iconoclasta, penso que essa é, provavelmente, uma das principais demandas que temos no presente, não no sentido de domesticá-los e contê-los, mas para compreendê-los, e não permitir que sejam domesticados, e, assim, evitados. O mundo está em permanente transformação – nos lembra a Semiótica –, e o arsenal acadêmico deve acompanhar e procurar contribuir no processo de melhoramento das condições de vida e na derrocada da estagnação científica sustentada, também, por formalismos datados e opressores – como já propunha Peirce³ há mais de um século. Ou, como defendia Foucault⁴, deve contribuir para uma proposta científica heterotópica, isto é, que se dedique a compreender os espaços e situações diferentes – e não as utopias, já que estas não têm lugar. E também como retomam França e Simões⁵, ao revisitarem as teorias da comunicação e reivindicarem à teoria o papel de produzir reflexões sobre o mundo e sobre as práticas – inclusive cotidianas – como geradoras de sentidos. E ainda, como pontua Ferrara⁶, contrariando muitos dos celebrados focos de atenção científica e procurando compreender os suportes comunicacionais próprios das cidades e que podem tanto impedir quanto estimular a comunicação no dia-a-dia. Logo, reafirmo o entendimento de que a presente tese se justifica como proposta de compreensão de

3 Apud RUSSI, 2016a, p. 174.

4 2010, p. 21.

5 2016, p. 24.

6 2008, p, 44-45.

um fenômeno comunicacional, próprio das vivências cotidianas do urbano e com potencial de acionamento interativo de modificação do próprio viver do urbano e da contemporaneidade.

Objetivos:

A partir do percurso de estudo, entendido como exercício interpretativo da esfera urbana e de sua dinâmica, recortada nas vivências espacializadas e espacializantes configuradas pela presença de pichações em várias cidades, o principal objetivo que perpassa e justifica esta tese é compreender de que maneira a semiose pichação constitui força iconoclasta potente para atuar na transformação da realidade. Para tanto, também busquei i) compreender a dinâmica da pichação como gesto de intervenção visual urbana, na regularidade entre seus diferentes formatos; ii) tratar da pichação como fenômeno comunicacional e, portanto, compreender as relações entre seus intérpretes – nas diferentes posições enunciativas –, a produção do gesto e da plasticidade pichação e a situação interativa a partir daí desencadeada; iii) defender, a partir disso, o entendimento da comunicação para o comunicar, ou seja, não voltada à transmissão mas à troca e à transformação do real; iv) compreender como a semiose pichação se configura na continuidade das vivências da urbanidade contemporânea e em dependência do exercício interpretativo da coletividade, e, a partir disso, sua dimensão simbólica na sociedade; v) delinear papéis que o gesto pichador pode cumprir na espacialidade urbana; vi) experienciar uma maior proximidade com vivências pichadoras icônicas das urbes; vii) interagir com pichadores e compreender sua visão do fazer pichador; viii) compreender em que direções a iconoclastia potencializada em brechas operadoras de sentidos e de ressignificações nas ruas e suportes urbanos pode agenciar a transformação da realidade contemporânea, ao atuar de modo dissonante na paisagem urbana midiaticizada e propagada como ideal.

É muito importante elucidar que dentro da perspectiva abdutiva, de permitir-se perguntar e incorporar novas percepções, o mais significativo objetivo representado nesta tese foi o de aprender a partir das práticas sociais de rua e, de modo algum, classificá-las, nem diagnosticar o que é bom ou ruim, bonito ou feio, revolucionário ou conservador. Pelo contrário, busquei compreender essa semiose e, portanto, escapar das dicotomias tão caras às representações instituídas e normalizadas em nossa sociedade.

Portanto, para elucidar o ponto estruturador da tese, sua questão motora pode ser assim verbalizada: Como a semiose pichação pode «quebrar» a imagem epistêmica dominante, ou seja, como força iconoclasta, atuar na direção da transformação da realidade?

Percurso metodológico

Enfatizar a noção de dinâmica é muito importante aqui. Assim, entendo que é necessário falar do percurso metodológico, exatamente como percurso, e não de uma metodologia específica ou, muito menos, de método. As abordagens mais instrumentais de conduta de pesquisa não condizem com a perspectiva epistêmica que perpassa este estudo nem com o trajeto aqui trilhado como aprendizagem. Dessa forma, esta tese procura apresentar-se coerente com o *ethos* pichador, inscrevendo-se no âmbito acadêmico mas aspirando nele inserir alguma brecha e pontuando muito mais a busca em si do que a produção de algum dado. Ressalto, assim, que é a vivência de estudo, tanto em nível teórico quanto de prática social e de encontro, que pretendo aqui delinear como percurso metodológico. Procurarei clarear, primeiro, a matriz que me conduz no caminho como pesquisadora e, depois, detalharei a vivência desta pesquisa.

Sim, posso dizer que já iniciei com uma hipótese. Mas não hipótese no esquema formal, silogístico, porém como uma suposição a partir das vivências e do olhar interessado que mobilizara até então, antes de estruturar o presente estudo. Logo, valorizando cogitações, ao considerar os «e se...?» que pontilhavam minhas percepções, procurei fazer inferências, observar e, sobretudo, relacionar uns aos outros os aspectos que iam se constituindo. Não é um processo confortável, mas, sim, bastante incômodo e de inseguranças. Mas na formulação de hipóteses, na elaboração de inferências, parecem poder configurar-se novas ideias.

Por outro lado, quando definimos a pesquisa como alinhada às perspectivas dedutiva ou indutiva, a ênfase parece recair sobre o clarear ou o confirmar – ou não – o *insight* de *start* (abdução, em Peirce). Sim, ao final do percurso podemos observar a confirmação ou não do cogitado, porém, não enxergo meu percurso metodológico como dedutivo nem como indutivo, no sentido de uma visão do geral ao particular, superiorizada e reprodutivista, ou, ao contrário, partindo do particular, porém com pressupostos de aspectos intrínsecos – quanto à subjugação ou à criatividade diferenciada dos sujeitos envolvidos no objeto de pesquisa –, como pontua Canclini (2008, p. 275-276). Possivelmente seja viável associar a conduta de

aproximação e conversas com pichadores a uma abordagem mais indutiva, quase etnográfica, com observação «em campo» e atenção ao comportamento de «específicos grupos» – neste caso, pichadores. Mas considero que não é exatamente isso.

A abertura para o novo que pode se construir durante o processo de pesquisa é fundamental e condiz, em minha percepção, com a essência do fazer científico. Assim, a chave iconoclasta deste estudo não me acompanhou desde o início do percurso, mas foi delineando-se a partir das vivências e da busca por compreendê-las. Posso afirmar que iniciei o estranhamento frente às pichações com uma visão muito mais poliana da prática, calcando-a centralmente na manifestação de afeto pela cidade. Embora tal relação se confirme ao final da pesquisa, o modo como isso se articula é totalmente diferente do que elaborei inicialmente, estruturando-se no confronto e na dissonância, bastante perceptíveis já em nível superficial. E está nesse «como» o cerne do que entendo como percurso metodológico.

Importante assinalar que a opção por não tratar o que observamos como dados ou fatos, mas como questões provocadoras, coloca ênfase na compreensão de que o percurso de pesquisa pressupõe e leva à construção de problematizações para o desenvolvimento do pensar, o que, na perspectiva peirceana, acolhe sempre a dimensão de possibilidades. E foi muito empolgante encontrar consonâncias nessa direção nas proposições de pensadores do urbano, como Certeau, Lefebvre e Ferrara.

Certeau alerta que também a ciência é uma prática vinculada ao que se vive, de modo que “toda ciência humana deve introduzir a suspeita em seu próprio desenvolvimento para interrogar sobre sua relação histórica com um tipo social” (2005, p. 173). E Lefebvre assinala que também a pesquisa, como leitura do real, pode almejar construir ou encontrar um sistema, o que, porém, “tende a *aprisonar* a reflexão, a fechar os horizontes”, diz ele (2001, p. 9, grifo do autor). Nesse sentido, buscamos, aqui, construir um percurso que possa contribuir para abrir pensamentos e ações na direção de novos e mais solidários horizontes.

Além disso, o olhar sociológico de Lefebvre em relação à compreensão das dinâmicas cotidianas da cidade é perpassado pela consciência de que “quanto à analítica da realidade urbana, ela se modifica pelo fato de que a pesquisa já encontrou “alguma coisa” de saída e que a orientação influencia as hipóteses” (2001, p. 125, grifo do autor). Ou seja, ao estarmos situados em e envolvidos por aquilo que procuramos compreender, a perspectiva de análise será explicativa do percebido.

E Ferrara (2021) me auxilia a visualizar melhor o lugar de entremeio em que me posiciono para trilhar o percurso desta pesquisa. Por sua natureza comunicacional, entendo as pichações, já de início, como acontecimentos comunicacionais, porém, como alerta Ferrara, estes

exigem ser acontecimentalizados, a fim de passarem do substantivo ao predicado e se deixarem apreender através de um exercício ao mesmo tempo epistemológico e metodológico, capaz de desconstruir certezas e evidências que, históricas e redundantes, se apresentam, a princípio, como inquestionáveis. (2021, p. 15)

Assim, ao me aproximar das pichações como fenômeno comunicacional de interação⁷ – e não de mediação –, a perspectiva do comunicar como possibilidade ou tentativa ampara-se no intercâmbio entre os diferentes intérpretes do fenômeno, considera Ferrara (2021, p. 8). Aliado a essa dimensão comunicacional inserida na esfera cotidiana do urbano, procurei lidar com o fenômeno de modo próximo ao que se entende como empírico, diferente, porém, do empirismo mecânico e similar a uma experiencição da vivência. Descrever o fenômeno, em sua superfície, e/ou aplicar-lhe categorizações analíticas não foi escolha neste estudo, já que parti do pressuposto de que a comunicação é um território fronteiro e, portanto, requer abordagens que respeitem suas indeterminações e complexidades, e intentem decifrar sua dinâmica a partir, inclusive, de suas brechas.

Talvez se encare minha proposta de estudo como decifração de significados associáveis ao fenômeno em questão, como Ferrara (2021, p. 25) alerta ser comum atribuir a análises fenomenológicas. Contudo, reafirmo não ser meu propósito estipular sentidos à pichação nem surpreender nela processos talvez desconhecidos por seus enunciadores; pelo contrário, me posiciono como uma interlocutora aberta à aproximação e à aprendizagem a partir da dinâmica do fenômeno em seu contexto. Entendo que a pichação pode engendrar complexos operadores de sentido, sempre potentes no acionamento de ressignificações, a partir da interação que supõe. Procurei, portanto, nem imprimir ao percurso interpretativo minha visão nem encontrar no próprio fenômeno as respostas sobre suas potencialidades. Minha tentativa foi – como propõe Ferrara – na direção de delinear movimentos para “aderir às suas manifestações empíricas para ser possível apreender as diferenças que tornam cada uma única e inconfundível” (2021, p. 26) e, a partir disso, pensar na potência iconoclasta que associo à pichação. Assim como a autora, entendo que, para podermos chegar a supostas certezas, “é necessário que nada seja simétrico a fim de que, nas diferenças, seja possível encontrar a

7 O que trabalhamos no capítulo 1.

possibilidade de troca que faz da comunicação com o outro a grande possibilidade do encontro em que ainda é possível aprender” (2021, p. 59). Posso, então, dizer que este estudo se dedicou à aproximação e à experimentação de processos interativos vislumbrados nas intervenções visuais urbanas, entendendo-as como constituintes da cidade como laboratório comunicativo.

Nessa perspectiva, suponho que minha posição epistemológica – centrada na compreensão semiótica do mundo – propicia a compreensão do cotidiano, para colaborar na construção de um conhecimento que fale da vida. Especialmente ao vivermos em um sistema genocida, a Semiótica evidencia-se como uma ciência dissonante, pois requer a contextualização, a percepção das relações, de como tudo se dá, de porque se dá dessa maneira, e valoriza a diferença, logo, o pensar e o processo criativo. Como expressa Ferrara, é justamente na cidade como ambiente favorecedor do interativo que se pode observar “a semiose de uma dimensão política da comunicação que ultrapassa sua simples dimensão fenomênica e simplesmente enunciativa, para aderir a uma formação discursiva que se deixa perceber em vozes que, no tempo, gritam ou se calam” (2021, p. 109). Junto a tal eixo conceitual, entendo como essencial, ainda, considerar como me senti na posição de pesquisadora em tal percurso metodológico. Como provoca Russi (2021) – referindo Galeano: a pesquisa que estou fazendo coça onde tem coceira?

Este estudo apresenta-se, então, como uma proposta, de cunho qualitativo, na forma de um exercício interpretativo, isto é, sem a pretensão de definir respostas, mas, sim de colaborar em proposições e propiciar novas indagações. Aprendi, com meu orientador, que “analisar é buscar as marcas dos rastros deixados nos discursos pelas condições produtivas, sejam estas fruto de seu processo gerativo ou de seus efeitos” (RUSSI, 2016a, p. 91). Com essa consciência, me coloquei em trajeto inferencial – em que não se estipula verdades, mas se trabalha a lógica dos sentidos – e busquei sentir o cotidiano de algumas cidades, observando e colocando-me em interação com pichações e entendendo-as como interpretantes das cidades, isto é, “como processos de pensar a cidade”, nomeia Russi (2016a, p. 29).

O referencial teórico foi base fundamental para abrir minhas percepções que, porém, foram fortemente costuradas nas andanças pelas ruas e nas conversas com pichadores. No início do percurso, fiz o levantamento de produções sobre a pichação como objeto de estudo. Através do instrumental de busca com operadores booleanos, constatei que há muitos estudos

sobre o tema, voltados em geral, porém, para a compreensão da prática como arte urbana e mais concentrados nas áreas das Artes, da Antropologia e do Urbanismo, com menos elaborações no campo da Comunicação. Os aspectos preponderantes nas pesquisas são análises da faceta plástica do enunciado pichado, de seus efeitos na imagem da cidade e acerca de sua capacidade – ou não – de representar os enunciadores primários, os pichadores propriamente ditos. Encontrei, porém, estudos recentes⁸ que muito me auxiliaram na escrita da tese, especialmente no que diz respeito aos aspectos descritivos da gramática das intervenções urbanas e na tradução das próprias vivências, o que se demonstrou ainda mais fundamental a partir das limitações impostas pela necessidade de confinamento desde março de 2020.

Ficou muito claro, no processo de estudo, o que já manifestava Peirce acerca da total importância da colaboração para a construção de conhecimento, ou seja, que “nenhuma mente pode avançar um só passo sem ajuda de outras mentes” (1973, p. 15) ou, como diz Russi⁹, “pensar é sempre ‘pensar com alguém’” (2016b, p. 166). Nessa direção, posso sintetizar meu processo de sentir e pensar a tese em três tipos de procedimentos: conversas com textos escritos – teóricos, acadêmicos e literários –, conversas com pichadoras e pichadores, e andanças por ruas de cidades em observação e produção de registros fotográficos.

Do trajeto «em campo»

Quanto à dimensão mais empírica do percurso, as conversas com pichadores ocorreram, primeiro, de forma aleatória, no cotidiano em Brasília, eventualmente quando estava nas ruas andando e fotografando ou em conversas com estudantes que pichavam. Depois iniciei contatos individualizados para conversas mais pensadas a partir do estudo, mas que sempre aconteceram de modo informal, sem uso de questionário, procurando manter os interlocutores à vontade e à frente do diálogo. Tais momentos foram, para mim, encontros não só com atores da cena da pichação mas com um pouco do clima e da dinâmica desta.

A experiência mais intensa e envolvente certamente foi a Roda de Grafiteiras, promovida por um grupo de mulheres – o Coletivo Conecta – e para a qual fui convidada. A Roda aconteceu em Taguatinga, no dia 02/06/2019. A dinâmica da Roda foi de intensa troca

8 Como se pode observar durante a tese, especialmente a dissertação de Micaela Altamirano (2018), um artigo de Oliveira e Marques (2017) e o Caderno paraguaio Dislocaciones (2013).

9 Referindo Eugenio d’Ors. Diálogos. Ed. de Carlos d’Ors. Madrid: Taurus, 1981, p.28.

de falas, e a maior parte das participantes – 27, no total, e 16 pichadoras – se apresentou como pichadoras ou grafiteiras. A conversa transcorreu durante pouco mais de duas horas, foi gravada¹⁰ e disponibilizada a mim posteriormente por uma das organizadoras. Eu fiz duas ou três intervenções – como uma participante qualquer da Roda, sem procurar conduzir a conversa, mas buscando provocar ainda mais falas sobre as vivências da experiência pichadora dessas mulheres. Esse encontro foi especial para o processo de estudo e marcante no sentido de que outras vivências se configuram, muitas vezes, diferentes do que imaginamos.

Havia agendado um encontro com pichadores, em Ceilândia-DF, para o dia 29/03/2020, que, entretanto, foi cancelado no contexto da pandemia, que também impediu minha ida ao Brasil. Amigos dispostos e pesquisadores dedicados, Alex Medrado e Karolina Souza se mobilizaram por mim, foram atrás dos pichadores, reservaram espaço físico para o encontro, condições para a gravação da conversa, porém, foi necessário suspender a atividade. Da tentativa, consegui manter a conversa individualizada com o pichador Bonos – primeiro por gravação de áudio feita por Karol, depois em contato com ele por dispositivos de conversa on-line. Gostaria muito de ter podido realizar essa atividade, não somente pelo que imagino teria sido possível coletar e aprender nela, mas porque me surpreendeu a dificuldade de organizar o encontro frente aos argumentos dos pichadores homens de que não era interessante promover essa reunião porque havia o risco de violência e confronto entre gangues. Alguns deles, inclusive, só confirmaram presença depois de receberem a lista dos que se disponibilizaram a participar. Confesso que tal possibilidade me deixou muito ansiosa, mas infelizmente não foi possível vivenciar o encontro.

No fluxo do texto da tese, inseri trechos selecionados e colocados em diálogo de complementaridade com o texto elaborado. Escolhi não separar uma parte de análise propriamente dita, no estudo, mas ir compondo a reflexão com a mistura e a tensão entre trechos de digestão teórica ou da realidade, trechos¹¹ de falas de pichadoras e pichadores – tanto obtidas na Roda, quanto nas conversas individualizadas presenciais ou à distância (por *whatsapp* ou *direct* do Instagram) ou ainda por falas de pichadores disponibilizadas em documentários filmicos brasileiros, como “Pixo” (2009), “Luz, câmera, Pixação” (2011) e

10 A transcrição das falas da Roda está nos Apêndices B desta tese.

11 As conversas por dispositivos on-line aconteceram com B. (entre 3/04/20 e 15/04/20) e O. (28/03/2020 e 03/04/2020) de Brasília, e com Pr. (entre 14/06/2020 e 20/07/2020) de Lisboa, por áudio e por mensagens escritas. Sempre mantivemos aqui, nas transcrições, fidelidade à forma e conteúdo usados na captação. A transcrição dessas mensagens pode ser conferida nos Apêndices A desta tese.

“Sobre ruas e intersecções” (2020) – e, ainda, pela inserção de registros fotográficos que tentam presentificar a face imagética de pichações, predominantemente com fotos¹² que produzi em minhas andanças, mas também com alguns *prints* do Instagram e algumas poucas imagens disponíveis na *web*.

Sobre tais imagens, é importante frisar que são ilustrativas da temática em pauta e, especialmente, um recorte, parcial, das vivências que experimentei em contato com pichações. Mas é necessário esclarecer que as imagens: i) não são inseridas no texto como exemplos ou amostras do que se está discutindo no trecho – a não ser poucas exceções – nem expostas a julgamentos ou classificações; ii) por vezes, as inseri imaginando sua consonância com o fluxo verbal em seu entorno e, por vezes, ao contrário, as imaginei simulando a dinâmica pichadora de interferir no fluxo local ou de contrapor-se ao que aparece em cena, então; iii) não pretendem espetacularizar as pichações, deslocando-as de onde se propõem atuar e, assim, domesticando-as, mas constituem, no processo da pesquisa, uma espécie de «caderno de campo», um registro, como memória, do que presenciei. Quanto a isso, gostaria de relatar que as cerca¹³ de 600 fotografias¹⁴ foram feitas ao longo dos últimos anos, em andanças por diferentes cidades de alguns países¹⁵, sempre com a câmera do celular e com o cuidado de procurar manter o registro da contextualização da pichação com que interagi. Entretanto, vale pontuar que, embora possam compor fragmentos da memória visual, as imagens fotográficas não comportam aspectos sinestésicos e a interação com os transeuntes, o que se expressou, por vezes, em indiferença, conversa, elogios, agressões verbais ou curiosidade.

Posso afirmar que os registros imagéticos representam metonimicamente minha principal forma de observação de pichações: o andar aleatório pelas cidades, com olhar interessado e problematizador, procurando desfrutar das provocações inscritas nos trajetos urbanos. Ao tentar definir como proceder nesse andar e observar as pichações – cientes de que “observar nunca é algo inocente”, como pontua Canclini (2015, 5:18) –, deparei-me com as definições de *flâneur*, de deriva e de errância. De alguma maneira, todas elas são associáveis à minha conduta, mas há diferenças importantes a considerar.

12 As fotos que produzimos mas não inserimos durante o texto estão disponíveis nos Apêndices C desta tese.

13 A quantidade não é exata porque há alguma oscilação devido à repetição de algumas pichações em mais de um registro.

14 Para inseri-las na tese foi importante baixar sua resolução, de modo que, para uma versão impressa, esse aspecto teria que ser alterado a fim de garantir boa qualidade das imagens.

15 Na pesquisa, há registros de pichações fotografadas em cidades de países como Brasil, Portugal, Espanha, Canadá, Cuba, República Tcheca, França, Uruguai, entre alguns outros.

O *flâneur* seria algo entre um poeta e um vagabundo, que anda pela cidade, em deambulações. Costuma ser associado a um comportamento desprezioso e em desfrute da cidade a partir de sua elaboração por Baudelaire, como um personagem, e, a partir deste, depois, por Walter Benjamin (2006), que o abordou como retrato da modernidade parisiense. Entretanto, Gabriela Freitas assinala que, se antes o *flâneur* podia deambular e manter-se em sua individualidade, constituindo, assim, uma espécie de “observador do mercado” (2020, p.133), nas cidades contemporâneas “mesmo diante de uma experiência individual, o coletivo se faz presente, trazendo uma abordagem mais política que a característica da atmosfera burguesa e capitalista da *flânerie* parisiense” (FREITAS, 2020, p. 131, grifo da autora). Por isso, defende ela, faz-se necessário colocar na discussão o conceito de deriva.

A deriva situacionista expressa o entendimento da Internacional Situacionista, que, ao final da década de 1960, busca aliar arte e cotidiano, em um caráter mais político e voltado ao coletivo do que a noção de *flâneur*, de modo que “a deriva sobrepõe ao traçado da cidade uma cartografia da experiência que dialoga com as subjetividades, partindo delas em direção ao coletivo”, afirma Freitas (2020, p. 135-136). Assim, inicialmente entendi minhas andanças em experimentação da dinâmica urbana, especialmente voltadas ao contato com as pichações e seu entorno, como deambulações aleatórias em perspectiva de deriva situacionista, semelhante ao que descreve Mittman:

A deriva, como instrumento de observação, constitui-se em um “enredar-se” pelos diferentes espaços da cidade. Ela se distingue do passeio e da viagem, embora compartilhe com estes um propósito lúdico e construtivo. O transeunte, o pesquisador-observador que deriva, embora em busca de algo, - no nosso caso, observar as pichações no território urbano, bem como tentar imaginar quais as possíveis estratégias utilizadas pelo pichador para o sucesso de sua obra -, deseja perder-se, sem preocupar-se em chegar a um determinado lugar. (2013, p. 55, grifo do autor)

Então, orientada especialmente pelo subsídio teórico da Semiótica, me propus a aproximação mais interativa das pichações. Lembrando que o caminhar é associável ao pensar e ao comunicar – em nosso processo de aprendizagem humana –, procurei melhor sentir a dinâmica urbana, deixar-me tocar pelo inesperado. Contudo, por ser mulher, certamente essa experiência delineou-se em particularidades. Como bem expressa Leslie Kern: “Como mulher, nunca conhecera um anonimato ou uma invisibilidade total na cidade. A constante antecipação de uma situação ameaçadora significava que se deixar fluir na multidão sempre fora uma possibilidade um tanto esquivada” (2020, p. 1 – 8/153), e isso, embora seja eu uma pessoa de pele branca e com alguma dificuldade locomotora. Como lembra Kern, esse

deambular requer alguém que não seja notado na multidão e que possa estar em comunhão com a cidade de modo anônimo e autônomo (2020, p. 3 – 6/123). Mas nem sempre era assim. E fui percebendo que havia mais do que o deambular aleatório perpassando a experiência junto ao buscar das pichações.

Dessa forma, o conceito de errância, que encontrei em Paola Jacques¹⁶, pareceu melhor referir o que vivenciei, já que agrega a experiência da alteridade, da percepção de vários outros urbanos, ao errar pela cidade, deixando de lado condicionamentos e, a partir disso, pressupondo “um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical” (2012, p. 23). Assim, ao vivenciar a dinâmica urbana em observação e interação com as pichações, percebi que, por vezes, era perceptível entender essas errâncias como uma espécie de ação urbana, já que podiam “atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível”, como diz Jacques (2012, p. 22)¹⁷. Além do que a autora propõe que “o foco dos errantes não é exatamente o andar em si, mas o estado em que eles se colocam ao andar sem rumo, pelos percursos indeterminados, um estado de corpo errante” (2012, p. 271), o que senti como uma aproximação à experiência de sentir-se em dissonância com o programado para a cidade planejada ao consumo, certamente ainda distante do vivenciado pelos pichadores, mas em movimento na direção de imaginá-lo.

No terceiro capítulo, em que abordo a semiose, é onde exponho um raciocínio de forma mais próxima a uma análise. Lá narrativizo melhor esse percurso de andar pelas ruas, observar, interagir com enunciados e enunciadores. Importante é entender que nem o caminhar, olhar, fotografar nem as conversas – presenciais ou à distância – configuram, aqui, meros instrumentos de captação de material para a tese. Como entendo que aprendemos tanto nas leituras dos teóricos, quanto a partir de informações disponíveis em outros estudos, a partir de obras literárias e nos contatos com a rua e com pichadores, todas as falas citadas perpassam o texto. Assim, tanto as fotografias quanto o que foi dito por pichadores está exposto como citação direta, separada e recuada em relação ao texto geral. Fiz, porém, uma pequena distinção em relação ao pronunciado por pichadores: os trechos estão em tamanho 10, espaçamento simples entre linhas e recuadas como as outras citações, mas as posicionei centralizadas verticalmente e mantive as aspas. Assim, penso, a visualidade já facilita a percepção de que falas ali estão e, também, as valorizo, dando-lhes centralidade como

16 Que a autora desenvolve a partir de estudo de Deleuze.

17 A partir de Rancière.

diálogos que me ampararam e ajudaram no estudo.

Foi muito importante tensionar minhas percepções a partir da convivência e de conversas com pichadores e pichações. Certamente a compreensão da potência iconoclasta da semiose pichação está calcada nos fragmentos que por meio dessas vivências são produzidos, pois, como define Verón, “a semiose é uma rede de operações discursivas, tanto em produção quanto em recepção” (2013, p. 307). Por isso,

se nos interessam as lógicas do reconhecimento, os inquéritos não nos servem (...). Os estudos qualitativos, por outro lado, na medida em que envolvem a obtenção de fragmentos da fala dos receptores e, eventualmente, a observação ou a informação sobre seus comportamentos, pode ser uma porta de entrada para o estudo dos processos de reconhecimento. (VERÓN, 2013, p. 306)

Portanto, a partir da proposta inferencial de que a pichação é uma semiose iconoclasta, fiz intenso percurso teórico, procurando dialogar com e colocar em relação qualitativas falas, realizei inúmeras caminhadas e sentires da dinâmica urbana, em que, também, produzi os registros fotográficos das pichações, e conversei com pichadores para com eles aprender e poder compreender como se delineia a vivência do ato pichador.

Nós do tecido da tese

Organizei a tese em quatro capítulos que, entretanto, se perpassam constantemente. No primeiro, “A pichação comunica”, situo a definição de pichação como fenômeno comunicacional, retomando a percepção da manifestação urbana homônima. Para tanto, embora faça referência e presentifique estudos e elementos descritivos de formatos de inscrições urbanas – especialmente a distinção entre pichação e grafite, típica do Brasil, e a manifestação do pixo paulistano e das *tags* –, demarco, logo no início, que uso a noção pichação para qualquer formato de intervenção urbana e, mais do que isso, a partir dela penso no gesto iconoclasta. Exponho um breve panorama histórico, pontuo rapidamente aspectos referentes à legalidade e fecho o capítulo trabalhando a pichação em seu aspecto comunicacional, já que a entendo como processo de construção de sentidos e, logo, de comunicar, ou seja, não como percurso de transmissão, mas de transformação. Os principais nomes a que recorri para tanto foram Pedro Russi, Armando Silva, Laura Guimarães Corrêa, Ricardo Campos, Nestor Garcia Canclini, Vera Pallamin, Paul Watzlawick, Vera França e Débora Simões.

O capítulo dois, “A pichação espacializa”, é dedicado à compreensão das relações entre aspectos contextuais das intervenções urbanas. Para tanto, parto compreensão de espaço de Milton Santos – como relação entre sistemas de objetos e sistemas de ações – e trabalho a compreensão de cidade como urbanidade e em suas facetas como meio, mídia, mediação e paisagem, a partir de Lucrecia Ferrara. A percepção da necessidade de se viver a cidade, ou seja, em situações e em interações, perpassa o capítulo, sustentado, ainda, em intercâmbios, principalmente, entre as abordagens de Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Guy Debord, Michel Foucault, Armando Silva, Pedro Russi, Byung-Chul Han, Olaf Kaltmeier e Richard Sennet e com breve referência a apontamentos de Robert Park e Georg Simmel, e à proposta de cidade feminista de Leslie Kern. Embora trate da discussão sobre arte urbana e sobre a presença de imagens de pichações no Instagram no último capítulo, menciono rapidamente essas relações neste capítulo por estarem ligados à vivência do urbano.

Nuclear à compreensão desta proposta, o terceiro capítulo, “A pichação significa”, apresenta uma sistematização de olhares sobre o conceito de semiose, visto que compreendo a pichação como semiose iconoclasta. Como operador de sentidos, agenciadora de estranhamento e continuidade sógnica, a pichação é pensada, então, a partir da essência da Semiótica, nas consonâncias e complementaridades entre as visões de Charles Sanders Peirce, Iuri Lotman, Mikhail Bakhtin e Eliseo Verón, amparadas por valiosas considerações de Irene Machado, Sara Barrena e Pedro Russi, entre outros. Esta é a parte da tese que traz algo mais semelhante a uma análise, que, de resto, perpassa o estudo como um todo.

Por fim, no quarto capítulo – “A pichação é iconoclasta” –, trato da compreensão de iconoclastia como potência nuclear no gesto pichador e proposta de ruptura da episteme hegemônica de opressão e exploração dominante contemporaneamente. Recupero a ligação do conceito de iconoclasmo com o entendimento do que seja a imagem e a reflexão sobre o domínio, e o uso dessa forma imagética de representação na sociedade, e problematizo a domesticação do potencial iconoclasta das pichações por seu deslocamento da rua, e da atuação transgressora para espaços validadores de arte, e para plataformas de redes sociais online como o Instagram. É nesta parte da tese que seu caráter de manifesto e proposta política, no sentido do pensar para a eliminação do colonialismo e a transformação das convivências, se torna evidente. Me ajudaram, centralmente – junto e além do percurso, e dos nomes já referidos –, as proposições de Bolívar Echeverría, Silvia Rivera Cusicanqui, Jacques

Rancière, Pierre Bourdieu, Vilém Flusser, Paul Virilio, Pierre Lévy, André Lemos, Marilena Chauí, bell hooks¹⁸, Paulo Freire e Alberto Acosta.

Alguns nomes se fizeram presentes em mais de um capítulo, dada sua compreensão central para o raciocínio, como os de Russi, Milton Santos, Ferrara, Peirce, Lotman, Han, Certeau, Lefebvre, Echeverría e Rivera. Procurei desenhar a tese em um movimento inicialmente mais descritivo, depois passando à narração e, por fim, manifestando clara reflexão. Talvez isso seja perceptível e contribua para o diálogo com o que produzi.

Por fim, antes de a efetiva leitura e da conversa com o texto em que resultei se iniciar, quero ainda me perguntar: como me sinto a partir desse percurso teórico e de rua? Estou emocionada, feliz e plena de dúvidas!

Valorizar a emoção das vivências, percebendo que se compõem em tensão com o conhecimento e a teoria, foi uma das mais importantes coisas que aprendi nesse percurso. E, como Mafalda, foi com minhas filhas que aprendi que perguntar pode ser mais valioso e expressivo de visões de mundo do que responder.

Sinto que fui liberando minha versão pichadora a partir do momento que me tornei mãe. Aprendendo que tudo pode ser diferente. Conviver e observar detalhes na forma de vivenciar as coisas própria das crianças (ainda não domesticadas), em seu viver lúdico e aberto a experimentar o mundo, ajudou muito nisso. Lembro de que, quando Natália tinha 2 anos, mudamos para a chácara. Isso fez uma diferença intensa e impressionante no desenvolvimento motor e afetivo da Nati. O atribuo à forte interação com a natureza. Diariamente tínhamos momentos com árvores, água, terra, insetos, coelhos selvagens, micos, araras, tucanos, lagartixas, e ela sempre amou tudo isso, e ama até hoje, quando expressa essa paixão na relação com a UnB e em sua dedicação à Biologia. Então, depois de uns meses do viver a chácara, estávamos sentadas na varanda, ela em meu colo em seus 2 aninhos, e eu lhe perguntei: filha, o que mais gostas na chácara? Pensei que ela responderia: os coelhos, ou os micos, ou as árvores, ou a piscina, mas, pra minha surpresa, ela falou: o céu. Entendi, então, que não são as coisas em si que nos afetam, mas as relações. A chácara possibilitou outra noção do céu. Depois, nas inúmeras vezes que amigos da Nati ou da Sofí vieram dormir lá em casa, em que fazíamos passeios noturnos para ouvir os sapos, encontrar vagalumes e, então, nos reuníamos ao redor da fogueira, o céu sempre chamava a atenção, e constatávamos que as

18 Usamos o nome da autora sempre em letras minúsculas como ela declara preferir, já que nos parece, inclusive uma postura iconcolasta.

outras crianças estavam vivendo uma novidade, pois nunca tinham parado pra olhar para as estrelas.

“Dizer amor em tempos de ódio é um gesto anacrônico. Um gesto inatural, fora de época. Portanto, um gesto que pode causar vergonha ou pelo menos inibição em quem se preocupa com a relação entre discurso e ação.” (Márcia Tiburi, *Como conversar com um fascista*, p.91)

1 – A PICHANÇA COMUNICA



Brasília-DF, ago. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

A título de encontro...

Pichação. Pixo. Grafite. *Graffiti*. Lambe. *Stencil*. *Tag*. *Bomb*. Galera. Folhinha. Cena. *Spray*.
Rolinho. Pincel. Tinta. Cola. Canetão. Caneta. Mochila. Sacola. Escada. Corda. Tinta preta. Purga.
Sujeira. Vandalismo. Arte. Crime. Cor. Transgressão.
Muro. Parede. Poste. Placa. Asfalto. Porta. Janela. Quadro de energia. Lixeira. Banco (de
sentar). Monumentos. Vagões. Rua. Cidade. Urbe. Espaço.

Nome. Números. Símbolos. Minha marca. Palavras. Siglas. Personagens. Frases. Perguntas. Protesto. Ordens. Estímulos. Xingamentos. Desenhos. Fotografias. Colagens. Objetos. Traços. Códigos. Declarações de amor. Declarações de ódio. *Hashtags*. Jovens (quase todos). Homens (na maioria). Mulheres (cada vez mais). Periféricos (por que será?). Vozes. Pensantes, logo comunicantes. Transeuntes. Cidadinos. Trabalhadores. Turistas. Consumidores. Sujeitos urbanos. No cotidiano. No automático. Caminhantes. De carro. No trem. No metrô. No ônibus. De bicicleta. De *skate*. De cabeça baixa?

Cidade e pichação podem ser consideradas, hoje, sinônimos. Melhor dizendo, pichações são indicadoras de urbanidade. Inseridas no cotidiano urbano, as pichações buscam por visibilidade nas ruas e presentificação na urbe¹⁹. Fala-se de pichação como o pixo (a escrita dos grupos de pixadores que disputam visibilidade e habilidade entre si – inclusive como estética típica da cidade de São Paulo), como grafite, lambe²⁰, *stencil*²¹, *tags* ou *crews*²², *bombs*²³, folhinhas²⁴, rolê²⁵, curativos de asfalto²⁶, purga²⁷, galera ou *griff*²⁸, cena²⁹. Há um universo de noções próprias do mundo das pichações.

Aqui referimos pichação como o correspondente a qualquer dessas – e outras – formas de intervenção urbana. Entretanto, a pichação não se restringe a determinados tipos de escritas urbanas, com formas específicas e traços típicos. A pichação define-se como uma prática, que é social e inscrita em um contexto: a rua. A pichação é o ato de intervir transgressoramente no ambiente urbano. É a relação entre o contexto e a pichação que constitui a pichação; sua forma, isolada, não garante a potência pichadora – embora possa a ela remeter.

Na Enciclopédia INTERCOM, o verbete ‘Pichação’ é assim definido por Pedro Russi:

19 Usamos urbe como equivalente não só à cidade, em sua materialidade, mas como representação desta. Conforme Ferrara (2008).

20 Colagem.

21 Pintura feita em maior quantidade mediante o uso de *máscara*, geralmente confeccionada a partir de lâminas de raio-x.

22 *Crew* é uma gíria oriunda da cultura Hip Hop usada para designar grupos que se reúnem para pintar juntos.

23 Escrita mais estilizada arredondada.

24 Registro das grafias de cada pichador, feito em cadernos ou folhas de papel em encontros de pichadores e guardados como uma espécie de álbum de coleção.

25 Saída para pichar.

26 Intervenções sobre ou ao redor de buracos nas ruas, por exemplo.

27 Nome dado à mistura de tintas velhas, para lidar com a questão econômica.

28 O grupo de pichadores do qual se faz parte.

29 A situação, o cenário da pichação.

Pichações correspondem ao tipo de escritura com componentes de elaboração verbal intensos, seu corpus destaca-se no contexto da revolta, herdeira de uma profunda tradição filosófica, política, poética, literária, humorística, irônica (mudar a sociedade a partir daí). Ontologicamente inscrita como: não arte, não desenho, não cultura, despeito, delito, reacionário. Graffiti-Grafite, o início não é muito diferente ao das pichações, mas com acento de resistência formal, melhoramento técnico-estético, comercial, uma domesticação que o transforma em arte (museus, MCM etc.) contrapondo-se à pichação, especialmente a forma do graffiti-hip-hop (um dos elementos da manifestação musical). Destaca-se em imagens plásticas que mudaram o conceito do muro para mural e de cenários fixos para móveis (por exemplo, trens). (2010, p. 931).

Nessa proposição já é referida a diferenciação entre pichação e grafite – de que tratamos logo à frente –, própria do Brasil. Aspectos da visualidade da pichação também são mencionados, mas, sobretudo, delineia-se, no verbete, a pichação como uma dinâmica, uma vivência que interfere naquilo em que se inscreve.

A partir disso, queremos enfatizar que a superfície visível usada como referência de pichação constitui apenas uma de suas facetas, parte do processo, seu sinalizador. Logo, a pichação não comunica somente o que pode ser percebido e interpretado a partir do ali visível, mas reivindica um percurso comunicacional, de busca por contato, de representação de relações, de interferência. Nesse sentido, usar o termo pichação como representante dessa vivência busca abordá-la de modo holístico, contemplando-a em todo processo enunciativo.

Também entendidas como manifestação cultural³⁰ contemporânea, as pichações presentificam, pela cidade, vozes nem sempre ouvidas, falas nem sempre acolhidas. Mesmo assim, é fácil perceber que corporificam um tipo de ação na direção do coletivo, sendo enunciadas por cidadãos e destinadas a outros transeuntes das cidades, potencializando interações. Pode-se, inclusive, entender as pichações como uma contracultura, ou seja, uma atuação em âmbito de criação de cultura, que é assim definida pelo latino-americano filósofo Bolívar Echeverría:

a cultura como tal, ao cultivar essa identidade, que é uma identidade criada pelo ser humano, atualiza a politicidade desse ser humano, evidencia sua capacidade de moldar a socialidade, de se reproduzir, de criar identidades, de reencontrar a concretização da vida social. Isso seria o principal aspecto da cultura. (2003b, p. 4)

Logo, mais do que manifestação cultural por representar aspectos identitários, entendemos a pichação como cultura por sua potência política e despertadora de percepções e estranhamentos.

Nesse sentido, a pichação constitui uma forma humana de tensionar o sistema dominante. Seu caráter é de intervenção – neste estudo, restrito às intervenções urbanas

30 A pichação como cultura é melhor trabalhada no próximo capítulo.

visuais —, porém há outras possibilidades sinestésicas, como manifestações de natureza sonora, olfativa, tátil. A intervenção visual, além de ser a mais facilmente perceptível e registrável, alinha-se à lógica imagética em que vivemos para poder falar na cidade. Integra e interfere no domínio da visualidade urbana e, a partir daí, age no fluxo cotidiano. Assim, torna-se pichação.

Ao andar pelas cidades, é possível constatar muitas diferenças nas formas de intervir na urbe. Encontra-se, rapidamente, desde as expressões autorizadas e naturalizadas pela lógica de consumo, especialmente a publicidade, até as classificadas como artísticas ou como pixos — mais vândalos, com forte caráter de invasão, demarcação de território e código fechado. Todas essas formas demarcam atos de sentido, mas acrescentamos a isso a percepção da pichação como ato poético, já que é possível caracterizá-la como acionadora do sensível.



Taguatinga-DF, mar, 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), jun, 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Os traços perturbadores da dinâmica urbana, contudo, nem sempre o são por sua dissonância em relação à lógica dominante. Além das pichações instigantes por sua mensagem questionadora ou estimuladora do afeto, há outras adequadas à episteme opressora. Então, parece-nos que atuam como expressões recolonizadoras, pois constituem-se no ato transgressor mas manifestam conteúdos compatíveis com a episteme vigente. São ilustrativas disso pichações com imagens como pênis (sempre eretos), às vezes ejaculando, pernas ou bocas abertas ou, em contexto mais recente, as suásticas, que infelizmente têm aparecido mais pelas paredes.



Brasília-DF, out. 2014.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, out. 2014.
Fonte: foto de nossa autoria.

Nesses casos, detecta-se, em um primeiro pensar, manifesta a lógica da domesticação, uma epistemologia peniana, masculina, de invasão, ou o anestesiamiento diante do cenário consumista. Mesmo assim, é importante lembrar que a superfície visível da pichação não é só geradora de sentido mas fruto de ações e vivências anteriores; logo, entendemos como necessário fazer a reflexão sobre o contexto das pichações dos sujeitos discursivos que aí se constituem. Talvez, então, seja possível afirmar em que medida se potencializa reprodução ou questionamento, manutenção ou transgressão.

1.1 – O que é pichação?

Ao buscarmos estudos acadêmicos sobre pichação, logo percebemos o quanto as nomenclaturas referentes ao pichar são diversas. Há pesquisas versando sobre pichação, sobre pixo, sobre grafite, sobre arte de rua e sobre arte urbana, com compreensões variáveis. Situam-se, predominantemente, no campo das artes e da urbanidade, sendo raras as abordagens sob a ótica específica da comunicação.

Em geral, o termo preferido para fazer referência às variações é *graffiti* ou *grafiti*, e a preocupação predominante é com a instância estética das pichações em superfície, sua expressão do ser-estar, e não com o fenômeno comunicacional como um todo. Isso condiz com o fato de que, quando se fala em pichação, imediatamente vem à mente a imagem daquilo que fica no muro, na parede, no asfalto etc. Aquela «mancha» aparente na parede e fruto da ação de alguém. Aqui buscamos, porém, tratar da pichação em sua inteireza, como processo comunicacional e como semiose.

Nessa direção, encontramos elaborações que se tornaram referência para esta tese, pois

colaboram fortemente na construção da compreensão da pichação como semiose iconoclasta³¹. O orientador deste estudo, Pedro Russi, propõe a pichação como semiose e enfatiza a questão da higienização e domesticação no deslocamento de pichações para o âmbito da arte; Laura Corrêa explora o eixo do fazer comunicacional transgressor à lógica de consumo naturalizada nos espaços urbanos; Ricardo Campos aborda a pichação como movimento e expressão do ser, uma espécie de etnografia; Armando Silva trabalha a noção de imaginários urbanos e, a partir disso, refere o fazer humano como constituidor do espaço; Vera Pallamin discute a arte urbana como um ramo da produção da cidade, materializador de suas conflitantes relações sociais. Tais referências mais diretas a intervenções na urbanidade perpassam esta tese, portanto.

Nos auxiliaram muito também, em nosso percurso, pesquisas marcadas por caráter mais descritivo que contribuíram para a aproximação ao objeto de estudo: a impressionante dissertação “A pichação na paisagem de São Paulo: o risco como construção do sentido da vida urbana” de Micaela Altamirano (PUCSP, 2018); o artigo “A impossibilidade do consenso na cena urbana do pixo em Belo Horizonte: discurso, comunicação e política no embate entre pixadores e poder público”, de Ana Karina de C. Oliveira e Ângela Cristina S. Marques (ECOPÓS, 2017); pesquisas com atenção às intervenções visuais na cidade de Brasília, como “Design de informação e cidade: um exercício embrionário tendo Brasília como cenário”, da professora Fátima Aparecida dos Santos (2015), e, também dela, em parceria com Rogério Câmara (2014), “A comunicação visual nas fachadas da via W3Norte em Brasília: índice dos modos como a cidade moderna é vista e interpretada”, que nos alertaram para a diferença entre via e rua, e para a questão dos usos das cidades. Depois, para situarmos a pichação como fenômeno comunicacional, foram essenciais Russi, Watzlawick e França e Simões, com seu rico e político panorama da Comunicação.

Assim, trilhamos um trajeto que parte da percepção da pichação como sinalização de rebeldia e resistência, que comunica existência apropriando-se de espacialidades urbanas e ressignificando vivências. Entendemos que a pichação traz a margem para a visibilidade, e o marginalizado incomoda, tanto que está colocado – seja em sentido físico ou simbólico – nos limites periféricos do núcleo urbano. Talvez por isso mesmo, a pichação caracterize-se por uma estética entendida como feia. Estética não simplesmente como a superfície aparente, mas como aparência agenciadora de sentidos, ou seja, toda estética corresponde a um *ethos*, uma

31 Ambos os conceitos – semiose e iconoclastia –, nucleares aqui, serão trabalhados, respectivamente, nos capítulos 3 e 4.

carga de sentidos, uma forma de compreender o mundo.

Quanto ao olhar concentrado na estética da pichação, em sua aparência ao expor conteúdo em suportes, Russi (2016a) alerta ser necessário compreendermos o estético não só como forma ou aparência, mas como esfera do dinâmico e da ação sígnica. De modo que “tais intervenções não são simplesmente elementos estéticos em si, mas operadores do sentido do ser-estar na cidade” já que “produzem alterações em todo o entorno (sujeito, suporte, espaço) pela mediação do signo” (RUSSI, 2016a, p. 74 e 128). Logo, para além de sua plasticidade, as pichações representam uma ética – entendida, aqui, como modo de vivenciar a episteme vigente.

Associamos à estética da pichação a percepção de face do acontecimento comunicacional, como registro representante de um processo, aquilo que será percebido e poderá acionar reações. Ao lembrarmos que estética procede do grego *aisthēsis*, que remete a sensação e sensibilidade, equivalemos a estética a formas de sentir. A partir dessa compreensão, a estética pode ser entendida, na pichação, como “instância de ação potencial que provoca sentido através dos quais conhecemos e nos situamos no cenário, [e] possibilita observar a transformação dos suportes em espaços comunicacionais que desenham, desse modo, as diferentes vozes que os interpretam”, propõe Russi (2009, p. 16).

Quanto aos suportes das pichações, vale lembrar que o próprio suporte (parede/muro/poste) é fruto do fazer humano e já interfere, e promove significados por princípio, pois guarda em si, em perspectiva histórica, a problemática delimitadora e de contenção da manifestação humana em sua vivência no coletivo; é porém ressignificado a cada momento e em toda intervenção que suporta (RUSSI, 2013). Apesar disso, o fato de ser inscrita em suportes urbanos é um dos definidores da pichação como ação urbana, já que atua sobre eles, modificando-os em seu aspecto, mas, também, alterando sua função que, passa, então, a ter agregado a si o papel de meio de comunicação. Ao observarmos esse aspecto, é importante demarcar, porém, que “o grafiti³² não está no nem é o spray-tinta colocado em um suporte, mas o espírito ilegal de uma ação sígnica que discorda do regular, do rotineiro”, como afirma Russi (2016a, p. 76). A pichação dissona, incomoda, mas parece não ser este o aspecto justificador de sua ilegalidade nos mais diversos países.

Parece-nos que o ponto nevrálgico da rejeição às pichações está em poderem ser

32 Lembramos que mantemos, sempre, a expressão equivalente ao termo pichação usada pelos autores que citamos.

compreendidas como resposta a uma demanda – não atendida – por participação social, por sentir-se parte da nuclearidade urbana, por poder expressar-se. Para Russi, as pichações propõem-se a responder a “uma tensão decorrente da falta de espaço para "dizer"” constituindo “formas alternativas de expressão que, por não terem espaço, muitas vezes optam por manifestações não convencionais” (2016a, p. 37). Por isso mesmo, ganha importância, na análise, a amplitude contextual urbana, o que delinea a proposta deste estudo: compreender o fenômeno pichação como operador de sentidos e processos de pensar e transformar as cidades e as vivências nelas possibilitadas.

A partir dessa caracterização, notamos que as quatro características atribuídas por Russi à pichação sintetizam sua dinâmica comunicacional e, logo, signica. Para o autor,

o grafiti pode ser reconhecido como (1) expressões de uma comunidade ou indivíduos específicos (2) que são realizadas em suportes escolhidos e por meio dos quais se manifestam sentidos, (3) que demarcam territórios no espaço e no tempo em que são inscritos (4) e representam a identidade e o reconhecimento (mesmo sem saber lê-los) de uma mente interpretante. (2012, p. 20)

A partir disso, podemos, também, dizer que a pichação se relaciona com os lugares das cidades, convertendo-os em espaços³³ pela demarcação do fazer comunicativo. O espaço constitui-se, então, como elo entre emissores e receptores, que não necessitam estar em relação no mesmo momento, mas podem. A estética das pichações cumpre importante papel nesse sentido, mas é o intervir – do pichador ao produzir a «mancha» e da pichação manifesta a interferir em nosso viver a e na cidade – que ativa toda essa dinâmica.

As pichações dirigem-se a desconhecidos, a qualquer indivíduo que participe da dinâmica do espaço em que foram inseridas; mas não se caracterizam como algo massivamente reproduzido nem requerem que a interação não se dê entre enunciadores simultaneamente presentes. Pelo contrário: carregam fortemente em si a noção temporal do momentâneo e único. Atuam a partir do eixo da diferenciação, e não da repetição. Dissonam da confirmação, que se delinea a partir da distribuição massiva, numérica.

Então, reivindicamos a preocupação de Laura Corrêa, quando pontua que nas cidades se torna concretamente evidente que grandes corporações

comandam a economia global [e mesmo em tempos de crise,] as marcas do capital têm interferido fortemente na experiência dos indivíduos nas cidades” [pois] “as construções discursivas permitidas nas ruas são a fala de grandes empresas ou de instituições governamentais, isto é, os atores que podem dispor (como detentores, anunciantes ou patrocinadores) da visibilidade nos espaços urbanos. (2014, p. 168)

33 A compreensão de lugar e de espaço, e a relação entre eles; é trabalhada no capítulo 2.

Quando coerentes com o viés orientador da sociedade de consumo, a interferência de manifestações na dinâmica urbana não é classificada como invasiva, como agressiva, como estragadora da cidade. *Outdoors*, adesivos, placas de “Compro ouro”, faixas de candidatos às eleições são assimiladas como parte da vivência urbana, como manifestações do que se vive. Não é o que costuma ocorrer com as pichações, nem sempre aceitas como constituintes do espaço de vivência nas urbes. As construções discursivas permitidas nas ruas são aquelas que defendem a lógica vigente, de consumo, de entretenimento, de não estranhamento, de não questionamento, de não diálogo, de não troca, de não coletividade mas, sim, de individualismo e imediatismo. São permitidas porque representam a episteme de domínio em vigor. Por isso, estão no cerne, não à margem.

A partir dessa percepção, para Corrêa, as intervenções urbanas constituem “práticas comunicacionais inscritas nas superfícies das cidades, que rompem a normalidade e interferem na paisagem e no cotidiano urbanos” (2019, p. 114). Apesar disso, é fácil observar que as pichações se tornaram ícone de cidade, como confirma um pichador no filme “Luz, câmera, pichação”, de Gustavo Coelho e Marcelo Guerra.

“Porque se tornou uma paisagem urbana, *brother*. Não tem como hoje em dia o cara criá um cenário de uma cidade grande sem colocá pichação.” (homem, LUZ, 1:31:51-1:31:58)

Às vezes a agressividade do discurso de entretenimento e incentivo ao consumo é explicitamente pichada. Então a diferença entre o aceito e o rejeitado é exposta de modo provocador.



Aveiro (PT), nov. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Paris, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Outras vezes a própria estrutura que suporta a intervenção é tematizada e passa ter problematizado o seu sentido. Exemplo evidente disso foi o muro de Berlim (o Muro da Vergonha), que recebeu pichações – no lado ocidental – desde os anos 1980 e teve seus pedaços valorizados após sua derrubada em outubro de 1990, com sua carga político-simbólica aumentada graças às intervenções. É fácil imaginar que, mesmo na lógica da mercadoria, um mero fragmento de muro sem algum resquício de traço que remetesse à pichação não valia muito.



Muro de Berlim

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Muro_de_Berlim#/media/Ficheiro:Berlinermauer.jpg; Acesso em 04 out. 2020



Fragmentos do muro de Berlim à venda.

Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/o-que-restou-do-muro-de-berlim/a-18010480>; Acesso em 04 out. 2020

Embora esse tipo de deslocamento de sentido das pichações possa acontecer – e nos parece que sempre que ocorre atende a lógica do consumo e do apaziguamento –, a pichação segue classificada como infração; e os pichadores, sendo perseguidos como criminosos³⁴. E isso ocorre porque, como assinala Russi: “os grafitis surgem nas cidades delineando o contexto urbano a partir de diferentes pontos de vista e grupos, mas com uma função similar, alterando a noção de urbe e, inclusive, as formas de estruturar os textos” (2016a, p. 64), ou seja, interferindo na realidade.

Ricardo Campos (2012c) assinala, com ênfase, que a pichação, como movimento, mantém seu caráter transgressor e continua sendo alvo de combate. Para ele, a pichação

expressa-se através de ações e conteúdos que são alvo de perseguição das autoridades, são criminalmente punidos e socialmente depreciados. O grafiti é, desde o seu início, uma ação ilegal, uma conquista do espaço público ou da propriedade alheia para a inscrição de uma mensagem que, para a maioria dos cidadãos, é inconsequente e indecifrável. (2012c, p. 546)

Mas Campos (2012c) também lembra que, apesar da perseguição, da institucionalização de um discurso de negação do direito de falar na cidade e do grau de fechamento e codificação de muitas intervenções, a pichação é um fenômeno urbano de mais de cinco décadas, que alcançou amplitude territorial e compõe, hoje, uma linguagem complexa e de

34 Referiremos casos nesse sentido mais à frente.

múltiplas manifestações. Todavia, o autor também diz que é preciso reconhecer que “nem todas as manifestações assumem a natureza transgressiva da ação, desenvolvendo em alternativa um modelo ideológico e uma prática que remetem para outros horizontes” (2012c, p. 546).

A linda edição do caderno paraguaio *Dislocaciones* (2013) assinala que nos tipos de traçado das variadas formas de manifestação da pichação já é possível perceber sua potência mais ou menos dissonante do sistema dominante. Para o caderno, “se falamos da classificação das tipografias no graffiti, temos as de protesto político, as do âmbito do hip hop, as letras decorativas, as tags e as que são ilustrações” (2013, p. 72). Logo, como enunciamos anteriormente, na estética exposta delineiam-se compreensões do mundo, de modo que os traços mais arredondados, por exemplo, são melhor aceitos e classificados como bonitos.

Entretanto, Micaela Altamirano destaca que para os pichadores, especialmente aqueles que se dedicam à modalidade pixo – objeto da dissertação da pesquisadora –, os sentidos instauráveis a partir das intervenções transcendem a preocupação com a receptividade pública, pois a pichação “não só figurativiza modos de vida de uma população periférica, mas, instalados por meio de táticas que garantam perenidade, imortaliza suas trajetórias no enunciado e nos discursos sobre a cidade” (2018, p. 243). A presentificação resultante da pichação seria, então, uma das características da ação da intervenção.

Para Armando Silva (2006b), a pichação pode ser vista como manifestação do imaginário urbano, sempre em construção e reconstrução nos acontecimentos cotidianos e coletivos das cidades. Ele associa

a comunicação graffiti a uma experiência contextual e conjuntural que se faz e se desfaz ao ritmo das contradições e conflitos sociais e políticos das diferentes cidades. [...] o que o constitui como um tipo de escrita perversa que diz o que não pode dizer e que, precisamente, neste jogo de dizer o que não é permitido se legitima. (SILVA, A., 2006b)

Ressaltando sua potência transgressora, Silva define, então, a pichação como estímulo a uma força interpretativa, como “um tipo de ação cidadã, não necessariamente consciente nos diferentes cidadãos cooperantes, que atua a partir de diferentes meios sobre a percepção social e é dirigida contra a institucionalidade dominante” (2006b). Entendemos, assim, que independentemente do nível de consciência dos envolvidos pela pichação, esta, em sua existência e ação sónica, é fruto e constituinte do imaginário urbano, a partir do qual potencializa uma perspectiva de cidadania.

A força perturbadora do cotidiano que percebemos nas pichações é sintetizada por

Armando Silva (2006a) na noção de exposição do que não deve ser visto, de algo que mobiliza o comportamento proibido – referido pelo autor como o obsceno. Assim, para Silva,

ver o obsceno, aquilo em princípio socialmente restrito ao campo de visão (e do entendimento público), já é chocante por si só, mas ver o obsceno como uma provocação pública, como exibição para todos os olhos cidadãos, complica ainda mais o exercício visual e o torna uma operação coletiva. Digamos que no graffiti, do ponto de vista da observação, se trata de ver o obsceno posto para que todos o vejam. (2006a, p. 40)

A dinâmica da coletividade salienta-se nessa consideração. De modo, que não é só a carga simbólica da intervenção manifesta que perturba, mas sua exposição em meio ao espaço público, o que permite o envolvimento coletivo nas possibilidades de ressignificação que a intervenção pode despertar. Dessa forma, poderia constituir-se um modo de apropriação do espaço público³⁵ na direção de sua real configuração como público, ou seja, onde qualquer indivíduo poderia expressar-se e viver.

Como a pichação é, muitas vezes, associada à arte urbana, buscamos em Vera Pallamin (2000) uma visão da relação entre a arte urbana e a vivência dos espaços das cidades. Para ela, “a arte urbana é vista como um trabalho social, um ramo da produção da cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações sociais” (2000, p. 20). Embora não refira qualquer tipo de pichação em seu estudo, a autora valoriza as práticas cotidianas como percurso através do qual é possível modificar o espaço público com apropriações inusitadas, o que alteraria, também, a carga simbólica dessas espacialidades. Pallamin (2000) entende a arte urbana, portanto, como uma prática social, o que – desse ponto de vista – não representaria dissonância entre pichações e sua classificação como arte urbana.

Uma definição das intervenções urbanas como movimento cultural e que expressa o entendimento geral e mundial sobre elas nos parece ser a que encontramos no Caderno Dislocaciones, onde se lê:

Graffiti: um dos elementos do movimento cultural Hip Hop, que desenvolve a técnica de pintar originalmente letras, pode denotar uma pessoa (tag) ou grupo (crew) em torno de um determinado território. Essa forma de expressão é comumente praticada com pinturas em aerossol e está em alta devido à visibilidade que possui, diretamente na via pública. O graffiti é o maior movimento cultural do século, junto com o hip hop. É uma ferramenta de denúncia, de exposição das angústias da própria sociedade, por meio de atitudes pessoais, uso de linguagens visuais ou a apropriação de espaços. (2013, p. 66)

Nessa caracterização, a intervenção urbana alberga tanto a busca por expressar-se quanto seu uso como forma de protesto social. Também Altamirano (2018) recupera essa referência ampla com o uso do termo *graffiti*. Ela ainda acrescenta que *graffiti* inclui

elementos figurativos, abstratos, coloridos, monocromáticos, estilos caligráficos,

35 A constituição do espaço público é trabalhada no capítulo 2.

assim como o uso de diversos materiais e técnicas estão englobados no termo de origem italiana (derivado de *graffito*, palavra que define algo gravado com uma ponta ou o desenho feito na superfície que recebeu a intervenção). Fora do Brasil, algumas variações do termo são admitidas, como “graffiti ideológico/político”, “graffiti de gangues”, “graffiti vândalo” – em traduções literais –, mas não uma distinção claramente admitida como a de grafite e pichação (com “ch”, neste caso) adotada em nosso país. (2018, p. 143)

Aparece aí claramente a distinção do cenário brasileiro quanto às nomenclaturas utilizadas para referir e marcar a percepção da sociedade sobre as formas de intervir. Uma rápida busca mostra que o termo grafite é registrado em dicionários portugueses desde o século XIX, já indicando «inscrição em paredes ou monumentos antigos». O grafia ‘grafite’ (no mundo *graffiti* ou *grafito*) usada somente no Brasil, aparece em dicionários contemporâneos e remete ao mineral de cor preta usado para fabrico de lápis, mas, no Brasil, referem também os significados de rabisco ou inscrição. De toda forma, tanto grafite quanto grafite têm como radical da palavra o elemento *graf-*, de origem grega *gráphein*, que significa escrever ou gravar. Além disso, conforme Caló (2005, p. 247), o termo pichação é considerado tipicamente brasileiro e etimologicamente associado a *pitch* (piche ou breu) no inglês.

A diferenciação de nomenclatura – entre grafite e pichação –, usada somente no Brasil, separa as intervenções mais desenhadas e coloridas, que poderiam «embelezar» a cidade e que são, portanto, comercializáveis sob o termo grafite, e as mais codificadas, sujas e vândalas sob o termo pichação, sendo o pixo entendido como sua forma mais agressiva. O grafite é arte urbana; a pichação é crime. Salientamos que tais classificações partem da variedade plástica exposta em nível de superfície e atuam na direção de autorizar ou não o que pode compor a cidade.

“Então um grafite, numa parede, que ele só é bonitinho, que ele só serve pra colorir a cidade, ele é uma merda, ele não é porra nenhuma, ele não quer dizer nada, pra mim nem é grafite, entendeu? [...] eu não quero um grafite pra colorir a cidade. Eu quero um grafite que faça a minha vizinha pensar sobre alguma coisa. Eu quero um grafite que faça a criança que tá vindo da escola entendê sobre o mundo dela.” (mulher, LUZ, 1:02:38-1:03:14)

Recentemente ganhou repercussão um episódio contextualizado na cena da – assim chamada – arte urbana de Belo Horizonte-MG. A obra intitulada “Deus é mãe”, de 1.892 m², que caracteriza o cenário da cidade desde a 5ª edição do CURA – Circuito Urbano de Arte, realizada em 2020, tornou-se objeto de inquérito policial³⁶. Tanto as organizadoras do evento quanto 5 artistas convidados foram acusados de crime ambiental sob a alegação de que grafos característicos do pixo circundam a obra e que estes não seriam arte. Ou seja, a pintura central

36 O inquérito já foi arquivado, conforme informação disponível no *feed* do Instagram do CURA, em 25/02/2012.

seria artística, mas sua moldura seria crime, pois pichação.



Belo Horizonte-MG, jan. 2021.
Fonte: *feed* da midianinja no Instagram.



Gostos: diegorveiga e 18 823 outras pessoas
midianinja #repost @minasninja Mais uma polêmica sobre murais artísticos tem tomado proporções absurdas em Belo Horizonte. Pela obra "Deus é Mãe", os organizadoras do CURA - Circuito Urbano de Arte @cura.art, e mais 5 artistas convidados da edição 2020 do evento, foram incluídos criminalmente em inquérito da Polícia Civil que investiga a ocorrência de crime contra o meio ambiente. Se condenados, organizadores e artistas podem pegar até 4 anos de prisão.



Descrição sobre o caso, jan. 2021.
Fonte: *feed* da midianinja no Instagram.

A dicotomia “arte ou não-arte” é usada para legitimar a criminalização de determinadas formas de expressão. A presença dessa obra reclama a contextualização da pichação como fala da periferia, estereotipada na figura da mãe negra com 2 crianças pequenas, mas que, apesar de seu tamanho, não parece ter a mesma força representativa do periférico que os traços que a contornam.

A força dissonante da pichação conhecida como pixo o coloca no foco do combate à pichação. Em suas muitas vertentes, o pixo é personalizado e vive em constante modificação. Mesmo assim, é comparado ao *rap* por permitir maior identificação com a periferia dos grandes centros.

Isso porque o sentimento do rap é o mesmo do pixo, ambos são manifestações da periferia. É o protesto do cara que recebe muita coisa ruim na quebrada. Tudo é horrível: a escola, o hospital, a convivência com a polícia. As famílias são complicadas. Às vezes o pai é alcoólatra. Esses moleques convivem com o que tem de pior e quando se expressam de alguma maneira, não dá para fazerem um troço bonitinho. Não tem como. Imagine o Mano Brown fazendo um troço bonitinho. Nunca. (WAINER e OLIVEIRA, 2009)

Também no filme “Luz, Câmera, Pichação”³⁷, de Gustavo Coelho e Marcelo Guerra (2011), tal aspecto fica marcado, porém, na fala de pichadores cariocas³⁸. Uma ênfase na distinção entre pichação e grafite perpassa o documentário nas vozes dos pichadores.

37 O filme é considerado o primeiro baseado totalmente em falas dos pichadores e sem falas de intelectuais, e documenta a cultura da pichação do Rio de Janeiro, o Xarpi Carioca, tendo sido exibido na mostra “Art in the streets”, no Museum of Contemporary Arts (MoCA), em Los Angeles.

38 A pichação carioca é conhecida como xarpi, que seria pixar ao inverso.

Como representantes da forma mais suja da pichação, os pixadores são os mais críticos ao grafite como estilo aparentemente adaptado à lógica da mercantilização. Como diz Karolyne Souza, em seu TCC: “O *graffiti* busca ter aprovação, já o pixo quer escandalizar, surpreender e acima de tudo, não quer ter um dono” (2018, p. 23, grifo nosso), o que é ratificado em falas de pixadores publicadas em reportagem de outubro de 2008, pelo jornal Folha de S. Paulo, e retomadas por Altamirano (2018). Situando as declarações como expressão do início do conflito entre o pixo e o grafite, ela destaca:

fizeram anonimamente declarações como “o pixo é anarquia, é contestação, é confronto. Estamos em busca do confronto artístico, em contraposição ao conforto da arte decorativa e das galerias”, “o grafite virou mainstream total. É arte domesticada, feita para decorar ambientes que querem se passar por modernos” e “a pichação perdeu seu espaço, porque todo dono de muro ou portão, para evitar o pixo, acabou contratando um grafiteiro, certo de que assim evitaria nossa ação. E eles se venderam”. (2018, p. 233)

É amplamente constatável que a forma grafite – para os brasileiros – é usada, muitas vezes, como decoração e produto comercial, sendo mais facilmente absorvida pela publicidade e por galerias de arte. Inferimos que, nesses casos, a narrativa de visibilidade das manifestações tem o ato de fala deslocado para o âmbito da apropriação mercadológica, logo, da aceitação e do esvaziamento da dissonância. Questionamos tal processo por configurar uma descontextualização do pichar e atuar na lógica da higienização, uma vez que encobre a dinâmica de que a pichação é partícipe e, assim, age no apagamento da cumplicidade entre os diferentes sujeitos sociais da pichação.

Entendemos que, mais do que distinguir as formas, o uso da diferenciação entre grafite e pichação configura uma recolocação das práticas. Categoriza-se o que pode ser apagado ou não. Pichação é colocado como o sujo, corresponde a corpos que podem morrer, como disse Russi, em aula on-line (10/06/21). E complementou: “Grafite é arte, lindo, arredondado e cheiroso”; dá dinheiro. Os próprios pichadores sustentam essa recolocação dos fazeres, tanto que alguns dos com que conversamos declaram que passar da pichação ao grafite é como ascender na escala social.

“O que principalmente motiva, é o intuito de ser reconhecido. Pelos coleguinhas, pela menina bonita, pelo bairro. O problema maior para a sociedade é quando esse gosto se expande. O auge do pixador normal é dos 14 aos 17, o auge do anormal, aquele que é bom é de 18 em diante. Esse sim influencia. Os efeitos são inúmeros. A Pixacao não deixa de ser uma porta para o crime. Mas essa índole já está dentro de cada um, muito mais por conta de seu meio de vida, a sociedade que lhe cerca do que só a Pixacao. Pode influenciar, claro, mas vi mais caras que insistiram em Pixacao se tornarem Grafiteiros, tatuadores, designer, artistas plásticos do que outras coisas.” (B., mensagem, abr. 2020)³⁹

39 Mantivemos, em todas as falas de pichadores, a escrita conforme a recebemos, ou a transcrição o mais próximo possível da fala, quando áudio.

Podemos dizer que, quando a intervenção é feita com permissão, deixa de ser intervenção, pois deixa de incomodar. Logo, as obras de artistas reconhecidos, que já estão legitimados, não podem mais ser definidas como pichação. Passam a constituir murais. Como tais trabalhos costumam ocupar vastas paredes, inclusive já se ouve: «um mural do Cobra», por exemplo. O grafite é tratado, então, como uma pichação positivamente resgatável, que pode ser retirada da negatividade da infração. Todas as formas de pichação guardam, entretanto, como semelhança o fato de que “advém da mesma raiz e contextos similares, porque são formas de apropriação, de tratamento e manuseio dos espaços urbanos”, diz Russi (2013, p. 46), comparando *graffitis* e pichações. A força na direção da resistência, porém, pode ser atenuada, nos parece.

“Eu defino desde sempre a pichação como o grito dos que não são visto. É o meio de se tornar famoso, artista, alguém num mundo em que o jovem pobre não chegará se não for nas páginas policiais, ou cantando ou jogando bola. É o modo de incomodar, de fazer com que a sociedade entenda que algo tem faltado nas escolas. [...] Esse entendimento não é pra ser saboreado, é pra ser dolorido mesmo. O pichador famoso faz com que meninos mais novos tenham alguém de perto deles como ídolo. Dá sim pra ser alguém. Isso é transgredir.” (B., mensagem, abr. 2020)

Assim, pensar a pichação pode ser visto como pensar a questão humana, que se expressa em tensões como “uma parede pichada, a rua ocupada, o corpo em expressão intensa, o grito que é dissonante, o cartaz que diz “pode pichar” e ninguém picha”, diz Russi (2018, p. 49). As intervenções colocam sujeitos em contato, propõem a interação com vários outros que constituem a cidade. Por isso, uma pichação não é simplesmente uma «mancha» na parede, é um processo comunicacional. Sua potência de comunicação como transformação não está na tinta, na «mancha», mas no que ela provoca em meio ao fluxo urbano, na interferência, nas sensações, nos pensamentos possibilitados a partir dela, pela sua presença no caminho. A comunicação acontece entre a manifestação e os sujeitos que com ela entram em contato – tanto quem colocou a tinta na parede quanto seus potenciais receptores –, ou seja, qualquer cidadão.

A pichação é uma forma de intervenção no cotidiano. E intervir significa entrar, mexer, modificar o outro. Podemos dizer que as intervenções interferem no percurso histórico dos sujeitos por elas tocados. A pichação propõe perguntas, e essas perguntas costumam incomodar.



Brasília-DF, nov. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), jul. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Por isso, vivenciar a pichação como processos comunicacionais implica em buscar compreender o acontecimento de que tomamos parte. Como afirma Russi, “o ato das paredes, como lugar do fazer é dizer, assemelha-se aos de um jogo onde assumem normas de fidelidade, de segredo, de risco, de uma maneira lúdica. E, através disso, a ação descreve a união da continuidade” (2009, p. 16). Um risca, e o outro tenta decifrar. Sem estarem presentes ao mesmo tempo, brincam de enigma. E o signo pichação vai compondo-se. A face estética das pichações atua como acionadora da circulação de sentidos, promovendo a ação contínua e dialógica entre os que vivenciam a urbe.



Montevideu (UR), jun. 2019.
Fonte: foto enviada por uma amiga.



Coimbra (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

1.1.1- Breve mas importante olhar histórico

Ao resgarmos o percurso histórico da manifestação por intervenções em paredes, muito pode ser compreendido sobre a dinâmica e o papel das pichações na urbe. Uma

narrativa sobre as intervenções urbanas como vivências históricas e como agentes de questionamento e de adequação vai se delineando. Para Russi, “as distintas ações sobre os muros das cidades são uma dinâmica antiga para a ressignificação destes e de outros suportes” (2016a, p. 55), mas que transcendem essas materialidades.

A pichação é definida por Canclini como “modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política” (2008, p. 339). O autor ainda situa que, como meio sincrético e cultural, a pichação desfaz fronteiras entre tipos de conteúdos e espaços de expressão, mas, por outro lado, demarca territorial- e identitariamente as presenças daqueles que são afastados da nuclearidade da vida urbana. Então, as pichações enunciariam “o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou dos *mass media* para expressar-se, mas que através do grafite afirma seu estilo. [...] O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicas” (CANCLINI, 2008, p. 336, grifo do autor). Dessa forma, a pichação constituiria, ainda, um desafio a formas institucionalizadas de comunicação, como a publicitária e a política, já que se expressa de forma distinta dessas.



Porto (PT), jan. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Munique (AL), dez. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Tais considerações auxiliam na percepção da existência de manifestações dissonantes e historicamente vinculadas à vida nas cidades. Armando Silva⁴⁰ estabelece a evolução da dinâmica da pichação em três etapas centrais: maio de 1968, em Paris (Berlim, Roma e

40 Depois retomadas por Canclini (2008) e Russi (2016a).

México), caracterizada por frases de protesto e dimensões macropolíticas; a pichação periférica nos metrô de Nova Iorque, no início dos anos 1970, com atuação territorial e micropolítica; e a pichação mais cínica, relacionada ao desencanto utópico, que aparece na América Latina, nos anos 1980, e que Silva ilustra com o exemplo colombiano (1987, p. 22-25).

A partir dessa constatação, Russi (2016a) sintetiza a percepção das vertentes pichadoras em duas: a europeia (francesa) e a norte-americana. Conforme o autor, “o grafite parisiense, que surge neste espaço, é um ato de subversão à ordem moral, expondo o socialmente proibido e o obscuro (fora de cena) no campo de visão, do público. Assim, busca provocar todos os cidadãos” (2016a, p. 63), que dela podem participar coletivamente, manifestando o que não deve ser dito. Já a pichação norte-americana, embora nasça com função de resistência similar à europeia, relacionada “com a cultura dos guetos latinos, negros, migrantes, camponeses (setores territoriais), com as manifestações hip-hop, rap, break-dance, Dj'ing”, logo incorpora “uma preocupação com o melhoramento técnico e a estética comercial, chegando a ser exposta em alguns museus” (RUSSI, 2016a, p. 63). Parece-nos que se delinea aí a valorização da plasticidade e a conversão do traço de protesto em imagem de afirmação.

Mas quando se pensa no percurso histórico da pichação, é comum deparar-se com a referência às pinturas rupestres, porque são, também, gestos humanos deixados nas paredes. Inclusive é usada a noção de arte para isso, arte rupestre. Entendemos, porém, que as inscrições nas cavernas tinham natureza ritualística e não fim transgressor. Percebemos similaridades, como o ato da presença ocupando o espaço-tempo nas paredes, marcando a existência humana e o exercício de autoconsciência em espaços de vivências. Mas pode-se inferir que eram não só permitidas mas desejadas e celebradas, ao contrário do que ocorre com as pichações, que – vale lembrar – surgem no contexto da complexidade urbana e são – em geral – mal vistas e combatidas.

As diferenças entre as pinturas deixadas por humanos nas cavernas e as pichações são assim expressas por Russi:

As marcas – pinturas – inscritas nas cavernas não apresentam marcas de comunicação alternativa, nem tensionam a ordem estabelecida, nem contrapõem-se ao âmbito oficial sistematizado, cujo conteúdo expressa ideias, comportamentos, atitudes cotidianas, imaginários que, de outra forma, seriam silenciados. [...] As pinturas comumente denominadas como pré-históricas respondem aos ritos de algumas comunidades que as permitem e as consideram bem-vindas. Se consideramos que um dos traços distintivos do grafite é a expressão do proibido, [...] temos que entender que o fato de ambas as manifestações utilizarem suportes semelhantes não quer dizer, por si, que sejam grafites,

visto que estes resultam de marcas – sujeitos e condições de produção provenientes de contextos e aspectos que estão muito além das paredes em si –. (2016a, p. 56-57)

Logo, não é o simples fato de inscrever algo em uma parede, muro ou outro suporte urbano que caracteriza uma pichação, mas, sim, que ela é uma intervenção, um fazer transgressor e dinamizador da sociabilidade urbana.

Encontramos, também, várias menções a Roma Antiga e a Pompéia – que já constituíam cidades – como o primeiro registro do uso de escritas em paredes para protestar contra algo, com xingamentos, propaganda política e poesias. Conta-se, ainda, que, na Idade Média, padres pichavam os muros de conventos rivais no intuito de expor sua ideologia, criticar doutrinas contrárias às suas ou mesmo difamar governantes⁴¹. Como registro melhor documentado, menciona-se – em Armando Silva (1987, p. 27-28) e em Russi (2013, p. 47) – uma ocorrência de 1521, em Tenochtitlán, após a derrota dos astecas. Capitães espanhóis teriam se sentido enganados na partilha do butim e usado paredes brancas próximas ao palácio para expor sua indignação por várias manhãs sucessivas. Por fim, o comandante teria acabado com a discussão exposta nas paredes nelas inscrevendo “Parede branca, papel de néscios”. Esse acontecimento demarca, já, o caráter de reação a opressões em ambiente de concentração humana e também seu aspecto clandestino.

No início do século XX, encontra-se outra associação feita à esfera da pichação: o movimento muralista. Na bela publicação “*Si las paredes hablaran*”, lê-se que este se configurou no contexto pós-revolucionário mexicano, como forma de dar visibilidade a questionamentos à estrutura social, e teve como nomes fortes Diego Rivera e José Clemente Orozco – da primeira geração da escola pictórica, cujo objetivo seria “*criar uma arte ao alcance das minorias, que de forma estética e didática narraria a história nacional, criticaria a sociedade e reivindicaria as classes oprimidas*” (MONTES, 2016, p. 146, grifo da autora). Entretanto, a autora refere que tal definição é contestada hoje, quando se observa que “longe de estarem em lugares ao alcance de todos, esses murais foram feitos dentro de prédios governamentais ou escolas, aos quais poucos tinham acesso” (2016, p. 146), além de ter fomentado estereótipos do mexicano e uma versão oficial da história. Embora não percebamos, então, semelhanças com a dinâmica da pichação, o termo mural é empregado contemporaneamente para referir pinturas de grande extensão – como as de Cobra e de Índio, dois grafiteiros brasileiros renomados e que costumam retratar identidades nacionais ou

41 Essa informação aparece em diversas fontes, inclusive na dissertação «Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento», de David da C. A. de Souza. Mestrado em Sociologia e Antropologia na UFRJ, março de 2007, p. 20.

regionais. Também pichadores com quem conversamos faziam essa distinção, usando os termos mural ou painel quando era uma pintura contratada. Como são obras permitidas, parece-nos que é uma boa opção de nomenclatura, já que fogem da característica transgressora da pichação.



Rio de Janeiro, jul. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



São Paulo, out. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

A forma de expressão que hoje nomeamos como pichação surge no contexto pós-segunda guerra, após a tragédia do fascismo, junto à expansão dos meios de comunicação de massa, a guerra do Vietnã, o movimento *hippie*, o avanço da pobreza nas grandes cidades, quando se torna aparente um movimento de denúncia dos contextos de exploração. Inicialmente visibilizado como protestos contra os regimes ditatoriais – em que a frase mais presente foi "Abaixo a ditadura! –, de cunho explicitamente político, aos poucos, o gesto de ocupar paredes e muros com mensagens escritas por cidadãos comuns ganhou outras facetas além do protestar, como sair da invisibilidade, marcar presença, aventurar-se, mostrar força. Habitantes da periferia das cidades passam a utilizar esse recurso de manifestação, já que, como afirma um dos personagens do filme "Pixo",

“muita gente gostaria de falar e não tem condição de se expressar, né, meu?! Só quem tem direito de falar, de opinar nas coisa é os gravatado.” (homem, 24:24)

No Brasil, o percurso histórico da produção de pichações é marcado pelo cenário de reação à ditadura militar, no início dos anos 1970, e, depois, alinhado ao surgimento da cultura pop, que traz também o, assim chamado, grafite ao país. Mesmo na cidade recém-construída, a nova capital brasileira, já se via pichações em espaços públicos, especialmente na W3, conta Almendra (2018, p. 351), recuperando fala do poeta brasileiro Nicolas Behr. Naqueles dias, as pichações concentravam-se nas paradas de ônibus e nas laterais dos comércios do Plano Piloto e consistiam em frases aleatórias, protestos de cunho político ou críticas à demora do transporte público. Depois, o movimento ganhou força graças à constituição de coletivos, sendo o primeiro deles o coletivo Zulu DF, da Ceilândia, que nasce

em 1989 usando elementos do *Hip Hop*⁴² para tratar da realidade social de opressão e violência sobre as comunidades periféricas. Almendra (2018) diz que esse grupo ainda é bastante atuante e que, logo depois de sua constituição, foram surgindo novas *crews*, inclusive na área central de Brasília. Pode-se inferir que, de modo similar, a dinâmica da pichação foi se inserindo e se alastrando pelas capitais do país e, depois, por outras cidades.

Mas, mesmo em nível mundial, o fenômeno da pichação não evolui só a partir de seus propósitos. Vários relatos associam aspectos como a popularização do aerossol⁴³ ao uso marcante da escrita a *spray* nas revoltas estudantis na Alemanha e na França, em 1968, e nas disputas entre gangues do tráfico de drogas em Los Angeles, no final de 1969 e início dos anos 70⁴⁴. Logo, outras condições técnicas vão fazendo diferença, como o uso das canetas com pontas de 1 cm a 5 cm, o que acelerou a multiplicação das *tags*⁴⁵, pois eram fáceis de carregar e sua tinta não saía com facilidade. Aos poucos, estilos foram definindo-se, retratando identidades, vivências e propósitos. As *tags* – a principal forma de espalhar o nome pela cidade –, inicialmente muito similares entre si, proliferaram e passam a conter diferenciações: setas, asteriscos, estrelas e símbolos, para, assim, definir um estilo próprio. As letras vão sendo mais trabalhadas artisticamente⁴⁶, e, na sequência das variações das *tags*, surge o *bomb*, em que as letras são preenchidas e possuem duas cores. Como sintetizam Oliveira e Marques, “essas escritas foram se desenvolvendo e mudando suas características, ganhando os contornos conhecidos hoje: assinaturas quase ilegíveis (para a maioria) que marcam territórios e expressam identidades” (2017, p. 200). Também vale lembrar que a pichação de vagões do metrô foi um grande divulgador da prática, pois fazia a intervenção circular por toda a cidade, o que, depois, foi ampliado para a dimensão intercidades com a pichação de trens.

42 Para ver mais sobre a cultura Hip-hop, KUGELBERG, Johan. *Born in the Bronx*. New York: Oxford University Press, 2007.

43 Conta-se que foi *Superkool 223* que descobriu que ao usar bicos de perfumes, venenos e outros produtos o traço poderia variar se tornando mais espesso ou mais fino. Hoje os *Fat Caps* (grossos) e os *Thin Caps* (finos) são vendidos por revistas especializadas em *graffiti*.

44 Informação também disponível em <http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/artigos/2974-desde-o-tempo-das-cavernas>. Assinado por Gilberto de Abreu, jornalista e especialista em artes visuais. Acesso em 01/07/2021.

45 Primeiro os *Tags* (Pixo/Assinatura), depois os *Throw-ups* (vômitos, letra contornada com cor de preenchimento), em seguida vieram os *Pieces* (trabalhos mais elaborados tanto nas linhas como nas cores). Conforme, entre outras fontes, https://www.graffiti.org/faq/elementos_br.html. Acesso em 01/07/2021.

46 Assim surgem os estilos *Bubble* (letras mais cheias e arredondadas), *Broadway* (letras em blocos), *Mechanical* (inspiradas em metais) e *Wild Style* (estilo mais complexo onde as letras se fundem formando uma nova composição estética). Entre outras fontes, disponível em <https://blogdoamstalden.com/2013/02/13/graffiti-continuacao-por-valeria-pisauro/>. Acesso em 01/07/2021.

Além da faceta mais subversiva, na década de 1980 se delineia uma segunda geração expressiva, que integrará o fenômeno da *Pop Art*, pela apreciação de Andy Warhol, grande estimulador de Jean-Michel Basquiat⁴⁷ – considerado o primeiro pichador a levar a arte das paredes para galerias e museus. A partir daí a pichação ganha projeção e é levada para espaços de arte, espalhando-se, em sua nova modalidade, também pela Europa. As intervenções urbanas ganham cada vez mais visibilidade, pautando muitas vezes a grande mídia e ocupando telas de cinema. Nessa direção, aprofunda-se a diferenciação entre pichações caracterizadas por letras e outras, em que predomina o desenho e que percorreram um caminho de crescente aceitação. Podemos dizer, então, que a vertente norte-americana da pichação se destaca quantitativamente e em termos de visibilidade, inclusive por presentificar-se como “imagens plásticas que transformaram o conceito de muro em mural e os cenários fixos, em móveis (trens)”, diz Russi (2016a, p. 63).

No cenário brasileiro da pichação, torna-se mais perceptível o quanto a presença das intervenções urbanas passa a compor o cotidiano das cidades a partir dos filmes que começam a chamar a atenção, como “Pixo” (2009). Em sua dissertação, Altamirano (2018) destaca esse documentário como o primeiro produzido por alguém de fora da cena, mas que contou com a parceria de pichadores e alcançou repercussão internacional. A partir daí, ações de impacto midiático⁴⁸ vão configurando-se e envolvendo pichadores. A autora refere, ainda, o documentário “Pixadores” (2014), do iraniano Amir Escandari, que foi premiado e marcou a participação de pichadores que foram convidados e participaram da 7ª Bienal de Berlim (2012), com o tema “Forget Fear”⁴⁹, a partir de uma proposta que “buscava apontar o ativismo político como forma de poesia, ocasião que aproximou definitivamente a pichação do universo da arte” (ALTAMIRANO, 2018, p. 255). A pesquisadora ainda menciona o documentário “Olhar instigado” (2015), dos brasileiros Chico Gomes e Felipe Lion, que retrata o papel da criação na vida de três pichadores, ao que acrescentamos os filmes “Luz, câmera, pichação” (2011)⁵⁰, de Gustavo Coelho e Marcelo Guerra, totalmente gravado a partir da performance e

47 “No início dos anos 80, Jean-Michel Basquiat, ou SAMO, invadiu a alta sociedade de Nova York - eventualmente colaborando com nomes como David Bowie e Andy Warhol . (Uma de suas pinturas foi vendida recentemente por US \$ 100 milhões.)”. Entre outras fontes, disponível em <https://metropole.at/graffiti-the-art-of-vandalism/>. Acesso em 01/07/2021.

48 A partir de “Pixo” (2009) ocorreu “o convite da instituição francesa Fundação Cartier para o pichador Djan Ivsen – um dos protagonistas do documentário – participar da exposição *Né dans la rue – Graffiti*, instalando seu pixo na fachada do prédio de vidro do local, parte mais prestigiosa do edifício que apresentava a maior retrospectiva do gênero arte de rua feita no mundo até então”, conta Altamirano.

49 Esqueça o medo.

50 Já aqui mencionado anteriormente.

de falas de pichadores, e que explora e reafirma a distinção entre grafite e pichação. Destacamos, ainda, produção recente, de Laryssa Helena e Ludmilla Cabral, que, como TCC do curso de publicidade na UFMG, documentam, em “Sobre ruas e interseções: o grafite das mulheres negras” (2020)⁵¹, a percepção de sete jovens atuantes em Belo Horizonte sobre o mundo da pichação. Quando a realidade cotidiana passa a ser tratada em telas como filmes, nos parece que essa realidade tem força e impacta a vida das pessoas, e, nesse caso, a realidade é a da pichação.

Nesse breve olhar sobre o trajeto histórico da pichação, o elemento principal parece-nos ser a distinção que foi se estabelecendo entre traços mais duros e codificados e traços mais artísticos e figurativos, que, embora surjam em contextos e propósitos similares, hoje marcam algumas tensões e tendências diferenciadas. A potência transgressora é uma dessas diferenças e torna-se bastante perceptível na forma como a lei lida com a prática cotidiana de intervir comunicacionalmente nas cidades.

1.1.2- A pichação e a tática da lei

A separação entre tipos de pichação apresenta-se, em nosso entendimento, como importante elemento à atuação da lei sobre a prática da pichação. Enquanto as inscrições entendidas como menos artísticas, geralmente monocromáticas e compostas por muitos símbolos são consideradas essencialmente transgressivas, predatórias, visualmente agressivas, degradantes da paisagem, fruto de vandalismo desprovido de valor comunicacional e, por isso, mais duramente combatidas, as outras, denominadas no Brasil como grafites, têm maior aceitação e sofrem menos perseguição legislativa e policial. Também por isso, parece-nos, as pichações mais «sujas» caracterizam-se por serem repetitivas, simplificadas e de rápida execução, geralmente executadas em locais proibidos e à noite, e tratadas como ataque ao patrimônio público ou privado, estando seus autores sujeitos a prisão e multa. Já o grafite é realizado, muitas vezes, em locais permitidos ou mesmo especialmente a ele destinados, inclusive em projetos escolares ou institucionais ou com apoio financeiro de governos locais ou contratação comercial.

Já na década de 1980, durante a ditadura brasileira, passou-se a tratar das pichações na Lei n. 6.938/81, a Lei da Política Nacional do Meio Ambiente. Nela se enquadra a pichação

51 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yqWt8uAcDC0> Acesso em 01/07/2021. Duração: 47 minutos.

como degradação ambiental. Mas em 1998, consolida-se oficialmente sua criminalização, já que a pichação passa, então, a ser considerada crime, pois definida como vandalismo e crime ambiental, nos termos do artigo 65 da Lei 9.605/98 (Lei dos Crimes Ambientais). A partir daí, se estabelece a pena de detenção de 3 meses a 1 ano e multa para quem pichar, grafitar ou por qualquer meio agredir edificação ou monumento urbano. Depois, em 25 de maio de 2011, a presidenta Dilma Rousseff assina uma pequena alteração na norma, a lei nº 12.408⁵², e descriminaliza o ato de grafitar, determinando, porém, a proibição da venda de tintas em embalagens do tipo aerossol a quem tenha menos de 18 anos⁵³. A distinção entre pichação e grafite é reforçada nos termos da lei.

No entanto, a aplicação da lei guarda suas artimanhas. É fácil constatar, ao observar a realidade e o que é noticiado na imprensa, que, embora o Código Penal preveja que qualquer pena de até um ano de prisão seja convertida em penas alternativas, como a prestação de serviços à comunidade e a limitação da liberdade nos fins de semana – o que é adotado na decisão de alguns juízes ou destacado em decisões de câmaras municipais⁵⁴–, em algumas localidades brasileiras – especialmente em Belo Horizonte⁵⁵ e em Porto Alegre⁵⁶ – policiais procuram enquadrar os pichadores também em formação de quadrilha, induzindo a penas maiores.

Há, também, casos bastante espetaculares quando o assunto é a pichação e sua punição. Em São Paulo, em 26 de outubro de 2008, ocorreu a prisão de uma jovem – retida por mais de 50 dias no Carandiru – por pichar – junto com outros 40 indivíduos – paredes do andar vazio da 28ª BIENAL, um espaço teoricamente aberto a intervenções artísticas livres. Em 2010, na

52 Art 65 - "§ 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." (http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm)

53 Desde então, os comerciantes de tinta spray devem exigir documento de identidade para comprovar a idade e colocar a identidade do comprador na nota fiscal. As embalagens das tintas devem vir com o aviso: "PICHANÇA É CRIME ([ART. 65 DA LEI Nº 9.605/98](#)). PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS."

54 Exemplo, o DF define na Câmara Legislativa, em 2015. Conforme <http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/04/camara-aprova-projeto-que-ameniza-pena-para-quem-picha.html>. Acesso em 01/07/2021.

55 Onde – segundo reportagem de 2016 – um pichador já foi condenado a oito anos de prisão, dois esperam julgamento na cadeia e 16 são monitorados com tornozeleiras eletrônicas – não podendo sair de casa entre 23h e 6h. Conforme <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-38007787>. Acesso em 01/07/2021.

56 <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/01/cerco-a-pichacao-pode-se-expandir-para-a-regiao-metropolitana-3625438.html> e <https://portoimagem.wordpress.com/2012/01/09/rs-policia-vai-prender-pichadores-por-formacao-de-quadrilha/> Acesso em 01/07/2021.

madrugada de 15 de abril, o Cristo Redentor foi alvo de pichação para protestar sobre pessoas desaparecidas, com autoria reivindicada por Aids, Zabo e Lub da Crew DP (Dopados e Perversos) e I (Irreverentes), da zona oeste do Rio de Janeiro⁵⁷. No mesmo ano, em Belo Horizonte, a prisão preventiva de um grupo de oito pichadores (Goma, Lic, Lisk, Arke, Zero, Sadok, Fama e Ranex), autodenominados "Os Piores de Belô", causou grande repercussão, pois foram indiciados por formação de quadrilha. A operação fez parte das ações do Movimento Respeito por BH⁵⁸, focado na limpeza da cidade para a Copa do Mundo de 2014.

Um das grandes cidades icônicas da pichação é São Paulo. Lá o combate a intervenções urbanas é rotineiro e bastante noticiado. Destacam-se a forte repressão a pichadores já na década de 1980, sob a administração do então prefeito Jânio Quadros; depois, em 2008, na atuação de Gilberto Kassab⁵⁹ em sua política de “limpeza urbana”, que recebeu críticas em nível mundial por ter «apagado» inclusive grandes murais de artistas de reconhecimento internacional; e, de grande repercussão, o caso de João Dória⁶⁰, que iniciou seu mandato na prefeitura em 2017 com a operação “Cidade Linda”, em que, literalmente, muros foram pintados de cinza, cobrindo todo tipo de pichação.

Outra opção rica a observar seria a cobertura midiática das pichações⁶¹. Além de ser bastante fácil encontrar reportagens noticiando pichações, uma referência durante uma transmissão marcante no país chamou nossa atenção. Em sete de abril de 2018, testemunhamos o destaque dado a pichações na transmissão ao vivo, pela TV, da prisão do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva. Durante a cobertura do momento da prisão, “plataformas midiáticas deram visibilidade a pichações feitas reivindicando “Lula livre” e “Lula pela

57 O monumento passava por reforma, e os pichadores usaram os andaimes para chegar até o topo. Fizeram um protesto relativo ao caso de uma engenheira chamada Patrícia que teve uma estranha morte não solucionada. Um deles declarou: “Foi só um protesto para alertar sobre pessoas desaparecidas”. Em 1991, pichadores de São Paulo já haviam atacado o Cristo de uma forma mais sutil em seu rodapé.

<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI133832-15223,00-ESTATUA+DO+CRISTO+REDENTOR+E+PICHADA+PELA+PRIMEIRA+VEZ.html>. Acesso em 01/07/2021.

58 A linha dura com os pichadores na capital mineira ocorreu em função do trabalho conjunto da Polícia Civil, Prefeitura (criadora do Movimento Respeito por BH), Ministério Público, Judiciário e órgãos da Defesa Social, todos focados na Copa do Mundo de 2014. Tal ato gerou manifestos pedindo a liberdade dos Piores de Belô. <https://comjuntovazio.wordpress.com/tag/os-piores-de-belo/> Acesso em 01/07/2021.

59 Na gestão de Kassab, uma área de quase 700 metros quadrados na Av. 23 de Maio (Viaduto Julio de Mesquita Filho) foi pintada de cinza com a autorização da lei Cidade Limpa. Artistas de renome internacional, como Os gêmeos, Nunca, Nina, Vitché e Hebert Baglion, viram suas obras serem destruídas pelo poder público. Disponível em <http://www.assistebrasil.com.br/2017/01/5-documentarios-brasileiros-sobre-cultura-urbana-grafitagem-e-pichacao/> Acesso em 01/07/2021.

60 Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html Acesso em 01/07/2021.

61 O que, porém, não incluímos neste estudo.

democracia”, que ganharam noticiabilidade como ataque ao patrimônio e à democracia” (DIESEL e RUSSI, 2019, p. 25914). Além disso, na Globonews, enquanto a tela principal transmitia imagens (ao vivo) do avião que transportava o ex-presidente, a legenda falava das pichações feitas em prédios públicos no Rio de Janeiro, referindo inclusive nomes e idades dos dois detidos pelo ato e denominando-o de vandalismo⁶². Como observamos no artigo acima referido, entre várias reações à construída prisão de Lula, coube incluir as pichações que protestavam contra a parcialidade do processo, e, como é comum, todas menções às pichações realizadas foram apresentadas descontextualizadas em relação às vivências pelas quais o país passava e que seriam as motivadoras diretas dessas intervenções.



Rio de Janeiro, 07 de abr. 2018.

Fonte: G1 – (22h21). Disponível em

<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2018/04/pf-investiga-autoria-de-pichacoes-em-dois-predios-da-justica-federal-no-rio.html> Acesso em 29/06/2021.



Rio de Janeiro, 07 de abr. 2018.

Fonte: G1 – (22h21). Disponível em

<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2018/04/pf-investiga-autoria-de-pichacoes-em-dois-predios-da-justica-federal-no-rio.html> Acesso em 29/06/2021.

Em 2020, no contexto de acirramento do desrespeito aos direitos humanos vivido no Brasil desde o golpe de deposição da presidenta Dilma, mesmo grafiteiros conhecidos e celebrados comercialmente como Pedro Sangeon, o autor do marcante Gurulino, foram detidos e até torturados em delegacias⁶³. A prisão de Sangeon e mais dois amigos ocorreu enquanto eles pintavam a palavra democracia, em grande tamanho, numa das vias de acesso ao Eixo Monumental, no Plano Piloto, em Brasília, em junho de 2020. O vestígio da pintura – DEMOC pintado em branco – passou a nomear as várias atividades feitas para discutir o ocorrido. O fato de ser um reconhecido artista de rua não impediu o tratamento que recebeu. Quando foi interessante aos mecanismos punitivos, ele foi considerado um pichador vândalo, o que pode indicar o quanto a situação espaço-temporal incide sobre as condutas em relação

62 O link do vídeo da referida notícia era este, <https://www.youtube.com/watch?v=io8KyU52nHk>, mas em início de junho de 2021 verificamos que el está indisponível.

63 O episódio de Sangeon gerou muita repercussão - e, inclusive, novas e várias atividades associadas à interrupção da palavra que ele pintava no momento da detenção: DEMOC. <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2020/09/01/artista-de-grafite-criador-do-personagem-gurulino-denuncia-violencia-policia-no-df.ghtml> e <https://jornaldebrasil.com.br/cidades/artista-de-brasil-diz-ter-sido-vitima-de-agressao-policia/>, entre outras fontes. Acesso em 01/07/2021.

às práticas dos cidadãos. Em época de desvalorização total da – assim chamada – cultura, nem os grafiteiros famosos estão a salvo.



Cobertura da prisão de Sangeon, set. 2020.
Fonte: *feed* do Gurulino no Instagram.



Cobertura da prisão de Sangeon, set. 2020.
Fonte: *feed* do Gurulino no Instagram.

Por outro lado, quando estendemos o olhar para observar o tratamento dispensado à pichação em outras cidades do mundo, a perseguição à pichação mantém-se no percurso histórico. Conta-se que em maio de 1989, após 15 anos de combate, foi feita uma limpeza dos vagões do metrô de Nova Iorque que consumiu 80 mil horas de trabalho e 150 milhões de dólares. Depois disso, conseguir pichar e manter uma pichação em vagão da cidade tornou-se uma proeza. Desde a década de 1990 vige uma política municipal de tolerância zero à pichação, embora, simultaneamente, a cidade seja trabalhada como símbolo do grafite. Aliado ao combate às intervenções, em Nova Iorque a proibição da venda de tinta em spray alcançava os 21 anos, o que foi derrubado em 2006 por um juiz da cidade.⁶⁴

Berlim é considerada hoje meca da pichação na Europa. A cidade está repleta de impressionantes murais, autorizados e às vezes até financiados pelos proprietários dos imóveis. Mas afirma-se que 95% das pichações são ilegais, logo, consideradas vandalismo⁶⁵. Consta que a lei berlinense é bastante permissiva quanto a maioria dos espaços públicos da cidade, com exceção dos vagões de transporte público. Nesse caso, a pena costuma ser uma multa de até 2 mil euros⁶⁶. A cidade tem muitas áreas e rotas turísticas dedicadas à – chamada

64 Disponível em <http://g1.globo.com/jornaldaglobo/0,,MUL890150-16021,00-NOVA+YORK+DO+GRAFITE.html> Acesso em 01/07/2021.

65 Disponível em <https://goeasyberlin.de/blog/sightseeing/arte-urbana-cena-grafite-berlim/>. Acesso em 01/07/2021.

– *street art* e conta, desde 2017, com um museu dedicado à pichação, o *Urban Nation*⁶⁷. Como em outras cidades, a mercantilização da pichação tem como um dos efeitos a gentrificação⁶⁸, que tem, agora, provocado inclusive a destruição de obras pelos próprios autores⁶⁹.

Na vizinha Áustria, a capital, Viena, destaca-se quanto à presença da pichação. Conta-se que, já na década de 1980, a cidade convidou *writers* de NY para pintarem vagões de trem. E desde 1995, há paredes definidas por lá para pichações legais, o que hoje já soma mais de 22 pontos pela cidade⁷⁰. Mesmo assim, o vandalismo é considerado crime e pode ser punido com prisão de seis meses a cinco anos. Por outro lado, ocorre lá, desde 2014, o *Calle Libre* Festival, que reúne artistas da arte de rua e marca a cidade com imensas obras e discussões⁷¹. Além disso, há museus e mapas de visitação para conhecer as pichações da cidade⁷².

Os mecanismos de controle da pichação nessas cidades oferecem um bom panorama de condutas de absorção e submissão do gesto transgressor à garantia de visibilidade – em tamanho – e à oportunidade de comercialização ou reconhecimento artístico. Importante, notar, porém, que o formato mais «sujo», «duro» e de codificação fechada não costuma ser contemplado nessas «oportunidades» e mantém sua potência de resistência alta. Uma cidade em que presenciamos até mesmo a incorporação de *tags* – mais estilizados, é verdade – foi Calgary, no Canadá. Embora seja «vendida» como uma cidade «de alma jovem», quando lá estivemos, em 2016, descobrimos que esse centro petrolífero mantém forte vigilância nas ruas da cidade, com câmeras e multas pesadas a qualquer desvio de conduta. As pichações que lá observamos eram predominantemente artísticas e sempre enquadradas em espaços a elas

66 Disponível em <https://www.tui.com.br/destinos/berlim/street-art-em-berlim-muito-mais-que-grafit>. Enquanto no geral, no restante do país, pode ser punido com até 2 anos de prisão. Conforme <https://www.dw.com/pt-br/a-legaliza%C3%A7%C3%A3o-seria-o-fim-do-grafite/a-2025024>. Acesso em 01/07/2021.

67 Disponível em <https://observador.pt/2017/09/20/berlim-recebe-o-maior-museu-de-arte-dedicado-ao-graffiti/>. Mas lá as obras não são retiradas das paredes; são telas feitas por artistas de rua. Postado em 20/09/2017. Acesso em 01/07/2021.

68 Tratamos mais da gentrificação no capítulo 2.

69 Em 2015, Berlim tornou-se a primeira cidade alemã a controlar o preço dos aluguéis, para que a supervalorização imobiliária dos últimos anos não empurre a população de baixa renda para cada vez mais longe das regiões da cidade com mais infra-estrutura. Disponível em <http://indebate.indisciplinar.com/2017/10/23/grafites-podem-contribuir-para-processos-de-gentrificacao-parte-1/>. Acesso em 01/07/2021.

70 Informação disponível em <https://metropole.at/graffiti-the-art-of-vandalism/>. Acesso em 01/07/2021.

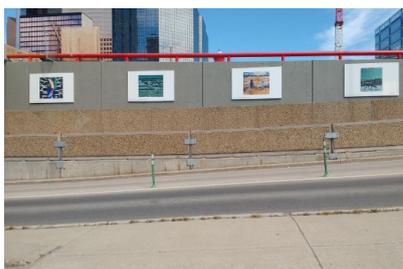
71 Disponível em <https://b2b.wien.info/en/press-media-services/pressservice/2018/10/10-br/photo-gallery-vienna-street-art>. Acesso em 01/07/2021.

72 Como o projeto Wienerwand; o mapa *on-line* Vienna Murals; o MuseumsQuartier Wien, que conta com um corredor de arte de rua, que funciona como um espaço de exposição na via pública; o Graffiti-Museum Wien, que existe só na *internet*. Disponível em <https://b2b.wien.info/en/press-media-services/pressservice/2018/10/10-br/photo-gallery-vienna-street-art>. Acesso em 01/07/2021.

destinados. A legislação municipal de Calgary discute e enquadra as intervenções como arte pública⁷³, abordagem também utilizada em vários outros países. Então, toda intervenção que lá se vê é fruto de participação em edital público da prefeitura, que assim defende sua aplicação: “A arte pública traz consciência dos espaços que percorremos, transforma paisagens e adiciona textura e interesse, pode expressar valores comunitários e tem o poder de moldar a imagem de Calgary.” (CALGARY, Processo de arte pública, 2020⁷⁴) Tudo muito ordenado e domesticado. O caráter transgressor inexistente, parece totalmente domesticado.



Calgary (CA)⁷⁵, jun. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Calgary (CA), jun. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Calgary (CA), jun. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.

Voltando à Europa, percebemos em Portugal, em setembro de 2020, um debate sobre mudanças na relação oficial com a arte urbana. Se, a partir de 2006, Lisboa começa a ser projetada como uma cidade referência quanto à integração de intervenções urbanas na cidade, graças à descriminalização da pichação, agora se observa o Ministério da Justiça do governo de António Costa propor a criminalização⁷⁶ de tais manifestações. Na mídia portuguesa, notamos manifestações de desacordo quanto a isso, classificando a iniciativa como um retrocesso⁷⁷. O que chama a atenção na polêmica é a demanda por distinguir as intervenções

73 Como se pode ler em <https://www.calgary.ca/csps/recreation/public-art/what-is-public-art.html> Acesso em 01/07/2021.

74 Disponível em <https://www.calgary.ca/csps/recreation/public-art/public-art-process.html>. Aí é descrito todo processo de seleção e pagamento dos artistas. Acesso em 20/10/2020.

75 Caixa de energia adesivada.

76 Disponível em <https://www.publico.pt/2020/09/27/economia/noticia/governo-preparase-criminalizar-graffiti-custam-milhao-cp-1932866> Acesso em 01/07/2021.

77 Disponível em, por exemplo, em <https://www.publico.pt/2020/10/01/opiniao/opiniao/criminalizacao-graffiti-portugal-dois-passos-atras-tempo-1933490> Acesso em 01/07/2021.

de cunho mais artístico das mais similares a rabiscos, o que se assemelha à diferenciação usada no Brasil. Desde 2013, municípios portugueses estabeleceram a necessidade de se obter autorização para pichar. Entretanto, segundo a Associação Portuguesa de Arte Urbana (APAURB), "é muito difícil para os artistas conseguirem autorização para grafitar" num determinado espaço público" (Diário de notícias. Lei incapaz de combater a realização ilegal de 'graffiti'. 21/09/2014⁷⁸), referindo ainda que na cidade do Porto, por exemplo, "a autorização paga-se, tornou-se um negócio".

Enfim, a lei é um mecanismo de regulação e, portanto, reflete entendimentos que a sociedade deveria adotar a partir de uma perspectiva hegemônica dominante. Situamos alguns eventos legais-punitivos à pichação ilustrativamente, mas entendemos que não é a discussão da legalização o necessário a ser feito. Como declarou Russi, "discutir legalização é sair da compreensão de identidade cultural. Apagamos a tensão, a diferença, logo, o processo comunicacional, que se dá na assimetria, nas diferenças" (2021b). Recorrer ao aspecto legislativo é não ouvir a sociedade.

Independente das condutas adotadas em cada cidade ou país, a pichação existe e ocupa cada vez mais espaço, alimentando discussões sobre como lidar com ela. Observa-se que a ilegalidade faz parte da dinâmica da pichação, aumentando a adrenalina da ação e valorizando o processo e seu resultado. Outros estudos⁷⁹ já ouviram pichadores e concluíram que não há o desejo de descriminalizar a prática; ser ilegal integra o pichar, pois sua essência é a transgressão.

"a partir do momento que o pixo se tornar algo legal (coisa que jamais irá acontecer), automaticamente perde a essência revolucionária, ou seja, deixa de ser pixo e passa a ser qualquer outra coisa, que certeza não será pixo rs." (Pr., mensagem, jul. 2020)

Oliveira e Marques afirmam que os pichadores expressam inteligências de grupo dissonantes dos padrões consensuais e que suas ações relacionam-se a demandas dos setores relegados da sociedade "conjugando-os, conectando-os para inventar um devir autônomo, imprevisto, que recusa e questiona a lei e os códigos que fixam a maioria" (2017, p. 196). As autoras referem eventos de debate em Belo Horizonte que chamaram os pichadores à conversa e apontam que, "a partir do momento em que percebem que suas falas podem ser ouvidas e

78 Disponível em <https://www.dn.pt/portugal/lei-incapaz-de-combater-a-realizacao-ilegal-de-graffiti-4136792.html> Acesso em 01/07/2021.

79 Ver, por exemplo, DE TOLEDO CEARÁ, Alex; DALGALARRONDO, Paulo. Jovens pichadores: perfil psicossocial, identidade e motivação. *Psicologia USP*, v. 19, n. 3, p. 277-293, 2008. e, também, OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho e MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. A impossibilidade do consenso na cena urbana do pixo em Belo Horizonte: discurso, comunicação e política no embate entre pichadores e poder público. 2017.

consideradas, potencializam sua ação política sem, contudo, reivindicarem a descriminalização da pichação” (2017, p. 195). Ainda segundo as pesquisadoras,

o que eles questionam é a forma com que o poder público tem conduzido o combate ao pixo; o enquadramento em leis que não aquelas que versam sobre a prática para justificar penas mais severas; a representação do pixador como bandido; a desmedida entre o tempo das penas e o tempo de recuperação das superfícies pixadas; em última instância, a desvalorização da vida do pixador em oposição à supervalorização do patrimônio material da cidade. (OLIVEIRA e MARQUES, 2017, p. 204-205)

Nesse sentido, pode-se associar a noção de resistência à pichação, já que mesmo quando há processos de incentivo, esses são metonímicos e a criminalização é o enquadramento predominante. Percebemos resistência à organização da sociedade e sua padronização, provocando os pichadores a marcarem sua presença pela cidade, mesmo que não queiram ser presos. Como bem definem Oliveira e Marques,

contra um discurso jurídico e policial que apresenta a pichação como crime, vandalismo e falta de respeito ao patrimônio, esses sujeitos oferecem outras formas de compreensão da prática, apresentando-a como modo de vida, de sociabilização, de cultura urbana e, portanto, de inserção e participação na vida da cidade. (2017, p. 202)

O pichador Cripta Djan, em entrevista para a Revista Vaidapé⁸⁰, em fevereiro de 2015, comenta a alteração na legislação, que a partir de 1998 passa a classificar a pichação como crime, abrindo brechas para que pixadores sejam enquadrados no crime de formação de quadrilha. Djan argumenta: “Formação de quadrilha? Até o samba foi considerado formação de quadrilha um dia, e hoje é um importante alicerce da cultura brasileira”. Contra a alegação de vandalismo, ele diz:

o pixo não INUTILIZA uma parede, um muro. O muro continua apto a cumprir sua função. Mas seu SIGNIFICADO muda. A ressignificação do espaço público por meio de intervenções estéticas constitui uma importante tradição da arte contemporânea, excedendo a esfera da própria pichação, vetor mais radical da arte urbana, que acaba por sofrer uma discriminação descabida. Contra a alegação de “degradação do espaço público”: não há restrição legal nenhuma a prédios que bloqueiam o sol, a publicidades gigantescas, a arquitetura ruim, a obras que restringem a circulação dos espaços públicos, enfim, a nenhuma das formas de mal planejamento do uso do espaço público que, vale lembrar, pertence a todos nós. O lixo abunda nas ruas. **O pixo não entope esgoto, não tapa o sol, raramente é maior e mais visualmente impositivo que a publicidade, nem de longe é tão opressivo quanto o miserável urbanismo brasileiro.** Ora... que prendam os engenheiros, os arquitetos, os que jogam lixo na rua, as agências de marketing, os donos de outdoor (DJAN, 2015, grifo nosso)⁸¹.

Como elabora Foucault, ao falar sobre a tática do suplício em “Vigiar e punir”, o que está em pauta não é o cuidado com a justiça, mas a reativação constante do poder. Assim todo espetáculo punitivo, o jogo desigual de forças, poderia ser sintetizado como “o funcionamento

80 Disponível em <http://vaidape.com.br/2015/02/entrevista-com-cripta-djan-caligrafando-cadernos-fechados/>. Acesso em 01/07/2021.

81 Esta entrevista é também referida por Altamirano (2018).

político da penalidade” (FOUCAULT, 2013, p. 40). Não é possível imaginar tamanha ineficácia punitiva que não consegue acabar com uma prática depois de, ao menos, 50 anos de combate. Sem dúvida, a pichação é uma prática muito forte, consolidada e já inerente à representação das discriminações no âmbito urbano, contudo, também é possível entender – como não se lida com suas causas – que tudo não passa de exercício de poder.

“A publicidade é quase que um estupro, né. Eles enfiam aquilo na nossa mente, eles nem sabem se a gente quer olhá aquilo. É poluição visual, é uma merda. A gente assimila aquilo o tempo todo e na verdade na hora que a gente põe a nossa mensagem lá eles não aceitam. Eles podem pagar. É por isso que eu sou contra o capitalismo mesmo, entendeu? Porque eles podem pagar pra que a gente seja obrigado a ver as mensagens deles, e a gente não pode pegar e escrever nosso nome por aí. Por que que eles podem escrever o nome da marca deles por aí e a gente não pode escrever a nossa marca por aí? Essa parada não tá legal não, não tá certa não.” (mulher, LUZ, 55:21-55:57)

1.1.3- O corpo da pichação

A pichação, existe, ocupa espaço-tempo no fluxo urbano, atua em corporeidade. Em suas variações quanto às formas de manifestar-se, a pichação apropria-se do espaço público, marca presenças, interfere nas vivências cotidianas. Não ser permitida é seu maior diferenciador.

Embora a riqueza e a complexidade das manifestações pichadoras seja imensa, queremos situar alguns aspectos básicos, especialmente para marcar o traço mais irreverente e transgressor. Altamirano (2018) faz um levantamento de possibilidades e a descrição dos elementos característicos que muito nos auxiliaram nas limitações enfrentadas no período da pesquisa. Assim, ela define as características da pichação como ação em que se usa palavras ou desenhos simples, monocromáticos (em geral), feitos sem autorização, para marcar presença ou alertar à alguma causa. Os motivos pictóricos podem ser aleatórios, realizados por qualquer um, e a ferramenta para grafar também é livre. Altamirano diz, ainda, que não há padrão estético fixo na pichação, “apenas no modo de ocupação dos espaços, e seu suporte pode ser qualquer superfície em local interno, como banheiros, ônibus, escolas, ou externo, como mobiliário urbano, paredes, muros e fachadas” (2018, p. 155). Logo, junto aos aspectos gerais da pichação, a pesquisadora salienta como sua principal faceta não o pertencer ou remeter à rua, mas o não ser autorizado.

Não ser permitido significa que não deveria estar ali, naquele lugar, naquele suporte. Russi propõe que é exatamente este o porquê de as pichações incomodarem tanto: “deparamo-nos com corpos, presenças que se estabelecem e, a partir daí (suporte), nos dizem e predizem “algo” que exige ser lido” (2016a, p. 54). Um diálogo é convocado. A partir da interatuação de elementos na plasticidade pichadora, a intervenção aciona a interação com o sensível dos sujeitos que com ela se defrontam.

No graffiti e na arte urbana, a imagem e o texto interagem como linguagem de comunicação de posicionamentos, sentimentos, estética e outras múltiplas expressões. O tipográfico, a base, as cores interagem com o discurso plasmado no mural, ressignificando, dessa maneira, o conceito de espaço público na cidade. (DISLOCACIONES, 2013, p. 72)

A linguagem constitutiva da pichação seria como uma espécie de memória comum entre os pichadores, como se das narrativas cotidianas da esfera oral se fizesse a passagem para as inscrições nos suportes urbanos, diz Russi (2016a, p. 43). Entendemos, então, que o dia-a-dia nas cidades vai compondo uma discursividade estruturada nos elementos já vividos, como uma espécie de herança da urbanidade. Nesse sentido, é importante compreender que a estética das pichações carrega em si relações com várias outras manifestações.



Lisboa, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Nova Iorque, jul, 2018.
Fonte: foto enviada por uma amiga.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Pode-se observar que o cenário de consumo e exploração é muitas vezes referido em pichações de forma indireta, no deslocamento e na ironização de seus elementos. Simultaneamente à existência de intervenções urbanas que buscam se inserir no sistema, a ele adequando-se, há também, fortemente definidas, manifestações que a ele resistem e usam recursos para se apresentarem de modo bastante definido. Se – como mencionamos

anteriormente – a vertente norte-americana da pichação logo incorporou elementos plásticos que facilitaram a mercantilização da pichação como imagem, houve e há, ainda, expressões que mantêm os sentidos contrários à lógica de consumo.

Armando Silva diz que, nos países latino-americanos, houve uma demora na incorporação de táticas de visibilidade para transformar a pichação em mercadoria, como já ocorria, na década de 1980, em Nova Iorque e Paris. Lá, diz o autor, se buscava ser contatado por alguma galeria, e, por isso, os pichadores “inclusive anotavam o número do telefone, endereço, nome e assinatura, na parte inferior de suas obras, na esperança de posteriormente serem procurados pelos galeristas para uma exposição formal, como pudemos comprovar pessoalmente” (SILVA, A., 2006a, p. 38). Enquanto isso, nos países da América Latina, a pichação ainda primava por atuar contra os regimes opressores.

Em relação ao Brasil, Altamirano lembra que, no final dos anos 1980, apesar da retomada democrática e da nova Constituição, o abandono dos espaços públicos na metrópole paulista favorece o desenvolvimento de uma pichação com características próprias. Para a autora, as restrições às periferias culturais da cidade, com pouco acesso ao lazer e ao consumo, favorecem a formação de grupos, a adoção de apelidos, a definição de *points*, um estilo próprio de expressão visual e a opção de agir coletivamente na ocupação gráfica da cidade. É muito lindo constatar que, dessa forma, jovens constituem a pichação – com x – como manifestação e a grafia identitária própria de São Paulo: “a caligrafia ilegal urbana de letras grandes, retas e geométricas, pontiagudas e alongadas verticalmente, que não apresentam serifa e que seguem os traços plásticos característicos do modelo vertical da paisagem de São Paulo – o chamado *tag reto*” (ALTAMIRANO, 2018, p. 160, grifo da autora).

Tag seria, portanto, uma das formas de expressão «suja» da pichação. Associada a gangues, entendida como vandalismo sem sentido, atitude narcisista, a *tag* certamente é pouco compreendida na sociedade. Altamirano (2018) diz que, no Brasil, *tag* tanto pode ser só a assinatura do pichador quanto uma prática isolada ou apelido, com estilo gráfico definido. Com estilo de letra inspirado na cena urbana estadunidense, as *tags* apresentam-se em “letras curvas ou retas inclinadas na diagonal, um pouco emboladas, conectadas umas com as outras e com formato sinuoso – como em uma assinatura de cheque ou uma rubrica” (ALTAMIRANO, 2018, p. 152). Enquanto em outras cidades do mundo são feitas, geralmente com *spray*, em São Paulo costumam resultar do uso de giz de cera ou canetão,

mas sempre de uma só cor.

Importante esclarecer que, no Brasil, as *tags* remetem ao movimento pixador paulistano, ou seja, que, inclusive, cunhou a grafia pichação – com x – para distinguir o movimento. A *tag* aparece no mundo todo, e sua diferença em relação à pichação paulista é que – como situa Altamirano – “não configura um movimento ou coletivo, é uma prática globalizada e apresenta características que seguem, em linhas gerais, o mesmo padrão estético em diferentes cidades ao redor do mundo” (2018, p. 151). Diferente disso, a pichação se caracteriza por um estilo gráfico que subverte o conhecido formato das letras (que aparecem quase irreconhecíveis) e pelo monocromatismo em preto – o que, como formula Altamirano, “se confunde com o escurecimento das paredes degradadas dos imóveis, produz um efeito de reiteração da materialidade escurecida das fachadas desgastadas, assim evidenciando a degradação” (2018, p. 163-164). Essa faceta da pichação parece-nos muito instigante e indicadora da simultânea busca por invadir e ocupar a cidade, na direção do pertencimento, e da demonstração de reconhecimento do espaço urbano e de suas características, uma sinalização de afeto que independe dos processos de desgaste inerentes à materialidade. Altamirano (2018) ainda aponta que a ação de ocupar os muros⁸² com representações não entendidas como agradáveis é uma das marcas da pichação, que, dessa forma, tenta incomodar para passar a existir. De modo similar, a própria subversão da grafia da palavra pichação – convertida em pichação – para representar o movimento, condiz com a proposta de não submissão ao domínio hegemônico, assinalando que “ao contrário de muitos sujeitos periféricos que aderiram ao gosto dominante para perceberem-se parte da sociedade, o pixador também quer alçar-se, mas não para ser reconhecido por essa sociedade do modo como ela aí se apresenta” (ALTAMIRANO, 2018, p. 164).

“Basicamente a pichação é escrever na parede, seja o seu nome com uma letra qualquer, ou o nome do seu clube, ou uma frase. Já o pichação tem todo um processo pedagógico por trás, tendo em vista que o pixo também é escrever o nome na parede com tinta, porém, o que diferencia um do outro é alguns conceitos e técnicas, sendo que se vamos subir na janela do segundo andar para fazer o nome, não podemos fazer de qualquer jeito, existe uma preocupação estética no encaixe das letras, que brincam com as possibilidades que a arquitetura das cidades oferece. [...] Para aprender de forma mais aprofundada o pixador geralmente acaba por entrar em uma griff/equipe, [...] uma das primeiras coisas que eu aprendi quando eu entrei para os pregos, foi: que quem pixa em qualquer lugar é bafo (não sabe o que tá fazendo, pois, existem alguns muros que o pixo permanecem por mais tempo. [...] Por exemplo, pregos é o meu pixo, ou seja, minha *crew*, meu grupo.” (Pr., mensagem, maio 2020)⁸³

82 Altamirano (2018) refere os muros como símbolo de *status* paulista, especialmente nas décadas de 1980 e 1990.

83 Cabe assinalar que este pichador é paulistano mas mora e atua, há algum tempo, em Lisboa.

Interessante observar que o movimento pixação, em suas características específicas, já é registrado em reportagem da Folha de São Paulo de março de 1989, como informa Altamirano (2018). Segundo a autora, essa é a documentação mais antiga em que aparece a manifestação do pixo, e nela já se trata da pixação como prática associada a gangues e com origem ligada ao movimento *punk*, o que reforça sua opção por insubmissão e de protesto (2018, p. 159). Como expressão coletivamente elaborada, a pixação manifesta-se por uma gramática específica, assim descrita por Altamirano:

no centro, temos o nome das gangues, ou que normalmente se chama de pixo, que é o que nomeia um conjunto de amigos geralmente do mesmo bairro ou um único indivíduo; na extremidade esquerda, está o símbolo da grife a qual esses pixos pertencem, ou seja, um nome ou símbolo que diferentes pixos grafam ao lado de sua inscrição para sinalizar qual “grande grupo” os representa. As grifes são identidades, como a marca de uma empresa, que representam diferentes pixos, individuais ou de grupos, numa mesma cidade ou até em um mesmo estado. As pequenas letras grafadas ao lado dos pixos são as iniciais dos nomes reais dos pixadores que participaram da ação; os números, ao centro, fornecem os dois últimos algarismos do ano em que a pixação foi instalada; a seta, também ao centro, traduz uma ação praticada em parceria, que contou com a participação de dois ou mais indivíduos ou grupos distintos; por fim, na extremidade direita é apresentada a zona da cidade de onde origina aquele pixo, ou seja, o local onde nasceram e/ou habitam os autores da inscrição. A organização visual das pixações, assim como as informações exibidas, não seguem um padrão fechado, porém neste exemplo podemos ver uma “fórmula básica” de como grande parte delas se apresenta. É bastante comum ver pixos individuais ou de grupos mais sintetizados, que exibem somente a marca do pixo e a informação da data, por exemplo. (2018, p. 248)

Tal codificação é executada em condições de maior ou menor risco, podendo identificar-se como suas modalidades de prática – por vezes também associáveis a outras modalidades da pichação – as opções Chão, Prédio, Pé nas costas, Cabo, Escada, Janela, Escalada, Corda, todas explicadas por Altamirano (2018)⁸⁴. Aspecto marcante nas modalidades é a dependência do outro; com exceção da modalidade Chão, as demais requerem a participação de mais do que um indivíduo, pois há que auxiliar no alcance da altura, no carregamento de itens maiores, como escadas, na garantia de suportar cordas e outros equipamentos para as operações mais arriscadas. A relação entre os pichadores parece configurar-se em forte apoio e cumplicidade.

Também na direção das opções de como realizar as pichações, chama a atenção a tensão produzida entre estas e seus suportes. A variedade de superfícies que carregam pichações inclui paredes, muros, postes, placas, portas e janelas, mobiliário urbano, monumentos, asfalto e calçamentos. Como elementos do cenário urbano, tais materialidades estão relacionadas a funções como bloquear, fechar, isolar, demarcar, sinalizar, valorizar, apoiar, acolher,

84 Entre as páginas 70 e 206 de sua dissertação.

padronizar. A inscrição das pichações nessas superfícies, entretanto, modifica seu papel, fazendo com que passem a existir como suportes, sendo, portanto, ressignificadas pela ação da pichação, como assinala Russi (2016a, p. 20). Dessa forma, a partir do processo enunciativo que ali vai se delineando, esses suportes possibilitam a mediação entre produção e recepção na geração de sentidos e na reconfiguração comunicacional de seu entorno. Vale lembrar, entretanto, que muitas dessas superfícies já são, por vezes, convertidas em suportes comunicacionais pela publicidade, interpelando, então, os cidadãos, mas não sendo, comumente, considerados invasores do espaço de vida. Na contramão, uma pichação, mesmo que registre mensagens bonitas, apaziguadoras, costuma ser mal vista, pois manifesta o estar na rua, o falar ao outro, o não desejado, que não deve ser estimulado.

Cabe aqui a reflexão proposta por Altamirano (2018) quando aborda os possíveis porquês da existência da pichação. Destacando a peculiaridade do movimento pichador paulista, a autora lembra que é comum as cidades, em todo o mundo, exibirem “marcas visuais da passagem e da vida de seus habitantes, que fogem às regras de ordenação do espaço” (2018, p. 35). A diferenciação, que se expressa visualmente nas letras geométricas, alongadas e pontiagudas, em São Paulo, provoca muitas especulações sobre suas motivações, diz a pesquisadora. Por que indivíduos se exporiam ao risco de perder a vida para grafar alguns rabiscos nas paredes?, perguntam. Porém, o que pouco se questiona, pontua Altamirano, é “sobre o processo do edificar dessa cidade, que a fez apresentar-se aos jovens do final da década de 1980 – quando surge a pichação na paisagem – como um território a ser urgentemente ressignificado” (2018, p. 35). Nesse sentido, reivindicamos fala de Russi para o laboratório de *performances* TUBO (2018), quando refere Brasília como cidade não humana e que, por isso, nos faz perceber que podemos falar não só de intervenções urbanas mas de intervenções humanas, já que a vivência do humano é combatida e transformada em invisibilidade em cidades como a capital. É preciso perceber a intervenção urbana como uma intervenção humana.



Aveiro (PT), jul. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Rio de Janeiro⁸⁵, set. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Paris, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Parece-nos estar aí o nó da tensão comunicacional manifesta na pichação: a demanda por ressignificar a cidade, por modificar sua potência e sua realidade. O que, contudo, não significa que a pichação seja acolhedora. Como assinala Russi, “os grafitis utilizam estratégias discursivas nas quais consideram, em seu processo de produção, a seus interlocutores, tanto para incorporá-los quanto para excluí-los” (2016a, p. 82). O grau de fechamento de algumas formas de pichação pode ser compreendido como inserção de uma corporeidade não contemplada pela dinâmica da cidade, que precisa ser percebida e que não está aberta a adequar-se aos formatos padrão, mas luta pelo reconhecimento de sua existência.

1.2 - Pichação é comunicação

A pichação toca; logo, comunica. Mesmo quando diz não pretendê-lo, ela comunica. Retomando que não consideramos apenas a «mancha» na parede, mas a ação que a produz e as vivências desencadeadas a partir dela, podemos afirmar que a pichação constitui-se em e como um processo comunicacional. Russi propõe o entendimento das pichações como “textos que se constroem como resultado de uma produção conjunta, realizada por uma comunidade

85 Todas as imagens com azulejo pintado em alguma referência à «rua fala» fizeram parte de projeto de pesquisa que conduzimos com as estudantes Laura Furtado e Juliana Alvim, nas cidades de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Foi um lindo projeto e quis colocar algumas imagens. Artigo publicado sobre o projeto está nas referências.

de expressão que os sustenta” (2016a, p. 26), comunidade esta – esclarece o autor – não específica, mas a que se constitui no processo comunicacional de produção das intervenções. Como expressão comunicativa, a pichação requer o envolvimento de sujeitos tanto em sua manifestação como em sua recepção e ressignificação. Assim, em torno de cada intervenção podemos imaginar uma dinâmica comunitária geradora de sentidos. A pichação parece-nos, então, um dispositivo acionador de interações (ações entre). Ousamos afirmar que a pichação o faz mais intensamente do que outras ações sógnicas, pois incomoda e, desse modo, reforça a percepção das relações a serem estabelecidas.

Quando pensamos em por que alguém se expõe frente à ilegalidade do ato e ao risco de morte inerente a determinadas modalidades do pichar, concluimos que faltam espaços de expressão. A tensão fruto da demanda não atendida por manifestar-se seria respondida pelas intervenções, propõe Russi (2016a), o que possibilitaria o entendimento da pichação como forma alternativa de comunicação. Mas, o próprio autor enfatiza que é muito mais do que isso. Na verdade, diz Russi, essa é a proposição dominante: que entendamos a pichação como só mais uma maneira – entre tantas já consolidadas e disponíveis – de comunicar e que é uma má escolha. Porém, diz o autor, as pichações são bem mais do que “desvios, que provocam deslocamentos e tensionam a ordem das coisas” (2016a, p. 37). Podemos entendê-las como exercícios para o olhar ou, diz o autor, “como dúvidas interpostas ao caminhante. A discordância, irritação, raiva e indignação que tal intervenção provoca quando exposta diante de nós, é uma dúvida, uma bomba no sentido sógnico da potência ali instalada” (2016a, p. 77). O despertar de sentimentos e, logo, de operações mentais pressuposto pelo defrontar-se com pichações em meio ao deslocar-se pela cidade delinea-se, assim, como possibilidade de vitalidade, um respiro, um dar-se conta (de si, inclusive) em meio ao caos ou à monotomia do cotidiano urbano.

E mesmo que alguns pichadores afirmem agir não com o propósito de comunicar algo a alguém⁸⁶ – posição comumente expressa entre pichadores –, mas, sim, de dirigir-se somente uns aos outros e não ao público em geral, entendemos que há, na pichação, comunicação. A partir do momento em que ocorre a manifestação – seja qual for –, está ativada a possibilidade de comunicação. Para que ela se constitua, basta que sujeitos entrem em contato com o que é exposto.

86 Como se pode verificar nas respostas obtidas por Karolyne Souza (2018) em seu já referido TCC.



Aveiro (PT), jul. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Havana, nov. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Paul Watzlawick (1971), ratificando uma máxima da Escola de Palo Alto, é categórico ao afirmar que é impossível não comunicar. A partir do entendimento de que comunicação e comportamento são equiparáveis como sinônimos, os autores de “Pragmática da comunicação humana” sustentam que “se é aceito que todo comportamento em uma situação de interação tem um valor de mensagem, ou seja, é comunicação, deduz-se que, por mais que se tente, não se pode deixar de comunicar” (WATZLAWICK, et al., 1971, p. 50). Tal compreensão é estruturada em mais quatro axiomas: toda comunicação tem um aspecto de conteúdo e um aspecto de relação; a natureza de uma relação depende da pontuação das sequências comunicacionais entre os comunicantes⁸⁷; os seres humanos comunicam de forma digital e analógica⁸⁸; as permutas comunicacionais são simétricas ou complementares, segundo se baseiem na igualdade ou na diferença (1971, p. 49 a 70). A partir desses axiomas, considera-se a possibilidade – ou não – de a comunicação falhar. E aí se encontra o ponto que importa: o viés para essa verificação não seria nem a intencionalidade nem a eficácia, conforme se vê em “nem podemos dizer que a "comunicação" só ocorre quando é intencional, consciente ou eficaz, ou seja, quando o entendimento mútuo é alcançado” (WATZLAWICK, et. al., 1971, p. 51). Nesse olhar sistêmico da comunicação, a mensagem produzida não é o resultado de um percurso com determinado objetivo final, mas parte do processo de interatuação.

Tal compreensão assenta-se sobre o entendimento de que o principal aspecto a observar

87 Tanto o emissor como o receptor da comunicação estruturam essa comunicação de forma diferente, e dessa forma interpretam o seu próprio comportamento durante a comunicação dependendo da reação do outro.

88 Digital = o que é dito, via linguagem; analógica = como é dito, performance corporal.

no processo comunicativo é a ação mútua dos envolvidos uns sobre os outros, a relação entre os sujeitos, como se vê no trecho a seguir:

além disso, não nos interessa apenas - como é o caso da pragmática em geral - o efeito de uma comunicação sobre o receptor, mas também, - considerando-o como algo indissociável -, o efeito que a relação do receptor tem sobre o emissor. Assim, preferiríamos ocupar-nos menos com as relações emissor-signo ou receptor-signo e mais com a relação emissor-receptor, que se estabelece por meio da comunicação. (WATZLAWICK et al. 1971, p. 24)

Logo, como não é o efeito direcionado que está em pauta, mas a relação entre os envolvidos na situação comunicativa, a intenção constituinte do processo comunicacional não é vista pelo parâmetro de eficácia. A interpretação de intencionalidades subjacentes ao ato e à mensagem pichadora atua, com importância, como operador de sentidos, porém, não importa, aqui, como índice de sucesso comunicacional porque compreendemos a comunicação como ação e processo subjetivos, ou seja, semiose. Entendemos, portanto, que a semiose pichação pressupõe intencionalidades como marcar presença, perturbar, tornar-se famoso, dizer algo na, da e para a cidade. O intervir visualmente na urbe comunica o ensejo por outras relações.

Contraditoriamente a isso, percebemos que o valor da comunicação pichação está essencialmente naquilo que não se intersecciona. O não entender, o estranhar a pichação é o gatilho acionador da resignificação. Logo, o ruído, aquilo que se apresenta como algo que não deveria estar ali, é o aspecto agenciador da interação⁸⁹ na direção de novos sentidos. Como diz Laura Corrêa, “as práticas de escrita revelam momentos e movimentos da vida cotidiana, em camadas de signos e sentidos” (2012, p. 1). Portanto, ao falarmos de comunicação falamos, simultaneamente, de produção de sentidos, que se organizam em instâncias sógnicas a partir da potência constituinte da situação comunicacional em jogo.

Para Russi, comunicar é a função elementar da pichação, “inevitavelmente, o grafite é, antes de mais nada, comunicação. O é porque é um signo e, como tal, reconfigura-se sempre (semiose) em todos os sentidos e para todos, “amigos” ou “inimigos”” (2016a, p. 24-25). Ou seja, a comunicação configura-se no contato, não importando quem foi atingido e, logo, não sendo analisada em termos de eficácia – noção caríssima à perspectiva do consumo. Por isso mesmo, diz Russi, a comunicação não é compreendida como algo dado, mas

como uma situação que demanda ser entendida na ordem do simbólico e não dos códigos. Consequentemente, qualquer superfície é classificável como suporte, como coisas materiais que não estão organizadas em uma mensagem. A situação começa a ser diferente quando os suportes são irrompidos pelo ato do grafite. Por isso, quando aqui nos referimos à

89 Mais à frente aprofundamos a compreensão do conceito de interação junto ao de mediação, a partir de Ferrara.

linguagem, a compreendemos como um espaço de possibilidades comunicativas que irão caracterizar as situações e cenários nos quais ocorrem; por isso, é nas paredes que se delimita o interno-externo ao mesmo tempo que se atravessa e transcende a fronteira das paredes através do ato das leituras. (2016a, p. 40)

A comunicação pichação atíça, age na dinamização da sociabilidade cotidiana das urbes. Pode ser vista como ponte entre as multiplicidades usuárias e habitantes da cidade para valorizar nela as diferenças. Exatamente por intervir no fluxo urbano, a pichação constitui-se como proposta de comunicação, ou seja, de relações sócio-semióticas estabelecíveis na interação com os signos, formula Russi (2016a, p. 21).

Como texto, a pichação materializa a manifestação comunicacional e, por si só, como ação, configura “uma interação com o outro por meio da qual reformula a ação de imaginar-se” (RUSSI, 2016a, p. 27). E imaginar é ter consciência de si – sempre a partir do outro –, logo, “a consciência sem comunicação é impossível. Nesse sentido, pode-se dizer que o diálogo precede a linguagem e a gera”, diz Yuri Lotman (1996, p. 20). Ao fazer tal consideração, o semiótico russo ressalta a diminuição da comunicabilidade como promotora do isolamento e das problemáticas dela decorrentes. Lotman aponta, dessa forma, para o equívoco da teoria da informação, “que considera qualquer alteração da mensagem no processo de transmissão como uma alteração daninha, um resultado de ruído no canal, um efeito não do modelo teórico de comunicação, mas da realização tecnicamente imperfeita do mesmo” (1996, p. 43). Esse é o modelo pautado no aspecto da eficácia. Para Lotman, ao contrário, o ruído é a potência comunicacional, já que instaura a instabilidade e o consequente e necessário envolvimento em intensidade na situação de comunicação. E essa é a potência da pichação; ao incomodar, envolve, exige participação e, portanto, modificação.

1.2.1- A pichação é ação em comum

Para entendermos a pichação como comunicação, faz sentido retomarmos a noção de *communicatio*, que, como recupera Luiz Martino, carrega três características próprias ao sentido original – e religioso – de comunicação: “1) o termo comunicação não designa todo e qualquer tipo de relação, mas aquela onde haja elementos que se destacam de um fundo de isolamento; 2) a intenção de romper o isolamento; 3) a ideia de uma realização em comum” (2001, p. 13). Ora, a pichação compõe-se em relações que a diferenciam de quaisquer outras que caracterizam ou interferem na vida da cidade, destacando-se como manifestação marginal; ela busca visibilidade e inserção na centralidade urbana; ela requer a participação

coletiva tanto para ser produzida – no sentido da «mancha» e na sua interpretação – quanto para existir como pichação, em sua transgressão e ilegalidade; portanto, já nessa associação à base etimológica e histórica do termo, a pichação é comunicação.

Além disso, a comunicação pode ser entendida como ação, perspectiva em que as pichações, só no simples ato de serem executadas, já comunicam, pois «fazer é dizer» – poderíamos afirmar a partir de Austin (1990). Tomamos como pressuposto que toda ação gere sentido, que nos «diga» algo, já que, como ação, nos afeta, ou seja, entre comunicação e significação haveria uma espécie de cumplicidade, em que uma implica a outra.



Águeda (PT), set. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, jun. 2017.
Fonte: foto enviada por um amigo.

Mas a associação entre comunicação e semiose nem sempre é bem aceita. Como argumento contra a similaridade entre processo comunicacional e produção de sentido, fala-se do aspecto da intencionalidade, como requisito na tradicional estrutura emissor/mensagem/receptor (E-M-R) e não necessária de ser abordada no processo semiótico, porque o signo é um atributo espontâneo da mente, diz Martino (2017). Assim, a comunicação teria como pressuposto a intencionalidade, mas a semiose não o requeriria. Contrapomos a isso, entretanto, o entendimento – expresso por Russi – de que a comunicação se constitui como ação entre consciências⁹⁰, isto é, “como ato de comunicação que significa os suportes pelo feito e o que aparece diante dos nossos sentidos sendo percebido ou pensado. Independente do conteúdo expresso identifica-se primeiramente, a vontade de agir coletivamente – não especificamente feito em grupo” (2009, p. 12). Logo, há intenção e colaboração na direção de um propósito, o que implica a geração de sentidos. A diferença é que, para Martino, a comunicação pode ser entendida como ação em comum, porque, para ele “comunicar é simular a consciência de outrem, tornar comum (participar) um mesmo objeto mental (sensação, pensamento, desejo, afeto)” (2001, p. 23), logo, a partilha de um mesmo objeto de consciência. No entanto, não é a simples transferência de dados que configura a

90 Compreensão que perpassa a Semiótica Peirceana, como retomamos no capítulo 3.

ação entre consciências, mas a transformação das percepções, alerta Russi (2016a, p. 39). Tanto que não só as pichações mas a própria construção de muros e paredes significam, por si só, e configuram ações entre consciências e ações realizadas com alguma ou algumas intencionalidades.

A matéria humanizada (suporte) é artificial, por tal motivo tem história. Nessa lógica, a parede, como matéria artificial, é feita por homens no cenário histórico que também contempla aos outros homens que “refazem” a parede através das suas intervenções. Ato que possibilitam avançar e entender que nessas ações, ou feitas, o indivíduo não responde e sim da pista (índices) aos outros nos processos de interação (self interaction); porque na ação significa: dou sentido. O meio não é o material e sim à função, i.e., a comunicação é intencional porque você tem que entender (mesmo não entendendo) a mensagem. Dessa forma, se estabelece a relação com outro; é um ato com intenção ao constituir a mensagem. Ação e intenção de consciências que constituem aquilo (suporte) como meio de comunicação. Assim, convém compreender a comunicação como transformação invés de simples transferência/deslocamento de dados. (RUSSI, 2009, p. 3)

Além disso, no caso das pichações demarca-se um vivo processo comunicacional do cotidiano urbano, em que toma forma um embate entre forças dominantes e boa parte da população, marginalizada da proposta de urbanidade, já que baseada em um modelo de consumo. O ato de pichar comunica a discordância em relação ao normatizado e normalizado. Junto a isso, ao comunicarem, as pichações também ressignificam seus suportes como uma espécie de meio de comunicação, como diz Russi (2016a, p. 60).

A pichação se apropriou dos muros, fachadas, pontes, monumentos e outros espaços visíveis ao público na cidade como meio de comunicação, enunciando uma presença que começou a reverberar e nas discussões políticas. Diante da visibilidade adquirida pelo movimento, alguns pichadores entenderam ser possível tirarem proveito dessa linguagem enquanto meio de comunicação e passaram a agregar palavras legíveis aos seus pixos, com o intuito de enunciar a adesão a algumas causas ou situações urgentes da sua realidade por meio de mensagens de protesto aliadas à prática transgressora e à identidade do movimento. (ALTAMIRANO, 2018, p. 224)

Muros, paredes, postes, portas passam, então, a cumprir, também, o papel de possibilitar a interação graças às intervenções que suportam. De maneira similar aos tradicionais meios de comunicação – jornal, rádio, TV – os suportes urbanos que abrigam pichações igualmente requerem a presença de emissores e receptores para promoverem comunicação. Russi lembra que também os meios tradicionais “sozinhos em uma sala não seriam mais do que isso, componentes físicos e mecânicos. O mesmo não pode ser entendido com relação ao suporte da pichação?” (2009, p. 4).

Ao situarem as teorias da comunicação, França e Simões abordam a multiplicidade de compreensões quanto à noção de meio, que tanto pode compreender espaço, quanto matéria, instrumentos, artefatos, tecnologia de construção e operação dos instrumentos e a linguagem

aí possibilitada (2016, p.187-188), guardando, porém, uma característica comum: permitir a interação entre sujeitos. Destacamos, então, a remissão às abordagens de Benjamin e McLuhan. As autoras destacam o vanguardista “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936 por Benjamin, como referência ao papel da técnica na configuração das condições perceptivas e nos processos de recepção das obras. Logo, o recurso usado para que o manifestado seja «lido» por outros sujeitos intérpretes atuaria nas condições de ressignificação.

Já em McLuhan, a alusão à importância dos meios na composição das mensagens é explorada de modo explícito a partir de sua máxima “o meio é a mensagem”, a partir da qual o autor foi, inclusive, muito criticado por expressar um determinismo tecnológico. Da sua fala, nos auxilia, no percurso de procurar entender a pichação como forma de comunicação, a percepção de que o recurso utilizado faz parte do processo comunicacional, faz a diferença, faz parte do contexto, interfere na interação potencializada. Ao definir os meios de comunicação como extensões do homem, McLuhan auxilia na compreensão sobre a ligação entre os sujeitos e aquilo com que interagem, processo comparável ao funcionamento da linguagem como constituidor do eu. Assim, também os ambientes devem ser considerados como processos ativos, salientando, porém, que só percebemos o meio quando se apresenta a nós a mensagem. Isso é muito claro no caso das pichações. É no estranhamento quanto à sua presença que a interação entre o transeunte e o contexto que integram pode ser acionada. Os traços rebeldes deixados nas paredes remetem a algo que ocorreu ali, a uma ação que aconteceu naquele lugar, a outras vozes a serem ouvidas.

“Pode ser visto como uma forma de comunicar, mas é no fundo, mais com o propósito de se mostrar. O meio em que os sem mídia se fazem vistos. [...] é um estilo artístico que a cada dia que passa diminui. [...] desejo de ser visto [...] ainda é um modo de comunicação.” (B., mensagem, abr. 2020)

As considerações sobre o papel dos meios no processo comunicacional importam aqui por posicionarem uma visão mais abrangente da comunicação, como o faz Vera França, ao compreender a comunicação como “um processo de produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores, realizado através de uma materialidade simbólica (da produção de discursos) e inserido em determinado contexto sobre o qual atua e do qual recebe os reflexos” (2001, p. 16). A partir disso, a autora refere a interseção de dinâmicas básicas a serem alcançadas pelo olhar da comunicação: quadro relacional, produção de sentidos e contexto. Percebemos como marcantes na pichação – ela própria uma dinâmica – a inserção

espaço-temporal e a sujeição ao diálogo com os passantes (já que exposta em via pública), o que a posiciona em um quadro relacional constituinte e constituidor dos elementos em relação, que sempre pode modificar-se, pois depende totalmente do contexto que integra, já que é processo construtor de sentidos, ou seja, processo comunicacional.



Viena, jul. 2019.

Fonte: foto enviada por uma amiga.



Salamanca (ES), ago. 2019.

Fonte: foto de nossa autoria.



Vila Nova de Gaia (PT), jan. 2019.

Fonte: foto de nossa autoria.

Consideramos a compreensão da comunicação como transmissão superada e, em contrapartida, valorizamos a visão da comunicação como integradora, como relação, configurada em elos. Como bem lembram França e Simões, “a convivialidade e a criação de estados de compartilhamento (interesses comuns) são estabelecidos na e pela comunicação” (2016, p. 91). Logo, estudar a pichação é estudar práticas comunicativas, entendendo-as como “lugar de troca e de construção” (FRANÇA e SIMÕES, 2016, p. 92).

Além disso, é importante perceber que, ao depender da coletividade, do compartilhamento, toda comunicação opera na geração do simbólico. Ao possibilitar formas de ver, percepções, enquadramentos da realidade, os processos comunicacionais proporcionam leituras daquilo de que fazemos parte, gerando uma troca simbólica, nos dizem França e Simões (2016, p. 27). Podemos dizer que a experiência da urbe é afetada e reorientada a partir da interferência das pichações pela cidade. Estas, como tecnologias do simbólico (de modo similar à escrita), podem atuar sobre a relação entre os indivíduos e a dinâmica urbana, enunciando-se com claro propósito de ação comunicativa.

Consideramos fundamental pensar a comunicação como processo, que é sempre “histórico e reflete a experiência e as tendências da vida social” (FRANÇA e SIMÕES, 2016,

p. 40). Logo, definir a comunicação como algo restrito à transmissão de informações parece-nos promover um descolamento das vivências das quais faz parte e, portanto, uma tentativa de despolitizá-la. Assim, ao pensarmos sobre fenômenos comunicacionais próprios da cidade, entendemos como importante observar a urbanidade constituída e constituível a partir de diferenças e não só nas ações difusoras e massificantes da indústria cultural.

Garcia Canclini aporta nessa direção ao afirmar que, por transformar lugares em canais e possibilidades de fluxo, “a cidade converte-se em metáfora da sociedade da informação e da comunicação” (2002, p. 41), sendo necessário entender a relação entre a cidade e os processos comunicacionais que a compõem e como estes se vinculam à trama urbana. Para Canclini,

a cidade já não é mais vista como um mero cenário para a habitação e o trabalho, ou seja, como simples organização espacial, lugar de assentamento da indústria e dos serviços. Por outro lado, os meios de comunicação não são concebidos unicamente como redes invisíveis e deslocalizadas, cuja dinâmica poderia ser entendida somente através das estratégias empresariais e dos recursos tecnológicos mobilizados. (2002, p. 41)

A própria hegemonia cultural não é mais realizada apenas em verticalidades, mas em supostas estratégias integradoras, diz Canclini, de modo que “a comunicação não é eficaz se não inclui também interações de *colaboração* e *transação* entre uns e outros” (1997, p. 52, grifo do autor). Assim, a partir da compreensão da comunicação como meio de integração, a existência da pichação talvez seja questionada por ser rotulada e, portanto, restringida por uma classificação que lhe nega a potência de elo.

1.2.2- A pichação como mediadora para a interação

Na perspectiva associativa entre comunicação, produção de sentidos e interação, parece-nos importante referir a apreciação de Lucrécia Ferrara, em seu “Comunicação, mediações, interações”, sobre as relações de mediação e de interação. Já na apresentação do livro, Ferrara situa os eixos de sua elaboração para possibilitar a distinção dos dois processos comunicativos: (a) a mediação é um domínio comunicacional que entende a produção da mensagem do emissor para o receptor, unidirecional e consequência dos meios; (b) a interação é um domínio de possibilidades e incertezas no comunicar entre emissores e receptores, de forma mútua; (c) nas fronteiras entre mediação e interação constitui-se o domínio comunicativo em que se diferenciam as manifestações cotidianas (2021, p. 5, 8-9). A autora é enfática em considerar que “a distinção entre mediação e interação é fundamental” para que entendamos a cidade como meio comunicativo (2021, p. 104).

Assim, compreensões referentes a mediações e interações são colocadas em confronto, evidenciando a superação da visão da comunicação como transmissão. Se é comum vislumbrar os processos de mediação como consequências instrumentais dos meios técnicos, na perspectiva da comunicação como interação o receptor passa a ser entendido – diz Ferrara – como um «designer de significados» que

abandona o nicho que lhe havia sido reservado pela mediação programada [...] para aderir aos estímulos interativos do comunicar que o faz desenhar a comunicação que convém ao seu contexto e produzir, não a eficiência extensiva da comunicação instrumental, mas a redescobri-la no instante que configura a mediação como um espaço *entre*: uma espacialidade midiática que se distingue da natureza física do espaço, exatamente pela sua natureza *sígnica* de sentido fluído, indeterminado, ambivalente, interativo. (2021, p. 13, grifo da autora)

Ferrara alerta para a necessária compreensão de que mediação e interação não são, portanto, sinônimos, como, também, nem uma nem outra podem sintetizar a comunicação na totalidade de suas manifestações (2021, p. 10). Para dirimir a comum confusão, a autora assinala, ainda, a diferenciação entre comunicar e comunicação. Enquanto esta se caracteriza pela função instrumental da transmissão e se submete à alienação da massa pela lógica do espetáculo, o comunicar é evitado pela comunicação, por ser “difuso, ambivalente e frequentemente contraditório em relação àquilo que o senso comum entende por comunicação” (FERRARA, 2021, p. 27). O comunicar estaria, então, para o domínio da interação, que, por sua vez, remete a uma ação «entre», uma ação de transformação, sempre em fluxo e que permite a emergência de singularidades, diz a autora (2021, p. 123). Compreendemos, assim, que a pichação, como prática marginal no cotidiano, caracteriza o comunicar, uma potência interativa no dia-a-dia das cidades.

E a cidade é objeto de central consideração na abordagem de Ferrara, que a entende como fenômeno comunicacional. Alertando para a necessária distinção entre espaço urbano – como território – e cidade – “como relação comunicativa, troca, mediação e interação” (2021, p. 94), a autora afirma que existe tanto a comunicação que usa a cidade como simples suporte quanto a comunicação que propõe a cidade como “protagonista da relação entre vidas que transforma o espaço da cidade em manifestação comunicativa de espacialidades sempre presentes, embora possam trazer à tona experiências passadas” (2021, p. 103), ou seja, a que se configura pela experienciação cotidiana na construção do direito à cidade. O mundo diário da vida na cidade organizaria-se em possibilidades interativas, sempre abertas, difusas e, por isso mesmo, incorporadoras de mudanças. Pensamos, a partir disso, que, mesmo na cotidianidade urbana, tanto a cidade quanto a comunicação se materializam na revelação de

fragmentos a serem decifrados como propostas simbólicas. A pichação certamente aí se enquadra, participando da instauração de brechas de sentidos e potencializando novas leituras do viver e da cidade.



Brasília-DF, jul. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, ago. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Havana, nov. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Mas Ferrara ainda propõe a compreensão das relações de interação e de mediação como desencadeadoras de processos cognitivos distintos e que “subjazem às possibilidades da cidade ser ou estar, possuir identidade que a distingue e lhe permite ser no panorama das cidades globais ou simplesmente estar e, como tal, ser identificada de modo frágil e sutil” (2021, p. 104). Nos processos interativos seria, então, possível vivenciar a cidade em sua dinâmica, de estados que proporcionam múltiplas vivências. A inserção de intervenções nas ruas, nos espaços públicos, atuaria como um dos acionadores das diferentes opções disponíveis ao estar da cidade. Por outro lado, diz Ferrara, há uma cidade mediada⁹¹, que costuma definir a identidade da urbe, tanto «a partir de» quanto «apesar de» suas interações diárias (2021, p. 110).

Mesmo assim, pensando sobre as manifestações de rua no Brasil de 2013 e sobre a inserção das redes on-line no cotidiano, Ferrara enfatiza a complexidade dos fenômenos comunicacionais contemporâneos e situa mediações e interações como convergentes, pois se distanciam do programado sem se tornarem caóticas. Desse modo, contextualizar os processos comunicacionais em seu ambiente citadino apresenta-se como essencial a fim de que possamos “ir além dos contratos discursivos para perceber os processos de alteridade que, na

91 Aprofundamos essa proposição, abordando a cidade como meio, mídia e mediação no próximo capítulo, também a partir de Ferrara.

união entre corpo e mente, sujeito e objeto transformam a comunicação em ação essencial e exageradamente humana”, diz a autora (2021, p. 52).

Entendemos que é nesse sentido, valorizando o aspecto interativo e de transformação, que a própria cidade é compreendida por Ferrara como meio de comunicação, já que, pela arquitetura, “induz, através de materiais, técnicas e formas construtivas, a função, o uso e o valor do espaço e, nesse sentido, constitui o suporte através do qual a cidade se constrói como meio comunicativo que possibilite sociabilidades e interações em constantes transformações” (2008, p, 41). Então, em relação com as materialidades urbanas, interferências atuam promovendo comunicação para a interatuação. Como afirma Russi, “o sujeito se faz presente na simples existência da pichação, independentemente do conteúdo produzido. Manifesta-se pelo fazer, como afirmação das características identitárias [...] que atuam inicialmente na experiência e vivência do pichador e do outro (leitor)” (2009, p. 13). Resta acrescentar a isso a percepção de que interferências não significam, em si mesmas, atitudes contrárias ao ambiente de convivência urbana. Como pondera Altamirano,

não pautados em uma “agressividade” contra a cidade, como muitos colocam a respeito da pichação, mas, em grade medida, pela celebração do fazer conjunto, pichar não é necessariamente uma revolta, mas um momento de celebração e afetividade – aspecto reiterado nos discursos enunciados durante as muitas conversas e investigações que desenvolvemos ao longo deste estudo. (2018, p. 187)

1.2.3- Por uma comunicação para o comunicar

“O pedido elaborado e guloso que tinha a intenção de fazer escapa-se-lhe da memória; balbuceia; refugia-se no mais óbvio, no mais banal, no mais publicitado, como se os automatismos da civilização de massas não esperassem mais do que aquele seu momento de incerteza para o terem de novo sob o seu poder.” (Ítalo Calvino, Palomar, o museu dos queijos, p. 31)

A partir do delinear de nosso olhar sobre a comunicação e seus processos, torna-se possível compreender a perspectiva aqui proposta sobre a pichação, também, como processo comunicacional, agenciada para e a partir da «mancha» na parede mas que pretende alcançar um entendimento de dinâmica comunicacional bastante maior do que isso. Encontramo-nos com a pichação – como formas de intervenção urbana – e com ela e a partir dela pensamos sobre a intervenção humana, o pichar como atitude frente à vida.

Para ancorar esse olhar nos estudos de comunicação, gostaríamos, ainda, de referir – muito superficial e brevemente – duas perspectivas essenciais para a abordagem da

comunicação como dinamizadora de transformações: a Escola de Chicago, junto ao Interacionismo Simbólico, e a Teoria Crítica. A partir do situar de tais referências em França e Simões (2016), estabelecemos aqui parâmetros que perpassam nosso olhar. Tais arcabouços representam, a nosso ver, afinidades com a entendimento da comunicação como processos de construção de sentidos e nos auxiliam no pensar na semiose pichação e em sua potência iconoclasta.

Ao recuperar os estudos da comunicação, França e Simões (2016) referem que a temática do urbano e dos movimentos de reorganização social na cidade ganharam ênfase, já na primeira metade do século XX, e destacaram o significado das ações para os indivíduos. Teria sido, então, por este viés – o da ativação de sentidos – associado à dinâmica urbana sempre em configuração a partir de suas múltiplas facetas, que as elaborações da Escola de Chicago e do Interacionismo Simbólico passaram a interessar ao campo da comunicação.

Assim, as questões referentes aos imigrantes nas cidades, à reorganização social e aos processos de aculturação marcam as abordagens de Robert Park, que se destaca ao desenvolver “uma sociologia mais voltada para o cotidiano e o âmbito das interações” (FRANÇA e SIMÕES, 2016, p. 86). Mesmo que seu trabalho tenha tido, também, uma preocupação de ajuste dos meios de comunicação – especificamente o jornal – ao público-alvo e, portanto, possa ser algo conservador, soa-nos bastante relevante o papel por ele atribuído à comunicação, o que se sintetiza em “a convivialidade e a criação de estados de compartilhamento (interesses comuns) são estabelecidos na e pela comunicação”, como recuperam as autoras (2016, p. 91). Portanto, para Park, “os meios perdem sua natureza transmissiva e são tratados como mediadores. Se a cidade é um mosaico de diferenças e uma *web of life*, as práticas comunicativas são elos, elementos e lugar de interconexão” (FRANÇA e SIMÕES, 2016, p. 91, grifo das autoras).



Évora (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Paris, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, maio. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

A partir do entendimento de que ocorre interação e que esta se dá calcada nas significações, ou seja, no aspecto simbólico de práticas e mensagens, o Interacionismo Simbólico valoriza a relação entre a comunicação e o agenciamento de ações ou comportamentos. Logo, as relações entre a cidade e os cidadãos dependeriam, também, do que a comunicação põe em diálogo no cotidiano, já que “agimos no mundo em função da leitura de significados que revestem as situações vividas” (FRANÇA e SIMÕES, 2016, p. 97).

Outros nomes que poderiam ser explorados são os de Erving Goffman e de Georg Mead. Ambos são referidos por França e Simões (2016), por seus trabalhos voltados à comunicação pública como jogo dramático, que podem contribuir nas análises de estratégias midiáticas e, portanto, nas tentativas de controle dos comportamentos em sociedade, pensamos. Em Mead, dizem as autoras, encontram-se, ainda, elementos para “quebrar o determinismo midiático e entender essa relação como uma interlocução, com sujeitos dos dois lados (o público é também um sujeito que interpreta, se posiciona)” (2016, p. 107). Justifica-se, então, o foco na perspectiva da interação a partir da ou na produção simbólica e ganha força a percepção de que pode, sempre, constituir-se o comunicar e, a partir dele, a atuação para a resistência.

Também aspectos centrais da Teoria Crítica perpassam nossas reflexões sobre a pichação como processo comunicacional para a transformação social. Embora tal abordagem costume ser criticada por demonizar a indústria cultural e projetar a contemporaneidade como um estado de barbárie – e parece que estavam certos! – em que não se apresentam

possibilidades de rupturas, também podemos afirmar, junto com França e Simões (2016, p. 130-131), que a Teoria Crítica em muito contribui para a perda da ingenuidade quanto ao uso da comunicação para efeitos de domínio. E por isso mesmo, podemos hoje enxergar, nos pequenos gestos e expressões de indivíduos ou de grupos que integram a dinâmica urbana, a produção de espaços de potências dissonantes.

Para superar a proposta e a manutenção de uma visão da comunicação como instrumento apaziguador das multiplicidades e de suas potências, que atua a serviço de um projeto de dominação e domesticação pelo consumo, entendemos como urgente a compreensão da necessidade de defender e colaborar para a valorização da comunicação como «ação com». Entendemos que já há formulações sobre uma dinâmica de comunicação para o comunicar, mas elas não aparecem, comumente, praticadas na comunicação em geral. A consideração de França e Simões (2016) sobre o processo comunicativo nos parece assinalar os aspectos da relação comunicacional para a interação e interatuação. Quando elas afirmam que a comunicação deve acontecer a partir do embricamento entre “os interlocutores (a presença correferenciada de um e do outro); uma materialidade simbólica (a produção discursiva); a situação discursiva (o contexto imediato; sua inserção numa estrutura sócio-histórica particular)” (2016, p. 28), cuja inter-relação se dá de forma móvel e diversificada, enxergamos o fazer pichador como comunicação. Logo, a partir desses apoios, buscamos compreender como se dão tais relações, como podem se configurar as interações na urbe a partir da interferência do gesto pichador, qual é, portanto, a dinâmica da semiose pichação.

Entendemos que observar um fenômeno comunicacional como o da pichação a partir de um olhar decolonizante, ou seja, que diverge da abordagem meramente transmissiva e redutora da comunicação a uma dinâmica unidirecional ativo-passiva é, além de coerente e imprescindível, uma tentativa de contribuir no desenvolvimento de um marco teórico da comunicação próprio da América Latina que desnaturalize a visão dominante e abra espaço para as práticas comunicacionais ocultadas.

Como diz o comunicólogo Raul Fuentes Navarro, “somos feitos de comunicação, como indivíduos e como sociedades, mas também usamos a comunicação para afetar particularmente esta constituição” (2004, p. 15). Não é mais admissível inocentar processos e mecanismos. Também as compreensões sobre a teoria da comunicação devem resgatar suas implicações com as formas de a realidade desenvolver-se. Seja referindo a comunicação como fenômeno ou como instrumental midiático, torna-se progressivamente evidente que ambos

existem contextualizados e sempre funcionam como gesto, como ação. Logo, “agem” em alguma direção.

Obviamente, também a comunicação como campo de estudos está inserida na lógica vigente e sofre as pressões por ajustar-se e excluir de suas abordagens objetos de estudos dissonantes da manutenção do sistema. Assim, as relações de poder a perpassam, mesmo no âmbito acadêmico, e é urgente, como afirma Navarro, “avançar na tarefa central do estudo acadêmico da comunicação: a produção social de sentido sobre a produção social de sentido” (2004, p. 3). A pichação constitui-se como uma produção social de sentido sobre a produção social de sentido. A pichação apresenta-se, para nós, como demarcadora da realidade que construímos e como capacitada a propor outros formatos. Contudo, a maior problemática em seu processo parece ser a atribuída – ou não – legitimidade às vozes que nela falam. Por isso, negar ao fenômeno da pichação seu *status* de comunicação é deslegitimá-lo como constituidor das práticas sociais urbanas, seu fruto e, simultaneamente, seu construtor.

Nessa direção, desvincular-nos do referencial norte-americano dominante em estudos acadêmicos da comunicação é uma das tentativas que aqui fazemos. Avaliamos ser necessário abordar a comunicação de modo mais holístico, contextual. O momento anterior precisa ser ultrapassado. Muitas vezes, parece-nos que, nas teorias da comunicação,

por razões ideológicas historicamente explicáveis, as perspectivas instrumentais mais reducionistas parecem ter predominado na constituição do campo acadêmico, focalizando a atenção nos meios ou nas mensagens e não nas interações entre sujeitos ou entre estes e as instituições. Mas sua eficácia explicativa, interpretativa ou retórica, ao operar essa redução, gera mais problemas do que os que resolve, porque o que ela "deixa de fora" é justamente o que é indispensável explicar: a constituição comunicativa da realidade social.” (NAVARRO, 2004, p. 15)

A tensão entre intervenções urbanas e o cotidiano das ruas das cidades pode ser entendida como sinalizadora metonímica das possibilidades da sociedade em sua totalidade. Assim pensamos por enxergarmos na pichação mais do que o ato de produzir visualidades em suportes urbanos. É muito instigante observar e pensar sobre o processo de pichação quando se compreende que pichações caracterizam um querer fazer no não dever fazer. É um modo de agir, de portar-se, de viver as relações cotidianas e de urbanidade. Há outras formas de constituir esse tipo de relação, mas as pichações explicitam essa ruptura na via pública. Algo que não estava ativado aparece, é posto em pauta e, portanto, transformado em acontecimento. Comunica algo dissonante do programado, pois não condiz com o viés dominante na comunicação midiática – o da comunicação para o entretenimento e consumo –, oferecendo possíveis rupturas ao promover uma comunicação para ser pensada, estimulando o

estranhamento, a reflexão.

Pensamos que a pichação é capaz de instaurar na vida urbana uma dinâmica mais lúdica, enigmática, similar a jogos de deciframento. Como sugere o filósofo Byung-Chul Han (2020a), talvez necessitemos prestar mais atenção às formas do que aos significados – sempre sobrevalorizados na sociedade da informação (e não do comunicar). O aparentemente sem sentido pode atuar nas instâncias do sensível e despertar outras modalidades do conviver. Minha mãe vez ou outra me pergunta: «mas qual é o sentido disso?» Frente a pichações, com certeza muitos fazem a mesma pergunta. E é lindo que isso aconteça. A pichação age no receptor. E ele colabora – talvez sem perceber – na continuidade do efeito pichador.



Évora (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, jul. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

Reivindicamos também a afetividade na perspicácia de Paulo Freire (1987), cuja base educativa e de conscientização é o diálogo e, por isso, em muito contribui na construção de um paradigma comunicacional pautado na arte do encontro e da composição pelo alter. Como bem pontua Navarro, “a compreensão da comunicação contemporânea não pode ser tarefa exclusiva de ninguém, pois não pode ser produzida sem o aporte dos saberes de outros” (2004, p.16). Interessante, em relação a isso, lembrar que, de acordo com a episteme consumista-individualista em que estamos imersos, «minha liberdade termina quando começa a do outro». Tal abordagem desvincula os fazeres, procura apagar a continuidade de que são parte. Se vivenciássemos a episteme da colaboração, do pertencimento ao todo, a frase seria «minha liberdade se faz COM a do outro»⁹². O próprio cotidiano das cidades – marcado pela

92 Alerta memorável feito pelo professor Pedro Russi em sala de aula, em 2017.

aglomeração populacional em dinâmica de um organismo – favorece a percepção da coletividade, da interdependência, da interação. E pichar a urbe resgata a comunicação como ato político, de disputa, de poder, de ação sobre o outro. Como reação a isso, configura-se o que Russi chama de domesticação⁹³ (2016a), pois não se quer que esse tipo de poder seja percebido e exercido. É facilmente observável que a lógica vigente prefere a manutenção da comunicação unilateral, para o entretenimento, entrópica, não dialógica. Como diz a filósofa Márcia Tiburi,

os discursos dos meios de comunicação são construídos para evitar o diálogo, que leva ao pensamento analítico e crítico e, além de tudo, é construtor de laços cognitivo-afetivos, é preciso criar outras mídias que não apenas proponham outros discursos, mas que sejam capazes de instaurar processos dialógicos em sociedade. (2015, p. 42)

Enxergamos nas pichações essa possibilidade, de instaurar e valorizar processos dialógicos no cotidiano das cidades. Estudar como as pichações constituem comunicação pode auxiliar-nos na compreensão do que vivemos, valorizando as complementaridades e tensões entre diferentes campos de saber, em uma perspectiva dialógica e de colaboração, não por questões morais, mas porque a comunicação é um processo vivo, relacional, interativo e gerador de transformações. Acreditamos, como Lefebvre, que “a comunicação, a participação, o amor, o repouso, o conhecimento, o jogo, são sempre impossíveis (como totalidade) e possíveis (como momentos). A utopia de hoje será amanhã o racional e o urgente. O impossível transforma-se em possível a cada dia” (1972, p. 46). A pichação está para os momentos que podem espacializar as ruas e o cotidiano das cidades.

93 Trabalhamos esse conceito no capítulo quatro, sobre iconoclastia.

2 – A PICHACÃO ESPACIALIZA



Brasília-DF, Lago Norte, abr. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

“Se as ruas estão chamando, deixe sua mente aberta. Onde quer que você vá, minha caligrafia te desperta. Me chamam de andarilho por onde eu passei. Eu nunca vi coroa nem tampouco conheci o rei. Sou apenas mais um entre tantos que estão inseridos na mesma cultura, a arte rabiscada que já levou pra sepultura. Qué colá? É só chegá junto, mas não venha pensando que é disney. Eu não posso mudá de assunto e querê transformá o pato em cisne. A verdade às vezes doi, quando aparece de surpresa. A tinta não destroi, mas afasta a tristeza.” (homem, LUZ, 1:41:41-1:42:18)

A pichação fala nos espaços urbanos. Logo, tratar da pichação requer tratar da rua, da cidade, da dinâmica urbana; de situações – sempre determinadas em espaço e tempo. Dessa forma podemos ativar a necessária contextualização do olhar analítico. Inferimos que a

relação espaço-temporal é definidora das existências. Assim, perguntamo-nos que tempo e que espaço são esses onde se constituem as pichações. É na valorização das relações espaço-temporais que se pode compreender o fenômeno comunicacional em análise, vislumbrando o contexto que o abriga, o torna possível e, simultaneamente, dele também resulta. Como afirmam França e Simões,

o conhecimento da comunicação surge marcado pelas questões colocadas pela urbanização crescente, pela fase de consolidação do capitalismo industrial e pela instalação da sociedade de consumo, pela expansão do imperialismo norte-americano, pela divisão política do globo entre capitalismo e comunismo. (2016, p. 35)

A pichação é um fenômeno de comunicação e, também como tal, é perpassado pela dinâmica urbana. Ao apropriar-se do espaço público urbano e constituir-lo, a pichação fala sobre os processos de vida que estruturam a urbe, comunicando na, da e para a cidade, embora, como diz Adriana Almada, “urbe (que) não é um lugar físico, mas um processo de conexão planetária gerado por alta tecnologia nas redes informatizadas” (2013, p. 32). Geram-se, assim, nexos identitários entre indivíduos a partir de uma cultura urbana que supera a escala de cidade e país.

Para tratar do ambiente da pichação, pensando sobre as relações espaço-temporais, as diferenças e tensões entre lugar e espaço, a dinâmica cotidiana urbana e a potência de espacialização das pichações, mobilizamos neste capítulo especialmente propostas conceituais de Milton Santos, Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Guy Debord, Lucrecia Ferrara, Michel Foucault. Junto a eles, vários outros nomes nos ajudam na reflexão a seguir.

2.1- A pichação onde, quando e como

A pichação situa-se em ondes e em quandos, múltiplos. Como não a entendemos restrita aos traços no suporte urbano mas como ato de sentido, sua produção ocorre a partir da interação entre vários sujeitos em diferentes momentos e, portanto, em espaços diversos, mesmo que a intermediação cumprida pela «mancha na parede» se localize, materialmente, em um mesmo lugar.

Operacionalmente, necessitamos abordar as categorias espaço e tempo. Entendemos tal classificação, entretanto, apenas como formal, pois espaço e tempo são categorias de

percepção do real e significam em interdependência, de modo que se complementam e se possibilitam.

A definição de espaço de Milton Santos (1994) é nuclear em nosso trajeto de raciocínios sobre o fazer pichador. Especialmente em seu “A natureza do espaço”, Santos esclarece que não há espaço separado do tempo e que, portanto, espaço é diferente de lugar – localização topográfica no mapa. A relação espaço x tempo é traduzida pelo autor na compreensão de que o espaço é o conjunto dos «fixos» – elementos naturais e artificiais do lugar – com os «fluxos», a vida ali existente. Para Santos,

o espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, entre sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. Sistemas de objetos e sistemas de ações interagem. De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações, e, de outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra sua dinâmica e se transforma. (1994, p. 55)

A perspectiva da transformação permanente é muito importante. O espaço contém o movimento e, por isso, se transforma. “Os objetos não são as coisas”, diz Santos (1994, p. 44), são trajetos do fazer humano, das vivências, e tendem a existir para satisfazer as necessidades definidas pelos poderes hegemônicos.

Assim, na capital brasileira – como em outras grandes cidades –, a necessidade definida parece ser a da mobilidade automobilística, de modo que Brasília não é uma cidade com escala humana, e, talvez por isso, escreveu Clarice Lispector sobre a jovem cidade: “Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo” (1980, p. 84). A impressão de Lispector sobre o embricamento entre espaço e tempo encontra respaldo na visão de Michel de Certeau, para quem o espaço

é um cruzamento de mobilidades. É, de certo modo, animado pelo conjunto de movimentos que aí se ocorrem. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e fazem funcionar em unidade polivalente programas conflitantes ou proximidades contratuais. (1998, p. 201)

Assim, entendemos que cidades como Brasília-DF gritam o descompasso entre vivências cotidianas de seus cidadãos e a programação urbana para o fluxo diário. Por isso mesmo, intervenções urbanas podem atuar na modificação da percepção espaço-temporal desse ambiente. Como diz Russi, “o grafite se desenvolve chamando a atenção para recuperar um tempo urbano perdido nas cidades que adotam escalas não humanas, de não caminhantes” (2016a, p. 76). O estar corporeamente na cidade, em movimentação física humana e não proporcionada por outros motores, possibilitaria, então, intensa relação entre sujeitos e espaço-tempo, pois o experienciar é um processo e demanda a vivência da temporalidade em

tensão com a espacialidade. A própria unicidade de cada interação vivenciada orienta nossa compreensão no sentido do aqui-agora, o que nos lembra Walter Benjamin falando da aura das obras: “Porque a aura está ligada ao seu aqui e agora. Não há nenhuma cópia dela” (2003, p. 70). Ou seja, também as vivências são situadas espacio-temporalmente e são irrepetíveis.

Em sua fundamental dissertação, Micaela Altamirano assume que as separações das percepções do vivido em categorias como espaço e tempo são «suspensas» pelo entendimento “de que são as pessoas em movimento na/pela cidade, na experiência sensível com ela, que constroem os sentidos socioespaciais, que geram as espacialidades” (2018, p. 33). Logo, podemos dizer que, apesar dos mecanismos de controle e censura, “o *emprego do tempo* na cidade pelos habitantes dessa cidade” – como expressa Lefebvre (2001, p. 70, grifo do autor) –, constitui uma prática social que, nas cidades contemporâneas, inclui a pichação. A complexidade da dinâmica urbana compõe-se também de práticas que vivem o tempo de modo diferente ao instituído. E inclusive essa outra temporalidade faz a cidade.

Milton Santos (1994, p. 39) diz que as grandes cidades são a maior representação da união entre tempo e espaço. Mesmo hoje, na aldeia globalizada explicitamente on-line, é perceptível que “há apenas um relógio mundial, mas não um tempo mundial.” [A multiplicidade das vivências seria cada vez maior e, de todo modo], “para o homem comum, o Mundo, mundo concreto, imediato, é a Cidade, sobretudo a MetrÓpole” (SANTOS, M., 1994, p. 40). É no movimentar-se diário que construímos a cidade para cada um(a).



Sintra (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Praga, jul. 2019.
Fonte: foto enviada por uma amiga.

Yuval Harari recupera, em seu “Sapiens”, a introdução e a dominância das grades

horárias no cotidiano urbano a partir da revolução industrial. Depois das fábricas, diz o autor, “as escolas também adotaram grades horárias precisas, seguidas dos hospitais, dos gabinetes de governo e das mercearias. Mesmo em lugares desprovidos de máquinas e linhas de montagem, a grade horária imperou” (2018, p. 364). E Richard Sennet aponta, já em seu “Carne e pedra”, o quanto a dinâmica temporal faz a espacialidade urbana ao relembrar o impacto do metrô de Londres no aspecto da cidade.

Ainda que o sistema arterial-venoso do metrô tenha criado uma cidade mais misturada, suas fronteiras temporais mantinham-se bastante claras. Durante o dia, a cidade fluía por baixo do solo, em direção ao coração; à noite, esses mesmos canais subterrâneos esvaziavam o centro, à medida que as pessoas regressavam às suas casas. A geografia passou a depender do relógio: densidade e diversidade, de dia, dispersão e homogeneidade, à noite. Evidentemente, o contato diurno não aproximava as classes tanto assim. Os que trabalhavam ou faziam compras acabavam partindo. (SENNET, 2003, p. 273)

Também a pichação, como fenômeno comunicacional, atua como interferência temporal na urbe⁹⁴, traçando marcas que podem ser acessadas pelos transeuntes e que potencializam uma vivência durável da experiência diária urbana a partir da interação requerida para sua produção pelos diferentes intérpretes e suas relações com o ambiente (FORT e GOHL, 2016, p. 30). Na efemeridade da «mancha» na parede, a força da relação mais duradoura com o urbano.

Parece-nos que a pichação é capaz de acionar a vivência do momento, contrariando – em sua força transgressora – a lógica do espetáculo, em que “a realidade do tempo foi substituída pela *publicidade* do tempo”, como formula Debord (2003, 154, p. 125, grifo do autor). Em detrimento da relação proposta pelos “pseudo-acontecimentos que se amontoam na dramatização espetacular [e] não foram vividos pelos que deles são informados e, além disso, perdem-se na inflação da sua substituição precipitada a cada pulsão da maquinaria espetacular” (DEBORD, 2003, 157, p. 126), a pichação estimularia o resgate do valor de uso do tempo, em que este é realmente vivido e constitui parte da história individual e coletiva dos sujeitos.

A pichação tem, em nossa percepção, a força para distinguir e, simultaneamente, unir em multiplicidades as realidades do meio urbano. E é disso capaz porque promove situações para que vivenciemos o urbano. Recorremos novamente ao impacto que a nova capital provocou em Lispector, quando ela diz: “Brasília não é crochê, é tricô feito por máquinas especializadas que não erram” (1980, p. 105). Tal associação à simetria impressa à nova metrópole pode ser relacionada à provável ausência de situações urbanas para Clarice

94 Urbe significa não só a cidade em sua estrutura, mas em sua representação e dinâmica, a partir de Ferrara.

observar e vivenciar. Estas, as situações urbanas, ressaltam o embricamento espaço-temporal das vivências e, segundo Vera Pallamin,

as situações urbanas, tomadas enquanto campos de significação, são qualificadas por um conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais e estéticas, cujos sentidos perpassam sua materialidade e os processos nos quais se constituem, concomitantemente. (2000, p. 15)

Nas tensões da vida nas cidades, constituem-se as histórias, mas o que domina é a história oficial. Dissemina-se um recorte, uma versão metonímica tanto das vivências espaciais quanto temporais do dia-a-dia urbano. Como veremos à frente, há uma paisagem-cidade⁹⁵ a nos guiar. E o acelerado fluxo temporal estimulado deve assegurar as não-percepções das possíveis situações urbanas.

Por isso mesmo, entendemos a fala de Milton Santos (1994, 2001) sobre o poder dos «homens lentos», os pobres, que seriam os decisores da dinâmica urbana. Mesmo sabendo da coexistência das diferentes temporalidades no cotidiano urbano, “o mundo de hoje parece existir sob o signo da velocidade”, diz Santos em seu texto “Elogio à lentidão” (2001). Contudo, a força é dos mais fracos, lentos, “e não dos que detêm a velocidade elogiada por um Virilio⁹⁶ em delírio” (SANTOS, M., 1994, p. 41). Os lentos seriam aqueles que, pelo cerceamento provocado por sua condição social, não se encontram totalmente reféns das imagens prefabricadas de cidade, experienciando sua multiplicidade e incompletude e, por isso, melhor percebendo-a em sua inteireza. Dessa maneira, a dissonância temporal estabelecida entre a cidade publicizada e cidade vivida poderia alavancar tensões criativas entre cidadãos e suas incursões pela urbe.

A pichação pode ser compreendida como expressão dessa força criativa dos «fracos» nas cidades. Nas impossibilidades de expressão e acolhimento nas cidades contemporâneas e regidas pela ordem neoliberal, alguns optam pela duração no espaço público e, para tanto, solicitam a interação com os Outros. É uma escolha que não condiz com a temporalidade produtiva, pois constitui uma «parada», um desvio. É uma ação de insistência, de resistência ao estipulado como ideal. Nessa direção, a lentidão – de Milton Santos – é uma potência de transformação. O estar à margem da aceleração, nos espaços «opacos» – como diz Santos (1994) – requer a luta para sobreviver e, por isso mesmo, a relação com uma cidade como lugar de obstáculos, que exige deciframento permanente. Nesse desconforto, a pulsão do

95 Essa noção é trabalhada a partir de Ferrara, ainda neste capítulo.

96 Retomamos algo da fala de Virilio ao falar sobre a pichação no ambiente do Instagram, no 4º capítulo.

estranhamento, em potência criativa. Nesta, a resistência.

2.1.1 – Espaços de produção de sentidos

Abordar o situar no tempo e no espaço corresponde a acessar o contexto de qualquer texto, isto é, de qualquer processo de produção de sentidos. Este configura-se sempre situado – o que é abordado no próximo capítulo –, integrando um ambiente sógnico, na continuidade dos trajetos interpretativos comuns ao cotidiano. Mesmo as noções espaciais de núcleo e margens⁹⁷ contribuem na percepção da dinâmica de discursos constituintes das cidades. E nestas, é preciso perceber a interdependência entre periferia e centro, e, inclusive, a imersão deste, bem definido, no todo periférico e multifacetado.

Assim, o ambiente urbano caracteriza uma espacialidade, de traços próprios, e na qual se delineiam os processos comunicacionais e a produção de novos textos. Na aglomeração característica das cidades, as possibilidades de reconhecimento e produção de sentidos sinalizam a interligação constitutiva entre os mais variados formatos e enunciados. Nada existe em isolado; tudo existe interligado.

A pichação é fruto e alimentadora desse processo. Vista como algo indevido, um desvio ao padrão desejável, pode, por isso mesmo, estimular novas percepções ao disparar a impressão do não-entendimento. Contudo, seu situar é essencial para que essa tensão exploda em novos sentidos. Assim, no ambiente urbano, podemos distinguir algumas variáveis nas relações entre o estar ali e os sentidos por isso possibilitados. Russi assim situa:

o espaço é entendido como o lugar da atuação, de coexistência de diferentes ações dos sujeitos em suas dinâmicas de produção sobre o urbano, conformando-o, assim, como lugar de habitus. O território é compreendido como o espaço onde se movem as comunidades urbanas, lugar de vivências, de encontro, que, através da circulação e demarcação dos suportes, explicita a coexistência urbana. O cenário é entendido como o espaço específico onde ocorrem as ações e atuações dos sujeitos na urbe. O local é entendido como o entorno direto do suporte para as manifestações das ações dos grafiti. (2016a, p. 99-100, grifo do autor)

Compreendemos o ambiente urbano, então – em perspectiva de crescente proximidade entre os intérpretes e suas ações de produção e reconhecimento da pichação –, como lugar em sua dimensão geográfica, de características físicas; o espaço como a dimensão praticada, vivida nesse lugar; o território como o identificador de distintas afinidades e condições comuns mas diferenciadoras entre as espacialidades; o cenário como as condições espaço-

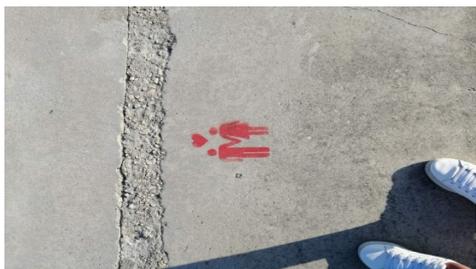
97 Como veremos a partir de Lotman (1996), quando trato de espaço semiótico e de semiosfera, no próximo capítulo.

temporais mais momentâneas em relação às ações; e o local como as condições diretamente associadas ao suporte material da pichação. Não é, entretanto, a diferenciação da nomenclatura em si que importa aqui, mas a demarcação de distintas camadas de interação, todas inter-relacionadas e interdependentes. Essas «camadas ambientais» compõem-se e recompõem-se com e pelas pichações. A cidade, os lugares e os locais – como estruturas físicas – existem antes da pichação, mas não são os mesmos a partir dela; já espaço, território e cenário – quando estamos pensando na pichação – só existem a partir dela, pois são dimensões abstratas que se configuram em tensão com as dinâmicas em atualização. Assim, a cidade e seus lugares tornam-se espaços porque há vida ali; constituem-se em territórios porque afinidades são estabelecidas nas vivências estruturadoras dos espaços, em laços vinculantes e identidades interligadas; e os cenários refletem as condições do momento da pichação, logo, só existem em relação àquelas condições momentâneas.

“Existem barreiras, existem muros, existem prédios que ninguém que, que... que construíram num espaço que quem destinou, quem deu tal ordem pra que tal espaço seja de x pessoa? Então por que impedirem que a gente escreva ou que seja o nosso nome?” (B., áudio, abr. 2020)

Embora à frente usemos predominantemente a noção de espaço – como demarcador das vivências –, gostaríamos de destacar brevemente a lógica territorial como realidade – logo, projeção – na dinâmica urbana. O termo território contém uma intensidade associada à terra e, por isso, a pertencimento, ligação, identificação. Talvez outra noção que com ela estabeleça associação intensa seja comunidade, já que é baseada na reunião de características vinculadoras.

Junto à ligação espaço-física mas para além dela, a referência a territórios sinaliza conjuntos de vivências associáveis ou não ao âmbito geográfico que são sintetizadas na noção de determinadas culturas. Garcia Canclini (2008, p. 309) refere a dinâmica de desterritorialização e reterritorialização como processos em que as relações «naturais» entre a percepção das vivências e os aspectos geográficos e sociais se enfraquecem ou se atualizam no reconhecimento em novas produções. Assim, mecanismos de expressão das tensões simbólicas e sociais demarcam relações em espaço e tempo, como é bem detectável na observação das inscrições urbanas. Por vezes, a pichação propõe diálogos mais amplos, relacionáveis a pautas macro, mas, por outras, anuncia-se diretamente à comunidade em que está suportada. Mesmo assim, as ressignificações por ela ativadas podem alterar-se sempre e a qualquer momento, relativamente às experiências que integra nas situações em jogo.



Aveiro (PT), ago. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, dez. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

Pedro Russi (2016a) enfatiza o caráter simbólico definidor dos territórios. Para ele, através de operações simbólicas são demarcados os limites espaciais identificadores de determinadas narrativas operadoras de sentido. E a importância do reconhecimento em territórios é a da possibilidade da percepção de si e das relações de pertencimento que constituem cada sujeito. Como elabora Russi:

A importância de marcar os espaços como territórios está na possibilidade de reconhecê-los como próprios, estabelecendo uma identificação e distinção que se manifesta nos sentidos produzidos sobre esse território, e nos elementos (operadores de sentido) utilizados na produção desses efeitos simbólicos. As alteridades não se dão apenas pelos percursos construídos, mas também pela forma como interagem os sujeitos que, dialogicamente, vão construindo diferentes imaginários interpretativos – por meio dessas distintas estratégias de representação -. (2016a, p. 103)

A partir disso, ressaltamos que, além de não se restringir ao que está na parede, a pichação acaba por constituir, potencialmente, um elo entre pichadores e demais cidadãos, e o ambiente urbano, atuando, então, em sua dinâmica. Podemos dizer que tanto quem executa a pichação quanto aqueles que com ela têm contato são «suspensos» – ainda que por instantes – da lógica estatisticamente prevista e conectados com as características daquele momento e lugar, espacializando-o. Há na pichação uma potência estética constituída na interação que a configura (RUSSI, 2016a). Mesmo que por segundos – no caso dos transeuntes –, algo se modifica ali e então.

A força transgressora e, portanto, transformadora do gesto pichador toma importância frente ao que se observa como características do ambiente urbano: ser pensado e executado para atender a propósitos financeiros e não à vida das pessoas e demais seres vivos. É possível detectar tal opção já nos planejamentos urbanos. Lefebvre (1972) assim define o papel dos que desenham o formato e o funcionamento das cidades:

Os urbanistas dividem-se em técnicos da circulação e em estetas que gerem, em planos massivos, contrastes de linhas, volumes e cores, como se o “habitar” se definisse pelo consumo desses contrastes espetaculares. Ignora-se o que é um tempo social, um espaço social adequado e se há o desejo de construir novas cidades. Quanto à construção de edifícios, todos sabem como seria fácil transformá-la. (1972, p. 19)

O tempo social é um tempo de coexistência, logo, de possibilidades várias. Nessa consideração, valoriza-se a percepção do residual, daquilo que não é contemplado e constrangido pelo poder dominante. Nas brechas dos próprios planejamentos e, especialmente, do real atualizado, estariam as potências de mudança. Em nossa percepção, as pichações representam essas brechas oxigenantes da urbe.

É fácil constatar que a lógica sufocadora dominante nas cidades contemporâneas é a da dinâmica financeira, naturalizada na mediatização do viver. Através de dispositivos cada vez mais presentes e orgânicos, a imagem do real é organizada e orienta-nos para o consumo, não para o viver. A imagem torna-se a referência, tomando o papel da experiência do real, de sua atualização e percepção. O fenômeno urbano também ampara-se nesse processo de mediatização, que opera metonimicamente, omitindo a perspectiva histórica e situadora dos acontecimentos e, portanto, contextualizadora e reveladora da episteme dominante.

Bolívar Echeverría (2007) define a episteme vigente como modernidade⁹⁸ capitalista e destaca que esta é perpassada pelo mito do progresso e depende de uma dinâmica cada vez mais acentuada de violência. O processo de opressão, central à dinâmica de mercado, é assim caracterizado pelo autor:

Distintos elementos determinantes dos modos de vida tradicionais, distintos subcódigos dos sistemas semióticos e linguísticos herdados, distintos usos e costumes pré-modernos ou simplesmente não modernos, em suma, distintas determinações da "forma natural" dos indivíduos (singulares ou coletivos) são sistemática e implacavelmente oprimidos e reprimidos na dinâmica do mercado ao longo da história, no caminho que leva a esse "grau zero" de identidade humana moderna. (ECHEVERRÍA, 2007, p.2)

A opressão presentifica-se no dia-a-dia das cidades e passa a «fazer parte» do existir. É naturalizada. A lógica do espetáculo bastante contribui para esse processamento. No capítulo "A ordenação do território" de seu "A sociedade do espetáculo", Debord aponta – no aforismo 165 – a unificação espacial como um dos mecanismos capitalistas que garante a banalização das existências. Ilustrativo disso seria, para Debord (2003, aforismo 168), o turismo – equivalente à circulação humana como consumo –, que orienta à mera distração a partir daquilo que se tornou banal e provoca, assim, a pasteurização dos diferentes. Como efeito, a dinâmica da separação e o autoconsumo.

Todas as forças técnicas da economia capitalista devem ser compreendidas como agentes de separação, o urbanismo é o equipamento da sua base geral, que prepara o solo que convém ao seu desenvolvimento; a própria *técnica da separação*. [...] Mas a organização técnica do consumo não é outra coisa senão o arquétipo da dissolução geral que conduziu a cidade a *consumir-se a si própria*. (DEBORD, 2003, 171 e 174, p. 132 e 135, grifo do autor)

98 A noção de modernidade é trabalhada no 4º capítulo, junto à explanação sobre iconoclastia.

No olhar debordiano, o foco no consumo promove a banalização do viver em detrimento da espetacularização de recortes «elevados» ao *status* de mercadoria. Não são os acontecimentos comuns, rotineiros, essenciais à vida que importam, mas alguns selecionados e que todos devem querer associar a si. Rapidamente se percebe que a pichação não cabe nessa dinâmica. Diferenciar-se, interferir, perturbar são expressividades que não se ajustam à lógica pasteurizada de consumo. Nesta, mais do mesmo é a receita da estabilidade. O que incomoda deve ser removido. Assim, a pichação é interpretada e, mais do que isso, propagada como sujeira, o que facilita o entendimento de que é preciso pasteurizar, higienizar a urbe.

Podemos ainda entender a dissonância que a intervenção representa na dinâmica urbana a partir da dimensão narrativa que nela se disponibiliza. Compreendendo o conceito de narrativa a partir de Bakhtin (MACHADO, I., 1998, p. 33), o associamos ao que pode se configurar quando somos afetados por uma pichação na rua. Então, construímos e percebemos uma situação, um momento de processamento e, logo, de vivência. Exatamente a não valorização disso é aspecto apontado por Byung-Chul Han em sua crítica ao capitalismo. Este, diz o autor, omite as narrativas e a elege o recurso do contar, sempre quantitativo, o que, em consequência, “priva o tempo de toda significação” (2020a, p. 62). Dessa forma, o contato com a pichação seria reduzido ao metonímico «mais uma mancha», ou seja, referenciará apenas a superfície sinalizada e não a história que ela contém e possibilita.

No dia-a-dia estaria a oportunidade de sentir e compreender o mundo que compomos. Michel de Certeau (1998) aborda essa caracterização reivindicando o homem ordinário e suas maneiras de vivenciar o ambiente. O autor propõe um olhar alternativo à vista «aérea» dos urbanistas e dos mapas que desenham a cidade a partir de uma relação mais horizontal com a urbe, no andar pela cidade, por exemplo. Dedicando o cap. VII – “Caminhadas pela cidade” do seu “A invenção do cotidiano” para falar das práticas de espaço, o autor diz que “a vontade de ver a cidade precedeu os meios de satisfazê-la” (1998, p. 170) e contrapõe a isso o dissonante no cotidiano como oportunidade.

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade *opaca e cega* da cidade habitada. Uma cidade *transumante*, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível. (CERTEAU, 1998, p. 172)

Pensamos que a pichação pode ser reconhecida como uma dessas práticas estranhas, constituintes da urbe. Interpretando-a, desafiando os sistemas panópticos de manutenção dos planejamentos, as pichações fluem, porém, apropriando-se do espaço público e estimulando interação e, logo, reconhecimento.

Entretanto, constituem as pichações uma ação do tipo tática ou estratégica? Fazemos essa indagação a partir de Certeau (1998), quando o autor justifica como procede às escolhas do que analisar e formula sobre os diferentes estatutos das práticas dos sujeitos. Inicialmente, parece-nos que a pichação pode ser entendida como um dos atos cotidianos vistos por Certeau como táticas, pois caracteriza uma dessas “práticas cotidianas que produzem sem capitalizar, isto é, sem dominar o tempo” (1998, p. 48). A pichação é de natureza efêmera, tanto em sua produção quanto em sua probabilidade de permanência no suporte urbano. Não requer momentos específicos para interação, não apreende temporalidades; dispõe-se ao encontro e à interação. Sua delimitação é de lugar, ou seja, cidadina, que é, então, espacializada pelo diálogo proposto pela pichação.

Além disso, a pichação seria uma tática porque apropria-se do espaço público, que – embora devesse ser «público» – é propriedade e não costuma acolher o fazer pichador, que necessita, então, intervir. Certeau diz que

a tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. [...] Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. (1998, p. 46-47)

A pichação caracterizaria, portanto, uma espécie de artimanha, de desvio para garantir a inserção no domínio do outro, uma ação de aproximação por intervenção. A pichação constituiria «ocasiões» de manifestação e diálogo. E, para Certeau, grande parte das «maneiras de fazer» da vida diária são “vitórias do “fraco” sobre o mais “forte”” (1998, p. 47), o que na pichação equivale a dos que estão à margem sobre os que dominam o centro. Mesmo assim, é importante observar que “as táticas apresentam continuidades e permanências” (1998, p. 47), introduzindo um movimento aleatório na programação estabelecida para cidadãos e, também, o demarcador da ligação entre as vivências.

“pra mim pichação não é arte, tá ligado? [...] em todos os espaços que eu fui inserida, sempre me vinha muito isso na cabeça, que aquilo ali não era arte, era além daquilo, sacô, porque a arte ela é elitizada, tá ligada, tipo, estudar arte é muito caro, fazer arte é muito caro [...] Sempre foi ligado pra mim a uma coisa totalmente política, sacô, tipo, de mim assim, de, cara, chegá na Asa Sul e botá o meu nome ali não é simplesmente

botá o meu nome, tá ligado. É tipo, esse espaço nunca me contemplô, esse espaço nunca vai me contemplá e esse espaço nunca vai ser meu, tá ligado. E ele tem que carregar o meu nome sim, sacô, porque a minha mãe já trabalhou nesse lugar, os meus avós construíram esse lugar, sacô, e por que que as pessoas que construíram esse lugar não têm os seus nomes colocados nesses lugares, sacô, tipo, pô a gente tem um monumento enorme do Athos Bulcão, tem o nome dele, a gente tem um monumento enorme do museu, tem o nome do cara, mas e a gente que constrói esse espaço? Cadê o nosso nome na cidade, tá ligado. Pra mim é isso, a gente constrói esse espaço, a gente tem que assinar esse espaço. E pra mim isso não tem nada a ver com arte.” (O., Roda)

Contudo, pensamos que, essencialmente por sua tensão contextual, por sua potência política, a pichação também atua como estratégia, no sentido do que Certeau define como

o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. (1998, p. 46)

Então, na aparente vandalização, busca por fama e demarcação territorial, haveria nas pichações também a consciência da tensão com o poder, percebido por Certeau como “o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente” (1998, p. 46), caracterizador das estratégias, que operam no sentido de totalidades ou comunidades. Nesse sentido, a atuação estratégica direciona-se à promoção de espaços vivenciáveis como próprios – como diz o autor (1998) –, o que seria o efeito da produção – da qual participam todos que com elas se defrontam – de pichações, uma vez que estas ocorrem imersas em uma ordem que não abriga intervenções e promoção de diálogos. Por isso entendemos que a pichação, em duas lógicas de ação, atua como diferentes «maneiras de falar» com o outro (tática) para a constituição do próprio (estratégia).

Vale lembrar que não são as classificações em si – tática ou estratégia – que importam aqui, mas a dinâmica que instauram na resignificação do vivido. Em nossa percepção, a pichação é instauradora de novos operadores de sentido e de novas condições interpretativas, aproveitando as brechas das contradições inerentes à episteme dominante. Como diz Certeau, “a ordem reinante serve de suporte para produções inúmeras, ao passo que torna os seus proprietários cegos para essa criatividade (assim como esses “patrões” que *não conseguem ver* aquilo que se inventa de *diferente* em sua própria empresa)” (1998, p. 49-50, grifo do autor). Então, a própria lógica vigente geraria as intervenções mas não seria capaz de perceber sua potência criativa e de reformular-se a partir dessas propostas de outros modos de vida.

Talvez um olhar triádico melhor nos auxilie a decifrar o modo de agir da pichação em relação à transgressão que parece configurar quanto aos espaços sociais projetados. Lefebvre

(2013) nos oferece essa proposta em seu “A produção do espaço”, ao apresentar os três momentos do espaço social: as práticas espaciais, as representações do espaço e os espaços de representações, que equivaleriam à combinatória percebido-concebido-vivido. A partir do pressuposto de que o domínio do espaço está interligado à questão dos espaços de resistência à homogeneização dominante que procura se impor, Lefebvre (2013) elabora sobre a dinâmica das práticas sociais, isto é, os processos de reprodução e transformação das relações sociais. O autor alerta que as relações entre os três momentos – o percebido, o concebido e o vivido – nunca são simples nem estáveis (2013, p. 104) e revelam a atribuição de uma dimensão político-instrumental ao espaço.

Segundo Lefebvre, o percebido corresponde às práticas espaciais (2013, p. 92), que devem assegurar uma certa coesão entre práticas de produção e de reprodução social mobilizando, portanto, as noções de competência e de performance. “A *prática espacial* de uma sociedade secreta seu espaço; o postula e o supõe em uma interação dialética; o produz lenta e serenamente, dominando-o e apropriando-se dele” (LEFEBVRE, 2013, p. 97, grifo do autor). Nessa dimensão, a pichação é sujeira, vandalismo ou, então, é arte; mas não pode ser pichação pois, ao exercer sua força perturbadora, desestabiliza a administração desse momento do espaço social, fragilizando-o.

As representações do espaço referem-se aos saberes e códigos que planejam e projetam as práticas sociais, ligando-as ao espaço dominante planejado; logo, trata-se da esfera do concebido, diz Lefebvre (2013, p. 92) e depois acrescenta: “É o espaço dominante em qualquer sociedade (o modo de produção)” (2013, p. 97). Aqui as pichações – assim como outras manifestações dissonantes dos sujeitos ordinários – não existem, a não ser deformadas e convertidas em objetos mercantis expostos em galerias ou museus ou, então, em grandes murais absorvidos pelos processos de gentrificação nas metrópoles.

Mas o momento do espaço social mais valorizado por Lefebvre (2013, p. 92) é o vivido, os espaços de representações. Estes manifestam-se nos símbolos e imagens que expressam o lado clandestino da vida social, ligado às criações, à filosofia, às utopias, praticado por habitantes, usuários, artistas e estudiosos. “Trata-se do espaço dominado, isto é, passivamente experimentado, que a imaginação deseja modificar e tomar”, diz o autor (2013, p. 98). Embora constitua o âmbito do dominado, é no espaço de representações que a transgressão se manifesta, sempre como expressões criativas, já que fora do viés em manutenção. A própria compreensão do habitar defendida por Lefebvre (2013) se encaixa no espaço vivido, pois a

perspectiva de gestos de apropriação do espaço é contrária à da produção do espaço, alinhada à lógica mercantil. Apropriar-se do espaço é habitar; portanto, a pichação está para habitar. Enquanto a manipulação do espaço atenderia a reprodução das relações sociais alinhadas à ideologia vigente – ou seja, o espaço concebido estrutura o espaço percebido de acordo com determinados interesses dominantes –, o atuar no espaço vivido – logo, habitar – seria equivalente a usar, adaptar e transformar o espaço, “e verter sobre ele a afetividade do usuário, a imaginação habitante; prática criativa que afirma a ilimitada potencialidade humana ao reconhecer-se na obra criada, outorgando ao espaço suas múltiplas dimensões perdidas: o transfuncional, o lúdico e o simbólico”, como alerta Gutierrez, na introdução de “La producción del espacio” (LEFEBVRE, 2013, p. 45).

Podemos, então, compreender a pichação como uma prática social, construtora de espaço, dissonante do espaço concebido, inserida no e resistente ao espaço percebido e constituidora e promotora do espaço vivido. É preciso entender que isso reflete uma dinâmica e que não configura uma alteração do *status quo* em um só movimento. Como assinalou Lefebvre,

não é possível que em um momento a sociedade possa gerar (produzir) um espaço social apropriado onde adquira forma apresentando-se e representando-se, mesmo que não coincida com ele, mesmo que esse espaço seja ao mesmo tempo o seu túmulo e o seu berço. Estamos falando de *um processo*. (2013, p. 93, grifo do autor)

Nessa direção, parece-nos que a abordagem das vivências cidadinas a partir da noção de cotidiano é capaz de sintetizar a dinâmica de reformulação e transformação que práticas como a pichação contém em sua essência. Frente à urbe organizada e controlada por comunicações midiáticas, voltadas ao consumo e ao entretenimento, e que, portanto, sustentam o espaço percebido, as pichações podem reintroduzir a dimensão do vivido e requisitar a participação e o envolvimento de habitantes marginalizados do espaço concebido, instituindo novos operadores de sentido e, conseqüentemente, modificando a narrativa urbana.

A noção de cotidiano presentifica a percepção temporal das vivências e de que fazem parte de um trajeto. Quando Certeau situa as «maneiras de fazer» como formas de reapropriação do espaço organizado pela produção sócio-cultural (1998, p. 41), ele expressa – mais otimista do que Foucault – que, apesar da suposta rede panóptica, a sociedade não se conforma e não se reduz ao previsto. Desse modo, “táticas da esfera do consumo podem ter como efeito a politização das práticas cotidianas” (CERTEAU, 1998, p. 45).

“O grafite em si ele é um pouco complicado, porque não é uma coisa que é pra ser eterna, né. [...] a arte ela tem muito o papel de ser além do que, do seu tempo de vida, né.

Ela vai além disso, mas como fazer isso na rua, porque a rua é uma coisa muito efêmera, né. É uma coisa muito orgânica, tá sempre se mudando. [...] Então, às vezes é aquele sangue no olho, assim que a gente pega e, [...] quando eu tô com raiva eu não consigo fazê textão, eu não consigo fazê conversar, mano, o negócio que me dá é, velho, eu tem que desenhá, eu tem que ir pra rua, sacô?” (Si., Roda)

Lefebvre também demarca a visão política do cotidiano já na coexistência de temporalidades trabalhada ao escrever “Posição contra os tecnocratas”⁹⁹. E embora afirme que esse cotidiano dependa “daqueles que o organizam e programam, daqueles que organizam as modalidades do consumo, daqueles que decidem” (LEFEBVRE, 1972, p. 31), ou seja, do tempo concebido, o autor valoriza o momento do espaço vivido como a potência criativa e transformadora do processo urbano, tempos de vitalidade. Para ele (1972, p. 36), um dos fortes mecanismos atuantes no espaço percebido é o da separação entre as necessidades e seu controle cotidiano, o que converte o prazer em satisfação e separa o eu dos outros. Então, para Lefebvre, “o *self* individual constitui-se opondo-se, em grande confusão, às necessidades pelas quais se pretende defini-lo, ao desejo que persiste, às regras que delimitam as necessidades” (1972, p. 37). Na lógica de construção do próprio, há resistência. E a pichação é uma expressão disso, ao metamorfosear as possibilidades cotidianas previstas e, portanto, a compreensão da felicidade, como diz Lefebvre (1972, p. 38 e 42).

Também Milton Santos (1994) é enfático ao tratar do espaço em sua dimensão temporal a partir da noção de cotidiano, referindo-o como quinta dimensão do espaço. Para ele,

o tempo do cotidiano compartilhado é um tempo plural, o tempo dentro do tempo. [...] Em termos analíticos, a espacialização chama-se temporalização prática, pois todos os atores estão incluídos através do espaço banal, que leva consigo todas as dimensões do acontecer. Ora, o acontecer é balizado pelo lugar e, nesse sentido, é que se pode dizer que o tempo é determinado pelo espaço. (SANTOS, M., 1994, p. 17)

A espacialização parece-nos um dos primeiros efeitos da produção e reconhecimento da pichação. A própria inserção da pichação no cotidiano urbano, em meio à dinâmica regrada, estruturada em grades horárias, aponta para a fragilização dos binômios reguladores que indicam lugares transitáveis ou não, práticas adequadas ou rejeitáveis, situações previstas e autorizadas, outras previstas mas criminalizadas e, ainda, outras inusitadas. Intervindo no concebido, a pichação atua como prática do vivido e possibilita a construção de outras e novas percepções do espaço social, logo, do cotidiano. A mera participação no fluxo urbano diário pode transformar-se em vivência espacial e transformadora de percepções e práticas.

99 Escrito em 1969.



Brasília-DF, abr. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), jun. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Na mesma direção, Han problematiza a vivência da temporalidade cotidiana ao afirmar que “hoje a percepção simbólica desaparece cada vez mais em favor da *percepção serial*, que não é capaz de experimentar a duração” (2020a, p. 18, grifo do autor). Ou seja, nossa relação com o espaço social percebido dá-se no eixo extensivo, em detrimento da intensidade do vivido. Tal caracterização do autor remete ao uso das tecnologias on-line, que, para ele, promovem uma comunicação digital, não criando relações e se limitando a estabelecer conexões. Podemos pensar, quanto a isso, na diferença entre ser confrontados por uma pichação no meio da rua ou deparar-se com uma imagem dela em circulação na internet – o que faremos no capítulo 4. Por hora, as diferenciamos a partir do raciocínio de Lefebvre (2013), como esferas de espaços de representação (a vivência na rua) e esferas das práticas do espaço (on-line).

As pichações colaboram, portanto, na construção da cultura, proporcionando sua multiplicidade. E, incorporando o que diz Vera Pallamin sobre o cotidiano, podemos entender a cotidianidade própria da pichação como uma «costura por dentro» das relações

entre as ações culturais, as práticas sociais e os espaços nos quais ocorrem, situando o trato com a espacialidade não como um pano de fundo daquelas, mas como uma sua dimensão constituinte. A cultura é socialmente situada e espacialmente vivida. Suas significações são espacialmente “encarnadas”, sendo o valor cultural dos objetos e obras não imanentes a estes, mas sim tecido e nervurado nas relações sociais que lhes dão sentido. (2000, p. 29)

A pichação configura, portanto, uma experiencição potente das tensões constituintes da dinâmica urbana. Ela vive e se insere na existência conservadora das cidades contemporâneas, mas também enfrenta essa lógica com rebeldia, transgressão de normas e vivificação das práticas cotidianas. Como já retomamos de Lefebvre (2001), o uso do tempo na cidade constitui práticas sociais, o que hoje inclui as pichações. Estas não respeitam o planejamento da vida nas cidades. Transgridem o concebido, intervêm no momento do espaço percebido e requerem atenção, solicitando o pensar; logo, podem contribuir para tornar o urbano

habitável, transformando a situação ali passada em momento ali vivido.

2.1.2 – Espacialização da cidade

“As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.” (Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*, p. 29)

As cidades configuram-se a partir do ajuntamento humano. Condições climáticas, geração de alimentos, invenções, construção de conhecimentos, disputas são algumas das facetas que promovem – ao menos inicialmente – tais conjunções. Harari diz, em “Sapiens”, que só foi possível fundar cidades populosas graças à ficção, o que garantiu a colaboração entre os habitantes, pois acreditavam em algo comum. Além disso, para o autor, “não foi a escassez de alimentos que causou a maior parte das guerras e revoluções da história” (2018, p. 122), mas interesses de domínio, não o bem-estar do coletivo.

Hoje – 2021 – segundo a ONU, 55% da população mundial vive em áreas urbanas, e a expectativa é de que essa proporção aumente para 70% até 2050¹⁰⁰. Na América Latina – a região mais urbanizada do mundo, mas também uma das menos povoadas em relação ao seu território –, quase 80% da população vive em cidades¹⁰¹. A complexidade da vida em multidão é aspecto em comum entre as metrópoles. Mas as distinguem os sentidos sócio-espaciais, em que a realidade vivida é observável em situações. Por isso, afirma-se que os lugares se diferenciam não como cidades ou países, mas como experiências (HARARI, 2018). É com essa percepção que entendemos a fala de Clarice, em sua visita à nova capital brasileira, quando conclui: “A cidade de Brasília fica fora da cidade” (LISPECTOR, 1980, p. 83).

Jane Jacobs, como grande defensora da convivência na constituição das cidades, aponta à ordem subjacente à aparente desordem nas cidades dizendo: “sua essência é a complexidade do uso das calçadas, que traz consigo uma sucessão permanente de olhos. Essa ordem compõe-se de movimento e mudança” (2014, p. 43). Ou seja, é a dinâmica cotidiana que delinea a cidade. E, ao contrário do que gostariam os que as procuram programar, a transformação é inerente ao ajuntamento de vivências. Por isso mesmo, é possível, também, compreender as cidades “como espaços nos quais acontecem diversos fenômenos de

100 Disponível em <https://news.un.org/pt/story/2019/02/1660701> Acesso em 01/07/2021.

101 Diz relatório da ONU-Habitat. Disponível em <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/onu-america-latina-e-a-regiao-mais-urbanizada-e-desigual-do-mundo,0cda9c01358da310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html> Acesso em 01/07/2021.

expressão, tensionando as racionalizações extremas da vida cultural” (RUSSI, 2016a, p. 94).

A materialidade daquilo que entendemos como cidade transformou-se impressionantemente no recente período temporal, a ponto de podermos falar de urbanismo sem cidade, diz Armando Silva (2006a). Para ele, a condição cidadã pode passar a ser independente das características físicas das cidades para realização de seus afazeres cotidianos (2006a, p. 6, prólogo a 5ª ed.). Este é um forte contraponto ao que era a cidade em sua origem. Silva recorda que as cidades sempre foram marcadas como espaços de vínculos afetivos e de memória. Conforme o autor,

a cidade começou como o local onde se enterrava os mortos, foi tornando-se um depósito da memória coletiva e lugar onde se escreve o futuro de sua população. Mas a cidade e a população não eram o mesmo nas antigas cidades. A cidade consistia na associação religiosa e política das famílias e das tribos; a população, ou os futuros cidadãos, correspondia ao local de encontro, de domicílio e, sobretudo, “o santuário desta associação”. (2006a, p. 101)

Assim, como diz Lefebvre (2001), as cidades têm história, obra dos humanos que as compõem. Portanto, a cidade pode ser entendida, na perspectiva de Ferrara (2008), como um complexo sistema comunicativo em que se confrontam os suportes materiais que a constroem, com sua imagem perpassada pelos estereótipos de cidade e o processo interativo que se constitui no uso cotidiano e embasa valores e comportamentos. Para a autora, as distintas “peles culturais” da cidade se manifestam em explosões comunicativas marcadas em seus materiais, formas, volumes e usos.

Logo, também as pichações podem “explicar a cidade como algo vivo, em movimento [...]. Mas, o que significa isso – estar na cidade? Significa a intervenção em si, o outro que me interpela e me questiona pelo simples fato de estar presente no mesmo espaço pelo qual circulo” (RUSSI, 2016a, p. 74). Então, podemos tranquilamente dizer que as cidades são inimagináveis sem pichações hoje. Mesmo quando intensamente higienizadas como vimos em Calgary¹⁰² (Canadá), seus resquícios falam conosco em sussurros polifônicos e indicam que estamos em uma cidade.

102 Apresentamos algo do que lá vimos no próximo capítulo.



Aveiro (PT), nov. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Braga (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Ao resgatar tecidos das teorias da comunicação, França e Simões destacam a abordagem de Park, que definia a cidade como “um mosaico de pequenos mundos” (2016, p. 87). Logo, a convivência seria a mais forte característica da cidade e, por isso, terreno fértil para a proliferação de tendências e reacomodações culturais. Atentos a isso, podemos pensar a cidade como trama de confluências e priorizar a análise de “práticas comunicativas como nexos, mediações, lugar de troca e de construção”, [o que faria] “uma notável distinção – e traz subsídios para novas e futuras revisões do paradigma comunicacional” (FRANÇA e SIMÕES, 2016, p. 92). Nessa direção, observar e procurar compreender o fenômeno da pichação caracteriza o entendimento da comunicação como um processo transformador e não meramente informacional.

Além disso, como assinala Certeau, é preciso afrontar os urbanistas em seus planejamentos artificiais das cidades, valorizando as diversas “maneiras de utilizar os espaços” [e reintroduzindo] “a alteridade, portanto o conflito, na linguagem” (2005, p. 233 e 93). A pichação é uma fértil possibilidade nesse sentido. Como ocupação espacial não programada, perturba e renova a digestão cotidiana da urbe, introduzindo-lhe dissonantes ingredientes. Simultaneamente, tais interferências indiciam “a falta, em âmbito mundial, de espaços que, pela adequação da sua escala, possam permitir, agasalhar ou estimular a concentração e a expressão públicas, supostamente cada vez mais rejeitadas politicamente”, diz Ferrara (2008, p. 51).

O aspecto do planejamento em muito auxilia a elucidar o incômodo que intervenções

podem provocar na dinâmica urbana. Simmel (1988) já apontava, no início do século XX, o papel central de horários estáveis e impessoais no funcionamento das cidades. No padrão moderno urbano, a organização se dá a partir do eixo do trabalho, da produção. Tudo deve funcionar como programado. E essa seria uma faceta da lógica do não pensar nem compreender (HAN, 2020a, p.106), em que não há pausas, interrupções, logo, caracterizando um tempo “não habitável”, diz o autor, importante para a manutenção da modernidade capitalista, sem acolhimento a interferências no fluxo concebido.

A pichação, como gesto transgressor, não se encaixa na lógica da produção e do trabalho. Então, podemos caracterizar que o fazer pichador resulta de sujeitos livres – como define Han (2020a, p. 75) –, que estão dispostos a pôr a vida em jogo, a arriscar-se. Inferimos que os pichadores tenham as amarras do sistema opressor mais frouxas e escolham expressar-se, mesmo correndo riscos legislativos e, inclusive, de morte. Porém, a dimensão de «pôr a vida em jogo» sugere mais do que isso. Jogar remete ao lúdico, que requer uma temporalidade relacional, não linear, nem acelerada ou focada no resultado. E Han lembra que “a pressão para produzir destrói o espaço dos jogos e das narrações. [...] Pensar, pelo contrário, não admite nenhuma aceleração” [e] “onde vige o narcisismo, o lúdico desaparece da cultura. [...] A seriedade sagrada do jogo dá lugar à seriedade profana do trabalho” (2020a, p. 106 e 37). A lógica produtiva, sintetizada na perspectiva do trabalho, ancora-se na velocidade e, logo, na enumeração. Quando pensamos na pichação mercantilizada, contratada para «decorar» alguma parede, servindo, ao pichador, como fonte de renda, ou seja, para atender suas necessidades temporais de sobrevivência, a vislumbramos submetida à lógica da produção, em que o pichar vira um trabalho e, desse ponto de vista, talvez contenha menor potência de mudanças quanto à sociedade que compomos. Nesse caso, parece-nos restar apenas um fragmento da noção de intervenção visual urbana, hoje característica das cidades. Acrescente-se a isso, a possibilidade de – mesmo em relação à manifestação mais vândala, como o pixo – ser perceptível uma preocupação com a quantidade de marcas deixadas, indicando domínio territorial, suscitando fama e ancorando-se, então, na enumeração de delitos e não na força do pichar, isto é, seu percurso, sua história narrada e em construção no chamamento à interação.

Vale lembrar que a produção de sentidos sempre diz respeito a possibilidades e requer a inserção contextual, que orienta as percepções. Nessa direção, alguns raciocínios de Han em seu “O desaparecimento dos rituais” nos suscitaram pensamentos interessantes sobre a dinâmica da pichação. Para esse filósofo, os rituais podem ser entendidos “como *técnicas*

simbólicas de instalação em uma casa. Transformam o «estar no mundo» em um «estar em casa». [...] Tornam o tempo *habitável*” (2020a, p. 12, grifo do autor). Pensamos que a pichação atua, muitas vezes, como um marcador ritualístico de inserção urbana, em que se reafirma a apropriação dos espaços e a inserção na cidade. Contudo, nos questionamos sobre o quanto esse «modo de fazer» atua na dinâmica da repetição – “o traço essencial dos rituais” (2020a, p. 19). Para Han, a repetição estabiliza a atenção e a torna mais profunda, o que nos faz pensar em uma espécie de mantra, ativador de nossa percepção como seres em frequência no todo. Entretanto, quando recordamos que a estética dominante faz uso da mimese e da repetição para a sua manutenção, apoiando-se em algo similar a um efeito anestésico, nos questionamos sobre quão intensa pode ser a diferença – ou a semelhança – entre o fazer pichador e o fazer da lógica dominante, de consumo. Inseridos nesta, podemos ver na repetição de pixos, *tags* ou *bombs* – em especial – a dinâmica da disputa por projeção pessoal e, ao nos defrontarmos com sua repetição quantitativa e em largo alcance, acabar por naturalizar aquelas presenças como «mais uma marca da cidade». Assim, a repetição da mesma intervenção, embora diferente do hegemônico, poderia culminar em um efeito suavizador da potência pichadora. Perderia-se, nesse caso, a interferência pela diferença.

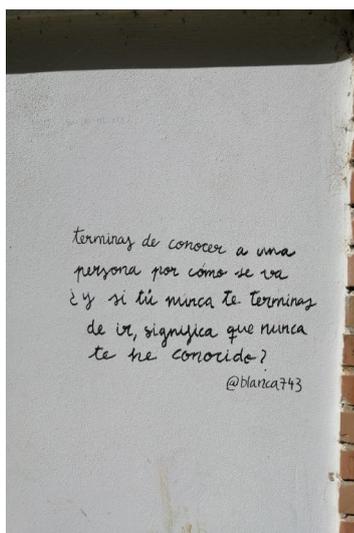
Nesse questionamento, não pretendemos definir se o pixo ou outras manifestações pichadoras são isto ou aquilo, mas registrar o percurso reflexivo que ele possibilita quando as observamos. Nos percursos nunca lineares da pichação, enxergamos a cidade como organismo fruto de seus “efeitos totais, que se estendem para além de seus limites imediatos”, como diz Simmel (1967, p. 20) ao comparar a cidade a uma pessoa. Sennet (2003) recorre à similar associação e, nela, afirma a dimensão da cidade como “*locus* de poder” constituído de partes que se complementam mas, também se estilhaçam e se estranham. Para ele, “todos esses aspectos da experiência urbana – diferença, complexidade, estranheza – sustentam a resistência à dominação” (2003, p. 24). Nessa perspectiva, a pichação afirma-se como manifestação distinta ao hegemônico e que deve, portanto, incomodar.

Ao falar sobre o pixo paulistano, Micaela Altamirano situa o fazer pichador como indiciador da dinamicidade urbana, já que ele ocorre “ao mesmo tempo em diferentes lugares da cidade” (2018, p. 26), em diversos momentos da noite e do dia, enquanto estamos dormindo ou muito ocupados, e atesta que a vida acontece. Logo, a pichação pode ser compreendida como uma experienciação potente das tensões constituintes da dinâmica urbana. Ao mesmo tempo que vive e se submete à existência conservadora que estrutura as

cidades contemporâneas, a pichação também enfrenta essa lógica com rebeldia, transgressão de normas e presentificação pela comunicação de atitudes alternativas ao hegemônico.

Lucrécia Ferrara (2008, p. 43) destaca a existência de aspectos sustentadores da percepção de «sensação» do tecido urbano pelos seus habitantes e visitantes. Mesmo no distanciamento institucional quanto à presentificação da cidade, sinestesticamente ela se apresenta e é representada. Próximo dessa caracterização, Ricardo Campos (2012c) define a própria cidade como linguagem, composta por vários códigos, em que a visibilidade seria elemento marcante. A pichação seria icônica disso, já que “apesar da sua linguagem hermética, o graffiti dá-se a ver, pretende exposição, e é realizado no espaço público almejando uma vastíssima plateia. [...] Este é executado para ser olhado” (CAMPOS, 2012c, p. 545-546).

Tal caracterização, valoriza o pensar a cidade para entender a força da pichação, já que, como afirma Bourdieu, “o olhar é um produto social habitado por princípios de visão e divisão socialmente constituídos (que variam de acordo com sexo, idade, época, etc.) e que podem ser explicados sociologicamente” (2010, p. 35). E mesmo que, nas cidades “todas as coisas escondam uma outra coisa”, como poeticamente diz Calvino, e que, apesar disso, as cidades consigam dizer tudo o que devemos pensar (2002, p. 29 e 14), é na cidade que se estrutura a força mediadora que pode integrar os sujeitos e promover, em práticas sociais cotidianas, propostas e passos para a transformação no sentido de uma lógica contra-hegemônica. As pichações são ilustrativas disso.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Porto (PT), jan. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Henri Lefebvre (2001) situa a cidade como mediação em si própria e produto de mediações, e, em consequência, propõe o entendimento da cidade como “*projeção da sociedade sobre um local*” [e] “*conjunto das diferenças entre as cidades*” (2001, p. 62, grifo do autor). Nas similitudes vivenciais que as tornam cidades, as distinções identificariam cada cidade. Em sua proposta, Lefebvre (2001, p. 70) estrutura a análise da dinâmica de sentidos sustentada via a cidade na percepção de que há uma “fala” e uma “língua” da cidade, uma “linguagem” urbana e uma “escrita” da cidade, ou seja, variados níveis ou camadas de organização de mecanismos das significações. Desde o que ocorre nas ruas, no uso vocabular dos habitantes, nas conotações marcantes na cidade e naquilo em que os cidadãos empregam seu tempo, tudo isso caracteriza a comunicação mediada pela cidade. Então, ele defende a necessidade de “estudar como é que a globalidade é significada (semiologia do *poder*) – como a cidade é significada (é a semiologia propriamente *urbana*) – e como são significados os modos de viver e de habitar (é a *semiologia da vida cotidiana*, do habitar e do *habitat*)” (LEFEBVRE, 2001, p. 70, grifo do autor).

Relacionando essas considerações ao nosso estudo sobre a pichação como semiose iconoclasta, podemos situar a pichação, ilustrativamente – em breve e insuficiente exercício – como fala da cidade, que se distingue algo em seleções de suas características locais, que já representa um sistema metafórico próprio mas também identificador entre lugares e que indica a presença e vivacidade de cidadãos nas ruas da cidade em interação diacrônica. Igualmente, arriscamos desenhar o formato de estudo proposto, pensando a pichação i) em termos de globalidade, como representação de resistência e não submissão ao poder dominante e homogenizador; ii) como intérprete da cidade como multiplicidade de vivências em busca inserção, pertencimento e integração; e iii) como sinalizadora da precariedade da cidade em sua condição de *habitat*. Importante ressaltar que a pichação atua nessa direção em sua inteireza, como gesto e acontecimento, que envolve, em sua produção, não só os pichadores propriamente ditos, mas qualquer sujeito que com ela se depare. Podemos, assim, observar a potência comunicacional que a pichação retorna à cidade.

Esse destaque contínuo à abordagem da pichação como gesto justifica-se na medida que ela costuma ser reduzida a uma superficial «mancha» na parede, acompanhando a tendência de valorização do estético, como se este não revelasse condições relacionais, ou seja, história. Vera Pallamin assinala que essa espécie de visão metonímica “tem se espalhado pelo cotidiano, alastrando-se na cultura da diversão e do entretenimento, nas modas de vida curta,

tornando-se aí sinônimo de padrões rapidamente decadentes” (2000, p. 73). Porém, podemos verificar diferentes estatutos de sentido, mesmo em relação ao entendimento do que seja a cidade.

Tratando a cidade como complexo sistema comunicativo, Ferrara (2008) organiza a tensão entre a percepção, a projeção e a vivência da cidade, a partir do uso dos termos meio, mídia e mediação¹⁰³. Assim, “enquanto construção, a cidade é meio, enquanto imagem e plano, a cidade é mídia, enquanto mediação, a cidade é urbanidade” (FERRARA, 2008, p. 43). Segundo a autora, as dimensões meio e mídia são relacionadas de modo interdependente, porém a perspectiva mediadora da cidade subjaz à midiática e não é considerada nem como informação, embora se retenha o grau interativo da mediação e se atribua-o à cidade-mídia. Dessa forma, torna-se perceptível que

a lógica construtiva de uma cidade é suporte que se disponibiliza à comunicação de uma ideologia, de uma utopia, plano ou imagem que, enquanto mídias, articulam desejos e valores a identificar uma cidade entre cidades mas, enquanto interação, a cidade vai além das suas aparências ou mensagens midiáticas para se propor como desafio que exige o diálogo banal, corriqueiro, cotidiano, frágil que constitui a vida e a morte de uma cidade. (FERRARA, 2008, p. 44)

Ferrara (2008, p. 45) destaca que, apesar de o processo de industrialização – em seu auge – e o projeto *corbusiano* haverem projetado uma cidade funcional e democrática, na dinâmica capitalista e de consumo, o que se concretizou foi a estruturação de uma cidade fachada, em que existir como imagem se tornou o fundamental. A perturbação das pichações configura-se, então, como tensão associativa que pode estimular a percepção e a vivência das diferenças e particularidades urbanas nas representações em sua projeção linear como mídia. Porém, mesmo atuando enfaticamente no dispositivo da visualidade urbana – tão caro à cidade-mídia –, a pichação dissona desta porque não se relaciona com a busca de eficiência a partir da imagem – o que seria o cerne condutor da cidade midiática, produzida comercial e publicitariamente, ou seja, para persuadir, como propõe Ferrara (2002, p. 66).

A pichação, portanto, desvia-se do significado aparentemente unívoco apresentado pela cidade midiática e o questiona, atuando, assim, criticamente e reabrindo a perspectiva mediadora da vida urbana cotidiana. Como teatro de múltiplos impactos, a cidade não tem como não comunicar e constitui-se – mesmo que a reveria do domínio hegemônico que a planeja e procura controlar – em constantes transformações e “explosivas alterações”

103 A abordagem de Ferrara aqui é um pouco diferente do que ela elabora quanto à noção de mediação depois, em “Comunicação, mediações, interações”, e ela mesmo pontua essa diferença, afirmando “trata-se de, cientificamente, empregar, mais uma vez, o mesmo nome para designar variáveis distintas.” (FERRARA, 2021, p.110).

(FERRARA, 2008, p, 43), e as pichações parecem-nos potências nessa direção.

Na perspectiva da sociedade da produção para o consumo, entende-se que, quando não há mais como produzir imagens da cidade sem que apareçam pichações, algo deva ser feito a esse respeito, nem que seja modificar o estatuto das pichações para que elas caibam na imagem da cidade projetada. Pensamos que a própria distinção brasileira entre grafite e pichação serve a esse propósito, que se alinha em nível global no maior aceite a pichações majoritariamente imagéticas e classificadas como mais artísticas em detrimento das mais sujas, invasivas e explicitamente de protesto. Então, até mesmo a abordagem como arte urbana parece servir ao propósito de positivar e comprovar a eficiência da cidade em recriar-se. Esse mecanismo manifesta-se com ênfase no fenômeno da gentrificação, que deturpa fenômenos de apropriação do espaço público, convertendo-o em propriedade de maior valor comercial e expulsando quem habitava a área – antes pichada, agora artisticamente produzida. A cidade-mídia depende das imagens, mas é a cidade como mediação que gera as imagens, a partir do movimento de ação e reação que caracteriza as vivências. Conforme Ferrara, como “mediação, a cidade não é marcada pelas imagens que a simbolizam, mas é ela própria, enquanto produtora de ações e comportamentos, que se caracteriza pragmaticamente e se revela como mediação na grande experiência coletiva que é dada ao homem descobrir e viver” (2008, p, 52).

Ítalo Calvino deixa um alerta importante em relação à referência das cidades hoje ser sua face midiática – o que fica evidente na dinâmica de consumo caracterizada no turismo: “jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles” (2002, p. 38). Embora a discursividade transcenda a imagem, esta sustenta o discurso, configurando-se como seu suporte. O conjunto de imagens usado para representar cada cidade diz delas. Também Sennet (2003) destaca o domínio do elemento visual nas relações urbanas, relacionando-o com o anestesiamiento dos cidadãos. Para Sennet, “o individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na cidade. A rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações” (2003, p. 289)¹⁰⁴. A isso, podemos contrapor a potência pichadora, que pode desautomatizar, provocar pausas, estranhamentos e diálogos. A produção das pichações não configura um café, mas pode instaurar um espaço de encontros, reflexões e propostas.

104 O que ele comenta em comparação ao descrito por Jacobs sobre o Village, em Washington, como um lugar de comunhão habitado pelos imigrantes.

Enxergamos a pichação como parte da cidade-meio, que suporta o fenômeno comunicacional (o qual é aproveitado mas recortado pela cidade-mídia) e promove a cidade-mediação, que abriga o cotidiano e as interações constituintes e, simultaneamente, capazes de modificar a dinâmica urbana (FERRARA, 2008, p. 42). Isso, porém, não significa que manifestações pichadoras não possam ser entendidas como alinhadas à lógica em que estão inseridas. A altura como indicador de poder e distinção – observável no uso do *skyline* das cidades como “um gráfico que registra as flutuações de seu poder econômico, mas, sobretudo, assinala o valor simbólico da altura como comunicação de uma cidade com o mundo”, como define Ferrara (2008, p. 40) – também é referência no universo da pichação, especialmente do pixo. A busca por visibilidade e por comunicar alta capacidade é relacionável à lógica da disputa por domínio e estabelecimento de hierarquias. O contexto garante tais associações e direcionamento de ações.

Ferrara ainda nos auxilia na reflexão sobre a relação entre a pichação e a cidade ao oferecer-nos a noção de paisagem. Esta não se refere a cenário nem a espaço, mas à relação a estabelecer entre sujeitos e cidade-mídia. Enquanto os termos cenário e espaço referem dimensões localizadas e baseadas em condições materiais, a noção de paisagem-cidade é articulada para agenciar uma dinâmica cultural apropriada à versão midiática da urbe, disciplinando “os modos de ver a cidade” (FERRARA, 2008, p. 47). Assim, para a autora, a paisagem é a forma a partir da materialidade, recortada – logo, sempre metonímica – pois relevante comunicativamente, mas sua natureza é “comunicativa e interativa porque, se não se faz sem registros, também não dispensa vínculos afetivos” (2012, p. 48). Construída pelo imaginário, já que “apreendida na fugacidade de um instante”, diz Ferrara (2012, p. 46-47), é fruto de uma dinâmica, contudo, transformada em imagem, substitui o fluxo que a constitui e se estabelece como lugar do espaço vivido. É dessa forma que passa a representar manifestações identitárias da cidade, tornando-se seu signo, e, ao mesmo tempo, solicita a participação em tensões subjetivas.

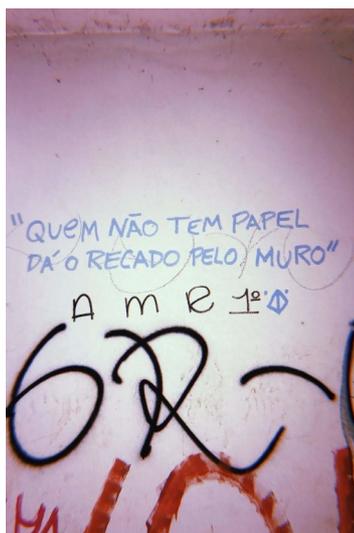
Ferrara (2012, p. 47) afirma, ainda, que a paisagem acaba por atuar como função-valor, pois pode ser usada para traduzir o valor econômico que projeta a cidade no cenário mundial. Nessa perspectiva, até mesmo vínculos afetivos manifestos em gestos como o da pichação podem ser apreendidos e transformados em atração. É o que se pode observar quanto à apropriação da pichação como representação cosmopolita de algumas cidades – como Nova Iorque, São Paulo, Belo Horizonte, Assunção e Viena, entre outras, que passam a promover

festivais e roteiros de *street art* embora continuem criminalizando a prática pichadora. O mesmo pode ser verificado em relação à tática da gentrificação – que abordaremos melhor à frente.

Parece-nos que a pichação se inscreve na cidade como tatuagem, marcando sua pele. Para Ferrara (2008), o meio caracteriza a pele da cidade ao suportar suas identidades culturais, e elas emergem como novas cicatrizes. “A pele da cidade é marcada pelos materiais, formas, volumes e implantações utilizados para a construção do espaço edificado e a sua essência se consolida na constante evolução técnica”, diz Ferrara (2008, p. 44). A pele renova-se, mas as cicatrizes permanecem. E assim configura-se a pele cultural da cidade. Se há edifícios valorizando a verticalidade, também ali a projeção visual da pichação deixa suas marcas. Mas a cidade-mídia aproveita a paisagem rejuvenescida pela domesticação da tatuagem pichada em seu meio para vender-se como dinâmica e criativa. Como relata Armando Silva,

O mais interessante é que estava frente a construções de imagens urbanas que definiram a cidade a partir de recantos conflituosos, que marcavam a cidade em sua epiderme, com novas tatuagens contemporâneas e onde o encontro e penetração de dois beligerantes, o popular e a universidade, se produzia. (2006a, p. 38)

Apresenta-se, então, uma espécie de compatibilidade entre o modo de comunicar característico da pichação e a dinâmica urbana no sentido de sua incompletude constituinte, sempre em construção, sempre em acontecimento, diz Russi e sustenta: “o essencial do grafite é, precisamente, não ser finito nem unívoco; isso acabaria com ele. Por meio dessas novas intervenções, o grafite recupera a sensação de “ser-estar-fazer” o urbano” (2012, p. 22). A vivência do urbano, o dia-a-dia na cidade pode ser percebido como um laboratório de novas elaborações, que nos cutuca e pode acionar novas percepções. Estas tanto podem ser promovidas em espaços visados pela cidade-mídia como, também, ser acionadas em direção àqueles lugares abandonados e relegados ao descaso nas cidades. Frente às forças que resultam nessas condições, a pichação é capaz de chamar a atenção a esses meios fragilizados, como ilustra Fátima Santos ao mencionar um *stencil* no Pelourinho, em Salvador, “com os dizeres: “aquí podia morar gente”, trata-se de um protesto contra o grande número de prédios tombados, não reformados e abandonados” (2015, p. 158). Muitas pichações estabelecem essa relação direta entre sua inserção e as condições do meio em que se colocam.



Brasília-DF, out. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Águeda (PT), jun. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

A escolha de manifestar-se nessa tensão direta parece associável não só pela esfera de ligação do sensível mas porque somos frutos do meio. Como Fátima Santos diz, ao mesmo tempo que somos nós, como seres humanos, que projetamos e construímos a cidade, “é o entorno construído que nos define como seres culturais, humanos e dotados da capacidade de projetar o futuro modificando o ambiente” (2017, p. 47). A cidade concebe os cidadãos, inclusive os pichadores (em suas diferentes posições interpretativas), e os sujeitos cidadãos constroem, permanentemente, a cidade, mesmo que a urbanidade procure controlar sua movimentação. E assim,

as cidades contemporâneas são compreendidas como espaços nos quais se vive em constante renovação e transformação. A organização e as dinâmicas do cotidiano se modificam pelo surgimento de novos rumos, sentidos e trajetórias de cidade que mudam e apresentam novos rostos. (RUSSI, 2016a, p. 94)

Cabe relacionar a essa dinâmica, o alerta de Milton Santos (1994), para quem, muitas vezes, se confunde os termos cidade e urbano. Então, “o urbano é frequentemente o abstrato, o geral, o externo. A cidade é o particular, o concreto, o interno. [...] Por isso, na realidade, há histórias do urbano e histórias da cidade” (SANTOS, M., 1994, p. 34). Nessa lógica, a pichação integra as histórias do urbano porque é uma das atividades que nele se realizam, e integra as histórias da cidade porque diz respeito às suas facetas, tanto de propriedade, habitação e urbanismo, como de transporte e de centralidade. Seja, portanto, no âmbito da ação – urbanidade – ou dos espaços relacionais – cidade –, a pichação preenche de sentido a realidade da cidade em sua urbanidade, nunca em sentido estático, passivo, sempre em sentido dinâmico e transformador.

Importante lembrar que no próprio âmbito da urbanidade são programadas transformações, depois – ou não – atualizadas nas cidades, porém, elas nem sempre agregam vida e dinamicidade ao cotidiano. Milton Santos observa que “à cidade plástica, herdeira dos primórdios da história metropolitana, sucede uma cidade rígida” (1994, p. 37) e menciona Brasília-DF como cidade rígida, em que cada coisa ou pessoa tem um lugar definido, e São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador como cidades híbridas, em que a plasticidade do passado convive com a rigidez do presente. A plasticidade estaria, então, para os trajetos do sensível nas vivências, em diacronia, e a rigidez para os fluxos artificiais e racionalizados, também em forma de objetos.

Nessa perspectiva, pensamos que a pichação soa mais invasiva na dimensão plástica, da qual dissona já em tensão temporal. Por outro lado, demarca seu papel hibridizador e de elo, ao explicitar a vida que segue mesmo nas estruturas do passado da cidade. Já na rigidez das áreas modernizadas das cidades, a pichação reforça seu caráter de não submissão à lógica imagética direcionada ao consumo. Tanto em uma quanto na outra, transgride o programado e atua sobre a cidade percebida, participando do vivido.

Há, entretanto, um aspecto essencial a retomar. Em qualquer das dinâmicas e visualidades, tanto a cidade quanto o urbano “não podem ser compreendidos sem as *instituições* oriundas das relações de classe e de propriedade” (LEFEBVRE, 2001, p. 59, grifo do autor). É assentada nessas tensões sociais, que a vida se estrutura de determinada maneira. Por isso, intervir na cidade e na urbanidade é um ato de resistência, é um gesto político.

E nas teorias da comunicação, a consideração dos indivíduos como sujeitos, como atores sociais, tem lugar, nos lembram França e Simões (2016), ao referirem o Interacionismo Simbólico. Mesmo quando exploramos a relação humano x meio, em que ambos se compõem, os indivíduos não são simples reatores, mas desempenham papéis na construção da sociedade, ou seja, “a sociedade é resultado da ação conjunta de sujeitos (a sociedade são sujeitos em ação)” (FRANÇA e SIMÕES, 2016, p. 93). A produção das pichações sinaliza isso ao atuar, em seu processo interpretativo, na direção da alteridade, da mudança, e não da manutenção do estado das coisas. Ou seja, como diz Russi: “As formas de apropriação da cidade por parte desses atos são elementos de expansão e difusão de dizeres, desenham a voz em um determinado espaço não autorizado” (2018, p. 50). A pichação faz a cidade, é da cidade, para a cidade e pela cidade.

2.1.3 – A interpretação na cidade

A cidade concentra acontecimentos. E Russi lembra que a pichação nos situa ao desempenhar ação sígnica e sinalizar: “aqui está a cidade” (2016a, p. 73). A ação do signo resulta da tensão entre os indivíduos em coletividade, marca das cidades. Também, Simmel, ao estudar o comportamento dos cidadãos, indica a necessidade de relacionar “os conteúdos individuais e supraindividuais da vida” (1988, p. 47) propostos pelas estruturas urbanas. E Sennet resgata fala de Aristóteles e pontua: “Uma cidade é construída por diferentes tipos de homens. Pessoas iguais não podem fazê-la existir” (2003, p. 13). A isso agregamos ainda a percepção de Fátima Santos (2017), que acrescenta a perspectiva da produção de sensações nos habitantes das cidades a partir das diferentes formas de representar a cidade. Esta teria em si “a máxima capacidade de processar signos e de transformar o espaço”, diz a pesquisadora (2017, p. 47).

Ao reunirmos considerações que ressaltam o ambiente cidade como favorecedor da produção de sentidos – e, portanto, da transformação –, percebemos que a noção de imaginário urbano – a partir de Armando Silva (2006a) – sintetiza e explica esse processo interativo e constituidor da vida nas cidades. O autor faz uma análise de interpretações manifestas em grandes cidades e situa a pichação como expressão do imaginário urbano, o qual se estrutura coletivamente mas não é unívoco. Tanto que a pichação expressa o proibido, o obscuro, subvertendo a ordem e podendo ser entendida como uma escrita perversa (SILVA, A., 2006a). E mesmo assim a pichação existe e propõe diálogos com os cidadãos.

Na apresentação de “Imaginários urbanos”, Armando Silva destaca o conceito de imagem e, retomando abordagens que trabalham a cidade como imagem do mundo, inverte a relação e propõe entendermos a cidade como “mundo de uma imagem”, o que guia sua proposta de estudo da “cidade como lugar do acontecimento cultural e como cenário de um efeito imaginário” (2006a, p. 24). Importante atentarmos ao alerta de Silva quanto ao entendimento de imaginário, não em perspectiva psíquica, mas como constructo social, vivido como “verdades profundas” pelos cidadãos (2006a, p. 97). Aliás, também este conceito – o de cidadãos – é ressaltado pelo autor (2006a, p. 50), já que, ao defrontar-se com manifestações representativas do imaginário urbano, os sujeitos cidadãos não configuram meros

espectadores, mas seres envolvidos no teatro cotidiano construído a partir das percepções individuais e coletivas em interação.

É a esta compreensão – a do imaginário como construção social da realidade¹⁰⁵ – que recorreremos para pensar na pichação como integrante e alimentadora da vida na cidade. Logo, compreendendo o real como construção a partir da linguagem e da imaginação humanas, o imaginário atua na construção da realidade ao constituir-se nas “representações coletivas que regem os processos de identificação social e com os quais interagimos em nossas culturas fazendo deles modos particulares de comunicar-nos e interagir socialmente” (SILVA, A., 2006a, p. 104). Nessa direção, enxergamos na pichação a tensão apontada por Silva quando diz que “a cidade-vivida-intercomunicada [...] é criada, construída, por aqueles que a projetam [como] sua” (2006a, p. 28). E a relação de pertencimento aí referida é aspecto relevante e intenso que nos parece ser o instigador do fazer pichador – contrariando o que o poder hegemônico procura atribuir e associar às pichações quando as classifica como crime. A busca por inserção e pertencimento perpassa a pichação como expressão do imaginário urbano.

Como buscamos organizar pensamentos sobre a força da pichação na transformação do ambiente urbano, nos chamou a atenção, ainda, na elaboração de Armando Silva (2006), sua constatação de que é a exposição pública que qualifica o ponto de vista urbano das expressões constituintes da cidade e, por isso mesmo, quem «olha» não é mero espectador mas cidadão – como já enunciamos acima. E, ao mostrar-se, os “conjuntos iconográficos [...] simultaneamente definem uma cidade” (SILVA, A., 2006a, p. 50) e seus cidadãos inscritos e escritos por essa mesma cidade. Logo, podemos pensar que a pichação, como sujeito que é, provoca sua inscrição na urbe e é elaborada por essa mesma condição urbana. Urbe e urbana porque desejamos marcar que a pichação, tanto como operadora de sentidos – e, assim, comunicação – quanto como reação ao modo de vida opressor, age e comunica para além das definições da cidade, alcançando a dinâmica urbana global.

Entretanto, mesmo na globalidade do urbano, a cidade vive em permanente construção, organizada racional e sensivelmente a partir do imaginário, nos diz Armando Silva (2006a, p. 143) e pontua, a partir disso, a possibilidade de percebermos que o sujeito urbano “explicita a

105 Armando Silva propõe três instâncias para o estudo do imaginário, da qual usamos aqui somente a última: “un estudio de los imaginarios debe recorrer tres instancias como objeto a revelar: imaginario como construcción o marca psíquica; imaginario en cuanto al modo que permite la expresión desde la escritura hasta toda tecnología en el avance del ser por crear modos de comunicarse e interactuar socialmente y el imaginario como construcción social de la realidad.” (2006a, p. 100)

continuidade”, ou seja, na interação de imaginários constitui-se e ao seu entorno como esferas de sentidos.



Aveiro (PT), maio 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, out. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Russi assinala que no processo de recriação da cidade, diferentes “pautas e suportes de comunicação” são propostos (2009, p. 7). Isso é observável de modo muito claro nas pichações, já que transformam paredes e muros – antes limitadores ou obstáculos – em suportes comunicacionais. E, a partir da multiplicidade de recursos estimuladores da interação, o imaginário urbano vai se configurando através dos sentidos em circulação (RUSSI, 05/08/2020).

Vale lembrar que Armando Silva (2006a) alerta sobre a dimensão do urbano, de escala global, já que vivemos a urbanização do planeta e a comunicação globalizada, e, assim, os delimitadores das cidades se diluem. Então, diz ele, a cultura “passa a ser sinônimo de urbanização” (2006a, p. 8, prólogo a 5ª ed.). Contudo, falar de uma cultura urbana globalizada não significa que ela se manifesta de modo homogêneo. Armando Silva diz que, apesar das produções planetárias unificadas e da indústria audiovisual homogeneizante que atravessa os cidadãos do mundo, também no modo on-line, “voltam a demarcar-se diferenças marcantes e antagônicas entre as naturezas urbanas culturais e geográficas, que constituem base diferencial na construção imaginária de nossos futuros” (2006a, p. 22, prólogo a 3ª ed.)

Para pensar nas diferenças dentro da similitude urbana global, talvez seja interessante considerarmos um de seus espaços típicos: a rua. A pichação é da rua. E se pudermos tratar “as práticas comunicativas como nexos, mediações, lugar de troca e de construção”, como propõem França e Simões (2016, p. 92), a rua passa a ser compreendida como um espaço de comunicação e confluência, onde podem abrigar-se as diferenças constituintes da cidade. A pichação reivindica a rua, como espaço público, aberto e que está entre, intermediando esferas urbanas.

A rua pode, então, ser entendida como um espaço-ponte, potencializador da noção

mediadora, do algo que está por se definir. Pensamos que ela pode constituir um espaço democrático para a comunicação, de uso comum e de posse de todas as pessoas. Intervir na rua – como o faz a pichação – parece conter potência de configurá-la como espaço público de fato, em que o indivíduo se faz sujeito atuante e vinculado ao ambiente que habita.

“A rua, ela é muito rápida, sacô, [...] lambe é muito efêmero, sacô, porque é um papel, tá ligado, e aí às vezes vem a chuva, vem a seca, vem alguém, que algum motivo a gente tem, alguma coisa na mão, de ter que arrancá o lambe, né, tipo. E é muito rápido, tá ligado, muito rápido.” (O., Roda)

Contudo, a cidade moderna precisa controlar e evitar os encontros, mantendo a “pulverização dos trabalhadores que as condições urbanas de produção tinham perigosamente reunido”, aponta Debord (2003, 172¹⁰⁶, p. 132, grifo do autor). O autor diz que o urbanismo se tornou dispositivo privilegiado para garantir o que se buscou intensamente desde a Revolução Francesa: a ordem na rua – o que culmina na supressão da rua como espaço de convívio. Hoje podemos observar que ruas são substituídas por vias. Aquelas, espaços de encontro e de convivência, tornam-se vias, lugares de passagem, de transição.

Milton Santos aborda a perda da rua, criticando o papel atribuído à cidade: o de retratar o egoísmo funcional da lei da concorrência e, assim, possibilitar que a rua se torne arena de conflitos entre jardins e estacionamentos, “e não mais o lugar do encontro e da festa” (1994, p. 36-37). A usurpação de espaços de interação ganha outra dimensão na consideração de Sennet (2003) sobre o impacto das vias expressas em nossa relação com a urbe. Para o autor, os deslocamentos são acelerados e não requerem muitas referências, de modo similar ao que ocorre na relação promovida pela mídia de massa. Assim, “o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua” (SENNET, 2003, p. 18).

“Se a rua for só concreto, paredes pintadas de cores simétricas, sem sentido, acho que não, é tipo, somos robôs numa cidade, andando em carros. E não, eu acho que a cidade tem que mostrar o seu colorido, além do verde do Rio de Janeiro, do azul do mar, azul do céu, também, né, colori um pouco mais esse cimento, né, cru, mesmo que seja em preto fosco, hahahahaha.” (homem, LUZ, 1:32:19-1:32:46)

Em cidades com lugares cada vez mais assemelhados, vendidas midiaticamente em recortes instagramáveis, a passagem higienizada torna-se garantia de rapidez e segurança em um meio sem elementos vinculantes mas potencialmente recheado de armadilhas a evitar. E aí, há que perguntar: “O que é uma boa rua?”, como fez Foucault (2008a, p. 26), em curso por ele ministrado. Em sua resposta, a consciência de que a rua é múltipla e complexa, e

106 No capítulo “A ordenação do território”.

contempla males necessários – como as doenças e os ladrões, diz o autor –, mas também lojas e ser caminho. Para Foucault (2008a), aspectos positivos e negativos compõem as ruas e deveriam ser considerados nos planejamentos urbanos. Mas não é o que vigora. Como em linha de produção, a rua passou a dever ser produtiva, na perspectiva do fluxo comercial e de aceleração do deslocamento para o trabalho e para o consumo. A rua foi transformada em via.

Nessa relação, é possível cogitar como a pichação perturba o controle da ordem que propõe o deslocamento sem ligações espaciais. A pichação interrompe, interfere, promove reações, logo, atrapalha o funcionamento da cidade por vias. A pichação combina com a rua, com sua temporalidade e oportunidade de estranhamento e de diálogo. A pichação relembra a incompletude urbana e nos estimula a situar-nos, a expressar-nos, “repensando os suportes e suas determinações e, assim, propondo outro desenho do espaço, da rua, da vivência chamada cidade” (RUSSI, 2014, p. 154).

Quando falamos de pichação, é comum reportarmos a divisão das cidades em espaços centrais e periféricos. Além de localização geográfica, tais termos indicam, também, condições político-econômicas-culturais, ou seja, sociais. Contudo, na própria pichação, como gesto, é possível desestabilizar essa caracterização separadora e, no mínimo, nos fazer perguntar: por que a margem seria menos importante do que o centro? Este existe sem suas zonas periféricas? Para bell hooks, “estar à margem significa pertencer ao todo, mas estar fora do corpo principal” (2020, p. xi). Nesse sentido, a pichação apropria-se do espaço que ocupa, interferindo em sua percepção. Se ela é vista comumente como periférica, sua inserção no centro das cidades comunica presença dos cidadãos, propõe elos e questiona a separação.

“Eu acho que tanto o lado de ser acolhedor, pela parte da periferia, porque é a essência, é o lugar que nasceu, surgiu de lá, para falar com esse lugar, e o lugar de preconceito, porque tudo que vem do preto, do pobre vai estar a 2 passos de distância, né.”
(mulher, SOBRE..., 7:19-8:15)

Nola Gamalho é uma pesquisadora que muito trabalha com ocupações urbanas, na região de Porto Alegre-RS. Para ela, a lógica de desenvolvimento baseada no capital é perversa, já que “a cidade moderna pertence a quem paga por isso, é a lógica da modernização e da propriedade privada” e, a partir de um imaginário de exclusão, se “subsidiava as transformações da cidade, fragmentando-a segundo os interesses do capital. [...] Claramente processos de “higienização” urbana assentados em forte imaginário de patologia e desajuste desses espaços” (2017, p. 69). Frente a isso, é importante não identificar quem vive nos espaços periféricos como excluídos, diz ela, “pois essa perspectiva parte das ausências, e não

do que há de presença, de vida. Partir das ausências, da premissa da propriedade privada ou identificar esses espaços como problemas sociais é que legitimou e legitima processos de remoção” (2017, p. 69). A pichação é uma manifestação de presença. Um grito de existência. Frente ao enfraquecimento dos bairros e de sua essência de convivência, frente à fragmentação do sentido de comum constituinte da urbe (GAMALHO, 2017, p. 70), as pichações reafirmam identidades periféricas e relembram as vivências afastadas do núcleo urbano, podendo revincular diferentes experiências e demandas. De modo similar às ocupações, que “potencializam a disputa no campo das representações do território: (re)significam a partir do vivido os sentidos de ocupar o solo na metrópole, disputando sua permanência no território”, como define Gamalho (2017, p. 70), as pichações recolocam no centro da cidade a representação da multiplicidade dos cidadãos.

O estudo do pixo paulistano feito por Altamirano (2018) posiciona a pichação como uma forma de tradução dos modos de a população marginalizada viver a cidade. Segundo a autora, nessa ação pode-se observar modos de presentificar-se e, a partir disso, a ressignificação da vivência da cidade. Assim, o centro – do qual são afastados em sua condição de habitar e usufruir –

configura-se como objeto de valor almejado pelos pixadores [...] que em geral iniciam a prática nas regiões próximas à sua moradia, e, aos poucos, vão “conquistando” espaços mais distantes da cidade, tomam a área referida como uma espécie de ponto focal, onde podem apresentar as marcas de seus feitos para o maior número de pessoas possível entre a população comum e entre seus pares, já que lá está também o principal point. (ALTAMIRANO, 2018, p. 58)

A interação e a visibilidade são características que atraem ao centro urbano, mas, embora a periferia não seja homogênea em sua composição, é a periferia que serve de referência e é, então, inserida no centro da cidade. Em sua interação cidadina, os pichadores deixam vestígios intensos e numerosos, e modificam sua participação na dinâmica urbana, diz Altamirano (2018, p. 60 e 247). Por isso, ratificamos o estranhamento da autora frente a discussões sobre a democratização do espaço público que, muitas vezes, ignoram o fazer pichador ou simplesmente o classificam como vandalismo, como se fosse a pichação a “responsável pelo aspecto de degradação dos espaços”, diz ela (2018, p. 32). Para a autora, ao tentarmos compreender essa forma de expressão e, logo, de presentificação de cidadãos, talvez a percebamos como recurso para salvá-los da letargia da não conjugação.

“É muito diferente quando a gente vai pintá dentro de uma comunidade, numa periferia, que as pessoas querem que você esteja lá, porque elas sabem a diferença que faz, pra aquele lugar, e quando você vai prum bairro de classe média alta, que a pessoa acha que você tá fazendo ou um favor ou que você tá sujando o bairro dela. [...] Ou você tá sujando

e transformando aquilo numa “favela”, sabe? Ou você tá fazendo um favor, pra ela, de tá ali, sabe, você é só mais um funcionário que tá ali. E aí..., esse aconchego, esse afeto, é muito maior quando você vai pruma periferia, prum lugar que é isolado, que tem menos acesso à cultura. E aí quando você traz a cultura pra dentro daquele lugar, a pessoa se sente muito grata de você tá ali. É o lugar em que você vai ganhá um copo de coca-cola, um café, um pão com presunto, vai almoçá com a família da onde cê tá, sabe? É o lugar que cê sente mais acolhido e vê que tá fazendo a diferença.” (mulher, SOBRE..., 8:17-9:17)

Retomando fala de Armando Silva (2006a) sobre o expor-se em espaço público como um recurso ativador de cidadania, é interessante situar como a necessidade de garantir o espaço como público se colocou. Conforme o autor, “a definição moderna de espaço público foi estabelecida pela primeira vez na França no século 19, paralelamente à conformação das ideias de nação e Estado e como parte das grandes transformações impulsionadas pela Revolução Francesa” (2006a, p. 347). Apesar das distinções feitas, entre público e privado, logo evidenciou-se que o espaço público precisava ser conquistado, seja por pressão da sociedade civil ou dos movimentos sociais ou por ações de cunho simbólico, como a arte urbana, diz Silva (2006a, p. 350). Ou seja, o espaço público precisa ser construído e garantido pelos cidadãos, e a pichação é um gesto nessa direção.



Viseu (PT), set. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Viena, jul. 2019.
Fonte: foto enviada por uma amiga.

Lembramos, então, da consideração de Russi, quando propõe que movimentos agônicos e antagônicos agem e reagem em processos de inserção e reapropriação de espaços das cidades e que isso indica a “necessidade de instrumentalizar mecanismos de controle social” (2018, p. 46). Logo, a disputa estrutura-se a partir do domínio hegemônico, que se estabelece mas requer, permanentemente, táticas de manutenção do controle. Podemos, então, observar que, na significação das dimensões territoriais, os limites espaciais atuam como operadores de

sentido sobre a situação do núcleo urbano. “A periferia intervém, como parte da cidade, tanto em qualidade de espaço ao qual pertence como espaço que a destrói” (FANEITE, 2016, p. 51).

Daniel Mittmann (2013a) estimula que percebamos a ação dos pichadores na relação com a potência múltipla constituidora das cidades, sendo os pichadores tanto afetados por essa multiplicidade quanto afetando-a. Para ele, o pichador se inscreve na cidade e marca, assim, seu pertencimento a esse ambiente, de forma que, agindo, converte-se em meio de extensão de si próprio:

Pode ser a mão que aciona a lata – seu bico – de tinta spray aerossol ou que incorpora o rolo de pintura como uma extensão de seu braço, de seu nome e de sua identidade; podem ainda ser os pés que percorrem silenciosamente o corredor ou o teto de um prédio que é pintado. (2013a, p. 52)

A coletividade que compõe cada indivíduo explicita-se nessa dinâmica de extensão do ser e intervenção espacial, onde se busca por pertencimento e não por separação. Então, além de produtores do imaginário, somos também por ele perpassados e, no caso da pichação – como manifestação cultural e não isolada –, participamos de uma espécie de codificação normatizadora do fazer diferente daquilo que vige no grande sistema de produção. Ao abordar a classificação de obras como arte, Bourdieu diz que as produções exteriores ao domínio mercadológico não se fundamentam na lógica da competência, mas buscam reconhecimento e superação, criando uma “dialética da distinção” (2010, p. 91). A diferenciação seria, nesse caso, ingrediente valoroso e promotor de reconhecimento, ao contrário do que ocorre na lógica institucionalizada, em que a distinção se dá pela condição de manutenção do estabelecido como adequado. Podemos perceber, mais uma vez, que a pichação não cabe na lógica de produção para a reprodução.

Entendemos que é possível associar os sentidos mobilizados pela pichação àqueles que identificam os que buscam por participação e integração, referidos por Lefebvre (2001, p. 102) como os excluídos da vida urbana. Esta teria como lugar a cidade, e por isso o autor reivindica «o direito à cidade». Lefebvre sintetiza as necessidades urbanas como necessidade de momentos de encontro e de troca (2001, p. 105-106), ou seja, “*direito à vida urbana, transformada, renovada*” (2001, p. 117). O autor reforça sua condição de militante defensor dos trabalhadores afirmando que só a classe operária pode realizar essa transformação da cidade, mesmo não sendo só ela a atingida pela “miséria do habitat” (2001, p. 118). Esta seria

fruto da burocratização do cotidiano, que deve transcorrer completamente organizado¹⁰⁷ (LEFEBVRE, 2001, p. 138). As diferentes demandas sociais podem ser resumidas como o direito à cidade, isto é, à vida urbana, aos encontros e às trocas, ao uso pleno de momentos e locais, diz ele (2001, p. 139). E mesmo construído por trabalhadores, o direito à cidade “representa também os interesses gerais da civilização e os interesses particulares de todas as camadas sociais de “habitantes”, para os quais a integração e a participação se tornam obsessivas sem que cheguem a tornar eficazes essas obsessões” (LEFEBVRE, 2001, p. 139).

Também Milton Santos (1994) faz questão de localizar quem poderia garantir as necessárias transformações sociais urbanas. Representando as contra-racionalidades, “as minorias se definem pela sua incapacidade de subordinação completa às racionalidades hegemônicas”, diz ele (1994, p. 53), ou pela capacidade de insubordinação, poderíamos dizer agora. Como concentradoras dessas minorias, para Santos, “as cidades são o lugar da revolta, da rebelião, do encontro com o que parecia impossível” (1994, p. 53). Condizente com essa visão, Leslie Kern, em seu “Cidade feminista”, diz que, por ser reunidora de pessoas e de múltiplas condições e oportunidades, a cidade representa o surgimento de inúmeras possibilidades para as mulheres.

Oportunidades para escapar do provincianismo das normas de gênero ou para fugir de um matrimônio heterossexual ou da maternidade. Oportunidades de carreiras não tradicionais, de cargos públicos. Poder expressar a própria identidade, poder abraçar causas sociais e políticas, desenvolver novas redes de parentesco, priorizar a amizade. Poder participar da arte, da cultura, dos meios de comunicação. É na cidade que todas essas opções se tornaram muito mais possíveis para as mulheres. (KERN, 2020, in – p. 46-47/94)

Mesmo assim, Kern critica as cidades, por seu urbanismo alinhado à lógica mercantil e não do bem-estar, e afirma que “os ambientes construídos são um reflexo das sociedades que os constroem” (2020, in – p. 54/94). Como vivemos em uma sociedade mundial com foco no lucro, as cidades não são preparadas para atender demandas de mulheres e outros grupos não-dominantes. Provavelmente reside nessa diferença um dos motivos para Clarice Lispector escrever: “Será que eu já disse que em Brasília não se vive? Se mora” (1980, p. 91).

“Não é fácil, mas é muito gratificante estar na rua, que é um espaço que a gente tem que tar mesmo, tem que tar envolvida no meio, tem que tar fazendo, porque quando você tá na rua é além da arte, é uma voz que você quando você tá presente na rua. Então a gente tá fazendo parte desses espaços conta muito pra gente que é mulher.” (Ju., Roda)

Sennet, em seu “Carne e pedra”, reivindica a atenção às diferentes vivências corporais como caminho para uma sociedade em que uns se importem com os outros. Para ele, “a compaixão cívica provém do estímulo produzido por nossa carência, e não pela total boa

107 Impossível não lembrar da expressão «cada um no seu quadrado».

vontade ou retidão política” (2003, p. 300). Sua visão é, de certa forma, retomada por Gabriela Freitas (2020), quando ela a relaciona com a de Walter Benjamin e explana sobre o *ethos* do *flâneur*. Frente “à nova forma de viver nas cidades, diante do outro que, a princípio, é desconhecido e estrangeiro”, diz a pesquisadora (2020, p. 133), um cidadão pode sentir-se como um suspeito no meio da multidão – onde dificilmente pode ser encontrado – e acabar por viver desmedidamente na esfera privada mas de modo esvaziado na esfera pública.

Também Simmel (2009) tratou do conceito de *flâneur*, distinguindo-o do de transeunte. Este referiria-se a um indivíduo com um objetivo claro em seu deslocamento – quase que só mecânico – pela cidade, enquanto o *flâneur* faria o trajeto descontraidamente. Para o autor, o transeunte diferenciaria-se por sua atomização, definida como atitude *blasé*, mostrando-se insensível aos que o rodeiam, talvez por insegurança frente à proximidade do outro ou pela estrutura da cidade que pode inspirar medo. Por outro lado, para Freitas, “a dialética do *flâneur* ainda engloba o fato de que, partindo das práticas burguesas de valorização da intimidade e do espaço privado, ele, de alguma forma, também reconfigura o espaço público” (2020, p. 133), que se constitui como o espaço do coletivo, o qual delinea-se pela inquietude que busca vivenciar todo o disponível.

Parece-nos que o pensar sobre o andar pela cidade desvela a problemática das condições que a cidade a isso oferece e que elas dependem dos propósitos nela representados. Podemos caracterizar as cidades contemporâneas como estruturadas na lógica da produção-especulação-consumo, logo, diríamos que não interessa à ordem dominante o vagar descontraído a vivenciar potenciais diferentes situações pelas ruas. Quanto mais higienizados e padronizados forem os percursos entre trabalho, banco, *shopping* e quatro paredes, maior a garantia de não desvio dos propósitos em jogo. Vislumbra-se, então, porque a pichação é traduzida como um problema, uma sujeira.

Substituindo o cuidado com a dinâmica cotidiana de vida dos cidadãos, o poder hegemônico investe em higienização das estruturas físicas da cidade. Maquia os lugares para aparentarem espaços e para a cidade poder cumprir seu destino consumista, e assim, como disse Debord (2003, p. 135), consumir a si própria. Freitas (2020) lembra que os situacionistas tinham a percepção da necessidade do cuidar para que a cidade configurasse um lugar e pudesse oportunizar experiências. Nessa direção, a autora também retoma Milton Santos, em sua fala sobre a virtualidade do lugar como condição para a configuração do espaço.

A valorização dos lugares é ainda pautada por Vera Pallamin¹⁰⁸ (2000) como consequência do fomento à transitoriedade, acompanhado, como processo econômico, pela queda de barreiras espaciais, fruto do aumento da eficiência nos movimentos, nos fluxos e nas comunicações. Conforme Pallamin, nesse direcionamento, até as diferenças locais passam a ter lugar, de modo que “houve uma sensibilização do capital pelas diferenças localizacionais geográficas e sociais, movida pela possibilidade de explorar suas peculiaridades” (2000, p. 66-67), ou seja, turismo.

Nessas abordagens, o lugar caracterizaria acesso e oportunidades, disponível para vivências e – inferimos – estaria aberto a abrigar expressões dos cidadãos, como as pichações. Há que se marcar, ainda, que não parece ser a noção de cuidado que explica as condutas em relação às estruturas físicas das cidades, mas algo como adequações em sua aparência e condição de passagem. Por isso, interferências, estimuladores de pausa, reflexão e diálogo são combatidos.

Entendemos que, ao modificar lugares, as pichações atuam sobre as potenciais vivências, favorecendo-as ali, onde interferem. Resistem, portanto, à estruturação de lugares como linearidade, que favorecem o deslocar-se sem interagir. Interessante que a noção de resistência é respaldada, em dicionário¹⁰⁹, por analogias como resposta, reação, ação voluntária, entre outras, mas também traz a referência à parede como manifestação que a indica. Aproveitamos, então, para ressaltar que a parede (assim como muros e outros artefatos típicos das estruturas urbanas) pode ser compreendida como obstáculo, quebra do fluxo, interferência espaço-temporal. Toda parede caracteriza um possível suporte e é fruto do fazer humano, significando já desde então, pois guarda em si, em perspectiva histórica, a problemática delimitadora e de contenção da manifestação humana em sua vivência no coletivo; pode, porém, ser ressignificada a cada momento e em toda intervenção que suporta (RUSSI, 2013).

Na mesma direção, o fazer pichador atua na transformação do lugar. A produção da pichação pressupõe a história e a corporeidade de seus intérpretes – em suas diferentes posições – nas ruas. Como elabora Laura Corrêa, as pichações “interferem não apenas

108 A partir de Harvey.

109 Substantivos associados à resistência no Dicionário Analógico da Língua Portuguesa: "reação, renitência, insubmissão, oposição, contraposição, contrariedade; choque, colisão, embate, encontro, conflito, enfrentamento, confronto, interferência, relutância, rebeldia, rebeldaria, parede, insurreição, greve, atrito, retroação, recuo; contrapeso, contrabateria, neutralização; oposição voluntária; repressão; *vis inertiae*, obstáculo; firmeza, durabilidade; estoicismo." (AZEVEDO, 2010, p. 70)

materialmente, mas na forma como entendemos e damos sentido ao mundo como um espaço de experiências vividas, interpretadas, mediadas e compartilhadas” (2019, p. 16).



Rio de Janeiro, jun. 2020.
Fonte: foto obtida na internet.
Disponível em

<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/06/11/grupo-ataca-manifestacao-que-lembra-mortos-pela-covid-19-no-rio.ghml>. Acesso em 18/06/2021.



Salzburg (AU), dez. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

A distinção entre os conceitos de espaço e lugar já foi bastante estudada. Optamos por pensar a partir da perspectiva de Michel de Certeau (1998). Então, a pichação modifica o lugar, já que passa a coexistir com os elementos programados para o comporem, alterando as relações previstas. A estabilidade da configuração de posições é redimensionada pela interferência da pichação. A partir da inserção desta, o lugar passa a ser, também, lugar daquela intervenção, que passa a caracterizá-lo. Devemos, porém, observar que a superfície exposta – a «mancha» – já propicia uma nova realidade. Mas é mais do que isso o que acontece na pichação. Ela proporciona a espacialização do lugar, pois, como define Certeau, o “espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (1998, p. 202), “é um cruzamento de móveis”. E é exatamente esse caráter dinâmico, de vida, que nos parece agenciável pela pichação. O fazer a «mancha» e o fazer por ela despertado atuam como forças modificadoras do momento e criam situações no cotidiano da cidade, ou seja, espacializam o lugar, já que “*o espaço é um lugar praticado*” (CERTEAU, 1998, p. 202, grifo do autor). Em consequência, “as ruas, como lugares pensados e geometricamente definidos pelos urbanistas, são transformados em espaços pela ação e prática dos caminhantes, através de seus fluxos e movimentos” (RUSSI, 2016a, p. 99).

A consideração das práticas sociais perpassa a proposição de Certeau (1998), que entende os espaços urbanos como dimensões disponíveis à reconstrução de sentidos. Pallamin afirma, a partir desse entendimento, que “os significados de um lugar se alteram em decorrência das ações sociais que sobre ele se exercem” (2000, p. 33). A autora associa a isso

procedimentos de “estetização dos lugares”, que, de uma parte, ligariam-se à valorização do efêmero ao marcarem uma identidade local mas, de outra, possibilitariam a percepção de “espaço de individuação”, o que poderia balizar comportamentos frente à realidade em permanente transformação (2000, p. 67-68). O que existe é o relacional, e ele sempre se dinamiza e se reconfigura a cada intervenção. Entendemos que a pichação não só muda a aparência dos lugares mas promove novas relações entre os cidadãos e o lugar em que se inscreve, entre os cidadãos entre si, entre os cidadãos e a percepção do espaço constituído a partir da presença da intervenção. O espaço constitui-se, então, e presentifica a esfera do sensível, do afetivo, da possibilidade da aventura urbana, como diz Altamirano (2018, p. 33).

Marc Augè é nome presente quando se pensa sobre o lugar, porém sua proposição se organiza em outra perspectiva. O próprio Augè assinala sua diferença em relação à abordagem de Certeau, dizendo: “o lugar, como o definimos aqui, não é em absoluto o lugar que Certeau opõe ao espaço, como a figura geométrica ao movimento, a palavra calada à palavra falada ou o estado ao percurso: é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico” (1994, p. 76). Arriscamos dizer que uma noção pode ocupar a posição da outra, de tal modo que a proposta de Augè que nos ajuda – sobre o não-lugar –, seria entendida aqui como não-espaço. É em não-espaços que pensamos quando o autor relaciona os não-lugares com estruturas de passagem – como aeroportos e estações de trem –, sobre os quais ele destaca a efemeridade das relações aí vivenciáveis dizendo que não criam identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude (AUGÈ, 1994, p. 95). Pallamin (2000, p. 67) associa os não-lugares e sua multiplicação à superação de barreiras espaciais, que subsidiariam a aceleração dos fluxos e reforçariam as efêmeras relações de consumo. Por isso, o não-lugar (para nós, não-espaço) “é o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica” (AUGÈ, 1994, p. 102). Dessa forma, lugares que não são praticados, que não são vividos, experimentados, acabam por não constituir-se como espaços. Pensamos que isso ocorre, em certa medida, com a pichação espetacularizada nos deslocamentos para museus ou galerias. Nessa operação, a organicidade da pichação perde-se, e ela vira outra coisa. Pode ainda ativar vivências, mas de outro tipo, pois o contexto é outro, a pichação já não é pichação. Sua potência espacializadora atua, então, por outro eixo – não mais acionador do incômodo e do estranhamento para a resistência, mas ainda remetendo ao urbano e a suas complexidades.

Também Han (2020a) recorre à categoria de lugar, referindo-a para refletir sobre a desarticulação dos vínculos sociais. Como forma de fechamento – noção que associa, também, ao «nós», capaz de atuar em comum –, o lugar estaria sendo eliminado, já que o neoliberalismo “elimina as formas de fechamento e finalização para incrementar a produtividade” (2020a, p. 42). Também o vínculo como forma de fechamento seria destruído, o que nos obrigaria a sermos flexíveis, propõe o autor (2020a, p. 43). Nessa mesma lógica, procura-se destruir as possibilidades de lugar, contudo, diz Han, “o homem é um ser locativo. Só o lugar permite habitar e permanecer” (2020a, p. 47-48). Logo, os não-lugares seriam esvaziados de sentido e ideais para os turistas, já que não congregam e são oferecidos como mercadorias, diz o filósofo (2020a, p. 63). Da mesma forma, lugares preenchidos propositalmente de produções nas paredes que se assemelham imgeticamente a pichações para atrair turistas não usufruiriam da potência espacializadora da pichação. Esta preenche de sentidos o lugar ativando nele a experienciação de um espaço com história de vida, de resistência e presença de múltiplas vozes e corpos.

Lucrécia Ferrara reivindica o respeito aos aspectos culturais das cidades para que elas sejam identificadas como lugar por seus usuários (2008, p. 52). Na mesma direção, Micaela Altamirano afirma que a interação com linguagens poéticas no espaço urbano “oportuniza uma reconfiguração do olhar sobre algo no mesmo momento em que se vivencia aquilo. É a oportunidade de recriar a cidade e, assim, despertar da anestesia das relações ordenadas e programadas do cotidiano” (2018, p. 28). Também Sennet identifica nas cidades a intensa possibilidade de sociabilidade, atribuindo-lhes “a função de um espaço de sociabilidade igualitária” (2013, 9:44-10:58). Modificando um pouco a fala do pensador, diríamos que esta nos parece uma boa tradução para pichação: demarcadora de encontro entre diversos. Caracterizando a cultura urbana, a pichação atua poeticamente sobre os cidadãos, afetando-os potencialmente para a reconfiguração do viver cotidiano e a consequente recriação da cidade, na direção da sociabilidade para o convívio dos diferentes.



Calgary (CA), jun. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, maio. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

Voltamos ainda a Certeau (1998), que valoriza o caminhar pela cidade ao referir os passos pelo chão como aspecto qualitativo da apreensão cinésica da cidade. Assim, o autor afirma que, ao andar, os pedestres, com seus “jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares” (1998, p. 176). Vera Pallamin (2000) pontua que, ao tratar das práticas urbanas e destacar o andar pela cidade como equivalente ao que é o falar para a linguagem, Certeau positiva a noção de possíveis desvios que o pedestre pode adotar, definindo, assim, espaços de enunciação. O conceito de cidade como unidade é, portanto, preterido pelo de práticas urbanas, que atualizam o «ser outro» e compreendem um “movimento em direção à diferenciação” (PALLAMIN, 2000, p. 39). A autora assinala, ainda, que a proposição dos desvios como forma de criação urbana remete ao conceito de deriva – trabalhado por Debord a partir dos situacionistas. “O “derivar” traria em seu bojo uma atitude crítica em relação à homogeneização dos conflitos que produzem o espaço capitalista, promovendo novos modos de pedestres “negociarem” os espaços cotidianos”, diz Pallamin (2000, p. 40).

A partir disso, podemos observar que a pichação requer o andar pela cidade, em intensa ligação sinestésica, compondo os lugares e redefinindo os espaços a partir de sua inserção e provocação à interação. Oferecendo-se como desvios à cotidianidade programada, as intervenções urbanas indiciam e favorecem a crítica ao estabelecido e reafirmam o valor de uso dos espaços urbanos. A pichação demarca um uso político dos espaços urbanos.

A reconfiguração dos espaços pela produção da pichação pode ainda ser entendida como reconfiguração dos momentos, do vivido, como propõe Lefebvre (2013). Paola Jacques

(2012) também retoma essa proposição, interligando-a às ideias situacionistas que, porém, a trabalhavam como situações. A autora lembra que, nos aforismos de Debord, aparece marcadamente o combate à cultura espetacular e à espetacularização em geral, e é proposta, como antídoto, a participação dos indivíduos. Logo, os situacionistas compreendiam o meio urbano como lugar de ação e baseavam-se “na ideia de participação e de revolução da vida cotidiana, reunidas na ideia de construção de situações” (JACQUES, 2012, p. 211). Também nessa perspectiva enxergamos a vida da pichação, já que consiste em situações de apropriação do espaço urbano e expressão de cidadãos, provocando novas situações a cada momento vivenciado junto a ela por diferentes transeuntes – não em atitude *blasé*, mas talvez atingindo até mesmo a estes.

2.2- A pichação presentifica diferenças

“Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se veem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam.” (Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*, p. 34)

Como Ítalo Calvino sobre Cloé, também Simmel (1967), já em 1903, situa nas cidades grandes a adoção da atitude *blasé*, atribuindo-a à facilitação do consumo nas metrópoles. Por isso, as grandes cidades constituiriam a localização genuína do *blasé* como comportamento no andar, diz o autor (1967, p. 15). Supomos, entretanto, que tal anestesiamento em relação ao que cerca esses transeuntes nem permite que “imaginem mil coisas”, como cogita Calvino. Para Simmel, a razão mais profunda dessa opção pela existência individual atomizada seria o domínio da objetividade produtiva sobre a subjetividade das vivências (1967, p. 22).

Paola Jacques (2012) relaciona a atitude *blasé* à ideia da pobreza de experiências, que ocorre como uma proteção frente aos hiperbólicos estímulos urbanos, ou seja, como defesa contra essa e outras formas de violência. Nesse sentido, a autora entende que vivemos um processo, hegemônico, de esterilização das experiências, especialmente das relacionadas à vivência da alteridade. Jacques pontua que tal processo se configura por domesticação das vivências, na “a pacificação dos espaços urbanos, em particular, dos espaços públicos” (2012, p. 14, prólogo). Através da fabricação de falsos consensos, procura-se disfarçar as tensões

próprias ao espaço público. É então, diz a autora, “que adquire ainda maior relevância a valorização da alteridade urbana, do Outro urbano que resiste à pacificação e desafia a construção desses pseudoconsensos publicitários” (2012, p. 15, prólogo). Além disso, é possível supor que a existência de vários outros na rua poderia proporcionar às pessoas o sentimento de segurança mesmo estando «sozinha» entre milhares de estranhos – o que seria o principal indicador da habitabilidade de uma cidade, afirma Jane Jacobs (2014, p. 234)¹¹⁰. A falta de convivência entre indivíduos é apontada também por Nola Gamalho (2017, p. 68) como favorecedora da violência urbana. Repensar o modo de vida individualista, baseado na propriedade privada, poderia colaborar na configuração de cidades mais humanas, propõe a pesquisadora.

A valorização e o controle do ambiente privado – sintetizado no lar – é já analisado por Margareth Rago, em seu “Do cabaré ao lar”. Ao recuperar as condutas de estruturação urbana brasileira do início do século passado, a historiadora situa a valorização do ambiente doméstico como aspecto central na higienização das relações sociais urbanas, passando pela desodorização do espaço privado de trabalho, nas fábricas, e dos espaços urbanos, de trânsito. Assim, a importância da família nuclear e a medicalização das condutas cotidianas – amparada pela sanitização dos espaços públicos – promoveriam o apaziguamento e a busca por adequação aos valores dos dominantes (RAGO, 1985, p. 61 e 163). Conforme a autora, a discursividade criada era tão eficaz que, mesmo nos materiais e condutas da militância operária, se reproduzia a visão de esfera sagrada e privada do lar e se definia “o lugar da mulher na sociedade” (1985, p. 70). Dessa forma, seria a mulher a responsável pela sensação de aconchego no lar que deve ser buscada pelo trabalhador para apaziguar as tensões do cotidiano urbano moderno (RAGO, 1985, p. 39).

Interessante que essa valorização da nuclearização da família é observável ainda hoje, como resgata Leslie Kern, ao afirmar que “os ambientes urbanos estão estruturados para respaldar as normas da família patriarcal, a segregação por gênero dos mercados de trabalho e os papéis tradicionais de gênero” (2020, in – p. 35/94). Em consequência disso, embora afirme que as cidades tenham representado a abertura a muitas novas oportunidades na vida das mulheres, a autora diz que “as normas de gênero são reguladas também por meio da separação dos espaços laborais e domésticos, os públicos e os privados” (2020, in – p. 61/94), configurando a cidade como potência permanente de ameaças (KERN, 2020, 3 – p. 27/123). A

110 Afirmação também resgatada por KERN (2020, 3 – p. 27/123) e por GAMALHO (2017, p. 68).

pesquisadora afirma que até mesmo os cafés – vistos como uma espécie de «terceiro lugar» pelos sociólogos, diz ela –, espaços que não eram nem domésticos nem de trabalho, mas lugares para encontros e trocas informais, vão desaparecendo (2020, 3 – p. 70/123).

Retomamos tais considerações sobre o controle do desenho da cidade e da dinâmica urbana para pensar sobre as relações estabelecidas entre o pichar e a apropriação dos espaços públicos. Micaela Altamirano (2018) destaca a tática de cooptação da pichação mais artística – chamada grafite no Brasil – como forma de requalificação do espaço público – tanto na propriedade pública quanto na propriedade privada. A autora estranha que “em um espaço público abandonado, de ruas esvaziadas de pessoas e lotadas de carros, onde não existe ocupação e construção de sentidos [...] revela-se uma surpreendente preocupação com a ordenação estética, mas nenhuma preocupação com o sentido” (2018, p. 264). E mesmo quando alguns sujeitos atuam para a construção de novos sentidos nesses e desses espaços, a reação dos poderes dominantes é tentar «manter a ordem» nesses locais. Ou seja, a transformação e a iniciativa em sua direção não são bem-vindas. Como diz Micaela, “quebrando o senso comum, esses indivíduos não se sujeitam ao discurso do medo que paira na metrópole e ousam a circular pelo espaço público intervindo nele, ocupando-o, não se deixando cair na anestesia e buscando a urgente construção de sentidos outros” (2018, p. 142). Compõem, desse modo, o plano de expressão do espaço público e o fazem – segundo a pesquisa de Altamirano (2018, p. 141) – com consciência e fascínio pela possibilidade de participação e de construção simbólica da cidade que tentam habitar.

Pedro Russi afirma que a pichação modifica o entendimento do “espaço público, do que é permitido dizer e do que se considera proibido” (2016a, p. 104). Isso indicaria não a importância de definir ambientes públicos ou privados, mas o fato de haver essa separação, essa fronteira – como valoriza Lotman (1996)¹¹¹. É a necessidade de distinguir e separar espaços que ampara o controle do que ocorre nesses espaços. Por isso, a pichação se caracteriza como pichação quando é feita e exposta na rua e sem permissão. Quando minha filha inscreve o nome dela, mesmo que a *spray*, na garagem de nossa casa e, não só com meu apoio, mas até mesmo com meu estímulo, por mais que ela se inspire nas pichações, isso não é uma pichação. Ainda remete à pichação por sua imagem, presentificando-a em memória. Mas não há, nesse caso, o gesto pichador.

111 O que abordamos no próximo capítulo.



Na garagem. Aveiro (PT), jan. 2021.
Fonte: foto de nossa autoria.



Na garagem. Aveiro (PT), jan. 2021.
Fonte: foto de nossa autoria.

Não ocorre – na ação que procura imitar traços pichadores em uma garagem – a apropriação do espaço público. E Lefebvre nos ajuda¹¹² a entender a importância desse aspecto do pichar ao afirmar que a ação de se apropriar

deve tornar-se atual (real) por meio das obras. Difere radicalmente da propriedade privada e do domínio técnico sobre a matéria mas pressupõe este como condição possível e a eliminação daquela como condição impossível ou, ao menos, a atenuação de seus defeitos mais insolentes. (1972, p. 42)

Apropriar-se, portanto, não significa tomar posse, mas ocupar, usar, inserir-se, intervir. E o domínio técnico das características que fazem da pichação uma pichação possibilita que ela atue como intervenção e, desse modo, agencie estranhamentos e potenciais mudanças nas vivências do urbano. Mas é de se estranhar que a expressão de indivíduos ou de coletivos em paredes e muros cause tanto furor – atribuindo-lhe a carga de agressão ao ambiente público ou a propriedades públicas e privadas – quando vivemos em sociedades dominadas por automóveis – meios privados, em sua maioria –, que ocupam, interferem e destroem anteriores espaços de convivência, como sugere Lefebvre ao comentar: “nesta sociedade onde as coisas têm mais importância que o homem há um objeto-rei, um objeto-piloto: o automóvel” (1972, p. 17). A partir do que expõe o autor, percebemos que até a busca por integração é usada para favorecer a normalização da perturbação causada por um meio privado como o carro no meio público que é a rua, de forma que se instituem, por fim, “fenômenos paradoxais de *integração desintegrante* que incidem especialmente sobre a realidade urbana” (LEFEBVRE, 2001, p. 103). Para clarear, a problemática dos automóveis não se refere à sua existência ou função de facilitar deslocamentos ou transportes, mas ao seu domínio quantitativo e de causa simbólica, já que representam *status* e poder – logo, predomina seu valor de troca. Aí estaria o cerne do problema, conforme Lefebvre, que propõe a recuperação do valor de uso dos espaços urbanos, pois este seria elemento essencial para o

112 Ao comentar dificuldades do marxismo para tratar do cotidiano.

fomento da capacidade criadora dos sujeitos (2001, p. 14). Por isso, ele afirma em sua 9ª tese: “A reforma urbana tem portanto um alcance revolucionário” (2001, p. 140).

“O pixador, eu como pixador penso assim; eu não penso se é patrimônio de outra pessoa, eu penso assim: é o material onde eu vou expor meu nome. É o quê? Pedra? Concreto? Ardósia? Azulejo? Pastilha? Peral? Eu penso assim.” (homem, LUZ, 1:01:08-1:01:23)

Vera Pallamin reivindica aspectos da elaboração *lefebvriana* quanto à força do valor de uso dos espaços urbanos e defende a valorização das práticas cotidianas que podem mostrar-se, por exemplo, na arte urbana – diz ela –, e modificar “os espaços públicos com apropriações inusitadas [...] alterando sua carga simbólica” (2000, p. 42). A dominância do valor de troca das e nas cidades ampara-se, conforme Pallamin, no “ideal de realização pessoal, celebrado na glorificação do consumo e nas astúcias da sedução,” que se sobrepõe à compreensão da necessidade de “subordinação ao coletivo”, e a consequência seria “um empalidecimento das relações de alteridade, cuja extensão caminha na direção da perda de vínculos sólidos com a “coisa pública”” (2000, p. 72). A autora relaciona esse processo de psicologização das vivências urbanas a “uma desmotivação social pelos espaços públicos e uma desafecção política” (2000, p. 70), pelo que retoma fala de Sennet sobre a erosão da vida em público, que se reflete em desinteresse, com respaldo no fato de muitos espaços públicos terem sido convertidos em áreas de circulação e passagem, perdendo sua configuração como lugares de estar (2000, p. 71). A ênfase recai, então, sobre a dimensão do individual e, por isso, “a mobilização por “interesses” comuns é substituída pela busca de uma “identidade” comum” (PALLAMIN, 2000, p. 71). Tanto que diz Sennet:

atualmente, o senso comum atribui negatividade à instabilidade social e à insuficiência pessoal. O individualismo moderno objetiva a autosuficiência, quer dizer: entes completos mais do que incompletos. [...] Os movimentos sociais, também, como se comunidades devessem assumir algo semelhante à integridade individual. Em Nova York, as dores da exclusão e do abandono têm contrariado essa linguagem individual-comunitária; grupos étnicos e sociais interiorizam-se na busca da união e da cicatrização. (2003, p. 301)

Parece-nos ser nesse sentido que Sennet afirma – ao falar sobre “Novos espaços públicos”, em entrevista – pensar a política como um instrumento de sociabilidade e não a sociabilidade como instrumento da política¹¹³(2013, 4:31-6:01). Entendemos essa percepção como relacionável ao que ocorre com a pichação, embora sua representação como elo entre histórias e ambientes seja recortada e omitida – já que a vivência do urbano que ela indicia é reduzida, na cidade-midiática, a uma imagem-mancha que modifica e suja a paisagem

113 Como o faz Manoel Castells, ele menciona na entrevista.

programada – em detrimento da ousadia de interferir na visualidade pretendida como simbólica da hegemonia da qual todos devem desejar fazer parte.

Como sintetiza Marilena Chauí, “não é qualquer um que tem o direito de dizer alguma coisa a qualquer outro em qualquer lugar e em qualquer circunstância” (2014, p. 57). A ideologia da competência expressa a essência do neoliberalismo, diz a autora, já que torna aceitáveis as ideias de competição e de competitividade como forma natural das relações sociais, políticas e individuais e, assim, “transforma a violência econômica em paradigma e ideal da ação humana” (2014, p. 108). O que interessa é a vitória individual. O espaço público é, portanto, reduzido, e a defesa dos interesses privados do mercado ganha maior dimensão (CHAUÍ, 2014, p. 88). Contudo, a autora também lembra que, como essa forma de exploração das formas de vida foi criada pelos humanos, pode, portanto, ser por nós ser destruída (2014, p. 111). Enxergamos a pichação como potência nessa direção. Ao transgredir o estabelecido, a pichação atua como propostas dissonantes, logo, de modificação do viver.

Podemos imaginar que as forças de manutenção do estabelecido agem em busca de eficácia estratégica. Manter a ordem já foi função da polícia. E Foucault equivale as noções de urbanizar e de policiar, afirmando que a urbanidade só pôde ser instituída com o policiamento, que regulamentou os modos de viver nas cidades (2008a, p. 453). É necessário, contudo, observar que hoje a polícia administra a desordem nos espaços urbanos. O fazer pichador, por exemplo, é visto como elemento da desordem na cidade. Talvez a base para que o senso comum a tenha assim assimilado seja a naturalização de oposições vistas como estruturantes do social (FOUCAULT, 2010, p. 67). É o que parece acontecer com a relação entre espaço público e espaço privado. Por que se tornou óbvia a existência de ambos? Por que se combate outras possibilidades, como as terras comuns¹¹⁴? Por que o conceito de propriedade é ensinado como natural? Mesmo que, por vezes, sem inteira percepção disso, esses nos parecem questionamentos que a pichação, em sua produção (nas diferentes instâncias interpretativas), pode suscitar.

Em seu “A ordem do discurso”, Foucault identifica procedimentos de controle dos discursos. Ele destaca a interdição, a separação e a rejeição, e a oposição entre verdadeiro e

114 Terras comuns ou terras comunitárias compreendem áreas sem proprietário privado ou público, geridas em comunidades, geralmente agroflorestais, presentes em Portugal (chamadas de baldios), Espanha e França, entre outros. Para saber mais: COPENA RODRIGUEZ, D. Montes Veciñais en Man Común e Baldios: Unha análise comparativa das propiedades comunitarias de Galicia e Portugal. *Sémata: Ciências Sociais e Humanidades*, 30(30), 2018. p. 85–104. <https://doi.org/10.15304/s.30.5379>.

falso como procedimentos de exclusão dos discursos (1999, p. 9 a 21)¹¹⁵. A partir deles, se estabelece o que pode ser falado, onde e quando, e quem pode falar (interdição); se determina quem terá sua fala rejeitada como simples ruído ou como «fora de razão» e, portanto, inalcançável (separação e rejeição); e se constrói e utiliza efeitos de verdade, sempre ligados ao poder dominante (oposição entre verdadeiro e falso) (FOUCAULT, 1999, p. 9 a 21). O autor delinea, dessa forma, o policiamento discursivo que, ao vigiar a dinâmica comunicacional controla a produção de sentidos e, portanto, a construção do real.

Quando observamos a pichação como um fenômeno comunicacional da sociedade contemporânea, compreendemos que é constituída e até conduzida em sua produção e em seu reconhecimento por tais procedimentos de controle. Então, se torna mais explicável porque alguns tipos de pichação são autorizados, porque alguns nomes são respeitados mesmo que jateiem um simples rabisco em uma esquina, porque alguns lugares são valorizados pela presença de pichações mas outros são classificados como degradados por sua inscrição, porque se prefere que as chamadas «artes urbanas» sejam executadas à luz do dia. Também se esclarece melhor como a atribuição do aspecto de sujeira, vandalismo ou crime atua para a rejeição da manifestação. E, por fim, que o recorte metonímico da pichação em sua superficialidade de «mancha» exposta é importante para a coerência com o sistema de verdade estética em vigor, que aposta na separação entre aparência e vivência.

Ana Karina Oliveira e Ângela Cristina Marques (2017) também retomam essa sistematização dos procedimentos de controle discursivo de Foucault, relacionando-a com a perspectiva de política em Rancière¹¹⁶. Ao abordarem a impossibilidade do consenso na cena urbana do pixo em Belo Horizonte, as autoras concluem que “um indivíduo pode possuir a capacidade da fala sem que a ele seja atribuída uma capacidade política, pois isso depende de como os procedimentos de controle do discurso atuam sobre sua fala, o que, por sua vez, depende do lugar que lhe é atribuído na ordem social” (2017, p. 208). Desse ponto de vista, um pichador não seria escutado na elaboração de políticas de enfrentamento ao pixo. Entretanto, as autoras consideram que, ao se assumirem como pichadores, reconhecendo-se como transgressores, esses sujeitos pretendem participar da política urbana, transformando a dinâmica das vivências na cidade. Ao não reivindicarem a descriminalização da pichação¹¹⁷,

115 São os procedimentos externos. No texto, em seguida Foucault os refere como três grandes sistemas de exclusão que atingem os discursos: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade.

116 As autoras referem a obra “O desentendimento. Política e Filosofia”. São Paulo: Editora 34, 1996.

117 Como as autoras relatam no artigo referido.

os sujeitos pichadores atuam de maneira consonante à perspectiva de Rancière, para quem a política é “fundamentalmente dissensual. Se há consenso, não há política, mas polícia”, dizem Oliveira e Marques (2017, p. 209). Assim, seriam os processos de subjetivação – e não as racionalidades e normatizações – que demarcam a política, constituindo-a como potência de alteração da condição de produtores de sentido dos sujeitos e, portanto, dos espaços. O fato de pichadores não serem aceitos como contribuidores na sociedade mas, mesmo assim, se fazerem ouvir por transgredirem o sistema estabelecido, ilustra a força desse gesto de resistência.

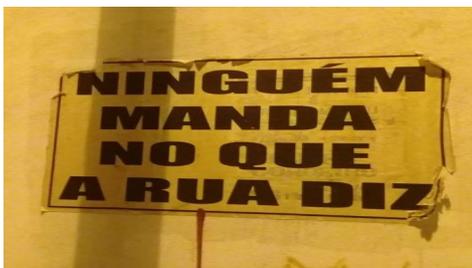
“Então essa pixação com x, ela é, ela é sim o ato de transgredir, de se fazer visto, de se tornar algo, de não necessariamente pedir permissão pra que a gente se mostre pra sociedade ou pra nós mesmos. [...] existem barreiras, existem muros, existem prédios que ninguém que, que... que construíram num espaço que quem destinou, quem deu tal ordem pra que tal espaço seja de x pessoa? Então por que impedirem que a gente escreva ou que seja o nosso nome? A transgressão deles não é diferente da nossa. Só que a nossa tem, no fundo tem, tem a definição artística e tem, tem também a de visibilidade, de rebeldia, de se mostrá vivo.” (B., áudio, abr. 2020)

O muro – por nós observado como suporte da expressão da resistência pichadora – ganha outra dimensão na abordagem do historiador Olaf Kaltmeier (2020), que o vislumbra como expressão espacial de um movimento de refeudalização contemporâneo. “A distinção e a segregação da aristocracia monetária está na sua segregação, não apenas em condomínios exclusivos, mas também em lugares de consumo e circulação de riqueza, os quais estão separados dos lugares públicos de livre acesso”, diz ele (2020, p. 18). Buscando dissociar o termo refeudalização de uma abordagem cronológica ou referente ao passado e, também, diminuir sua carga econômica, Kaltmeier recorre ao conceito de esfera pública *habermasiano*, no sentido do acesso universal. O autor destaca que Habermas já apontava, então, a debilitação do público e lembra que o termo em alemão *Öffentlichkeit* – usado por Habermas – é traduzível como “esfera pública” ou como “espaço público” (2020, p. 24). Nessa direção, a relação entre espaço público e a ideia de acesso universal propicia, no âmbito do feudal, a associação a muros, fortalezas. Assim, o autor propõe a noção da refeudalização como tradutora das relações sócio-espaciais contemporâneas, que registram um crescimento do uso de muros de proteção e sistemas de vigilância (2020, p. 136). Ele alerta que se trata de um processo – e não um estado – de refeudalização (2020, p. 27), e lembramos, então, de um trecho do artigo “Economia da comunicação”, do economista Ladislau Dowbor, que diz:

Quando criança passava as férias nas praias de Bertioga. Hoje, temos uma gigantesca praia cercada, chama-se poeticamente Riviera de São Lourenço (Riviera luxuosa do Mediterrâneo, águas saudáveis de São Lourenço, associações agradáveis). A empresa me oferece (!) hoje as maravilhosas ondas desse mar, como se as tivesse criado, por uma forte

soma em dinheiro. E o fato de excluir as pessoas desse bem natural é apresentado como uma grande vantagem, pois eu serei dos privilegiados, podendo o dinheiro que pago ser interpretado como uma forma de subir acima da ralé de farofeiros que constitui a sociedade. (2002, p. 19)

O espaço público natural – o que é ainda mais absurdo – é privatizado e passamos a pagar para dele usufruir! É incrível que, enquanto se propaga – em nível discursivo superficial e propagandístico – a ilusão de um mundo cada vez mais globalizado e sem fronteiras, de integração econômica e cultural, na prática do cotidiano o que se vivencia são novas demarcações geopolíticas em uma dinâmica de fechamento intransponível das fronteiras, nos faz ver Kaltmeier (2020, p. 137-138). Para além das questões migratórias, o autor também ilustra o processo de refeudalização em espaços menores, na separação (com muro, inclusive) entre bairros ricos e pobres, na definição de zonas urbanas para determinadas classes, privatizando o espaço público, também de ruas e vias (2020, p. 140).



Brasília-DF, mar. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Coimbra (PT), jan. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Percebe-se, dessa forma, que as possibilidades de encontro e de convivência entre diferentes são controladas pela descaracterização ou extinção de espaços públicos, em um processo de separação e isolamento dos indivíduos e pequenos grupos. Como sintetiza Kaltmeier, “em lugar de uma sociedade que se direcione para a integração, estamos vivendo uma refeudalização extremamente hierárquica e segmentada da sociedade” (2020, p. 160). Na tristeza dessa constatação, enxergamos também uma possível inversão: quanto mais o sistema de controle e padronização se evidencia, quanto mais muros e obstáculos são colocados, mais a pichação se apresenta como um signo de resistência, que se manifesta contra a estagnação e a separação, agindo – já em sua própria dinâmica de existência – no combate e na destruição do isolamento e da cegueira ao outro.

Entretanto, os poderes hegemônicos têm suas artimanhas, e é inegável que, mesmo no mundo da pichação, recursos destruidores da esfera pública encontram lugar. É o caso, nos parece, do culto à autenticidade – de que nos fala Han (2020a, p. 34). Para ser autêntico, é preciso delimitar e distinguir o seu espaço privado e dele fazer uso a todo momento e em

qualquer lugar. O espaço público perde em importância, o que seria coerente e importante para o neoliberalismo, já que “impõe a comunicação sem comunidade, isolando cada pessoa e convertendo-a em *produtora de si mesma*” (HAN, 2020a, p. 25, grifo do autor).

Encontramos, nos contatos com pichadores, um clima de disputa de egos – o que eles próprios também afirmam em conversas por eles promovidas em *lives* no Instagram. Quando a fama é entendida como possibilidade de domínio econômico, pensamos que a submissão às forças hegemônicas falou mais forte. Tanto que, no cotidiano das cidades, quando há alguma observação e reflexão sobre a pichação, é comum disseminar-se um discurso de assemelhação entre a dinâmica da pichação e a lógica de consumo e individualismo em busca da autenticidade. Dizem: «Eles só querem se exhibir. É tudo igual. Isso é disputa entre gangues.» Assim, desqualificam-se a diferenciação e a proposta de inserção de alteridade no espaço urbano. Entretanto, queremos assinalar que tal raciocínio opta por ater-se à «mancha» no muro, sem decifrar a proposta indicial da pichação, que aponta ao seu processo, à sua história, à sua contextualização. Permanece-se no nível da superfície perceptual.

“[1] O grafite, no início, com uma palavra, seria vandal. Mas o grafite agora eu acho que é rua. [2] O grafite pra mim é a válvula de escape. [3] A autenticidade; sim, ser autêntico. [4] Grafite pra mim é liberdade. [5] Grafite pra mim é a resistência. [6] O grafite pra mim é a libertação. Ele me libertou de várias coisas.” (6 mulheres, SOBRE..., 0:54-1:19)¹¹⁸

Assim, é providencial à lógica dominante que se possa encontrar supostas semelhanças entre manifestações como a pichação e a conduta narcisística e de competição. Como o discurso repetido, incessantemente, é o de que cada um deve produzir a si mesmo, também na pichação se pode enxergar essa busca – e não queremos dizer que ela não exista. O importante, aqui, é que “o culto à autenticidade atomiza a sociedade” (HAN, 2020a, p. 31), e perdemos a oportunidade de interatuar. Como diz Han, “o regime neoliberal individualiza os homens” (2020a, p. 25), mas exige a empatia, que funciona muito bem para a produção. Dessa forma, diz o autor, “a pressão para produzir conduz à desintegração da comunidade” (2020a, p. 61).

Laura Corrêa (2019, p. 114) pontua que um dos processos contemporâneos capitaneados pelos discursos hegemônicos é o da apropriação de intervenções urbanas, o que ocorre, por exemplo, no fenômeno de gentrificação. Em estudo que a pesquisadora desenvolveu sobre casos de reação ao fenômeno em Londres, ela define a gentrificação¹¹⁹ como fruto do

118 Início do documentário. Entende-se que as mulheres grafitteiras estão respondendo ao questionamento sobre o que é o grafite.

119 A autora cita Zukin para tanto.

deslocamento de pessoas ricas e escolarizadas para bairros decadentes, transformando-os em áreas charmosas de valorização imobiliária ou relevância turística (2019, p. 121). A consequência disso é a expulsão gradual dos habitantes originais do lugar.

Também Gamalho sintetiza o embate quanto às formas de ocupação das áreas residenciais e afirma: “por um lado, a cidade como práticas de apropriação, por outro, como propriedade. No primeiro, tem-se cidades mais humanas, no segundo a lógica do mercado” (2017, p. 67). Embora sejam as administrações públicas as responsáveis por organizar e reordenar o espaço urbano, a autora alerta que, muitas vezes, elas atuam na direção dos interesses do capital, ocasionando processos de gentrificação (2017, p. 68). A cidade fragmentada em espaços a partir da lógica de consumo seria um dos facilitadores a isso, levando, inclusive às chamadas «revitalizações», que, porém, ignoram a vida já existente nesses espaços (GAMALHO, 2017, p. 68). Isso fica bem marcado em mensagem deixada no site de Banksy:

Não sei quem és ou quantos de vocês há por aí, mas estou te escrevendo para pedir que pares de pintar tuas coisas onde vivemos. Especialmente na rua xxxxx em Hackney. Meu irmão e eu nascemos aqui e vivemos toda nossa vida aqui, mas nestes dias muitos snobs e estudantes estão se mudando para este lugar; e nenhum de nós pode, por precaução, comprar uma casa no bairro onde crescemos. Teus grafitis são, sem dúvida, parte do que faz esses idiotas acharem que nosso bairro é *cool*. Obviamente você não é daqui e depois de ter manipulado os preços das casas provavelmente vai mudar de bairro. Faça um favor a todos nós e vá fazer suas coisas em outro lugar. *Daniel* (2020, p. 31, grifo do autor)

Trazendo a noção para o que caracteriza os espaços gentrificados, é possível notar que a pichação é um dos recursos assimilados como sinalizadores da *glamourização* de um espaço antes visto como degradado. Manifestações antes orgânicas e conectadas às vivências na área passam a ser usadas e produzidas para agregar valor comercial ao lugar. Mas Kern afirma que os lugares gentrificados, mais do que ressignificados em sua visualidade, são perpassados, em suas relações cotidianas, por signos de pertencimento e de exclusão que se manifestam em sutilezas de comportamento. Assim, diz ela,

o hipster barbudo ou a mãe com seu tapete de ioga no ombro tornaram-se símbolos da gentrificação. Os corpos que não se ajustam a isso - seja devido à idade, doença, deficiência, racialização, classe, sexualidade, vícios ... - serão marcados como 'fora do lugar', e serão expostos ao deslocamento. (2020, 5 - p. 122/160)

Entendemos que, por isso, a gentrificação pode constituir parte do processo de refeudalização descrito por Kaltmeier (2020). O autor aponta que o termo faz remissão direta ao feudalismo, já que “deriva de *gentry*, uma classe social histórica inglesa entre a baixa e a média nobreza” e hoje passa a nomear “processos de transformação urbana nos quais a

população original de uma área deteriorada e pauperizada é progressivamente desalojada por outra de maior nível aquisitivo da classe média alta” (2020, p. 152). Desse modo, locais são ressignificados, espaços públicos são privatizados. Isso é feito de modo que pareça uma recuperação da área, e as pessoas tendem a positivar a ação. No entanto, o que se traveste de resgate cultural, na verdade, nega a produção popular do espaço e silencia a polifonia que ali habitava (KALTMEIER, 2020, p. 157). Configuram-se, assim, novas formas de separação em que a pichação é incorporada pelo sistema dominante como recurso de expulsão daqueles que procuravam com a cidade se vincular.

Como já vimos a partir de Ferrara (2008), a ligação subjetiva e sentimental com o espaço conforma a paisagem da cidade. Assim como a paisagem-cidade tende a ser reduzida a uma cidade-mídia, a gentrificação ressignifica espaços construídos por vivências coletivas a partir de nova função econômica delineada por estratégias comerciais. Mas é possível encontrar comunidades em resistência.

Experientiamos um pouco desse processo em pesquisa¹²⁰ que desenvolvemos com estudantes universitários junto ao Mercado Sul, em Taguatinga-DF. Anteriormente parte do polo comercial e popular da região, o Mercado Sul (na QSB 12) foi agente primordial no cultivo de técnicas e estratégias integradoras da cultura regional, predominantemente nordestina. Havia lutheria de violas caipiras, feira, bares e instalações de convívio em geral. Porém, esse espaço sofreu com a ditadura militar (1964-1985) e seu plano econômico, que mitigou qualquer iniciativa popular e atuou a favor dos grandes conglomerados. O espaço acabou deteriorando-se, e as lojas sendo abandonadas. Porém, em 2013, ocupações populares das construções abandonadas do complexo, sem nenhuma razão social, feitas por coletivos empenhados em reativar o espaço tradicional de Taguatinga, proporcionaram a construção de novos sentidos ao lugar. Lá as pessoas fazem junto a reforma dos espaços, quebram o asfalto para plantar vegetais e ervas, compartilham refeições, momentos musicais e outros encontros artísticos. A ocupação “Mercado Sul Vive!”, desde então, tem a proposta de retomar o fazer cultural da região e, assim, preencher de vivências afetivas aquele espaço público. Alinhado aos conceitos de comunidade sustentável, o projeto vive a partir da colaboração dos moradores e admiradores desse formato alternativo de vida.

120 Uma síntese dessa pesquisa está publicada em RODRIGUES, SILVA e DIESEL. A comunicação no “Mercado Sul vive!”, Taguatinga-DF: observação e análise da estética de comunicação visual local. 2020. Consultar em Referências.



Mercado Sul, Taguatinga-DF, ago. 2018.

Fonte: foto de nossa autoria.



Mercado Sul, Taguatinga-DF, ago. 2017.

Fonte: foto de nossa autoria.



Mercado Sul, Taguatinga-DF, ago. 2018.

Fonte: foto de nossa autoria.

Contudo, desde o início do processo – e hoje mais acentuadamente –, via administração pública, tentam modificar o *status* do local e instalar ali uma atração turística e comercial. Como o espaço se afirmou como referência cultural, a qual pessoas recorrem para aprender teatro de bonecos, música, confecção de móveis com sacos de cimento, para comprar artesanato e produtos orgânicos ou para se divertir em feiras e festas bem populares – ou seja, o espaço foi realmente revitalizado, sem retirar e ignorar a vida ali existente –, há, agora, a pressão na direção da gentrificação. Mas a comunidade, na força de sua afetividade, resiste.



Mercado Sul, Taguatinga-DF, ago. 2018.

Fonte: foto de nossa autoria.



Mercado Sul, Taguatinga-DF, ago. 2018.

Fonte: foto de nossa autoria.



Mercado Sul, Taguatinga-DF, abr. 2018.

Fonte: foto de nossa autoria.

No período de dois anos em que lá circulamos, conversamos bastante, usufruímos de refeições – em que eles juntam um pouquinho do cada um tem e comem em conjunto, em meio a muita conversa e boas risadas –, participamos de rodas de mulheres, exibimos e discutimos o documentário que produzimos sobre a vida ali, nos divertimos em festas, aprendemos, muito. Também pudemos notar a diferença de receptividade e até celebração quanto à inserção de pichações no beco. Cada pichador que lá se manifestava era muito bem recebido. Os habitantes pareciam sentir-se presenteados com cada grafite, *stencil*, lambe ou inscrição de protesto ou pixo que passasse a compor o espaço.

Entendemos a vivência constituída no cotidiano do Mercado Sul como uma pichação, pois é dissonante do aceito na dinâmica vigente. A existência de um lugar com tais características e valores incomoda, afronta, apesar de constituir uma experiência linda, de cultura, afeto, solidariedade e reconstrução de um ambiente deteriorado da cidade, agora transformado em espaço de convivência e de cotidiano de muitas pessoas. A pesquisa que lá realizamos vivenciou a possibilidade de padrões dissonantes constituírem o espaço urbano. É lindo mas não é fácil. A escolha do modo de vida do Mercado Sul é transgressora em relação à sociedade de consumo e, por isso, é combatida com agressões, denúncias e perseguições¹²¹ a seus habitantes.

Se acompanhamos a perspectiva histórica do olhar de Harari, é possível perceber que as experiências vividas pela humanidade não foram suficientes para desenvolver “um instinto de cooperação em massa” (2018, p. 111), o que foi arranjado, em diferentes momentos de nossa história, a partir da propagação e compartilhamento de mitos. Através de narrativas tradutoras das vivências e afinadas com os propósitos dominantes, se garantiu a cooperação, mas, em essência, aprendemos e nos guiamos pela divisão entre «nós» e «eles», diz Harari (2018, p. 113 e 179). Desse modo, caímos novamente na questão da multiplicidade, das diferenças que nos constituem, da alteridade negada e combatida. A pichação é diferente.

Podemos dizer que a pichação não só atua como imagem exposta nos muros, mas no envolvimento que provoca, especialmente entre aqueles que manejam a lata de *spray*, o pincel, a cola. Em variadas formas, eles acabam agrupando-se, congregando-se, existindo

121 Como se pode ver, por exemplo em <https://www.gamalivre.com.br/2017/03/desagravo-criminalizacao-da-atividade.html> e na nota divulgada pelo próprio Mercado Sul, em 07/06/21, contra ação de despejo, disponível em <http://www.mercadosul.org/comunicado-n-01-2021-juntemos-mao-com-mao-mercado-sul-nao-e-de-um-so-cle-e-de-todos-nos/>. Acesso em 01/07/2021.

como uma *galera*. O comum – já que cada indivíduo se constitui como coletivo¹²² – torna-se especial e potência de transformação na produção da pichação. E no cruzamento dos sentidos – sempre ideológicos – constituem-se o texto, o contexto e o sujeito social.

A preocupação sobre o viver em cooperação com as diferenças pode ser entendida como base para o problema apontado por bell hooks (2020) como causa da violência – não só contra as mulheres, nem só contra negros ou outras «minorias» –:

é a noção filosófica ocidental do domínio hierárquico e da autoridade coerciva. Este sistema de crenças é a base na qual a ideologia sexista e outras ideologias de opressão dos grupos se baseiam; estas ideologias só podem ser eliminadas quando esta base for eliminada. (2020, p. 92-93)

Nessa direção enxergamos a potência do gesto pichador, pois resgata a comunicação como ato político, de disputa, de ação sobre o outro, de interatuação. Entendemos que exatamente por isso é domesticada, reprimida, “classificada como sujeira e não como expressão do que ocorre na sociedade, pois não se quer que isso seja percebido e exercido” (DIESEL e RUSSI, 2019, p. 25.914).

2.2.1 – A pichação como algo «fora de lugar»

Constituída por diferenças, a cidade pode ser percebida como um espaço de poder onde “aspectos da experiência urbana – diferença, complexidade, estranheza – sustentam a resistência à dominação”, recorda-nos Sennet (2003, p. 25). Tudo que nela acontece participa, portanto, das relações estruturantes dos poderes em disputa ou em congregação. Mesmo assim, aquilo que não parece ajustado ao parâmetro dominante é interpretado como deslocado, «fora de lugar». Vislumbramos a pichação como desarticulada dos valores hegemônicos e sua performatividade higienista, logo, é entendida como «fora de lugar» nessa sociedade da «limpeza» e da competência.

É providencial lembrarmos que não só as «manchas» nas paredes que comumente são classificadas como pichação ou arte urbana situam-se «fora de lugar». O entendimento do que é a pichação vai aqui além dessa superfície imagética e compreende suas instâncias de produção. Como expressa Pedro Russi, a cidade como cenário urbano “propõe outros formatos textuais, distintas estruturas narrativas, cujas relações entre expressão e conteúdo demandam um olhar diferente que permita ler essas propostas em suas características de grafiti” (2016a, p. 81).

122 Essa ideia é trabalhada no próximo capítulo, especialmente com os conceitos de *sinequismo* e *faneron*, em Peirce, e de *polifonia* e *dialogia*, em Bakhtin.



Brasília-DF, out. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), dez. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Essa qualidade da presença em alguma materialidade, de estar algo ali que não deveria estar, esse «fora de lugar», interfere na pretendida – mas felizmente fictícia – isotopia planejada para o funcionamento da cidade. Interfere porque provoca, porque configura práticas comunicacionais marcadoras do dissenso – na perspectiva de Rancière¹²³ –, nas relações entre corpos e espaços. A própria pichação remete a outras manifestações, propondo associações e interligações. Como assinala Russi: “assim, manifestam-se eventos narrativos entre os quais, muitas vezes, não há nexos explícitos; pelo contrário, acionam e demandam intrincados jogos de entendimento” (2012, p. 20). Nesse processo, envolvem-se, em embricamento, tanto os sujeitos quantos as mensagens produzidas e os cenários em que são performatizados.

“O fato de que isso não é bem visto pela maioria das pessoas, e isso torna você, de certa forma, marginalizada, né. Até porque quando você começa a pixar [...] você escolhe um nome que não é o seu, justamente, eu acredito que justamente por chegar nesse ponto, né, de que as pessoas podem saber quem você é e o tratamento pode ser..., enfim, não pode ser positivo, o tratamento pode ser, pode machucar, pode doer, enfim. Mas ao mesmo tempo não dá pra separar a ação da reação [...] porque se algo incomoda talvez eu esteja no caminho certo. E esse é um dos efeitos que eu mais busco, na verdade.” (O., áudio, abr. 2020)

Ao relacionarmos esse acontecimento de sentidos e de ressignificação dos espaços à pichação, mobilizamos o conceito de heterotopia. Foucault o esclarece em sua conferência “Espaços diferentes”, ao explicar que

o espaço em que vivemos, pelo qual nos sentimos atraídos para fora de nós, no qual se dá precisamente a erosão da nossa vida, do nosso tempo e da nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca de rugas é em si também um espaço heterogêneo. Em outras

123 O que trabalhamos no capítulo 4.

palavras, não vivemos em uma espécie de vazio no qual indivíduos e coisas poderiam ser situados. Não vivemos dentro de um vazio que se tingiria de diferentes tonalidades, vivemos dentro de um conjunto de relações que definem localizações irredutíveis umas às outras e absolutamente não sobreponíveis. (2010, p. 68)

Na diversidade das relações cotidianas, constituímos os e constituímos-nos espaços de diversidades. Mobilizados por imaginários utópicos, que buscam espaços inexistentes e inviáveis na lógica dominante, movemo-nos por espaços heterotópicos e somos desafiados pelas pichações a superarmos a paralisação e a domesticação urbanas – como expressa Russi (2018, p. 45). A isso ligamos o quinto dentre os princípios das heterotopias expostos por Foucault, segundo o qual “as heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e de fechamento que, ao mesmo tempo, as isola e as torna penetráveis” (2010, p. 78), o que nos parece possibilitar tanto a dinâmica do sistema de controle quanto a da criação de espaços compensatórios – mais do que ilusórios – à vivência do real atualizado (2010, p. 79-80). Assim, entendemos a pichação como acontecimento heterotópico, que propõe algo diferente nos sentidos urbanos a partir da percepção mais consciente da tensão entre as dinâmicas do cotidiano nas cidades.

“A pichação, não existe meio dela se enquadrar. pichação é rabisco, é sujeira. Não tem como a pessoa gostar de pichação. A gente gosta do que a gente entende, o conceito, a estética, vendo ela muito. A gente gosta da pichação, acha ela linda! Mas as pessoas normais nunca vão achar. Ela nunca vai se enquadrar.” (mulher, LUZ, 1:30:53-1:31:08)

É chocante quando nos damos conta que as pessoas em situação de vulnerabilidades nas ruas não parecem incomodar tanto quanto muitas pichações nos muros e paredes desses mesmos espaços. Como registra Russi, “os denominados moradores de rua são intervenções, são o alter que se apresenta sem ser chamado, é aquele que bate na nossa porta da tranquilidade e diz “cadê a minha parte” (2018, p. 48). Por incrível que pareça, é como se não conseguíssemos desnaturalizar essa distinção taxonômica, em que alguns aspectos do espaço urbano incomodam como intervenções e outros não. Contudo, bem lembra Foucault: “não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel” (2010, p. 20). Uma escolha sempre é feita.

Compreendemos que – na visão de que vivemos uma multiplicidade de experiências no dia-a-dia da cidade – as diferentes possibilidades relacionais cotidianas carregam em si potências de conhecimentos que afetam não só os sujeitos cidadãos mas também a espacialidade vivível. Para Foucault, em “Vigiar e punir”, isso depende da tensão entre poder e saber e de suas transformações. Dessa forma, diz ele,

analisar o investimento político do corpo e a microfísica do poder implica então que

se renuncie – no que diz respeito ao poder – à oposição violência-ideologia, à metáfora da propriedade, ao modelo do contrato ou ao da conquista; no que diz respeito ao saber, implica que se renuncie à oposição entre aquilo que é «interessado» e aquilo que é «desinteressado», ao modelo do conhecimento e ao primado do sujeito. (2013, p. 27)

Por isso, procuramos analisar as tensões urbanas constituintes das pichações a partir da condição de intérpretes cidadãos comuns, que fluem pelas cidades, sem classificá-los como o que «serve» ou não.

A vivência cotidiana perpassada por relações de violência foi preocupação de Certeau (1998, 2005), que sobre isso elaborou fazendo referência às propostas foucaultianas. Talvez apostando mais nas micro-resistências diárias do que o Foucault de “Vigiar e punir”, Certeau centra na antidisciplina a possibilidade da resistência cotidiana, analisando as «maneiras de fazer» que “constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (1998, p. 41). Mesmo como que entendidas como desvios, é necessário incomodar, ao lutar – como o fazem as pichações. Nesse sentido, entendemos que uma resposta para uma das perguntas que faz Certeau – “o que seria de cada língua sem os gritos e as violências que ela articula?” (2005, p. 95) – poderia ser que essas línguas estariam mortas, pois sem tensão e, portanto, sem porquês. Para Certeau,

quanto mais a vida pública tende a se burocratizar, mais aumenta a tentação do recurso à violência. De um modo mais geral, à falta de ser “permitida” pelo reconhecimento de forças mutuamente irredutíveis, a capacidade de agir refluí em direção à desobediência civil. Ela reintroduz a violência do outro. (2005, p. 92)

Ao estabelecer também a ciência – como pretensão intermediário, neutro – como prática violenta e amparadora da discursividade dominante, Certeau (2005) defende a necessidade de reagir, mesmo que isso seja entendido como violência, mas pondera sobre como essa violência se manifesta. Para o autor, ao contrário do que possa parecer, “essa violência fica na *expressividade*. Ela reside em um discurso de protesto, ainda que seja o inverso e a ruptura do discurso universal da mediação” (2005, p. 95-96, grifo do autor). Ele diz que essa expressão de violência caracteriza um sinal, abrindo possibilidades, mas não chegando a criar ou instaurar outra coisa. Para Certeau, se o ato violento não se apresenta por uma obra, mantém-se na esfera do desafio e, sintonizado com a sociedade do espetáculo, a irrita mas não a abala, “pois ela preserva os meios de transformar em notícias de jornal e de reabsorver, desse modo, a singularidade que se subtraía, por um instante, à sua lei” (2005, p. 95-96). Embora consideremos que a pichação, como «maneira de fazer» urbana, carregue consigo a potência da transformação social e, por isso, seja processada como agressão, digerimos a posição de

Certeau como um reforço à necessária defesa dessa prática para que ela possa consolidar-se como expressão cidadã e mais intensamente propor e alcançar a efetivação de encontros em busca de uma sociedade onde possamos bem viver.

Acrescido a isso, podemos inferir a dificuldade de assumir-se como cidadão pichador frente à ameaça diária de ser excluído por “ser *demais*”, como diz Certeau (2005, p. 93, grifo do autor). As manifestações urbanas, em forma de pichação, são encaradas como atos violentos, mas a grande quantidade de mortes diárias por negligência ou projeto de destruição conduzido por um governante não são entendidas como manifestação violenta deste – como é bem evidente hoje no Brasil. O motivo: as pichações atuam na direção da quebra da imagem e dinâmica padrão vigentes, mas o governante genocida, não.

Oliveira e Marques analisam a perspectiva da utilidade – discursivamente importante na sociedade da competência¹²⁴ – e concluem que “essa percepção da utilidade do que cada parte traz ao comum de uma sociedade fornece uma das bases para compreender alguns dos aspectos que configuram o repúdio ao pixo e, conseqüentemente (e principalmente), aos pixadores” (2017, p. 206). As autoras destacam que as formas de pichação já capitalizadas – como o grafite – são, de algum modo, aceitas como colaboradoras da lógica vigente e legitimadas como objeto de consumo ou de admiração. Elas enfatizam que

é na potência do próprio pixo, mais que nessas cenas polêmicas de enunciação instauradas por atores outros, que se encontra o aspecto maior da resistência dos pixadores: é por meio dele que criam um tipo de resistência a formas de vida prontas, ao apagamento e desaparecimento dos sujeitos em narrativas que apenas “encaixam” os indivíduos em molduras discursivas previamente arquitetadas, capturando seus gestos, rotinas e corpos em operações consensuais, constrangimentos e submissões de toda ordem. (OLIVEIRA e MARQUES, 2017, p. 203)

O andar pelas cidades, percebendo-as como lugares que podem ser especializados pela pichação, parece-nos ser um dos aspectos cruciais da potência pichadora. Paola Jacques (2012, p. 36, prólogo) propôs-se a analisar práticas cotidianas como possibilidades de afrontamento, rupturas e insurgências, e para tanto reivindica o embricamento entre as visões de Foucault e de Certeau, tratando-as sob a ótica do desvio. Ela situa os sujeitos que se autoinscrevem na cidade – na apropriação de espaços públicos, por exemplo – como errantes urbanos e diz que eles “não perambulam mais pelos campos abertos como os nômades, mas pela própria cidade grande, fazem a experiência da metrópole moderna, e recusam o controle disciplinar total dos planos modernos” (2012, p. 25, prólogo). Assim, Jacques detecta no próprio movimentar-se fora do programado a possibilidade da intervenção na urbe, indicando

124 Usamos esse conceito a partir da compreensão da Chauí e o referimos melhor mais à frente.

que a experiência da alteridade urbana é potente desestabilizadora da realidade (2012, p. 117). Coloca-se, então, a pergunta: quem pode intervir na cidade? Quem tem o direito de abrir brechas na paisagem-cidade e interferir na cidade-midiatizada?



Lisboa, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Rio de Janeiro, set. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

No caderno *Dislocaciones* (2013), encontram-se várias falas reivindicadoras do direito de intervir na urbe e que relatam como é ser pichador. As pichações são, aí, definidas como rachaduras na materialidade do urbano que “nos fazem parar, olhar, pensar, sonhar outra cidade e outro modelo de convivência” (2013, p. 13). Tal proposição parte do entendimento de que pichar é uma forma de se inserir na cidade, de marcar território e de se tornar cidadão, apesar das dinâmicas excludentes. Para os organizadores do caderno e para os pichadores que nele se manifestaram, a pichação constitui estímulo para pensarmos sobre qual formato de cidade queremos para viver e sobre quem controla e define o que são e como são os espaços públicos (DISLOCACIONES, 2013, p. 13). Assim, Daniel Mittman assinala que pichações podem representar as feridas e os conflitos da cidade e, logo, de seus cidadãos, ao mesmo tempo que nelas é possível perceber a dinâmica das relações de poder e as condições de resistência no espaço urbano (2013, p. 12 e 39).



Brasília-DF, ago. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, set. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.

Retomando que compreendemos o conceito de espaço na perspectiva de Milton Santos (1994) – como conjunto de sistemas de objetos e sistemas de ações, que interagem –, queremos ressaltar que o autor demarcou a diferenciação entre espaços de comandar e espaços de obedecer (1994, p. 53). Na discussão que fazia, Santos referiu aqueles ao meio técnico-científico, e aqui, pensando na relação das cidades com as pichações, entendemos que as ruas seriam – na perspectiva hegemônica – espaços do obedecer. Mas para assim atuarem, os espaços dependem da comunicação que produzem. Nesse sentido, Milton Santos diz que os objetos e ações contemporâneos necessitam de discursos, os quais garantem sua existência e promovem o que o autor denomina “práxis invertidas”, ou seja, pela dinâmica de acesso e aparente mudança veloz, “pelo simples fato de viver, somos, todos os dias, convocados pelas novíssimas inovações, a nos tornarmos, de novo, ignorantes, mas, também, a aprender tudo de novo” (1994, p. 45). Tal constatação soa-nos como linda, pois poderia trazer a assimilação da abertura ao diferente ao nosso cotidiano, porém, a ideologia da competência nos ensina que não é bem assim, que nem todos têm condição de entender e, portanto, de participar. Na democracia de mercado, diz Santos, domina “o elogio da técnica, como se ela se auto-satisfizesse e, preeminência da racionalidade sem razão, é típica do processo econômico do fim do século e obstáculo à floração do pensamento” (1996/1997, p. 138). Aí localizamos a dissociação entre o fazer pichador – o domínio do *spray*, da tinta ou da cola – e o processo que ele reflete e instaura. O discurso dominante procura reduzir nossa capacidade de interação

a olhar rapidamente e classificar as imagens de pichações, só.

Também Han, em seu “A sociedade da transparência”, trata da redução das possibilidades comunicativas quando analisa a sociedade contemporânea como positiva, já que evita formas de negatividade e sintetiza as relações em *likes* (2017, p. 24)¹²⁵. Como o que está em jogo é apenas o valor econômico, veredictos negativos são prejudiciais, diz ele. Na lógica da democracia de mercado, a comunicação deve gerar conexão e, portanto, consumo. Como opção à dinâmica de vida pautada pelo trabalho e pela comunicação por *likes* teríamos o uso do lúdico, que, então, se torna uma opção política. Em “O desaparecimento dos rituais”, Han assinala que a dimensão lúdica requer a vida voltada a si mesma (2020a, p. 64). Sintetizando o lúdico na figura do jogo, ele diz que “a glória do jogo corre junto com sua soberania, que não significa outra coisa que não estar submetido a uma necessidade nem subordinado a um objetivo nem a uma utilidade” (2020a, p. 65). Entendemos que essa é a lógica da pichação: jogar com as determinações urbanas e não submeter-se. Ao inscrever-se na cidade, a pichação enuncia-se, faz-se presente, coloca-se como referência, brinca com as normas estabelecidas.

Han (2020a) faz, ainda, a distinção¹²⁶ entre jogo forte e jogo débil, que nos parece poder ilustrar o fazer pichador. O jogo forte caracterizaria-se por sua incompatibilidade com a lógica da produção, já que prima por colocar a vida em jogo, diz o autor (2020a, p. 65). No jogo forte, não bastaria apenas sobreviver, com saúde; busca-se intensidade de vida (HAN, 2020a, p. 68). Pensamos que tal projeção é associável à pichação, já que os sujeitos que inserem intervenções nas ruas da cidade sabem que correm riscos – de prisão, de punições e até de morte. Na expressão do pixo isso é ainda mais evidente, pois costumam recorrer às alturas para demonstrar habilidade entre seus pares e a fim de garantir visibilidade e menor efemeridade da sua intervenção¹²⁷.

É muito fácil contrapor a provável adrenalina do estar na rua e pichar alguma parede, muro ou placa ao submeter-se ao previsto. Como situa Fernanda Bruno,

desde a modernidade, a atenção é cada vez mais governada por técnicas e estímulos artificialmente produzidos, refletindo simultaneamente as demandas disciplinares e racionalizantes da produção industrial e as demandas de circulação, fragmentação e estimulação incitadas pela dinâmica do capital, do espetáculo e da vida social e urbana modernas. (2013, p.114-115)

Logo, podemos dizer que as intervenções urbanas disputam o olhar e o diálogo com os

125 Abordamos esse aspecto a partir do mais recente livro de Han no capítulo 4.

126 Ele a reporta a Bataille.

127 Conforme relata Altamirano, em sua dissertação.

recursos tecnológicos e de consumo. E então lembramos do resgate que fazem França e Simões, ao referirem uma das frases registradas pichadas nas ruas de Paris em 1968: “Sejamos realistas – aspiremos ao impossível” (2016, p. 123)¹²⁸. Impressionante pensar que talvez isso se expresse hoje em aspirar poder relacionar-se, em vínculo, com o outro. Tal propósito parece ser combatido de muitas formas, constituindo-se já – só nesse aspecto – como manifestação violenta contra as vivências.

Quando projeta uma cidade feminista e pensa no quanto as cidades não são construídas para mulheres e demais agrupamentos oprimidos, Leslie Kern (2020) anuncia a necessidade de ação para significar-se e reagir à sociedade exploradora. Para ela, “ao apropriarem-se de espaços abandonados ou masculinos, ao deixar sua marca fazendo pichação, e também ao explodir, às vezes, em violências próprias, as meninas fazem da cidade, esse "patriarcado de vidro e pedra", um espaço de possibilidades” (2020, 2 – p. 56/135). Como condenar tais atitudes quando essas jovens são submetidas cotidianamente a constrangimentos e limitações por um espaço pensado e executado para sufocá-las?

“O garoto que pixa, ele não é anormal. Ele não pixa porque a vida dele é maravilhosa, porque ele tá satisfeito. Isso aí são pessoas que não se enquadram de alguma forma no mundo que a gente vive. Esses moleque que pixam, eles não tão enquadrado. Algum problema tem. São pessoas que tão insatisfeitas com a vida que a gente tem, porque é tudo uma merda, né. Você tem um monte de desigualdade, exclusão, e eu acho que mesmo inconscientemente pizar é uma forma de mostrar que tem algo errado na nossa organização, na nossa cidade.” (mulher, LUZ, 42:05-42:26)

“A Cidade Futura”¹²⁹ de Gramsci (2008) talvez não tenha contemplado tais aspectos dessa dinâmica, mas já marcava a tentativa de modificação das relações sociais. Nos chamou a atenção, em seu texto, que Gramsci reivindica a capacidade transformadora dos sujeitos, exaltando o papel da ação consciente e organizada, e possibilitando o entendimento de que é cidadão aquele que participa da vida da cidade, constituindo-a. Além disso, no seu escrito intitulado “Indiferentes”, encontramos sua famosa afirmação, na qual também refere a importância da vivência do urbano, dizendo: “Não pode haver aqueles que são apenas homens, estranhos à cidade. Quem vive verdadeiramente não pode deixar de ser cidadão e de tomar partido. A indiferença é apatia, parasitismo e covardia, não é vida. Por isso odeio os indiferentes” (GRAMSCI, 2008, p. 25). A partir disso, compreendemos que seria no viver a cidade e suas possibilidades, no posicionar-se e atuar para modificar o que nos incomoda que

128 As autoras a referem para marcar o pensamento utópico na teoria crítica.

129 “A Cidade Futura era a denominação de uma publicação do número único dedicada aos jovens socialistas, preparada por Gramsci em fevereiro de 1917. Se pensava em uma revista da Federação Juvenil Socialista Piamontesa, mas nunca apareceu mais do que esta entrega inicial.” (CAMPIONE. In: GRAMSCI, 2008, p. 8. O texto foi escrito entre 1917 e 1918)

residiria a possibilidade de destruir a hegemonia dominante.

A preocupação com os usos espaciais e as relações que os constituem aparecem em entrevista concedida por Sáskia Sassen (2014). Ela afirma que a atuação cidadã hoje precisa direcionar-se contra a expulsão, que, para a autora, é a lógica contemporânea. Sassen diz que antes, há 50 anos, o sistema vigente incluía as pessoas como trabalhadores e consumidores, pois deles precisava. Hoje, porém os jovens estudam e não têm emprego, além do quê, diz ela – referindo as questões migratórias e a grilagem de terras – quando alguém ou alguma organização “compra dois milhões de hectares em algum lugar da África, do Brasil, o que ocorre? Isso despeja faunas, floras, aldeões, pequenos produtores rurais, manufatura rural, eles são expulsos. Mas, quando eles migram para as cidades, isso mal é uma migração, é uma expulsão” (2014, 4:47-6:36).

Também Márcia Tiburi denuncia a política da expulsão contemporânea, ao reclamar: “a exclusão é o processo que se garante pela imprestabilidade à qual tantos são lançados e pela qual são condenados” (2015, p. 39). Recorrendo a Foucault, a filósofa expressa a percepção do biopoder no cálculo que os dominantes fazem sobre o valor das vidas. Para Tiburi, “em uma política verdadeiramente democrática deveria haver lugar para todos” (2015, p. 27), o que – é fácil constatar – não acontece no mundo como um todo hoje. Para a filósofa, a política corresponderia à capacidade humana de cultivar laços em comum (2015, p. 48), o que garantiria a boa convivência. Contudo, essa não é a política do capital.

A política calcada no capital é uma necropolítica. Entendemos que isso é de extrema violência. Então recorremos a Paulo Freire, quando diz: “Como poderiam os oprimidos dar início à violência, se eles são o resultado de uma violência? [...] Não haveria oprimidos, se não houvesse uma relação de violência que os conforma como violentados, numa situação objetiva de opressão” (1987, p. 27). Por analogia, entendemos que também não são os pichadores que sujam a cidade. Ou será que a cidade estaria limpa se não existissem pichações?

2.2.2- A pichação requer contextualização e chama à alteridade

“Como podemos imaginar o futuro?” é a pergunta que Armando Silva (2020) propõe a estudantes. Para ele, o futuro é o presente, e a preocupação presente é sobre qual instância pode garantir a mudança necessária ao mundo. Ele próprio responde: “a instância que garante

essas grandes transformações não é o político, não são os meios, é a rua” (2020). A rua e, certamente, não a via. A rua como espaço do encontro, do estar junto, do trocar experiências. E a pichação é da rua.

Os pichadores são referidos por Altamirano (2018) como aqueles que vivenciam as transformações. A partir de sua pesquisa, a autora afirma que os pichadores de São Paulo saíram da situação de exclusão a que a cidade os condenara e se projetaram na história da cidade, passaram a existir. E ao fazê-lo, modificaram não só suas vivências na cidade mas, também, transformaram as “narrativas da própria cidade, construindo sentidos outros e presentificando uma alteridade no espaço público, que, por sua vez, configurou um espaço urbano que oportuniza que novos sentidos sejam apreendidos por quem aqui circula”, afirma Altamirano (2018, p. 256). Mesmo tratando mal a pichação e pintando os muros de cinza, a cidade de São Paulo passou a ser reconhecida, inclusive, pelas pichações que a preenchem.

Assim, uma “sociedade aprisionada pela euforização do isolamento” – como diz Altamirano (2018, p. 287) – passou a vivenciar a atuação de sujeitos de diferentes espaços promovendo a interação pela provocação das pichações. Para a autora, os pichadores celebram a cidade e superam o risco cotidiano de viver na cidade excludente para ressignificarem a si e à metrópole. Posições de visibilidade são alcançadas e redes de sociabilidade e congregação são fortalecidas através das intervenções urbanas, diz a pesquisadora (2018, p. 287). Contrapondo-se à lógica hegemônica que tenta controlar a cidade, a inserção das pichações presentifica a alteridade na paisagem urbana. Seja pela dissonância do pixo ou mesmo na maior digestibilidade da arte urbana, a pichação ressignifica o espaço público das cidades (DISLOCACIONES, 2013, p. 72).

Podemos entender esse poder de inserção da pichação como um início de percurso na produção do acolhimento urbano, pois, como diz Kern, “quando se trata de pensar sobre a transformação social, os lugares físicos, como os espaços urbanos, *importam*” (2020, in – p. 57/94, grifo da autora). Ela relata que, ao vivenciar a experiência de circular pela cidade como gestante, lhe parecia que a cidade havia se voltado contra ela (2020, 1 – p. 31/153), pois nada era pensado para acolhê-la em sua condição. Então, ela reafirma a necessidade de acolhimento e segurança no estar na cidade para “que as pessoas queiram socializar e interagir com o entorno” (2020, 3 – p. 104-105/123). As condições da cidade promovem ou refutam o convívio, a interação.

Entretanto, vivemos em cidades voltadas ao consumo. E Debord (2003, 215, p. 162) já

apontava a lógica do espetáculo como promotora da separação entre as pessoas. Em consequência, diz ele, “numa sociedade em que ninguém pode mais ser *reconhecido* pelos outros, cada indivíduo torna-se incapaz de reconhecer sua própria realidade” (2003, 217, p. 163, grifo do autor). Se só a pichação comercializável merece atenção, respeito e admiração, o que somos capazes de entender quanto à nossa participação também na produção das outras pichações?

Para pensar nisso, retomamos a definição de Chauí (2014, p. 91) da ideologia da competência como essência do imaginário social neoliberal. As existências são validadas – ou não – a partir da atribuição de quão competentes são no papel a que se submetem na sociedade. É necessário ser útil, ser produtivo. Tudo o que não se associa à pichação. Sob a perspectiva do capital, a pichação só seria competente ao virar mercadoria, ao tornar-se mensurável e consumível. Ou seja, o sujeito urbano até pode se expressar no meio da rua, desde que isso seja quantificável e mercantilizável. Para tanto, não é a potência em favor da intensidade de vida que isto promove que importa, mas sua valoração em relação aos demais objetos de consumo.

A partir disso, pensamos na caracterização dos espaços vivíveis como colonizados por proposições sobre nossas escolhas e comportamentos. Harari (2018) refere a possibilidade de controle e manipulação das populações a partir das narrativas. E Rancière – apontam Oliveira e Marques (2017, p. 207-208) – sustenta que na comunicação se torna possível o compartilhamento de mundos, de modo que um mundo comum não seria baseado em consenso, mas em conflitos sobre seu entendimento. Logo, é na diferença que se coloca a necessidade da comunicação. E a dinâmica em jogo avaliará os sujeitos falantes como válidos ou “se sua fala é ouvida como palavra ou mero ruído. E isso não é uma questão de linguagem, mas de ser ou não ser contado como parte”, dizem as autoras (2017, p. 207-208). A pichação é instauradora de comunicação; é, porém, considerada sujeira ou ruído e, por isso, não é ouvida, não é considerada parte. Mas como se define o que ou quem é ou não parte?

Muro de separação: a Palestina está ocupada pelo exército israelense desde 1967. Em 2002, o governo israelense começou a construir um muro que separa os territórios ocupados de Israel, em grande parte ilegal segundo o direito internacional. É controlado por uma série de torres de segurança e panópticos três vezes mais altos do que o Muro de

Berlim e, eventualmente, se estenderá por 700 km - a distância de Londres a Zurique -. A Palestina é agora a maior prisão a céu aberto do mundo e o mais recente destino de férias para grafiteiros. (BANKSY, 2020, p. 43)

A divisão da sociedade a partir da separação racista do trabalho é tratada na noção de colonialidade, retomada por Kaltmeier (2020)¹³⁰. A partir dele, podemos dizer que a tensão entre sujeitos e territórios demarca as formas de colonização. Desse modo, a pichadora¹³¹ mapuche Moira Millan¹³² – que talvez nunca tenha manejado uma lata de *spray* para produzir um *stencil* ou deixar seu vulgo em paredes de Buenos Aires ou nas vitrines da Benetton – não tem o direito de defender um modo de vida que preserve a terra e sua ligação aos povos originários. Lutando contra a colonização do território mapuche e latino-americano, Millan, que declara “não somente habitamos o território, mas o território nos habita” (2018), não é entendida como parte e, portanto, tem sua atuação combatida pelos poderes dominantes.



Aveiro (PT), nov. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Águeda (PT), set. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

A história de vivências e de cuidado da terra dos povos mapuches, seu vínculo territorial e coletivo é desconsiderado, pois vivemos não apenas sob a lógica da colonialidade, mas do colonialismo. Silvia Rivera (2013) reivindica essa diferenciação, pois isso é contemporâneo, ainda somos dominados, diz a socióloga *chèche*. E um importante dispositivo a sustentar a lógica dominante é o colonialismo interno, que se estruturaria em dois níveis: “por um lado

130 Ele reivindica a formulação de Aníbal Quijano (2008).

131 Nós a assim referimos aqui para demarcar o caráter transgressor e de luta da líder mapuche.

132 Moira Millan: liderança dos mapuches, no Chile e Argentina, luta pela recuperação de terras ancestrais indígenas — particularmente aquelas ocupadas pela empresa italiana de moda Benetton — reconhecidas desde a alteração de 1994 da Constituição da Argentina. Também participa do movimento feminista *Ni una menos* e promove "Encontros de Mulheres".

nas repúblicas que surgiram depois das guerras contra o colonialismo externo, e por outro na subjetividade das pessoas” (RIVERA, 2015a, p. 311). Assim, por processos de internalização da ética colonizante deixamos de entender o essencial: “Não estamos mudando para salvar a humanidade. Isso tem que ficar claro. O antropocentrismo tem que acabar! Salvar a humanidade não é o mesmo que salvar o mundo” (RIVERA, 2015b, 49:54-50:04).

Para Echeverría (2007), a lógica colonial é exercida na modernidade capitalista no racismo de branquitude. O autor assim o denomina porque pressupõe a disposição de aceitar o acúmulo de capital como mais importante do que a vida humana e, ainda, a necessidade de sacrificar-se – condição encarnada na ética da branquitude. Por isso, “o racismo será uma condição indispensável da “vida civilizada”” (2007, p. 12). Podemos inferir, então, que a lógica da branquitude é fruto de um comportamento estimulado e controlado, a partir da comunicação metonímica ou parcial sobre a realidade e a história.

Na esfera urbana, respaldada pela ideologia da competência e pelo argumento meritocrata dela derivado, a branquitude expressa-se nos dispositivos de controle e orientação do fluxo cotidiano, na marginalização de determinados agrupamentos, na valorização de determinadas manifestações, na exclusão do direito de fala e de vivência da rua. Alguns podem; outros não. A separação é instituída e naturalizada, internalizada – como distingue Rivera (2015a).

Sennet (2013) indica um dos recursos para se alcançar a separação dos indivíduos: o estímulo a acreditar na independência individual. Segundo ele, “tenho que admitir que dependo de outras pessoas. Bem, é claro..., mas no modelo da sociedade civil conservadora, a dependência é humilhante. Você não deve ser dependente. Você tem que fazer as coisas por si próprio” (2013, 7:39-8:32). Mas precisamos dos outros. Se pensamos na pichação, é constatável que não se aceita que um cidadão busque a interação social manifestando pensamentos em muros. Ele não pode ter essa iniciativa. Ele não pode ocupar o espaço público com sua criatividade, alegria ou indignação. Como diz Sennet, é preciso perguntar: “do que podemos ser independentes?” (2013, 7:39-8:32)

A partir da proposição de Echeverría (2003b, 2007), respondemos que a lógica capitalista moderna nos impede de nos manifestarmos e de criar. O autor afirma que “a modernidade capitalista implica o fenômeno da alienação do sujeito humano, da suspensão de sua capacidade de autoproduzir-se, de gerar formas para si mesmo, e da transferência dessa capacidade política fundamental ao mundo das coisas” (2003b, p. 4). O importante são as

coisas, que podem facilmente ser valorizadas mercantilmente. A capacidade reflexiva e de criação é reprimida, pois pode configurar a potência transgressora. Echeverría trabalha essa perspectiva através da definição de quatro *ethos*¹³³ que traduzem os diferentes modos de vivenciar a episteme vigente: o romântico, o clássico, o realista, e o *ethos* barroco, que caracteriza a dinâmica da resistência (2001). A ela podemos associar a percepção lotmaniana¹³⁴ da produção de ruído, com sua alta potência comunicativa, e, portanto, a pichação.

Na proposta dos autores – Echeverría e Lotman –, apresenta-se a possibilidade de estranhamento e criação. Na realidade urbana, é na interferência espacial cotidiana que enxergamos uma forma de isso manifestar-se. Assim, o gesto pichador – isto é, seu processo produtivo, incluindo todos os sujeitos interpretativos que significam e ressignificam a pichação – constituiria uma expressão de independência, na medida que está inserido na cultura da modernidade capitalista, é dela que se origina e, portanto, é submetido ao controle para seguir na manutenção da lógica da competência, mas, ao mesmo tempo, resiste e transgredir essa episteme atuando na direção de uma urbanidade acolhedora da voz e da corporeidade de seus usuários. Como expressão característica dos que estão espacial e socialmente colocados à margem da vida nas cidades, a pichação presentifica e atualiza existências e busca por participação e, portanto, por transformação da sociedade.

O olhar de Paulo Freire, em seu “Pedagogia do oprimido”, nos ajuda a situar a pichação como gesto que transcende a expressão individual – o que não significa que ela não seja assim vivenciada por alguns pichadores. Entretanto, mesmo assim, sua interferência na experiência cotidiana urbana parece atuar na direção da busca por encontro e diálogo, o que, por si só, dissona da cultura da modernidade capitalista. No entender de que o trajeto libertador da opressão deve ser construído e «com» e não «para» os oprimidos, Freire assinala que os marginalizados – e aqui pensamos nos pichadores – “jamais estiveram fora de. Sempre estiveram dentro de. Dentro da estrutura que os transforma em “seres para outro” (1987, p. 39). Por isso, deveríamos entender manifestações como a pichação não como busca por integração, por incorporar-se ao sistema opressor, mas como forma de atuar na direção da transformação da sociedade para que os marginalizados possam, então, agir, também, para si. Alguns pichadores com quem conversamos parecem ter a consciência de que ser alguém não corresponde a parecer com o opressor – como refere Freire (1987, p. 20-21). Mas também

133 Trabalhamos os *ethos* e especificamente o *ethos* barroco no capítulo quatro, sobre iconoclastia.

134 A abordagem de Lotman sobre ruído é referida nos capítulos três e quatro.

testemunhamos a percepção da pichação como recurso para «vencer na vida». O senso comum, entretanto, não parece fazer essa ligação, reportando a intervenção urbana a uma forma de expressão alternativa, suja e sem propósito de construção de um sujeito adequado ao sistema.

Conquistar o espaço de fala, de manifestação, é passo primordial no percurso para o encontro, para o diálogo, diz Freire (1987, p. 50-51). Nesse sentido, a violência na reação dos oprimidos é gerada pela violência do sistema opressor mas “pode inaugurar o amor” diz o pedagogo (1987, p. 28). Parece-nos ser possível observar essa dinâmica na pichação, já que, mesmo sendo entendida como invasiva, chama à atenção e é capaz, portanto, de provocar a desautomatização da existência no cotidiano das cidades. Ao desnaturalizar sua inserção no fluxo urbano, os cidadãos têm a chance de perceberem-se como parte, como dependentes de um coletivo e, logo, coparticipantes de tudo que acontece no espaço público. A pichação indica ter potência para ativar a vivência do pertencimento e da cumplicidade.



Rio de Janeiro, jul. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Paris, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Quando voltamos o olhar para as mulheres pichadoras, talvez a força da intervenção atue ainda mais no sentido da proposição de mudanças. Para uma mulher, colocar-se na rua a produzir uma intervenção é um desafio duplo e, certamente, não corresponde ao orientado pela lógica de consumo. Por isso, enxergamos na ação das pichadoras o entendimento proposto por bell hooks (2020) quando ela defende que o movimento feminista represente um compromisso classista de transformação. Parece-nos, então, que o gesto pichador feminino acabe por vivenciar de modo mais efetivo a compreensão da movimentação para a

ressignificação social.

Na Roda de grafiteiras¹³⁵ de que participamos, o entendimento demarcado por hooks, em seu “Ensinando a transgredir”, sobre o expressar-se funcionar como ação e, assim, constituir uma prática subversiva, perpassou a conversa. Da mesma forma, a consciência da necessidade do engajamento coletivo para a resistência e de que precisamos, além de nosso entusiasmo, ter interesse umas pelas outras, ouvir-nos e reconhecer a presença das outras nas ruas e paredes (hooks, 2013, p. 93 e 17) juntou-se ao pressuposto da necessidade de ação para comunicar, entendendo que a comunicação é uma ação e é política. Provavelmente devido à maior opressão vivida pelas mulheres, a solidariedade pareceu constituir a visão e a práticas daquelas pichadoras, que manifestaram a impressão de que, com as pichações, podiam atuar pela mudança no coletivo.

Não pudemos conferir essa percepção junto aos homens pichadores, já que sua reação foi de estranhamento e oposição à proposta de reunir-se para conversar sobre a pichação¹³⁶, alegando possibilidade de confrontos entre as galeras. A partir disso, parece-nos fazer total sentido adotar a proposição de hooks (2020, p. 24) como estratégia para a eliminação da ênfase ao individual e a um estilo de vida e, assim, afirmar «eu defendo a pichação» e não «eu sou pichadora». Ao situar-se dessa forma, quem picha poderia reivindicar em palavras a significação do seu fazer.

2.2.2.1- A pichação como espaço de arte e cultura

A pichação é, muitas vezes, referida como arte urbana. Tal classificação atua no sentido de sua valorização quanto a todas suas formas de manifestação, ou – o mais comum – serve para separar o mais aceitável e associado ao artístico, ao agradável, dos traços interpretados como mais vândalos e agressivos. Embora trabalhemos a discussão sobre arte de ou da rua no capítulo sobre iconoclastia, queremos traçar aqui algumas considerações quanto à atuação da pichação como espaço de arte urbana.

Ao pôr em discussão a aura da obra de arte a partir do uso de técnicas de larga reprodução de manifestações humanas, Walter Benjamin diz que a aura representa “um entrelaçamento muito especial de espaço e tempo: um aparecimento único de uma distância, por mais perto que possa estar” (2003, p. 47). Coloca-se aí a questão da originalidade, que só

135 Em 02/06/2019, em Taguatinga-DF.

136 E em seguida teve início a pandemia COVID-19.

corresponderia ao momento de produção. Hannah Arendt refere a arte para contrapor a permanência da obra à evanescência humana, marcando, porém, que na permanência da arte está presentificada “a capacidade humana de pensar” (2007, p. 181), sua fonte. Em ambas as considerações, a relação espaço-temporal é referida como elemento importante da diferença para a caracterização de algo como arte.

Além disso, a tensão situadora do que pode ser considerado arte requer a atitude humana. E Bourdieu salienta que as percepções quanto a isso podem variar enormemente, mas que até os juízos mais pessoais sobre uma obra, “mesmo que seja sua própria, são sempre julgamentos coletivos” (2010, p. 140). A partir disso, diz o autor, estrutura-se uma espécie de mecanismo “que faz com que a arte e o consumo artístico sejam chamados a cumprir, gostemos ou não, saibamos ou não, uma função social de legitimação das diferenças sociais” (2010, p. 239). A diferenciação como elemento separador aparece aí e indica que as relações entre produção e reconhecimento das obras constituem-se em situações. Logo, toda classificação é construída.

Quando pichadores reivindicam a visão de seu fazer como arte urbana, parece-nos que há, aí, um argumento de validação, de reconhecimento de uma atividade humana distinta sobre o cenário urbano. Altamirano (2018), entretanto, registra tanto a rejeição do campo das artes a aceitar a pichação – especialmente na forma de pixo – como uma de suas possibilidades quanto a recusa de pichadores a se deixarem enquadrar pelas artes. Mesmo assim, a constituição de uma arte urbana possibilitaria, segundo Pallamin, que o âmbito das artes participasse da reflexão sobre os espaços urbanos, caracteristicamente conflitivos mas demarcados “pela ausência de grandes projetos coletivos” (2000, p. 18). A inserção da possibilidade artística como elemento da urbanidade, logo, em espaços públicos, permitiria que as manifestações se tornassem portadoras de tensões entre múltiplos grupos sociais, diferentes espaços e “interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos”, [...podendo] configurar-se em um terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores)” (PALLAMIN, 2000, p. 24). Sem dúvida, a cidade, em sua natureza aglomeradora, concentra a potência da mudança.



Lisboa, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, maio. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

Milton Santos afirma que “a cidade é o lugar em que o Mundo se move mais; e os homens também. A co-presença ensina aos homens a diferença” (1994, p. 40). E essa dinâmica de convivência delinea-se não somente pela quantidade populacional, mas pela urbanidade como efeito das dinâmicas espaciais. Russi (2016a) diz que o contexto urbano se configura como uma rede comunicacional de consciências que busca entender os sentidos desestabilizadores do estabelecido. Para o autor, a cidade se torna urbana a partir das “interações que produzem, por sua natureza, construções simbólicas por meio da participação das diferentes comunidades urbanas que se expressam de muitas formas” (2016a, p. 102). Em suas vivências, os sujeitos citadinos distinguem os cenários oficiais e não oficiais no urbano, e, então, inserem na cidade suas marcas e tecem, assim, a complexa trama simbólica urbana.

Ricardo Campos refere a pichação como parte de um “ambiente cultural urbano” (2012a, p. 29), pelo que não se pode compreendê-la sem pensar em como se compõem as cidades contemporâneas – as quais igualmente não podem ser entendidas sem considerar a prática da pichação em seu meio. Para Campos, as pichações refletiriam o espírito democrático próprio das cidades e de um tipo de meio em que se “convive com o estranho e com o inusitado” (2013, p. 3). Aspecto importante marcado pelo autor é que a pichação acaba por configurar um “processo codificado, o que nos indica que estamos perante uma comunidade reservada, para alguns uma verdadeira subcultura, que criou códigos, padrões, práticas, linguagens e ideologias à margem do modelo dominante” (2012c, p. 545). Essa observação interessa em nosso estudo por apontar que são inseridos novos padrões e

combinatórias no ambiente citadino, colaborando em sua complexidade e diversidade de referências, e por indicar a ruptura da episteme dominante como possível.

Lefebvre também nos faz pensar no contexto cultural urbano ao alertar que a cidade não pode ser considerada somente a partir de seus signos, já que “não é apenas uma linguagem, mas uma prática” (2001, p. 101). Também a pichação não pode ser compreendida considerando-se somente a «mancha» na parede. Ela é um gesto de apropriação social, caracteriza uma prática cultural. Ao criticar os urbanistas, Lefebvre registra a necessidade de “um urbanismo revolucionário que mobilize os recursos da arte, do conhecimento, da técnica e da imaginação” (1972, p. 45). O espaço urbano constrói-se no poético, na esfera do sensível.

A compreensão do que pode ser a cultura é mobilizada também pelas intervenções urbanas. E um dos aspectos por estas indicado é que a cultura urbana é uma cultura no plural – como bem assinala Certeau (2005). Os estudos, em geral, costumam, porém, tratar de cultura como delimitação identificatória de grupos, a partir de situadores espaço-temporais. Han (2020a) usa esse entendimento propondo a percepção da cultura como uma forma de fechamento, o que lhe garante a capacidade de gerar identidade. Com um detalhe importante: “essa identidade que a cultura gera não é excludente, mas sim uma identidade includente”, diz o autor (2020a, p. 48). Hoje, porém, afirma Han, vivemos dentro de uma hipercultura, globalizada, que deturpa a cultura “ao fazer com que os espaços culturais percam seus limites e implodam” (2020a, p. 49). Tal caracterização é preocupante, já que as identidades culturais movem a sociedade, de tal maneira que, em perspectiva histórica, as ficções e mitos usadas pela humanidade para processar a realidade e promover a colaboração no coletivo para sua sobrevivência geraram, segundo Harari, “essa rede de instintos artificiais (é) chamada de ‘cultura’” (2018, p. 171). Logo, a cultura sintetizaria um padrão de referências guia para a sociabilidade.

“Quando se fala em grafite, você só pensa no mural lá, o grafite, só quando eu entrei, era tipo assim, eu tava entrando num grupo social, uma galera. E por isso que rolou essa vivência, que é diferente de quando você fala assim: vou fazer grafite, aí pega uns *spray* e vai pra parede.” (Mi., Roda)

Assim, hoje, boa parte das cidades é povoada por uma população de consumidores, isto é, pessoas que vivem imersas na cultura de consumo. A partir dessa caracterização, Bourdieu (2010, p. 231) assinala a relevância de se falar de consumo cultural e de estabelecer as condições de produção tanto dos bens culturais como dos consumidores desses bens. É fácil observar que, quando se consolida a classificação de obra de arte a bens culturais, essa

operação costuma restringir seu acesso à elite financeira. A possibilidade da abordagem da pichação – entre outros fenômenos urbanos – como arte decorre do deslocamento de uma compreensão elitista de arte para o interesse pelas práticas do cotidiano. França e Simões lembram – ao situar a perspectiva dos Estudos Culturais e seu desvio por Gramsci – que, nessa direção, a cultura “é vista como terreno de luta e negociação entre grupos – e não simplesmente de dominação e imposição de significados por parte do grupo dominante” (2016, p. 151).

Ao recuperar as raízes latinas referentes ao termo cultura – como faz Pallamin (2000) –, encontrarmos nele os sentidos de criar, cuidar e cultivar, logo, “a noção de cultura refere-se à maneira como nos relacionamos com o outro. É construção de relações de alteridade”, diz Pallamin (2000, p. 24). Por isso mesmo, embora se fale de cultura urbana – que não corresponde à de uma cidade mas à própria de cidades –, é preciso entender que ela é integrada por diferentes delimitações, compondo-se por meio de fragmentações e conflitos, como aponta Russi (2018), embora o sincretismo configure mecanismo de higienização dessa pluralidade.

Certeau, em seu “A cultura no plural”, procurou dissociar da cultura a ligação à noção de propriedade. Ele entende que

a origem da criação é mais antiga do que seus autores, supostos sujeitos, e ultrapassa suas obras, objetos cujo fechamento é fictício. Um indeterminado se articula nessas determinações. Todas as formas da diferenciação remetem cada passagem a uma obra de outrem. Essa obra, mais essencial do que seus suportes ou suas representações, é a cultura. (2005, p. 18, prefácio)

Logo, a cultura é construída permanentemente, fruto da continuidade¹³⁷ de sentidos percebida pelo autor das práticas sociais que a constituem. Nessa direção, Giard afirma na introdução ao livro de Certeau: “é necessário voltar-se para a “proliferação disseminada” de criações anônimas e “perceíveis” que irrompem com vivacidade e não se capitalizam” (1998, p. 13), o que, para nós, valoriza o olhar para as pichações.

137 A continuidade é um dos princípios do entendimento peirceano do processo de construção de sentidos e o trabalhamos no próximo capítulo.



Havana, nov. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), set. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Por fim, a visão de Lotman (1996) sobre a cultura a contempla como parte da história e do habitat humano, mas também como algo a mais que isso, situado fora dela, ou seja, uma potência cultural. O autor (1996, p. 36) entende a cultura como dinâmica, sempre em atualização pela circulação de sentidos – compreendidos como textos – que entram no âmbito cultural como novos e são, então, incorporados no sistema cultural, sempre em mudança. Importante notar que Lotman assinala as classificações espaciais como organizadoras de “toda atividade do homem como homo sapiens”, o que lhe possibilita situar-se e estabelecer todo tipo de vínculos, o que seria característica nuclear da cultura (1996, p. 57). A espacialidade seria, então, uma possibilitadora da percepção de culturas. Além disso, Lotman fala da própria cultura como espaço, constituído a partir da inteligência coletiva, de modo que “o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, ou seja, um espaço em cujos limites alguns textos comuns podem conservar-se e ser atualizados” (1996, p. 109).

A pichação entendida como cultura urbana assinala seu pertencimento ao conjunto de características que fazem de uma cidade um ambiente urbano. A principal dentre elas seria a convivência em diversidade e, portanto, a permanente dinâmica conflituosa e, simultaneamente, solidária que garante a mudança constante. Assim sendo, a pichação não deveria ser rejeitada e criminalizada. Os traços deixados nas paredes presentificam vários outros que compõem, também, a cidade.

2.2.2.1- A pichação como outro

“Hoje eu tô certo de que todo mundo é um, tudo, tudo, tudo, tudo que nós tem é nóiz. [...] Tudo que nós tem é isso: uns aos outros.” (EMICIDA, Principia. In: AmarElo, 2019)

A pichação é referida como presença invasiva, ocupação, ousadia, vandalismo. Ela se apresenta em nossos percursos urbanos. Para Campos, “o fenômeno do graffiti, enquanto expressão não autorizada e ilegal presente no espaço urbano, tem constituído uma espécie de

“Outro” nas nossas cidades. É do domínio do misterioso e do incompreendido” (2013, p. 2), mas é resiliente e, mesmo combatido, aparece a cada esquina. Assim, a partir da presentificação de diferenças culturais na espacialização urbana, a pichação fala conosco como um outro.

Também Altamirano posiciona a pichação como “presença de uma alteridade em relação ao grupo de referência” (2018, p. 144), destacando o grafite como ato originalmente transgressor que propõe uma quebra ao programado pelos poderes dominantes. Logo, mesmo o grafite – como expressão pichadora um pouco mais aceita – representa uma presença que sugere uma alternativa, outra possibilidade de se viver a cidade. E Tiburi, filosofando sobre o desafio teórico-prático no cotidiano, afirma que o outro não é dado, sempre é pensado e que “realizamos uma operação mental relacionada ao outro quando falamos de conhecimento” (2015, p. 37), já que este – o conhecimento – constitui um gesto direcionado ao novo. Na prática diária, então, materializaríamos o outro, performatizando em relação a essa realidade. Inclusive como expressão estética, o outro seria absolutamente necessário para nós, diz Bakhtin (2003), servindo-nos como referência a partir da memória. Logo, “nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse”, diz o autor (2003, p. 55.) O outro é, então, o diferente. Disso, entendemos que pichação e a cidade são interdependentes, interagindo como elementos constituintes e contextualizadores um do outro.

Nos estudos de comunicação, a indústria cultural é associada à produção dos sujeitos (mesmo como não-sujeitos). França e Simões (2016) resgatam, a partir da Teoria Crítica, a noção de massa como apagadora das diferenças e das individualidades pelo processo de homogeneização que a indústria cultural conduz. Embora refira uma expressão de coletivo, a massa seria uma coletividade criada para facilitar o controle e a manipulação, já que não existe a partir de interesses em comum e, por isso mesmo, não se mobiliza em uma mesma direção. O processo de massificação, portanto, segundo as autoras, atua para a homogeneização e a domesticação. Quem pensa, sente e tem consciência de si e de sua relação com os outros destoa da massa e passa a ser rejeitado pelo homem-massa, pontuam elas (2016, p. 126). Assim, por mais paradoxal que possa parecer, a coletividade como massa é a forma que garante a atomização dos indivíduos, a perda da referência no outro e, portanto, de si mesmo.

O fenômeno das massas é relacionado por Pallamin à mercadificação da cultura, em que o instantâneo e o descartável são enfatizados, promovendo a dissolução de vínculos e a

instalação de valores hegemônicos, que sustentam um individualismo competitivo, de modo que “a alteridade é vista como fonte de vantagens e é apropriada com desfaçatez lucrativa: torna-se também mercadoria” (2000, p. 68). O outro, então, não é referência, não cria, mas serve, ou não. Tal mecanismo opera, também, em relação às vivências do urbano e nega as pichações porque, por exemplo, não «servem para nada», a não ser para *instagramar-nos*, o que nos parece corresponder a virar mercadoria.

Han diz que ocorre uma atomização dos indivíduos decorrente de “uma referência hiperbólica a si mesmo” (2020a, p. 27), que estrutura a cultura da interioridade como substituta da cultura de representação teatral que nos situaria no mundo, na experiência de diversas situações em variados papéis (2020a, p. 32-33). Nesse sentido, o autor reivindica os rituais como ativadores de mundo, logo, de envolvimento coletivo. Não conseguimos cogitar a forma ritual como constituinte cotidiana das ruas. Para nós, o andar pelas ruas da cidade deveria – ao contrário do que ocorre no que entendemos como ritual – fluir sem os dispositivos anestésiantes que garantem uma dinâmica de via, sem vivências efetivas das potências urbanas. Mas imaginamos que tensões ritualísticas podem se desenvolver em espaços urbanos que, para tanto, devem oferecer condições para configurarem-se como cenário de integração coletiva.

A figura do errante urbano poderia indicar uma forma de se vivenciar a experiência da alteridade, como sugere Paola Jacques (2012, p. 11, prólogo). Para ela, “o Outro urbano é o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora” (2012, p. 15, prólogo). A pichação e os pichadores parecem-nos um tipo de errante urbano, que desvia das guias condutoras ao consumo da cidade e dos outros, e propõe uma forma de interação. Talvez, como diz Jacques, “o mais importante para entender a “alma encantadora das ruas” seja mesmo o exercício da errância, da flanância e, sobretudo, o enorme e incondicional amor às ruas, às cidades” (2012, p. 68). Talvez assim consigamos encontrar os espaços opacos dos lentos – como diz Milton Santos (1994) – e nos alimentar de sua força.

As pichações oferecem-se aos transeuntes como elo espaço-temporal de vivências urbanas. Caminhando pelas cidades, ao notarmos pichações que não estavam ali no dia anterior, compreendemos que participamos do fazer pichador desde o princípio, ao deixar as ruas vazias e escuras para que traços instigantes pudessem se delinear. Logo, a própria dinâmica de consumo da cidade constitui-se contextualizadora das pichações, já que, nas tensões com ela, as pichações encontram a possibilidade de se tornarem existentes.

Podemos dizer, junto com Russi (2016a, p. 95), que, ao se colocarem em nossos caminhos, as pichações se propõem como sujeitos sociais e, portanto, a compartilhar situações, compondo a dinâmica da sociabilidade. Além disso, a pichação – como elemento delimitador de culturas – promove laços identitários, de modo que

os membros das comunidades mantêm relações de semelhança entre si, sustentadas pelas maneiras como se estruturam, organizam as suas afiliações e compartilham elementos comuns [...]. A interação do indivíduo com o grupo faz parte do processo de constituição de sua identidade como sujeito. (RUSSI, 2016a, p. 95)

Assim, mesmo que em pequenas comunidades, a pichação congrega cidadãos e atua em sua consciência de si e do todo. Esse foi um aspecto marcante em nossas conversas com pichadores. Sua percepção das tensões urbanas e compositoras dos seres são intensas e complexas, projetando um entendimento político de seu fazer.

Talvez o espírito comunitário e de solidariedade que Milton Santos (1994) atribui às cidades, em sua natureza, possa explicar a sagacidade que conferimos nas falas dos pichadores, já que, para Santos, a solidariedade é tanto um resultado quanto um acelerador de descobertas. Por isso mesmo, deveríamos, diz ele, “buscar entender os mecanismos dessa nova solidariedade, fundada nos tempos lentos da metrópole e que desafia a perversidade difundida pelos tempos rápidos da competitividade” (1994, p. 42). Dessa forma, a pichação atuaria como instaladora de mundos, logo, de relações, e a preocupação dos poderes hegemônicos – ao invés de dirigir-se à existência pichadora – deveria concentrar-se em cuidar dos lugares sem mundo, como propõe Santos (1994, p. 44).



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Rio de Janeiro, jul. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Entendemos a capacidade de instalação de mundos dos rituais, referida por Han (2020a), nesse sentido, ao pensarmos na dinâmica urbana cotidiana. As comunidades de ressonância – por ele referidas como potência dos rituais – organizariam ritmos em comum (2020a, p. 22). Graças a isso, os sujeitos não se constituiriam como indivíduos isolados em si mesmos mas, pelo contrário, envolveriam-se por meio de sentimentos. No compartilhamento de percepções, as vivências configuram operações simbólicas e mantém a coesão comunitária, o que Han afirma estar se perdendo (2020a, p. 11 e 17). “Cada vez se geram menos sentimentos comunitários”, diz ele (2020a, p. 24), favorecendo a lógica da competência, já que a comunicação sem comunidade pode ser acelerada. Mas na sociedade de consumo, a comunicação é dirigida às massas, e estas “não constituem nenhuma comunidade”, diz Han (2020a, p. 60). As intervenções urbanas seriam, então, possibilidades de vivências na lógica do ritual, instituindo comunidades de sentido e, portanto, interação.

Com foco na interação como acontecimento, o Interacionismo Simbólico atuou com o objetivo de pensar como sentidos partilhados promovem o lugar de junção e mútua construção dos indivíduos e da sociabilidade, recuperam França e Simões (2016, p. 92-93). As autoras destacam, especialmente elaborações de Mead, para quem a aglomeração de comportamentos cooperativos, com ações diferentes entre si, constitui a sociedade. Aspecto importante nesse recorte é o fator expectativa nas relações, que provocaria a leitura do comportamento do outro e, então, o ajuste na intervenção do sujeito que interpreta. É o processo interpretativo que ganha importância aí, já que ocorre a partir dos gestos percebidos, sempre carregados de significados e, portanto simbólicos. Assim, para Mead – dizem França e Simões – “o comportamento cooperativo entre os humanos se torna possível - e apenas se torna possível - pelo uso de símbolos, pelo uso da linguagem, que são construídos e aprendidos em conjunto (a linguagem é social, e não individual)” (2016, p. 94). Além disso, as autoras ressaltam a importância da ação como instância em que tanto “nos damos a conhecer” quanto “conhecemos o outro”, o que coloca a interação como processo central nas vivências e define o lugar da intervenção dos sujeitos como o lugar em que “nos construímos e construímos a vida social” (2016, p. 96). Na interação acontece o processo interativo, premissa síntese da perspectiva interacionista e que destaca a importância da geração de significados para o desencadeamento de ações, já que “são eles, os significados, que provocam os comportamentos. Nossa ação é pautada pelo sentido que atribuímos às coisas ou indivíduos com os quais atuamos; nós agimos no mundo em função da leitura de significados que

revestem as situações vividas” (FRANÇA e SIMÕES, 2016, p. 97).

Dessa forma, ações equivalem a processos comunicacionais, que, por sua vez, caracterizam momentos e espaços interpretativos. Importam, aí, os sujeitos em interação, vistos como reflexivos e capazes de se mobilizarem, dizem França e Simões (2016, p. 98). Embora tal olhar seja criticado por não considerar elementos da estrutura social, sua valorização do processo interpretativo e do papel dos sujeitos em ação nos auxilia a pensar na pichação como desencadeadora de interações e de operações de ressignificação e preenchimento dos espaços urbanos.

Como afirma Russi – a partir de D’Ors e de Peirce –, “pensar é sempre ‘pensar com alguém’” (2016b, p. 166). O entendimento de que toda compreensão é tarefa coletiva, desenvolvida comunitariamente, perpassa a Semiótica – como veremos no próximo capítulo. Russi lembra que, nessa abordagem, se valoriza a tensão como “possibilidade de construir pontes. [...] Sempre a partir de um sujeito de ação que estabelece as relações” (2016b, p. 179). Logo, é a possibilidade de pensar a cidade em conjunto que alavanca as pichações à posição de sujeitos espacializadores das cidades. Entendemos que, atuando como operadores de sentido, as pichações disponibilizam-se à interação e à construção de novas compreensões sobre as vivências urbanas. Ao desencadear processos interpretativos, a pichação solicita sua contextualização como cultura e presentificadora urbana das alteridades. Enxergamos na pichação a potência de um nó afetivo de resistência à lógica mercantil aceleradora e – simultaneamente – anestesiante da espacialização das cidades. Na trama urbana, a pichação concentra, como um nó, as forças constituintes da urbanidade. A pichação é uma manifestação de afeto pela cidade e pelos outros, e, em semiose, constitui-se como potência ressignificadora da vivência do urbano.

3 – A PICHANÇA SIGNIFICA



Brasília-DF, abr. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

“Finalmente, a viagem conduz à cidade de Tamara. Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas.” (Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*, p. 14)

A pichação constitui a dinâmica urbana e é por ela constituída. Converte-se em imagem de resistência a partir da atitude transgressora de manifestar-se em algum suporte – ainda que por poucas horas – e, a partir disso, continua em semiose ‘tocando’ outros sujeitos, ao invadir, apropriar-se do espaço público, promover estranhamentos. A manifestação em paredes,

muros, placas, chão indica uma demanda, a de tomar posse, de inserir-se ao expressar-se, propondo outro desenho do espaço da rua e da cidade (RUSSI, 2009). A amplitude contextual urbana é, portanto, essencial em sua observação e sinaliza que “a proposta não consiste em compreender apenas o grafiti em si, mas em entender a essência – não no sentido absoluto – de tais manifestações, entendidas como processos de pensar a cidade”, afirma Russi (2016a, p. 29). Como elemento contemporâneo, urbano e de transgressão, a pichação participa do cotidiano e pode ser compreendida como operador de sentido, isto é, signo. Intervindo no fluxo das cidades, dinamiza forças interpretativas e atua iconoclasticamente.

Como fenômeno comunicacional, a pichação requer a abordagem da comunicação como transformação e não só como informação. Para sua compreensão, o central é a relação entre os aspectos envolvidos no fenômeno comunicacional. A Semiótica constitui uma forma de compreender o cotidiano, de construir conhecimento que fale da vida, das relações. Como vivemos em sistema genocida, a Semiótica configura uma ciência dissonante, pois requer a contextualização, a percepção das relações, de como tudo se dá, de porque se dá dessa maneira, e valoriza a diferença, logo, o pensar e o processo criativo.

Lucrécia Ferrara nos auxilia no entendimento desse processo como comunicacional, lembrando que, em perspectiva semiótica, “é possível perceber como as representações constituem mediação das relações sociais que falam através dos signos e códigos e, sobretudo, daquela lógica que estrutura e organiza suas manifestações fenomênicas e cotidianas” (2004, p. 94). O processo comunicativo é, então, entendido como vivências caracterizadas pelas interações proporcionadas por ambientes como a rua, que seriam “propícios à semiose, à interação e à interface dos meios e veículos”, diz a autora (2004, p. 92).

Semiose é conceito nuclear na Semiótica. Trata da construção de sentido a partir de uma ação produtiva – não só do produtor do signo mas do receptor na relação com os aspectos contextuais. O signo pichação é urbano e transgressor. Exposto no muro, tanto demarca a produção já iniciada – pelas vivências dos pichadores e da própria urbe – quanto possibilita sua continuação – na dinâmica urbana e de interação com os passantes. Logo, a semiose é social e constituidora do que vivemos; é percurso, não só resultado.

Como elemento que se insere e, conseqüentemente, participa do cotidiano urbano, a pichação pode ser compreendida como operador de sentido, isto é, signo. Dessa forma, caracteriza força interpretativa que, em seu caso – como intervenção no fluxo das cidades –, soa-nos iconoclasta. Para pensar sobre a dinâmica de construção sónica, recorreremos aqui

especialmente a Charles Peirce, Iuri Lotman, Mikhail Bakhtin e Eliseo Verón, com o apoio importante de pensadores que os estudam e atuam na compreensão da continuidade dos processos de sentido, como Pedro Russi, Sara Barrena, Lucrécia Ferrara, Irene Machado, entre outros.

3.1 – A pichação como semiose

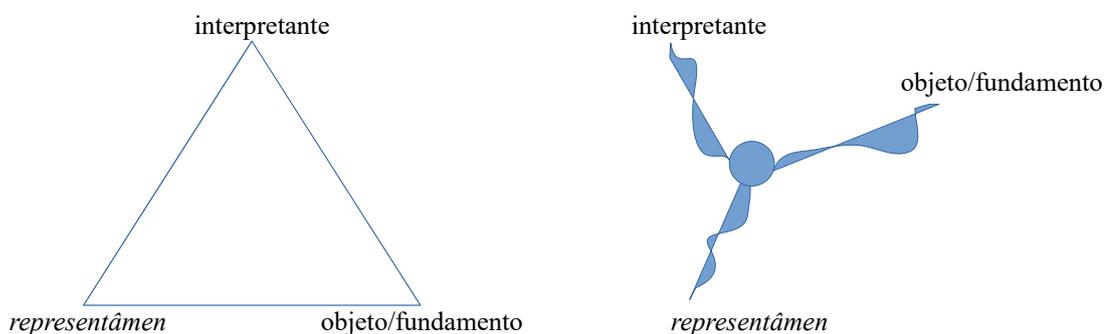
Para situar a perspectiva semiótica, vale lembrar o enfoque neste estudo da pichação é o da comunicação como transformação. Para sua compreensão, o central é a relação entre os aspectos envolvidos no fenômeno comunicacional. Não são as intencionalidades o que interessa; a Semiótica não permite alcançá-las. Mas o processo do qual fazem parte. A Semiótica constitui uma forma de compreender as relações, as projeções do real, valorizando as diferenças e, portanto, a interação e o processo criativo.

Também a tensão instaurável entre as intervenções urbanas e os transeuntes compõe-se em semiose, a ação do signo, a vivência interativa entre os diferentes aspectos dessa experiência tipicamente urbana. Flávio Silva retoma uma das definições peirceanas de semiose – “ação, ou influência, que é, ou envolve, uma cooperação entre três instâncias, como o signo, o objeto e o interpretante” (CP 5.484, 1906) – e acrescenta que essa relação triádica, estruturadora da semiose “é irredutível a uma ação de pares. Trata-se de entender o signo como algo que opera logicamente na capacidade de forçar o pensamento a conectar-se com um objeto e, assim, abrir um processo potencialmente infinito de interpretação deste objeto” (2017, p. 181).

A partir disso, situamos a compreensão dos processos de significação na relação triádica entre os elementos: o signo ou *representâmen*, o interpretante e o objeto ou fundamento, ou, nas palavras de Peirce, “um Representâmen é o Primeiro Correlato de uma relação triádica; o Segundo Correlato se chamará seu Objeto, e o possível Terceiro Correlato se chamará seu Interpretante” (1973, 242, p. 28). Porém, mais do que identificar cada um desses patamares, é necessário entendermos que funcionam em relação, em uma dinâmica «com».

Em minha trajetória de aprendizagem da e com a Semiótica Peirceana, por muito tempo recorri à esquematização oferecida pela noção do triângulo semiótico de modo equivocado. É

completamente diverso o que procuro traduzir nas duas proposições abaixo.



Nestes rabiscos, tentei representar de duas diferentes formas a tríade peirceana. Na primeira, o triângulo promove a associação a um processo muito bem definido e delimitado, com peso e força bem distribuídas entre suas partes. Porém, a relação é, aí, dicotômica, sempre entre dois pontos. Não há encontro entre as três partes. Embora, neste esquema, se trabalhe com a percepção da significação como um todo, as relações constituidoras do percurso operador dos sentidos estruturam-se nas combinatórias entre *representâmen* x *interpretante*, *representâmen* x *fundamento*, *interpretante* x *fundamento* – binômios que revelariam o *modus operandi* do processo sígnico. A problemática aí é a aparente separação entre as operações. Já no segundo rabisco, os três patamares interagem uns com os outros permanentemente, constituem-se de modos diversos e convergem para a construção dos sentidos; é uma relação do tipo «com». Esta representa a compreensão da semiose na visão peirceana.

A Semiótica Peirceana utiliza várias categorias – sempre organizadas e relacionáveis em tríade –, mas seu propósito não é classificatório. As diferenças constituintes dos signos atuam umas sobre as outras e compõem uma semiose complexa e de múltiplas facetas. Assim, a esquematização peirceana deve contribuir – e não classificar – na compreensão do acontecimento sígnico. Portanto, de modo sintético e em um primeiro plano, a tríade peirceana nos sugere que a pichação se apresenta aos transeuntes pelo *representâmen*, depende da ação interpretante tanto dos pichadores quanto desses transeuntes e refere-se a um objeto/fundamento – a noção de pichação.

A função de elo relacional, portanto, é o aspecto mais relevante do signo. E, desta forma, os signos cumprem o papel funcional de melhorar ou potencializar nossas relações com o universo, como recupera Russi:

Ao entender o grafiti como um signo nos referimos a uma das definições de Peirce que parece importante nesta instância de elucidação elementar, isto é, “que a função essencial de um signo é tornar eficazes as relações que não são eficazes... O conhecimento é o que as torna eficazes; e conhecer um signo equivale a ampliar nosso conhecimento” (CP 8.332, 1904). (2016a, p. 18)

A Semiótica atua como um processo de pensar. A interpretação não consiste em simplesmente dizer «o que» algo significa mas «como» aquilo é pensado, quais são as ligações entre os patamares que constituem aquilo que se interpreta.

Em aula no PPG-COM-UnB, em 2018, Russi ilustrou o processo interpretativo semiótico dizendo: “Sem Semiótica, há planeta mas não há mundo! Na publicidade “Salve o planeta!”, há uma dicotomia: para salvar o planeta devo matar o atual mundo.” Ou seja, planeta e mundo são interdependentes, mas pode-se brincar com essa obviedade e dizer – ou deixar de dizer – outra coisa. Mundo representa a interpretação de planeta, nossa vivência. Ao não referir isso no *slogan*, a ordem é dicotômica e falsa, pois uma coisa pressupõe a outra, mas não se quer acabar com o mundo que vivemos, ou seja, com o modo de vida que levamos. Da mesma maneira, podemos parafrasear o raciocínio e dizer: sem Semiótica, não há pichação mas há urbes contemporâneas. Para atender a demanda de «acabar com as pichações», devemos acabar com as relações que compõem as cidades, com o estilo de vida que as constitui. Então, insistir no pensamento higienizador das cidades sem modificar nosso sistema de vida é, no mínimo, indutor de erro.



Aveiro (PT), set. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, out. 2014.
Fonte: foto de nossa autoria.

A preocupação em compreender formas de traduzir a vida é, em sentido amplo, uma

marca na união entre ciência e filosofia que perpassa os estudos de Peirce. Consonante com isso, o autor é compreendido como um cientista que sempre se preocupou com questões metodológicas. A pesquisadora espanhola Sara Barrena explica o *modus* peirceano de elaborar, esclarecendo que

o método, na medida em que não se reduz a hipóteses e verificação empírica, mas também é aplicado à metafísica, deve permitir que os seres sensíveis conheçam nossa experiência, inicialmente em termos daqueles princípios internos pelos quais são reais, e depois em termos desse Ser transcendental, o Criador, pelo qual o Cosmos existe. (1998, p. 30-31)

A Semiótica caracteriza, portanto, uma abordagem cosmológica, integradora de qualquer elemento que possamos procurar analisar. Para a pichação, o universo citadino é o campo relacional base, mas como semiose, parece-nos que a pichação pode transcender tais limites e atuar sobre nós inclusive em relação a outras facetas de nossas vidas, interligando-nos a esferas talvez adormecidas em nós. Como sintetiza Eliseo Verón, “Peirce fundou a semiótica e, ao mesmo tempo, definiu sua problemática teórica fundamental: o das relações entre a *produção de sentido*, a *construção do real* e o *funcionamento da sociedade*” (1993, p. 120, grifo do autor). Tal embricamento de esferas em relação sinaliza que o signo não é um reflexo mecânico, nunca é inocente e, portanto, atinge a esfera ideológica¹³⁸.

Mas, para entendermos as possibilidades de construção sónica, antes de avançarmos para as dimensões mais amplas da semiose, é preciso vislumbrar que, na cooperação entre as instâncias signo, objeto e interpretante (CP 5.484-1906), a noção de signo corresponde tanto ao entendimento quanto à coisa que observamos, como afirma Peirce: “a palavra Signo será usada para denotar um Objeto perceptível, ou somente imaginável, ou ainda inimaginável em um certo sentido” (1973, 230, p. 23). Não é, portanto, só a materialidade da representação – a tinta «manchando» a parede – mas também as características que a definem em uma espécie de regularidade e a tornam reconhecível como signo. Em sua inserção contextual, o signo cumpre o papel de elo e desencadeia o processo interpretativo, de modo que:

um signo, ou representâmen, é algo que, para alguém, representa ou se refere a algo em algum aspecto ou caráter. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou, talvez, um signo ainda mais desenvolvido. Este signo criado é o que chamo de interpretante do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto, não em todos os aspectos, mas apenas em referência a um tipo de ideia,

138 Por ideologia entendemos “um chamado, uma demanda, uma interpelação que leva o indivíduo a reconhecer-se como sujeito, uma certa representação do mundo que liga os homens com suas condições de existência. [...] o conjunto de ideias fundamentais que caracteriza o pensamento de uma pessoa, uma coletividade ou uma época. Também se trata da doutrina filosófica centrada no estudo da origem das ideias.” Conforme ANGER-EGG. Dicionario de Trabajo Social. 1986, p.40.

que algumas vezes chamei de fundamento do representâmen. (PEIRCE, 1973, 228, p. 22 e 2000, p. 46)

Então, a pichação constitui-se em signo ativado por um *representâmen*, disponível às pessoas¹³⁹ e potencial instaurador do movimento sígnico, o jogo interpretativo, aqui na vivência urbana. O signo presentifica o objeto, que, por sua vez, requer um conhecimento prévio para ser reconhecido. “Objeto é aquilo sobre o qual o Signo pressupõe conhecimento para que seja possível fornecer alguma informação adicional sobre ele” (PEIRCE, 1973, 231, p. 24).

O signo em si mesmo, ou seja, na sua condição de *representâmen*, é observado na 1ª tricotomia peirceana e pode apontar a qualidade em si mesma, a noção de existência e/ou sua ligação a uma generalização (quali, sin e legisigno, respectivamente) (PEIRCE, 1973, 243 a 246). Pode-se visualizar esse percurso de percepção na pichação como o dar-se conta de que há algo não esperado na parede: perceber a «mancha», diferenciá-la como «mancha» e, portanto, como algo inesperado.

A partir disso, a relação entre signo e objeto – ou seja, o conhecimento que mobilizo – configura-se a 2ª tricotomia, em que Peirce divide os signos em ícones, índices e símbolos (1973, 247, 248, 249 e 304), os quais se inter-relacionam em complementaridades. Ao observar a pichação, a partir do reconhecimento da mancha (cores outras) na parede, somos capazes de entender que ela é fruto de um fazer e, então, a preenchemos de carga simbólica, como pichação – vandalismo, rebeldia, arte. É importante lembrar que essa separação em etapas do processo de dar-se conta e perceber o signo não é um modelo, não ocorre assim isoladamente nem tem seu valor na nomenclatura. Antes, auxilia-nos a compreender a semiose pichação em sua interação constitutiva na urbe.

Primeira e segunda tricotomia embricam-se mutuamente, de modo que Peirce afirma:

defino um ícone como um signo que é determinado por seu objeto dinâmico em virtude de sua própria natureza interna. Qualquer quali-signo se enquadra nesta definição, como, por exemplo, uma visão, ou o sentimento provocado por uma peça musical considerada como uma representação do que o compositor desejou expressar. Um ícone também pode ser um sin-signo, como um diagrama; digamos, uma curva de distribuição de erros. Defino um índice como um signo determinado por um objeto Dinâmico em virtude de estar em uma relação real com ele. Um substantivo próprio – que por sua vez é um legisigno – é um índice; a presença do sintoma de uma doença também é um índice (o próprio sintoma sendo um legisigno, ou seja, um tipo geral de caráter definido; somente quando é considerado como ocorrendo em um caso particular de uma determinada doença é um sin-signo). Defino um símbolo como um signo que é determinado por seu objeto dinâmico somente no sentido de que assim será interpretado. Portanto, depende de uma convenção, de um hábito ou de uma disposição natural de seu interpretante, ou do campo de seu

139 Nas diferentes posições de produção e reconhecimento, ou ressignificação das mesmas.

interpretante (o campo do qual o interpretante é uma determinação). Todo símbolo é necessariamente um legi-signo. (Cartas a Lady Welby. In: 1973, p. 94)

Peirce considera a divisão dos signos em ícones¹⁴⁰, índices e símbolos como fundamental e definidora da condição sígnica como processo de percepção e interpretação, já que dá forma à existência ativada na primeira tricotomia (1973, 275). Na sequência, a 3ª tricotomia sintetiza a relação entre interpretante e objeto, processando-a como possibilidade (Rema), fato (Dicente) ou razão (Argumento) (PEIRCE, 1973, 250 a 253). Desse modo, a interação entre signo e sujeito interpretante configura uma espécie de generalização do percebido. Fátima Santos e Rogério Câmara bem sintetizam: “à luz da semiótica Peirceana chama-se de generalização os processos de instituição simbólica de uma comunidade, ou aquele conjunto de signos que permite a uma mesma comunidade atribuir um significado convencionado a uma representação (Peirce, 2003)” (2014, p. 16).

Fica marcado, então, aspecto essencial na visão semiótica – o de que a construção sígnica não ocorre em nível individual dos sujeitos. Para Peirce, o processo interpretativo é sempre comunitário (*faneron*)¹⁴¹. A pichação só é pichação porque existe como prática social, instituída e vivida em coletividade, que a faz existir, distinguindo-a de outros fazeres e atribuindo-lhe um lugar de sentido, sempre dentro de vivências contextualizadas. Como diz Russi, “os grafitis são textos plenos de simbologia, são traços que sugerem mais do que explicam” (2016a, p. 26). Hoje, não podemos imaginar cidades sem pichações, que espacializam transgressoramente as cidades e contra as quais se argumenta com classificações.

É possível observar que as relações triádicas se configuram em uma escala denominada pelo autor como primeiridade, secundidade e terceiridade. Essa complexa categorização é bem explicada por Barrena:

A categoria de primeiridade é a mais difícil de descrever, visto que está, por assim dizer, em um domínio pré-verbal. Não se pode descrevê-la sem transformá-la em outra coisa, sem alterar sua pureza. No entanto, podemos chegar a um sentido de primeiridade movendo-nos das características mais óbvias e públicas da secundidade e terceiridade em direção à sua condição última de possibilidade. Embora seja anterior a toda predicação, Peirce a descreve do seguinte modo: "É o primeiro, presente, imediato, fresco, novo, inicial, original, espontâneo, livre, vívido, consciente e evanescente. Basta lembrar que cada descrição dela deve resultar como falsa para ela"(CS Peirce, CP 1.357). (1998, p. 41)

Na dificuldade de traduzir como acontece a primeiridade, parece-nos possível

140 No próximo capítulo, com foco na noção de iconoclastia, retomaremos o conceito de ícone peirceano.

141 Trataremos disso à frente.

parafrapear Russi¹⁴² em aula e dizer – frente a uma parede urbana que não é mais cinza – «essa parede não *cinzeleja* mais!». A primeiridade seria algo similar a uma sensação, porém, ainda em estado de potência. Essa condição de força, de possibilidade, é inerente à vida e gera resistência, em meio às fricções em contextos dados – o que já caracteriza a secundidade, então regulada pela terceiridade, a qual media a tensão entre primeiro e segundo, simultaneamente reavivando a potencialidade inicial do percurso. As categorias articulam-se na experiência cotidiana da vida. A potencialidade é acionada e delimitada, definindo-se em alguma direção e, então, é inserida em uma linha de regularidades, que acabam por contextualizar o vivido e preenchê-lo simbolicamente: esse é o percurso *sígnico*.

Na sistematização da vivência *sígnica*, é importante lembrar que a tríade atua de modo interdependente – não há secundidade sem primeiridade nem terceiridade sem secundidade –, e nenhuma das categorias existe em estado puro. Trata-se de um percurso de abstração coroado na terceiridade, que seria “a categoria do real e do inteligível por excelência, já que é a síntese das outras duas” (BARRENA, 1998, p. 43) e “a mais complexa e a mais importante para a vida do eu e do universo em desenvolvimento”, diz a autora (1998, p. 42). Na interação *sígnica*, constituímos-nos.

“Eu normalmente não penso: ah eu hoje eu vou sair de casa pra pichar. [...] se tenho a oportunidade e sinto naquele momento vontade de fazer, eu faço. [...] à necessidade de uma adrenalina no corpo, de um sentimento de “estou aqui”, no presente, nesse corpo. [...] de tempos em tempos, necessitar de ter algo que me faça sentir viva.” (O., áudio, abr. 2020)

Podemos, assim, inferir que a experiência estética envolvente do *sensível* atua como um «despertar» pelo signo pichação, reforçado por seu caráter indicial – de rastro –, que funciona como elemento-chave na experiência desencadeada e desencadeante desse tipo de prática discursiva urbana. Logo, as pichações podem ser caracterizadas como índice de existência, de participação, de pensamento, de experiências da urbanidade. O caráter indicial, de singularidade, valoriza o estranhamento, o simples acesso ao elaborado e elaborável. A pichação procura, por sua natureza, conservar o *status* do aberto, do enigmático, do provocador. Logo, o próprio ato da presença deve ser analisado como constituinte da estética pichadora.

Correndo os riscos da tentativa, podemos traduzir o vivenciar a pichação nas ruas como um percurso de decifração similar a «äh?», «ah, há algo aqui, uma pintura», «ah, é uma pichação». Contudo, Russi alerta que

142 Em aula, ele explicou a perspectiva semiótica dizendo: “Para a Semiótica não é «essa parede é azul». É «essa parede azuléja».”

se for seguido o tecido conceitual proposto, pode-se compreender que não há como separar as coisas práticas do sentido, pois o próprio sentido (terceiridade para Peirce) já é uma propriedade do todo gerando significado. Uma dinâmica entre o que percebemos e o que interpretamos. (2016a, p. 43)

O signo é dinâmico. Podemos dizer que ele «está» e não «é».

Processado e constituído por sujeitos interpretantes que também nessa semiose se constituem, o fenômeno da significação pode ser compreendido, em Peirce, como *faneron* – tudo o que faz parte de nós, o que se dá aos sentidos, que aparece, mas não se basta, depende das relações. O *faneron* seria equivalente ao processamento mental do vivido. Flávio Silva o define como "tudo o que é visível, ou melhor, tudo o que simplesmente aparece para a mente" (2017, p. 26), sempre fruto do coletivo, correspondente ou não ao real. Russi recupera a proposição peirceana de associar o *faneron* à consciência, afirmando:

Os termos *faneron* e fenômeno podem ser identificados sem exceção, tomando-se o último em seu sentido mais comum de conteúdo de toda consciência. A saber: "Proponho usar a palavra *Faneron* como nome próprio para denotar o conteúdo total de uma consciência (...) a soma de tudo o que temos em mente, seja qual for sua forma, sem olhar para o seu valor cognitivo. Isso é muito vago: mas é voluntário, apenas enfatizarei que não limito a referência a um estado de consciência instantâneo; uma vez que a cláusula «de qualquer maneira» abrange a memória e toda a cognição habitual (MS 908, 1905)". (2016a, p. 49)

Todo o acontecimento sígnico configura-se, portanto, no exercício do *faneron*. Podemos entender que, no associar aprendizagens dos grupos que frequentamos – como de pichadores – com outras situações que vivemos, vinculamos realidades em uma trama relacional, gerando possibilidades infinitas de significação – a semiose social. Uma das afirmações que Peirce usou para ilustrar o *faneron* é recuperada por Flávio Silva, quando diz que ele “consiste em simplesmente “abrir os olhos ao que está ao redor ou dentro de você” (CP 6.461)”. [...] Desde que entendeu o fenômeno como *faneron*, Peirce costurou uma continuidade entre sujeito e objeto, entre o que está dentro e fora da consciência” (2017, p. 59, grifo do autor). Então, a semiose pichação pode apontar que

o muro, a matéria humanizada (como suporte), é artificial e, por isso, tem história. Nessa lógica interpretativa, o muro, com essas características de artificialidade, é feito pelo homem em um cenário histórico que também contempla os outros, que refazem as paredes por meio de suas intervenções. Assim, o grafite não responde e, se dá pistas (índices) aos outros nos processos de interação – *self interaction* –, é porque é ali que ele se significa. (RUSSI, 2016a, p. 38)

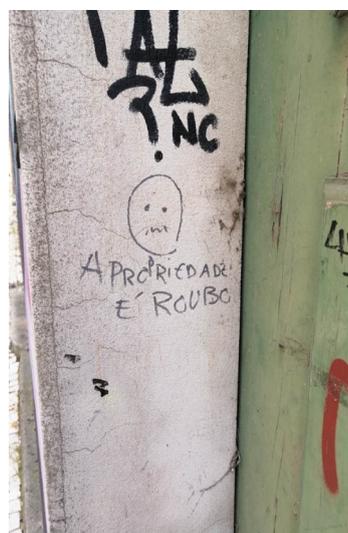
Sujeitos em interação com outros sujeitos e/ou com materialidades, situações, significam-se e ao que tensionam, sempre em continuidade, ou seja, processando as vivências ao interligá-las a outras já na memória. Um signo compõe outro, encadeadamente, sem podermos detectar seu início ou sua origem, já que o processo também não é linear, mas

multidirecional e complexo. Logo, tensiona-se a ideia de individual e todo pensamento é entendido como social, comunitário. A tensão constitui nó na construção de sentidos. Perpassa essa dinâmica uma força, o sinequismo, trabalhado por Peirce (CP 6.202-1898) como “a união de tudo o que é o que foi e poderia ser – a ideia de continuidade – ao governar o domínio da experiência na sua totalidade na conectividade de eventos supostamente desconexos” (RUSSI, 2016a, p. 44). Nessa perspectiva, o tempo passa a ser cíclico, sem repetição, cosmológico. É um tempo que não se mede, se vive. E por isso o orientador desta tese gosta de lembrar: “Lucy está entre nós!” Lucy, a primeira mulher.

O sinequismo constituiria uma espécie de força vital¹⁴³ em um *continuum* entre diferentes sentidos. Para Peirce (CP 3.613-1902), mesmo quando consideramos a individualidade de algo, é preciso lembrar que, em sentido mais amplo, cada existência continua nas relações e define outras coisas. Tudo é fruto de diferenças em tensão. Um sentido encontra seu sentido ao tangenciar outro sentido, configurando um ato de tensão sempre em continuidade. Como diz Russi, “devemos compreender que o grafite é sujeito, não porque foi feito por alguém, mas porque resulta e provoca operações de sentido (semiose), para além de saber quem foi o autor ou a intenção nele embutida” (2016a, p. 39).



Brasília-DF, mar. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), ago. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

As questões de autoria e de intencionalidade perdem importância, portanto. Ambas manifestam-se no processo sógnico, mas como corporeidade na dinâmica deste, talvez. Contudo, nada permanece. Ao trabalhar “O corpo utópico”, Michel Foucault fala da utópica

143 Junto com o tiquismo (acaso) e o agapismo (amor), de que não trataremos.

manutenção dos mortos e cita as supostas cidades egípcias presentificáveis pelas múmias. Diz ele:

Depois de tudo as múmias? O que são? É a utopia do corpo negado e transfigurado. A múmia é o grande corpo utópico que persiste no tempo. Havia também as máscaras de ouro que a civilização micênica colocava nos rostos dos reis falecidos: utopia de seus corpos gloriosos, poderosos, solares, terror dos exércitos. (2010, p. 9)

Algo presentifica o ausente, o fazer que o configurou. Também a pichação é um gesto de presença, de ação, de existência marcada com *spray*. Mas continua viva na potência de inserção e estranhamento com que se apropria do espaço público e de fragmentos da vida dos passantes. Diferente das bandagens seculares e das máscaras de ouro, não invoca um tempo que ficou no passado, mas aciona a tensão do vivenciar a urbe e, portanto, hoje o que ainda virá.

Como diz Jacques Rancière, “não há teatro sem espectador” (2014, p. 8). Da mesma forma, não há pichações sem não-pichadores ou sem cidadãos, pois, assim como os espectadores, aqueles “veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema”, diz o autor (2014, p. 18), ou seja, participam daquilo que lhes capta a percepção, contribuem na pichação. Logo, a partir do sinequismo, a pichação passa a ser entendida “como modos de apropriação e significação pela ação de consciências” (RUSSI, 2009, p. 16), mesmo quando se caracteriza o não entender. De todo modo, os transeuntes continuam a «escrever» a pichação. Como define Russi,

ver um grafite é, inclusive, tornar-me escritor do sentido proposto sem entender literalmente o que ali especificamente está escrito. Porque não entender é igualmente um processo semiótico – não entender –, porque o que não é entendido não é algo isolado mas participa de uma semiose. (2016a, p. 75)

Assim, a pichação atua como agenciadora de sentidos e do processo comunicacional que se inscreve na urbe. Ao transgredir o previsto, a pichação nos convida a desacelerar, a romper o fluxo automático de passagem pela via para viver a rua e deixar fluir pensamentos. Antropofagicamente, em relação ao que a cidade predispõe, a pichação pode influenciar um processo de percepção e digestão. Associamos tal possibilidade ao *musement* peirceano.

A semiose pichação pode sugerir aos que com ela se defrontam a vivência do *musement* – o livre estado de conjectura e contemplação, como um jogo desinteressado (BARRENA, 2008; SILVA, F., 2017), em que somos provocados a nos deixar «tocar» antes de mobilizar juízos sobre o que observamos. Peirce define “*musement* como este exercício de puro jogo, jogo que não possui regras a não ser a própria lei da liberdade” (CP 6.458-1908). Nesse

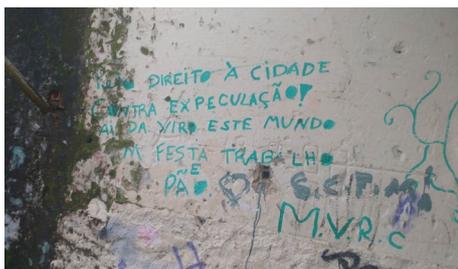
exercício, é acionada a potência transgressora, pois a sociedade hegemônica e centralizada no consumo em que vivemos não pode permitir que cidadãos se deixem levar em pensamentos e interfiram no fluxo produtivo e nas atitudes de aquisição, adotando outras, de criação.

Praticar o *musement* seria deixar fluir a imaginação. Segundo Barrena (2008), Peirce já falava da imaginação como lugar do raciocínio, não separando-a nem de qualquer atividade cotidiana nem do fazer científico. Ele afirmava: “Não é muito dizer que em seguida à paixão por aprender não há qualidade tão indispensável para o processo da ciência quanto a imaginação” (CP 1.479-c.1896). Até mesmo a experimentação cíclica do tempo no sinequismo transforma-se em real na imaginação.

Presente, passado e futuro encontram uma unidade na imaginação. Uma imaginação empobrecida nos impossibilita de lidar com nossos problemas porque não podemos superar uma perspectiva plana, entorpece as relações humanas porque não conseguimos nos colocar no lugar do outro, nos impede de apreciar as diferentes dimensões da experiência, desfrutar das manifestações artísticas etc. (BARRENA, 2008, p. 11-38)

Ou seja, a livre imaginação – *musement* – ativa potências e nos vincula com o que nos cerca, mobilizando-nos e constituindo-nos em relações de alteridades. Cada vez que é vivida, “a imaginação ordena a experiência, antecipa o futuro, permite transformar a própria vida. Se converte, em resumo, em uma guia para a ação” (BARRENA, 2008, p. 11-38). Esta, a ação, pode ser entendida, então, como o lado de fora do pensamento, o efeito de uma ideia, a manifestação.

A partir do *start* criativo no *musement* pode acontecer a abdução. Emília Silbertsein explica que “a atividade que provoca a mente a se abrir e imaginar possíveis respostas é também um modo lógico, chamado abdução, que interage com a dedução e a indução” (2016, p. 154). A abdução constitui, portanto, um tipo de raciocínio, mas um raciocínio livre, que cogita de modo mais falível porém também provavelmente mais inovador. Assim, a partir do *musement*, configuraria-se não mais uma lógica dicotômica – entre o sensível e o formal – mas uma combinatória entre os aspectos sensíveis daquilo com que interagimos e a forma racional de uma explicação (SILVA, F., 2017). Para Peirce (CP 5.181-1903), o raciocínio abduutivo equivale a um motor da criatividade, que nasce de uma mescla de sentimento, imaginação e razão.



Taguatinga-DF, abr. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Montevideu, fev. 2019.
Fonte: foto enviada por uma amiga.

Ao falar de abdução, abordamos uma etapa investigativa inicial em que, ao nos permitirmos ser afetados por aquilo com que nos defrontamos, podemos vivenciar a surpresa (BARRENA, 1998, 2008) e, então, desencadear o raciocínio abduutivo, de cogitar inferencialmente ou até mesmo como um *insight*.

A sugestão abduitiva chega até nós como um lampejo, é um ato de intuição (*insight*), embora de intuição extremamente falível. É verdade que os diferentes elementos da hipótese estavam antes em nossas mentes; mas é a ideia de reunir aquilo que nunca antes havíamos sonhado juntar que faz brilhar a nova sugestão diante da nossa contemplação. (PEIRCE, CP 5.181-1903).

Ao nos deixarmos surpreender, podemos formular conjecturas que proporcionam novas hipóteses, diferentes daquilo que conhecemos: isso caracteriza a abdução (CP 8.290-1905). Aí é aproveitada a potencialidade. Após o estranhar algo, o ato criativo, o elaborar.



Viena, jul. 2019.
Fonte: foto enviada por uma amiga.



Porto (PT), jun. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Vemos a pichação como um gatilho para esse processo. Apropriando-se do espaço público, interrompendo os fluxos programados, ela perturba. Como diz Russi:

entender o grafite de forma mais ampla é pensá-lo como dúvidas interpostas ao caminhante. O desacordo, irritação, raiva e indignação que dita intervenção provoca quando está exposta diante de nós, é uma dúvida, uma bomba no sentido sógnico da potência ali instalada. (2016a, p. 77)

Por isso, abdutivamente, a pichação parece-nos uma semiose iconoclasta ao nos indicar a potência de quebra da episteme vigente. Esta precisa dos cidadãos em «estado automático»,

em movimento programado, mas a pichação pode provocar-nos a iniciar uma inquirição, “um diálogo com o mundo, com os outros e com nós mesmos. Diálogo não como ausência de diferenças e de conflito” (SILBERTSEIN, 2016, p. 159).

Na visão pragmaticista da Semiótica, é importante não dissociar pensamento de ação (PEIRCE, 1973). Esta fala de nossa forma de entender o mundo, mas não é o ato que produz sentido. Como sinequismo, esse ato é fruto de sentido, é sentido e continuará configurando sentidos – novos e também já conhecidos. O sentido mobiliza, faz com que atuemos de determinada forma. E quando ocorre algo inusitado, temos força de transformação, pois o percurso gerador de sentido é provocado em intensidade, como uma espécie de gatilho. Podemos dizer então que “nessa dinâmica temporal o grafiti está proporcionando uma chamada de atenção para recuperar os olhos que perdemos” (RUSSI, 2016a, p. 76).

Em um primeiro organizar das ideias sobre a semiose pichação, podemos identificar o signo pichação, com sua tríade constitutiva nos correlatos *representâmen* – a mancha de tinta na parede perpassada por sua própria gramática, que a diferencia de outras manchas, e sua contextualização de reconhecimento –, o interpretante – por diferentes sujeitos produtores da pichação, como os pichadores e os transeuntes –, e o objeto ou fundamento – a noção de pichação que temos como sujeitos do mundo.

Nosso contato com o signo pichação dá-se em uma gradação processual denominada primeiridade, secundidade e terceiridade. Nesse percurso sógnico, a pichação configuraria-se para nós a partir de sua potência invasora, como um «colorizar» que constitui um rastro e é generalizado em associações. Nos principais aspectos tricotômicos, seríamos perturbados pela pichação no fluxo urbano cotidiano por um vivenciar similar a «Ãh?», «Há algo aqui, parece uma pintura», «Ah, é uma pichação», organizado em aspectos icônicos, indiciais e simbólicos, traduzíveis – talvez – ao final como «o que esta mancha/sujeira tá fazendo aqui?». A base para tanto é o exercício coletivo do *faneron*, que leva o signo pichação à existência, em suas diferentes camadas e dinâmicas, sempre a partir da significação no coletivo.

Como expressa Armando Silva (2006b), a pichação é uma manifestação do imaginário urbano, sempre em construção e reconstrução nos acontecimentos cotidianos e coletivos que habitam as cidades. Como experiência contextual, a pichação acompanha o ritmo das contradições e conflitos sociais, diz o autor (2006b).

É lindo que um processo comunicacional, alguma potência de resignificação das vivências consiga cumprir o papel de mexer conosco. O jogo desinteressado configurado no

musement, em lúdica lógica, nos convida a modificar nossa vivência do fluxo e imaginar outras realidades a partir da perturbação por instâncias do sensível, que atuam, então, favoravelmente ao *start* criativo e à elaboração abduativa. Na mescla entre sentimentos, imaginação e razão, a potente abdução pode transformar o estranhamento em inferências, *insights*. Assim, a pichação cumpre sua função sígnica de elo relacional e posiciona os diferentes sujeitos que a produzem como intérpretes do real que percebem a possibilidade de construir outro real.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), jul. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

3.2 – A pichação em sua semiosfera: espaço semiótico, fronteira, ruído e explosão

No trajeto de pensar a pichação como um gesto de episteme iconoclasta, também as elaborações oriundas da Escola de Tartu¹⁴⁴, especificamente de Iuri Lotman (1996, 1998, 1999, 2000), nos proporcionam fortes apoios para a reflexão. Na consonância com a abordagem peirceana, essa vertente russa da Semiótica trabalha no eixo da continuidade – o sinequismo – e do exercício do questionamento. O conceito de semiose é central e compreende toda a ação produtiva do signo, isto é, não só do produtor do signo mas do

144 Vertente russa da semiótica com abordagem na linha da continuidade. Recebe este nome por ter sido sediada na Universidade de Tártu, na Estônia, a partir dos anos de 1960.

receptor e todos aspectos contextuais. A significação é compreendida como um processo de construção acionada no vivido. O sentido constitui-se ao encontrar outro sentido, em relação. Logo, todo ato de comunicação é um ato de tensão.



Paris, jan 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Lotman (2000) trabalha a cultura como sistema, estruturado na memória, sempre em relação ao ideológico e na perspectiva da alteridade, da diferença. A partir disso, o autor propõe o conceito central de sua elaboração: o de semiosfera. Esta caracteriza-se como espaço de fluxos e tensões, onde se dá o acontecimento sócio. É essencial, portanto, o entendimento de que o relacionar-se com o mundo para entendê-lo compõe-se em um *continuum*. Para Lotman, não há comunicação fora da semiosfera.

Como agora podemos supor, não existem por si só, de forma isolada, sistemas precisos e funcionalmente unívocos que realmente funcionem. A separação desses é condicionada unicamente por uma necessidade heurística. Considerados separadamente, nenhum deles realmente tem capacidade de trabalhar. Só funcionam ao estarem imersos em um continuum semiótico, completamente ocupado por formações semióticas de vários tipos e encontradas em vários níveis de organização. Chamamos este continuum [...] de semiosfera. (LOTMAN, 1996, p. 11)

Retomamos, então, que a pichação não existe isoladamente, como signo. Ela constitui-se como elemento inserido em uma semiosfera. Só significa porque está em relação, porque é fruto da interatuação de diferentes signos, em sistema, que interferem uns nos outros e se auto-organizam. A semiose é, então, um tecido, uma trama relacional, dependente do coletivo e da memória que o mobiliza: *faneron* em Peirce, semiosfera em Lotman.

A semiosfera articula-se em processos mentais, de modo dialógico e polifônico¹⁴⁵,

145 O que exploramos à frente, com Bakhtin (2003).

sempre em perspectiva diacrônica. Para Lotman,

o funcionamento de um sistema de comunicação pressupõe a existência de uma memória comum da coletividade. Sem memória comum, é impossível ter uma linguagem comum. No entanto, diferentes linguagens supõem diferentes caráter de memória. Não se trata apenas da diferença do seu volume sincrônico, mas também de sua profundidade diacrônica. (1998, p. 110)

Nas vivências, é construída a compreensão do mundo vivido, inclusive de suas dimensões espaciais. Lotman (2000) diz que o humano se apropria do espaço – mesmo o arquitetônico – na forma cultural e, portanto, a consciência individual e a coletiva são espaciais, utilizam suas categorias para articular o pensamento.

A produção da pichação nas ruas das cidades envolve, portanto, o conhecimento – fruto das experiências – de seus intérpretes – pichadores e demais cidadãos. Situados na dinâmica urbana, tanto os sujeitos quanto outros elementos desse espaço semiótico interagem na semiose da «mancha» como força que interfere e pode modificar percursos. E a semiosfera fornece as condições de configuração dessa semiose, definindo o signo. Entendemos, então, que a semiosfera da pichação é a cidade, em sua dinâmica.

Se a cidade é definida como uma semiosfera, a construção de sua estrutura como sistema consiste no reconhecimento das partes que constituem o todo urbano e, ao mesmo tempo, em compreender como o todo funciona como parte de outro sistema de maior escala. (FANEITE, 2016, p. 50)

O sistema urbano tanto propicia as pichações quanto configura-se a partir delas. Porém, a cidade é uma semiosfera dentro de outras semiosferas, o que neste estudo sintetizamos como episteme vigente. Nessa relação, analisar a semiose pichação propicia que elaborem inferências também sobre o todo, a sociedade global de que a pichação faz parte.

Nesse sentido, a semiosfera do mundo contemporâneo, que, em constante expansão no espaço ao longo dos séculos, adquiriu na atualidade um caráter global, inclui em si tanto os sinais dos satélites quanto os versos dos poetas e os gritos dos animais. A interconexão de todos os elementos do espaço semiótico não é uma metáfora, mas uma realidade. (LOTMAN, 1996, p. 20)

Entendemos que a semiosfera possa ser pensada como que em camadas, complexas e interdependentes. Mesmo assim, quando compreendemos a pichação como semiose fruto da semiosfera urbana contemporânea, não devemos naturalizá-la. Ou seja, pode ser diferente. É preciso pensar como a pichação constitui, simultaneamente, essa semiosfera e uma potência de ruptura, na direção do questionamento, da dissonância e da possibilidade de transformar a dinâmica vigente.

Lotman (1998) diz que nenhuma semiose ocorre isoladamente, no vazio, mas depende das relações de que participa no espaço semiótico. Irene Machado esclarece que o conceito de

espaço semiótico é operacional e permite observar e analisar semioticamente “tanto a dinâmica dos encontros culturais de povos quanto a interação de processos comunicacionais em esferas de relações culturais específicas” (2015, p. 16). Portanto, podemos dizer que o espaço semiótico da semiosfera urbana não se limita a aspectos físicos e topografias contingentes, mas compreende, também, a cidade como sistema cultural. Logo, a pichação fala na cidade, da cidade e para a cidade. A pichação só é como é porque existe nas condições de sua semiosfera. Se a realidade urbana é modificada, também a vivência da pichação toma outros contornos. E essa é a dinâmica própria da tensão entre semiose e semiosfera, já que, como diz Lotman,

a não homogeneidade estrutural do espaço semiótico forma reservas de processos dinâmicos e é um dos mecanismos de produção de nova informação dentro da esfera. Nos setores periféricos, organizados de forma menos rígida e possuidores de construções flexíveis, «escorregadias», os processos dinâmicos encontram menos resistência e, conseqüentemente, desenvolvem-se mais rapidamente. (1996, p. 16-17)

Entendemos, então, que a marginalização da pichação pode ser vista como um dispositivo de manutenção da dinâmica do espaço semiótico urbano contemporâneo, que procura evitar sua ressonância centrípeta¹⁴⁶, pois no centro o eco das semioses poderia alcançar maior impacto na semiosfera. No entanto, tal tentativa parece-nos ilusória, pois periferia e centro compõem um mesmo sistema, uma mesma semiosfera, com suas heterogeneidades.



Aveiro (PT), jul. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Nova Iorque, jul. 2018.
Fonte: foto enviada por uma amiga.

Em Peirce (1973), a heterogeneidade já é entendida como constituidora do signo e operacionalizadora das relações. É a partir da diferença que se distingue o signo (sin-signo), e ele passa, então, a existir para nós. Logo, deveríamos estranhar muito mais o homogêneo do que o diferente, pois este é inerente à existência. O processo interpretativo vive no cotidiano, e neles podemos abrir-nos ao estranhamento e permitir-nos a atitude criativa (*musement* e

¹⁴⁶ As noções de ressonância e de força centrípeta são trabalhadas no próximo capítulo.

abdução). A semiose pichação atua potencialmente nessa direção, do despertar imaginativo e questionador.

O grafite irrompe o “habitual”, transformando o homogêneo em diferente, isso entendido pela experiência semiótica (semiose), a intervenção – interação – se dá na forma de ação que deforma, modifica e altera, produzindo novos significados pela relação signo-objeto-interpretante no encontro com a heterogeneidade; i.e., aquilo que se apresenta (signo) a uma mente. (RUSSI, 2009, p. 5) [e complementa] Assim, a cidade (vivência urbana) é recriada na projeção e dinâmica interpretante propondo outras pautas e suportes de comunicação (o muro). (RUSSI, 2009, p. 21)

Assim, entendemos que as semioses podem constituir-se em dinâmicas complexas e até contraditórias, ou seja, não carregam determinados sentidos, mas atuam para a construção de sentidos. Usando a noção de texto, Lotman afirma que “este deixa de ser um portador passivo de sentido e atua como um fenômeno dinâmico, internamente contraditório” (1996, p. 61). Por isso mesmo, a tensão entre signo, semiose e semiosfera pode dar-se de forma metafórica ou metonímica, pois as diferentes esferas interligam-se por relações de substituição ou de equivalência, às vezes parcial (LOTMAN, 1996, p. 55). Na pichação isso é observável tanto em relação ao fenômeno como um todo – quando hoje pichações e cidades são icônicos e indiciais um do outro – quanto no que diz respeito a supostas identidades ou classificações associadas a cidades ou bairros específicos a partir do fazer pichador que lá se expressa.

Dentro dessas relações – sempre associativas –, a heterogeneidade é também potência de novas configurações. Então “novos textos”, como diz Lotman (1998, p. 101), podem surgir na dinâmica de aproximação ou afastamento do núcleo ou da margem da semiosfera. Para lidar com a diversidade, existe a possibilidade da tradução sígnica, “o mecanismo elementar de um funcionamento transformador que mantém a cultura em seu estado de contínua renovação” (MACHADO, I., 2015, p. 32). Em movimentos de tradução, estruturaria-se a cultura, sempre em elaboração por ajustes no espaço semiótico. Ressalte-se que esse mecanismo de tradução tende a culturalizar o entorno da semiosfera, não por transmissão mas, sim, por intercâmbio de diferenças, alerta Irene (2015, p. 15-18). Em uma espécie de jogo, compartilham-se referências, e um sentido atua sobre o outro, ambos afetando-se mutuamente.

Lotman diz que tais inter-relações facilitam a ocorrência de ambivalências, de modo que o proibido possa passar a ser entendido como autorizado – ou vice-versa – porém sem perder a noção anterior, graças à memória cultural (1998, p. 52). É interessante notar como no jogo próprio dos sentidos as possibilidades de significação são ou não atualizadas, sem isso incidir em perda de trajeto sígnico. No caso da pichação, podemos pensar em seu surgimento – como

texto novo (LOTMAN, 1998) –, sua incorporação à comunicação urbana e, simultaneamente, sua rejeição e combate, que procuram evitar o trânsito dessa semiose dentro da semiosfera urbana que integra.

Podemos entender a pichação como uma semiose periférica (LOTMAN, 1996), o que, porém, não a situa como signo separado ou fechado em si mesmo mas em intercâmbio com os demais signos da semiosfera urbana. É periférica por não ser aceita como expressão do núcleo de sentidos dessa semiosfera. E justamente por ser «empurrada» para a margem, acaba por ter a força de um dispositivo catalizador, atuando em intensidade nas possibilidades de formação de sentidos. Por isso, poderia-se entender o «perigo» que a pichação representa, já que “todo pedaço de uma estrutura semiótica ou todo texto isolado conserva os mecanismos de reconstrução de todo o sistema” (LOTMAN, 1996, p. 17). A semiosfera constitui-se, então, em permanente dinâmica de reelaboração.

O conceito lotmaniano de fronteira permite que visualizemos uma espécie de delimitadores de cada semiose que, ao mesmo tempo, as definem como um e as colocam em permanente reconfiguração pelo diálogo com outras semioses que as tangenciam. A fronteira atua, portanto, como uma espécie de filtro que traduz os estímulos externos na sua incorporação ao espaço semiótico (LOTMAN, 1996, p. 12). Contudo, o autor alerta que “a valorização dos espaços interior e exterior não é significativa. Significativo é o fato em si da presença de uma fronteira”, diz ele (1996, p. 16). É pela fronteira que se percebe as diferenças e, portanto, as existências. E ela constitui, então, “um domínio de atividade semiótica elevada” [onde] “se geram intensivamente novos textos” (LOTMAN, 1998, p. 107). O fato de a fronteira sinalizar a periferia da semiosfera reforça que é nela que se concentra a potência mais intensa dos processos semióticos que, em seguida, se deslocam para o centro e podem desalojar as estruturas entendidas como nucleares. Entretanto, como o processo de interferências é dinâmico e constante, nas percepções que construímos do real, a relação “centro/periferia é substituída pela oposição ontem/hoje” (LOTMAN, 1996, p. 15). Ou seja, a força transformadora de determinados signos é suavizada na percepção diacrônica de atualizações.



Rio de Janeiro, jul. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Salamanca (ES), ago. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Viena, jul. 2019.
Fonte: foto enviada por uma amiga.

Tal processo parece-nos ser observável na tensão entre urbes e pichações em mecanismos de superação e incorporação desse signo através de sua descontextualização e consequente recorte na imagem em suporte urbano em detrimento do percurso do gesto pichador. Procura-se diminuir sua potência iconoclasta na aparente assimilação e naturalização como problemas urbanos ou deformando-a como decoração, publicidade ou objeto de arte em galerias e museus. Seria importante, então, manter aparentes as fronteiras que apresentam a pichação como «nova informação», diferenciando-a do já existente e reconhecendo-lhe, portanto, existência e força.

É na percepção da fronteira que localizamos as forças de resistência. Como diz Russi,

aplicando a noção de fronteira à concepção de sistema cultural, obtém-se que, do ponto de vista interno, a fronteira faz parte do sistema cultural, delimitando-o por dentro. Em uma visão externa, é exterior a esse sistema, delimitando-o. O que garante a existência e a presença de uma fronteira é, por um lado, a propriedade separadora de seus pontos constituintes e, por outro, a coerência que se estabelece entre todos os pontos pertencentes ao sistema. A fronteira é um espaço em que há tensão e resistência. (2016a, p. 40)

Na tensão que abriga a resistência, a capacidade da fronteira de, simultaneamente, unir e separar constitui-se como fundamental e intensamente semiótica, já que “tomar consciência de si mesmo em sentido semiótico-cultural significa tomar consciência da própria especificidade, da própria contraposição a outras esferas” (LOTMAN, 1996, p. 15). Dessa forma, para a pichação seria essencial enxergar-se como gesto de transgressão e potência de intervenção. Valorizar-se como diferença e possibilidade de outra lógica.

“Bem, eu acho que só de a gente tar pintando a gente já tá bem vulnerável, porque você tá concentrado lá no seu trabalho e seu corpo tá lá. E às vezes você não tá prestando

atenção no que tá acontecendo na rua. [...] a gente tá sempre, é, expostas, [...] eu acho que faz parte da resistência também, a nossa própria história. Às vezes não só o que a gente tá retratando lá [...] Não o que tá desenhado lá em si, mas por que ele tá lá. A trajetória da gente tá lá, o seu corpo presente de tar fazendo o trampo que for e ele tar feito às vezes significa muito mais do que o trampo em si.” (??, Roda)

O situar-se no espaço semiótico seria o orientador da consciência quanto às semioses vividas. Tanto que “da posição do observador depende por donde passa a fronteira de uma cultura dada” (LOTMAN, 1996, p. 16). No localizar-se como sujeito integrante de determinado sistema cultural estaria a tendência de reconhecer, estranhar, assimilar ou rejeitar outras configurações sógnicas. É, logo, na fronteira que a luta por mudanças se articula. Ao unir (pelas similitudes) e separar (pelas diferenças), o limiar da semiose atua de modo ambivalente, estabelecendo relações de pertencimento com ambos os lados, intermediando a “passagem de uma dimensão a outra”, como diz Irene Machado (2015, p. 22). A fronteira promove a semiotização do outro que se aproxima, ou seja, o converte em informação no espaço semiótico em questão (LOTMAN, 1996, p. 14).

Se nos posicionamos como aqueles que estão longe da pichação, que a desconhecem, a identificação das intervenções urbanas tende a ocorrer restrita ao exposto – a «mancha» na parede. É na interação com aspectos contextuais e da própria realidade dos intérpretes, que a pichação pode ultrapassar a percepção de rastro de tinta e alcançar patamares de proposta de ressignificação urbana. Assim, também quando o signo aparece em diferentes espaços semióticos – como rua, galerias, museus, publicidade –, seu reconhecimento é afetado também por seu deslocamento espacial. A essência transgressora da pichação – que se apropria do espaço público e, dessa maneira, questiona os padrões estipulados – pode ser romantizada ou inteiramente rejeitada, pois não reconhecida.

A fronteira constitui-se, então, como elemento de afirmação das semioses. Lotman declara que o símbolo seria o signo de maior força, pois “possui certo significado único fechado em si mesmo e uma fronteira nitidamente manifesta que permite separá-lo claramente do contexto semiótico circundante” (1996, p. 102). Talvez essa seja uma boa indagação a se fazer a respeito da pichação: ela é reconhecida como símbolo? Notamos que as referências à pichação costumam enfatizar sua iconicidade e indicialidade, na medida em que se assemelharia à diversidade e à luta urbana – por isso, similar às cidades como signo – e indicaria vivências que compõem o cotidiano urbano – pois os rastros de tinta escorrida denunciam a pressa e o risco da ação. Embora tudo isso também seja fruto da vivência cultural, ou seja, do compartilhamento de convenções, não é seu caráter simbólico o gritado:

irreverência, desacordo, questionamento, proposições. Nessa perspectiva temos uma fragilidade em relação à potência do signo pichação, já que, para Lotman, quando a consciência interna da semiose é maior,

o processo de conhecimento mútuo e de inserção em certo mundo cultural comum provoca não só um fechamento das distintas culturas, mas também a especialização das mesmas: ao entrar em certa comunidade cultural, a cultura começa a cultivar com mais força sua própria peculiaridade (1996, p. 25).

Então lembramos das conversas com os pichadores. Situados do lado de dentro da fronteira semiótica entre pichação e signos aceitos no fluxo urbano, os pichadores manifestaram – nas conversas conosco – a busca por inserção na semiosfera urbana a partir da sua ação de pichar. Inferimos que, sem reconhecimento como signo cidadão, o uso de uma forma de expressão dissonante indica a luta pela percepção da existência. Atuando na transição entre as fronteiras signícas, os pichadores agem na direção da emancipação – que entendemos aqui na perspectiva de Rancière, quando diz que ela significa “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (2014, p. 23).

“Nenhuma outra forma de expressão me traz tanta realização assim, pessoal, né. [...] é porque eu quero, não é porque eu sinto que outras pessoas precisam ver e perceber o quanto isso é importante, não. Isso pra mim é uma das coisas que menos importa, na verdade, se o outro vai gostar, se o outro vai ler, se o outro vai se importar com isso, se ele vai achar ruim, [...] O que importa mais é essa necessidade que eu criei dentro do meu corpo, dentro de mim, de expressar dessa forma as coisas que eu sinto.” (O., áudio, abr. 2020)

Instigante essa relação que faz Rancière – “entre os que agem e os que olham” –, pois integramos uma sociedade orientada pela visualidade, despida da demanda por decifrar as imagens e apaziguada por sua apregoada imediatez e superficialidade. Nessa dinâmica, a semiose pichação costuma ser reduzida à sua face aparente, e seu trajeto de existência é elipsado. Porém, ao estar à margem das comunicações normalizadas nas cidades – como placas, *outdoors*, monumentos –, a pichação atíca, atuando como dispositivo do acontecimento comunicativo. Sua força está naquilo que, aparentemente, não se intersecciona. Exatamente por parecer «fora de lugar», por revelar-se ao ocupar um espaço não a ela destinado, a pichação se faz ver e provoca a interação.

Entendida como desvio, na verdade a pichação atua como ruído, ecoando como proposta heterotópica, de releitura do espaço público, e agenciando novos sentidos a partir do elemento dissonante, o ruído visual urbano. Embora, nas abordagens da comunicação como transmissão de informações, o ruído seja visto como problema, na semiose ele é potência de

ressignificação. O ruído é revelador, pois aponta para sua existência, como algo distinto que ali se apresenta ou que não era percebido. No processo comunicacional, o ruído caracteriza uma espécie de estímulo a percepções, portanto, uma potência semiótica.



Brasília-DF, ago. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Viseu (PT), set. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



São Leopoldo-RS, dez. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Na perspectiva da Semiótica Russa, só há realmente diálogo se há ruído. Assim, é no ruído que se dá a comunicação. Lotman (1996, 2000) defende o ruído como possibilidade da modificação de algo. No sinequismo peirceano, em que um sentido encontra seu sentido ao tangenciar outro sentido, o ruído seria compreendido como um alimentador da tensão entre os sentidos. No fazer pichador, fazer o que não deve ser feito é fazer barulho, é incomodar. A existência da pichação revela o ruído, mesmo quando este é silêncio. Também o que não pode ser dito ressoa: é ruído. Na sociedade do anestesiamiento para a submissão ao consumo, compreender é ruído, por isso tornam-se importantes e são tão usados os movimentos de descontextualização. Elipsando o trajeto de sentido, procura-se abafar as ressonâncias e evitar a compreensão, ou seja, a participação e o envolvimento.

“O que mais me motiva a Pixar é estar interagindo na cidade, pois a partir de uma ação, acaba por gerar diversas outras situações. Acabo por enxergar a cidade com uma ótica diferente, [...] Por vezes sinto que estou decorando a paisagem, mas tem horas que eu sinto que estou agredindo o visual, incomodando do pior estilo possível, outras horas dependendo do tempo dedicado, eu sinto que estou trabalhando, e tem horas que eu sinto que estou fazendo arte marginal diretamente das ruas de sp hehe. [...]. Sobre pintar em casas abandonadas eu acho perfeito, pois poderia estar morando gente ali né... A partir desse ponto de vista, meu pixo tem um cunho político social.” (Pr., mensagem, jun. 2020)

Lotman (1996, p. 43) recorda que, na compreensão clássica de informação, toda mudança na transmissão da mensagem é entendida como um erro, fruto do aparecimento de

um ruído no percurso comunicacional. Entretanto, podemos inferir que a problemática aí é a questão do controle, o qual pode usufruir das diferenças entre códigos e de sua consequente dificuldade de deciframento para deformar o processo interativo.

Como propõe Lotman (1996, p. 77) ao considerar o diálogo entre destinatários e o texto artístico, o processo interativo, muitas vezes, é atravessado por uma percepção já orientada por reações esperáveis frente ao signo com que os sujeitos se defrontam. Entendemos, então, que também frente a pichações muitos cidadãos reagem negativamente porque o senso comum assim estabelece, baseado na redução metonímica da intervenção urbana a uma «mancha» sobre a propriedade. O destinatário tende a reagir como se espera que ele reaja. Porém, nas brechas sonoras ou silenciosas que atuam como ruído, assenta-se o aumento da complexidade polissêmica das comunicações (LOTMAN, 2000), fortalecendo a semiose. Logo, o ruído pode reforçar a força sígnica da semiose em questão. E a pichação configura um ruído no fluxo planejado para as cidades.

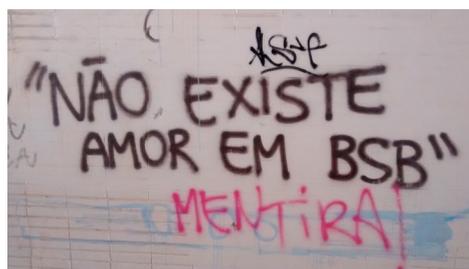
Byung-Chul Han (2020a) nos auxilia na reflexão ao retomar a potência da vivência dos rituais para o cotidiano contemporâneo. Como já referimos, o filósofo sul-coreano afirma que “hoje vivemos em uma *cultura do significado*, que rechaça o significante, a forma, por ser superficial” (2020a, p. 84, grifo do autor). Contudo, é no mistério que se encontra a magia da sedução. Recuperando Baudrillard, Han (2020a) propõe a defesa do incompreensível, do jogo comunicacional, pois quando a forma é absorvida pelo sentido, a comunicação torna-se meramente informativa, perdendo sua força transformadora. Logo, é importante retomarmos a poética – combatida com hostilidade ao gozo e à forma porque não produz, já que rompe com a economia da produção de sentido (HAN, 2020a, p. 81-84). A poética está para a expressão, para a estética, logo, para o *ethos*. Mas isso é negado. O fazer pichador está para a poética. Mas procuramos evitar entrar no jogo pichador. Aprendemos que o importante é o conteúdo, o significado, o «o que» em detrimento do «como» ou do «por quê».

Por isso, o ruído é tratado como problema e não como potência transformadora. Quando a forma sobressai, pode instaurar-se um diálogo dissonante, de conflito (não em sentido bélico), de tensão e intensidade semiótica. Para Han (2020a, p. 83), o misterioso não estaria nos possíveis significados, mas nas expressões indecifráveis, que parecem não fazer sentido. Quando ocorre a perturbação, o desconforto, pode acontecer a explosão de sentidos. E as

pichações podem tornar-se explosivas¹⁴⁷, especialmente quando fortemente desajustadas ao *status quo*. Para este, o perigo é exatamente porque “em momentos de «explosões culturais (ou, em geral, semióticas)», são incorporados os textos que, do ponto de vista do sistema dado, são os mais distantes e intraduzíveis (ou seja, «incompreensíveis»)” (LOTMAN, 1996, p. 70). Entendemos, então, que o grau de incômodo provocado por pichações corresponde à intensidade explosiva que ela instaura no entremeio das vivências urbanas. A explosão é a tensão, a relação em sua intensidade. No espaço semiótico do «entre», a pichação explode novas percepções.



Brasília-DF, maio 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, out. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.

Em seu “Cultura e explosão”, Lotman associa as explosões de sentidos a nascimentos, já que aparecem novos formatos que, porém, não só são continuidades de outros já existentes mas também surgem simultaneamente à presença dos demais sentidos, não havendo linearidade no processo, mas simultaneidade. E é justamente nessa tensão de concomitância, no mesmo espaço sincrônico, que “explosões em alguns estratos podem se juntar ao desenvolvimento gradual em outros. Isso, no entanto, não impede sua interação” (LOTMAN, 1999, p. 26). A compreensão lotmaniana demarca, então, tanto a inovação quanto a continuidade como tendências inerentes às estruturas sincrônicas dos sentidos. Embora dissonantes, tais dinâmicas estimulam uma a outra mesmo em contraposição, pontua Lotman (1999, p. 27). Podemos afirmar, com base nas vivências urbanas contemporâneas, que a convivência de tendências até mesmo opostas integra o cotidiano mas é combatida por uma discursividade que prega a unicidade e a hegemonia. As pichações nas paredes manifestam-se em distintas intensidades interativas, de modo que algumas – mesmo ocupando ilegalmente o espaço público – são aceitas e até desejadas, e outras – mesmo que em lugares mais afastados – soam fortemente afrontadoras e são duramente perseguidas.

147 Importante esclarecer que explosão não é tratada, aqui, como fenômeno físico, mas como compreensão filosófica, comparável à noção de nascimento.

Importante registrar que o vínculo entre espaços urbanos e pichações é compreendido na perspectiva de Lotman, pois “uma cadeia coerente de explosões e desenvolvimentos graduais não existe jamais isoladamente na realidade” (1999, p. 87). A cidade e seus processos constituem e são constituídos também pelas pichações, além do que não só não é possível compreender uma separada da outra como sua existência igualmente fica comprometida. Hoje, uma cidade sem pichações indicaria não urbanidade.

E quando recorremos à noção de imprevisibilidade, usada por Lotman (1999) para explicar a dinâmica da semiosfera em sua continuidade de alterações a partir de suas fronteiras de sentido, a explosão corresponde a um momento entre diversas possibilidades, das quais somente uma se realiza e, por vezes, se atualiza. Cabe, então, nos perguntarmos, frente a pichações, quais as possibilidades que deixaram de explodir ali. O que poderia ser diferente? O que deixamos de vivenciar pela presença de uma intervenção? Parece-nos que a resposta indicaria a não-exploração, a manutenção do programado, do fluxo normalizado, sem sobressaltos e que conduz ao trabalho para o consumo.



Brasília-DF, jul. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), nov. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Entretanto, Lotman também alerta para a dinâmica da assimilação das diferenças, em que as tensões podem ser suavizadas “pela tendência oposta à delimitação da diferenciação, transformando os antônimos culturais em sinônimos” (1999, p. 170). Ao pensar nisso, lembramos imediatamente de casos como as camisetas vermelhas estampadas com a face de Che Guevara que, com seus sentidos totalmente deturpados, quase vendem Coca-Cola. Logo, mesmo quando se fala de explosões sógnicas não se trata disso ou daquilo, de dicotomias entre distintas formas, mas das relações entre essas diferenças e do que acontece no espaço entre as delimitações. É nesse entremeio que a dinâmica se configura. Portanto, insistimos que, ao falarmos de pichações, pensamos no gesto, na ação de dissonar, o que, mesmo que a «mancha» na parede seja coberta de cinza, continuará ressonando, pois é relação e, como tal, continuará transgredindo em seus intérpretes.

Disso inferimos que quanto mais interferência representar a pichação, maior força terá. Ao perturbar, a possibilidade da explosão semiótica é fortalecida, e o surgimento de novos textos tende a realizar-se. Nas conversas com pichadores, chamou nossa atenção o uso frequente do termo «incomodar», mencionado em várias falas como algo característico da pichação e como positivo, um sinalizador de que seu fazer pode contribuir para modificar o estado das coisas.

“Porque a gente é livre e se é pra incomodar, vamos tá incomodando só pelo fato de tar viva, tá ligado. Enfim, acho que não vai ter nenhum momento que vai ser tranquilo.”
(O., Roda)

“A legalização só faria com que a transgressão se transformasse em algo ainda mais radical. A Pixacao sobreviverá. E se tentarem regrar isso, se transformará num problema incontrolável. A Pixacao é um espírito livre.” (B., mensagem, abr. 2020)

Quanto maior o incômodo, mais cresce a potência de modificação de algo em seu entorno, de reação e construção de outros sentidos. Lotman (2000, p. 189 e 199) faz referência, inclusive, ao início da cultura humana, representado pela fixação do conquistado na vivência de uma grande explosão, talvez catastrófica. Na irrupção de percepções perturbadoras, o efeito poderia ser similar ao que o autor resgata quanto à introdução do cristianismo e de seus textos nas antigas civilizações do Mediterrâneo, quando se configurou “uma potente explosão cultural que rompeu a estática infantil e senil de ambos¹⁴⁸ mundos e os colocou em estado dinâmico” (1996, p. 70). E nesse movimento desencadeado pela explosão, o que costuma ocorrer é que os textos mais incompreensíveis acabam por ser incorporados culturalmente. Parece-nos que o fenômeno da pichação existe de modo similar, causando ainda estranhamento – apesar de sua temporalidade nas cidades contemporâneas – mas também sendo já assimilada e, até mesmo, suavizada através de mecanismos de incorporação de sua semiose à lógica de consumo.

3.3 – A pichação como enunciação: acontecimento mediador

Na complementariedade aos raciocínios das Semióticas Peirceana e Russa, a compreensão dos percursos de construção de sentido é reforçada também na visão de Bakhtin sobre enunciação. Com esse enfoque como centro, retomamos brevemente as considerações

148 Ambos, porque além das civilizações mediterrânicas ele também refere os povos bárbaros da Europa.

referentes ao processo enunciativo, aliando as percepções de Bakhtin, Lotman, Irene Machado, Russi e Ferrara.

O espaço semiótico é o lugar da enunciação, que caracteriza tudo que acontece no momento da comunicação. O conceito de enunciação costuma ser remetido a Benveniste, mas Irene Machado (2015) alerta que, já em 1929, Bakhtin o definia. Em “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, o autor o trabalha intensamente e encontramos a seguinte formulação:

o ato de fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante. A enunciação é de natureza social. (BAKHTIN, 2006, p. 111)

A partir da interação social, a enunciação configuraria-se como expressão e constituição de subjetividade, necessariamente estruturada em uma relação de alteridade, em que a forma e o conteúdo do que é dito dependem tanto do enunciador quanto do enunciatário. Logo, a enunciação deriva da comunicação entre consciências (RUSSI, 2009, 2016a), do processo mental de construção de sentidos. A pichação, como já referimos, é enunciação a partir do embricamento entre o fazer dos pichadores e o fazer dos transeuntes. Sem estes, não existe a pichação pois ela não se estrutura como pichação.

Bakhtin (2006) afirma que a enunciação é sempre ideológica, pois social. Logo, só existe contextualizada e a partir da interlocução – mesmo interior. Por isso, a defende como essencial no estudo da linguagem, já que ocorre como “realidade da língua e como estrutura sócio-ideológica” (2006, p. 129). Por outro lado, a percepção da enunciação como uma totalidade – não restrita ao uso da língua – é reclamada pelo autor, que critica a forma de se tratá-la, dizendo: “A enunciação como um todo não existe para a linguística” (2006, p. 107). Com tal crítica, ele denuncia a desconsideração dos aspectos contextuais e de vivência da enunciação, que – importante – sempre está vinculada a algo.

Para Bakhtin, quando se observa unidades de sentido, percebe-se a confrontação de valores sociais – muitas vezes contraditórios – que as perpassam, e a enunciação revela-se, já “no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais” (2006, p. 66). Logo, a enunciação é organizada sempre fora do indivíduo, no fluxo contínuo da coletividade – “ainda que realizada por um organismo individual”, diz o autor (2006, p. 124). Por isso mesmo, em toda enunciação há traços idênticos a outras enunciações mas também criação individual. Cada pichação é única, mas compõe-se em signo a partir do uso de traços e características comuns a outras «manchas» deixadas nas paredes das cidades. Assim é

reconhecida como pichação.



São Paulo, out. 2017.
Fonte: foto enviada por um amigo.



Vila Real (PT), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Na “cadeia dos atos de fala” (BAKHTIN, 2006, p. 107), a enunciação existe como elo, não basta por si só e configura resposta a enunciações anteriores. Este é um aspecto que merece nossa atenção não somente por refletir o sinequismo peirceano da semiose, mas porque

toda enunciação efetiva, seja qual for a sua forma, contém sempre, com maior ou menor nitidez, a indicação de um acordo ou de um desacordo com alguma coisa. Os contextos não estão simplesmente justapostos, como se fossem indiferentes uns aos outros; encontram-se numa situação de interação e de conflito tenso e ininterrupto. (BAKHTIN, 2006, p. 109)

A continuidade enunciativa constitui-se de interações, também, por dissonâncias. Nessa tensão, constroi-se a busca pela compreensão – “uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor a palavra do locutor uma contrapalavra”, diz Bakhtin (2006, p. 135). Essa visão da oposição como componente da construção da percepção remete-nos à noção de fronteira lotmaniana, em que, a partir das diferenças, constituímos-nos.

Na vivência da tensão enunciativa, a percepção das diferenças pode ser entendida como pontos de intensidade – ruído, conflito, explosão, em Lotman – ou nós de sentido, que, para Russi, são “o ato de posicionar-se socialmente por meio de estratégias discursivas que trabalham por diferenças interdiscursivas como relações em um sistema de signos em processo” (2016a, p. 23). Esse é o ato da pichação: o de gritar por outros espaços. Não apenas falar, mas comunicar de modo intenso, incomodativo, que ative percepções em nível

consciente. O grito estampado na parede é elo enunciativo e pode ser identificado como apoio para a enunciação pelos diferentes intérpretes.

Como elemento da enunciação, o enunciado também é fruto do social e sempre é uma continuação. Como Lotman, também Bakhtin afirma que “não pode haver enunciado isolado. Um enunciado sempre pressupõe enunciados que o precederam e que lhe sucederão; ele nunca é o primeiro, nem o último; é apenas o elo de uma cadeia e não pode ser estudado fora dessa cadeia” (2003, apontamentos 1970-1971, p. 375). Retomamos, então, que a pichação só existe a partir da interação entre pichadores, transeuntes, rua, cidade, na urbanidade. Deslocado dessas relações, o enunciado «mancha» na parede ainda refere o gesto pichador mas não atua mais com sua potência, já que, para tanto, requer exposição pública proibida.

É a partir do enunciado que se pode ouvir as vozes que nos propõem diálogos. O enunciado, manifesto, configura uma espécie de dispositivo que nos aciona para a interação, para participarmos e compormos a enunciação. Junto às pistas disponibilizadas no enunciado, mantém-se vozes em potência enunciativa que caracterizam toda enunciação como polifônica. Logo, podemos dizer que, dentro da enunciação, o enunciado é a atualização de diálogos. Então, o dialogismo integra a polifonia.

Independente de sua dimensão, enunciados são dialógicos, o que sinaliza que a dialogia caracteriza relações de sentido. Talvez possamos afirmar que é pelo dialogismo que interagimos na construção de sentidos, pois reagimos àqueles sinais que despertam em nós ressonâncias concernentes à vida. Tal interação é tão constituinte do processo enunciativo, que Lotman (1996) posiciona o diálogo como anterior à linguagem, quando afirma:

O intercâmbio dialógico (em sentido amplo) de textos não é um fenômeno facultativo do processo semiótico. A utopia de um Robinson isolado, criada pelo pensamento do século XVIII, vai contra a ideia corrente de que a consciência é um intercâmbio de mensagens – desde o intercâmbio entre os hemisférios cerebrais até a troca entre culturas. A consciência sem comunicação é impossível. Nesse sentido, pode-se dizer que o diálogo precede a linguagem e a gera. (1996, p. 20)

Além disso, no próprio sistema cultural poderia-se observar um diálogo interno constituinte da cultura e que se forma diacronicamente, pois manifesta-se nos sujeitos, que vivem o tempo histórico. Lotman (2000) explica que, por isso mesmo, normas são naturalizadas mas continuam capazes de incorporar vivências semióticas que propõem novas formas de sentido. “Assim, a produtividade do conflito é mantida pelo fato de que, na consciência de quem percebe, os estados passado e presente do sistema estão presentes ao mesmo tempo” (LOTMAN, 2000, p. 104), embora a não-sincronicidade constitua a

regularidade na cultura como real. Essa dinâmica temporal é associada pelo autor também às diferentes posições dentro da semiosfera.

O mesmo pode ser observado com relação aos grandes contatos culturais entre áreas: o processo de influência do Oriente cultural sobre o Ocidente e do Ocidente sobre o Oriente está ligado à não sincronicidade das sinuosidades de seu desenvolvimento imanente e para o observador externo se apresenta como um discreto relevo de atividades de orientação diversa. Esse mesmo sistema de relações também é observado em outros diversos diálogos, por exemplo: o do centro e da periferia da cultura, o de sua parte superior e sua parte inferior. (LOTMAN, 1996, p. 19)

A pichação costuma ser vista como um enunciado periférico, tanto porque muitos pichadores moram nas periferias urbanas mas deslocam-se ao centro para ocupar paredes com seus gritos, quanto porque esses pichadores costumam estar à margem da sociedade de consumo. Desta forma, teríamos um enunciado periférico em enunciação no centro urbano; seria, então, um enunciado deslocado de seu espaço semiótico. Essa impressão heterotópica é importante para a potência iconoclasta que vislumbramos na pichação. Porém, o processo enunciativo não ocorre de modo isolado, separado das vivências de seus enunciadores e de seus enunciatários. E ambos caracterizam sujeitos citadinos, constituídos na semiosfera urbana. Centro e periferia só existem um em relação ao outro e de forma interdependente. A percepção polifônica colocada em diálogo nas pichações manifestas nos centros urbanos abre espaço a diferentes vozes e, também, à possibilidade interativa entre elas. Transeuntes e pichadores dialogam, mesmo que em conflito, nas pichações. Podemos imaginar que, disso, configuram-se outras enunciações com outros enunciados, talvez potencialmente acionadores de rupturas.

Lotman (2000, p. 107) associa as relações dialógicas a um jogo conflitivo e imprevisível e usa, inclusive, a expressão «polílogo» para abordar a dialogicidade do espaço urbano, afirmando que

a ideia de dialogicidade na estrutura do espaço urbano [...], que supõe, em particular, a conservação tanto do relevo natural como do resultado da atividade construtiva precedente, encontra-se em correspondência com um amplo círculo de ideias atuais – da ecologia à semiótica. (2000, p. 108)

Logo, no espaço semiótico urbano a polifonia e a dialogia constituintes das enunciações seriam ainda mais ricas e diversas, uma vez que correspondem à dinâmica de vida nessa semiosfera, marcada pela aglomeração de diferentes realidades. A pichação apareceria, então, como uma enunciação entre tantas, mas em evidência porque dissonante, exposta em espaço público e reveladora da lógica contraditória que perpassa as urbes contemporâneas. Vale raciocinar que, quando se busca eliminar ou deslocar os enunciados da pichação, se atua no

controle do dialogismo e, portanto, na eliminação da diversidade e da essência humana.

O inacabamento é uma noção usada por Bakhtin e valorizada por Irene Machado (2015, p. 75), que a refere como uma das ideias mais caras do dialogismo, pois a abordagem bakhtiniana trabalharia a essência mediadora da comunicação observando sua imprecisão, incerteza e modificação inerentes.

Logo, a contribuição epistemológica do dialogismo e dos estudos sobre o discurso interior, vale dizer, sobre a configuração semiótica do pensamento, para a ciência contemporânea, é o horizonte da variabilidade, do inacabamento, do trânsito. Aquilo que se realiza via interação pela linguagem não está livre, nunca, de se oferecer como construção. [...] Porque depende de interação, a linguagem é mediação por excelência. (MACHADO, I., 2015, p. 73-74)

A linguagem perpassa tudo, compõe o real. Em diferentes formas, a linguagem é o ato comunicativo. O signo é o elo relacional entre as vivências. Então, podemos dizer que a comunicação se atualiza nas ações humanas, as quais são traduzidas em linguagens. Na visão cosmológica e inferencial peirceana, o fazer é resultado de algum sentido, por isso a possibilidade de resistência. Nas ações, o humano se manifesta.

“Eu comecei muito com *bomb*, o *bomb* é você fazer letra assinando seu nome [...] sabe, a gente vai pegando como é que o *spray* funciona. Eu comecei a, sei lá, a ficar bem animada pra pintar em lugares que eu não podia pintar, sabe? eu escrevia si..., si..., si..., só nesse intuito de, cara, eu quero mostrar meu nome. [...] em questão do muro, tem vários que eu peço autorização mas a maioria, 80% eu não peço, assim. Porque são coisas muito burocráticas e eu penso que não é o que tô..., eu não tô fazendo mal a ninguém, é só tinta na parede, né.” (Si., Roda)

Na pichação, fica bem marcado que fazer é dizer, mas sem definir nesse fazer – como gesto, como ação «na direção de» – qual é o sentido. Assim, talvez seja melhor dizermos fazer – manifestar – é abrir possibilidades de sentido. A partir de uma ação, coletiva – mesmo quando só um pichador coloca os traços na parede –, demandas de vida são disponibilizadas para a interação. Uma prática social explicita-se como comunicação. E ao praticar e nomear essa ação, falamos de nós mesmos. Como diz Russi, “nomear é reconhecer-nos, nas espontaneidades e tonalidades de como nomeamos, o que fala da nossa obrigação ética de saber o que nos acontece; isto é, nós nomeamos e nos nomeamos – a rigor, nós nos fazemos em nossas ações” (2016b, p. 169-170). Logo, nossas ações configuram comunicação e sinalizam um processo de elaboração mútua, entre enunciadore, enunciatários, enunciado, na enunciação. Nesse *continuum*, a tensão é uma constante, e, portanto, as potências latejam. Quando referimos a noção de «dizer», Russi esclarece que ““dizer” vai além de expor algo

que estou pensando, é compreender a razão e a razoabilidade¹⁴⁹ no que será expresso, um motivo que potencializa a externalização de “dizer as coisas” (2016b, p. 168). Ao manifestar-nos, podemos descobrir-nos.

“O jeito mais rápido e fácil que eu encontrei de me inserir dentro de um contexto cultural e me aproximar de pessoas que eu admirava por isso [...] também significa escrever, literalmente, que eu estou vivendo nesse espaço e tempo [...] elas vão se perguntar o que aquele nome tá fazendo ali [...] o fato de ter um nome ali se funde com o significado da cidade, [...] “como essa pessoa fez isso?”, “por que essa pessoa fez isso?”, e “quem é essa pessoa?”. E essas perguntas me motivam [...] escrever meu nome [...] várias carências [...] a falta de autoestima, [...] sobra autoestima. [...] a forma mais rápida e fácil que eu encontrei de me comunicar com a cidade e com pessoas. [...] acho que a denominação talvez, o jeito que escreve, na verdade, talvez seja o menos importante.” (O., mensagem, mar. 2020)

«Descobrimo-nos ao manifestarmos-nos» é uma proposição totalmente coerente para nós a partir da experiência de aproximação que vivemos com pichadores. O grau de consciência destes quanto ao sujeito que representam no meio urbano e o seu envolvimento com o fazer pichador sempre foram marcantes nas conversas que com eles tivemos. A vivência do pichar parece constituir-se em uma espécie de dinâmica de jogo, na qual se integram, com prazer, porque nele se percebem como alguém.

A primeira característica do jogo é a liberdade de entrada, já que o sujeito se entrega ao mesmo espontaneamente, por prazer. Isso significa que há algo nele que dá sentido à ação. Este sentido implica a presença de um elemento imaterial na própria essência, o que lhe confere intensidade, fascínio e excitação. Como no jogo, o grafiteiro tem a capacidade de, a qualquer momento, absorver completamente o grafiteiro. (RUSSI, 2016a, p. 97)

Parece-nos que, nesse jogar comunicacionalmente dentro das ruas da cidade, o pichador acentua-se como signo, em elo com os demais signos, dentro da semiosfera urbana, acionando operadores de sentido em profundidade e configurando enunciações. Logo, articula-se um processo de mediação entre os cidadãos e as características da urbe. Esta passa a poder ser vivenciada com maior consciência de pertencimento, pois tem sua faceta midiática fragilizada e, em suas brechas, é potencializada uma dinâmica urbana de possíveis interações.

Lucrécia Ferrara (2008, 2012) sistematiza a percepção da cidade a partir de instâncias informativo-comunicacionais, definindo-a como mídia e propondo-a como mediação. A cidade mídia alimenta-se da paisagem-cidade¹⁵⁰. Esta configura a visualidade espacial, é a forma da materialidade, mas é só imagem afetiva. “A paisagem é percebida apenas pelo seu impacto visual que a faz circunscrever-se à estesia e à fruição” (FERRARA, 2012, p. 45). Por

149 “A análise lógica mostra que a razoabilidade consiste em associação, assimilação, generalização, a reunião de itens em um todo orgânico – que são muitas formas de olhar o que é essencialmente a mesma coisa. Na esfera emocional, esta tendência à união aparece como Amor; de modo que a Lei do Amor e a Lei da Razão são a mesma coisa” (PEIRCE, 1900, p.621).” (SILVA, F., 2018, p. 293)

150 Abordada no capítulo anterior.

isso, a autora lembra que, apesar da ligação etimológica, nem toda mídia é um elemento mediador.

Na mimese e na repetição, a cidade se caracteriza como mídia, mas se perde como mediação que, ao contrário, surge vigorosa exatamente naqueles tecidos urbanos sem realces ou naquelas voltas imprevisíveis da vida de uma cidade que, para serem encontrados, precisam ser vividos e compartilhados. Portanto, mídia e mediação não se confundem, ao contrário, são dois processos paralelos que decorrem daqueles suportes construtivos da cidade mas que, superando sua base técnica e tecnológica, transformam-se em meios que se expandem em ambientes, para produzir distintos efeitos sensíveis e continuidades comunicativas. Essa diferença e distinção nos faz superar o caráter midiático da cidade e atingir sua complexidade interativa. (FERRARA, 2008, p. 48)

A cidade construída para significar, verticalizada para ser vista, tornada visível para atuar como símbolo – diz Ferrara (2008) – é a cidade-mídia, oferecida para ser consumida, não vivida. Mas a cidade-mediação existe e é espaço acolhedor das vivências, interpretante da visualidade midiática. Enquanto esta atua no eixo da similitude, da manutenção, a cidade-mediação configura-se como dinâmica de transformação contínua. A cidade como mediadora “depende do processo relacional que o intérprete desenvolve como usuário da cidade, influenciando-a e sendo por ela influenciado” (FERRARA, 2008, p. 49), ou seja, cidade e usuários relacionam-se de forma interdependente. Ações e valores encontram-se em convergências e divergências e caracterizam confrontos, isto é, vivências complexas que podem ampliar-se e tornar-se sistêmicas. Retomamos, então, a perspectiva de fronteira lotmaniana, que localiza nas semioses periféricas a potência de transformação da semiosfera em seu núcleo, como ruído que ressoa.



Águeda (PT), set. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, out. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

A teoria enunciativa de Bakhtin (2003) colabora em nosso percurso de compreensão da semiose pichação e de sua potência iconoclasta ao situar os processos de construção de sentido como acontecimento, enunciação. Há um século, a comunicação já era reduzida a transmissões informacionais e, por isso, Bakhtin critica as abordagens unidirecionais do processo comunicacional, afirmando:

a linguagem é considerada do ponto de vista do locutor como se este estivesse sozinho, sem uma forçosa relação com os outros parceiros da comunicação verbal. E, quando o papel do outro é levado em consideração, é como um destinatário passivo que se limita a compreender o locutor. (2003, p. 289)

A compreensão de que a comunicação, ou seja, os percursos sógnicos caracterizam uma dinâmica, complexa e sempre contextualizada, envolvendo distintos aspectos, mas sempre dependente do coletivo e em fluxo de elaboração contínua, com a valorização das diferenças ou ruídos como potencializadores de novos sentidos, coloca em sincronia as abordagens peirceana, lotmaniana e bakhtiniana. O acolhimento dos processos enunciativos em uma cidade-mediação – proposta por Ferrara – expressa a intensidade criativa que a explosão sógnica pode alcançar ao valorizar as vivências interpretativas dos cidadãos e incluir no fluxo cotidiano distintas semioses. Entendemos, a partir disso, que o enunciado pichação pode potencializar as tensões diárias na urbe e, assim, colaborar em seu processo comunicacional transformador. À tal compreensão da semiosfera urbana, relacionaremos, a seguir, a perspectiva sociosemiótica de Eliseo Verón, centrada na dinâmica de circulação dos sentidos.

3.4 – A pichação coloca sentidos em circulação

A abordagem de Verón (1985, 1993, 2013) contribui em nosso estudo da semiose pichação na medida que propõe o entendimento dos processos de construção de sentido em uma perspectiva de discursividade, considerando a interação como a dinâmica da circulação de sentidos.

Na mesma direção do que já tratamos até aqui, para Verón a semiose é sempre social, coletiva e ideológica. Ele procura responder como se dá a produção de sentidos, a compreensão de algo, ou seja, a semiose social. Para tanto elabora sobre um aspecto que nos interessa sobretudo: a relação entre as gramáticas de produção e de reconhecimento dos sentidos.

A partir de questionamento ao caráter não dinâmico das concepções da teoria da linguagem, Verón (1985) vislumbra, na teoria da enunciação, a compreensão dos processos constituidores de sentido. Diz ele:

Trata-se, primeiramente, de distinguir, no funcionamento de qualquer discurso, dois níveis: o enunciado e a enunciação. O nível do enunciado é o do que se diz (em uma

aproximação grosseira, o nível do enunciado corresponde à ordem do “conteúdo”); o nível de enunciação diz respeito às modalidades do dizer. Pela operação de enunciação, um discurso constrói uma certa imagem daquele que fala (o enunciador), uma certa imagem daquele a quem se fala (o destinatário) e, conseqüentemente, um nexó entre estes “lugares”. (1985, p. 3)

É, portanto, na relação entre sujeitos que se pode observar, compreender e experienciar a semiose. Para Verón, o fazemos a partir dos enunciados, que constituem a materialização do processo de significação; então, “analisando produtos, apontamos a processos” (1993, p. 124). E é justamente na noção de processo que se abriga a abordagem da circulação dos sentidos.

O conceito de *circulação* designa precisamente o processo através do qual o sistema de relações entre condições de produção e condições de recepção é, por sua vez, *produzido socialmente*. Circulação é, portanto, o nome do conjunto de mecanismos que fazem parte do sistema produtivo, que definem as relações entre *gramática* de produção e *gramática* de reconhecimento, para um determinado discurso ou tipo de discurso. (VERÓN, 1993, p. 20, grifos do autor)

Na percepção da dinâmica dessas gramáticas – de produção e de reconhecimento – discursivas, encontra-se o aspecto a relacionar à compreensão da semiose pichação. No trajeto para entender as condições de geração do signo pichação e seus potenciais efeitos de sentidos, a elaboração de Verón (1993) sobre o desajuste entre as instâncias de produção e de reconhecimento colabora no acolhimento das diferenças entre as vivências dos diferentes enunciadores – pichadores e transeuntes –, já que enquanto os primeiros costumam manifestar grande envolvimento e identificação com o percurso enunciativo, especificamente com a produção do enunciado, os transeuntes aparentam dividir-se em admiradores, rejeitadores e indiferentes ao mesmo.



Évora (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Madri, fev. 2020.
Fonte: foto enviada por um amigo.

Verón salienta que a relação entre os pólos discursivos não é linear e, portanto, “um determinado efeito *jamais* é dedutível da análise de um discurso em produção” (1993, p. 189, grifo do autor). O que podemos, então, é cogitar um campo de prováveis sentidos, que seria ratificável nas vivências do cotidiano – amparadas na inteligência coletiva elaborada no fluxo da memória coletiva –, pois “o sentido de uma enunciação está dado pela resposta que provoca” (VERÓN, 1993, p. 193, grifo do autor). Assim, a pichação é pichação porque incomoda, porque gera reações e, portanto, põe sentidos – às vezes reprimidos – em circulação.

Desta forma, reafirma-se a importância de considerar a condição de recepção das enunciações observadas, já que essa condição compõe o encontro discursivo potencializado pelas relações enunciativas postas em circulação (VERÓN, 1993). Logo, situarmo-nos como cidadãos, como transeuntes, é fundamental nesta pesquisa, bem como a aproximação e interação com pichadores e outros cidadãos. Assim, podemos observar e pensar sobre as condições de reconhecimento da semiose pichação – lembrando, porém, que “a semiose é uma rede de operações discursivas, tanto em produção como em recepção” (VERÓN, 2013, p. 307), ou seja, produção e reconhecimento funcionam em conjunto e interdependentemente. Na produção teríamos processos de composição do sistema social, e no reconhecimento, processos psíquicos de composição (VERÓN, 2013, p. 302). Contudo, o individual só existe no coletivo, e ambos co-existem em constante interatuação e reformulação.

Na medida em que outros textos sempre fazem parte das condições de produção de um texto ou de um determinado conjunto textual, todo processo de produção de um texto é, de fato, um fenômeno de reconhecimento. E inversamente: um conjunto de efeitos de sentido, expresso como gramática de reconhecimento, só pode manifestar-se na forma de um ou vários textos produzidos. Na teia infinita da semiose, toda gramática de produção pode ser examinada como resultado de determinadas condições de reconhecimento; e uma gramática de reconhecimento só pode ser verificada na forma de um determinado processo de produção: essa é a forma da rede de produção textual na história. (VERÓN, 1993, p. 130)

Esse embricamento dentro da própria dinâmica enunciativa é índice da natureza viva, complexa e mutante do enunciado. Para que possamos analisá-lo, Russi explica ser sempre necessário considerar suas condições de produção, as quais contemplam também restrições tanto em sua emissão quanto em sua recepção (2016a, p. 91). Os discursos sociais circulam nessas duas esferas, de condição e de restrição, tanto da produção quanto do reconhecimento. Nas condições de escolha da produção potencializam-se as condições de reconhecimento

desse gesto produtor e constitui-se novo processo enunciativo. Na pichação poderíamos observar o seguinte:

O suporte que é ressignificado é a ação em si, ou seja, atua por meio da interação ali proposta a partir de um cenário social. Ela, a interação, ocorre porque os sujeitos se tornam visíveis por meio de seus textos implantados nos suportes, em decorrência das preferências que, ao mesmo tempo, categorizam e organizam o discurso e conteúdo enunciado. O percurso de leitura e interpretação permite delinear as lacunas relativas nas condições de produção e reconhecimento do grafiti. (RUSSI, 2016a, p. 80-81)

Logo, não é apenas a materialidade o significante, mas a dinâmica que a envolve. Quando temos contato com a visualidade de uma pichação, na rua, não é só o rastro deixado pelo fazer pichador que é colocado em relação. Dialogam entre si as instâncias de sentidos: operações mentais configuram o interpretante, o discurso reflete o signo, as representações presentificam o objeto. Nisso constitui-se a enunciação pichação, que não é a «mancha» na parede/muro, mas o entendimento mobilizado em relação a ela. O modo de a pichação dizer na, da e para a cidade define-a como enunciação, um acontecimento de sentido. O enunciado pichação pode ser entendido como um gatilho para isso, mas não funciona sozinho. Há, mesmo que não percebamos, um contrato de leitura (VERÓN, 1985), e é na lógica de decifração que se estrutura, então, a possibilidade da resistência, da dissonância, da modificação, potencializadas pelo gesto pichador.

Podemos dizer que os sentidos já estão ali, perpassando as vivências urbanas ou as sociedades contemporâneas, mas ao colocar-se em enunciação a pichação aciona-os, mobiliza-os para ecoarem em discursividades, põe em circulação fragmentos da memória coletiva. A pichação caracteriza, então, um tecido, uma trama relacional, fruto e agilizadora da circulação de sentidos. Talvez mais intensamente do que outros processos discursivos, ela mobilize semioses muitas vezes empurradas para a periferia semiosférica (LOTMAN, 1996).

Por isso mesmo, também a carga ideológica que perpassa os processos enunciativos chama a atenção no reconhecimento das condições de sentido da pichação. Verón lembra que, ao considerarmos que as condições de produção (e reconhecimento, portanto) de uma enunciação integram e dependem de um sistema produtivo, “não devemos esquecer que um sistema produtivo está constituído por uma articulação entre *produção, circulação e consumo*” (1993, p. 19, grifo do autor). As situações enunciativas das manifestações comunicacionais que usam a cidade como suporte (RUSSI, 2016a, p. 89) compõem também o espaço das pichações. A lógica de consumo que demarca a urbe contemporânea abriga distintas comunicações em seu espaço, mas a pichação foge à gramática para isso estruturada.

E é nas diferenças entre os produtos dessas situações enunciativas que podemos recuperar os processos de significação (RUSSI, 2016a, p. 90).



Porto (PT), set. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Rio de Janeiro, jul. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Taguatinga-DF, ago. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

Assim, nos fragmentos das semioses – sejam elas midiaticizadas ou não – é que se pode observar as condições produtivas dos discursos e, portanto, a problemática ideológica e do poder (VERÓN, 1993, 2013). Nessa direção, Russi destaca a necessidade de reconhecermos a dimensão significativa dos fenômenos sociais, pelo que ele propõe – junto a Verón – “uma dupla relação, a do sentido no social e a do social no sentido, uma dupla relação de ancoragem que pode ser observada quando se considera a produção de sentido como discurso” (2016a, p. 90).

As «manchas» deixadas nas paredes convertem-se em fragmentos do gesto pichador ao interferirem no fluxo urbano, tocando transeuntes, perturbando a paisagem-cidade¹⁵¹ programada. Quem usa o *spray* para gritar pelas paredes coloca em enunciação vestígios de suas vivências, de suas concordâncias e questionamentos em relação à sociedade em que vive. Quem escuta a pichação pode ouvir com atenção, tapar os ouvidos ou procurar entender o que ali ecoa e, em todas as opções, participará na delineação enunciativa e, portanto, da discursividade em torno da pichação.

Inferimos como não provável a associação da semiose pichação a instâncias de dominância ideológica; pelo contrário, podemos dizer que, em suas gramáticas de reconhecimento, as pichações costumam ser relacionadas a setores subjugados à lógica

151 Como já trabalhamos a partir de Ferrara, 2008 e 2012.

dominante. E talvez, o aspecto mais relevante nisso, nessa percepção de que alguém fala ali, pela pichação, seja o de que somos, então, provocados a elaborar-nos, já que “o discurso do sujeito é o discurso do Outro” (VERÓN, 1993, p. 37). A pichação exige que eu me veja e me posicione.

Bolívar Echeverría (2003a, 2007) explica o domínio ideológico pela noção de cultura e elabora em profundidade sobre as contemporâneas relações entre o sujeito e o outro, e a consequente configuração da cultura da modernidade. Conforme recupera Gordillo:

Segundo esta tese - "é o carácter “político” do animal humano que o torna, de imediato, um ser semiótico" -, Echeverría explica como todos os indivíduos sociais se reproduzem, se fazem a si mesmos nessa troca, modificando a sociabilidade do outro e deixando-se fazer por eles. É uma “tensão comunicativa”, sobretudo de um carácter “interindividual”, que corresponde a todos os indivíduos, como em um “jogo cruzado de reciprocidades”, através da sua transformação conjunta. “O processo de reprodução social - como diz o autor - é um processo inerente à semiose, à produção e ao consumo de significações”. (2010, p. 11)

Nesse jogo comunicacional, constituidor da cultura como sistema, percebemos as intervenções visuais no fluxo urbano como operadores que ativam a circulação dos sentidos configuradores da ideologia dominante, mas que, nessa dinâmica, podem torná-los perceptíveis e provocar seu estranhamento e modificação.

“Porque o fato de você tá pintando já parece que as pessoas se sentem muito à vontade de vir falar com você. Tipo: “Nossa! Ela tá pintando! Vou falar com ela. Oi, moça, boa tarde!” Ou é te elogiando, sabe, graças a deus muitas pessoas que me viram pintando me livraram de ser presa várias vezes, véi, eles são muito importantes nesse momento.” (O., Roda)

As pichações dirigem-se a desconhecidos, qualquer indivíduo que participe da dinâmica daquele espaço-tempo; mas não se caracterizam como algo massivamente reproduzido, de grande quantidade nem requerem que a interação não se dê entre presentes. Pelo contrário: carregam fortemente em si a noção temporal, do momentâneo e único. Atuam a partir do eixo da diferenciação, e não da repetição¹⁵². Dissonam da confirmação, que se delinea a partir da distribuição massiva, numérica e em meios específicos, como se só ali ocorresse comunicação. Conectam-se com o lugar, convertendo-o em espaço, pela demarcação do fazer comunicativo. O espaço estabelecerá o elo entre emissores e receptores, que não necessitam estar em relação no mesmo momento, mas podem. O enunciado cumpre importante papel nesse sentido. Mas é a enunciação em si que manifesta toda essa dinâmica.

152 Mesmo no caso de *stencils* e lambes ou dos *tags* e *bombs*, pois atuam na semiosfera urbana no eixo do estranhamento.

3.5 – O encontro na pichação

“Metrópoles sufocam, são necrópoles que não se tocam, então se chocam com o sonho de alguém, são assassinas de domingo a pausar tudo que é lindo.” (EMICIDA, AmarElo, 2019)

Como exercício interpretativo, mobilizando a consciência de que “analisar é buscar as marcas dos rastros deixados nos discursos pelas condições produtivas, sejam estas fruto de seu processo gerativo ou de seus efeitos” (RUSSI, 2016a, p. 91), apresentamos a seguir rápidas impressões de nossas vivências na observação de pichações. Em trajeto inferencial e procurando associar-nos à cidade como uma prática (LEFEBVRE, 2001), compreendemos as pichações também como – elas próprias – interpretantes das cidades. Em percurso narrativo, trazemos a seguir fragmentos de nossos diálogos na semiosfera (LOTMAN, 1996) da pichação.

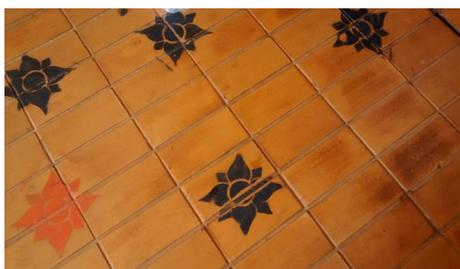
3.5.1 – Percurso de vivências

Pichações manifestaram-se fortemente em minha direção especialmente a partir das vivências no Plano Piloto de Brasília. Naquela cidade onde tudo é vasto e distante – “o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo”, escreveu Clarice Lispector em 1962 (1980, p. 84) –, a numerosa e variada presença de pichações provocou-me a situar-me como pedestre em ruelas secundárias e passarelas subterrâneas da capital. Nessa dinâmica, o familiar passou a configurar-se como estranho, e, então, construí um processo interpretativo mais consciente. Queria me aproximar mais do estranho; e acabei tornando, também, o já familiar estranho – o que reflete um percurso de construção de conhecimento. Com o apuro da sensibilidade no olhar, percebi que havia pichações também em locais bem visíveis, como os monumentos arquitetônicos da cidade, mas que acabavam invisibilizadas na paisagem-cidade (FERRARA, 2012), ainda naturalizada.

Logo as intervenções mais ‘suja’ me chamaram, com sua força de estranhamento e, portanto, acionadora de afetos na urbe. No início, para além dos grafites – os quais são até mesmo contratados por moradores e comerciantes para evitar os vandalismos da pichação¹⁵³ –, me seduziu e intrigou o poder de aquelas intervenções mais vândalas interferirem na dinâmica

¹⁵³ Usei, aqui, o binômio típico do Brasil – grafite (arte urbana) x pichação (vandalismo) – mas em minha compreensão todos as intervenções visuais urbanas são pichação.

local, promoverem estranhamento e, portanto, poderem despertar esferas do sensível no fluxo urbano. Enquanto no senso comum trabalhava-se com as ideias de agressão e sujeira, para mim as pichações eram falas chamando a outros olhares, outras vozes e outros comportamentos, com mais ligação à cidade e consciência de alteridade: afeto. Pedro Russi confirma essa potência ao sustentar que as pichações expressam “diferentes tipos de afetos em relação com a política, com o sexual ou com a sexualidade, com o desportivo ou com a música” (2016a, p. 26).



Brasília-DF, out. 2015.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, jan. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.

Perturbada por tal percepção, como que embriagada pelas ideias, passei a andar aleatoriamente por cidades e a registrar as pichações em fotografias. A adoção de algo similar a errâncias pelas ruas das cidades como um trajeto metodológico foi, entretanto, acompanhada por atenção epistemológica clara, procurando “ver com disponibilidade de enxergar ou de estranhar, para ser possível descobrir as dimensões semióticas da paisagem, seus signos e textos, suas espacialidades e transformações” (FERRARA, 2012, p. 45).

A partir da perspectiva peirceana da abdução, sempre cogitando “e se...?” para, então, fazer inferências, a forma inicial de entender o que encontrei foi se modificando – o que foi fundamental, já que, como resgata Emília Silbertsein, “a dúvida genuína é aquela que traz um incômodo profundo e remove o chão confortável da crença, estimulando a busca por novas crenças mais aptas a entender o que as antigas não dão mais conta” (2016, p. 142).



Aveiro (PT), out. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Porto (PT), ago. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

No material produzido a partir dessas andanças, predominam os registros nas cidades que habitamos nos últimos 7 anos – Brasília (Brasil) e Aveiro (Portugal), mas há muitas vivências metonimicamente representadas em pichações fotografadas em cidades como Taguatinga, Rio de Janeiro, São Paulo, São Leopoldo (Brasil); Porto, Lisboa, Viseu, Sintra, Braga, Águeda, Coimbra, Évora, Óbidos (Portugal); Sevilha, Salamanca, Madri (Espanha); Calgary (Canadá); Havana (Cuba); Praga (República Tcheca); Viena, Salzburg (Áustria); Paris (França); Nova Iorque (EUA); Montevidéu (Uruguai); Munique (Alemanha); entre outras. Há, a partir daí, amplitude de percepções e muitas similitudes dentro de algumas diferenças.



Taguatinga-DF, ago. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), jun. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

A maior parte dos registros inicia-se em 2016. No total, são cerca¹⁵⁴ de 600 imagens consideradas. Preocupei-me em manter aspectos contextuais, isto é, a inserção da pichação na rua. Logo, as fotografias representam dois momentos: primeiro, parte da vivência junto às pichações, em que, ao fotografar, dediquei atenção diferenciada ao contato e à interação com a intervenção; e, no outro, na imagem fotográfica produzida, lido com um recorte, uma apreensão, sempre metonímica, do real vivenciado, daquele momento.

Vale lembrar que as fotografias compõem, neste estudo, uma espécie de caderno de campo, em que registro as vivências para reter a memória; logo, não são as imagens como fotografia o que aqui analisamos. A partir das fotografias temos aspectos da paisagem urbana como manifestação da cultura que ali flui. É importante, também, entender que a natureza tecnológica das imagens “permite recortar a visualidade, para salientar no todo da paisagem observada a parte e, desse modo, constituir uma retórica metonímica sem a qual a paisagem parece não se fazer perceptível e, mais que isso, notável” (FERRARA, 2012, p. 46). Mesmo assim, embora mantenham aspectos visualizáveis, as fotos elipsam a sinestesia daquele espaço-tempo, além da gestualidade dos diferentes sujeitos intérpretes – em expressões de indiferença, olhar rápido ou atento, xingamentos, entusiasmo. De modo similar, a semiose pichação tem como seu apoio indicial a visualidade deixada na parede, mas é muito mais do que isso. Por isso, são muito importantes a dinâmica cotidiana das cidades, as relações entre

154 A quantidade não é exata porque há alguma oscilação devido à repetição de algumas pichações em mais de um registro.

as noções de coletividade e de atividades individuais nas vivências na urbe, a aproximação ao estudado.

Os encontros – de presença física ou on-line – com pichadores foram nucleares para o deslocamento do raciocínio analítico sobre as pichações. Apesar da forte desconfiança inicial de alguns pichadores – já que, mesmo na vivência criativa do momento, “a substância constituinte do grafiti, o trabalho rápido, o medo, a tensão” (RUSSI, 2016a, p. 33) caracterizam o pichar –, alguns pichadores demonstraram empolgação para conversar.

Chamou minha atenção a diferença na disposição à interação da parte das mulheres que picham. Mesmo a vulnerabilidade ao estar na rua a pichar sendo ponto forte em seus relatos, disponibilizaram-se mais facilmente a reunir-se e debater sua atividade, o que enriqueceu imenso minha percepção, especialmente na Roda de grafiteiras¹⁵⁵. Já os homens pichadores demonstraram grande resistência a reunir-se para conversar sobre pichação, alegando risco de enfrentamento entre gangues. Pareceu-me, então, que a semiose transgressora da pichação manifesta-se, como dinâmica, profundamente no acolhimento feminino, que se fortalece no coletivo, e menos na competitividade masculina, aparentemente mais condizente com a comportamento neoliberal de consumo. Em minha percepção, a maior preocupação das pichadoras em ocupar o espaço restrito condiz com a potência de quebra epistêmica da lógica vigente que vislumbro na pichação. Por outro lado, tornou-se perceptível que, também na vivência da pichação, se manifestam as problemáticas de gênero, ilustrando que o problema é de domínio e não de poder, conforme alerta bell hooks (2020).

Para além das conversas individuais¹⁵⁶, a experiência na Roda de grafiteiras foi muito intensa e marcante. Em seus diferentes perfis¹⁵⁷ de vida, as pichadoras interagiram com curiosidade e solidariedade entre si e na busca por melhores condições de se expressarem. A

155 Realizada em Taguatinga – DF, em 02/06/2019, no espaço da Pilastra (Centro coletivo de arte). Participei dessa roda, não a conduzi. Fiz perguntas durante a dinâmica da conversa, procurando interagir e estimular que contassem como é para elas pichar e se entendem o pichar como algo transgressor. A transcrição das falas da Roda está nos Apêndices B desta tese.

156 Que ocorreram na rua ou em cafés e – no contexto da pandemia mundial – por trocas de áudios e de mensagens via *whatsapp* ou *direct* do Instagram. A transcrição das falas está nos Apêndices A desta tese.

157 As 13 mulheres pichadoras foram traçando seu perfil durante as falas: têm entre 19 a 30 anos; atuam como grafiteiras, pichadoras, artistas, professoras de artes, tatuadoras e arquiteta; seu tempo na pichação varia entre 16 e 4 anos; cursam ou são formadas em design gráfico, publicidade, artes visuais, arquitetura; moram na periferia do Distrito Federal; uma é mãe. Sobre seu percurso na rua e na pichação, evidenciaram preferir *spray*, pincel e lambe. Perfil das participantes, fornecido por elas, espontaneamente, durante a conversa: 13 participantes, identificadas por letras do nome: Si, S, J, F, F8, R, O, ?, M, A, D, ??, N. Atuação profissional: artista (3), grafiteira (3), professora (3), arquiteta (1), tatuadora (1). Idades: entre 19 e 30 anos. Picham desde 2003 (1), 2012 (2), 2013 (2), 2014 (1), 2015 (1). Estudaram: design gráfico, publicidade, artes visuais, arquitetura. Preferem: *spray* (4), pincel (1), lambe (1). Moradia: Ceilândia, Águas Lindas, Guará, Entorno de Brasília. Uma disse ser mãe.

conversa valorizou seu estar na rua e vivenciar a pichação mais do que a percepção da importância do ato transgressor, embora manifestassem total consciência de sua ilegalidade. A vivência da enunciação pichação foi o centro das falas.

Nas trocas de mensagens à distância (on-line), a empolgação evidencia-se especialmente nas respostas longas, que refletem a vontade de compartilhar impressões e experiências. Os trechos expostos em diálogo com esta tese apontam para grande envolvimento com o fazer pichador e à consciência de constituir atividade de risco, que incomoda a lógica de consumo, é ilegal e pode atuar para a transformação.

Nas conversas que experienciei com pichadores, senti a similaridade da interação entre nós e entre mim e os signos pichação, nas ruas, no sentido de que minha habilidade não corresponde aos que manejam com maestria e tesão o *spray*, o pincel, o canetão, o *stencil* ou a cola. Como transeunte, interagi com as pichações e os pichadores que encontrei e contribuí, de alguma maneira, em sua força na dinâmica urbana. E nos contatos com os pichadores, pareceu-me que eles têm consciência de que, na dinâmica de reconhecimento de sua enunciação pichadora, eu, como cidadina e pesquisadora, também interagiu com eles, colaborando, portanto, na produção de novas enunciações. Senti que, juntos, pichávamos pensamentos.

Na continuidade da semiose pichação, produzo sobre pichações e gostaria de, mesmo no presente formato, manter a força pichadora e espacializar lugares. Afinal, como lembram França e Simões, “conhecer não é apenas reconhecer a prática, mas antecipá-la, revesti-la de sentidos, projetá-la, isto é, abrir o ato para seu significado cultural” (2016, p. 24), logo, social. Neste estudo, entendo meu papel de pesquisadora como acionadora de reflexões para que a potência pichadora seja valorizada e mais pensada. Como lembra Russi,

para isso escrevemos, para ampliar os horizontes reflexivos ao compartilhar e expor as nossas formas de entender, estar dispostos e propostos à leitura alheia que se torna nossa, distante e próxima ao mesmo tempo; é isso semiose, signos que levam para outros signos... outros signos... assintoticamente. (2016b, p. 12)

Vale assinalar que não procurei aspectos funcionais no fenômeno da pichação, embora a perspectiva global e contextualizada seja fundamental para análise da potência pichadora. Não penso na semiose pichação como efeito mas como processo, como enunciação. A visão sistêmica é fundamental, de modo que as questões referentes à luta de classes, implicações das desigualdades sociais e, portanto, os problemas quanto à noção de domínio nas sociedades perpassam a busca por compreender o fenômeno de modo crítico e político.

Procuro apontar, a seguir, de forma sintética, o que percebo nas pichações observadas. O intento é visualizar o escolhido e deixado para provocar a reação dos transeuntes.

3.5.1.1 – Tecido interpretativo

Na semiosfera urbana, o signo pichação constitui-se no fluxo cotidiano. A plasticidade vibrante que costuma sinalizar sua existência caracteriza o *representâmen* peirceano, disponível tanto para pichadores como para transeuntes a partir do contexto em que estão inseridos e do reconhecimento de elementos da gramática de produção e reconhecimento da intervenção urbana. Quanto a isso, Campos alerta que

estamos perante um conjunto de expressões de natureza global, com conexões evidentes à cultura graffiti norte-americana, mas que se foi transformando dando a origem a muitas outras técnicas e expressões. Por outro lado, este olhar mais macroscópico que tende a encontrar as regularidades e proximidades desta cultura global, não deve ignorar as singularidades locais que se encontram nos diversos territórios, marcados por contextos urbanos, sociais, culturais e políticos específicos e que se refletem na forma como o espaço urbano é apropriado. (2017b, p. 230)

Para compreendermos o signo pichação em sua semiose, fazemos uma espécie de descrição de aspectos traduzíveis como operadores interpretativos. Procuramos detalhar os elementos que observamos ao interagir com as pichações e seu entorno, de modo que se delineie uma espécie de narrativa de nosso olhar e sentir a potência desse contato com as pichações na direção das ressignificações do urbano e de nós. Iniciamos esse percurso descritivo interpretativo situando a «mancha» a ser entendida como pichação como predominantemente inserida em suportes como paredes, muros e mobiliário urbano. Quando em portas, prevalecem as de metal, tanto de lojas quanto de caixas de energia. A altura em que as pichações são colocadas costuma atender a perspectiva dos transeuntes, com poucos registros no alto de prédios (mais observado em São Paulo e Rio de Janeiro).

O *spray* é o recurso preferido para a manifestação da pichação, seguido por pincel e canetão. Cada opção relaciona-se, também, com o local e o tamanho da intervenção – no alto e/ou grande: *spray* ou pincel. O uso de *stickers* hoje supera quantitativamente o do lambe e propõe outras perspicácias de inserção, pois enquanto o lambe é maior e exige bastante cola (geralmente caseira), o *sticker* é adesivo, preparado antes e fixado rapidamente, durante o caminhar do pichador. Onde há um *sticker* há vários, garantindo-lhes maior visibilidade, já que são pequenos.



Brasília-DF, dez. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

A projeção é dos mais recentes suportes da pichação e vem conectada à esfera do on-line. Costuma ser programada em coletivos que trocam entre si as artes criadas e combinam o momento de projetar, geralmente em construções verticalizadas, de prédio para prédio, onde há mais segurança e grande visibilidade, mas também em viadutos, prédios públicos baixos e fachadas. A projeção é uma pichação de manifestação noturna, o que pode reforçar sua potência de intervenção.



São Paulo, jun. 2020.
Fonte: *Feed* do *Projетemos* no *Instagram*.



Viena, jul. 2019.
Fonte: foto enviada por uma amiga.

Ao percorrer a escala de primeiri-, secundi- e terceiridade e processar as tricotomias peirceanas, entendemos que há algo ali – naquela «mancha» – e que não seria o esperado, e, no contexto, podemos reconhecer similaridades e produzir o signo pichação: uma pichação, com sua plasticidade, seus traços de ação transgressora e sua carga simbólica de resistência, crime ou arte. Talvez seja possível sintetizar, ainda, o percurso entendendo a pichação como o alter, a secundidade, que promove o estranhamento, aciona o eu potencial e, ao estabelecer o vínculo, atua na dinâmica da vivência urbana. O outro, na semiótica, é a secundidade. O vínculo é a terceiridade. Então o eu estaria na primeiridade, porque só potência. Só sou a partir do outro. O vínculo se dá pela diferença e sempre pressupõe tensão. E quando se quer controlar essa tensão, usa-se mecanismos para sua domesticação. A higienização elimina a tensão.

Requisitado pela tensão súnica entre os patamares, nosso olhar busca, então, outras características para compreender a «mancha». As letras estilizadas – *tags* e *bombs* – definem iconicamente o universo das intervenções. São estéticas muito presentes, e podemos inferir¹⁵⁸ que refletem a busca pela visibilidade do nome, apelido ou vulgo, ou seja, a fama e, por vezes, a demarcação de território.

“Cara, e é muito louco isso, né, de como assiná, né. Tipo, você vê que você tá escrevendo seu nome, mas a, a pessoa que faz *tag* tá escrevendo o nome, a pessoa que faz *bomb* tá escrevendo o nome, a pessoa que faz personagem tá escrevendo o nome.” (Si., Roda)

No *representâmen* imagético, são frequentes as figuras humanas e os símbolos. Aquelas promovem como enunciados tanto figuras masculinas ou femininas quanto formas híbridas ou em que só aparece o vulto, mais genérico. Ícones de natureza são valorizados na manifestação do grafite, presentificando muitos animais e plantas. Símbolos são bastante marcados nas paredes e referem tanto formas simples do senso comum – como anarquia ou amor – quanto o código mais fechado do pixo – às vezes indecifrável para os transeuntes. O exercício do *faneron* é vivenciável em todas as propostas, pois é no coletivo que a pichação alcança existência e se configura como ação e como fala. Mesmo o «não entender» integra a polifonia dialógica da enunciação e preenche de sentidos cada intervenção.

Além dos nomes e vulgos, no uso do código verbal dominam afirmações e ordens. Há, ainda, muitas perguntas manifestas, mas aparecem menos. O enunciado suportado pela expressão linguística explicita o propósito comunicacional, pressupondo a interlocução e

158 O processo de inferência contempla, aqui, não só a interação direta com as pichações mas também as conversas com pichadores.

enfazando a atuação sobre o outro, especialmente nos usos do imperativo e das interrogações. O vínculo com o outro é solicitado de modo claro. Questionamentos e propostas ecoam em ruídos. O fluxo sógnico é pautado. No *continuum* semiótico, a potência do estranhamento e do conflito se faz presente, então, de forma gritante. Mas mesmo de modo sutil, o *musement* pode ser acionado por cada perturbação despertada pela «mancha», inclusive nas opções poéticas e agradáveis a corações e mentes. O que garante isso é a potência explosiva do gesto transgressor, na apropriação do espaço público pelo jogo comunicacional.

Mesmo com traços distintivos entre as pichações, é comum uma pichação gerar outra, não só como parcerias no espaço semiótico, mas como interferências no anteriormente manifesto e, portanto, propostas demarcadoras do inacabamento e incompletude próprios dos discursos. Assim, é exposto o diálogo entre as intervenções, que se complementam ou se questionam entre si. Mesmo nas fronteiras de seu campo enunciativo, sinaliza-se a circulação dos sentidos. Campos sintetiza bem a impressão que tivemos:

As paredes comunicam em diferentes tonalidades e volumes. Assim, há escritos e imagens que se impõem na forma de grito, tal é o seu volume e destaque na paisagem visual, forçando-nos a olhar. Estas são as expressões que lutam pela visibilidade, que procuram destacar-se pelo tamanho e posicionamento, no meio de um ecossistema visual saturado de imagens e estímulos visuais. Mas também encontramos no espaço público mensagens que nos convidam a uma comunicação mais próxima, dada a sua pequenez ou detalhe. São uma espécie de sussurro. (2017b, p. 230)



Brasília-DF, out. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Viseu (PT), nov. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Na tensão entre similitudes nas diversas formas enunciativas do pichar e sua contextualização territorial aparecem algumas diferenças. Escolha dos locais, cuidados com os suportes, cores preferidas parecem-nos indicadores da relação com os lugares ocupados e os espaços provocados.

Em Brasília-DF, dominam o colorido e formas arredondadas, que preenchem as passarelas subterrâneas sob o Eixo Monumental. Mesmo em pequenas inscrições, feitas à caneta, o vermelho e o verde marcam presença e acompanham o preto. Além disso, na capital brasileira, os prédios são pouco verticalizados, e predominam pichações na altura dos transeuntes ou dos carros. Os *bombs* reinam, especialmente no Setor Comercial Sul. Certamente a semiose pichação agrega à cidade modernista aspectos algo mais próximos de uma cidade-mediação, já que sua escala monumental e de *design* militar são programados apenas para passagens – sempre controladas –, como vias, e não como espaço-rua.¹⁵⁹



Brasília-DF, out. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, maio 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

São Paulo e Rio de Janeiro são famosas por suas pichações, tanto pela paisagem-cidade, como imagem afetiva que abriga as problemáticas urbanas dessas metrópoles, quanto como a pretendida cidade-mídia, de muros cinzas ou cidade do cristo sempre de braços abertos – ao turismo. Em Sampa, destaca-se seu icônico pixo, quase sempre no alto dos edifícios, e o Beco do *Batman*, que atrai turistas por suas pichações no estilo grafite.

A maior metrópole brasileira também expressa sua intensidade cosmopolita na discursividade gerada pela circulação dos mais diversos sentidos nesse grande centro urbano, tão diverso e desigual. O característico pixo paulistano, tão demarcador, vândalo e indecifrável, parece traduzir bem a essência explosiva dessa urbe e demonstrar que a pichação

159 Interessante que o projeto de Lúcio Costa não previu essa lógica em seu desenho. Pelo contrário: elementos programados para acolher a convivência grupal foram deturpados ou nunca consolidados. Ver MEDEIROS (2012).

é também intérprete da cidade. E imaginamos que hoje até mesmo ele – o pixo – já componha a paisagem-cidade, embora forças institucionais continuem a atuar para evitar isso.



São Paulo, nov. 2016.

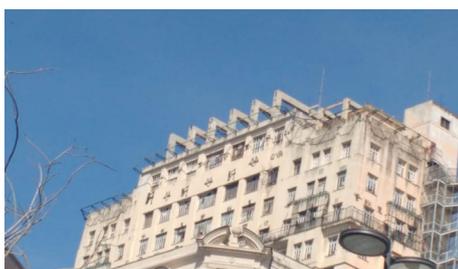
Fonte: <http://vaidape.com.br/2017/03/pixador-que-peitou-doria-tem-algo-a-dizer/>. Acesso em 02/07/2021.



São Paulo, out. 2019.

Fonte: foto de nossa autoria.

No Rio de Janeiro, onde o pixo é conhecido como xarpi¹⁶⁰, chamam a atenção os imensos murais – de Cobra e outros – próximo ao Museu do Amanhã e que estão associados tanto ao abandono quanto à revitalização do lugar. Interessante o acontecimento comunicacional que então toma forma, pois é mobilizado um entendimento que tensiona o papel mediador da pichação a partir do seu reconhecimento restrito a determinadas características sígnicas, especificamente em seu *representâmen* e seu possível enunciado. Estabelece-se uma fronteira entre o aceitável e o inadequado. E, como vimos, o mais significativo a observar é a existência dessa fronteira. Ela indica que determinada gramática de produção pichadora é incorporada oficialmente no espaço semiótico nuclear urbano e outras opções da lógica enunciativa são empurradas para a periferia semiosférica.



Rio de Janeiro, jul. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Rio de Janeiro, jul. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Aveiro (Portugal) é capital do distrito homônimo e tem boa dinâmica universitária. Pequenas inscrições são comuns e, em geral, verbais. Os *bombs* e *tags* dominam os canais que

160 O xarpi caracteriza um código que inverte as sílabas das palavras. Assim, xar-pi corresponde a pi-xar. Conforme Mittmann, 2013b.

cortam o centro da cidade e são atração turística. Pichações mais artísticas são menos presentes e costumam valorizar elementos locais, como os pescadores e os salineiros. O caráter dos enunciados parece privilegiar fragmentos discursivos da memória local e, desse modo, buscar diálogos mais suaves ou compatíveis com os diferentes perfis dos cidadãos. Mesmo assim, as opiniões sobre a presença das pichações divergem.



Aveiro (PT), out. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), jan. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), jul. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

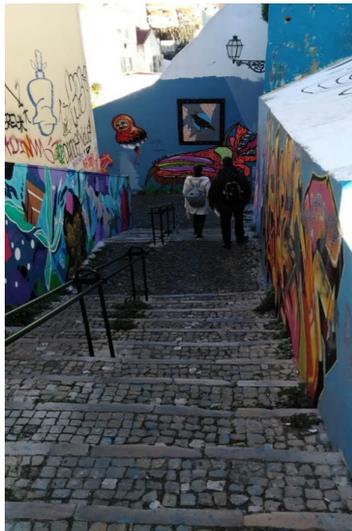


Aveiro (PT), jul. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Lisboa tem a pichação¹⁶¹ hoje como um dos seus atrativos turísticos. A capital portuguesa delineou um percurso de busca por atuar como mediadora de diferentes campos de sentido e incorporar na discursividade cosmopolita o fazer pichador. Associado ao investimento no turismo, o tecido urbano reforçado por intervenções trouxe ares de modernidade às cidades portuguesas. Recentemente, porém, ocorre discussão sobre retrocesso¹⁶² e criminalização das pichações.

161 Uma das fontes dessa informação: <https://www.nit.pt/fora-de-casa/na-cidade/sab-turismo-de-lisboa-cria-a-nova-rota-de-arte-urbana>. Recentemente, porém, ocorre discussão de retrocesso e criminalização das pichações. Fonte: <https://www.publico.pt/2020/10/01/opiniao/noticia/criminalizacao-graffiti-portugal-dois-passos-atras-tempo-1933490> Acesso em 01/07/2021.

162 Fonte: <https://www.publico.pt/2020/10/01/opiniao/noticia/criminalizacao-graffiti-portugal-dois-passos-atras-tempo-1933490>. Acesso em 01/07/2021.



Lisboa, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Porto (PT), jan. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Em Sevilha (ES), a altura em que estão as pichações chama a atenção. Elas concentram-se na faixa pintada em escuro do chão até cerca de um metro nas paredes da maior parte das edificações da área histórica da cidade. A área enunciativa fica, desse modo, bem delimitada em relação aos diferentes intérpretes que por ali transitam, estabelecendo tensões que requerem proximidade e, simultaneamente, suavizando o gesto invasivo em relação à escolha de outros suportes. Raramente há pichações no alto, acima de portas e janelas. Predominam frases de protesto ou questionamentos em *spray* e há também muitos *stickers* em placas e postes, o que é bastante compatível com o perfil jovem e universitário que caracteriza a cidade.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Em Havana (CU), há uma diferença clara entre a pichação – como algo não autorizado – e as pinturas feitas para propaganda oficial do Estado. Como este recorre à grande quantidade de muros e paredes para comunicar estatalmente e reverenciar figuras históricas e de luta revolucionária, julguei que seria muito mais raro encontrar autênticas pichações. Mas elas existem, bem mais do que eu caracterizara. Nelas, é nítida a opção por imagens, predominantemente de humanos ou de personagens fictícios, sempre com muitas cores. Talvez a opção por enunciados amparados em figuras icônicas, e não na expressão verbal, explique-se ou pela filiação à ideologia solidária que estrutura o país ou pela possível repressão a qualquer dissonância que possa representar rupturas a esse viés ideológico.



Havana, nov. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Havana, nov. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Havana, nov. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Havana, nov. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Em Calgary (Canadá), cidade de conglomerados petrolíferos, há muitos grafites, mas não são pichações, já que todas as obras são arte pública – viabilizada por edital¹⁶³, que escolhe e monetariza as obras para o espaço urbano. Tudo muito limpinho e organizado; triste. O contrato de leitura entre cidade e cidadãos pressupõe, ao que parece, a total higienização da pichação. Nas ruas tomadas por câmeras de vigilância, a garantia de que todos se submetem. Contudo, moradores locais manifestaram orgulho sobre essa forma de lidar com a pichação e a consequente «limpeza» da cidade. Podemos cogitar que a polifonia tem bom espaço de manifestação mas sem a potência dialógica.

163 Conforme <https://www.calgary.ca/categories/subcategory-artsculture-grid.html> Acesso em 01/07/2021.



Calgary (CA), jun. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Calgary (CA), jun. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Calgary (CA), jun. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Calgary (CA), jun. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.

Os registros imagéticos das pichações em cidades de diferentes países permitem que vislumbremos a potência de sua estética. Ao sistematizar o que vi e coletei, lembrei muito do que diz Russi sobre o fazer transgressor que perpassa a pichação. Assim como registrou o autor, também comigo ocorreu que, “ao observar mais detidamente essas formas de expressão em suas particularidades, percebi também a importância dos contornos e traços locais em relação com aqueles que podem caracterizar os fenômenos como globais” (2016a, p. 34). As gramáticas de reconhecimento e, logo, de produção das pichações nas diferentes cidades de vários países respaldam-se em traços similares: a opção pela visualidade, observando a consonância entre material e técnica escolhida conforme o suporte e sua relação com os transeuntes; o índice de rapidez na ação, por sua ilegalidade; a ocupação da cidade tanto com seu vulgo – projetando ousadia e fama – quanto com provocações aos cidadãos, seja por ordens, perguntas, poemas ou imagens. Mas há diferenças, que se delineiam mais na relação

entre o espaço semiótico e as características que amparam o enunciado: a altura das pichações na relação com os transeuntes; a proporção entre mensagens mais artísticas ou demarcadoras de protesto; a indicação do respeito ou não às estruturas usadas na cidade; o grau de submissão às normas da urbe, são ilustrativos da valorização da pichação como fronteira provocadora e comunicadora da alteridade urbana.

A experimentação do andar pelas ruas aberta à vida da urbe constituiu importante modo de interação e diálogo com pichações e outros intérpretes das cidades. Perder-se do fluxo, olhar com outros olhos, reparar em detalhes do chão, da arquitetura, das placas, do céu, no comportamento das pessoas – quase todas em movimentação automática –, sentir o cheiro dos espaços naqueles momentos, ouvir os sons que os constituíam foram opções importantes que também proporcionaram a percepção da dissonância, do atrapalhar a urbe. Foi necessário o cuidado de manter-me sempre posicionada fisicamente à direita nas ruas, para poder ser ultrapassada sem xingamentos. Alguns transeuntes interessavam-se, perguntavam por que fotografar aquilo ou emitiam sua opinião sobre a pichação. A maioria expressava incômodo, chamando-a de sujeira e vandalismo, falta de respeito – ecoando a discursividade midiática. Frente a desenhos, as opiniões suavizavam um pouco e chegavam a defender a arte urbana como melhor do que ver os locais só no cinza ou abandonados. Alguns passaram a fotografar também ou disseram: “eu nunca tinha reparado nisso!” Nas passarelas de Brasília, isso aconteceu muito. Porém, a pressa, o medo e a repulsa ao mau cheiro dominante em muitas passagens parecem não ser vencidos pelas centenas de pichações que as compõem.



Brasília-DF, mar. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, out. 2015.
Fonte: foto de nossa autoria.

Em Aveiro (PT), vimos um pichador com sacolinhas plásticas e uma pasta, acompanhado por uma mulher, que as carregava. Ele colava lambes coloridos, com imagens artísticas e icônicas da cultura local: as salineiras, o marnoto¹⁶⁴, são gonçalinho. Atuando na área histórica e turística, muito afoito, colava e fotografava o lambe carregado de cola com

164 O homem que trabalha nas salinas, recolhendo o sal.

rapidez, mesmo sem a ação parecer perturbar alguém. A tensão entre a cidade e seus habitantes, suas possibilidades dialógicas, aparece aí latente.



Aveiro (PT), set. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), jul. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

As tensões entre pichações e sua localização parecem revelar sua potência espacializadora. Em locais movimentados, claros, junto a pontos comerciais, chamam à valorização do estar das pessoas ali. Cores, imagens, perguntas, provocações solicitam o fazer parte. Quando em becos, fachadas em ruínas, locais abandonados, parecem chamar atenção àqueles lugares, ao seu abandono, solicitar sua valorização. Cores, imagens, perguntas, provocações, tudo chama à volta da vida, pede que volte a ser um espaço. A potência pichadora insinua sua capacidade de transformar lugares em espaços. Tanto os lugares frequentados quanto os abandonados, muitas vezes, sem as pichações não têm características que tornam provável o sentimento de identificação e sua consequente sensação de pertencimento, vínculo; parecem, antes, promover o isolamento dentro da similitude com outros locais – é tudo igual, não há nada para integrar-se. Sem as pichações, compõem um fragmento da cidade-mídia, em uma programação visual limpa; com as pichações, revelam metonimicamente a cidade-mediação, com vivências marcadas em acionamento da circulação de sentidos.

As cidades são, em sua própria dinâmica, intervenções e a possibilidade de mudanças. Situando a centralidade do processo vivencial urbano, Armando Silva diz que a noção de território refere o resultado de “um conjunto de práticas que em seu todo mostrem ser construídas por sujeitos territoriais – que tenham conseguido um processo de atualização para

reconhecerem-se na própria experiência social” (2006a, p. 34). É preciso a consciência do *faneron*. O querer fazer no não dever fazer perpassa a semiose pichação e atua no envolvimento dos seus produtores na direção da vivência do *musement* para a resistência.

A diferenciação entre as práticas sociais é valorizada no detectar de fronteiras que, ao delimitarem semioses, revelam posicionamentos mais periféricos ou mais nucleares dentro da semiosfera urbana que interagem e se reelaboram permanentemente. Os ruídos ecoam tensões conflitivas e podem resultar em explosões de sentido, que concentram a força da ruptura momentânea e da composição de novos textos do cotidiano urbano. A enunciação urbana como um todo estrutura-se em complexos e variados enunciados, em que o inacabamento é o elo promotor de diálogos entre as distintas vozes que integram o tecido urbano. Dissonando da imposição mimética e de manutenção da lógica de consumo da cidade, as pichações contribuem para que esta se configure como abrigo e mediação entre as diversas experiências cosmopolitas. Na interdependência entre o organismo cidade e os seus usuários, as tensões interpretativas podem apresentar-se como um jogo comunicacional que incomoda, envolve e potencializa transformações. A semiose social trabalha a trama enunciativa da memória coletiva e ativa a circulação dos sentidos. Na dinâmica constante entre reconhecimento e produção de entendimentos, desajustes entre as esferas enunciativas delineiam novos campos de sentido e possibilitam diferentes operações discursivas, que podem modificar a realidade e, talvez, atualizar a projeção de mudança. A pichação caracteriza uma semiose que potencializa o estranhamento e a transformação.

4- A PICHAÇÃO É ICONOCLASTA



Brasília-DF, out. 2014.
Fonte: foto de nossa autoria

“se o livro que lemos não nos acorda como um murro no crânio, para que lê-lo? Para que nos faça felizes, como escreves? Por Deus! Sê-lo-íamos da mesma maneira se não tivéssemos livro nenhum, e, se fosse necessário, poderíamos escrever os livros de que precisamos para sermos felizes. Muito pelo contrário, necessitamos de livros que sobre nós exerçam uma ação idêntica à de uma desgraça que a muito nos tenha afligido, tal como a morte de alguém que amássemos mais do que nós mesmos, como se fossemos proscritos, condenados a viver nas florestas, afastados de todos os nossos semelhantes, como num suicídio – um livro deve ser o machado que quebre o mar congelado em nós. É assim que eu penso.” (Franz Kafka, carta a Oscar Pollak, 27 de janeiro de 1904)

A pichação pode ser entendida como um elemento marginal, da margem, que demarca uma alternativa, mas com uma proposta, outra possibilidade de configuração. Coloca a possibilidade do estranhamento, do dar-se conta de, do questionar-se, do manifestar. Como uma espécie de obstáculo no fluxo da urbe, ativa tensionamentos – não na visão dicotômica de negativo ou positivo mas da tensão entendida como relação, como forma de raciocínio

abduativo (PEIRCE, 2000), de despertar, o "e se...?" mobilizador de novas compreensões, de outras dinâmicas.

É a partir dessa compreensão, pela semiose da pichação, que propomos a compreensão da pichação como uma semiose iconoclasta. Como tal, sua força atua no sentido da resistência à episteme dominante. Está na percepção da iconoclastia o entendimento da pichação como um gesto, uma ação que engloba porém transcende a manifestação transgressora que é exposta em paredes. Assim, iconoclastia não é somente uma ideia que nos permite entender a pichação, mas, epistemicamente, a iconoclastia acompanha a pichação como proposta. Pensar como a pichação se configura e atua iconoclasticamente permite que compreendamos as intervenções urbanas como textos e, portanto, energia.

No trajeto aqui trilhado, nos ajudam a elucidar esse olhar, especialmente, Russi, Lefebvre, Certeau, Debord, Echeverría, Rivera, Han, Foucault, Rancière, Bourdieu, Flusser, Virilio, Lévy, Lemos, Chauí, hooks, Freire e Acosta.

Ao relacionar as pichações à ação iconoclasta, reafirmamos que – mesmo em pichações de total cunho verbal – se configura um grafo, uma visualidade, logo, uma imagem. Porém uma imagem de outra natureza, diferente das predominantemente veiculadas em meios de comunicação de massa, e que atua como enunciação em outro eixo processual.

4.1 – A pichação é muito mais do que uma imagem

A iconoclastia remete a imagens. Imagem remete à ícone, em perspectiva semiótica. Podemos dizer que as imagens, em geral, são indicativas de relação de semelhança e proximidade entre o *representâmen* e o objeto. No uso de representações de natureza imagética se alcança, por vezes, até mesmo um efeito mimético, como nas fotografias, em esculturas ou no cinema. Queremos lembrar, no entanto, que tal associação – de uma relação mais direta entre *representâmen* e objeto – também é utilizada em representações simbólicas nas quais se deseja ressaltar o quão bem aquilo representa aquilo que representa. Logo, nem tudo que é entendido como imagem de algo atua no eixo mimético. Por outro lado, pode-se observar que as visualidades usadas como representação ou referência a algo sintetizam o entendimento desse algo, dialogando com os intérpretes velozmente pelos caminhos

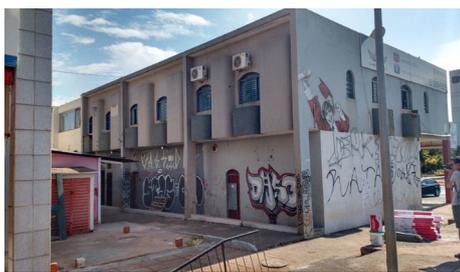
associativos das semioses.

Vivemos em uma sociedade da imagem. Vigem uma espécie de iconolatria, em que as imagens nos seduzem e conduzem pelo fascínio que são capazes de despertar. Mas há questionamentos. Em contraposição à iconolatria, a noção de iconoclastia é associada a vários momentos e movimentos do percurso humano.

“Não é só fazer grafite por si só, você tem outras vivências que você tem que enfrentar. Ir pra rua, nunca tive muita coragem de ir pra rua sozinha. Assim, eu ia pra rua com a galera, [...] essa energia de ir pra rua pra mim já é uma coisa que você tem que superar pra você ir pra rua, porque quando você tá na rua aí pode alguém te abordar, você, você é vulnerável.[...] eu já fui pintá assim, com bebê pequeno, assim, amamentando, mas, assim, eu não sabia o quanto aquilo era forte de eu tar fazendo.” (Mi., Roda)

Em geral, o termo iconoclastia aponta à contestação de imagens, religião e arte. A noção de iconoclasmo é situada etimologicamente, por Arlindo Machado (2002), como «quebrador de imagem», a partir de *eikon* (ícone ou imagem) e *klastein* (quebrar). O autor recupera os ciclos iconoclastas que marcam a história da humanidade. De início, o iconoclasmo manifesta-se nas culturas judaico-cristãs e na tradição filosófica grega – como se constata nas críticas de Platão ao uso das imagens. Mais tarde, nos séculos VIII e IX, no Império Bizantino, com destruição material de imagens e proibição de seu uso; e, já na Idade Moderna, no século XVI, na reforma protestante. Na contemporaneidade, a problematização do destaque dado às imagens na sociedade revelaria-se nas abordagens de intelectuais como Debord (2003) e Baudrillard (1991 e 1995), quando referem a sociedade do espetáculo e a civilização da imagem e do simulacro. Associados a essa perspectiva crítica da sociedade de consumo, relacionamos o uso das imagens – como simulacros idealizadores do dever ser – ao controle e à domesticação dos cidadãos. Também a Semiótica da Cultura – aqui brevemente referida em aspectos do raciocínio de Flusser (1985) e de Baitello (2014) – ecoa essa discussão, alertando para o poder anestésico da imagem em relação à vivência do real.

Para Debord, “as imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida” (2003, p. 13), o que promove um pseudo-mundo, recortado do fluído e configurador do espetáculo, que “como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo” (2003, p. 14). Na pichação, isso pode ser percebido no mecanismo metonímico usado para referi-la, o qual se atém à sua faceta superficial como se a pichação fosse somente a presença da tinta no suporte não autorizado. Toda a vivência que a pichação pressupõe e desencadeia é, então, ignorada.



Brasília-DF, set. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Braga (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Para Baudrillard, o conceito de representação se opõe ao de simulação, já que aquela “parte do princípio de equivalência do signo e do real”, e a simulação “parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência” (1991, p. 13), de tal modo que “o território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território” (1991, p. 8). Há, então, uma caracterização técnica do funcionamento da imagem provocada pelo seu contexto de uso: a sociedade de consumo. Esta faz com que, inclusive, os centros culturais integrem centros comerciais (1995), o que explicita que as práticas sociais sejam, também, mercantilizadas. Um dos principais sustentáculos para isso seria a associação simbólica ao mito da felicidade, que, por sua vez, é interligada ao da igualdade (1995). Nessa direção, entende-se a facilidade de sintetizar a enunciação pichação em seu enunciado e de assimilá-la na indústria cultural como expressão de realização pessoal ou da busca de igualdade – e pronto. Ou seja, retém-se e dissemina-se a pichação como imagem, não como ação ou vivência.

Em Flusser, a sociedade perde a percepção de que as “imagens são mediações entre homem e mundo” (1985, p. 7), de tal forma que a não consciência do processo produtivo das imagens possibilita que a imaginação se torne alucinação e se configure uma incapacidade de decifrar imagens. Tem forte papel nisso o caráter técnico das imagens que preenchem nosso cotidiano, pois conseguem aparentar esvaziamento simbólico, diz o autor (1985, p. 10). Consideramos que a pichação destoaria dessa caracterização – de alta tecnicidade – porém, também em relação a ela, a descontextualização é mecanismo que atravessa sua observação e interpretação, muitas vezes até mesmo quando há estranhamento. Vislumbramos aí a importância da potência iconoclasta das intervenções urbanas, já que, se a cultura de massa descontextualiza e esvazia práticas sociais ao disseminá-las massivamente em meios incapazes de abranger a conjuntura, talvez a interferência na urbe possa nos retirar da apatia e do apaziguamento, e atuar como comunicação para a transformação.



Brasília-DF, abr. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Lisboa, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Aspecto importante no “A filosofia da caixa preta”, de Flusser, é a inversão na relação entre humanidade e imagens. O autor afirma que, ao invés de servir-se das imagens como capacidade de retratar o mundo, a humanidade passa a viver em função de imagens – ou seja, elas são a referência e não o mundo vivido. Também Norval Baitello trabalha fortemente essa perspectiva, especialmente em “A era da iconofagia”. O termo iconofagia parece-nos brincar com a noção de iconoclastia, na medida que problematiza a dominância das imagens e seu uso como guia da sociedade mas, na relação iconofágica, se reporta uma dimensão de devoração, que ressalta a gravidade da tensão. Para Baitello (2014), o domínio da *imago* – como máscara que transfigura o real – devora nossas percepções ao tornar-se referência e guiar nossas condutas cotidianas.

Tal caracterização da contemporânea sociedade midiática, especialmente quando juntamos à dinâmica dos meios info-comunicacionais massivos a circulação de mensagens em rede on-line, soa-nos totalmente condizente com o que perpassa nosso cotidiano. Entretanto, é interessante que, embora a pichação esteja bastante distante da caracterização como típica imagem midiática – pelo contrário, poderíamos dizer que é devorada pela atualização midiática e reduzida à sua superfície plástica –, poderíamos a ela associar a capacidade iconofágica do real. Contudo, em outro eixo: não em nível superficial imagético, mas no da experiência humana, ou seja, como ato antropofágico. O comer, ingerir, pressupõe a incorporação do capturado, sua integração ao organismo, inclusive de suas potências, de sua tensão simbólica. A pichação resiste à iconofagia do discurso hegemônico – ou seja, a ser

absorvida por imagens padrão – e pode atuar antropofagicamente na cidade, abocanhando lugares e digerindo-os como espaços – então disponibilizados à urbe. Ao transgredir, a pichação rompe o instituído e captura fragmentos da cidade, alterando sua constituição ao processá-los e colocando em interligação facetas da cidade-paisagem e elementos fronteiros, que são relegados à margem mas alcançam os centros urbanos em busca de inserção e visibilidade. Vivências são, portanto, digeridas e incorporadas ao fluxo cotidiano.

“Então, e é uma coisa que eu falei: o que você não consegue vender e o capitalismo,, é óbvio que tem como você vender parte, sim. Mas eu falo assim, a arte enquanto essência não dá, eu acho que causa indignação, né. Várias pessoas: por que você faz isso de graça? Vc tá pintando de graça? Como assim né? Você não vai cobrar por isso você...? Sabe, quando você pinta na rua você quer, né, ressignificá o espaço.” (mulher, SOBRE..., 7:39-8:15)

Ainda na perspectiva da Semiótica da Cultura, Márcia Tiburi (2008) alerta sobre o quanto a inflação de imagens no cotidiano provoca a incapacidade de vermos e de pensarmos. Inspirada em Flusser, Tiburi afirma: "o que escapa ao homem contemporâneo é o óbvio. Aquele que vê de tudo, tudo vê e nada vê" (2008, p. 225). A autora resgata referência da crítica da estética para se fazer pensar "para que se possa novamente fazer ver" (2008, p. 226). A paralisação causada pela magia imagética precisaria ser quebrada para que nossa capacidade perceptiva funcionasse, portanto.

No contexto da pichação como forma de protesto, semiose de resistência, fazemos, ainda, uma analogia à afirmação de Tiburi de que "a razão está para a escrita, como a imagem está para o sistema" (2008, p. 231). Comparamos a escritura à enunciação, o acontecimento enunciativo, a ação; e a imagem é associada ao que aciona ressignificações, a face estética da pichação, seu enunciado. Assim, embora a pichação possa tanto questionar presenças e ausências quanto ser apropriada pela lógica mercantil, o gesto transgressor – a escritura – não se perde, já que interfere na dinâmica prevista e controlada, modificando-a e possibilitando o pensar graças à perturbação provocada.

Entendemos que, para Flusser (1985), o chamado à razão – como crítica – seria iconoclasta. Dessa forma, as diferentes classificações e formatos de pichação – que costumam basear-se na dicotomia arte x vandalismo – poderiam ser compreendidas como questionadoras ou ajustadas à ordem estabelecida. Contudo, é preciso demarcar que tal diferenciação é feita a partir do grafo na parede, a face superficial da pichação, que atua como despertadora da interação, do estranhamento. Compreendemos, entretanto, que já no gesto de manifestar-se na rua ocorre a pichação, a atitude marginalizada pelos padrões instituídos como positivos,

corretos, adequados.

Por isso, defendemos a importância do aspecto indicial das imagens pichadoras enunciadas, relacionando-as com a perspectiva de Silvia Rivera Cusicanqui, no texto “Sociología de la imagen”, onde ela aponta para a valorização da imagem como melhor preservadora do contexto, da vivência, graças à sua natureza icônica. Para ela, é preciso começar a observar o que as imagens narram sobre aquilo que representam. As imagens não são uma narrativa, mas “têm a força de construir uma narrativa”, diz Rivera (2015a, p. 5).



Óbidos (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Praga, jul. 2019.
Fonte: foto enviada por uma amiga.

É possível observar, na imagem pichação, os traços que indicam os rastros do acontecimento de que é fruto, imaginar seus porquês, o momento de risco ou prazer, a concentração ou as interações que a geraram, seu contexto. Em contrapartida, o processo linguístico usado para referi-la pode apagar ou dissimular as vivências com facilidade por sua natureza mais codificada, classificatória. É nessa direção que Rivera (2015a) alerta sobre a necessidade de prestarmos atenção e procurarmos compreender as imagens como registros correspondentes ao vivido. Estariam apontados nas imagens – já que icônicas – aspectos não presentificados nos relatos verbais. A autora afirma que “há, então, nesses espaços do não dito, um conjunto de sons, gestos, movimentos que carregam os traços vivos do colonialismo e que resistem à racionalização, porque sua racionalização incomoda” (RIVERA, 2015a, p. 312).



Aveiro (PT), ago. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), set. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Ao contextualizarmos a fala de Rivera – que estuda e atua no combate ao colonialismo interno que perpassa a América Latina –, podemos entender melhor sua afirmação, já que os relatos oficiais, a versão que fica registrada do que se viveu, devem cumprir o papel de sustentar a colonização.

Nossa sociedade tem elementos e características próprias de um confronto cultural e civilizatório, que se iniciou em nosso espaço a partir de 1532. Há no colonialismo uma função muito peculiar para as palavras: as palavras não designam, mas encobrem, e isso é particularmente evidente na fase republicana, quando foi necessário adotar ideologias igualitárias e, ao mesmo tempo, retirar os direitos de cidadania da maioria da população. Desse modo, as palavras converteram-se em um registro ficcional, crivado de eufemismos que velam a realidade em vez de designá-la. (RIVERA, 2015a, p.175)

Nessa perspectiva, desenhos feitos por povos originais são iconoclastas das narrativas oficiais sobre a colonização do território. “Eu prefiro ser iconoclasta *chéche*, que ponho em dúvida e suspeito de toda verdade!”, diz Rivera (2015b, 29:58 a 30:04). A autora recorda que a própria palavra ‘indígena’ funciona como uma categoria colonial, cuja função é desumanizar. Marcando a diferença como estranha, não mera variedade, inferioriza-se os povos originais e rejeita-se suas possíveis semelhanças com os invasores, que usam a classificação como instrumento de domínio.

“Quando você faz um *bomb* é uma reação, quando você faz um personagem é outra reação, quando você pinta uma mulher pelada é a pior reação, tá ligado, porque, tipo, parece que ninguém nunca viu aquele corpo, sacou, “nossa, uma mulher pelada!”, isso não pode ser visto. [...] quando eu fazia só pixo ou só *bomb*, eu já fui rasurada algumas vezes, porque é normal a pessoa chegar e pintar por cima, normal. Mas com mulheres peladas, tipo assim, 90% do meu trampo ele é passado por cima.” (O., Roda)

A partir desse olhar, podemos compreender a iconoclastia como um gesto em confronto com uma episteme, da qual dissona. Em diferentes focos de fala, enquanto Tiburi (2008) denuncia o poder mágico das imagens que atuam contemporaneamente sobre nós, isto é, as imagens estruturantes da lógica de consumo, Rivera (2015a) reivindica um aprender a ler as imagens para podermos revisar e combater a compreensão histórica do que vivemos e que ainda estrutura nossos dias, especialmente na América Latina, o colonialismo. Ao pensarmos

nas pichações, entendemos que o problema não está na natureza da representação, mas, sim, no tratamento dispensado a ela, em como é referida e contextualizada – ou melhor, descontextualizada. Na imagem de Tiburi (2008), somos seduzidos para o consumo; na de Rivera, há um recurso para conhecer o vivido omitido ou deturpado nos processos colonizatórios. É preciso aprender a ler as imagens.

Nesse sentido, a perspectiva apresentada por Tiburi (2008) não nos parece suficiente para abarcar a potência iconoclasta das pichações, não só como imagem, rastro, mas como ação iconoclasta. Para Tiburi, “em tempos pós-históricos não se trata mais de nenhum “deciframento” das imagens. A “cultura da imagem pós-histórica” é um novo tipo de “era mágico-mítica”” (2008, p. 228). Mas é o contexto que emoldura tal dinâmica. A cultura da imagem deve ser associada ao domínio da sociedade pela comunicação de massas e conexões digitais.

Também consideramos importante recordar que a imagem constitui uma linguagem e que diferentes linguagens funcionam em conjunto. Em perspectiva diacrônica, porém, o uso dos códigos demonstra que “a função principal da escrita antiga era «facilitar a escravização de outros seres humanos»”, lembra Diamond¹⁶⁵ (2005). Em seu “Armas, germes, aço”, o autor refere que “os usos pessoais da escrita, para fins não profissionais, só vieram a ocorrer muito mais tarde, à medida que os sistemas de escrita se tornaram mais simples e mais expressivos” (2005, p. 235). Além disso, a relação sígnica que caracteriza a linguagem verbal delinea as referências que o ser humano é capaz de construir, inclusive de si próprio, como lembra Harari, em “Sapiens”: “O impacto mais importante do sistema de escrita na história humana é precisamente este: pouco a pouco, mudou a forma como os humanos pensam e concebem o mundo. A livre associação e o pensamento holístico deram lugar à compartimentalização e à burocracia” (2018, p. 138).

165 Resgatando fala de Lévi-Strauss.



Brasília-DF, abr. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Na diferenciação entre o pensamento potencializado por estímulo linguístico ou iconográfico, parece-nos que o aspecto restritor e classificatório do signo verbal se destaca. Referente a isso, Han recorda que “o pensamento está revestido de *figuras*. Não raramente é retorcido e sinuoso. [...] O pensar tem um caráter lúdico” (2020a, p. 107, grifo do autor). Ou seja, pensamos também por imagens. E por não serem tão classificatórias em sua relação inicial, no processo semiótico, Rivera (2015a) nos convida a pensar através de imagens, a percebermos sua diferença como representação do vivido.

Tal proposta encontra eco nas considerações de Han, pois o autor valoriza a escolha imagética associando-lhe o elemento lúdico, o brincar, o jogo, onde nada é tão claro. Para ele, “no caminho do mito ao dataísmo o pensar perdeu por completo seu elemento lúdico”, [o que se configura amparado na lógica moderna da produção, em que] ““pro-duzir” significa, originalmente, por em frente, exibir e tornar visível” (2020a, p. 107 e 112). Importante a contextualização como episteme da produção, da visibilização, da explicitação. Tanto que Han enfatiza o uso hiperbólico das imagens para o não processamento e entendimento, ao dizer: “Só um demorar-se contemplativo é capaz de cerrar. Fechar os olhos é um símbolo de fechamento contemplativo. O enorme fluxo de imagens e informações torna impossível fechar os olhos” (2020a, p. 41). A proposta é, então, fecharmos os olhos às imagens padronizantes do cotidiano de consumo e abrir-nos a outras opções, que apresentam outras vozes, outras realidades.



Brasília-DF, set. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Lisboa, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

É fundamental, porém, pensar a episteme iconoclasta não enquanto uma definição, mas como um estado, um processo mental. O que muda é a relação; esta ocorre iconoclasticamente. Pode-se imaginar que na relação entre o que está visibilizado e o que é combatido se institui a iconoclastia; no dar-se conta disso e no agir frente a isso. Estabelece-se uma tensão; logo, um processo de (re)significação.

Assim, a própria pichação pode ser entendida como sujeito, como diz Russi (2016a), pois, como signo, atua sobre quem com ela tem contato. Nessa tensão, não faz diferença quem executou a pichação, mas, sim, que esse ato aconteceu, ou seja, iconoclasticamente alguém se manifestou. Russi (2021b)¹⁶⁶ também faz instigante referência ao remeter a compreensão do gesto iconoclasta aos cínicos – no século IV a.C. –, que andavam em bandos sem pudor, sem bens e sem se importarem com a impressão que causavam. Nesse sentido, uma ação cínica busca vivenciar o cotidiano em outra perspectiva e, assim, propõe outros saberes. Por essa associação, a proposta iconoclasta tem em si uma carga irônica e, desse modo, constitui-se como resistência interpretativa. Ela interfere e joga, brinca com o estabelecido, abrindo espaços para novas cogitações.

“O grafite, ele é ilegal também, sacou? Demanda um pouco mais de tempo só que a estética da pessoa de fora é diferente, sacou? Tem gente que ama grafite, tem gente que já não gosta, tá ligado? Mas a maioria não gosta de pichação, sacou? Porque é tipo, por exemplo, porque eu não considero, por exemplo, que a pichação seja arte, tá ligado, e isso é uma discussão que muita gente, tipo, chega em mim e fala: mas como assim você faz pichação e você não acha que isso é arte? Tipo, não, pra mim é além disso, tá ligado.” (O.,

166 Em aula on-line para UNISINOS, em 10/06/2021. O termo cínicos promove, então, a associação a cães, que andam soltos por aí, e não a noção de cinismo como conhecemos hoje.

Ao pensarmos a pichação como iconoclasta, importante lembrar que a intervenção urbana compõe a cidade e com ela se compõe. E a cidade pode ser entendida como um corpo, um corpo social, subjugado ao controle disciplinar, como demonstrou Foucault em vários de seus textos. Na perspectiva da biopolítica – entendida como maneira de racionalizar a prática governamental a partir do monitoramento dos indivíduos, de seus corpos e comportamentos (FOUCAULT, 2008b, p. 431) –, vigia-se e tenta-se conter movimentos e expressões que transgridem o estabelecido como padrão para a urbe. O corpo urbano é monitorado, mas não para seu bom funcionamento na continuidade de vida, e, sim, como corpo mercadológico, de produção.

Foucault refere os exemplos da enciclopédia e da medicina para apresentar as operações que garantem o poder disciplinar: “seleção, normalização, hierarquização e centralização”, diz ele (2005, p. 217). A partir dessas, se observa, classifica, localiza e pune ou recompensa, estabelecendo, assim, as normalidades. O que é anormal é rejeitado e deve ser reformulado ou eliminado. É assim que os corpos – físicos ou sociais – são produzidos, como em processo industrial, em série, todos em um mesmo padrão, e a sociedade é «docilizada». Percebe-se, dessa forma, que são controlados também os saberes, as diferentes maneiras de lidar com a realidade, de vivê-las. E a normalização de saberes e ações deles oriundas pode ser observada como o procedimento bastante verificável no cotidiano. A partir da eliminação e da desqualificação dos saberes inúteis, opera-se o ajuste dos saberes mantidos – que devem poder ser caracterizados como normais –, depois são hierarquizados e, então, localizados na esfera dos usos. Tal dinâmica pode ser associada às condutas urbanas, que definem o que pertence ou não às centralidades urbanas. E a pichação, ao já ter garantido seu lugar como expressão própria do ambiente urbano, passa a ser examinada e compartimentada, em formas aceitáveis ou não para, em si mesma, ajustar-se. Podemos inferir que um dos objetivos do controle disciplinar, hoje, é garantir o funcionamento do colonialismo interno, que polícia e atua no ajustamento dos corpos, das cidadanias e das identidades culturais a partir delas próprias, no sentido do autocontrole e da positivação de suas expressões. Por isso, ao não submeter-se, a pichação, como gesto, é uma afronta, uma ruptura interpretativa, compreensão e atitude iconoclastas.

4.2- Será a cidade capaz de abrigar produções dissonantes?

A cidade, como expressão da vivência das relações urbanas neoliberais, é o contexto das intervenções urbanas. Há uma imagem do que seja uma cidade urbana: aglomerado populacional, vias de deslocamentos, centros comerciais, locais de serviços, espaços de lazer, cotidiano de correria. Há uma cidade-mídia – como diz Ferrara (2008) –, comprometida com a distorção das realidades urbanas e funcionando para tornar a vida mais palatável. Ao observarmos as escolhas metonímicas usadas para representar cada cidade, inclusive quando não para fins turísticos, é constatável o predomínio da circulação de uma representação visual imaginada e difundida de modo coerente com o jogo econômico que a utiliza. Ferrara afirma que a

linearidade entre causa e efeito faz com que a imagem seja o alicerce e o instrumento de uma operação de centralismo midiático que determina um modo de ver, usar e valorizar a cidade e faz com que a indiscutível base icônica da imagem migre para uma interpretação que transforma o ícone em emblema e empreste à midialogia da cidade uma representação simbólica. A imagem é, portanto, a primeira forma de comunicação entre a cidade e o usuário através dos seus ícones/simbólicos que, justapostos ou não, são a primeira forma inteligível da arquitetura como código cultural. (2008, p. 46)

Desse modo, a representação veiculada, estimulada, vendida não seria tão icônica, tão semelhante ao que é vivido, mas orientaria sua dinâmica, procurando eliminar suas dissonâncias constitutivas e definindo-a. Tais recortes atuam como retórica visual e são propagados pela mídia de massa para conduzir e controlar a percepção das populações, disciplinando, assim, “os modos de ver a cidade”, como denomina Ferrara (2008, p. 47). As pichações manifestam tensões entre cidade-mídia e cidade-mediação e podem ser compreendidas como representações das interações entre sujeitos e os espaços, então, apropriados. Na cidade criada para o consumo e o crescimento do capital, as pichações – aqui comparadas a rachaduras – “nos fazem parar, olhar, pensar, sonhar outra cidade e outro modelo de convivência.” (DISLOCACIONES, 2013, p. 13)



Brasília-DF, out. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Coimbra (PT), jan. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Contudo, por sua própria composição e dinâmica, o esperável seria que a cidade acolhesse a diversidade de interesses e manifestações. E as práticas comunicacionais urbanas falam de como a cidade lida com sua vida. Para Laura Corrêa,

uma característica importante da comunicação visual urbana, tanto legal quanto ilegal, tanto oficial quanto transgressora, é que essas práticas interacionais falam de um certo tempo e local, revelando tensões contemporâneas, reverberando problemas em pauta na sociedade, mostrando as reivindicações nos centros urbanos. (2019, p. 8)

Como tradutoras da urbanidade, as intervenções urbanas manifestam compreensões sobre a cidade. Indicam um olhar para si como parte de um todo e, logo, um olhar em relação a esse todo e suas tensões. Portanto, quando se combate pichações, é também podada a possibilidade de diferentes sujeitos verem-se como integrantes da cidade.

É bastante claro que grandes monopólios midiáticos – alguns a serviço de corporações religiosas e comerciais – propagam a rejeição a referências visuais e oferecem a idolatria por outras. Por isso, entendemos que é o outro a imagem combatida, já que a alteridade não cabe na padronização estabelecida na lógica neoliberal. E a pichação representa outros. Como gesto em traços, presentifica vivências «fora de lugar» na democracia de mercado. Em contraposição à ideologia da democracia mercantil, que se configura, como diz Debord, na “liberdade ditatorial do Mercado, temperada pelo reconhecimento dos Direitos do homem espectador” (2003, p. 9), quem picha deixa de ser mero espectador. Age e interfere na aparente hegemonia em vigor. Expõe existências. Re-existe ao manifestar-se heterotopicamente.



Aveiro (PT), dez. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), out. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Michel de Certeau, ao ocupar-se de decifrar as dinâmicas cotidianas nas cidades, critica o domínio das imagens no dia-a-dia: “Da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas, a nossa sociedade canceriza a vista, mede toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar” (1998, p. 48). O autor usa a referência a uma doença terrível para criticar o domínio espaço-

temporal das imagens no cotidiano. Embora seja possível associar este seu olhar ao da visão flusseriana defendida por Tiburi (2008), o que Certeau propõe para enfrentarmos a superficialidade em que nos mantemos, conduzidos pela visualidade, é uma atitude de leitura em tempo mais lento e elaborativo, o que nos parece consonante à sociologia da imagem defendida por Rivera (2015a). Só em atitude dissonante, não automatizada no fluxo produtivo urbano, seria possível resistir ao domínio do significado – como diz Han (2020a) –, lidar também com o não-entender e, assim, manter a potência interpretativa e não se deixar levar por *slogans*, que industrializam as falas e adocicam as leituras e as reações (RUSSI, 2021b).

Interessante observar que – além da publicidade ou da inserção de monumentos a determinadas figuras fundamentais à manutenção do sistema de exploração no meio das cidades – algumas manifestações similares a traços pichadores não são categorizadas como vandalismo. Assim, Russi pergunta “«por que ninguém chama de vândalos aos partidos políticos que enchem as paredes com seu lixo em vésperas de eleições?»¹⁶⁷” (2016a, p. 66), e nós continuamos: é mesmo a pichação que suja as cidades? Entendemos que há muitas intervenções que deveriam ser percebidas e enfrentadas nas cidades. Tanto as intervenções humanas – como as crianças miseráveis – quanto as inumeráveis estruturas de ferro e vidro, cobertas de aparelhos condicionadores de ar, são intervenções e interferem nas vivências. Precisam ser pensadas.

“Tem os rolês assim da noite, porque a letra ela é mais vandal, ela não é tão aceita, né, então é mais ilegal, a gente não chega e pede pra, o muro de alguém pra fazer o nosso nome, né, é diferente. [...] E aí a gente resolveu fazer um coletivo de meninas pra gente pintá a noite também.” (F., Roda)

Recentemente pudemos observar – nas ruas e na cobertura midiática – grande quantidade de pichações em monumentos das cidades. Aparecem como claro questionamento à presença do símbolo, expondo a não-aceitação do comunicado pela intervenção urbana oficializada no monumento. Garcia Canclini sugere que questionemos o que monumentos a figuras históricas do sistema opressor “conservam ou renovam, em meio às transformações da cidade, em competição com fenômenos transitórios como a publicidade, os grafites e as manifestações políticas” (2008, p. 291). Para o autor, tais produtos históricos são “destinados a instaurar uma iconografia representativa do tamanho das utopias” (2008, p. 291). Na contemporaneidade, já descontextualizados, os monumentos configurariam marcadores híbridos, já que interagem “com o crescimento urbano, a publicidade, os grafites e os movimentos sociais modernos”, diz Canclini (2008, p. 300). Por isso, as pichações a

167 Reportando a fala a Pérez-Reverte, 2013.

monumentos promoveriam, felizmente – diz o autor –, sua inserção e ligação à vida contemporânea. “Grafites, cartazes comerciais, manifestações sociais e políticas, monumentos: linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade”, diz Canclini (2008, p. 301). Uns consagram o poder político dominante, outros especificam interesses comerciais, e as pichações “(como os cartazes e os atos políticos da oposição) expressam a crítica popular à ordem imposta”, afirma o autor (2008, p. 302).



Monumento aos bandeirantes, São Paulo, out. 2013.

Disponível em

<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/10/monumento-bandeiras-e-pichado-com-frase-contra-pec-215.html>. Acesso em 30/06/2021.



Monumento ao império, Porto (PT), jun. 2018.

Disponível em

<https://www.porto.pt/pt/noticia/monumento-da-praca-do-imperio-construido-em-1934-foi-vandalizado>.

Acesso em 30/06/2021.

A interferência em monumentos explicita o incômodo em relação a algo ou às próprias obras, atingindo, pela materialidade, a carga simbólica ali invocada. A mensagem deixada costuma ser clara, exposta em nível de superfície, em discordância quanto a aquela representação. Mas impressionamo-nos com o estranhamento de muitas publicações quando noticiam tais manifestações. Em geral, fala-se de crime contra o patrimônio e que tais monumentos fazem parte da história. Perguntamos: rejeitá-los, agredi-los não faz parte da história? Não se problematiza a manutenção de símbolos de valores questionáveis contemporaneamente em praça pública, para serem vistos, fotografados e, talvez, idolatrados. Mas se criminaliza as vozes que transgridem tal naturalização e se pronunciam contra sua existência. Também o ato de pichar pressupõe um espaço-tempo de poder, de ação contra o estabelecido. A hegemonia de ocupação do espaço-público é quebrada pela intervenção de outros corpos.



Padre Vieira, Lisboa, jun. 2020.
Disponível em

<https://sicnoticias.pt/pais/2020-06-11-Estatua-do-Padre-Antonio-Vieira-em-Lisboa-vandalizada>. Acesso em 30/06/2021.



Referente a Porto Alegre-RS.
Print de post em 20/09/2020.



Referente a Porto Alegre-RS.
Print de post em 20/09/2020.

Por outro lado, podemos pensar no jogo de poderes que aí pode se instaurar. Na potência comunicacional da pichação, ela acaba colocando os monumentos questionados – provavelmente já naturalizados no fluxo urbano – em cena. Na perspectiva da cultura híbrida componente do cotidiano, essa espécie de atualização dos monumentos indicaria não só a interação entre memória e mudança, mas, simultaneamente, uma revitalização dos heróis nacionais, que “continuam lutando com os movimentos sociais que sobrevivem a eles”, diz Canclini (2008, p. 301). Nesse sentido, a pichação acabaria refém dos monumentos questionados, o que demonstra a força da presença de representações simbólicas em espaços públicos. Entendemos, porém, que a pichação não atua para substituir, mas para propor outro olhar, para propor reflexão e questionamentos. Então, ao falar em monumentos, ela chama a atenção a eles, os coloca em pauta.

Assim, podemos entender que não é o intervir na urbe nem o fato de ser o resultado dessa intervenção considerado bonito ou feio que incomoda. Revela-se, aí, uma dinâmica entre incluídos e marginalizados. Mas o fazer pichador pode assumir uma faceta lúdica e brincar com a inserção na lógica de consumo quando assim lhe convém. Ilustrativo disso é o caso de Banksy, provavelmente hoje o pichador de maior fama mundial. Suas intervenções contemplam críticas às mais diversas expressões de domínio e exploração. Contudo, representa, hoje,

um talentoso e competente empresário de si mesmo que sabe explorar o caráter “marginal” de sua atividade”, inclusive em essência neoliberal, já que “seu ato audacioso de fazer arte de protesto em uma área tão protegida agrega valor à sua intervenção, numa espécie de autenticidade que vem com a transgressão e a ilegalidade. (CORRÊA, 2019, p. 15)

Nos últimos anos, Banksy parece realizar intervenções considerando a lógica de consumo que perpassa suas obras. Foi emblemático o episódio de leilão da tela de uma de suas obras mais conhecidas, "*Girl With Balloon*"¹⁶⁸, em 05/10/2018, na *Sotheby's*, em Londres. Imediatamente após ter sido vendida por mais de £ 1 milhão (US\$ 1,3 milhões, na época), a tela foi parcialmente triturada por um dispositivo escondido na moldura. O vídeo com a cena viralizou na internet. E consta que logo em seguida Banksy postou uma foto do momento chocante no Instagram, com a legenda: “*going, going, gone*”¹⁶⁹. Ele também teria postado um vídeo confirmando que havia secretamente instalado um triturador no quadro, “no caso de ele ser leiloado”. A legenda dessa postagem é uma famosa frase de Picasso: “O desejo de destruir também é um impulso criativo”. A frase expressa uma visão iconoclasta, e a tela ganhou novo significado, resgatando, aparentemente, o ato pichador, ao interferir iconoclasticamente na obra.



Destruição do quadro em leilão, Londres, out. 2018.

Disponível em <https://www.publico.pt/2018/10/06/culturaipilon/noticia/o-estranho-caso-da-obra-que-se-autodestruiu-em-pleno-leila-1846478>. Acesso em 21/06/2021.

Seria, porém, talvez ingênuo supor que tal gesto tivesse apenas o propósito de incomodar. É fácil deduzir que, no contexto em que estava inserida, a obra só fez ganhar ainda mais valor, sob a alcunha de arte. Ainda é possível, entretanto, associar o gesto programado por Banksy à dinâmica iconoclasta caracterizadora da pichação. O gesto de interferir, de executar o não previsto, de modificar o esperável, de transgredir as normas. Pode-se entender a atitude como um jogo lúdico, provocador de uma explosão de sentidos, um atropelamento

168 Em 2017, "*Girl With Balloon*", que originalmente apareceu em uma parede na Great Eastern Street, em Londres, foi eleita a obra de arte favorita dos ingleses. A versão da galeria apresentava tinta spray e acrílico sobre tela, montada em uma placa.

169 Em tradução literal, “indo, indo, foi”, mas esta também é uma expressão comum durante leilões, que corresponderia ao famoso “dou-lhe uma, dou-lhe duas, vendido”.

ao *status quo* que busca indexar as ações artísticas, por exemplo. Há, à primeira vista, uma iconoclastia ao capitalismo, ao neoliberalismo, quando Banksy ri da fortuna que pagaram pela peça que, agora, resta destruída. Em livro, de direitos não reservados, o pichador afirma:

Poderia-se dizer que os grafitis são feios, egoístas e que é a ação de gente que quer alcançar a fama de forma patética. Mas isso é verdade apenas porque os grafiteiros são idênticos a toda a estúpida gente deste país. Recentemente, alguém me perguntou se eu achava que a maioria dos grafiteiros são artistas frustrados como eu. Bem, estou frustrado com várias coisas, mas tentar ser aceito pelo mundo da arte não é uma delas. Isso parece difícil de entender para algumas pessoas - não se pinta grafitis na esperança de que algum Tory ^{*170} gordo descubra suas pinturas na parede. Se você desenha nas paredes, em público, já está operando com um marcador; fazer um grafiti é a maneira mais honesta de ser um artista. Você não precisa de muito dinheiro para fazer isso, não precisa de educação para entendê-lo, não cobra ingresso e os pontos de ônibus são lugares muito mais interessantes para ter imagens do que os museus. Alguns acham que você deveria ter coisas melhores em que pensar do que pensar em fazer coisas melhores. Mas o instinto ainda está lá. A vida não é justa e o mundo está cheio de mutilados, morte e truques. (BANKSY, 2020, p. 8)

Inferimos que o acionar de estranhamento foi considerado no planejar do acontecimento e, mais importante do que isso, ocorreu naquele momento. É possível entender que “uma lógica da recusa se ergue contra as regras da representação e da *mise en scène* da partilha consensual de espaços, formas de aparecer em público e modos de escuta”, como referem Oliveira e Marques (2017, p. 197) sobre a pichação. Contudo, é observável que a potencial iconoclastia do seu fazer, representada metonimicamente tanto na obra leiloada quanto na surpresa da destruição da tela, é transformada em espetáculo e, logo, em mercadoria.

Perguntamo-nos, então: o pichador apropria-se da lógica de consumo ou esta apropria-se do fazer pichador? Tanto em uma quanto na outra das opções, parece-nos que não se caracteriza mais um fazer iconoclasta, como episteme. A tensão entre texto e contexto é definidora da circulação de sentidos. Como afirma Russi,

esse espaço urbano não pode ser isolado das experiências midiáticas que o atravessam e penetram. Ambos os espaços - urbano e midiático - se sobrepõem nas performances que os entrelaçam, ou seja, a realidade midiática contemporânea atualiza e se atualiza nas formas de percepção do vivenciado. (2016a, p. 35)

O espetáculo midiaticizado nas redes sociais digitais conduz o estranhamento à atitude do pichador à compreensão de que se encontra ali um ousado artista e poderoso empreendedor. Em síntese, a possível admiração alcançada sustentar-se-á em sua capacidade de surpreender, provocar emoções e, o mais importante, gerar lucro. E esse é o viés central na episteme neoliberal em que vivemos.

“Eu não faço grafite pra, nunca ganhei dinheiro com grafite, no máximo, os eventos que chamam e aí a gente recebe um patrocínio, mas o que penso, assim, o que me motiva,

170 Nota do próprio livro: “Tory es el nombre com el que se denomina a los miembros o adherentes del Partido Conservador británico.

que não é financeiramente, é essa questão do corpo feminino [...] eu queira valorizar e mostrar na minha comunidade, né, que eu grafitei muito na minha própria comunidade.” (F., Roda)

A ideia de risco é usada favoravelmente à lógica do liberalismo, já afirmava Foucault: “o lema do liberalismo é “viver perigosamente” [...] significa que os indivíduos são postos perpetuamente em situação de perigo, ou antes, são condicionados a experimentar sua situação, sua vida, seu presente, seu futuro como portadores de perigo” (2008, p. 90). Assim, cria-se uma cultura do perigo, usada para disciplinar a noção de liberdade – fabricada de acordo com a episteme dominante.

Em alternativa, o ofertado, na lógica neoliberal, como lugar para cidadãos manifestarem-se é o do consumo. Tais lugares devem constituir espaços de convivências, já que consumidores devem a eles sentir-se vinculados, com eles realizar-se, neles procurar acolhimento, diz Lefebvre (2001). E complementa: “é bem conhecido o duplo caráter da centralidade capitalista: lugar de consumo e consumo de lugar” (2001, p. 130). A dinâmica é a do consumo. Não a da vivência.



Madri, fev. 2020.

Fonte: foto enviada por um amigo.



Brasília-DF, mar. 2018.

Fonte: foto de nossa autoria.

Por isso são tão importantes as imagens. Elas conduzem percepções e comportamentos. Marilena Chauí diz que a paixão pelo efêmero e pelas imagens

depende de uma mudança sofrida no setor da circulação das mercadorias e do consumo. De fato, as novas tecnologias deram origem a um novo tipo de publicidade e marketing no qual não se vendem e compram mercadorias, mas os signos delas, i.é, vendem-se e compram-se imagens que, por serem efêmeras, precisam ser substituídas rapidamente. (2014, p. 1)

Contudo, mesmo de alta transitoriedade, os signos mercadorias incidem sobre a

realidade, orientando as vivências e, portanto, o consumo do entendido como real. Já na década de 1960, McLuhan falava da publicidade como forma de controle, dizendo que “os anúncios mostraram ser uma forma de entretenimento comunitário autodestrutiva” (2011, p. 262). E Lefebvre antevia o impacto do consumo sobre a realidade, afirmando,

o consumo *real*, o do real, é destrutivo. Os consumidores devoram as riquezas e obras de vinte séculos, inclusive a cidade. Este consumo real se completa com um consumo no imaginário e do imaginário, desdobrando-o também: consumo de imagens (cinema, televisão, reproduções) e consumo de signos. Em particular, os da própria publicidade, bem de consumo de primeira linha. (1972, p. 29)

A problemática estaria na noção de consumo do real, o que substituiria a vivência do real e o vínculo a ele e, conseqüentemente, ao coletivo. No lugar dessa relação – entre sujeitos e realidades –, entra a midiaticização da urbe, que preenche lacunas e, como diz Certeau (2005), substitui a representação democrática pelo recebimento de significados padrão, estereotipados para conduzir as reações dos trabalhadores na direção do consumo.

A cultura tem natureza flexível e “é silenciosamente explorada pelo seu contrário, o rígido. A cultura é o campo de um neocolonialismo; é o colonizado do século XX”, afirma Certeau (2005, p. 234). Essa fala não deve, porém, ser entendida como correspondente a uma perspectiva inteiramente passiva do público, alerta Pallamin (2000). O que está em questão é o contexto de cerceamento das vivências e o uso de dispositivos de controle e condução do imaginário e das falas. Como marca Tiburi,

o que chamamos de capital tornou-se o horizonte que conduz toda nossa hermenêutica, a ponto de não se admitirem modos de pensar e de agir diferentes em seu regime. O capitalismo exige uma encenação e ela custa muito caro. O ato de falar e até mesmo de escrever, pelo qual expressamos pensamentos, também entra nesse jogo que é, afinal, um jogo de linguagem. Por isso, no capitalismo se cuida tanto da ordem do discurso (o que antigamente era chamado de retórica). A regulamentação das falas e dos textos visa a não prejudicar o sistema. (2015, p. 52)

Dessa maneira, determinadas falas inseridas no espaço público são aceitas – como as publicitárias, por exemplo – e outras são classificadas como invasivas, sujas, vândalas. Normaliza-se, midiaticamente, determinadas percepções. A visão metonímica é propagada repetidamente e transformada em verdade. Pelo domínio comunicacional e ideológico, a perspectiva de alguns é atribuída ao coletivo, atuando no controle cotidiano das vivências. O mito do progresso é um dos motores que sustentam a narrativa opressora. Assim, define-se como consumir cada fala.

Importante lembrar que as pichações – como elemento de tensão entre as mais variadas experiências urbanas – estão contextualizadas na sociedade capitalista mundial, que também

demarca o que se entende, hoje, por urbanidade. Ao observar a urbanidade em nível global, onde a lógica mercantil e de consumo dominam, Armando Silva (2006a) assinala a distinção fundamental entre a pichação e a publicidade, mesmo podendo ambas serem entendidas como “registros visuais” do urbano. Como diz ele, a publicidade se opõe diametralmente à pichação, já que, enquanto esta “busca um efeito social de forte carga ideológica ou de qualquer modo transgressora de uma ordem estabelecida, a publicidade busca o consumo do anunciado e, assim, sua intenção comunicativa é, antes de tudo, funcional a um sistema social, político ou econômico” (2006a, p. 40). A publicidade é usada para a manutenção. A pichação atua interferindo no estabelecido, ‘sujando-o’, o que caracterizamos como uma atitude iconoclasta.



Aveiro (PT), nov. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Braga (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Como já vimos no capítulo 2, a modernidade capitalista é traduzida por Bolívar Echeverría (2007) pela dinâmica da branquitude, dependendo cada vez mais acentuadamente da violência no cotidiano e da anulação da identidade humana, diz o autor. Aquilo que não se encaixa é marginalizado e combatido. Para tanto, o investimento nas ideias de desenvolvimento, tecnocracia, meritocracia; em outra palavra, branquitude. A compreensão da vida a partir da ideia de evolução para a geração de lucro usa o domínio da técnica para submeter, propaga a ideia de que cada um alcança o que merece e de que há determinados perfis para isso. Contudo, a modernidade sustentaria-se em um discurso vazio, pois trabalha para a manutenção, a não-mudança, e procura evitar que os operadores de sentido sejam modificados.

Configura-se, então, o que Echeverría (2003b, 2007) denomina de identidade humana moderna, delineada para que possamos satisfazer o espírito capitalista, interiorizando o comportamento que este requer para sua existência. Para compreender como essa cultura da modernidade capitalista atua sobre a existência humana no cotidiano, Echeverría (2003b) usa a noção de *ethos*, como conceito que se expande para o caráter de uma época, inteira, com relação ao processo de desenvolvimento da civilização humana. Ao falar de quatro *ethos* – o romântico, o clássico, o realista e o barroco –, o autor engendra tanto a complexidade da lógica moderna, sustentada na ideia de progresso, quanto o embricamento entre tais *ethos*.

Segundo Arizmendi (2014, p. 27 a 75), os quatro *ethos* propostos por Echeverría seriam: (i) o *ethos* romântico, que não trabalha com a ideia de contradição; nega a tendência à destruição do valor de uso e se fixa na ideia de reprodução econômica. Atua no eixo da conformidade, com dizeres como “é isso, precisamos passar por isso, é a vida, depois melhora”, portanto, estimula a crença na esperança, na superação do sofrimento; serve ao *ethos* realista (a pichação não aconteceria); (ii) o *ethos* clássico, que aceita a ideia de contradição; atua em consonância com o *ethos* romântico, fortalecendo-o; constitui uma espécie de resignação histórica, sem dialogar com o mundo, o sujeito não sofre, é estóico, acredita que não faz diferença; (a pichação não aconteceria); (iii) o *ethos* realista, que nega a ideia de contradição; tudo depende da atitude individual, logo, propaga a visão de que a crescente fixação com a produção vai resgatar e melhorar os valores sociais, usa a lógica da meritocracia; sustenta-se na noção “não temos outra alternativa”, logo, proclama o fim das utopias. Este é o *ethos* da modernidade capitalista, por essência racista, civilizatoriamente falando, não só de etnia; nele se apresenta a *branquitude* como *ethos*. Haveria nele uma reivindicação histórica de pureza que não permite o discernimento. Sua primeira forma histórica teria sido o protestantismo; (a pichação só existiria como arte); (iv) o *ethos* barroco: é mestiço, entende que é preciso quebrar essa estrutura de violência e exploração típicas da modernidade. Tensiona o cinismo criado pelos demais *ethos* e evidencia as contradições, caracterizando o âmbito da reflexão e da ação. É considerado absurdo pelos outros *ethos*. Caracteriza a dinâmica da resistência. Aqui é o lugar da pichação.



Vila Nova de Gaia (PT), set. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Taguatinga-DF, ago. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

A noção de *ethos* de Echeverría (2003b) e de suas variantes traduzem os diferentes modos de vivenciar a episteme dominante. Para tanto, o autor valoriza a questão da temporalidade, usando a noção de experiência das tensões temporais constituintes do cotidiano, distribuídas

entre o tempo de uma existência conservadora, que enfrenta as alterações introduzidas pelo fluxo temporal por meio de uma ação que restaura e repete as formas que o vêm possibilitando, e o tempo de uma existência inovadora, que enfrenta essas alterações pela invenção de novas formas para si mesma, que vêm substituir as tradicionais. (2001, p. 3)

Assim, a noção de *ethos* corresponde a mais do que a associação a costumes da sociedade e avança para a compreensão de forma de a sociedade resolver as coisas, garantindo a naturalização do discurso dominante.

Na proposição de Echeverría sobre os *ethos*, interessa-nos, sobretudo, o *ethos* barroco, que compreende a necessidade de romper a estrutura de violência e exploração típicas do moderno, evidenciando suas contradições e caracterizando o âmbito da reflexão e da ação, logo, a resistência. O *ethos* barroco teria a potência da transgressão, do não respeito às normas – o que justifica sua associação à pichação como semiose iconoclasta. Se o associamos à abordagem lotmaniana (1996), ele pode ser entendido como o ruído, essencial para que se configure algo, para que ocorra, de fato, comunicação; existindo como fronteira. Tal aspecto parece condizer com a natureza do fazer pichador, que transgride mas, simultaneamente, compõe a urbe buscando, também, satisfazer projeções narcisísticas alinhadas com a lógica opressora de consumo. Nesse caso, restringindo-se à imagem pichação, a episteme dominante

promove a submissão das intervenções a classificações que as validam ou não.

“Esse lance do nome e o pixo vem muito com isso, né, o *bomb*, [...] é você representando quem você é e sua história, né. Você tá colocando ali parte de quem é você, o seu corpo, [...] recentemente eu conheci um amigo muralista, [...] aí já tem o espaço reconhecido mas ainda existe uma tentativa muito grande dele colocar a história dele, que é um cara que vem da periferia e tal.” (D., Roda)

A referência à imagem como elemento icônico, que trabalha no eixo da semelhança, do imediato, do cristalizado, compatível com o *ethos* realista, onde não há lugar para a filosofia, é feita por Echeverría em sua última entrevista gravada (2010). Essa relação lembra a associação que estabelecemos entre o fazer pichador e a noção de escritura, anteriormente. A pichação identificada nos suportes urbanos é componente de processo de produção, que inclui ações anteriores e posteriores ao estar daquela plasticidade no muro. Porém, apaga-se sua escritura. Suprime-se aspectos contextuais que a compõem. Dessa forma, metonimicamente exposta à vista, a imagem pichação pode ofuscar, como afirma Jacques: “o espaço luminoso é o espaço hegemônico da mercadoria, do espetáculo, da imagem – ou do que ofusca –, enquanto o espaço opaco é o espaço do corpo a corpo, da tentativa, da cegueira ou do tato, do conhecimento cego” (2012, p. 283). A enunciação pichação seria opaca, logo, destoante da lógica de consumo. E atua, assim, como resistência, já que haveria, na modernidade, no desespero nela gerado, “um certo tipo de “estratégia de resistência”, de “comportamento” barroco (“o barroquismo”) que permite “interiorizar”, “suportar”, tornar “vivível o invivível”; ou seja, o capitalismo” (GORDILLO, 2010, p. 9-10).



Munique (AL), dez. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Porto (PT), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Vale lembrar que Han (2020a), ao falar sobre festa e jogo, resgata o aspecto da sedução

como potência de ruptura por ilustrar como o poder pode não ser opressão, nem algo maligno ou negativo, mas sedutor e, até mesmo, erótico. Assim, constituiria-se uma espécie de jogo com o poder que “se caracteriza pela reciprocidade. Por isso Foucault interpreta o poder da perspectiva da economia do prazer” (HAN, 2020a, p. 110). Cogitamos, então, como a classificação diferenciadora entre pichações, pixos e grafites – forte e típica no Brasil – colabora na dimensão festiva e de jogo relativa à apropriação dos espaços públicos promovida pelas intervenções urbanas. Parece-nos que o recurso positivador de algumas características das pichações contém, em si, brechas para o estranhar dessa divisão e o cogitar divergências. De toda forma, atua na visibilização da pichação em outras instâncias, promovendo interações com as superfícies produzidas e novas contextualidades.

Entendemos que, ao interferir no âmbito público, as pichações constituam estímulo a uma força interpretativa ou um tipo de ação cidadã, como diz Armando Silva (2006a). Em contraposição à tal potência interpretativa, são institucionalizadas as práticas discursivas alinhadas à lógica de consumo, de não questionamento, de não coletividade mas de individualismo e imediatismo. Estas têm lugar no cerne, não à margem. Mas, na pichação, também consumidores atuam como sujeitos sociais capazes de se apropriar e de subverter sentidos. Fort e Gohl referem uma fala de Banksy em que ele defende:

Um muro sempre foi o melhor lugar para divulgar seu trabalho. As pessoas que mandam nas cidades não entendem o grafite porque acham que nada tem o direito de existir se não gerar lucro, o que torna a opinião delas desprezível. Essas pessoas dizem que o grafite assusta o público e é um símbolo do declínio da sociedade. O perigo, porém, só existe na cabeça de três tipos de indivíduos: políticos, publicitários e grafiteiros. (BANKSY. Guerra e spray. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012). (2016, p. 27-28)

Marcamos, assim, o entendimento de que, apesar da força da indústria midiática na propagação dos discursos dominantes e, portanto, no controle e condução dos consumidores, há brechas, há potências de resistência, pois a dinâmica estrutura-se em contradições. Quando observamos interações na urbe, entendemos que não há uma linearidade, não há um único sentido de transmissão, mas uma dinâmica dialógica de interferência e composição mútua.

Fala-se de cultura urbana, referida por Canclini como modo de indicar “as forças dispersas da modernidade” (2008, p. 284), que se manifestaria em quatro traços: “emancipação, expansão, renovação e democratização”, os quais se articulam de modo desigual e contraditório (2008, p. 352). A cultura urbana caracterizadora da modernidade é híbrida, multicultural e se faz em práticas diversas entre si. A própria compreensão de hibridação aponta que as diferentes práticas “se combinam para gerar novas estruturas,

objetos e práticas”, diz Canclini (2008, p. XIX, grifo do autor). Para ele,

no movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver.” (2008, p. 301)

Pedro Russi refere o processo de hibridação como uma dinâmica de busca de expressão (2016a, p. 101), em que diferentes setores da sociedade procuram manifestar-se. Por isso, quando abordamos a cultura do consumo, é necessário não restringir-nos à dimensão hegemônica, mas atentar às formas marginais de inserção na comunicação, que presentificam e valorizam as diferenças.

A pichação constitui uma dessas formas marginais. Canclini (2008) aborda-a¹⁷¹ como gênero híbrido por ser uma prática que, desde seu princípio, não procura a semelhança. Exemplificando-a no uso feito pelas tribos urbanas mexicanas, o autor diz que constituem “uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através de marcas próprias e modificações dos grafites de outros” (2008, p. 336). Canclini situa, assim, as pichações, como “novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política” (2008, p. 339), mas parece-nos que é mais do que isso. «Novas relações» soa-nos bastante condizente com a própria episteme mercantil neoliberal. Não são simplesmente novos formatos, novas dinâmicas; são relações que cumprem o papel de ponte, mas não uma ponte passiva, e, sim, de tensão, uma relação de intensidade. Não se configuram como uma simples alternativa, ou como um desvio, mas como desvio e alternativa que interferem, que propõem questões e modificações. A pichação é uma interrogação.



Aveiro (PT), jun. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, out. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

Resgatando o texto “Aula”, de Roland Barthes, onde o autor indica que é no próprio teatro da língua, ou seja, no seu acontecer, que existe a possibilidade de ruptura, remetemos

171 Usando a noção de grafite.

novamente à noção de escritura (como processo) para lembrar que a pichação não é somente a imagem transgressora, mas, essencialmente o ato de intervenção que interpela os transeuntes e torna possível o estranhamento e a resignificação das vivências na urbe.

Talvez nessa direção, possa-se observar intervenções na dinâmica de processos comunicacionais a serviço do consumo. A tática denominada *jamming cultural* cumpre o papel de um bloqueador cultural, pois pode, por exemplo, direcionar “o público a uma consideração da estratégia corporativa original”, diz o professor de política e comunicação Bart Cammaerts (2007, p. 71). Através de atuações ativistas, muitas vezes usando a pichação, procura-se combater o consumismo – mas não o consumo, acrescentamos. Assim, por meio de interferência em formas de comunicação, tenta-se reverter ou transgredir códigos culturais. O pressuposto desse tipo de ação é que a comunicação estimuladora de consumo é intrusa, invasiva. A própria dinâmica *hacker* é consonante com essa tática subversiva, especialmente contra grandes corporações, de modo que se pode alterar completamente um percurso comunicacional planejado em âmbito digital, diz o autor (2007). Entendemos tais ações como de direcionamento iconoclasta.



Print da internet, nov. 2016.

Fonte:

www.flickr.com/photos/xbingox/15400933972/ Acesso em 14 set. 2020



Print da internet, out. 2020.¹⁷²

Disponível em

www.noticiasaoiminuto.com/mundo/1608480/homem-usa-saias-e-saltos-para-ir-para-o-trabalho-para-enviar-mensagem. Acesso em 21/06/2021.



Um dos painéis divulgados na matéria “A covid-19 está nas paredes do mundo”. Maio. 2020.

Disponível em

www.publico.pt/2020/05/18/p3/fotogaleria/covid-19-esta-nas-paredes-do-mundo-uma-viagem-pelos-graffitis-da-pandemia-401024. Acesso em 21/06/2021.

¹⁷² Americano, 61 anos, hétero, casado e pai de três filhos, Mark Bryan bomba na internet por seus *looks* do dia. O engenheiro acumula cerca de 100 mil seguidores no Instagram (@markbryan911), diz a matéria.

Entretanto, importante salientar que, por vezes, os próprios receptores – e co-enunciadores – da mensagem são enganados pelas ações do *jammer* cultural. Cammaerts (2007) refere alguns exemplos disso, como o álbum do *Negativeland* usando a marca *U2*, o caso *Peretti x Nike* e algumas atuações do *Greenpeace*. Em seu artigo “*Jamming the Political: Beyond Counter-hegemonic Practices*”, onde o foco são as ações de *jammimg* cultural praticadas por atores políticos e cidadãos no cotidiano, o autor situa que a prática é de natureza política e não é nova, mas teve um salto expressivo como a popularização do uso da internet. Por isso, Cammaerts afirma que

esse tipo de ativismo também mostra que a rua está se tornando cada vez mais um espaço para discursos políticos alternativos serem 'anunciados'. Em muitos países, ativistas radicais costumam usar adesivos, por exemplo, para expressar discordâncias. Esses tipos de arte de rua engajada buscam subverter e ao mesmo tempo recuperar espaços públicos com contra-mensagens. (2007, p. 78)

Interferindo na urbanidade, a pichação pode pôr em relação vários outros urbanos, já que indica existências e nos provoca a sentirmos a cidade de outros modos, a sairmos da atitude *blasè* – como dizia Simmel (1988). Afinal, como lembra Milton Santos (1994), as cidades são o lugar das revoltas, pois nelas se concentram as chamadas minorias, que constituem a força da resistência.

As minorias se definem pela sua incapacidade de subordinação completa às racionalidades hegemônicas. As minorias étnicas, sexuais (de gênero) e outras têm mais dificuldades para aceitar e atender às exigências da racionalidade, na mesma medida em que os pobres delas também são mais defendidos, porque mais infensos às trampas do consumo. (SANTOS, 1994, p. 53)

Ao que relacionamos fala de Altamirano, quando compara o pixo paulista aos movimentos de luta por moradia, pois ambos

exibem nas centralidades de São Paulo uma condição de vida que a sociedade insiste em invisibilizar, em manter segregada. Uma sociedade apegada a valores em decadência, desconectados da complexa realidade da metrópole paulistana contemporânea e ainda presentificados em monumentos espalhados pela cidade, que, por consequência são constantemente “vandalizados”. (2018, p. 288)

Poderia ser qualquer metrópole contemporânea: um centro urbano enorme e complexo que se nega a enxergar seus habitantes e insiste em impor referências que não promovem a identificação, o acolhimento e o vínculo. Altamirano pede por uma cidade “que se ofereça ao seu habitante, que o convide à construção de sentidos na ressignificação dos espaços que se esvaziaram de gente e de valores eufóricos” e que presentifique “as narrativas tão pertinentes que foram e são invisibilizadas ao longo da história dessa cidade” (2018, p. 288).

Embora, como diz Foucault, “a heterogeneidade nunca é um princípio de exclusão ou,

se preferirem, a heterogeneidade nunca impede nem a coexistência, nem a junção, nem a conexão” (2008b, p. 59), a modernidade capitalista caracteriza-se por uma rejeição à diferença, também ativada em relação às pichações. No entanto, na dinâmica do espetáculo, retém-se o fluído da urbe e, assim, impede-se que sua dinâmica cotidiana diversificada se evidencie. Controla-se, assim, não só as vozes em manifestação mas, antes, a possibilidade de ver e ouvir diferenças. Já no início do século XX, ao estudar o comportamento dos cidadãos, Park afirmava:

A cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, particularmente da natureza humana. (1967, p. 25)

Contraditoriamente a isso, entretanto, a cidade projeta-se como imagem, que se pretende mimética. Mas que requer ser interpretada, o que ocorre em processos de mediação, nos quais se justapõem experiências e movimentos em contínua transformação, como pontua Ferrara (2008). Também o ruído perturbador instalado pela pichação – propagado a partir da marginalização de cidadãos – materializa-se em imagem, que remete à ação transgressora e instaura, então, a potência de ruptura. “Os grafitis, stencils, pinturas, murais, são uma amostra das feridas e conflitos da cidade e, portanto, de seus cidadãos. Através delas vemos as relações de poder e as condições de resistência” (DISLOCACIONES, 2013, p. 12).



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Porto (PT), jan. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

A problemática iconoclasta contrapõe a ação dos detentores do monopólio imagético, que propagam suas imagens e promovem a invisibilização das imagens do outro, à dinâmica

de resistência desses outros, censurados, mas – pelas pichações – afrontadores dessa censura. Na semiosfera urbana, a semiose pichação carrega a potência iconoclasta de quebrar a imagem idealizada e eclipsadora do outro. Afina, como diz Campos, a pichação representa um outro, “sempre presente, de forma mais passageira ou prolongada. Essa alteridade influi profundamente na vida metropolitana, na medida em que as diferenças culturais se expressam na camada visível do ambiente urbano” (2013, p.1).

Ao situar a centralidade do processo vivencial da cidade, Armando Silva associa a noção de território a práticas “construídas por sujeitos territoriais” (2006a, p. 34). Pressupõe-se nisso a atuação da coletividade. Contudo, muitos são os recursos usados para separar. Para evitar contato e compartilhamento. Cada parede, cada muro é um obstáculo, que delimita, separa, evita ou dificulta ligações. Podem, porém, ser ressignificados como um elemento marginal, que demarca uma alternativa, outra possibilidade de configuração, uma fronteira. As vivências urbanas são, de algum modo, atingidas por esse limiar. Dessa forma, a percepção do eu é potencialmente afetada, já que se instaura a possibilidade do estranhamento. A fronteira atua como um ativador de tensionamento, mobilizador de outras dinâmicas.



Brasília-DF, jun. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Sintra (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Por outro lado, podemos, também, detectar limitadores de envolvimento e participação. Referimo-nos à midiaticização, muitas vezes espetacularizadora das experiências coletivas. Os situacionistas já alertavam quanto a isso, e essa dinâmica tem sido abordada no âmbito das artes – por Rancière (2014), por exemplo – e da arquitetura e urbanismo. Mas queremos destacar aqui o mecanismo típico da lógica de consumo que se apropria de dinâmicas de

experienciações dissonantes, desgastando e ressignificando-as. Paola Jacques menciona efeitos do uso indiscriminado da noção de participação e traz como exemplos

as condições impostas pelo Banco Mundial a projetos urbanos no mundo inteiro –, que gerou um tipo de pseudoparticipação, com breves consultas públicas incipientes. No Brasil, apesar de ter sido incorporada como obrigatória na legislação, a participação efetiva também foi burocratizada, apesar de sabermos que essa ideia faz parte da vida cotidiana daqueles que construíram boa parte das zonas mais populares das cidades. Como boa parte das favelas que foram (auto)construídas de forma participativa. (2012, p. 251-252)

Na própria dinâmica interna de ações dissonantes, é possível, por vezes, caracterizar condutas que controlam os atos transgressores. Assim, jargões sobre quem picha ou quem grafita são comuns no meio dos pichadores e propagam que «todo grafiteiro picha, mas nem todo pichador grafita». Como nos disse um pichador brasileiro que vive e atua, agora, em Lisboa:

“Pixar é para todos, mas nem todos são pixadores.” (Pr., mensagem, abr. 2020).

A referência é comum no meio e diz respeito ao domínio de técnicas. Há, portanto, classificações e valores a partir das capacidades manifestas. Na lógica moderna, quem é mais hábil vale mais. Também quando pensamos no uso da plasticidade codificada para remeter a *crew*¹⁷³, nos chama a atenção o aspecto simbólico dessa opção. Parece-nos que a dúvida e a aparente ausência de sentido das *crews* para muitos transeuntes carregam fortes potenciais de ressignificações. Em relação aos transeuntes, ao produzir imagens promotoras de interação por estranhamento, a faceta icônica da semiose pichação pode provocar a imaginação, que “tem o poder de configurar novas formas de compreender e de nos compreender no encontro com o outro. Isso é alcançado por nossa imaginação, pois nos permite unir-nos com o que não somos, com a multiplicidade qualitativa do universo”, esclarece Andacht (2008, p. 55). O aspecto icônico suportador do simbólico seria, então, fundamental, já que

ao se colocar em iconicidade, todo ser humano é capaz de escapar da prisão em que a Terceiridade pode converter-se, algo que o aproxima dessa mente improdutiva, conforme a expressão que Peirce usa para descrever a matéria, em sua visão sinequista do universo. (ANDACHT, 2008, p. 55)

Em ato contínuo, mesmo nas pichações menos explícitas em sua mensagem gritada nas paredes, quem faz parte, de alguma maneira, da dinâmica urbana, é tocado e convocado a completar a ação geradora de sentidos. E as aparentemente pequenas e restritas comunidades de pichadores acabam atuando como potenciais acionadores de envolvimento e pertencimento a comunidades de maior proporção. Seriam despertadoras de vínculo.

De outra parte, as *tags* constituem padrão imagético de assinaturas de indivíduos.

173 Refere grupos de pichadores que pintam juntos.

Menos preenchidas material e cromaticamente do que as *crews*, as *tags* acentuam a faceta ilegal e invasora da pichação. Altamirano afirma que

a presença das tags com características que se reiteram pelo mundo todo traduzem um sentimento de insatisfação com a ordem imposta ao espaço e uma condição de não reconhecimento ou sentimento de não pertencimento por parte do sujeito em relação à cidade que habita, resultando na necessidade da instauração de uma quebra da regularidade na forma de uma alteridade. (2018, p. 155)

Nesse tipo de traço, talvez, a problemática do exercício do poder e de quem domina torne-se mais evidente. A valorização da representação individual é, ao mesmo tempo, mais *vandal* e mais coerente com a episteme consumista narcisista. Nas *griffs*¹⁷⁴ pichadoras, é possível verificar essa dinâmica. Na diferença entre pichar o nome da *griff*, de acordo com o definido internamente, ou assinar a representação individual – na *tag* –, podemos pensar que, como diz Han em relação aos rituais, “o prazer de observar a regra difere do prazer de obedecer a uma lei ou infringi-la” (2020a, p. 88). Ao mesmo tempo que se transgride o sistema dominante, se segue a dinâmica de ordenamento e de hierarquias interna às comunidades pichadoras.



Nova Iorque, jul. 2018.
Fonte: foto enviada por uma amiga.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

É preciso, entretanto, entender melhor o que poderia ser uma comunidade. Russi (2016a) delinea categorias para reconhecermos os diferentes tipos de comunidades: o espaço de atuação e a forma de atuação. Assim, quanto à relação espacial, o autor propõe a consideração de dois tipos:

(i) as comunidades que olham para os lugares urbanos do exterior, mantendo uma posição de distanciamento, ou seja, não transformam os lugares em espaços [...]; (ii) as comunidades que veem o sistema urbano do interior do sistema, mantendo uma postura de interação, de aproximação dos contextos internos ao sistema, ou seja, transformando os lugares em espaços. (RUSSI, 2016a, p. 100-101)

Na variação entre proximidade e distanciamento, configuraria-se interação ou não e, a partir disso, espacialização ou não dos lugares. Já quanto à forma de atuar, Russi distingue

174 Grupo/equipe de pichadores.

(i) aquelas comunidades que aderem ao sistema, cuja ação ocorre no espaço delimitado pelo sistema, ou seja, dentro dos limites, sua ação pode ser compreendida como uma forma de sujeição; (ii) as comunidades que desacatam o sistema e cuja atuação se opõe aos movimentos de centralização do sistema, tensionando e pressionando seus limites em direção ao exterior, podendo sua ação ser entendida como uma forma de resistência. (2016a, p. 101)

A proposta de Russi compreende comunidade a partir das relações que os sujeitos estabelecem entre si e quanto a seu envolvimento na dinâmica urbana. Entendemos, então, que os pichadores constituem uma comunidade que atua por proximidade na urbe, espacializando-a, e que desacata o sistema, agindo na direção da resistência. Contudo, é preciso perceber que tais características posicionam não só aqueles que sujam os dedos de tinta como pichadores, mas qualquer cidadão que se enquadre no perfil de espacializador e desacatador, pois teria atitude pichadora. Essa definição ajuda-nos a clarear a questão da episteme iconoclasta, que diverge do estabelecido.

Assim, quando pensamos em quem comporia a outra comunidade – que se mantém distante das vivências urbanas e se submete ao sistema –, não necessariamente serão transeuntes. Até porque eles também configuram a semiose pichação acionada através do suporte parede. Não fossem eles, a potência transgressora da pichação não se efetivaria. Não são portanto, os transeuntes, como coletividade, a outra comunidade. Tanto transeuntes quanto pichadores que manejam o *spray* poderiam compor essa comunidade. Pensamos, porém, que tais características sobressaem na relação entre usuários das redes sociais on-line e a circulação de imagens de pichação, mediada pelo Instagram – sobre o que falaremos à frente.



Brasília-DF, ago. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, ago. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

Relacionamos a essa tentativa de entender a dinâmica comunitária urbana consideração de Rancière (2014), quando aborda as inter-relações possíveis no teatro. Para o autor, a comunidade seria uma forma em que há um foco interno, oposto ao distanciamento da representação. “Entenda-se aí a comunidade como maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em ato oposto ao simples aparato das leis, um conjunto de percepções, gestos e atitudes que precede e pré-forma as leis e instituições políticas”, afirma o autor (2014, p. 11). Mesmo o modo como transitamos nas ruas pode configurar esse ato oposto. Foi o que sentimos em nossas quase errâncias pelas ruas para observar, interagir, registrar pichações e conversar com transeuntes. Tornou-se muito claro que até pequenos desvios do instituído como padrão podem desestabilizar o fluxo urbano e as partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível – como nomeia Rancière (2005).

Nesse sentido, gostaríamos de retomar a inferência de que a ação iconoclasta das pichações, em essência, combate a rejeição ao outro. Como assinala Jacques, as intervenções urbanas acabam por constituir momentos de emergência – de outros – e “designam lugares de afrontamentos, lugares de rupturas e de insurgências” (2012, p. 36). Delineia-se, então, a importância da enunciação em si, em detrimento do mero enunciado – o que não significa que este valha menos ou não participe do acontecimento. Mas é o ato de pichar (contemplando todo processo, inclusive de recepção por suportes) que dá corpo e potência aos desvios e compreensões dissonantes, como bem apontam Oliveira e Marques (2017). Outros manifestam-se na e, potencialmente, a partir da pichação.

Parece-nos que as noções de dissenso e de consenso, marcadas pela discussão que delas fez Rancière (2005), recuperam as relações entre os diferentes que compõem a coletividade. Para ele,

o dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. (RANCIÈRE, 2014, p. 49)

Assim, explica Corrêa (2019), quando quem não deveria participar do debate e das decisões perturba o estabelecido tem-se o dissenso. Há uma questão de respeito aos limites definidos por quem domina e, portanto, de rejeição ao diferente. Por outro lado, Rancière trabalha com o conceito de consenso, o qual “significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo

significado” (2014, p. 67). O espaço político é, então, reduzido, mas Corrêa complementa: o “consenso não significa que todos concordam em todas as questões, mas que há um acordo sobre como o sensível é distribuído, sobre quem possui e quem não possui o direito de falar e ser reconhecido como uma voz que importa”(2019, p. 7). A noção «importar» é crucial na legitimação ou não das falas e revela que o outro, como diferente, representa ameaça. Rancière aborda as relações entre os outros constituintes da sociedade a partir da partilha do sensível. Para ele, esta constitui

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos, e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

Nas vivências cotidianas, essa partilha do sensível se evidenciaria, embora seja normalizada. No espaço do comum, a rua, onde a interação poderia propiciar a troca de sensibilidade e, logo, de afeto, as restrições imperam e pedem que vigore o movimento, no sentido do deslocamento, do não-estar ali. Entretanto, Russi questiona:

o que significa estar na cidade? Significa a intervenção em si, o outro que me interpela e me questiona com o simples fato de estar presente no mesmo espaço por onde circulo. [...] estamos falando de ações na mente de um indivíduo. Não podemos esquecer esse detalhe essencial: somos interações, portanto, se trata de uma intervenção dos outros (nós-com-os-outros) na sua presença, material ou imaginária (passado-futuro). (2016a, p. 74)

Podemos inferir que, por isso, o estar-na-rua é combatido. Pretende-se – nos planejamentos urbanos – que apenas circulemos, em vias de passagem, em deslocamento – e não em movimento (no sentido de M. Santos). Ruas pensadas como vias. Milton Santos (1994) associa a noção de movimento urbano à possibilidade de mudança. Esta seria constituinte da urbanidade. Portanto, a cidade deveria propiciar acolhimento à diferença. Para Santos,

a cidade é o lugar em que o Mundo se move mais; e os homens também. A co-presença ensina aos homens a diferença. Por isso, a cidade é o lugar da educação e da reeducação. Quanto maior a cidade, mais numeroso e significativo o movimento, mais vasta e densa a co-presença e também maiores as lições e o aprendizado. (1994, p. 40)

Essa seria a potência das cidades, por aglomerarem pessoas e, logo, realidades. No entanto, Canclini (2008) pontua que se criou um medo de estar na cidade que dificulta as interações, mas é no enfrentamento dessa configuração que os pichadores correm riscos e atuam, promovendo brechas que arejam e transformam a urbe e, logo, a si. Como assinala

Altamirano,

gestos são feitos contra instituições, por isso “negativos”, mas cada um deles sugere também uma tática “positiva” para substituir em vez de simplesmente refutar, a instituição desprezada. E justamente por não confrontar o Estado diretamente, é como uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, desaparecendo, dissolvendo-se no coletivo de pixadores e pixadoras, que, após travarem sua luta pela instauração momentânea de uma realidade com mais sentido, dissipam-se novamente pelo cotidiano da cidade como cidadãos comuns. (2018, p. 165)

Importante assinalar, entretanto, que a dinâmica em direção ao outro não é sempre de convivência pacífica, mas de confronto, sim, de embate para a modificação do estado que se vive. A negatividade¹⁷⁵ é constitutiva dessa reação e proposta de transformação. Não é tudo positividade. Aliás, o ato iconoclasta é anti-positividade, pois não atua na direção da produção, do progresso, mas da transformação dessa lógica.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Rio de Janeiro, jul. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Se nos orientamos pela perspectiva semiótica, a relação entre eu e outro é constitutiva do próprio eu. Este é somente potência, uma possibilidade de configuração. Mas só há a percepção do eu a partir da relação com outro, pois ele é algo definido, diferente, delimitado, logo, secundidade. E na terceiridade temos o vínculo, as regularizações das relações. A sociedade em que vivemos hoje prima por um processo de alienação, em que não é favorável à sua manutenção que percebamos e possamos entender o outro. A separação é um importante mecanismo na dinâmica urbana do consumo, que nos ensina «cada um por si», «cada um tem

175 Como aborda Han em “Sociedade do cansaço”.

o que merece», «cada um faz a sua parte». Aprendemos e, muitas vezes, normalizamos, que para resolver uma sociedade tão complexa e problemática é preciso eliminar o diferente.

Peirce (1973) tensiona a ideia do individual, que, na verdade, não existe, pois todo conhecimento é social, é coletivo. O próprio pensar é sempre social, comunitário, depende da continuidade em coletividade. E mesmo ao observamos a dinâmica dos símbolos, em sua natureza mais codificada, a dependência do coletivo se manifesta. Como esclarece Flávio Silva, nos símbolos

os significados carregados por eles dependem da interpretação de uma comunidade, da qual o pensamento individual é apenas uma mera participação. É nesse sentido que a realidade, compreendida na terceira categoria, é independente da mente humana individual – confirmando a alteridade do real denunciada pela segundidade –, mas correlata a um pensamento comunitário potencialmente infinito. (2017, p. 38).

Na mesma direção, também na compreensão da semiótica russa, a semiose só se configura na semiosfera, que compreende sempre a simultaneidade dos comportamentos individuais e coletivos, reciprocamente necessários. Lotman diz, em seu “Cultura e explosão”, que ambos “são precedidos pelo desconhecimento e, conseqüentemente, como uma “inexistência” social de um com o outro” (1999, p. 14). Logo, tudo depende da memória coletiva e situa-se ideologicamente.

Portanto, podemos afirmar que, mesmo no caso da prática das *tags* ou do *pixo*, o aspecto codificado e identitário desse tipo de pichação pode reforçar o espírito comunitário não só da *griff* que a cria, mas entre todos que com ela têm contato, ressignificando-a, mesmo que pelo não-entendimento. A percepção comunitária é associada, então, tanto a pichadores, *strictu sensu*, quanto aos receptores, promovendo uma espécie de vínculo entre os atores enunciativos, acionado pelo ato imagético iconoclasta.

4.2.1- Arte de rua ou da rua?

Pensar sobre a pichação como arte urbana proporciona que entendamos melhor os mecanismos de valorização ou atribuição de valores ao processo de intervir na urbe. Não mobilizamos conhecimentos sobre teoria da arte nem nos aprofundamos no tema, mas pensamos ser possível compreender a dinâmica de classificação de pichações como arte a partir de algumas considerações. Assim, apoiando-nos especialmente em Bourdieu (2010), Canclini (2008) e Rancière (2005, 2014), ativaremos uma reflexão sobre a classificação de intervenções urbanas como artísticas. Junto a eles, relacionamos proposições de Benjamin,

Echeverría, Lotman, Campos, Russi, Han, Milton Santos e Corrêa.

Perguntamo-nos se essa arte urbana seria da rua ou de rua. Enquanto a primeira expressaria uma origem, uma relação de pertencimento e vínculo, a arte de rua seria somente um indicador de tipo de arte. Assim, apenas observando um pequeno detalhe na forma de referir, já é possível constatar o quanto os modos de nomear, de representar orientam sobre aquilo a que nos referimos.

Para centrar a abordagem no campo da comunicação, iniciamos com uma definição de arte da Teoria Crítica, reportada por França e Simões: “a verdadeira arte não é aquela que aproxima suas obras da realidade, que retrata a realidade, mas, ao contrário, aquela que contraria, que nega” (2016, p. 122). O entendimento aqui posiciona a arte como mediadora de novas relações para a percepção de realidades distintas da nossa e, logo, como estimuladora do conhecimento. Dessa maneira, a arte consistiria em um dispositivo e não sintetizaria a cultura. Tanto que a – assim chamada – arte urbana faz parte da cultura urbana, integrando essa semiosfera, mas não representa todas as manifestações componentes da cultura urbana.



Praga, jul. 2019.
Fonte: foto enviada por uma amiga.



Porto (PT), nov. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Ricardo Campos tem estudado a absorção da pichação pelo universo das artes (2012b, 2017a). Em entrevista à Revista Iluminuras, ele diz que vem pesquisando

as questões da arte urbana e o graffiti como linguagem marginal, como linguagem transgressora, mas estas alterações que têm se verificado durante os últimos anos em torno de uma legitimação do graffiti enquanto linguagem artística e uma certa artificação destes tipos de expressões (2017a, p. 220).

Campos (2013) enfatiza que, associado à consagração da pichação, ocorre sua mercantilização. Contudo, a pichação rebelde resiste e teria, inclusive, mais força para nos surpreender, pois, ao não ser comissionada nem avaliada por instâncias oficiais, “está menos contaminado pela retórica e agenda das instituições do poder, porque não sente obrigação de agradar (à maioria), porque é altamente criativo no método e no resultado”, diz o autor (2013, p. 4). Portanto, a pichação constituiria uma espécie de outro, misterioso, combatido e

criminalizado, mas resiliente, inclusive a esse processo de incorporação à lógica de consumo por instâncias representantes do meio artístico. A pichação que se submete, daria, então, “lugar a uma versão domesticada, legitimada, que começa a ser tida como forma de arte legítima. Daí a sua gradual aceitação pelos “árbitros do gosto”, a sua assimilação pelos museus, galerias e mercado de arte”, diz Campos (2013, p. 3).

“acho que no grafite eu sinto muito isso, assim, de a gente ter uma concorrência pelos muros, né. Tipo, quem tem mais muro é melhor, quem tem trampo ali, no alto, é melhor.” (Si., Roda)

Nessa dinâmica de distinção entre as formas de pichação, destaca-se episódio recente, referente ao enorme mural “Deus é mãe”, em BH – já antes aqui referido¹⁷⁶. Interessante observar que não é o que está escrito na moldura o questionado, mas a imagem do grafado, que reporta a representações da cena mais marginalizada e considerada vandalismo dentro das possibilidades de pichações, o pixo. A presença dessa representação reclama a contextualização da pichação como fala da periferia, o que também pode ser associado à imagem que domina o mural, mas que não incomoda como o traçado que a contorna. Tornou-se evidente, nesse caso, o uso da classificação “arte ou não-arte” para legitimar a criminalização de determinadas formas de pichação. E associado a isso, podemos inferir que, se a obra em questão estivesse museologizada ou galerizada, a situação seria, no mínimo, diferente. Entraria em jogo a autoridade da classificação arte ou não-arte.



Praga, jul. 2019.
Fonte: foto enviada por uma amiga.



Coimbra (PT), jan. 2021.
Fonte: foto de nossa autoria.

Na rua, a pichação não usufrui dos privilégios da aura artística. E sua representação em ambientes midiáticos é muito clara: ou configura crime ambiental e de formação de quadrilha – o que garante prisão –, ou é apropriada pela publicidade como imagem simbólica de atributos caros ao consumo – especialmente jovem –, ativando adjetivações como rebelde, ousado, descolado, irreverente. Raramente é tratada como manifestação cidadã, e quando o é, ocorre a diferenciação entre vandalismo ou arte.

¹⁷⁶ O referimos mais detalhadamente no capítulo 1 desta tese.

A arte contemporânea costuma ser associada à transgressão, a irreverência. Lotman (1996) – ao estudar a dinâmica de sentido em textos artísticos – já marca a distinção entre tipos de arte. Ele assinala que

na poética histórica considera-se estabelecido que existem dois tipos de arte. [...] Um tipo de arte é orientado para os sistemas canônicos (a «arte ritualizada», a «arte da estética da identidade»), e o outro, para a violação dos cânones, para a transgressão das normas previamente prescritas. No segundo caso, os valores estéticos surgem, não como resultado do cumprimento do indicador de uma norma, mas como consequência das transgressões do mesmo. (1996, p. 124)

Embora a afirmação concentre-se na dinâmica interna das artes, podemos relacionar a transgressão aos cânones à presentificação de manifestações das ruas nos espaços autorizadores da arte. Esse deslocamento por si só seria, então, artístico. Mas o autor ainda aborda os aspectos da previsibilidade ou da imprevisibilidade (que se associa à explosão lotmaniana) como constituidores da arte e que a diferenciariam em termos de autenticidade. Assim, a imprevisibilidade seria inerente à dinâmica inaugural própria da poética artística, porém, pode ser subvertida pela redução à concorrência comercial, que sempre venceria, diz Lotman (1999, p. 166). Dessa forma, expressa o autor, “a arte alonga o espaço do imprevisível, o espaço da informação e, ao mesmo tempo, cria um mundo convencional que experimenta esse espaço e proclama sua vitória sobre ele” (1999, p. 168). Logo, já aparece aqui o embate entre o que seria arte e sua apropriação comercial, mas a imprevisibilidade só seria atribuível à pichação museologizada ou galerizada quando foi novidade ela estar nesse espaço. O atuar de modo imprevisto, explodindo potências, entretanto, conserva-se na pichação na rua, mesmo que ela seja já icônica do urbano, porque interfere, modifica, perturba o fluxo da urbe e espacializa a cidade.

“Tipo, as pessoas que passam e julgam, eu às vezes não escuto mesmo, assim, tipo, passa direto. Sou eu, a parede e aquele momento. É efêmero, porque às vezes já aconteceu comigo algumas vezes, assim, de eu tá pintando ou fazendo um lambe, ou um stencil, e tal, e aí chegá o dono da casa ou o dono do estabelecimento e falá: “você vai ter que apagá isso”. E eu: “não, tá bom, vou apagá. Mas eu posso terminar? Eu tiro uma foto e aí eu apago. Beleza?” já rolô isso, tá ligado. Já rolô isso de, tipo, mano, é aquele momento, tá ligado. É a obra que você tá fazendo independente do que vai acontecer depois. A rua, ela é muito rápida, sacô, tipo, a gente às vezes, igual, existem tipos de trampo que demoram mais tempo ali naquele espaço e trampos que não demoram tanto tempo, né. É, tipo, lambe é muito efêmero, sacô, porque é um papel, tá ligado, e aí às vezes vem a chuva, vem a seca, vem alguém, que algum motivo a gente tem, alguma coisa na mão, de ter que arrancá o lambe, né, tipo. E é muito rápido, tá ligado, muito rápido. Então às vezes, quando você vê um trampo seu que tá, eu tenho um tempo meu, véi, na Asa Sul, que fico..., cara, abalada, assim, real. Já faz, foi o primeiro trampo que eu pintei na rua e ele tá lá, tipo, vai fazer 7 anos, tá ligado. E é muito loco passar naquele espaço e ver que ele permanece, todo zuado! Já colocaram chifre na cabeça da mulher, colocaram não sei o que, botô várias paradas em volta dela, mas tá lá, sacô. Tipo, as pessoas, elas passam, elas vêem, e elas querem participar daquilo, elas querem intervir naquilo.” (O., Roda)

Outro olhar sobre a arte é o de Benjamin, que destaca – em seu icônico “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” – o processo em detrimento do produto como o mais relevante. Para tanto, o autor recorre à noção de ritual, equivalendo-o ao processo de produção da imagem, a situação de enunciação. Benjamin aborda a sobrevalorização da exibição de imagens e afirma que o ato de produzi-la – o ritual – é o mais importante. “O importante nessas imagens é o fato de que existam, e não de que sejam vistas. O búfalo que o homem da Idade da Pedra desenhou nas paredes de sua caverna é um instrumento mágico que só casualmente é exibido à vista dos outros”, diz Benjamin (2003, p. 53). Ele destaca como problemático o fato de a superfície imagética sobrepor-se ao que sua existência indica, localizando no formato fotográfico o expoente do valor de exibição como superior à sua produção (2003, p. 58). Embora não seja adequado raciocinar sobre produção em série quanto à pichação, a consideração de Benjamin ecoa sobre a forma como a pichação é referida, em geral, metonimicamente, restrita à sua plasticidade e desconsiderando-a como processo e como manifestação.

Na introdução dessa mesma obra benjaminiana, Echeverría atribui à arte «pós-aurática» uma nova dinâmica,

em que o político vence o mágico-religioso. [...] A nova arte cria uma demanda que está à frente do tempo de sua possível satisfação; exercita as massas no uso democrático do “sistema de aparelhos” - o novo meio de produção - e assim as prepara para sua função recuperada de sujeitos de sua própria vida social e de sua história. (2003a, p. 22)

Entendemos que, na perspectiva de Echeverría, essa nova arte teria um papel pedagógico, atuando sobre as condições de leitura dos sujeitos em relação às vivências. O autor não refere intervenções urbanas como arte, mas parece-nos que, se aceitarmos a relação com a pichação como produto artístico – retirado do fluxo que ela perpassa, reconstitui e, ao mesmo tempo, no qual ela se constitui –, pode ocorrer uma suavização da tensão acionável pela pichação nas ruas e, talvez, a domesticação do olhar, na direção de um filtro do vivível no espaço urbano.

A pichação museologizada ainda é representação da ação, seu índice. Porém, mesmo quando se recorta – fisicamente – paredes/muros para presentificar a pichação e não expor somente seu registro fotográfico, não é a pichação que se pode encontrar ali. A apropriação do espaço público faz parte dela, sua inserção no fluxo urbano atua na espacialização do lugar em que foi feita, ela ali transgride. A pichação tem como cenário a rua, este é seu contexto, é ali que ela funciona, como prática social e não autorizada.

Por outro lado, Bourdieu – em conversa de que participou na Escola de Bellas Artes de Nimes (França), em 1999, reproduzida no livro “El sentido social del gusto” – ressalta a importância de lembrarmos que a arte é um código inserido no sistema dominante, tanto que “no campo artístico, como no campo científico, é necessário ter muito capital para ser revolucionário” (2010, p. 30). O autor alerta que, muitas vezes, há, inclusive, uma adequação à caracterização da arte como transgressora, o que levaria à escolha de uma retórica para adequar-se à tal característica.

Mesmo em nível de senso comum, pode-se observar que o aspecto transgressor é um dos elementos reivindicados na arte contemporânea. A incorporação de suportes não usuais nas obras, a remissão ao cotidiano, a efemeridade são alguns dos elementos que levam pichações ao *status* de objeto de arte. O reconhecimento artístico confere aura e retorno monetário ao que antes era intervenção urbana transgressora.



Aveiro (PT), dez. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, set. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Bourdieu (2010) ainda destaca que os espaços de arte legitimada atuam sobre a condição receptiva do público, que seria conduzido à aceitação do objeto lá exposto. Na rua, a pichação – mesmo um grafite artístico – é considerada crime e pode ser punida judicialmente. Mas em museus e galerias, o que lá está recebe outro *status* e deixa de ser infração. Como tais espaços, instituídos de autoridade, «ditam» o que é arte ou não e, assim, preparam favoravelmente sua recepção como objetos de arte, Bourdieu (2010) afirma ser necessário coragem para manifestar-se no espaço público, onde o fazer está sujeito à rejeição.

A produção artística é abordada também na perspectiva da hibridação, de Canclini

(2008). O autor critica o olhar reduzido das indústrias culturais e defende a busca de entendimento sobre as “interpenetrações entre signos e espaços de elite e populares” (2008, p. 40). Para Canclini, a diferenciação constitui aspecto relevante na lógica do consumo e atua na separação entre o estilístico e o útil (2008, p. 37). Mesmo assim, também Canclini considera a ruptura como característica importante nas manifestações artísticas – o que se expressaria nos gestos de produção –, entretanto, “a incorporação progressiva das insolências aos museus, sua digestão analisada nos *catálogos* e no ensino oficial da arte, fizeram das rupturas uma convenção” (2008, p. 45, grifo do autor). Dessa forma, a inserção de uma pichação em uma galeria ou museu, além de não atuar como intervenção, também já não soaria mais como uma ruptura por representar um deslocamento do cotidiano e efêmero para um espaço elitizado e de conservação.



Lisboa, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



São Paulo, out. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

A relação entre arte e política é aspecto destacado por Corrêa (2019) ao falar sobre intervenções urbanas. Para tanto, a autora refere Rancière, a partir de seu texto “*Dissensus: on politics and aesthetics*”. Nessa perspectiva, Corrêa (2019) assinala que a relação entre política e arte coloca ambas como potências emancipatórias por atuarem no eixo das rupturas e indicarem novas possibilidades de compartilhamento do comum. Assim, a política não é compreendida como polícia, mas como algo que perturba e rompe

a ordem mudando o modo como as coisas são vistas, isto é, interferindo na distribuição do sensível. Nesse sentido, a política é relacionada à estética, consistindo na emergência pública daqueles que não tinham voz para participarem do trabalho poético, criativo e intelectual. (2019, p. 6)

Em seu “Partilha do sensível”, Rancière define a arte como práticas, artísticas, configuradas como «maneiras de fazer» que interferem no vivido. É importante, nesse aspecto, o alerta do autor sobre o real, pois o compreende – assim como Peirce – como algo que é sempre construído por nós e, portanto, fruto de ficções. E tanto a arte quanto a política “constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre

o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59). Com potencial de ruptura e transformação das vivências, tais ficções seriam heterotópicas, ou seja, forças de ressignificações e de alteridade. Tudo é ficção porque tudo é processo mental.

Complementar a isso, a compreensão da arte como potência transgressora e de resistência é trabalhada em “O espectador emancipado”, onde Rancière valoriza a relação da arte com o coletivo e, assim, indica deslocamentos às normas padrão. Contudo, isso não posiciona as artes como um instrumental conscientizador e “tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de “senso comum”, formas de um senso comum polêmico”, diz o autor (2014, p. 75). Logo, a arte teria potência de dissenso e não seria promotora de consenso. A diferença, o estranhamento, a percepção das fronteiras seriam características favorecidas pelas maneiras de fazer artísticas. Rancière diz, ainda, que a arte crítica é que “desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real e, por isso mesmo, embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado” (2014, p. 75). A relação de similitude entre os fazeres artísticos e políticos sintetiza-se, então, na potência de ambas em constituírem dissenso, pois podem promover “operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2014, p. 63). Nessa compreensão, redefinindo o visível, o dizível e o factível, determinando rupturas e novas possibilidades, arte e política embricariam-se e precederiam as vontades dos indivíduos artistas. Por isso, poderíamos afirmar, a partir de Rancière, que o espaço-tempo museu ou galeria atua sobre os objetos de arte que os compõem, “mas esse efeito não define nem uma estratégia política da arte como tal nem uma contribuição calculável da arte para a ação política” (2014, p. 64). Desse modo, parece-nos, o autor não confere aos espaços legitimadores de arte o papel ou a capacidade de incidirem sobre a potência política, ou seja, de dissenso, daquilo que abrigam. Contudo, avaliamos que, no caso da pichação, essa atribuição de status artístico com deslocamento para galerias ou museus atenua sua forma de proposta de resistência já ao evitar a intervenção no meio urbano.

No livro “Banksy: *el copyright es para policías*”, há afirmações do pichador sobre seu fazer e sobre a inserção da prática na sociedade que salientam a hipocrisia da episteme capitalista e de consumo.

La gente que realmente desfigura nuestros

vecindarios son las compañías
que garabatean sus inmensos slogans en los
edificios y los buses, tratando de hacer que nos
sintamos desadaptados, a menos que compremos
sus productos. Esperan poder gritarnos
su mensaje en la cara desde cualquier
superficie, pero nunca se nos
permite responder. Bueno, ellos
comenzaron esta peles y la pared
es el arma perfecta para contraatacar.
Algunas personas se vuelven policías porque
quieren hacer del mundo un lugar
mejor. Algunas personas se vuelven vándalos
porque quieren hacer del mundo
un lugar que se vea mejor. (BANKSY, p. 29)¹⁷⁷

A partir das considerações sobre a relação entre a arte e a potência de ruptura e transgressão, podemos entender que a pichação seja classificada como arte, mas não porque somente algumas assim o são. É, então, importante observar os mecanismos de controle que acompanham essa nomeação, agindo por sua descontextualização e podendo incorporar enunciados na lógica mercantil. Tal engrenagem discriminatória respalda a vivência da cidade como ambiente em que só alguns podem se manifestar.

“Pra mim pichação não é arte, tá ligado? Porque pra mim, quando eu comecei a fazer pichação, tipo, quando eu aprendi o que era isso, [...] moro na periferia [...] fui começando a entender o que era pichação, tá ligado, aprender como fazia letras, enfim, trocá caderninho com a galera e, em todos os espaços que eu fui inserida, sempre me vinha muito isso na cabeça, que aquilo ali não era arte, era além daquilo, sacô, porque a arte ela é elitizada, tá ligada, tipo, estudar arte é muito caro, fazer arte é muito caro.” (O., Roda)

Existem «árbitros do gosto» – como disse Campos (2013) –, que certificam quais intervenções são arte. Aparentemente, não se discute a importância da manifestação em cenário cultural, logo, de contexto das vivências, como bem assinala o caderno *Dislocaciones*:

uma separação entre arte e a cultura da cidadania e de seu dia-a-dia cotidiano também tem a ver com a lógica do mercado e, portanto, do capitalismo. Por que não recuperar as ruas para a Cidadania? Por que não levar a Arte e a Cultura para a Rua? Por que não mostrar que todos podemos intervir nos espaços que habitamos? (2013, p. 8)

Com tal questionamento, a edição – proposta como promotora da reflexão e da visibilização da cultura urbana em Assunção – contribui no espaço para as vozes de diferentes protagonistas da cultura urbana, que destacaram, como um dos primeiros aspectos, o sentimento de pertença à cidade.

177 Procuramos reproduzir a forma como Banksy se expressa. Em tradução livre: “Quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam seus imensos slogans nos prédios e ônibus, tentando fazer que nos sintamos desajustados, a menos que compremos seus produtos. Elas esperam poder gritar sua mensagem em nosso rosto a partir de qualquer superfície, mas nunca somos autorizados a responder. Bem, eles começaram esta peleja, e a parede é a arma perfeita para revidar. Algumas pessoas se tornam policiais porque querem fazer do mundo um lugar melhor. Algumas pessoas se tornam vândalos porque querem fazer do mundo um lugar que se enxergue melhor.”

Para os grafiteiros, cada grafite é uma forma de inscrever-se na cidade, de marcar um território e, assim, sentir-se mais parte de uma cidadania que tende a excluir os que não cumprem as normas estabelecidas. Sem uma mensagem explícita, muitas vezes simplesmente com um nome, eles são um reflexo das relações periféricas. [...] Faz-nos pensar sobre em que cidade queremos viver, quem controla e define os espaços públicos e quem os habita cotidianamente, quem decide qual Arte entra numa galeria e quem decide que a sua Arte fica na rua, quem cede ao mercado, colocando sua obra à venda e quem simplesmente a cria na rua, efêmera e gratuita ... enfim, através dessas iniciativas, temos mais consciência de nossos direitos como cidadãos, e isso obriga-nos a posicionar-nos, resistir e resgatar nossos espaços de cidadania frente à sociedade do espetáculo. (DISLOCACIONES, 2013, p. 13)

O posicionamento contundente faz ressonância ao nome escolhido para a publicação: dislocaciones; segundo o próprio caderno, “alteração de um feito ou de algumas palavras ou de algumas expressões” e, etimologicamente, “tiradas do seu lugar” (2013, p. 8). Aproveitamos para associar à tal escolha a pichação como relação que pode ser compreendida como “dislocaciones”, já que alteram, interferem, intervêm no espaço e na dinâmica local. Por outro lado, o “tiradas de seu lugar” é associável à discussão sobre arte urbana e sua apropriação pela lógica de mercado, que, diz o caderno, separa a arte e a cultura da cidadania e do seu dia-a-dia cotidiano.



Vila Real (PT), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Configura-se, portanto, uma contraposição da produção de rua àquelas inseridas em galerias e museus. Pode-se destacar a diferença quanto à efemeridade da pichação na rua e sua potencial interação com os transeuntes – como interferência – como os principais aspectos retirados da enunciação na transposição do enunciado para os espaços de arte.

Além disso, no próprio âmbito de consumo, mecanismos de estímulo deste podem

sofrer intervenções que alcançam, até mesmo, um certo ludibriar do público para mobilizar dispositivos de questionamento através do *jamming* cultural – como abordamos anteriormente, em Cammaerts (2007). Também nesse caso, nessa espécie de atuação militante, é perceptível a interferência baseada na relação entre arte e lutas sociais. Conta aí não só a instauração de outros operadores de sentido para estimular o estranhamento e, assim, a ressignificação de enunciados corporativos, mas também sua atuação no sentido da deselitização de referências, já que ampliam a distribuição das mensagens usando, especialmente, a internet para isso. Cammaerts (2007) lembra que, no âmbito das artes, já se verificava o dispositivo da interferência cultural, como em Duchamp e Margritte, que punham em evidência a mudança de significados atribuíveis a algo.

Também o movimento *Fluxus* e, a partir deste, o Situacionismo são referidos por Cammaerts (2007) como ilustrativos do uso de táticas de interferência relacionadas ao mundo das artes. Ambos atuavam no combate à mercantilização do mundo e o fizeram a partir do embricamento entre arte e política. Além disso, Cammaerts sinaliza que o movimento situacionista estava consciente do papel mediador da mídia concentrado “em distorcer eventos, verdade e experiências e, ao mesmo tempo, mercantilizá-las” (2007, p. 77), o que era a tese do livro “A sociedade do espetáculo”, de Debord. Usou-se muito já naquela época a intervenção em desenhos animados e a performance em espaços públicos, como ação direta (CAMMAERTS, 2007). Tais considerações nos fazem pensar numa inversão, em que o deslocamento seria dos museus e galerias para a vida cotidiana. Entretanto, parece-nos que isto seria mais um retorno do que um deslocamento, já que a arte também constitui – como vimos – uma prática social.



Brasília-DF, maio 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, set. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

Para avançarmos – a partir desse breve olhar em relação à arte, na direção da compreensão da dinâmica iconoclasta do pichar –, podemos reunir as diferentes considerações recuperadas em uma espécie de reflexão sobre a objetificação do cotidiano, o que nos parece

em sintonia com a lógica de produção e consumo dominante. Canclini demarca tal percepção de modo contundente, ao dizer: “essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação” (2008, p. 211). Ao que relacionamos fala de Bourdieu (2010), em que o autor valoriza as relações de significação e ressignificação como constituidoras da compreensão do artístico.

Assim, a história dos instrumentos de percepção da obra é o complemento indispensável da história dos instrumentos de produção da obra na medida em que toda obra é construída, de alguma forma, duas vezes, pelo produtor e pelo consumidor, ou melhor, pela sociedade a que pertence o consumidor. (BOURDIEU, 2010, p. 73)

Parece-nos que aí reside o núcleo da problemática referente à retirada da pichação da rua e à sua inserção no circuito de museus e galerias. Transpostas para ambientes que colecionam e organizam enunciados, a pichação, fruto de práticas sociais, perde a condição de intervenção urbana. Independente da reação dos transeuntes que pudessem fluir a seu lado ou frente, a pichação – na rua – já interfere. Constitui uma ação. Mas nos museus e galerias, não. Lá pode ser mobilizado seu potencial, pode ser estimulada uma análise, mas, fruto do recorte, da exposição metonímica, é bastante expectável que a imagem ali exposta – da mesma maneira que outras que estão em tais ambientes de arte – torne-se objeto de apreciação. Seu deslocamento suaviza a ação e guarda o gesto.

Se para Bourdieu “não há essência do belo” e a reflexividade sobre a prática muito se desenvolveu entre as artes plásticas – que “colaboram com o seu próprio questionamento” (2010, p. 37) –, entendemos que há brechas para repensar a tensão entre arte e pichação. Quando Campos refere a Arte Pública como principal oficializadora da arte urbana e, portanto, suavizadora da rebeldia da pichação, e enfatiza a potência das intervenções menos contaminadas “pela retórica e agenda das instituições do poder, porque não sente obrigação de agradar (à maioria), porque é altamente criativo no método e no resultado” (2013, p. 4), ele reafirma a possibilidade de a pichação desagradar como condição inerente ao processo.

“Tem lugares que eu sei que eu não posso entrar, tem lugares que eu tenho que fazer um trabalho muito, muito na correria, porque eu sei que, cara, eu sei que eu não posso ficar muito tempo ali, que aquilo não é pra eu tar ali, sabe? [...] você tá fazendo uma intervenção, e muitas vezes essa intervenção é ilegal, então são vários perigos que a gente vai sentindo, né, são várias adrenalinas que a gente vai sentindo [...] eu já peguei vários trabalhos de design só pra conseguir comprar minhas tintas, [...] porque acho que todo mundo aqui que pinta na rua, é uma coisa que a gente não consegue deixar de lado mais, sabe, é uma parada que já é nossa mesmo.” (Si., Roda)

Ao constatarmos em Canclini (2008), o deslocamento do fazer artístico de seu ambiente de prática como um esvaziador da sua força transgressora, pois transforma a ação de ruptura em cogitação, percebe-se aí um mecanismo de controle de mudanças, pois o quebrar padrões pode ser contemplado, cogitado, mas não chegar a acontecer. A conhecida referência ao carnaval esclarece muito do mecanismo, já que, a atribuição de um espaço e momento para a prática caracteriza, também, sua contenção nesse «abrigo». Como intermediadores desse controle, logo, validadores dos espaços de arte, atuariam “os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *marchands*, os colecionadores e os especuladores”, diz Canclini (2008, p. 23, grifo do autor), os «árbitros do gosto», para Campos (2013).



Aveiro (PT), nov. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Braga (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Importante ressaltar que não é o olhar sobre o caráter da arte em si como transgressora ou civilizadora que nos é caro, mas o uso dessa classificação em relação ao fazer pichador. Assim, mesmo quando Rancière lembra que “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (2005, p. 26), entendemos que a atribuição da nomenclatura arte à pichação como diferenciação entre os fazeres – arte ou vandalismo – e seu uso pela lei, acabam por alimentar uma atmosfera hierárquica e discriminadora entre os sujeitos em diferentes posições interpretativas das intervenções.

Já a apreciação de Han, de que a arte não deve ser transparente como significado, pois nela a forma é muito importante e cumpre o papel de seduzir (2020a, p. 38), nos permite

pensar que a rua é o espaço em que a magia da pichação se constitui, onde seu significante se compõe. Entendemos que, ao ser deslocada para galerias ou museus, a pichação tem seu significado gritado, explicitado, configurando-se, então, o que o filósofo chama de desencantamento (2020a, p. 39). Aproveitando a metáfora oferecida por Han, podemos dizer que o processo comunicacional instaurado pela pichação se torna pornográfico quando museologizado, pois deixa de perturbar, envolver e converte-se “em um intercâmbio acelerado de informações” (2020a, p. 114). As pichações – mesmo quando entendidas como grafite – acionam dúvidas, guardam em si o mistério de sua realização, de seu porquê, de quem conosco fala por ali. A pichação constitui-se em envolvimento, curiosidade, ou seja, o que importa é ela como gesto.

A partir da semiótica e nas perspectivas veroniana e bakhtiana, o alerta feito por Han sobre a importância da forma ganha outros contornos. É necessário perceber que o significante não se reduz à materialidade do signo, mas inclui a gramática de produção e de reconhecimento no processo de produção dos sentidos e das ressignificações. Na pichação, portanto, não é só o que está na parede que é o significante, mas toda a dinâmica, o sistema de operações discursivas que faz parte desse significante. Por isso, encaixar a pichação no âmbito da arte é colocá-la em outro sistema, higienizando seu processo, cristalizando-a – como propõe Milton Santos (2006) ao referir meios de ação que pertencem a outro momento mas mantêm-se no presente. Cristalizar a pichação nas esferas da arte é uma forma de institucionalizá-la, de civilizá-la, como diz Russi (2016a).

Quando o grafite é transportado às matrizes da arte (domesticar o que não se pode controlar), ele se torna um produto, muito distante de uma atividade (inteligente), razão pela qual sentidos são despertados (ligando uma coisa à outra) quando andamos pelas ruas de uma cidade. (RUSSI, 2016a, p. 68)

Compreendemos, então, que a classificação da pichação como arte pode revestir-se da sua valorização como processo social, porém, acaba por atuar como mecanismo metonímico e descontextualizante, atenuando sua potência iconoclasta amparada não tanto em seus distintos tipos de traços, mas na sua capacidade de intervir na espacialização do urbano. O deslocamento de pichações para museus e galerias coroa essa domesticação da iniciativa de interferir no cotidiano da urbe, abrigando-a (a domesticação).



Nova Iorque, jul. 2018.
Fonte: foto enviada por uma amiga.



Calgary (CA), jun. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.

A pichação pode ser entendida como uma comunicação distópica, no sentido de que faz o que não pode ser feito, mostra o que deve continuar escondido, indica facetas rejeitadas da semiosfera urbana. Também constitui-se como existência heterotópica, fora de lugar, que reafirma a existência de outros, aos quais é negada voz na nuclearidade da urbe. Nesse jogo, de revelação distópica e insinuação heterotópica, toma forma a potência iconoclasta, de modo que o embricamento dessas proposições instaura uma espécie de instabilidade base para a vivência do gesto pichação como operador de sentidos. Museologizar a pichação é retirar-lhe sua atuação distópica e heterotópica, logo, é retirar-lhe sua força iconoclasta, higienizando e domesticando-a. Podemos imaginar que, então, a cidade perde uma das fortes possibilidades de autointerpretar-se. Consideramos fundamental para a re-xistência da pichação como gesto iconoclasta urbano que ela seja mantida onde é produzida, ou seja, na rua e que, se for importante nomeá-la como arte – para prestigiá-la –, ela seja referida como arte **da** rua, que é o seu lugar.

4.2.2- Pichações instagramadas

Outra forma de deslocamento das pichações que se tornou ainda mais comum é a inserção de registros de pichações na plataforma Instagram. Por constituir outro tipo de espacialidade e, logo, de relação, pensamos que observar que dinâmica que se articula na tensão entre a espacialidade da plataforma e o gesto pichação pode ajudar-nos a elaborar sobre iconoclastia. Portanto, pontuamos, a seguir, algumas considerações situadoras dessa relação não porque também a pichação aparece representada na esfera on-line – aqui no Instagram – mas porque pensar sobre essa dinâmica colabora na elucidação do que entendemos por pichação como semiose iconoclasta. Para tanto, parece-nos importante pensar sobre dois aspectos em relação a isso: que espaço é esse e como a pichação se relaciona com esse deslocamento.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.

Embora possa parecer óbvio, é bom esclarecer que o Instagram é uma plataforma de circulação de fotos e vídeos, conhecida como uma rede social on-line e como aplicativo. Pertence ao Facebook, e pode-se realizar postagens em ambos simultaneamente. Sua adesão cresceu rapidamente¹⁷⁸. Há tanto perfis individuais como institucionais e temáticos. Os perfis relacionados, já em sua nomenclatura, à pichação, são inúmeros¹⁷⁹.

Para pensar sobre a tensão entre a pichação e sua representação no Instagram, recorreremos especialmente a Milton Santos, Paul Virilio, Pierre Lévy e André Lemos. A considerações desses pensadores relacionaremos posicionamentos de Campos, Rancière, Canclini, Han e Ferrara.

A primeira pergunta é¹⁸⁰: Que espaço é este, o Instagram?

178 Lançado em outubro de 2010, o Instagram contava em 2016 – segundo pesquisa – com 1.158 bilhões de usuários. Disponível em <https://www.oficinadnet.com.br/post/16064-quais-sao-as-dez-maiores-redes-sociais> Acesso em 01/07/2021.

179 Embora esta não seja nossa preocupação, a título ilustrativo, referimos aqui o resultado de uma pequena e rápida busca. Ainda se poderia fazer buscas associadas por variações do termo e haveria algumas diferenças, pois depende do que está na descrição. De todo modo, seja qual for o termo, a lista chega sempre próximo dos 60. Deve ser um limitador do aplicativo. Listamos a seguir o que encontramos buscando por “pichação”:
 paredesciscada/artenobanheiro/pixacao_e_arte/gashpicho/#pichação/movimento_pichacao_21.anos/
 pichacao/pichacao_2/pichacaoderua/frases_pichacao/paredes_viva/pixoms/pichacaodequebrada/
 pichacao_e_fotomanipulacao/pichacao_pichacao_sincera/meucoracaonarua/#pichacao/pichacao_nas_ruas/
 entrelinhas_da_pichacao/pichacaoemmuros/pixo_/picha.dor/pichacaocarioca/fraseseversos /
 jose_vitor_terra/pixo_sp/#pichação/retincenci4/rabiscos_br4/velha_guarda_do_pixe_pe/instapichado/
 frasespichacao/pichacoesbr_/pichasp/instapichacao/pichacaoepoesia/frasespichacao_/kaju_dsd/pixacao_65/
 pixa_pra_ela/br.pichacao/vc.e.uma.pichacao/pichacaodabad/foreverscraw/voceehumapichacao/
 frases_pichadas_57/pichacaoderuasp/pichacaografite/pichacaoofc/eliminapichacao/
 pichadores_de_pernambuco/ocinanjsp/pichacaooficial/frasesemmuros/pichacaoeamor/pichacaoarte/
 papodepichacao/universopichacao

180 Como provoca Laurie Anderson no álbum “Home of the Brave”, de 1986.

A partir de Milton Santos (2006), o Instagram pode ser entendido como um espaço, pois constitui-se como plataforma configurada por postagens feitas por seus usuários, relações estabelecidas por eles, projeções ali inseridas, ou seja, um lugar de fluxos. Tem suas características fixas e descritíveis (lugar), mas o que faz dele um espaço é o fluxo de postagens junto à interação entre os usuários. É o uso que faz o espaço.

Lembrando de aporte de Armando Silva, que afirma ser a tecnologia não só um modo de visão “mas também de um modo de espaço público” (2006a, p. 352), procuramos observar o uso da plataforma Instagram como indicador do estado das técnicas – como diz Santos (2006, p. 16) – e, assim, como indicador de nossas relações espaço-temporais no mundo. De imediato, ao observar o Instagram, a caracterização do espaço como uma rede on-line pode induzir à percepção de que há um espaço global, no qual pessoas do mundo estão simultaneamente. Porém, Santos esclarece que não há nem espaço nem tempo globais, “apenas, espaços da globalização, espaços mundializados reunidos por redes” (2006, p. 227). Mesmo assim, fala-se que estar em uma rede social é sentir-se parte de um grande todo. A impressão de integrar uma grande tribo global parece potencializar a força social desse ambiente, o que se materializa na representação dos usuários, nas postagens feitas, nas reações geradas.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.

De todo modo, as redes sociais caracterizam uma espacialidade, pois percebemos nelas as condições definidoras do espaço, segundo Santos: compor-se de um sistema de objetos e de um sistema de ações, que não podem ser vividos separadamente. Há características

associáveis entre espaço urbano e espaço das redes on-line. E há diferenças. No caso do Instagram, fala-se comumente de espaço virtual. Embora não trate especificamente das redes digitais, Santos (2006) fornece características relevantes para pensarmos sobre seu funcionamento como espaço. Para ele,

as redes são virtuais e ao mesmo tempo são reais. Como todo e qualquer objeto técnico, a realidade material independente das redes é ser uma promessa. [...] a primeira característica da rede é ser virtual. Ela somente é realmente real, realmente efetiva, historicamente válida, quando utilizada no processo da ação. (2006, p. 187)

Santos explica que as redes estruturam-se via tecnosfera e psicofera. “A tecnosfera é o mundo dos objetos, a psicofera é a esfera da ação” (2006, p. 173). No caso do Instagram, podemos dizer que a tecnosfera compõe-se nas características técnicas da rede on-line; e a psicofera, de ideias, crenças e paixões, da produção de sentido. Além disso, é a psicofera que fornece regras à racionalidade ou estimula o imaginário (SANTOS, 2006, p. 172). O aspecto comunicacional assume importância a partir da aparente troca de informação como ponte entre usuários. Para o autor, “é a informação que permite a ação coordenada, no tempo e no espaço, indicando o momento e o lugar de cada gesto e sugerindo as séries temporais e os arranjos territoriais mais favoráveis a um rendimento máximo da tarefa projetada” (2006, p. 148). Ilustrativo disso é o compartilhamento de ações em direto no Instagram.



Storie do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Storie do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Storie do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.

Na seção “*Storie*”, o usuário pode disponibilizar em foto ou vídeo o que está captando naquele momento. Posteriormente o registro pode continuar disponível na bio do perfil, como é o caso da pichação feita por @miguelmolina. Transmitida ao vivo, no final de março de

2021, o vídeo foi depois editado e nomeado de “Contraditório”. Na ação, em uma das principais vias de trânsito de Brasília e junto a um dos acessos ao Parque da Cidade, o pichador pinta o presidente do Brasil – Bolsonaro – como um palhaço responsável por milhares de mortes. É possível ver que uma viatura da polícia logo se aproxima e três homens fardados conversam com Molina. Mas logo retiram-se, e o pichador conclui o trabalho. Em seu perfil no Instagram, ele comunica, dois dias depois, que sua intervenção já havia sido apagada, ao contrário de outras que também lá estavam.



Print do vídeo “Contraditório”, mar. 2021.
Fonte: bio de @miguelmolina



Print do vídeo “Contraditório”, mar. 2021.
Fonte: bio de @miguelmolina

A ação praticada no chamado mundo real é registrada e disponibilizada em simultâneo no chamado mundo virtual. Os tempos convergem, de tal modo que, enquanto a pichação é feita, outros usuários podem assistir a execução ou, se quiserem, se dirigir ao local e interferir – colaborando para que ela seja concluída ou interrompendo a ação. Além disso, o registro imagético permanece e foi usado para referir a pichação em sua efemeridade material: produção pelo enunciador, receptividade imediata durante a feitura e seu apagamento material dois dias depois. A enunciação, porém se mantém, e, neste caso, o registro em vídeo disponibilizado configura novos operadores de sentido que deslocam essa enunciação para outras esferas.

Parece-nos, então, que, a partir de distintos lugares, vive-se, também pela espacialização on-line, “momentos unitários, unidos por uma lógica comum”, como diz Santos (2006, p. 128), o que, porém, não significa que estejam unificados, apenas ocorrem simultaneamente. Faceta marcante da contemporaneidade delinea-se aí, a rapidez da difusão (SANTOS, 2006, p. 116), por meio da qual expandem-se as possibilidades de intercâmbio e, com isso, complexificam-se as relações e alargam-se os contextos, diz o autor (2006, p. 171).

Nesse cenário de espacializações, Milton Santos descreve a atuação de forças em direções contrárias: centrípetas e centrífugas. Para o autor, as forças centrípetas, resultantes dos processos econômicos e sociais, constituiriam “forças de agregação, são fatores de

convergência” (2006, p. 193). Embora Santos diga que são forças homogeneizantes e aglomeradoras, pensamos que a pichação caracteriza uma ação centrípeta. É fruto dos processos sociais, é agregadora e promotora do pertencimento. Mas não vemos na pichação a homogeneização, pelo contrário. A pichação marca a heterogeneidade da sociedade e das cidades e dá visibilidade à alteridade – reivindicada. Já as forças centrífugas, diz Santos (2006), são desagregadoras. Verticalizam os processos e atuam sobre as forças centrípetas. “A solidariedade interna ao subespaço, providenciada pelas forças centrípetas, está permanentemente perturbada pelas forças centrífugas e deve permanentemente ser refeita”, afirma ele (2006, p. 194). O movimento centrífugo empurra para a margem; o centrípeto desloca para o centro, como se verifica, também, quanto às preferências de lugares a pichar. A pichação busca o centro. Mas no Instagram, cogitamos que se estrutura uma espécie de simulação de agregação e convergência que, porém, são só aglomerações identitárias, porque reúnem homogeneidades. Embora no Instagram, como um todo, se possa observar heterogeneidade, na sua dinâmica verifica-se a lógica das «bolhas», em que se reúnem e interagem perfis com escolhas similares. Por isso, diferente da pichação no mundo externo à web, no Instagram enxergamos uma movimentação centrífuga mascarada de centrípeta. A convergência temporal seria o aspecto proporcionante da ilusão de convergência e agregação.



Storie do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Storie do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Storie do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.

O antropólogo Ricardo Campos expressava, em 2012, no texto “A pixelização dos muros”, a percepção de uma transição gradual da pichação dos muros para as telas e redes eletrônicas, “alterando a forma como esta atividade se produz e se dissemina, sendo

actualmente dirigida a um público cada vez mais vasto” (2012c, p. 543). O autor destacava, portanto, tanto a abrangência da pichação ao estar representada em plataformas digitais, e não mais somente em suportes especializados fisicamente, quanto a interferência na visão dos enunciadores primários da pichação que, ao terem sua obra inserida no ambiente on-line, considerariam esse aspecto, e isso acabaria por influenciar a ação pichadora (2012c, p. 559). Na época, Campos assinalava essa circulação das imagens de pichações na internet como «transformação dos muros em *pixels*», apostando¹⁸¹ que “a disseminação de bens visuais não está mais controlada por governos ou grandes corporações mediáticas, estando atualmente disponível a produtores não especializados” (2012c, p. 562), o que ampliaria a visibilidade da prática sem trazer questões de vigilância ou de modificação da vivência. Hoje, porém, o autor entende¹⁸² que isso alcançou outra projeção, alavancando comunidades pichadoras mas, também, alimentando disputas por visibilidade e inserção mercantil.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.

A partir das considerações de Campos (2012c), lembramos do *Google Earth*, o aplicativo com simulações geográficas por onde podemos, inclusive, experimentar a percepção de deslocamento visual por ruas e outros ambientes. Poderíamos, nesse caso, ter um acesso mais direto aos muros com as pichações disponíveis nas ruas? Sim e não. Parece-nos que o uso de filtros de direcionamento aí realmente tende a ser menor, mas é preciso lembrar que as imagens não correspondem ao tempo real (presente) e que o dispositivo pode entrar em *off*, se assim for interessante ao algoritmo. Além disso, de toda forma, continuamos

181 Assim como Lévy o fez, o que retomamos à frente.

182 Como a nós expressou em conversa via *Skype* em 05/06/2020.

na esfera da realidade virtual, ou seja, da relação entre nossas interpretações e projeções com representações indicadoras da potencialidade ou não desse real. Não é possível viver a realidade atualizada por ali. Não é possível mobilizar os vários sentidos e sentir-se tocado por todo contexto sinestésico que envolve a pichação e que pode nos atingir e mobilizar. A relação ainda é à distância e restrita a imagens. Permanecemos em nível de superfície.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.

Paul Virilio (1997, 1998) faz uma discussão bem apocalíptica do uso das novas tecnologias comunicacionais e destaca a velocidade como elemento desagregador das condições vivenciais da integração humano-habitat. Para ele, a cidade como ambiente agregador foi destruída, não sendo mais capaz de oferecer trajetos para a coletivização e a constituição dos sujeitos. O que conduz os cidadãos hoje seria a velocidade, que se torna mecanismo de controle. Virilio lembra que a velocidade “não é um fenômeno, mas a relação entre os fenômenos” (1997, p. 16), constituindo meio de tensão entre sujeitos e destes com o mundo. Para o autor, nessa relação perde-se a noção de cidade real, que “é para mim a do corpo social, o lugar das pessoas que a habitam” (1997, p. 47). Como lugar da política e da filosofia, a cidade constituiria-se e aos cidadãos em trajetos e trajetividades, pois “é o lugar da proximidade entre os homens, da organização do contato. A cidadania é a organização dos trajetos entre os grupos, os homens, entre as seitas, etc”, diz o autor (1997, p. 42).

A partir disso, pensamos na intermediação como a relação entre virtual e atual, representada na noção de real¹⁸³. A noção de realidade estaria para o imaginário daquilo que é

183 Como também veremos em Pierre Lévy, mais à frente.

ativado por alguma representação (virtual) e que pode, ou não, ser atualizado, em ação. Assim, a enunciação de uma pichação desencadeada por @miguelmolina – referida anteriormente – é virtual para quem assiste o vídeo em direto no *storie* do Instagram e representa uma realidade, vivida pelo pichador naquele momento e atual somente para ele. Os usuários da rede on-line relacionam-se com aquele momento e acontecimento em potência, projetando-os como realidade, mas não atualizam a experiência, não a vivenciam. Nesse sentido, quando preferimos o distanciamento à proximidade, estaríamos destruindo a nós mesmos e à cidade, “ou seja, o direito à cidade”, pensa Virilio (1997, p. 44). E alerta que, por comunicações virtuais, configuraria-se um hipercentro mundial, gestado “nas autopistas eletrônicas. Esta cidade está por todas partes e por nenhuma ao mesmo tempo” (1997, p. 73), o que representaria um enorme risco à democracia.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.

Embora por vezes as falas de Virilio nos pareçam um tanto tradicionais – quando questiona o divórcio e a fragilização das fronteiras territoriais –, o autor nos auxilia no pensar sobre a necessidade de espaços de resistência, em que os sujeitos possam esquivar-se do brilho das telas e reencontrar-se com o outro e, assim, consigo mesmo. É linda a referência que faz Caravaca Hernández, sobre a proposta do autor de “transformar o discurso proibitivo e sancionador do “Filhos, não corram pelo quintal, vai parecer maior para vocês”, em um “Corram, corram, crianças, pelo amplo quintal delimitado”” (1997, p. 414). O movimento é liberador de forças, inclusive criativas, já referia Santos (2006).

Nessa direção, é importante lembrar que a pichação interfere no e constitui o espaço da

urbe, ou seja, o fluxo urbano. Pressupõe movimentos e modifica trajetos. Requer contato e proximidade. Mas tais características desfiguram-se na esfera digital. Parece-nos, a partir de Virilio – que, no mundo on-line, nossa corporeidade resta reduzida ao âmbito animal, nosso corpo humano, e abstraem-se as dimensões territoriais e sociais – apontadas pelo autor como “indiscutivelmente ligadas” (1997, p. 46). Ambiente e sociabilidade pretendem envolver-nos em conexões virtuais, simulando o real, mas a atualização das relações com ambas as dimensões fica prejudicada.

A percepção de Virilio nos fez lembrar de uma consideração de Hannah Arendt, no prólogo de “A condição Humana”. Ela refere ter se impressionado, no contexto das relações humano-tecnológicas, com a reação à notícia do lançamento de um satélite em 1957 ao espaço sideral. Diz Arendt:

O curioso, porém, é que essa alegria não foi triunfal; o que encheu o coração dos homens que, agora, ao erguer os olhos para os céus, podiam contemplar uma de suas obras, não foi orgulho nem assombro ante a enormidade da força e da proficiência humanas. A reação imediata, expressa espontaneamente, foi alívio ante o primeiro «passo para libertar o homem de sua prisão na terra». (2007, p. 9)

O estranhamento de Arendt é exatamente à consideração de vivermos fora de nosso habitat, que nos faz como somos. Virilio diz: “não há corpo próprio sem mundo próprio, sem situação. O próprio corpo está situado em relação ao outro [...] embora também esteja situado em relação ao próprio mundo” (1997, p. 46). E no Instagram, interagimos com outra esfera, que não a corporeidade. Virilio esclarece que, na telepresença, o agora substitui o aqui, instituindo “um problema de sociografia, de relação com o outro, de relação com o mundo” (1997, p. 46). Mesmo considerando que a realidade, o mundo, as existências são, antes, mentais do que físicas, é preciso consciência disso – o que, porém, não é equivalente à vivência no atual.

A síntese da questão pode ser entendida no que Virilio (1997) chama de estética do desaparecimento. Fisicamente distanciados, relacionamo-nos informacionalmente, ou seja, por códigos, representações. Isso não seria novidade. Já o uso da palavra evidenciou tal modalidade. Mas agora há sequências de imagens em convergência temporal. Simula-se um efeito de vida, mas que se dá através de representações, com que interagimos, o que “distorce os planos distantes e os próximos e torna nossa relação com o mundo uma relação em que o longe e o perto são vistos no mesmo plano”, afirma Virilio (1997, p. 83). Perde-se, portanto, a referência, o olhar em perspectiva. O que nos lembra de uma das máximas de Debord: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada

por imagens” (2003, p. 14). Tal forma de relação resulta em não situarmo-nos e, logo, em não-pertencimento.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.

Fonte: *print* do Instagram.

A pichação, contudo, é uma ação de interferência situada, com referência a um espaço-tempo reivindicado para si. Demarca pertencimento, sinaliza vínculo – mesmo que este seja negado. Por outro lado, quando as pichações aparecem como imagens no Instagram, enxergamos o espelhamento virtual do urbano – como propõe Virilio (1997, p. 48) – o que indicaria a substituição do espaço público por imagens públicas. Perde-se a experiência, a condição de testemunhas, e a história deixa de referir-se ao processo e passa a narrar sobre o enunciado. É a história das imagens de pichações.

Frente aos *posts* com registros de pichações, somos espectadores reduzidos à observação do momento presente. Como não há espacialização, as pichações aparecem como um corpo homogêneo, superficial, sem identificação com os processos vivos da urbe. No lugar da sensação de deparar-se com uma intervenção ao andar pela cidade, agora recebemos apenas informação. Em consequência,

a repetição da informação (já conhecida) perturbará cada vez mais os estímulos de observação, extraindo-os automática e rapidamente não só da memória (luz interior) mas, sobretudo, do olhar, a ponto que, a partir daí, a velocidade da luz limitará a leitura da informação e o mais importante na eletrônica informática será o que é apresentado na tela e não o que se guarda na memória. (VIRILIO, 1998, p. 51)

Essa parece ser a realidade de nosso contato com a pichação midiaticizada. Deparamo-nos com imagens de pichações. E isso faz toda diferença em relação à semiose pichação e à sua potência iconoclasta. Embora as pichações ainda sejam um fenômeno contemporâneo, o

que observamos em muros e paredes e o que vemos no Instagram não é a mesma coisa. É essa diferença se dá devido ao meio em que temos contato com tal manifestação – a rua ou a plataforma on-line acrescida da dinâmica da infração ou da permissão.

Em contraposição à visão problemática das interações on-line, retomamos alguns aspectos da visão de Pierre Lévy (1999), que defende o potencial integrador e comunitário do ciberespaço. Embora sua perspectiva seja de deslumbramento com as possibilidades do on-line e muitas das proposições do autor possam, hoje, ser consideradas datadas, o olhar de Lévy ajuda-nos a discutir o que acontece com a dinâmica pichadora a partir da inserção e compartilhamento de imagens de pichações no âmbito de redes sociais digitais. Assim, recorreremos à elaboração do autor como um possível disparador de percepções face à dinâmica iconoclasta que enxergamos na pichação.

De início, constatamos a preocupação de Lévy, em seu “Cibercultura”, frente às práticas exploratórias e unidirecionais que constituem nossa sociedade e a percepção de que a popularização do ambiente on-line seria uma oportunidade para sua redenção e reconfiguração. Usando noções como laço social, centros de interesses comuns, compartilhamento, aprendizagem cooperativa, relações desterritorializadas e comunidades virtuais, Lévy (1999, p. 131) faz uma projeção que, se alcançada, proporcionaria um cenário bem melhor do que vivemos hoje. Mas é evidente que o autor sobrevalorizou o potencial do sistema em redes on-line e desconsiderou a dinâmica neoliberal que estrutura, utiliza e controla qualquer dispositivo em uso.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.

Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.

Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.

Como queremos observar a dinâmica espacial do Instagram, interessa-nos a caracterização, que faz Lévy, ao afirmar: “o ciberespaço, dispositivo de comunicação interativo e comunitário, apresenta-se justamente como um dos instrumentos privilegiados da inteligência coletiva” (1999, p. 27), a partir do qual, portanto, inúmeras vozes poderiam ser ouvidas, em fluidez e – aí o grande equívoco – não seria possível controlar essa dinâmica (1999, p. 16). Recentemente, em entrevista¹⁸⁴ on-line, Lévy reconfigura algumas dessas avaliações e fala, inclusive, do surgimento de “uma nova forma de política, o Estado-plataforma, com a integração de todas as funções regalianas¹⁸⁵ pelas grandes plataformas e com uma fusão político-econômica” (2020, 26:50-27:09). Entendemos, então, que o autor percebe que há controle, forte, sobre o ciberespaço.

É ao abordar a diferenciação e a relação entre as noções de virtual e real que Lévy nos faz pensar sobre a diferença entre a relação com a pichação no ciberespaço e na rua. A partir da compreensão filosófica de virtual, o autor equivale tal noção à existência em potência mas não em ato. Assim, “o virtual é obviamente uma dimensão muito importante da realidade” (1999, p. 48), de modo que algo pode ser virtual e real (produção mental), mas nem sempre é atual ou atualizado, ou seja, efetivado materialmente. Logo, “o virtual não se opõe ao real mas sim ao atual: virtualidade e atualidade são apenas dois modos diferentes da realidade”, diz Lévy (1999, p. 48). Juntando a isso a associação que o autor faz entre virtual e a noção de desterritorializado, podemos dizer que a atualização – sempre situada no espaço-tempo – configura-se na enunciação. Entendemos, então, que a pichação se efetiva como intervenção, como ato transgressor de resistência e quebra da cidade-mídia institucionalizada ao existir na rua, em sua atualização, tanto por parte dos pichadores com tinta nos dedos quanto dos transeuntes que se deixam tocar pela ação e a ela dão continuidade – ou apenas na esfera da realidade ou atualizando-a em reação. Porém, no Instagram, temos a realidade dos enunciados identificados como pichação alimentada por sua representação – virtual –, mas não chegamos à vivência da enunciação em nível de atualização. Nossa participação, na continuidade ressignificadora daquilo que interpretamos, refere-se a um recorte daquela semiose, agora em circulação em outro formato e descontextualizada, logo, retirada de sua potência em ação.

184 Entrevista intitulada “Inteligência coletiva digital: os primórdios de uma revolução antropológica?”, para “Ateliê de humanidades: instituição de livre estudo, pesquisa, escrita e formação”, em 3/12/2020.

185 As funções de governo, do executivo.

É interessante que Lévy marca enfaticamente que o virtual não substitui o real, mas considera que a virtualidade influencia a realidade e sua atualização, complementando ou complexificando percepções (1999, p. 214-215). Para ele, “o ciberespaço encoraja um estilo de relacionamento quase independente dos lugares geográficos (telecomunicação, telepresença) e da coincidência dos tempos (comunicação assíncrona)” (1999, p. 50). Nos damos conta, então, de que falamos, portanto, das mídias terciárias – como diz, Norval Baitello em “A era da iconofagia”, o que indica que, embora tenhamos superado a necessidade de presença espaço-temporal para nos comunicarmos, agora somos a partir de uma realidade virtual. E isso pode ser problemático.

Voltando à defesa da cibercultura feita por Lévy, um dos problemas percebidos desde a incorporação de tecnologias ao cotidiano, como a escrita, é a descontextualização do representado, o que, porém, seria superado na cibercultura pela universalidade global possível, expressa o autor (1999, p. 14). Entretanto, embora entenda a descontextualização como algo problemático – como quando diz que “é difícil compreender uma mensagem fora de seu contexto vivo de produção” (1999, p. 114) e quando critica o contexto global instaurado pelas mídias, que não partem de interações vivas (1999, p. 117) –, Lévy contrapõe a interconexão como um grande ganho possível pelo ciberespaço e que “a conexão é sempre preferível ao isolamento” (1999, p. 127). Porém, o que exatamente é uma conexão? Podemos lembrar que isto se refere a dispositivos comunicacionais, logo, contempla canais, formas de acesso. Mas em que condições isso funciona?

Pedro Russi joga oxigênio sobre essa reflexão em conversa¹⁸⁶ on-line de que participou. Para ele, a conexão configura somente uma passagem – assim como a via em detrimento da rua. Não há encontro, não há nó, não há vivência. Por isso, não se constrói vínculos. Como ficaria, então, em perspectiva qualitativa, a construção da inteligência coletiva, de que fala Lévy? Seria somente troca informativa, ou seja, construí-la apenas por conexões, sem vinculação? Parece-nos que permanecemos em nível superficial.

186 Em 14/04/21, intitulada “Tejiendo histórias”, para o programa “Pensamento Crítico” da CIESPAL, junto com a jornalista Marina Casales.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.

Quando Lévy propõe a categorização dos dispositivos comunicacionais, segundo a relação estabelecida entre os participantes da comunicação, como “umtodos, umum e todostodos” (1999, p. 65), em que o ciberespaço se estruturaria na relação «todostodos», ele diz que, como consequência, passaríamos da visão de canal e rede de comunicação à “sensação de espaço envolvente”, ou seja, o espaço constituiria-se como canal interativo (1999, p. 127-128). Embora o autor queira destacar, dessa forma, a dinâmica horizontal de comunicação, ele mesmo refere, antes, uma das consequências da grande dimensão e alcance comunicacionais da esfera on-line: “nosso universo informacional se dilata mais rapidamente que nosso universo de interações concretas. Em outras palavras, a ascensão do virtual provoca a do atual, mas a primeira desenvolve-se mais rápido que a segunda” (1999, p. 219-220). Ou seja, corremos o risco, grande, de viver muito mais restritos a referências virtuais do que reais ou atuais, em vivências concretas em de proximidade.

Sentimos bem essa desproporção referencial em nossa pesquisa. A observação de postagens sobre e com imagens de pichações não constitui o foco do estudo e só começou bem depois de nossas andanças e registros de pichações pelas ruas das cidades. Mesmo assim, em pouquíssimo tempo e sem seguir muitos perfis, a quantidade de imagens oriundas do Instagram que guardamos supera, em muito, a que produzimos em deslocamento físico em janela temporal bem maior. Inferimos, então, ser bem mais fácil um usuário de Instagram deparar-se com vários enunciados de pichações ao navegar alguns minutos on-line do que ao se deslocar fisicamente pela cidade no mesmo período. Realmente as pichações, como

registros visuais, alcançam maior visibilidade no Instagram e podem configurar, facilmente, grande expressividade pela quantidade exposta nos *feeds* e *stories*. No entanto, quantidade não é duração, como diz Han (2020a), nem profundidade, não são criadas, então, relações com vínculo. Reconhecemos que o acesso às representações no ciberespaço do Instagram deve participar no processo mental de ressignificação do real – nesse caso, do que é a pichação –, assinalamos, entretanto, que, ao navegarmos pelo Instagram, estamos imersos nas postagens daqueles que escolhemos seguir, logo, pressupostamente, pouco corremos o risco de sermos intervistos por alguma manifestação incômoda ou inesperada naquele fluxo – que é o que acontece com as pichações no cotidiano urbano.

O brasileiro André Lemos compartilha da visão entusiasta de Lévy – de quem foi orientando – em seus estudos sobre a relação entre ciberespaço e espaço urbano. Também ele cogita uma grande potência de transformação do coletivo, no sentido da solidariedade, a partir da inserção da dinâmica on-line no cotidiano, já que o ciberespaço constituiria-se em conversações, que poderiam reconfigurar áreas da vida social (2017, 1:41-1:50). Para o autor, as relações em âmbito virtual podem levar à constituição de espaços de fluxo que transformariam os espaços de lugar – como ruas e praças –, reconfigurando-os em espaços flexíveis e comunicacionais (2005, p. 4). Dessa maneira, a fluidez seria elemento fundamental na cidade-ciborgue – que sucede a cidade industrial (1870), a cidade industrial satélite (1920) e a cidade-máquina (1970) –, de modo que não seriam mais os espaços públicos de encontro e compartilhamento de experiências os definidores das cidades, mas “as telecomunicações [que] não vão simplesmente substituir o espaço – elas irão definir como o espaço vai ser entendido, usado e controlado” (2004, p. 141-142). Como consequência dessa reorganização, diz Lemos, teríamos a privatização do espaço público e a publicização do privado, porém, em contraposição, um cidadão hiperconectado, o cidadão-ciborgue (2004, p. 142), o que favoreceria “a emergência de novas formas micro-políticas de ação” (2005, p. 15). Somos capazes de enxergar essa perspectiva de parcial empoderamento instrumental pelos dispositivos móveis de comunicação, afinal, como diz Kern, em “Ciudad feminista”, se faz muito alarde sobre o isolamento provocável pelo uso das tecnologias digitais como o telefone celular, como se antes disso fosse tudo lindo e amigável. Para ela, quem só vê problemas no uso das tecnologias do on-line não considera “com certeza, que para algumas pessoas o telefone e os fones de ouvido fazem parte de um kit básico de sobrevivência urbana” (2020, p. 3 – 4/123). Ou seja, o uso de um dispositivo de isolamento e, simultaneamente, conexão

favoreceria a sobrevivência a importunos machistas, por exemplo, e a rede de segurança e apoio própria da amizade feminina.

Lemos mantém a perspectiva otimista quanto à potência solidária da cibercultura, porém, hoje destaca nela algumas problemáticas. Ao falar que vivemos em um regime “PDPA” – plataformização, dataficação e performatividade algorítmica (abril 2020), o autor ressalta a problemática da vigilância, destacando que esta não ocorre por gestão de imagens – como na série televisiva *Black Mirror* – mas pela dataficação e monitoramento de nossos rastros, de nossos movimentos; portanto, de forma bem pior do que no retrato da sociedade distópica. Assim, hoje estão colocadas em xeque “ideias de liberdade, emancipação e conhecimento que deram origem à cultura digital nos anos 90. [...] Então, as esperanças da cultura digital eram de uma abertura, menos mediada, para o conhecimento e a informação, hoje nós não temos mais isso” (LEMOS, 2020, 16:20-16:50). Importante situar o contexto de consumo nessa caracterização, e o autor expressa que a modernidade nos transformou “em meros consumidores, apáticos, sem poder fazer muita coisa pela cidade” (16/07/2013, 10:18), inclusive porque – como já afirmava antes – “a hiperconexão é aqui uma nova forma de consumo e narcisismo. O grande desafio do urbanismo contemporâneo das cidades-ciborgue será articular o cidadão-consumidor-ciborgue (informado-conectado) da cibercultura com a pólis” (2004, p. 143).



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.

Na perspectiva de Lemos, é trabalhada a relação entre espaço urbano e on-line. Entendemos que o autor expõe a interferência que a realidade virtual intensamente inserida no

cotidiano pode desencadear. No caso das pichações no Instagram, cogitamos que a circulação de imagens de pichações na plataforma on-line atua sobre a percepção e, logo, sobre a relação dos sujeitos urbanos com as pichações no mundo atualizado da urbe. Talvez as pessoas passem a prestar mais atenção às pichações pelo caminho e até as fotografem para depois postarem seu olhar no Instagram. O espaço antes demarcado pelo gesto pichador em sua dimensão pública passaria a ser entendido na dimensão do privado e individualizado ao ser associado como atributo da percepção do sujeito que a capta e a si associa na plataforma digital. Parece-nos, então, que se acopla à prática da pichação no mundo real a dinâmica consumista e narcisista que perpassa a lógica de publicização do privado na rede social do Instagram. Portanto, a potência iconoclasta da semiose pichação é anulada.

Ao nos dedicarmos ao segundo ponto que estipulamos – como a pichação se relaciona com esse deslocamento –, é ainda a perspectiva narcisista que referimos para cogitar o quanto a associação da imagem de pichações aos perfis da rede banalizam a prática de apropriação do espaço público urbano. Segundo Lemos, “busca-se o que é vivido junto, a cumplicidade. Não mais sociedade do espetáculo, mas o espetáculo da vida banal do dia-a-dia compartilhado” (2007, p. 35), e o mais importante seria tocar, atingir o outro, mesmo quando este está ao meu lado – (“veja essa foto que fiz agora”), ilustra o autor.

Impossível não lembrar, por isso, de afirmação feita por Juremir Machado da Silva, na COMPÓS 2008. A partir da superação da sociedade do espetáculo, em que passivamente contemplávamos e admirávamos o outro, agora, “no hiper-espetáculo, a contemplação continua. Mas é uma contemplação de si mesmo em um outro, em princípio, plenamente alcançável, semelhante ou igual ao contemplador”, diz Juremir (2007, p. 31). Parece-nos que se estabelece aí uma espécie de jogo de cumplicidades: eu também sinto, faço, penso, tenho isso! E Lemos assim situa essa conduta: “Essa circulação é uma forma de fazer contato, comunicar, construir um pacto pela banalidade do cotidiano” (2007, p. 37). Seria, então, a vida comum o foco da interação. “Na realidade, nada acontece, a não ser a vida banal”, diz Lemos (2007, p. 38). Nesse caso, a pichação, inserida na vida banal, compõe seu fluxo ou interrompe a fluidez urbana consolidada e promove desvios e rupturas? Ao aparecer no Instagram, a pichação torna-se mais uma imagem do cotidiano, do que faz parte das nossas vidas ou ainda consegue interferir, dissonar, quebrar a dominância imagética daquela esfera?

Quanto a isso, aparece um aspecto interessante sobre a gramática do on-line. Lemos aponta uma mudança na função social das fotografias, que, antes, deviam registrar o momento

e valorizar o indivíduo, mas, na lógica de consumo manifesta no on-line, cumprem o papel de sinalizar o que temos em comum. Logo, o deslocamento da pichação – como imagem – para um ambiente como o do Instagram impõe-lhe a sujeição à gramática daquele espaço e do fluxo ali programado. Compreendemos, portanto, que a potência iconoclasta é desfeita na inserção da imagem pichação no Instagram.

Uma das qualidades atribuídas à cibercultura é a de conexão, como um aspecto altamente positivo por ela possibilitado, mas mesmo Lemos alerta que “a era da conexão não é necessariamente uma era da “comunicação”” (2005, p. 9). Diríamos que a percepção da experiência comunicacional propiciada pela esfera digital é menos profunda, menos intensa, não sendo comparável à vivência de enunciações atualizadas. Conexão não significa proximidade, apenas sua simulação, mantendo-se como potência do estar juntos. Mas não estamos. Entendemos a interação no ciberespaço ainda como uma relação «eu para o outro» e «eu a partir do outro», mas não como uma relação «eu com o outro». É virtual, pode ser realidade mas não está atualizada.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Storie do perfil.
Fonte: *print* do Instagram



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.

Em *live* já no contexto da pandemia covid-19, Lemos enfatizou a importância da possibilidade de conexão on-line, pois, devido ao vírus, produziu-se a necessidade do isolamento, mas, mesmo assim, não perderíamos a conexão com quem é importante para nós (2020, 22:50). Sem dúvida, a possibilidade de contato, inclusive com som e imagem em tempo real, tem sido um bálsamo em tempos de confinamento. Mas, se a conexão fosse real expressão de nossas vivências com o outro, não estaríamos sofrendo e adoecendo

emocionalmente no meio de tantos medos que perpassam estes tempos. A conexão é importante, mas não basta. Nos constituímos nos vínculos, não só com outros humanos, mas com todo ambiente que nos faz vivos. Só o acesso não nos preenche, é preciso estar com, juntos, vivenciar o encontro, não apenas «passar» pelo outro ou pelo mundo. E o mesmo vale para a pichação como semiose de potência iconoclasta. É em sua enunciação nas ruas, transgressivamente, que ela se manifesta.

No entanto, é preciso buscar compreender a dinâmica do on-line também em sua sutileza e diversidade, pois ela já constitui o cotidiano e veio pra ficar. Como diz Verón, “a Internet é uma mutação nas condições de circulação dos fenômenos midiáticos, como uma transformação das condições de acesso” (2013, p. 429). Marcando a diferenciação entre sociedades midiáticas (em que há mídia) e sociedades midiaticizadas (em que a mídia domina ao produzir o real), Verón assinala que “a Internet torna materialmente possível, pela primeira vez, a introdução da complexidade dos espaços mentais dos atores no espaço público e, conseqüentemente, torna visíveis as estratégias de inumeráveis sistemas socioindividuais fora da lógica do consumo” (2013, p. 429). Logo, modificam-se as condições de acesso comunicacional e de circulação sógnica.

Sentimos como instigantes as postagens¹⁸⁷ que acompanhamos no perfil de um dos pichadores com quem conversamos, que resolveu abrir em seu *feed* do Instagram a discussão sobre a diferença da pichação na rua e na plataforma on-line. Expondo a pergunta “O que fizemos com a pichação?” em seu *feed*, em 14/03/2019, Bonos escreve um texto com seus questionamentos sobre a relação entre a pichação e sua difusão no ambiente digital e vai respondendo aos comentários em seguida. A tensão entre o espaço físico da rua e o que caracteriza o ambiente digital está bem explicitada. Atores da cena da pichação conversam sobre como percebem o que ocorre. Um belo debate em que aparece tanto a defesa da pichação na rua quanto a defesa de postagens com imagens de pichações nas redes sociais digitais como práticas válidas. Interessante que até nisso os pichadores foram, aqui, iconoclastas, pois nem na lógica de consumo se estimula debates e reflexões sobre nossas escolhas e fazeres, nem isso é algo comum de ser visto na plataforma Instagram.

187 O total de trocas de mensagens no referido perfil é grande e está exposto nos Apêndices.



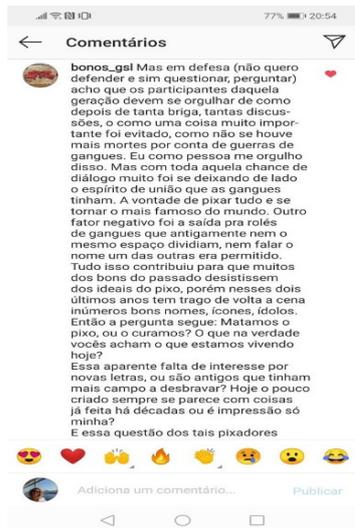
Post de B., mar. 2019.
Fonte: feed do Instagram.



Post de B., mar. 2019.
Fonte: feed do Instagram.



Post de B., mar. 2019.
Fonte: feed do Instagram.



Comentários a post de B., mar. 2019.
Fonte: feed do Instagram.



Comentários a post de B., mar. 2019.
Fonte: feed do Instagram.



Comentários a post de B., mar. 2019.
Fonte: feed do Instagram.

As opiniões expostas na conversa indicam que pichadores se preocupam e refletem sobre a interferência do uso do ambiente digital na realidade do pichar, sentem mudanças. Assinalam que um patamar atua sobre o outro. A postagem em si e a discussão que a segue possibilitam a impressão de que o ambiente Instagram é capaz de presentificar experiências da real dinâmica urbana, complementando e modificando relações com as pichações.

Também Altamirano (2018) fala, em sua dissertação, sobre a inserção de usuários praticantes de intervenções urbanas nas plataformas como o Instagram e o Facebook, e relata

que, além de serem muitos e terem muitos seguidores, os pichadores costumam expor suas façanhas e ter seus *post* repostados em outros perfis, de admiradores. Para a autora,

além de disseminar os modos de ação da prática, diversas páginas passaram a organizar verdadeiros arquivos de memória dos trajetos traçados na cidade, dos modos de interação e, principalmente, homenagear a vida e a lembrança de quem deixou suas marcas na metrópole e na história de seus parceiros. (2018, p. 253).

Nesse sentido, podemos pensar nas redes sociais digitais como uma espécie de espaço midiático que, em princípio, disponibiliza mais heterogeneidades nos processos comunicacionais. E, também por isso, “mais do que estabelecer novos lugares de pertencimento e de identificação de raízes, o importante para as mídias é oferecer certa intensidade de experiências”, assinala Canclini (2002, p. 42). O autor, então, entende que tanto a estrutura das cidades quanto as mobilizações sociais se fragmentariam, já que são totalmente embricadas com o espaço público, que precisaria ser reorganizado. E o ideal seria que as manifestações da rua encontrassem eco nos meios eletrônicos de informação, pois elas teriam baixa ressonância ao depender dos processos comunicacionais mais orgânicos, de rua, diz Canclini (2002). Mais tarde, porém, o próprio autor (2008) reivindica a importância da atuação orgânica e contextualizada nos espaços sociais, o que consideramos de total importância.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.

Embora a velocidade e o alcance da disseminação comunicacional sejam relevantes e, por vezes, determinantes, entendemos que há uma diferença qualitativa na tensão estabelecida entre os sujeitos pelos dispositivos à distância ou na convivência comum de situações. Além

do que, as plataformas on-line caracterizam filtros e uma gramática diferenciada aos quais é necessário submeter-se, o que, pode, então, não constituir uma colaboração efetiva para as lutas sociais e, mais ainda, iconoclastas. É necessário haver uma amplificação dos meios de comunicação para o fortalecimento da representatividade nos meios comunicacionais, e não a expansão dos meios.

Pensamos, então, em como a pichação se situa nesse seu deslocamento do espaço de enunciação urbano – em que ela se vincula ao ambiente e nele interfere – para o espaço de redes sociais on-line, como o Instagram. Neste meio, provavelmente as intervenções são vistas por mais pessoas, logo, alcançariam maior repercussão visual. Entretanto, a pichação não é só uma imagem e, pior, uma imagem sem sombra. Mesmo nas redes sociais digitais, com seu efeito de simultaneidade, velocidade e conexão entre os participantes, não há sombra ou reflexo das imagens, pois elas não têm movimento real, não reproduzem a dinâmica daquilo que as origina. O sujeito que rola o *feed* ou os *stories* e curte, comenta ou até reposta a imagem de uma pichação não é ou não está na situação do corpo animado¹⁸⁸ a transitar pela rua e se depara com a intervenção. O momento é outro, o espaço é outro, a tensão é outra, o corpo é outro e, nestes, há o contato com uma imagem; naquele – da rua – há o contato com uma pichação.

Há, ainda, a questão dos *likes*. A pichação existe para incomodar. Como ela pode estar no Instagram? Esta plataforma alinha-se, totalmente, à lógica de consumo, “que torna tudo consumível”, diz Han (2020b, p. 64). A circulação de imagens, *emojis* e rápidos comentários parece validar existências no sentido da agradabilidade. Vivemos em uma sociedade paliativa, em que a dor e toda forma de negatividade deve ser evitada – ou melhor, não manifesta, diz o autor (2020b). Nessa direção, “a sociedade paliativa também é uma sociedade *Gosto*, à mercê da ilusão do que é agradável. Tudo é polido até se tornar agradável. O *Like* é o sinal, o *analgésico do presente*”, afirma Han (2020b, p. 13, grifo do autor). Nessa dinâmica, o indivíduo é atomizado em si mesmo, tudo se reduz a ele, tudo diz respeito a ele, inclusive o outro. O autor atribui também aos meios de comunicação digitais o papel de auxiliarem no desaparecer do outro, pois “reduzem a *resistência do outro*, tornando-o *disponível*. Somos cada vez menos capazes de perceber o outro na sua alteridade. Se o outro for privado da sua alteridade, ele só pode ser consumido” (2020b, p. 65). Aliado a isso, a permanente demanda por felicidade isola as pessoas e provoca a despolitização e a dessolidarização (2020b, p. 21).

188 No sentido de que tem alma, que tem vida.

Somos anestesiados e acabamos por criar e alimentar uma democracia igualmente paliativa. Os usuários das redes sociais on-line costumam a elas referir-se como fontes informativas, mas o que ocorre é que, via algoritmos, somos transformados em dados, então contados e controlados. Já em seu texto anterior – “*La desaparición de los rituales*” –, o autor aborda as redes digitais como estimuladoras do serial, extensível e repetido, o que implicaria na não duração, na não intensidade, pois esta requer a elaboração simbólica, dependente da coletividade. Fruto disso, não são criadas relações de vínculo e cumplicidade, mas conexões (2020a, p. 19). Para Han,

a crise atual da comunidade é uma crise de ressonância. A comunicação digital consiste em câmaras de eco, nas quais o indivíduo ouve a si antes de tudo. Os “likes”, os amigos e os seguidores não constituem nenhum campo de ressonância. Eles apenas amplificam o eco do eu. (2020a, p. 23)

Portanto, estranhamos o abrigo da pichação no Instagram. Entendemos que a pichação, em sua potência incômoda, perturbadora, que interfere, «puxa» à tensão entre sujeitos e lugar, configurando espaços e pertencimento. A pichação constitui-se em comunicação corporizada, ao contrário do que acontece na esfera do on-line. Alcançar visibilidade é aspecto importante na dinâmica pichadora, porém ela instaura-se em uma visibilidade dissonante do fluxo em que circulamos – o que podemos dizer que não ocorre no transitar pelo Instagram.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.

Entendemos, também, a imagem da pichação em circulação no âmbito digital como expressão que pode incidir sobre a realidade da pichação na rua, modificando o olhar dos intérpretes – tanto os executores quanto os ressignificadores. O processo interpretativo se dá

em continuidade, no tecer de fios entre as espacialidades de que participamos. Ressignificamos tudo com que interagimos – seja em que grau for – a partir daquilo que conhecemos. Mesmo em sua redução metonímica e superficial, a pichação exposta no Instagram pode atuar sobre nossa interação nas ruas. Talvez olhemos com mais atenção, talvez aceitemos melhor a presença pichadora, talvez até procuremos alguma intervenção *instagramável* para postarmos, provavelmente ela favoreça sua redução a uma imagem.

Mesmo quando Rancière – ao abordar as relações no teatro – fala do espectador emancipado e defende que “olhar é também uma ação” e que “o espectador também age” (2014, p. 17), entendemos que o espectador do teatro existe em proximidade corporal, em situação – o que não ocorre com o «espectador» de *feeds* e *stories* no Instagram. São relações distintas, diferentes olhares. Nas proposições que o autor faz para tirar o espectador da passividade, associamos as duas primeiras à pichação, pois, na primeira, usa-se o estranhamento, procurando arrancar o espectador do fascínio pela aparência e pela empatia provocada pelos personagens, e, então, o espectador procura o sentido e busca as causas do fenômeno, diz Rancière (2014, p. 10). Esta parece-nos a descrição da potência iconoclasta da pichação na rua, que incomoda e pode acionar a reflexão sobre os porquês de aquilo ali estar. Com uma diferença: não há nesta situação, a separação entre palco e platéia. A rua toda é o palco, e o que muda são dinâmicas do cenário. Quando algo modifica o previsto, ocorre a perturbação, que pode tocar os atores e, portanto, impregnará seu reagir, seja qual for. Os atores podem escolher não perceber, ou não dar importância, ou prestar atenção, ou admirar, ou até fotografar, ou até mesmo interferir, fazendo novos traços significantes ou quebrando tudo. De qualquer modo, são envolvidos, estão em interação com o lugar e, atuando nele, o espacializam.

A segunda opção apresentada por Rancière, em que “o espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido, [...] arrastado para o círculo mágico da ação teatral” (2014, p. 10), parece-nos corresponde à experiência pichadora. Pichadores seriam como espectadores que saem da sua ação de observação e passam a vivenciar a emoção de intervir. Já a relação entre *instagramers* e registros de pichação na plataforma on-line pode ser comparada ao que Rancière (2014) expõe como a descrição do teatro tradicional, em que o espetáculo ocorre com nítida separação entre a cena assistida e os assistentes. Embora também aí ocorra interpretação e, logo – em perspectiva peirceana e no olhar de Rancière –, ação e conhecimento, entendemos que há

diferença no envolvimento proporcionado pelo distanciamento em relação à vivência concreta. Até se pode falar de conexão com aquilo que aparece no *feed*, pois o que ali aparece deve agradar, inclusive porque o usuário escolhe os perfis que segue e, portanto, o que verá. Mas não se constituiria vínculo na tensão dessa espacialidade, pois a imagem da pichação não chega a «tocar-nos».

Mesmo quando a plataforma é usada para chamados à resistência, à ação na rua, a relação só se modifica quando a interação no espaço urbano se atualiza. Acompanhamos postagens de grupos de pichadores no Instagram, manifestando seu posicionamento frente à conjuntura fascista contemporânea e conclamando os seguidores para a ação.



Post de B., dez. 2018.
Fonte: *feed* do Instagram.



Post de mitoseletras, jun. 2020.
Fonte: *feed* do Instagram.



Post de mercadosulvive, jun. 2020.
Fonte: *storie* do Instagram.

A plataforma é usada, pelos perfis, como meio de comunicação, para a divulgação e o chamado à participação. Mesmo que se constitua, aí, a diferença de ter essa manifestação associada ao perfil, compondo, também, a imagem do usuário que posta, é fácil imaginar a grande diferença entre manifestar-se no ambiente on-line ou com o corpo na rua. Podemos enxergar uma conexão entre a manifestação no Instagram e a atualização da manifestação na rua, porém, são vivências completamente diferentes e, a primeira – ajustada à gramática visual das postagens – não incomoda.

No Instagram, a pichação aparece limpinha; não agride e nem cheira mal. Sofre uma higienização contextual e a muralização das paredes. Os operadores de sentido são ressignificados. Parece-nos que, ao nos relacionarmos mais com o «álbum de pichações» do

que com a pichação nas ruas, a força iconoclasta dessa semiose é atenuada, mesmo que, talvez, olhemos com atenção diferenciada para elas ao transitar pela cidade.

Lembrando que a cidade “é, sobretudo, de natureza comunicativa e interativa porque, se não se faz sem registros, também não dispensa vínculos afetivos”, como diz Ferrara (2012, p. 48), não há a facilidade de se desfazer a ligação com o ambiente urbano, simplesmente cancelando esse contato. Nossa relação com a urbe é – ou pode ser – de vínculo. Somos obrigados a nos deparar com intervenções – sejam elas de que natureza forem. Não escolhemos o que ver como no Instagram. A conexão é uma ligação de passagem, de acesso, e é fácil desconectar. Mas a pichação como fenômeno comunicacional urbano, da rua, que intervem na urbe, não permite não viver a tensão.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.



Post do perfil.
Fonte: *print* do Instagram.

Como poetisa Eduardo Galeano, ao pensar sobre a sociedade opressora em que vivemos: “Somos uma sociedade de solidões, que se encontram e desencontram sem reconhecer-se. Eis nosso drama: um mundo organizado para o desvínculo, onde o outro é sempre uma ameaça e nunca uma promessa” (2018).

4.3- Resistência e domesticação, mas não apagamento

“O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e

tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.” (Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*, p. 99)

«Respeite a existência ou espere resistência» é uma frase colocada em muros e paredes. Quem resiste resiste a algo. Há forças em combate. Como assinala Russi, a resistência caracteriza uma “força que se opõe à outra, como forma de defesa, é uma alteração dos limites. Resistir, nessa perspectiva, não é ceder, é lutar, é enfrentar e não sucumbir” (2016a, p. 40). Assim, diz o autor, aquilo que se constitui como criação e execução de práticas “que buscam modificar e renomear os espaços urbanos, provocando tensão, pressionando as margens do sistema, ou seja, os limites precisos e estáveis” (2016a, p. 101), pode ser definido como resistência. E, ainda, em perspectiva histórica, “tais procedimentos são processos de (re)simbolização de rituais e capitalização do material cultural herdado, que se acumula na memória histórica e que, diante de novas condições de existência, se transforma, propondo novas combinatórias de signos (simbólico)” (RUSSI, 2016a, p. 101).

Podemos, então, afirmar que a resistência se manifesta como sinalizadora de instabilidade e discordância, como demarcadora de alteridade. Logo, enxergamos a dinâmica da resistência associada à transgressão e ao gesto iconoclasta pichador. A semiose pichação configura resistência ao presentificar-se em táticas de enfrentamento da ordem estabelecida, operações de risco e adrenalina para ocupar os espaços urbanos e fazer ouvir outras vozes, marcar outros nomes. Milton Santos declara que o cidadão deveria ser tão forte quanto o Estado e, portanto, poder “afrontar o estado” (1997, p. 133). E a pichação certamente é uma afronta; não por sua faceta ilegal, mas por atuar transgressivamente como resistência ao criar brechas e ocupar o espaço público de modo dissonante.



Aveiro (PT), nov. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), ago. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Para Santos (2006) o espaço do desconhecido e que pode nos surpreender tem o poder de possibilitar aos indivíduos a experiência da descoberta. Segundo o autor, “a consciência pelo lugar se superpõe à consciência no lugar” (2006, p. 224) e possibilitaria a construção de novas histórias. E a pichação interfere e transforma espaços. Aspecto favorável à dinâmica da mudança seria, para o autor, a alta mobilidade contemporânea. “O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção”, diz Santos (2006, p. 222) e afirma, ainda, que sua consequência seria a desterritorialização e, também, a desculturização. Tal faceta das dinâmicas urbanas parece-nos ser evitada ou, ao menos, suavizada pela intervenção das pichações. Na enunciação destas, o estar na rua, naquele lugar e naquele momento é solicitado e chama ao pertencimento, portanto, à territorialização. Por isso, entendemos a potência iconoclasta da pichação como promotora do pertencimento, e não da distância.

Essa função de chamamento, por interrupção e interação, também é atribuível à pichação quando a associamos ao mecanismo da festa, como raciocina Han (2020a). Para ele, “a transgressão é, em geral, inerente aos ritos festivos” (2020a, p. 37), e, enquanto o trabalho dispersa e isola os homens como indivíduos, a festa configura uma pausa que congrega, permitindo ao humano viver sua essência: a coletividade, propõe o autor (2020a, p. 57). Então, passamos a ver a pichação como uma espécie de festa da diversidade inerente ao urbano, que transgride o programado pela e para a cidade-mídia, e interfere nos fluxos da cidade, exigindo pausas e inserindo oxigenações no trajeto. Dessa forma, nossos deslocamentos anestesiados – ou em atitude *blasé* –, que atendem a lógica de produção e

consumo mercantilizadora do viver, podem ser interrompidos por explosões festivas capazes de conectar-nos com outros atores do contexto urbano.



Brasília-DF, out. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, jun. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

Em suas pesquisas sobre pichações, Campos observa que as inscrições urbanas podem ser indomáveis, pois, mesmo havendo “circuitos mais formais, organizados e legitimados de arte urbana, apoiados pelos poderes públicos”, mantém-se também a prática das “apropriações territoriais espontâneas, informais, ilegais e inusitadas” (2017b, p. 229). Ou seja, embora mecanismos de incorporação da transgressão ao sistema dominante procurem suavizar as intervenções, facilitando a vida de seus enunciadores e, até mesmo, projetando-os em *status* e finanças, a pichação resiste. Para Campos (2012b), a pichação constitui uma linguagem maldita e transgressiva, tanto do ponto de vista histórico-social quanto pela alteração simbólica na leitura da cidade. O autor lembra que não é novidade que manifestações disruptivas sejam apropriadas pela indústria cultural, mas que, “muito provavelmente, vai surgir outra linguagem transgressora, porque faz parte da própria vivência na comunidade e da própria vivência na cidade” (2017b, p. 227).

Como prática social urbana, a pichação apresenta-se como comunicação de transgressão, lembrando que a cidade também é configurada pela desordem na diversidade. E essas enunciações urbanas são tão concretas quanto o espaço histórico no qual se configuram, como diz Bakhtin (2006). A pichação é a inserção polifônica chamando ao diálogo urbano, tanto que ela “envolve sujeitos que correm o risco de expressar o que realmente pensam, conectando-se ao enunciado e à enunciação de modo a não só produzir efeitos sobre os outros, mas a afetar o objeto da enunciação, produzindo uma transformação existencial”, elaboram Oliveira e Marques (2017, p. 197). Então, esses sujeitos inserem rupturas no tecido urbano e comunicam, assim, dissonâncias ao não respeitarem a cidade midiática. Os pichadores constituem, portanto, resistência porque “promovem a nomeação de um dano, a desidentificação com identidades sociais redutoras, e a subjetivação política emancipatória”

(OLIVEIRA e MARQUES, 2017, p. 200).

Quando Sáskia Sassen afirma que o sistema liberal dominante já foi um projeto de relativa distribuição de renda, mas que agora só tem o consumo na pauta do dia e, por isso, “não é um espaço” (2014, 1:06-2:15), compreendemos a resistência pichadora como atuante na busca por espaços de abrigo citadino e reconhecimento cidadão. Portanto, não enxergamos os sujeitos urbanos como vítimas indefesas, mas como participantes da lógica vigente, em simultânea colaboração e resistência ao domínio hegemônico.

“O que me instiga muito é você passar por um lugar e tar sempre ali aquele nome; uma hora ou outra você vai se perguntar: quem é essa pessoa? Ela não tem mais o que fazer da vida, sacou? Só fica escrevendo o nome dela? É esse o meu intuito: fazer as pessoas perceberem que existe alguém que faz isso e que independente da classe social ela não vai se manter esquecida, ela quer se vista, quer ser lembrada, enfim.” (O., Roda)

Contudo, na ação de pichar, de ocupar espaço e sinalizar presença, aparece, também, o redesenhar do cotidiano com propostas em outros direcionamentos que não se atém à derrota do dominante. Rancière nos ajuda a pensar sobre essa dinâmica complexa – em que, mesmo em gestos transgressores, são produzidos enunciados de manutenção da lógica opressora – quando diz: “a inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. É a aplicação da capacidade de qualquer um” (2014, p. 49). Qualquer um pode agir, qualquer um pode pichar, qualquer um pode dissonar e transgredir. Embora o autor esteja pensando no teatro, o entendimento do cotidiano urbano como uma teatralização nos incentiva a dizer que mesmo os que aparentam ser meros espectadores participam “da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou”, como propõe Rancière (2014, p. 17).

Somos a partir do espaço que constituímos. Graças à inserção das intervenções, a cidade interpreta e se interpreta a partir das pichações, e isso deveria ser entendido como uma boa opção. A dinâmica do dissenso, diz Rancière, configura-se em “uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência” (2014, p. 48). Toda situação pode, então, ser fendida em seu interior e ressignificada. Assumimos a pichação como força capaz de abrir essas fendas. Promovendo novas espacializações, a pichação poderia ser comparada ao que Rancière chama de “imagem pensativa”: “uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz

efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado” (2014, p. 103). Importante ainda, que essa imagem pensativa compõe uma espécie de entremeio e “não vem suplementar a ação. Vem suspendê-la, ou melhor, substituí-la” (2014, p. 117). Ao apropriar-se do espaço público, a pichação aparece como imagem pensativa, passa a integrar processos mentais de outros intérpretes-enunciadores e, assim, a acionar pensamentos. Esse é o perigo da pichação: explosão reflexiva.

“Tem muita coisa acontecendo, sabe? Todos os dias; e às vezes você tá tão focada no dia-a-dia que você nem percebe quando a pessoa tá tendo alguma atitude grotesca com você. E aí todo dia eu escuto alguma história do tipo, porque todo dia tem uma pessoa nova conversando comigo sobre isso, e a pessoa ali, totalmente escravizada, presa ali, num conceito que alguém tá impondo pra ela há anos. Tipo, tem mulheres de 60 e poucos anos, que vem falá justamente disso, sabe. [...] Então assim, eu fico, eu, parece que eu carrego todas essas histórias e quando eu vou pro muro, eu quero explodir isso nele, sabe? Tipo assim: olha aí, galera, continua tentando que dá.” (mulher, SOBRE..., 29:10-29:59)

Lotman (1996) entende os textos estranhos ao sistema como atores catalizadores na semiosfera. Para ele,

por um lado, a fronteira com um texto estrangeiro é sempre um domínio de uma intensiva formação de sentido. Por outro, cada pedaço de uma estrutura semiótica ou cada texto isolado conserva os mecanismos de reconstrução de todo o sistema. Precisamente a destruição dessa totalidade provoca um processo acelerado de "lembrança" - de reconstrução do todo semiótico por uma parte dele. (1996, p. 17)

Presentificando as margens na nuclearidade urbana, inserindo ruídos rejeitados na cidade, a pichação põe em explosão uma rede simbólica que remete ao contexto sistêmico. O mecanismo opressor cotidiano é posto em pauta e, portanto, ativado, mesmo que por um contra-movimento. A semiose, em sua continuidade constitutiva, vai acontecendo nas interpretações – também formas de tradução – e pressupõe referências já assimiladas para processar o signo com que nos defrontamos. Isso significa que as representações midiáticas que associam a pichação ao vandalismo, por exemplo, sempre estão disponíveis, podendo embasar leituras e vivências. Parece que não há saída.

Freire (1987), Canclini (2008) e hooks (2020) lembram que o discurso hegemônico assim o é por ser assimilado e mantido também pelos oprimidos. Para Freire (1987), cabe aos oprimidos libertar não só a si, mas também aos opressores, pois, do contrário, a dominação continuará, mesmo que em outras mãos. Canclini, ao falar de hibridação, alerta à necessidade de não atentarmos somente aos confrontos verticais do poder, porque as relações entre os diferentes grupos sociais se entrelaçam e garantem, assim, “uma eficácia que sozinha nunca alcançaria” (2008, p. 346). E hooks (2020) destaca que, como todos “acreditam na ideologia dominante da cultura”, o sistema se mantém, já o normalizamos – como diria Foucault (2005).

Tanto que, para hooks, hoje, mesmo que as mulheres, como oprimidas, governassem, “a sociedade não seria organizada de forma diferente do que é atualmente. Elas só a organizariam de forma diferente se tivessem diferentes sistemas de valores” (2020, p. 68). Frente a tais considerações, reafirmamos a semiose pichação como parte do sistema mas como potência transgressora, de resistência e mudança, que, porém, depende da continuidade interpretativa de sua interferência na urbe. E parece-nos que, até mesmo quando higienizada, mais adequada à dinâmica da agradabilidade, guarda em seu gesto de inscrição nos suportes urbanos a força da sinalização de que nem tudo está bem.

“eu acredito que a pichação, ela é, não sei se ela foi criada pra isso, mas ela existe nesse espaço tempo agora como uma forma de transgressão sim. Até porque não é um ato legal, não é considerado pelas, pela lei, né, arte, como é considerado o grafite, por exemplo. E ao mesmo tempo que isso acontece, algumas pessoas não gostam dessa diferenciação, mas eu sempre bato na tecla de que essa diferenciação, esse distanciamento da pichação e da arte, ele é importante sim e ele precisa ser mantido, porque talvez perca o sentido pra mim, né, pra outras pessoas eu não sei, mas pra mim pode ser que perca o sentido, e pra mim a arte também é uma forma de transgressão, mas muito diferente da pichação. A pichação, ela vem de outro lugar, ela faz, ela vem de outro sentido, ela vem de outras pessoas, é, não é acadêmico, e, enfim, pra mim não é artístico. É... e a transgressão pra mim também parte desse sentido, de... não ser aquilo que se espera, né, de não fazer aquilo que as pessoas querem que você faça, de não escrever aquilo que as pessoas querem que você escreva, enfim. Eu acredito que atua para a transformação dos espaços e de pessoas, né, de certa forma.” (O., áudio, mar. 2020)

No contexto da pandemia viral covid-19, em *live* de abril de 2021, Russi usou a analogia com a patologia para pensarmos nas pichações como pontos de oxigênio no fluxo urbano que parece cada vez mais paralisado em termos de percepções. Para Russi, as pichações seriam como explosões no cotidiano, mas que não devem ser colocadas em museus, os quais corresponderiam aos fármacos – que lidam com o sintoma e não com a causa. A potência iconoclasta requer a não permissão para a manifestação. Nos museus e galerias, ela não tem porquê. Como disse Russi (2021a), comparáveis aos fármacos, táticas de domesticação são usadas para tentar controlar a prática da pichação.

O conceito de domesticação é associado à pichação, por Russi, quando ele percebe a necessidade do segredo e da realização da prática à noite, predominantemente, pois é necessário cuidado na “sustentação de certos atos de resistência” (2016a, p. 32). E como domesticação não se entende apenas os atos de combate mais explícitos, mas, também, condutas mais sutis que, por vezes, até se propõem a valorizar a pichação, porém, acabam por enquadrá-la na dinâmica hegemônica dominante. Um uso ilustrativo disso foi referido por um estudante em aula on-line, em 10/06/21, após fala de Russi. “O muro é a imprensa do povo”, expressou o estudante. Embora a afirmação quisesse valorizar a prática pichadora, a frase atua

como apaziguadora da potência iconoclasta da pichação, já que estabelece o lugar que se pode pichar, retirando, assim, o ato político da manifestação. Um simples detalhe faria toda a diferença. Ao dizer “o muro é UM dos lugares...” expressaria apoio à pichação.



Brasília-DF, abr. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), ago. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

A ação iconoclasta é ruptura interpretativa. Interrompe, penetra a dinâmica interpretativa normalizada, propondo outras possibilidades. A intervenção é um *ethos*, uma forma de compreender, de estar no entremeio, é uma resistência interpretativa. Por isso, um dos primeiros movimentos da domesticação é eliminar a materialidade, pois ela é ponto de contato, o *start*, que possibilita a interferência, o estranhamento, a quebra. A domesticação procura controlar aquilo que não consegue interpretar. Não há uma tentativa de compreender, mas de subjugar. Nem todos se propõem ao diálogo da raposa com o Pequeno Príncipe.

No combate entre as forças, há tanto intervenções para a resistência quanto táticas para a manutenção da hegemonia. Russi demarca que

outras dimensões, como, por exemplo, a midiaticização desse tipo de intervenção, passaram a gerar certos incômodos interpretativos no sentido da oficialização das produções, dos estereótipos, (arte contra vândalos), os paradigmas referentes a essas formas de manifestações urbanas. Uma atmosfera de amplificação domesticadora que legitimava e se legitimava por outras operações e lógicas midiáticas - internas e externas àquela esfera. (2016a, p. 33)

No contato com pichadores, observamos que a própria separação entre sujo e limpo, legal e ilegal, vandalismo e arte – articulada e promovida midiaticamente – passa a integrar, inclusive, a vivência interna da pichação. Como já expusemos antes, alguns pichadores entendem que virar grafiteiro corresponde a uma ascensão social, por ser um tipo de pichação mais aceita e que pode proporcionar retorno monetário. Nesses casos, não há compreensão iconoclasta do gesto executado.

As operações de combate à pichação costumam ser nomeadas para gerar aceitação pela operação: «cidade limpa» e «cidade linda», por exemplo. Também nas escolas se trabalha a possibilidade da expressão urbana com projetos intitulados «projeto de arte de rua», «faça seu

grafite aqui», «vamos embelezar nossa escola», etc. Entretanto, embora revestidas de boas intenções, essas iniciativas constituem atos domesticadores, pois procuram absorver a pichação, tornando-a oficial e politicamente correta. Normaliza-se, de novo, o «aqui pode» junto com o «assim pode». Lembro bem do programa brasileiro nas escolas públicas “Picasso não pichava”. Minhas filhas – Natália e Sofia – eram bem pequenas e achavam «muito legal» essa associação. Russi (2016a) refere ação na Universidade de Brasília - UnB, em que se destinou uma parede para que, nela, os estudantes fizessem suas pichações. Como bem considera o autor, “a resposta a esse convite deveria ser nada escrever. É interessante pensar que o grafite seria não escrever-desenhar nada; assim, um lugar permitido para fazer um grafite não deveria abrigar nenhum”, diz ele (2016a, p. 70). Essa é a essência do ato iconoclasta: não submeter-se e transgredir.

Um dos aspectos explorados pelo universo midiático é a crescente cooptação da pichação pelo mercado da arte – abordado anteriormente – e, a partir disso, sua positivação pelo poder público, tanto que se passa a autorizar a produção de murais em espaços públicos para valorizar locais e para “impedir ou coibir a instalação de pixos nesses locais, uma vez que, de modo geral, vigorava um acordo nas ruas de respeito sobre o espaço já ocupado pela intervenção de outro autor”, relata Altamirano (2018, p. 147). Em Brasília, esse processo é muito evidente e icônico na via W3, onde tanto estabelecimentos comerciais quanto residências recorrem à contratação de grafites para evitar a ação de pichadores em suas propriedades.

Entendemos que as vivências pichadoras são atravessadas pela midiaticização dos processos e, então, incorporadas à assimilação cidadina. Nessa direção, a classificação de pichações como artísticas ou não constitui um dos mecanismos de domesticação, propagando, inclusive, a ideia e demanda de validação do fazer.

“Como é que a gente se organiza juntas pra criar condições que, pra que a gente consiga viver e resistir e tal fazendo até a gente conseguir chegar nesse período de validação, que leva um tempo. E muitas vezes, a pessoa, ela tem tudo pra ser validada através dessa via, comercial, capitalista, tudo mais, só que ela desiste no processo, porque é muito difícil, sabe?” (L., Roda)

Quando pichadores vão para a rua pensando em ter seu enunciado comercializado, a semiose é outra, e a domesticação se atualiza de modo eficaz. É na relação estabelecida que se detecta a domesticação. Dar permissão é domesticar. Propor determinados espaços, cores ou traços é domesticar. Classificar é domesticar. A domesticação procura controlar os corpos e as ações para poder controlar visões do mundo. Mas os processos comunicacionais requerem

complexidades para configurar o comunicar e não, simplesmente, o transmitir, ou seja, o domesticar.



Aveiro (PT), out. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, ago. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Pichações que resultam em enunciados de teor hegemônico-conservador – como já referimos antes – também caracterizam uma espécie de domesticação da pichação, pois a incoerência entre a ação que caracteriza essa semiose e a materialidade exposta no suporte urbano indicam a incompreensão do fazer e promovem a deturpação do gesto iconoclasta. Logo, embora em muitas falas de pichadores se revele a vontade de transgredir – mesmo quando a demanda ocorre como algo da esfera pessoal –, nem sempre manifesta-se consciência revolucionária. Até mesmo condutas que buscam compreender a pichação podem, muitas vezes, colaborar em sua domesticação. Esta é uma de nossas preocupações ao nos debruçarmos sobre a pichação como semiose iconoclasta. Não pretendemos auxiliar em sua higienização, mas valorizá-la como dispositivo de resistência.

Em estudo sobre a adoção de recursos da pichação como táticas de promoção e visibilidade em Londres, Corrêa conclui “que as vozes dissidentes são, sem dúvida, fracas” (2019, p. 16), já que além das dificuldades para a própria ação há, ainda, mecanismos neutralizadores próprios da lógica de consumo. E esta compõe um grande sistema domesticador. Por isso, a prática da pichação vem aliada à questão da cidadania e das identidades culturais.

Relembramos, então, do *ethos* barroco, definido por Echeverría (1994, 2001). A pichação seria uma expressão desse *ethos*, pois caracteriza a dinâmica da resistência, é

rejeitada por outras abordagens e, nas vivências das contradições da dinâmica urbana, procura quebrar a estrutura de violência e exploração, denunciando-a na apropriação dos espaços e no acionar reflexões. Contudo, na própria caracterização desse *ethos*, a partir da realidade latino-americana, a resistência já aparece como uma espécie de estratégia de sobrevivência ao capitalismo, aponta Echeverría (1994, 2001). E nesse sentido, o *ethos* barroco configuraria um modo de assimilar o capitalismo na vivência cotidiana, para que se consiga suportá-lo. Criam-se, então, «brechas» que podem ser compreendidas como uma espécie de teatralização do real – o que acaba por evitar ou suavizar sua transformação ou destruição, diz o autor (1994, 2001). Nessa perspectiva, as pichações funcionariam como válvulas de escape, que possibilitariam formas de expressão, inserção e visibilidade mas não promoveriam a alteração efetiva do espaço urbano e da cotidianidade marginalizante instalada. Os pichadores seriam, então – sem perceber –, agentes suavizantes da resistência por lhe darem voz, suavizarem sua intensidade e auxiliarem, assim, a retardar a revolução.

“Eu acho que já passei de todas as fases. Não é mais pela adrenalina. Não é só um vício. A maioria das pessoas do meu convívio já não sabem nem o significado disso, reprovam e nem sonham que eu ainda faço isso. Os que sabem sem dúvidas riem e criticam por trás. Hoje eu já acho que faço pq não quero que o nome morra, pq gosto de ver o nome na parede, que gosto da ideia de pessoas falando: Caralho mlk, vc ainda faz isso!? Mas ser pichador hj é uma brincadeira de egos e likes. O mundo mudou. Isso é bom. Mas ainda é por aquela sensação de ser o mais famoso.” (B., mensagem, mar. 2020)

Embora o raciocínio de Echeverría (1994, 2001) faça total sentido e concordemos com ele quanto a essa possibilidade na dinâmica urbana e pichadora, tal caracterização nos parece simplificadora em relação à pichação – que não foi objeto específico das análises do autor. Para ele, as possibilidades de ruptura concentrariam-se nos formatos jogo, festa e arte. Apesar de suas naturezas, haveria entre elas um traço comum:

em todas elas, desde a ruptura mais elementar que é o jogo até a mais elaborada que é a arte, o que se busca obsessivamente é uma única experiência cíclica, a da anulação e restabelecimento do sentido do mundo da vida, da destruição e reconstrução da “naturalidade” do humano, da necessidade de sua presença contingente. (ECHEVERRÍA, 2001, p. 4)

Reconhecemos, nessa síntese, o motor do gesto iconoclasta na contemporaneidade: a ação e busca da efetiva existência em humanidade. E Echeverría (2003b) acende a perspectiva da resistência ao afirmar que o ser humano é inerentemente transformador, embora necessite de alguma interferência. Para o autor,

o ser humano seria um animal político porque, diferente dos outros animais, deve ter-se como objeto de transformação, porque está obrigado a autorealizar-se, a configurar-se, a escolher entre diferentes possibilidades a forma da cidade concreta, de polis, de comunidade identificada, que têm as relações sociais que possibilitam sua existência.

(2003b, p. 2)

Nesse sentido, a referência de Jacques (2012) às errâncias urbanas – inspiradas em Debord – traz a percepção de uma interação com a cidade que permita ao sujeito experienciá-la e, portanto, poder criticar, resistir ou insurgir-se contra o empobrecimento das vivências promovido pela lógica neoliberal de consumo. Para a autora, a espetacularização urbana – tão perceptível nas rotas turísticas e na produção de lugares para seu consumo – “não consegue destruir completamente a experiência – o que se aplica especialmente às cidades brasileiras –, embora busque cada vez mais sua captura, domesticação, anestesiamento” (2012, p. 20).



Calgary (CA), jun. 2016.
Fonte: foto de nossa autoria.



Taguatinga-DF, jul. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

A metáfora do anestesiamento, aliás, traduz com bastante propriedade a que ponto pode chegar o processo de domesticação dos comportamentos no cotidiano. Han expõe claramente essa dinâmica em seu “A sociedade paliativa”, onde diz que reina, hoje, “por toda a parte uma *algofobia*, um medo generalizado da dor” (2020b, p. 11, grifo do autor), de modo que se evita conflitos e confrontos e se patrocina a conformidade e o consenso. A partir da «venda» de uma ideologia do bem-estar permanente, propagam-se noções como desempenho, otimização, empreendedorismo que, porém, permitem “apenas *variações do mesmo*” (HAN, 2020b, p. 15, grifo do autor). Se antes a dor era infligida – em martírios em praça pública – para a dominação e, depois, se fazia o controle disciplinar do corpo, agora, diz Han,

o corpo hedonista, que, sem qualquer relação com um objetivo mais elevado, agrada a si mesmo e desfruta de si mesmo, desenvolve uma atitude negativa em relação à dor, que lhe parece completamente inútil e sem sentido. [...] *Sê feliz* é a nova fórmula de dominação. A positividade da felicidade supera a negatividade da dor. (2020b, p. 19, grifo do autor)

Agora a domesticação é feita através de ideias lindas como felicidade e liberdade. Detalhe importante é que tudo depende do indivíduo, inclusive seu sofrimento e saúde mental – agora atribuições de responsabilidade privada, não sendo mais as condições sociais o que precisa melhorar –, aponta o autor (2020b, p. 20). Esse é o paraíso dos formadores motivacionais, que têm o papel de garantir a não produção de comportamentos incômodos.

Normaliza-se uma “cultura da agradabilidade” e uma “democracia paliativa”, como nomeia Han (2020b, p. 14 e 12). Perguntamo-nos, então, como fica a atitude transgressora e incômoda da pichação em uma “sociedade de positividade que procura libertar-se de qualquer forma de negatividade” (HAN, 2020b, p. 12)? Sim, pois a pichação, como semiose iconoclasta, nega o instituído, o normalizado, o estabelecido. Ela não aceita, ela não respeita, ela resiste. Apesar do risco, da censura, do medo, a pichação continua a interpelar-nos. Talvez em uma estratégia do tipo antropofágico, em que se alimenta da energia do outro. Da própria positividade estimuladora da meritocracia, talvez se alimente a potência iconoclasta para combater a desumanidade tão evidente no meio urbano.

Han compara a dor à percepção da diferença e, portanto, à possibilidade de perceber-se, de ter consciência dos próprios contornos (2020b, p. 44 e 45). Como esse trajeto é evitado, a sociedade paliativa seria a sociedade da manutenção e, como consequência, “andamos por toda a parte sem adquirir *experiência*. Tomamos conhecimento de tudo sem adquirir *entendimento*. As *informações* não levam à experiência nem ao conhecimento. Falta-lhes a *negatividade da transformação*”, diz o autor (2020b, p. 52, grifo do autor). A pichação também dói nas ruas das cidades. É um acionamento de negatividades para modificar o meio urbano e a condição de existência das vidas. Na dinâmica paliativa, a domesticação da pichação, por mecanismos que a deturpem, suavizem ou eliminem, tem cada vez mais lugar.

Já deixamos bastante marcado o entendimento de que recorrer a classificação da pichação como arte acaba por constituir um mecanismo de domesticação. Seja porque estimula a distinção entre este ou aquele formato – sempre a partir das características do enunciado, e não da enunciação –, propiciando, também, argumentos na perspectiva legislativa de perseguição à prática, seja porque insere a perspectiva criadora da pichação na dinâmica de consumo, de fama e reconhecimento monetário, inclusive com a exposição não mais ao público urbano em geral, mas restrito ao ambiente de museus e galerias, o que desloca totalmente o caráter de intervenção da pichação, higienizando e domesticando-a.

No entendimento de Rancière, os espaços para contemplação da arte não deveriam ser vividos como espaços comuns e, por isso, deveria ocorrer “a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade” (2014, p. 57). Nesse sentido, o autor questiona as opções artísticas que procuram denunciar dispositivos de submissão ao consumo inserindo-se em espaços de contemplação. Para ele,

esses dispositivos continuam ocupando nossas galerias e nossos museus, acompanhados de uma retórica que pretende levar-nos assim a descobrir o poder da mercadoria, o reino do espetáculo ou a pornografia do poder. Mas, como ninguém em nosso mundo é tão distraído que seja preciso chamar-lhe a atenção para tais coisas, o mecanismo gira em torno de si mesmo e se vale da própria indecidibilidade de seu dispositivo. (2014, p. 68).

Ou seja, a incoerência entre discurso e prática fragiliza, ou anula, a pretendida crítica. Por isso, Rancière (2014) questiona a arte ativista e afirma que ela pouco promove o estranhamento do vivido. Em contraposição, entendemos que a pichação como experiência estética política – portanto, contextualizada, ou seja, na rua –, pode promover uma espécie de deslocamento em relação ao estabelecido como padrão ativando o dialogismo inerente à sua proposta e valorizando a essência humana da interação.

Se olharmos para o mais explícito instrumento estimulador do consumo – a publicidade –, podemos perceber que também nela se faz o uso das manifestações de rua para envolver o público e vender. Mesmo em suas práticas subversivas, que aparentemente combatem o consumismo, ocorre o deslocamento e conseqüente suavização do ato iconoclasta. Ao tratar do *jamming* cultural, Cammaerts diz que a mídia é hoje “um campo de batalha muito disputado por significados para dar sentido ao mundo” (2007, p. 73), e mesmo as ações de interferência cultural executadas por organizações no âmbito publicitário desafiam discursos dominantes, promovendo discursos contra-hegemônicos. Tal dinâmica sinalizaria a composição de pequenas esferas públicas, consonantes com a democracia, que encontrariam maior sintonia em manifestações alternativas, como na internet – a que acrescentamos as intervenções urbanas. Nesse cenário, expressões extremistas são viáveis mas expressam um sentido antipúblico (CAMMAERTS, 2007) – o que as diferencia, também em nível de enunciado, das manifestações que buscam causar incômodo para promover a inserção e o pertencimento à coletividade. Como assinala o autor,

os discursos, presentes nas esferas anti-públicas, desafiam a própria natureza dessa cultura democrática, como negacionismo, espancamento gay (verbal), racismo flagrante, promoção do ódio, violência e outros essencialismos são problemáticos e, sem dúvida, levantam questões sobre liberdade de expressão e seus limites. (2007, p. 87)

Assim, o argumento de que diferentes direcionamentos discursivos se manifestam publicamente subsidia a opção por incorporar enunciados contra-hegemônicos na esfera do consumo. Ao buscarem maior alcance e repercussão, mesmo veiculando discursos mais polifônicos e promotores de questionamento e crítica social – o que perpassaria a tática do *jamming* cultural –, os próprios ativistas reconhecem que se torna necessária a inserção na dinâmica de consumo. Por isso, Cammaerts (2007, p. 74-75) expressa a importância e a

interligação entre o uso de canais massivos e de meios alternativos – como a esfera on-line – mas, por outro lado, reconhece a absorção e consequente suavização da tática quando “alguns atores políticos, assim como as empresas, apenas usam as técnicas de interferência como uma estratégia de comunicação política “moderna”, reduzindo-a a uma técnica de marketing – anulando a interferência, por assim dizer” (2007, p. 88). A contextualização enunciativa apresenta-se como nuclear na produção dos sentidos. Como a esfera propagadora do consumo pode, coerentemente, defender a redução do consumo ou uma consciência quanto a isso? Da mesma maneira, a pichação, como semiose iconoclasta, requer estar na rua e não ser autorizada.



Lisboa, jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Sevilha (ES), fev. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.

Corrêa recorda que táticas dos marginalizados “podem ser apropriadas em ações dos poderosos, que tendem a mudar suas estratégias de acordo com as circunstâncias” (2019, p. 7). Dessa modo, objetiva-se construir um consenso – considerado por Rancière (2005) um processo redutor da atuação política – para que passe a existir um acordo sobre quais vozes têm ou não direito de se pronunciar. Consideramos, porém, que, no jogo entre consenso e dissenso, a iconoclastia afronta a diferenciação classificadora de quem pode ou não intervir na urbe, de como cada um faz parte da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005).

Nessa dinâmica de submissão e transgressão, enxergamos a estruturação do colonialismo interno, compreendido por Silvia Rivera (2015b) como o comportamento subjugado e, por vezes, anestesiado dos oprimidos. Para ela,

a episteme ocidental não cria realmente indivíduos capazes de funcionar em sua plenitude criativa e de dar lugar a suas criatividade e a suas particularidades de gostos, de cores, de opções inclusive de condutas sexuais. Então poderíamos dizer que a episteme noratlântica¹⁸⁹ é reducionista, homogenizadora, totalizadora, e profundamente autoritária, em última instância, no processo educativo. (2015b, 22:12-22:20)

Pensamos que, talvez, nossa imersão nessa episteme explique a normalização de condutas opressoras mesmo internamente ao movimento pichador. Entendemos que a busca por visibilidade e promoção de identidades e representações – como nomes e marcas – é característica desse colonialismo. Mesmo na forma de pichação vista como mais vândala – o pixo –, pode-se observar tal conduta: seja na opção por só marcar o próprio nome pelos diferentes espaços ou na forte disputa entre grupos/gangues. Parece-nos haver, nos mecanismos de regulação interna ao movimento, a reprodução de dispositivos de controle próprios à lógica afrontada pela pichação. Isso é domesticação.

“se vamos subir na janela do segundo andar para fazer o nome, não podemos fazer de qualquer jeito, existe uma preocupação estética no encaixe das letras, que brincam com as possibilidades que a arquitetura das cidades oferece. Esses conceitos são transmitidos através dos contactos dos pixadores com os outros pixadores, para além das próprias pichações demonstrarem uma certa padronização. Para aprender de forma mais aprofundada o pixador geralmente acaba por entrar em uma griff/equipe, onde o convívio acaba por influenciar as conexões e alianças que o mesmo terá na sua trajetória. Quanto mais conceituada/ respeitada é a sua griff, mais aumenta o nível de exigência para pertencer ao grupo, automaticamente o pixador acaba por manter um compromisso com parceiros. Lembro que uma das primeiras coisas que eu aprendi quando eu entrei para os pregos, foi: que quem pixa em qualquer lugar é bafo (não sabe o que tá fazendo, pois, existem alguns muros que o pixo permanecem por mais tempo. Ou seja, fazer um pixo no vidro do banco não faz tanto sentido, pois, obviamente será apagado no outro dia.” (Pr., mensagem, jul. 2020)

Por outro lado, Rivera (2015b) demarca a existência, na própria episteme dominante, de aspectos que auxiliam nas rupturas, como as noções de liberdade individual e de autonomia. E salienta: “Todos somos incoerentes! Mas começar a caminhar em busca de uma certa coerência é uma necessidade urgente” (2015b, 39:58-40:10). Ao referir a possibilidade de brechas, a pensadora *chèche* menciona Peirce para dizer que podemos gerir o pensamento racional, despojar-nos das cargas consumistas e “de toda sua parafernália sedutora, de imagens, de aparências” (2015b, 22:20). A perspectiva peirceana da abdução valoriza o estranhar, cogitar diferentes opções, pensar sobre porquês e possibilidades, ou seja, dissonar da dinâmica que rege o cotidiano. A mensagem de Silvia é: há brechas, interstícios possíveis, rupturas a provocar.

Para tanto, talvez devamos nos deixar orientar pela proposta de Freire, quando o pedagogo diz que o primeiro passo é a consciência do que ocorre, pois “a realidade opressora,

189 A autora também usa o termo no livro “Sociologia da imagem”, p. 26.

ao constituir-se como um quase mecanismo de absorção dos que nela se encontram, funciona como uma força de imersão das consciências. Neste sentido, em si mesma, esta realidade é funcionalmente domesticadora” (1987, p. 24). O caminho seria, para Freire, a reflexão e a ação sobre o mundo para acabar com a opressão, libertando tanto a si quanto aos opressores (1987, p. 20). Há, aí, um enorme desafio, e a domesticação se apoia na dificuldade de lidarmos com isso. A tendência talvez fosse lutar, vencer o opressor e, então passar a oprimi-lo. É isso que aprendemos. É assim que devemos fazer, nos ensina a episteme de consumo: eliminar ou subjugar o outro, o diferente do eu. Então, entendemos que um caminho para escapar da domesticação é não proceder conforme orienta a episteme hegemônica. Se está dito que a pichação deve ser mais bonitinha, que é preciso pedir autorização, que é necessário buscar o *status* de arte, não deixar-se domesticar significa não seguir tais premissas.

Há, também, entretanto, a urgência, de entender que nem tudo são flores. A luta não é suave, cheirosa ou fofinha. Bell hooks (2020) alerta para a contradição domesticadora da luta, referindo a feminista, que muitas vezes expressa a assimilação da episteme vigente, ao defender figuras heroicas violentas por protegerem os mais fracos ou quando mulheres associam o militarismo ao patriarcado e insinuam a predisposição natural das mulheres de se oporem à guerra, arriscando-se “a reforçar o determinismo biológico que está na origem da base filosófica das ideias de supremacia masculina” (2020, p. 101). Para hooks, o confronto é necessário para a modificação do estado das coisas, e se tentamos evitá-lo – para não sentir dor, diria Han (2020b) – “podemos nunca chegar a experienciar uma mudança revolucionária, uma transformação individual ou coletiva”, diz a autora (2020, p. 52).

Nesse sentido, a pichação insere-se no cotidiano urbano como semiose de confronto à episteme consumista e neoliberal. A pichação atua intervindo contra a privatização dos espaços de expressão e a aceleração do fluxo cotidiano, promovendo rupturas e provocando dissonâncias. Quando, porém, se deixa domesticar, adere ao consenso, fragiliza sua potência iconoclasta e de luta para a resistência. Quando – não a mídia – mas os próprios pichadores expressam seu objetivo como disputa de domínios territoriais com outros pichadores, a dinâmica pichadora passa a reproduzir a episteme que a oprime. Como disse Glória Andalzúa, no texto “La conciencia de la mestiza”, “nada acontece no mundo real que não aconteça primeiro na nossa mente” (2005, p. 714) e, por isso, é necessário agir e não apenas reagir (2005, p. 706). E então nos perguntamos: a pichação é ação ou reação?

“Eu acho que se não fosse ilegal não existiria. [...] se fosse legalizado não teria pra

maioria das pessoas o mesmo sentido que tem hoje. [...] Acho que tem um embasamento político também, porque se é marginalizado, se é criminoso, é..., perante aos olhos de outras pessoas isso não vai ser bonito, e o fato de não ser bonito é o que torna esse movimento tão importante. E..., seria totalmente diferente se fosse legalizado [...] o processo, é..., transgressor é o que torna isso tão importante, né, [...] algo que atua como transformação de espaço, algo que me transforma de certa forma. [...] se fosse legalizado, ao mesmo tempo que seria positivo, é, na questão pessoal de cada um, né, de não ter que responder processos judiciais, enfim, ao mesmo tempo eu acho que seria negativo porque tiraria a magia da coisa.” (O., áudio, abr. 2020)

A vivência da pichação é complexa e ocorre em inúmeras variantes, conferíveis nos trechos de falas de pichadores que compõem esta tese. A sociedade como um todo observa a pichação a partir de sua ilegalidade e, então, usa a classificação de legal ou não para enquadrá-la em um tipo de ação. Essa operação configura a descontextualização do gesto pichador e favorece, por isso, sua incompreensão e, conseqüentemente, sua domesticação. Para Russi,

como a força dessa tensão não está em ser legal ou ilegal, mas no terceiro elemento, que é a relação entre esses dois estados de ação, o grafite caminha, se transporta nessa tensão constante imposta por aqueles que querem encaixá-lo em uma determinada gramática para um lado ou para o outro. Por conseguinte, devemos observar as diferentes ações das autoridades (políticas e morais) para o reforço do caráter ilegal e clandestino, que transforma e transporta os grafiteiros a dimensões territoriais e de agressividade. (2016a, p. 64-65)

A pichação resgata a comunicação como ato político, de disputa e de ação sobre o outro. Por isso é perigoso pichar. Interessante que, na própria episteme vigente há o estímulo a viver perigosamente, como disse Foucault, em seu curso “Nascimento da biopolítica”, já referido anteriormente (2008b).

Embora tal conduta possa estar superada pela sociedade paliativa – como aponta Han (2020b) –, a enxergamos ainda tanto na violência institucionalizada e que perpassa o cotidiano, quanto na publicizada busca por experiências para a satisfação individual. Contudo, mesmo assim, nem mesmo o mal compreendido enunciado da liberdade de expressão vale. Podemos relacionar a isso a proposta de Foucault quanto aos mecanismos de controle pelas operações de seleção, normalização, hierarquização e centralização (2005, p. 217). Pensamos na pichação, então, como um dos saberes controlados e entendemos que se executa a seleção através da desqualificação e eliminação do que estaria fora do estipulado, já que inútil e dispendioso – mantendo-se, porém, algo da manifestação; então, se articula a normalização desse saber, ajustando-o aos demais (passa a ser, por exemplo, um tipo de arte); dessa forma, é, também, hierarquicamente classificado, de modo que pequenos saberes devem encaixar-se aos formais (de novo, a arte e, aliado a isso, a criminalização de uns e não de outros

formatos); e, por fim, a centralização, que, entendemos – no caso da pichação – como a atribuição das condições, especialmente as espaciais, de possível manifestação desse saber. O controle é, assim, possibilitado. A domesticação está planejada.



Lisboa, nov. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, set. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Vale assinalar importante aspecto da semiose pichação. Já na primeira operação de controle abordada acima – a seleção –, um dos procedimentos adotados é o da tentativa de apagamento das intervenções urbanas. Tentativa, porque embora se cubra muros com tinta, para encobrir o enunciado iconoclasta, a enunciação se mantém. O que resta fisicamente – fixos – na superfície que virou suporte comunicacional é a mancha de tinta, mas a semiose pichação não está fixa ali, ela aconteceu e acontece – fluxo. Não se perde, continua. Como assinala Chauí, “o silêncio, o implícito, o invisível são, frequentemente, mais importantes do que o manifesto” (1989, p. 33); o que pontuamos para destacar a importância do fazer pichador, a enunciação, e não apenas do enunciado. Assim como em outras semioses, os processos de significação e ressignificação da pichação ocorrem na interação entre sujeitos e elementos, na tensão entre consciências, são processo mental. O que pode ser retirado de muros, paredes, postes, portas, placas é apenas o traço que ali marcou e acionou semioses. E mesmo assim, como diz Russi, pode-se observar que o que está ali escrito ou desenhado “passa do apagamento total ao ressurgimento na co-presença de diferentes vozes e enunciadore” (2009, p. 8).

Portanto, o pretendido apagamento da pichação poderia corresponder a diminuir seu brilho e intensidade sígnica, ou, em um prisma etimológico, em não cultivar sua potência. O

acionar que ali esteve pode ser desativado, mas os processos já desencadeados, estes andam longe de qualquer esponja ou tinta cinza. A semiosfera foi modificada e pode manter, portanto, outra frequência, e, assim, envolver novas semioses. Se o problema fossem os traços de tinta não esperados na parede, bastaria removê-los. Ninguém precisaria ser criminalizado. Mas há uma ação, de divergência, subjacente a tais traços. É essa ação que se pretende controlar, punir e evitar. Não é favorável ao discurso dominante de opressão que acionadores de estranhamento componham o espaço público. Por isso, Russi propõe: “não é possível analisar e domesticar ao mesmo tempo a ação proposta pelos grafitis” (2016a, p. 67). Se analiso, dou-lhe vida.

“eu acho que faz parte da resistência também, a nossa própria história. Às vezes não só o que a gente tá retratando lá – eu não sei se eu tô te respondendo. Não o que tá desenhado lá em si, mas por que ele tá lá. A trajetória da gente tá lá, o seu corpo presente de tar fazendo o trampo que for e ele tar feito às vezes significa muito mais do que o trampo em si.” (??, Roda)

Face aos processos de domesticação que perpassam nosso dia-a-dia e às tentativas de apagamento da manifestação material dos saberes e dos fazeres, vale resgatar o que nos diz Andalzúa. Para ela, que trabalhou a luta feminista por uma outra episteme, os hábitos e padrões comportamentais arraigados constituem “os inimigos internos” (2005, p. 706) a ser enfrentados. Nossas manifestações dizem de nós e expressam nossos embates interiores. Logo, segundo a autora, “devemos adquirir consciência da nossa situação antes de podermos efetuar mudanças internas, que, por sua vez, devem preceder as mudanças na sociedade. Nada acontece no mundo “real” a menos que aconteça primeiro nas imagens em nossas mentes” (2005, p. 714).

Os processos mentais garantem as semioses e, em continuidade, refletem-se nas vivências cotidianas, afetando o coletivo. Parece-nos que as pichações são bastante ilustrativas disso. Sujeitos buscam expressar-se em meios alternativos ao padrão por estarem marginalizados dos espaços autorizados e/ou por discordarem do fluxo instituído e procurarem contribuir para sua modificação. Ao apropriarem-se do espaço público, constituindo-o de outro modo, provocam outros sujeitos e possibilitam, assim, ressignificações das vivências e das consciências. No contexto da modernidade e do consumo, muitos mecanismos atuarão na domesticação desse fazer, porém, havendo consciência transgressora, torna-se mais factível colaborar na resistência.

As escolhas que fazemos na construção de nossa sociedade são questionadas por Giorgio Agamben, em "Meios sem fim", quando expressa estranhamento sobre nossas

condutas no viver. Nesse sentido, o autor estranha quão poucas expressões temos para a noção de vida. Ao consultarmos um dicionário analógico¹⁹⁰, verificamos que a lista de associações à palavra vida ocupa bem menos do que 1/3 do espaço destinado à enumeração de associações à palavra morte. Vida começa referida por existência, e morte, por fim. As possibilidades que cunhamos para representar – logo, para ativar – compreensões podem constituir indícios de seu valor. Quando percebemos que a noção de morte (não-existência) tem muito mais possibilidades associativas em nossa língua do que a de vida (existência), torna-se compreensível que o estado de exceção que vivemos como oprimidos seja, na verdade, a regra, como assinala Agamben (2015, p. 16). Nessa perspectiva, resistir também é perceber-se como subordinado, oprimido. É inserir-se, logo, vincular-se, num todo.



Brasília-DF, abr. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, ago. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

4.3.1- Proposta terceira: para o bem-viver

Pichar é atuar transgressoramente como resistência, quebrando imagens estabelecidas como padrão referencial da vida contemporânea. Na sociedade dicotômica em que vivemos, resistir pode ser entendido como dissonar, colocar-se à margem, no limiar, no entremeio. A resistência potente nas pichações pressupõe a negação para, então, situar-se como uma perspectiva alternativa (não como mais uma opção), mas sem uma exata definição, um sim e não. Há na pichação uma mistura, uma potência de outra ordem porém em defesa ante o hegemônico.

190 AZEVEDO, 2010.

A consciência de que há um contrato social e qual é o que rege nosso cotidiano é nuclear. No caso do Brasil, Milton Santos já alertava que vivíamos “uma democracia de mercado. O que é central é o mercado, não o homem” (1996/1997, p. 138). Infelizmente, tal constatação tornou-se ainda mais evidente e, mesmo em nível mundial, é claramente perceptível que a dinâmica orientada para o consumo é incapaz de atender diferentes demandas de vida e existe, sim, para exterminá-las.

Mais do que sempre, a concretização de contrapoderes urge. Entendemos, entretanto, que é preciso adotar condutas diferentes do comum nas disputas contra-hegemônicas. É necessário promover um acordar. Imersos na correria contemporânea, atordoados pela enxurrada informativa e pouco comunicacional, precisamos de gatilhos de estranhamento e envolvimento.

“E o Brasil tem essa dissociação do resto da América Latina, não só a gente, mas eles com a gente também, a barreira da língua...Mas mesmo assim, meu olho chega enche da água com essa coisa de ser latino-americana. Acho que é a literatura que faz essa conexão, essa é minha experiência, o Borges, o Galeano, o Cortazar...” (Pa., conversa, nov. 2018)

Nem sempre a resistência se manifesta de modo explícito, institucionalizado, mas está inserida em sutilezas do dia-a-dia, promovendo associações e dissonâncias. Em nossa percepção, a pichação, por incomodar e ser espacializadora, pode atuar no despertar do anestesiamiento do transeunte urbano e acionar a noção de pertencimento com o lugar, com a vida que ali transcorre. Não compreendemos a potência iconoclasta da pichação como uma oposição, mas como outra opção, divergente mas, sobretudo, diferente. Mais do que alternativa, a pichação pode constituir uma vivência terceira, de entremeio, para a descoberta. Caracterizadora da cultura urbana, permeada por suas contradições, a pichação não é nem o que combate nem a proposição de outra representação urbana. Ela é mediação e não busca de consenso.



Aveiro (PT), abr. 2020.
Fonte: foto de nossa autoria.



Aveiro (PT), nov. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.

Um aspecto central na força iconoclasta da pichação está em sua inserção e, portanto, defesa do âmbito público. Ao ocupar espaços, reivindica-os para uso. Propõe acessos. Demonstra possibilidades do comum. E entendemos que uma das utopias mais importantes hoje seria a de reestabelecer o sentido do comum.

Ao pensar sobre uma possível cidade feminista, Leslie Kern (2020) assinala a contradição característica da dinâmica opressora ao concluir que a cidade, simultaneamente, não é para as mulheres mas é um lugar feito para as mulheres, já que não oferece características acolhedoras para a experiência feminina, mas, ao mesmo tempo, é preparada para colocar as mulheres em determinadas situações – controlando suas vivências espaço-temporais. Para ela, “as mulheres sempre foram vistas como um problema para a cidade moderna” (2020, in – p. 5/94). E o modo que os planejamentos urbanos encontraram de lidar com a questão foi permitindo uma tensão – entre cidade e feminino – que marca tanto a exclusão quanto a libertação e a opressão. Nessa contradição, na verdade a cidade feminista já existiria e seria próxima e cotidiana, pensa a autora. No texto de Kern (2020), as sutilezas empregadas para a domesticação do cotidiano são referidas inúmeras vezes. Como quando ela rememora o papel da instituição “casa própria” na normalização da noção de propriedade privada. Diz Kern:

Na América do Norte, os programas estatais de casa própria nos transformaram em nações de proprietários, nas quais os trabalhadores acabaram atados a suas hipotecas em uma mudança que, se acreditava, produziria uma sociedade mais conservadora e, o mais importante, anticomunista. (2020, 1 - p. 38/153)

E nas vivências cotidianas, traços vivenciais típicos das mulheres – como a amizade, a cumplicidade e o apoio – sinalizariam uma “reação à ideologia capitalista”, aponta Kern (2020, 2 – p. 120/135). Mas isso é perceptível no ambiente urbano, dada a maior proximidade física entre as pessoas. Também por isso, é cada vez mais notório que “o principal cenário para o ativismo da maioria dos movimentos sociais e políticos mais importantes tem sido as cidades”, pensa a autora (2020, 4 – p. 10/118). Como expressão marcante da cultura urbana, as pichações poderiam assumir mais conscientemente sua potência iconoclasta.

Por sua posição mediadora – ao atuar entre instâncias do urbano –, pensamos na pichação como potência terceira, que é uma mistura de tudo que se projeta como real. Glória Andalzúa (2005) defende que devemos agir ao invés de apenas reagir, já que não é o posicionamento referenciado no que se questiona que favorece a mudança. Assim, “o “contrapositionamento” refuta os pontos de vista e as crenças da cultura dominante e, por

isso, é orgulhosamente desafiador. Toda reação é limitada por, e subordinada à aquilo contra o qual se está reagindo”, diz Andalzúa (2005, p. 705). Para a autora, não há, aí, um meio de vida. Mas pensamos que na pichação há. A pichação é uma ação em outra direção, é uma provocação para outras vivências. Embora nasça da referência que combate, atua na defesa de outras opções e propõe-se como rupturas, criações, descobertas. Então, em dissonância, apropria-se do espaço-tempo inserindo ali diferença. Entendemos que o gesto pichador é incluídor de vivências, logo, orienta-se por outra referência que não a dominante. Consonante com o que diz Andalzúa sobre a consciência mestiça, também visualizamos na pichação a potência de “desmontar a dualidade sujeito–objeto que a mantém prisioneira, e o de mostrar na carne e através de imagens no seu trabalho como a dualidade pode ser transcendida” (2005, p. 707).

Silvia Rivera Cusicanqui (2015b) ajuda nessa compreensão ao associar a noção de resistência à de mestiço. A autora defende o método não heterodoxo a partir do conceito de heterotopia, contemplando a perspectiva de espaços outros, ou seja, rompendo com a defendida ideia "cada um no seu quadrado" e favorecendo, assim, uma sensação de distopia. Para tanto, Rivera reivindica o termo “*ch'ixi*”, que

literalmente se refere a um cinza mosqueado, formado por uma infinidade de pontos pretos e brancos que são unificados para a percepção, mas permanecem puros, separados. É uma forma de pensar, falar e de perceber que se baseia no múltiplo e no contraditório, não como um estado transitório que deve ser superado (como na dialética), mas como uma força explosiva e contenciosa que potencializa nossa capacidade de pensamento e ação. Assim, opõe-se às ideias de sincretismo, hibridismo e à dialética da síntese, que estão sempre em busca do uno, da superação das contradições por meio de um terceiro elemento, harmonioso e completo em si mesmo. (2018)

Nessa direção, entendemos a pichação como terceira, que existe e atua na explosão de operadores de sentido dissonantes do discurso hegemônico mas também multi-discursivos e não simplesmente como proposta contrária ao dominante.

Uma das demandas que temos é de efetivamente ouvir as pichações. Como defende Rivera (2015a), para atuarmos no sentido da resistência, é urgente aliarmos o olhar crítico ou de estudo à prática no cotidiano vivido – o que ela explica em sua proposta de sociologia da imagem:

a sociologia da imagem supõe uma desfamiliarização, um distanciamento do arquiconhecido, do imediatismo da rotina e do hábito. A antropologia visual é baseada na observação participante, em que o/a pesquisador/a participa para observar. A sociologia da imagem, por outro lado, observa aquilo de que já participa; a participação não é um instrumento a serviço da observação, mas seu pressuposto, embora seja necessário problematizá-la em seu colonialismo/elitismo inconsciente. (2015a, p. 21)

Temos consciência de nossa contradição em relação a isso, porém essa é a compreensão que mobilizamos na própria tentativa de compreender a semiose iconoclasta. Não podemos afirmar como os pichadores posicionariam seu fazer de modo diferenciado ao que vivemos, mas em suas falas aparecem tanto a consciência e importância da transgressão e atuação para a resistência quanto a preocupação de inserir-se no mercado pela faceta mais artística de sua prática. Sentimos, entretanto, que, por vezes, falta a compreensão de que o gesto iconoclasta pichador e a lógica de mercado são incompatíveis.



Braga (PT), jan. 2019.
Fonte: foto de nossa autoria.



Brasília-DF, abr. 2018.
Fonte: foto de nossa autoria.

Eduardo Galeano (2018) nos ensina que é preciso resistir. Quando o escritor uruguaio diz: “Tudo nos é proibido, exceto cruzar os braços?” (2018, p. 25), pensamos na naturalização dos discursos hegemônicos que procuram nos fazer crer nos desígnios divinos, como se a exploração estivesse escrita nas estrelas. Mas basta observar o que ocorre na dinâmica neoliberal para entendermos que não é possível seguir assim. No prefácio de “As veias abertas da América Latina”, uma síntese do absurdo que vivemos:

Agora é a vez da soja transgênica, dos falsos bosques da celulose e do novo cardápio dos automóveis, que não comem apenas petróleo ou gás, mas também milho e cana-de-açúcar de imensas plantações. Dar de comer aos carros é mais importante do que dar de comer às pessoas. E outra vez voltam as glórias efêmeras, que ao som de suas trombetas nos anunciam grandes desgraças. (GALEANO, 2018, p. 6)

Em similar perspectiva, ao definir a sociedade contemporânea como a que defende a positividade e rejeita a negatividade, Han (2017a, 2020b) é assertivo ao afirmar:

O capitalismo carece da narrativa do bem viver. Ele absolutiza a sobrevivência. Alimenta-o a crença inconsciente de que mais capital significa menos morte. O capital é acumulado contra a morte. [...] À luta pela sobrevivência deve opor-se a preocupação com

o *bem viver*. (2020b, p. 27, grifo do autor)

Mesmo que, por isso, constatemos que nossa vida está esvaziada de sentido, diz Han (2020b), mesmo que o narcisismo e o egoísmo tenham se intensificado, mesmo que ligação – como vínculo – cause dor, é necessário sair da zona de conforto e aceitar “a mão curativa do outro”, diz o autor (2020b, p. 40).

Consonante a isso, a defesa de um pensamento mais herege, feita por Rivera (2015b), faz total sentido. A autora é incisiva na proposição de que resistir pressupõe e leva a recuperar vínculos sociais. Portanto, a noção de vivência desponta como nuclear para se cogitar rupturas e construir a resistência: o rompimento da rotina normalizada, da automatização das ações cotidianas, o resgate do experienciar, do ter consciência da existência, ainda que momentaneamente, o perceber-se parte de um todo, em relação, logo, em tensão e com vínculos. Embora compreendamos que – mesmo sem ter consciência total disso – a pichação constitui uma prática orgânica que atua nessa direção, da transformação da sociedade opressora que integramos, é necessário algo mais estruturado. Existe, nessa direção, um projeto em construção.

O equatoriano Alberto Acosta propõe, em “O Bem Viver”, uma ruptura civilizatória a partir da utopia do Bem Viver, urgente para enfrentar esses tempos distópicos e para a construção de sociedades realmente sustentáveis – não melhorando o que vivemos hoje mas acabando com esse sistema e iniciando algo efetivamente sustentável –, uma vez que o capitalismo já comprovou que não o é. Situando a origem do termo – que representa vivências dos povos originais da América Latina –, Acosta assim define: “o Bem Viver, *Buen Vivir* ou *Vivir Bien* também pode ser interpretado como *sumak kawsay* (kíchwa), *suma qamaña* (aymara) ou *nhandereko* (guarani), e se apresenta como uma oportunidade para construir coletivamente uma nova forma de vida” (2016, p. 23, grifo do autor)

No fluxo da resistência secular dos povos latino-americanos, que demonstraram “capacidade para enfrentar a Modernidade colonial”, Acosta apresenta a tentativa de ouvir e usar “os principais conceitos, algumas experiências e, sobretudo, determinadas práticas existentes nos Andes e na Amazônia, assim como em outros lugares do planeta” (2016, p. 24). Isso significa a compreensão de total vínculo entre todas formas de vida, o que, também, combate qualquer abordagem de cunho desenvolvimentista, já que hoje, em nível mundial, grande parte da população “não tem nem o “privilégio” de ser explorada como mão de obra” (ACOSTA, 2016, p. 35). Interessa-nos a perspectiva dessa construção já no ato de imaginar

novas possibilidades, “tendo o pós-capitalismo – e não apenas o pós-neoliberalismo – como o horizonte”, como define o autor (2016, p. 65), pois, como registrou Umberto Eco, na voz de Baudolino¹⁹¹, “imaginando outros mundos, acabamos por mudar também este nosso.”

Em uma sociedade em que “os atuais espaços urbanos aparecem relativamente distantes das práticas de vida solidárias e respeitosas ao meio ambiente” (ACOSTA, 2016, p.189), a interação cidade-natureza pode parecer não ser o foco principal da resistência, mas a cidade só existe porque existe o âmbito não urbano também. O desafio de trabalhar essa compreensão junto aos cidadãos pode, portanto, ser enorme, mas, como diz Acosta, “os habitantes das cidades devem entender e assumir que a água, por exemplo, não vem dos supermercados ou da torneira” (2016, p. 120). Por isso mesmo, “a tarefa passa por repensar as cidades, redesenhá-las e reorganizá-las”, propõe o autor (2016, p. 190).

Compreendemos que a pichação pode constituir um fazer importante nessa reconstituição. Primeiro porque insere no fluxo urbano e, portanto, põe em funcionamento, práticas e vivências de diferentes grupos da sociedade. São memórias, visões e saberes que passam a dialogar na semiosfera urbana. Depois, porque, como ação de apropriação do espaço público e viés iconoclasta, tem a potência para “recuperar as noções de público, universal, gratuito e diversidade como elementos de uma sociedade que busca sistematicamente a liberdade, a igualdade e as equidades, assim como a solidariedade” – o que Acosta (2016, p. 197) atribui aos povos originais da América Latina. A pichação configura-se como vivência. E situá-la sempre em seu contexto, de rua, de dissonância, de estranhamento e, portanto, diálogo, parece-nos fundamental para que ela continue representando resistência. Mas sua mercantilização é um forte dispositivo de domesticação, por isso, é preciso reverter a visão de fama e riqueza como objetivo de vida. Como bem sintetiza Acosta, “o que se deve combater é a excessiva concentração de riqueza, não a pobreza. Esta deve ser totalmente abatida” (2016, p. 200).

A semiose pichação coloca em tensão a vivência do urbano estruturada e outras possibilidades. Ao apropriar-se de partes dos trajetos, insere brechas de sentidos no fluxo da urbe e, principalmente, propõe outras percepções e situações. Como intervenção urbana, o ato da pichação é um ato estético, que materializa plasticamente, em suportes urbanos – então, transformados em meios de comunicação – propostas de compreensão da diversidade de vivências já existentes ou de outras, possíveis ou imagináveis. Ao interferir e incomodar, a

191 Em seu romance homônimo, ambientado na Idade Média.

pichação, como ato iconoclasta, aponta que nem tudo precisa ter um significado, que o não entender também produz sentidos e preenche as interações. Indicar diferenças é propor vínculo, é comunicar com, mesmo que seja dolorido, já que a domesticação, muitas vezes, atua no sentido analgésico e, assim, seduz.

A pichação é uma proposta imagética que atua contra as imagens dominantes, não substituindo-as mas questionando-as. A pichação é uma semiose iconoclasta.

NO ESCORRER DA TINTA...

Como me sinto a partir desse percurso teórico e de rua? Estou emocionada, feliz e plena de dúvidas!

Insisto em demarcar esta como uma etapa que continua. Assim como a tinta que escorre além do jateado ou pincelado na parede, transbordando o gesto delineado, o percurso de estudos aqui metonimicamente presentificado não termina com a entrega deste texto. Temos essa percepção clara e a vontade de seguir, na continuidade dos processos de construção de sentidos. E digo isto por nunca antes ter tido consciência de aprender tanto e algo de tamanha importância – o que não significa seja na direção da felicidade, mas da inquietação.

Por muito tempo a vontade de realizar o doutorado me moveu e me incomodou. Estudar é maravilhoso e sempre tive sede. Após defender minha dissertação¹⁹², desejei continuar os estudos formais e, por vezes, me senti frustrada por não conciliar as novidades da vida com mais essa etapa desejada. Hoje, porém, vejo que a maturidade em muito me auxiliou a processar a compreensão sobre o iconoclasmo. Percebi que preciso de tempo, sou lenta e intensa. E, por isso, entendo que este estudo materializa uma espécie de despertar, consciente, pensado e sentido.

A Semiótica me proporcionou compreender que o signo é como a merda: quanto mais mexe mais potência produz. Por isso, me desculpo por tanto a tentar ser dito. Mas sinto que há ainda muito mais a manifestar. Compreendi, também, que o exercício teórico é um exercício de experimentar caminhos interpretativos, é um processo de desconstrução. E, apesar dos muitos momentos de sofrência e desconforto, posso dizer que me senti acolhida pelos saberes que mobilizei em meu auxílio.

Agora deve estar mais claro o que sinalizei na introdução – “embora pareça, esta tese não é sobre a pichação em si, como intervenção e inscrição visual urbana”. Mas devo, também destacar que debruçar-me sobre as pichações em si foi instigante, me colocou em muitas situações de confronto – mesmo quando amigo –, e, sobretudo, se tornou o suporte

192 Em novembro de 1998! Sob o título “Cassandra: uma voz milenar rompe o silêncio”.

para que entendesse que há muitas maneiras de intervir e de modificar a realidade, em geral incompreendidas.

Tenho a noção de que dissonei em alguns aspectos do que se espera como discurso científico. E isso me parece bom e necessário. Mas espero ter sido compreendida e poder, assim, colaborar para que o fazer acadêmico possa encontrar e constituir brechas para o pensar. Certamente, alguma coisa se perdeu no processo – como meu sonho¹⁹³ com a tese bem sinalizou.

Parece-nos, neste momento, que a proposta inferencial a que nos dedicamos, de pensar na pichação como semiose iconoclasta, se apresentou como válida, com lógica e coerência de sentidos e que pode colaborar no pensar tanto sobre os saberes comunicacionais quanto no que diz respeito ao viver. Gostaria, contudo, de ter sido mais narrativa, ou, narrativa.

Recorrendo a França e Simões, que muito me ajudaram em sua sistematização das teorias da comunicação, digo que uma das facetas que busquei ao escrever a tese foi a de equilíbrio – embora defenda a assimetria – e, por isso, a de visão sistêmica. Apesar de saber do risco e da potência engessadora que tal formato pode representar, me parece que, como manifestam as autoras, “a ambição sistêmica é repensar a globalidade mais que as partes, as interações dinâmicas mais que as causalidades, a complexidade mais que o simples” (2016, p. 52-53). Ao me aproximar e estudar as pichações, foi isso que tentei construir: a partir delas, pensar no global, na vida, na dinâmica social; ao pensar no movimento, nas dinâmicas, encontrar e compreender vivências e não causas; e mesmo ao viver o simples, conseguir vislumbrar e interagir na complexidade.

Quanto aos objetivos estabelecidos para a tese, recorro à enumeração que deles fiz na introdução e posso dizer que i) compreendi melhor a dinâmica da pichação como gesto de intervenção visual urbana, vislumbrando algo de sua regularidade entre os formatos e fazeres; ii) penso ter conseguido manifestar de que modo o fenômeno da pichação pode ser entendido como comunicação, inclusive, iii) consegui demarcar seu diferencial como processo comunicacional de fato, ou seja, para o comunicar, o interagir, produzir a transformação do real, e não, simplesmente, para a transmissão informacional; iv) compreendo e consigo visualizar, hoje, a configuração da semiose pichação em continuidade, a partir de vivências da urbanidade contemporânea e como processo interpretativo coletivo e melhor compreender sua

193 Aqui referido no Prefácio.

dimensão simbólica em atuação na sociedade; v) foi possível só, realmente, delinear e insinuar papéis que o gesto pichador pode cumprir na espacialidade urbana; vi) certamente vivi como nunca antes a proximidade com manifestações icônicas nas urbes, mas poderia ter aproveitado mais e melhor; vii) realizei interações com pichadores, o que em muito colaborou para a compreensão do gesto pichador, porém, o que alcancei em termos quantitativos de contatos diferentes entre si e de qualidade a partir de vários encontros presenciais deixou ainda muito a explorar, já que as limitações de processos vividos no período – como a mudança para outro país e o confinamento exigido frente à pandemia – impossibilitaram a atualização de muito do que havia sido programado (o mundo vivido também pode ser bastante pichador!); viii) compreendo, hoje, algumas das direções em que a iconoclastia potencializada em brechas operadoras de sentidos e de ressignificações nas ruas e suportes urbanos pode agenciar a transformação da realidade contemporânea, ao atuar de modo dissonante na paisagem urbana midiaticizada e propagada como ideal.

Portanto, em relação ao principal objetivo proposto – compreender de que maneira a semiose pichação constitui força iconoclasta potente para atuar na transformação da realidade –, penso que sim, compreendi – certamente não inteiramente – a força de atuação da pichação no papel de interferência, manifestação da alteridade e de dissonâncias e proposta de modificação da realidade no sentido do questionamento à episteme dominante, que nos empurra à normalização do existir para consumir não só produtos, mas a própria cidade e o mundo, portanto, as vidas. Isso significa também que, mesmo tendo iniciado o trajeto de estudo com uma proposta inferencial que já apontava nessa direção, o que agora vislumbro é muito mais intenso e profundo do que antevia.

Assim, respondo à questão motora da tese – como a semiose pichação pode «quebrar» a imagem epistêmica dominante, ou seja, como força iconoclasta, atuar na direção da transformação da realidade? – afirmando perceber que, inicialmente, mesmo que eu reivindicasse que o olhar para as pichações ultrapassasse a manifestação da «mancha» na parede, para acessar sua dinâmica, potência e proposta, eu ainda não compreendia o quanto essa vivência expressa no gesto pichador em paredes contém de energias que podem acionar outras percepções de mundo. A pichação, como manifestação marginal, que traz para a nuclearidade urbana as fronteiras de sentidos e de experiências, é uma oxigenadora das cidades. Como ruído na semiosfera urbana, as intervenções podem tanto chamar para a percepção das diferenças quanto atuar já como explosões sígnicas que põem em cena os que

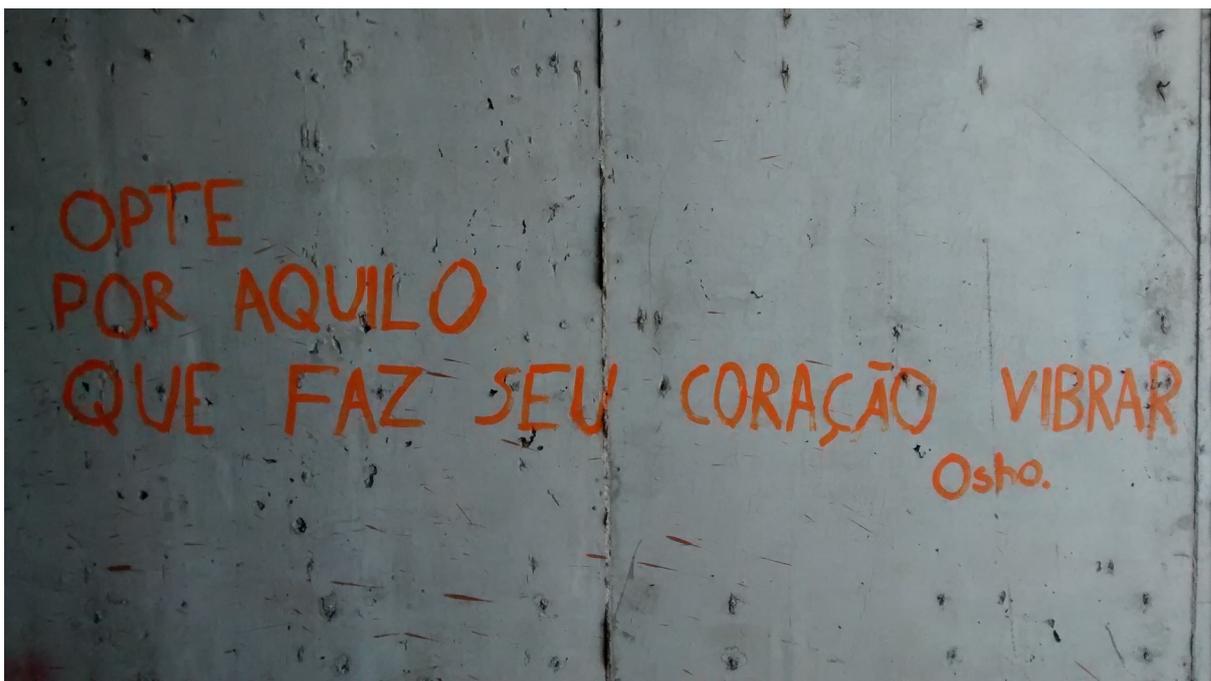
não podem gritar porque não têm microfone ou porque não estão encaixados ao *ethos* dominante e, portanto, não têm o direito à expressão nem a ser entendidos. A pichação está para a vida urbana como a língua falada para o sistema linguístico, isto é, concentra sua energia, sua complexidade em potências e problemáticas, e indica a trajetória de sua mudança na direção de um meio mais adequado aos usuários e que seja capaz de acolher e traduzir as existências.

Como manifestação iconoclasta, a pichação indica que há muitas e variadas formas de dissonar, interferir e construir outra realidade. Que não são as imagens ou as coisas em si que constituem obstáculos opressores, mas nossas escolhas e atitudes em relação a elas. Que comunicação nem sempre é sinônimo de comunicar, mas pode ser. Também compreendi que – como classificação – o denominar a pichação como arte não contribui em sua valorização, pelo contrário, desloca esse ato de apropriação e presentificação urbano, higienizando-o e domesticando-o, já que o limpa da carga transgressiva e questionadora e o encaixa nos formatos vigentes e alinhados à episteme dominante, o que fica explícito na transposição de pichações para museus e galerias. De modo similar, o deslocamento da pichação para plataformas on-line como o Instagram não é um deslocamento da intervenção urbana, mas apenas de uma representação imagética que a refere, não somente porque não é a materialidade com que temos contato, mas porque, assim como em relação à museulização ou à galerização de pichações, o ato pichador de interferir em paredes e no fluxo urbano cotidiano se perde e é ressignificado metonimicamente, na direção da sua redução ao enunciado plástico. Portanto, embora seja, por vezes, alentador e até estimulante ver a pichação ocupando outros espaços – como os de arte e de redes sociais on-line –, o lugar da pichação é a rua e não cabe nela a discussão sobre sua legalidade, já que a pichação tem como essência transgredir o estabelecido. Por outro lado, é exatamente por constituir-se iconoclasticamente em semiose que – apesar dos movimentos higienizadores de paredes e das vivências, apesar das tentativas de domesticação do gesto pichador – não é possível apagar uma pichação. O apagamento não acontece porque a pichação não se resume à «mancha» na parede. A pichação é muito mais do que a imagem inscrita na parede. A pichação está no entremeio, no ato, na tensão entre as vivências urbanas e humanas.

Em “A invenção do cotidiano”, Michel de Certeau diz que a cidade deve ser vivida e conquistada passo a passo e que cada caminhada é uma nova escritura do que lemos como cidade. Faria muita coisa de outra forma agora, com certeza, a partir da condição de leitura

atual, aproveitaria melhor alguns movimentos na direção de textos e nomes que não consegui aqui incluir, como os de Darcy Ribeiro, Boaventura Sousa Santos, Judith Butler, Erving Goffman, Theodor Adorno, Armand Mattelart, Lélia Gonzales, Conceição Evaristo, Júlio Cortazar, Djamila Ribeiro, Débora Diniz. São textos que podem ajudar a entender como comunicar e não, simplesmente, fazer comunicação e, portanto, como resistir ao colonialismo e construir outra realidade. Além disso, certamente uma demanda não atendida no processo foi a maior convivência com os pichadores de paredes que manejam tintas e cola e, também, a busca por intervir junto aos transeuntes urbanos para tensionar a percepção que elaboram sobre as intervenções urbanas.

Posso, porém, afirmar que me sinto, agora, em total consciência de que a vivência da perspectiva abduativa foi fundamental para o alcance dessa compreensão, que se tornou viável em um processo de envolvimento espaço-temporal intenso, em que fui privilegiada com a possibilidade – concretizada – de poder, ao final do processo, me dedicar integralmente aos estudos, e por ter sido apoiada, em todo percurso, por uma orientação acolhedora, libertadora e construtora do processo de descoberta. Também por isso senti-me à vontade para revestir a tese de um caráter próximo a um manifesto. Entendo que sempre nos posicionamos e é preciso fazê-lo de modo consciente e escolhido. Toda comunicação é atuação política. Assim, não é – de modo algum – em tom moralizante que concluo os capítulos referindo a proposta terceira – do misturado, do saber matriz, originário, da terra, feminino, de cuidado – na vivência do Bem Viver. Com alegria descobri essa existência durante o período do doutorado, e ela ainda é, para mim, apenas informação e pequenos detalhes coerentes no cotidiano, mas a refiro para terminar a tese tanto porque me parece constituir uma prática na direção que entendo necessária quanto porque já é uma proposta e uma vivência iconoclasta, pois dissona do estabelecido na matriz produtivista e consumista contemporânea e age para a construção da vida justa para todas e todos no mundo inteiro. É preciso resistir. E, especialmente no Brasil de hoje, pesquisar, fazer perguntas instigantes, dissonar, é resistir porque já é transgredir, é ser iconoclasta, é ser pichador.



Brasília-DF, out. 2017.
Fonte: foto de nossa autoria.

Junto a pichações, o sentir da continuidade, da interação e da resistência ganhou, em mim, outra dimensão. E hoje posso afirmar, com tranquilidade, fazer ciência requer pensar com emoção.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Alberto. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim – notas sobre política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ALMADA, Adriana. Habitar la ciudad – notas sobre lo urbano. In: *DISLOCACIONES*, Cuadernos Salazar #1. Centro Cultural de España Juan de Salazar: Assunción, Paraguay, 2013, 126 p., p. 30-33. Disponível em https://issuu.com/juandesalazar/docs/dislocaciones_cuaderno_salazar_1_7fe2bb044af792. Acesso em 30/06/2021.
- ALMENDRA, Renata Silva. *O grafite modernista. Urbana*: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid. Campinas, SP v.10, n.2 [18] p. 345-370 mai./ago. 2018. DOI: 10.20396/urbana.v10i2.8651973. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8651973>. Acesso em 30/06/2021.
- ALTAMIRANO, Micaela. *A Pixação na Paisagem de São Paulo: o risco como construção do sentido da vida urbana*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) PUCSP, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/21338/2/Micaela%20Altamirano.pdf>. Acesso em: 30/06/2021.
- ANDACHT, Fernando. Self y creatividad en el pragmatismo de C. S. Peirce: 'la incidencia del instante presente en la conducta'. *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Universidade de Navarra – Espanha. 40, 2008, p. 39-66. Disponível em <https://www.unav.es/gep/AndachtUtopia.html>. Acesso em 30/06/2021.
- ANDALZÚA, Glória. La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência, originalmente capítulo do livro "Borderlands/La Frontera: The New Mestiza", publicado por Aunt Lute Books (San Francisco, California, 1987), e agora disponível na revista "Estudos Feministas", Florianópolis, 13(3): p. 704 a 719, setembro-dezembro/2005. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/a/fL7SmwjzjDJO5WQZbvYzczb/?lang=pt>. Acesso em 30/06/2021.
- ANDER-EGG, Ezequiel. *Diccionario de Trabajo Social*. Bogotá, Colombia: Ed. Colombia Ltda., 1986.
- APAURB. Associação Portuguesa de Arte Urbana. In: Diário de notícias. *Lei incapaz de combater a realização ilegal de 'graffiti'*. 21/09/2014. Disponível em <https://www.dn.pt/portugal/lei-incapaz-de-combater-a-realizacao-ilegal-de-graffiti-4136792.html> Acesso em 01/07/2021.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.
- ARIZMENDI, Luis (coord.). *Bolívar Echeverría: Transcendencia e impacto para a América Latina en el siglo XXI*. Quito: Editorial IAEN, 2014. [pdf]
- AUGÈ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas-SP: Papirus, 1994.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre-RS: Artes Médicas, 1990.

- BAITELLO, Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª Edição. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BANKSY. *El copyright es para policías*. 3ª ed. Trad. Fernando Correa Navarro y Diego Alfarro Palma. Editora Alquimia, 2020.
- BARRENA, Sara. *Charles S. Peirce: un argumento en favor de la realidad de dios*. Trabajo parte del proyecto de investigación "Claves del pensamiento de Peirce para la filosofía, ciencia y cultura del siglo XXI", investigador principal Prof. Dr. D. Jaime Nubiola, subvencionado por el Plan de Investigación de la Universidad de Navarra (PIUNA, 1995- 1996) y por el Gobierno de Navarra (1996-1997). Cuadernos de Anuario Filosófico, 1998. [pdf]
- BARRENA, Sara. Charles. S. Peirce: razão criativa y educación. Universidad de Navarra, Espanha. In: *Utopia y praxis Latinoamericana*. v.13 n.40 Maracaibo mar. 2008. p. 11 a 38. Disponível em <https://www.unav.es/gep/BarrenaUtopia.html>. Acesso em 30/06/2021.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 14ª ed. São Paulo, Cultrix.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BENJAMIN, Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert. México: Ed. Itaca, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto*. Elementos para una sociología de la cultura. 3ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- CALGARY. *Proceso de arte pública*. 2020. Disponível em www.calgary.ca/csps/recreation/public-art/public-art-process.html. Acesso em 20/10/2020.
- CALÓ, Flávia Camerlingo. Questões etimológicas sobre os termos: grafite e pichação. In: *Anais do III FORUM DE PESQUISA CIENTIFICA EM ARTES*. Escola de Música Belas Artes do Paraná. Curitiba-PR, 2005.
- CALVINO, Ítalo. *Palomar*. Trad. João Reis. Lisboa: Ed. Teorema e Ed. Planeta Da Agostine, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- CAMMAERTS, Bart. Jamming the Political: Beyond Counter-hegemonic Practices. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 21, Nº. 1, March, 2007, p. 71–90. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/239919640_Jamming_the_Political_Beyond_Counterhegemonic_Practices. Acesso em 30/06/2021.
- CAMPOS, Ricardo. A cultura visual e o olhar antropológico. In: *Visualidades*. Goiânia v.10 n.1, p. 17-37, jan-jun 2012a. [pdf]
- CAMPOS, Ricardo Campos, «Paredes comunicantes. Foto-ensaio sobre espaço público e comunicação ilegal», *Cadernos de Arte e Antropologia* [on-line], Vol. 1, Nº 1. 2012b. Disponível em <https://journals.openedition.org/cadernosaa/746>. Acesso em 30/06/2021.
- CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: grafiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 543-566, maio/agosto 2012c.

Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/12338>
Acesso em 30/06/2021.

CAMPOS, Ricardo. A arte urbana enquanto “outro”. *VIRUS*. São Carlos-SP. n. 9 [on-line], 2013.
Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/_virus09/secs/carpet/virus_09_carpet_44_pt.pdf>.
Acesso em 30/06/2021.

CAMPOS, Ricardo. Grafite, juventude e cidade: uma entrevista com Ricardo Campos. In: *Iluminuras*. Porto Alegre-RS. v. 18, n. 44, p. 217-228, jan/jul, 2017a. Disponível em https://www.academia.edu/35731492/Grafite_juventude_e_cidade_uma_entrevista_com_Ricardo_Campos. Acesso em 30/06/2021.

CAMPOS, Ricardo. As vozes e os sussurros das paredes de Porto Alegre. In: *Iluminuras*. Porto Alegre-RS. v. 18, n. 44, p. 229-235, jan/jul. 2017b. Disponível em [As vozes e os sussurros das paredes de Porto Alegre | Campos | ILUMINURAS \(ufrgs.br\)](#) Acesso em 30/06/2021.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. *OPINIÃO PÚBLICA*. Campinas-SP. Vol. VIII, nº1, 2002, p. 40-53. Disponível em <https://www.scielo.br/j/op/a/hRBTBZLvtmdMQyhZfCZ43bf/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 30/06/2021.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Entrevista para Observatório da Imprensa*. Programa de 05/05/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PLDpo4K1FFM>. Acesso em 30/06/2021.

CARAVACA HERNÁNDEZ, Ana Belén. Paul Virilio: El ciber mundo, la política del peor. *Diablotexto – Revista de crítica literária*. 4-5 (1997-1998). Madrid, Cátedra, 1997, p. 413-414. Disponível em <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/64342/413-414.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 30/06/2021.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano - artes de fazer*. 3ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas-SP: Papirus, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência; aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHAUÍ, Marilena. *A ideologia da competência*. (Organizador: André Rocha). Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014. (Escritos de Marilena Chauí, 3).

CORRÊA, Laura Guimarães. Signos na cidade, sentidos em movimento. In: *Anais do I Colóquio Semiótica das Mídias*. v. 1. Japaratinga/AL: CISECO/UFPB, 2012. p.1.

CORRÊA, Laura Guimarães. Píxo, arte de rua, publicidade: entre tensão, apropriação e resistência. In: CASTRO, Paulo. C., FAUSTO NETO, Antônio, HEBERLÊ, Antônio, et al (orgs.) *A rua no século XXI – materialidade urbana e virtualidade cibernética*. Maceió-AL: EDUFAL, 2014. p. 167-184.

CORRÊA, Laura. Intervenções sobre as superfícies urbanas: dissenso, consenso e ambivalências em Londres. *Galaxia* (São Paulo, on-line), ISSN 1982-2553, n. 41, maio-ago., 2019, p. 114-127. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019236217>. Acesso em 30/06/2021.

CP. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss e A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press. Edição eletrônica de John Deely, Charlottesville, VA, Intalex. (1931-58), 1994.

CSP – *Cadernos de sistemática peirceana*. Centro de sistemática Peirceana. Bogotá. Número 1- 2009. ISBN 978-958-46-0619-8. [pdf]

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Paráfrase em português do Brasil: Railton Sousa Guedes – Coletivo Periferia. 2003. Disponível em www.geocities.com/projetoperiferia. Acesso em 14/10/2020.
- DIAMOND, Jared. *Armas, germes e aço; os destinos das sociedades humanas*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- DIESEL, Ursula Betina, e RUSSI, Pedro. Tensão e resistência via pichações – a reação a «Lula livre» e «Lula pela democracia». *Brazilian Journal of Development*. DOI:10.34117/bjdv5n11-241. v. 5, n. 11. Recebimento dos originais: 10/10/2019. Aceitação para publicação: 21/11/2019. Curitiba-PR, Nov. 2019. ISSN 2525-8761. p. 25912-25926. Disponível em <https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/4754>. Acesso em 01/07/2021.
- DISLOCACIONES. Cuadernos Salazar #1. Centro Cultural de España Juan de Salazar: Assunción - Paraguay, 2013, 126 p. Disponível em https://issuu.com/juandesalazar/docs/dislocaciones_cuaderno_salazar_1_7fe2bb044af792. Acesso em 30/06/2021.
- DJAN. Cripta. Entrevista. *Revista Vaidapé*. Fevereiro de 2015. Disponível em <http://vaidape.com.br/2015/02/entrevista-com-cripta-djan-caligrafando-cadernos-fechados/>. Acesso em 01/07/2021.
- DOWBOR, Ladislau. Economia da comunicação. *Revista USP*. São Paulo, nº 55, set.-nov. 2002, p. 12-25.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. La religion de los modernos. Presentado en el Congreso Nacional de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ago. 2001 Disponível em <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/la-religion-de-los-modernos>. Acesso em 30/06/2021.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. “Arte y utopía”. Introducción a: BENJAMIN, Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert. México: Ed. Itaca, 2003a.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. Cultura y barbarie. In: *Coloquio “Cultura contra Barbarie”*, en la Mesa: Cultura, Identidad y Política, organizado por el Claustro de Sor Juana y la Universidad Nacional Autónoma de México, abril de 2003b. Disponível em http://bolivare.unam.mx/ensayos/cultura_y_barbarie Acesso em 19/10/2018.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. Imágenes de la “blanquitud”. In: LIZARARO ARIAS, Diego et al.: *Sociedades icónicas*. Historia, ideología y cultura en la imagen. Siglo XXI: México, 2007.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. *Bolívar Echeverría y la actualidad de la filosofía*. Entrevista por Santiago Zarria. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – FLACSO Ecuador; Revista de filo-SOPHIA. Quito-Ecuador: 17/06/2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nrXyqhiHU-Q>. Acesso em 01/07/2021.
- EMICIDA. Cananeia, Iguape e Ilha Comprida. In: *AmarElo*. Netflix, 2019.
- FANEITE, Iuri Daniel. La semiosfera urbana; la analogía entre ciudad y el espacio semiótico cultural. *Portafolio 33* - Revista arbitrada de la facultad de arquitectura y diseño de la universidad de Zulia. Año 18, vol. 1, Nº 33. Biblioteca digital repositorio académico Universidad del Zulia. Enero-Junio 2016, p. 47-60.
- FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *Design em espaços*. [S.l: s.n.], 2002. Disponível em <https://repositorio.usp.br/item/001297638>. Acesso em 30/06/2021.
- FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. Do desenho ao design: um percurso semiótico? *Revista galáxia*, Nº 7, p. 49-58, Abril de 2004. Disponível em <http://www.revistas.pucsp.br/galaxia/article/viewFile/1370/853> Acesso em 13/04/2019.
- FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. Cidade: meio, mídia e mediação. In: *MATRIZES*, Nº 2, p. 39-53, abril

2008. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/38191> Acesso em 30/06/2021.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. As mediações da paisagem. In: *Liberio* – São Paulo – v. 15, n. 29, p. 43-50, jun. de 2012. Disponível em <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/3-As-media%C3%A7%C3%B5es-da-paisagem.pdf> Acesso em 30/06/2021.
- FERRARA, Lucrécia de. *Comunicação, mediações, interações*. São Paulo: Paulus, 2021. [pdf]
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 1985.
- FORT, Mônica Cristine e GOHL, Fernando César. Conflitos urbanos: grafite e pichação em confronto devido à legislação repressiva. *Revista LOGOS* 45 Vol.23, Nº 02, 2º semestre 2016, p. 27-28.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* – Aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975/1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005. [pdf]
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. Curso dado no College de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008a.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. Curso dado no College de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008b. [pdf]
- FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico; heterotopías*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Vision, 2010. [pdf]
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Lisboa: Edições 70, 2013.
- FRANÇA, Vera. Paradigmas da comunicação: conhecer o quê? In: *Ciber Legenda*. Nº 5. edição especial. 2001. 19p.
- FRANÇA, Vera e SIMÕES, Paula. *Curso básico de teorias da comunicação*. 1ª ed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016.
- FRANCO, Sérgio Miguel. *Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. Junho 2009. USP, Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, dissertação. Orientadora: Vera Maria Pallamin. 176p. [pdf]
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. [pdf]
- FREITAS, Gabriela. Reconfigurações do conceito de flâneur pelas práticas artísticas do caminhar na artemídia contemporânea. *Acta Poética* 41-2 • julio-diciembre • 2020 • 131-148
doi:10.19130/iifl.ap.2020.41.2.0008 recepción: 04-iv-2019 / aceptación: 07-ii-2020. p. 135-136.
Disponível em <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3580/358064152008/html/index.html>. Acesso em 30/06/2021.
- FURTADO, Laura R., ALVIM, Juliana L., DIESEL, Ursula B. A Rua Fala – Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: Relações entre expressão via interações visuais urbanas, processos sócio-culturais e morfologia urbana. *Revista Iniciacom* – Revista Brasileira de Iniciação Científica. V. 9. Nº 3. 2020. Disponível em <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/iniciacom/article/view/3323> Acesso em 01/07/2021.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Trad. Sérgio Faraco. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2018.
- GAMALHO, Nola. A intervenção urbana deve estar pautada na experiência e no vivido (Entrevista). *IHU – On-line: Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. Nº 512. Ano XVII. 02/10/2017. p. 67 a 71. ISSN 1981-8793 (on-line). São Leopoldo – RS. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/571970-a-intervencao-urbana-deve-estar-pautada-na-experiencia-e-no-vivido-entrevista-especial-com-nola-gamalho>. Acesso em 30/06/2021.

- GORDILLO, Carlos Alberto Ríos. *Bolívar Echeverría: Práxis revolucionaria, crítico y modernidad alternativa*. Ciudad de Mexico, octubre de 2010. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/262598471_Bolivar_Echeverria_Praxis_revolucionaria_critico_y_modernidad_alternativa. Acesso em 30/06/2021.
- GRAMSCI, Antonio. *La ciudad Futura y otros escritos* (comentado por Daniel Campione). Buenos Aires-Argentina: Dialectik, 2008. [pdf]
- HAESBAERT, Rogério. Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na “América Latina”. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia; Universidade Federal Fluminense, 2021. Libro digital. Disponível em <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210219014514/Territorio-decolonialidade.pdf>. Acesso em 30/06/2021.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. 2ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2017a.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2017b.
- HAN, Byung-Chul. *La desaparición de los rituales; una topología del presente*. Trad. De Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2020a.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade paliativa – a dor dos nossos dias*. Trad. Ana Falcão Bastos. Lisboa: Relógio D'Água, 2020b.
- HARARI, Yuval. *Sapiens - uma breve história da humanidade*. 18ª edição, Lpm, 2018.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir; a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fonte, 2013. [pdf]
- hooks, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Traduzido para o português do Brasil por Áurea B. Weissenberg. 2020. versão digital. [pdf]
- JACOBS, Jane. *Morte e Vida das Grandes Cidades*. São Paulo, Martins Fontes, 2014.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012. [pdf]
- KALTMEIER, Olaf. *Refeudalização e guinada à direita: desigualdade social e cultura política na América Latina*. Goiânia-GO: Editora Phillos, 2020. [recurso digital]
- KERN, Leslie. *Ciudad feminista: la lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres*. Buenos Aires: Egodot Argentina, 2020. *E-book*.
- LEFEBVRE, Henri. *Contra los tecnócratas*. Tradução de Serafina Warschaver. Argentina: Granita Editor, 1972. [pdf]
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo, Centauro, 2001. [pdf]
- LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Madri: Capitán Swing (colección Entrelíneas), 2013. [pdf]
- LEMOS, André. Cidade-ciborgue, a cidade na cibercultura. *Galáxia*. Nº 8. Out. 2004. p. 129-148. Disponível em <http://facom.ufba.br/ciberpesquisa/cibercidades> Acesso em 30/06/2021.
- LEMOS, André. Cibercultura e Mobilidade. A Era da Conexão. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ – 5 a 9 de setembro de 2005*. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/140429770509861442583267950533057946044.pdf>. Acesso em 30/06/2021.
- LEMOS, André. Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM). *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo, vol. 4 n. 10, p. 23-40, jul. 2007. Disponível em <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/97>. Acesso em 30/06/2021.

- LEMOS, André. Cidade dos algoritmos. In: *TEDx Salvador*. 16/07/2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3HCPJbqRSnU>. Acesso em 30/06/2021.
- LEMOS, André. Cibercultura, internet e sociabilidade. (Entrevista) Laboratório Internet, Saúde e Sociedade. UFBA. Maio 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=t7VgIIePjw>. Acesso em 30/06/2021.
- LEMOS, André. *Lives do conhecimento: Tecnologias digitais e pandemia*. (Entrevista) Universidade de Fortaleza. 28 de Abril 2020. Disponível em <https://www.unifor.br/-/lives-do-conhecimento-andre-lemos-dialoga-sobre-a-relacao-entre-tecnologias-digitais-e-pandemia>. Acesso em 30/06/2021.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Edit. 34, 1999. [pdf]
- LÉVY, Pierre. Inteligência coletiva digital: os primórdios de uma revolução antropológica? Entrevista on-line para *Ateliê de humanidades: instituição de livre estudo, pesquisa, escrita e formação*. Em 3 de dezembro de 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1zLZ_kAWNKU. Acesso em 01/07/2021.
- LISPECTOR, Clarice. Brasília. In: LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo, Círculo do Livro, 1980.
- LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madri: Cátedra, 1996. [pdf]
- LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y de espacio*. Trad. Desiderio Navarro. Madri: Cátedra, 1998. [pdf]
- LOTMAN, Iuri. *Cultura y explosión – lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Con prólogo de Jorge Lozano. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999. [pdf]
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera III: Semiotica de las artes y de la cultures*. Selección y traducción del n.º por Desiderio Navarro. Madri: Ediciones Cátedra, 2000.
- LUZ, Câmera, Pichação. Dirigido por Marcelo Guerra e Gustavo Coelho. Coletivo “*Have a Nietzsche day!*”, 2011.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro, Contracapa, 2002.
- MACHADO, Irene A. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica. Revista *Itinerários*. Araraquara, nº 12, 1998. p. 33 a 46. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2910>. Acesso em 30/06/2021.
- MACHADO, Irene. Experiências do espaço semiótico, Dialnet-ExperienciasDoEspacoSemiotico-6342638.pdf (Estudos de Religião, v. 29, n. 1 • 13-34 • jan.-jun. 2015 • ISSN Impresso: 0103-801X – Eletrônico: 2176-1078 DOI: <http://dx.doi.org/10.15603/2176-1078/er.v29n1p13-34>. Acesso em 30/06/2021.
- MARTINO, Luiz Cláudio. De qual comunicação estamos falando. In: HOHLFELDT, Antonio, MARTINO, Luiz C., FRANÇA, Vera Veiga (orgs.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2001.
- MARTINO, Luiz Cláudio. A questão teórica da comunicação. (Entrevista a Dealessandro David Lima de Melo). *COMUNICOLOGIA*, Brasília, UCB, v.10, n.2, p. 241-248, jul./dez. 2017 | ISSN 1981-2132. Disponível em <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RCEUCB/article/view/8018/5382>. Acesso em 30/06/2021.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2011.
- MEDEIROS, Beatriz Feijó. *A Revista Brasília e a mitificação da nova capital: como a revista ajudou na construção da imagem de “Capital da Esperança”*. Orientadora: Ursula Betina Diesel. 2012. 52

- folhas. TCC de Graduação em Publicidade e Propaganda. UniCEUB, 2012. Disponível em <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/235/7224/1/21006382.pdf>. Acesso em 03/07/2021.
- MILLAN, Moira. In: Documentário *El camino de Santiago*. Dirigido por Tristán Bauer. Argentina, Agosto 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gwIE4QPJWYw>. Acesso em 01/07/2021.
- MITTMANN, Daniel. *O sujeito pixador – tensões acerca da prática da pichação paulista*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Multifoco, 2013a.
- MITTMANN, Daniel. Calles abiertas: Asunción, laboratorio y micropolíticas de lo urbano. In: *DISLOCACIONES*, Cuadernos Salazar #1. Centro Cultural de España Juan de Salazar: Assunción, Paraguay, 2013b, 126 p., p. 52-55. Disponível em https://issuu.com/juandesalazar/docs/dislocaciones_cuaderno_salazar_1_7fe2bb044af792. Acesso em 30/06/2021.
- MONTES, Alix Samantha Sánchez. Murales: arte urbano en Villahermosa. In: RUIZ, Sônia I. Ocaña. e BALLINA. *Si las paredes hablaran: três aproximaciones al muralismo en Tabasco (1929-2016)*. RUIZ, Sônia I. Ocaña; BALLINA, Jorge Luis Capdepon (coordinadores). Colección Dr. Miguel A. Gómez Ventura. Estética y artes visuales. 1ª edição. México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2016. p. 127-158. [pdf]
- NAVARRO, Raul Fuentes. Del intercambio de mensajes a la producción de sentido: implicaciones de una perspectiva sociocultural en el estudio de la comunicación. *Quórum académico*, Vol. 1, Nº 1, Enero-junio 2004, p. 3-22. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3994170>. Acesso em 30/06/2021.
- OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho e MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. A impossibilidade do consenso na cena urbana do pixo em Belo Horizonte: discurso, comunicação e política no embate entre pixadores e poder público. *Revista ECOPOS - Comunicação Urbana*. V 21. Nº 3. 2017. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. ISSN 2175-8889| www.posecoufrj.br DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.29146/ECO-POS.V20I3.12194](http://dx.doi.org/10.29146/eco-pos.v20i3.12194). Acesso em 30/06/2021.
- PALLAMIN, Vera. *Arte urbana: São Paulo: região central (1945-1998) – Obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo, FAPESP e Annablume Ed., 2000.
- PARK, Robert E. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. (Trad. Sérgio Magalhães Santeiro). In: VELHO, Otávio Guilherme. (org. e introd.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro-RJ: Zahar, 1967.
- PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973. [pdf]
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss e A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press. Edição eletrônica de John Deely, Charlottesville, VA, Intelix. 1931-58. Disponível em <https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>. Acesso em 30/06/2021.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- PEIRCE, Charles Sanders. Um argumento negligenciado para a realidade de Deus. *Cognitio – Revista de filosofia*. São Paulo, v. 4, n. 1, p. 98-133, jan.-jun. 2003. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitifilosofia/article/view/13243/9757>. Acesso em 30/06/2021.
- PEIRCE, Charles Sanders. *La base del pragmatismo en la 'faneroscopia'*. Tradução: Sandra Ollo. Espanha: Universidade de Navarra, 2004. Disponível em: <http://www.unav.es/gep/PragmaticismoFaneroscopia.html> Acesso em 30/06/2021.

PIXO. Dirigido e produzido por Roberto T. Oliveira com roteiro e fotografia de João Wainer. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. Duração: 61 minutos.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar (Brasil 1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., Edit. 34, 2005. [pdf]

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins fontes, 2014. [pdf]

RIVERA CUSICANQUI, Silvia; SANTOS, Boaventura de Sousa. *Conversa del Mundo*. Valle de las Animas – La Paz – Bolívia. 16/10/2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU>. Acesso em 30/06/2021.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen - miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ensayos. 1ª ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015a. [pdf]

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Historia oral, investigación-acción y sociología de la imagen. In: *Conferencia en el marco del XXII Simposium de Educación*, celebrado por el ITESO, mayo 2015b. Guadalajara, Jalisco, México. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=r48b5RCoyBw>. Acesso em 30/06/2021.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Entrevista para Micheli Torinelli. A experiência de uma sociologia que se tece por meio da paixão e do coletivo. *Brasil de Fato*. 26 abr. 2018. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2018/04/26/a-experiencia-de-uma-sociologia-que-se-tece-por-meio-da-paixao-e-do-coletivo>. Acesso em 30/06/2021.

RODRIGUES, Rodrigo., SILVA, César C., DIESEL, Ursula B. A comunicação no “Mercado Sul vive!”, Taguatinga-DF: observação e análise da estética de comunicação visual local. In: MORAES, Carlos Antonio de Souza (org.). *Discussões interdisciplinares no campo das ciências sociais aplicadas 2* [recurso eletrônico] / – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2020. Capítulo 11 – p. 122 a 129. DOI 10.22533/at.ed.46120210111. Disponível em <https://www.atenaeditora.com.br/post-artigo/29094>. Acesso em 30/06/2021.

RUSSI, Pedro. *Estética comunicativa das pichações*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estéticas da Comunicação”, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009. 17p. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1121.pdf. Acesso em 30/06/2021.

RUSSI, Pedro. Verbetes «Pichação». In: *Enciclopédia INTERCOM de comunicação – Vol. I, Conceitos*. São Paulo: Sociedade de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010, p. 931-932. Disponível em https://www.academia.edu/10006297/Enciclop%C3%A9dia_INTERCOM_de_Comunica%C3%A7%C3%A3o. Acesso em 01/07/2021.

RUSSI, Pedro. Graffiti, acciones urbanas, semiosis. *Revista DeSignis* 20. nº 20. *Semióticas urbanas: espacios simbólicos*/Armando Silva [et. al.]; coordinado por Neyla Graciela Pardo Abril y Horacio Rosales Cueva - 1ª ed. - Buenos Aires, La Crujía, 2012. p. 20-28. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069768>. Acesso em 30/06/2021.

RUSSI, Pedro. Provocações e ação do signo: “pichações”. In: RUSSI, Pedro (org.). *Processos semióticos em comunicação*. Brasília: Editora UnB, 2013. p. 45-71.

RUSSI, Pedro. Marcas das ruas em crise: inferências a partir do caso espanhol. In: CASTRO, Paulo. C., FAUSTO NETO, Antônio, HEBERLÊ, Antônio, et al (orgs.) *A rua no século XXI – materialidade urbana e virtualidade cibernética*. Maceió-AL: EDUFAL, 2014. p. 151-166.

RUSSI, Pedro. *Grafitis – trazos de imaginación y espacios de encuentros*. Barcelona: Atlântica de comunicació; Universitat Autònoma de Barcelona, 2016a.

- RUSSI, Pedro. Prolegômenos ao jogo. In: RUSSI, Pedro (org.). *Eugenio d'Ors e Charles S. Peirce: jogo e pragmatismo em ação* [recurso eletrônico]. Sarapuú, SP: OJM, 2016b, p. 9 a 17.
- RUSSI, Pedro. Intervir na cidade: Antropofagia – Heterotopias – Isotopias. In: *TUBO de ensaios: Direito à cidade*. Revista do Projeto Experimental de Arte e Performance. Ano 2018. Vol. 1. Nº 1. Junho. UnB – Brasília – DF. p. 44 a 52.
- RUSSI, Pedro. Entrevista de Armando Silva. In: *CISECO Entrevistas*. 05/08/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7PZ4T95qSH8>. Acesso em 30/06/2021.
- RUSSI, Pedro. Tejiendo historias. In: *Programa Pensamento Crítico*. Rede Amlat. CIESPAL, com a jornalista Marina Casales. *Live em* 14/04/2021a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=agtT1nAzoPQ>. Acesso em 01/07/2021.
- RUSSI, Pedro. Aula on-line: *Mídias, identidades culturais e cidadania*. Profª Jiani Adriana Bonin. Unisinos. Transmissão 'ao vivo' em 10/06/2021b.
- SANTOS, Fátima A. dos, e CÂMARA, Rogério J. A comunicação visual nas fachadas da via W3 Norte em Brasília: índice dos modos como a cidade moderna é vista e interpretada. *Revista Design, Tecnologia e Sociedade*. 1(1), 2014, p. 15 a 32. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/design-tecnologia-sociedade/article/view/15738>. Acesso em 30/06/2021.
- SANTOS, Fátima Aparecida dos. Design de informação e cidade: um exercício embrionário tendo Brasília como cenário. *Infodesign: Revista Brasileira de Design da Informação / Brazilian Journal of Information Design*. São Paulo | v. 12 | n. 2 [2015], p. 157 – 170 . ISSN 1808-5377. Disponível em <https://infodesign.emnuvens.com.br/infodesign/article/view/401>. Acesso em 30/06/2021.
- SANTOS, Fátima Aparecida dos. Comunicação visual e design como índice da complexidade semiótica do espaço urbano. In: SANTOS, Fátima A. dos, e CÂMARA, Rogério (orgs.). *Urbanidades e mediações*. Brasília, PPG-Design –UnB: Estereográfica, 2017. p. 45-68. Disponível em http://www.ppgdesign.unb.br/images/livros/urbanidade_mediacao_v_digital_page.pdf. Acesso em 30/06/2021.
- SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo, EDUSP, 1994.
- SANTOS, Milton. As cidadanias mutiladas. In: LERNER, Júlio (editor). *O preconceito*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1996/1997. p. 133-144.
- SANTOS, Milton. Elogio à lentidão. In: *Folha de São Paulo*, de 11/03/2001. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200109.htm>. Acesso em 30/06/2021.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço - técnica e tempo, razão e emoção*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2006. (Coleção Milton Santos; 1).
- SASSEN, Saskia. Transformações da Democracia. In: *Diálogos com Saskia Sassen*. Entrevista a Fernando Luís Schüler e Mário Mazzilli. 08/12/2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-GK1M72Ntl0>. Acesso em 30/06/2021.
- SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2003.
- SENNET, Richard. Sociedade civil e cooperação; e A cidade como ponto de encontro entre iguais. In: *Fronteiras do pensamento*. Entrevista exclusiva a Fernando Schüler e Mário Mazzilli em Nova York. 24/12/2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Rq2HJK-tuf0>. Acesso em 30/06/2021.
- SILBERTSEIN, Emília. Ciência como ação criativa em Eugenio d'Ors e Charles S. Peirce. In: RUSSI, Pedro (org.). *Eugenio d'Ors e Charles S. Peirce: jogo e pragmatismo em ação*. [recurso eletrônico]. Sarapuú-SP: OJM, 2016b, p. 140-161.

- SILVA, Armando. *Punto de Vista Ciudadano: focalización visual y puesta en escena del grafiti*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1987. Disponível em https://www.academia.edu/1149758/Punto_de_vista_ciudadano_focalizaci%C3%B3n_visual_y_puesta_en_escena_del_graffiti. Acesso em 30/06/2021.
- SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. 5ª ed. Bogotá: Arango Editores, 2006a.
- SILVA, Armando. *El grafiti como parte de los imaginarios urbanos*. Bogotá, out. 2006b. In: Alonso Gil. Disponível em <http://www.alonsogil.com/textos-articulos-3/armando-silva-el-graffiti-como-parte-de-los-imaginarios-urbanos/>. Acesso em 30/06/2021.
- SILVA, Armando. Entrevista. In: *CISECO Entrevistas*. Por Pedro Russi. 05/08/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7PZ4T95qSH8>. Acesso em 30/06/2021.
- SILVA, Flávio Queiroz e. *Razoabilidade em Charles S. Peirce: uma proposta pragmaticista para o crescimento da razão*. Orientação: Ivo Assad Ibri. 2017. Tese (Doutorado em Filosofia) - PUC-SP. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20888> Acesso em 06/05/2021.
- SILVA, Juremir Machado da. Depois do espetáculo (reflexões sobre a tese 4 de Guy Debord). In: GUTFREIND, Cristiane Freitas e SILVA, Juremir Machado da (orgs.) *Guy Debord: antes e depois do espetáculo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p. 31 a 42.
- SIMMEL, Georg. A metrópole a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. (org. e introd.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro-RJ: 1967. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4416425/mod_resource/content/1/SEMIN%C3%81RIO%205%20%20PARK%2C%20Robert%20-%20A%20cidade%20Sugest%C3%B5es%20para%20a%20Inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20Comportamento%20Humano%20n.pdf. Acesso em 30/06/2021.
- SIMMEL, Georg. La metrópolis y la vida mental. In: BASSOLS et al. *Antología de sociología urbana*. México, DF: Universidade Nacional Autónoma de México, 1988. p. 47 a 61. [pdf]
- SIMMEL, Georg. *Psicologia do Dinheiro e Outros Ensaios*. Edições Texto & Grafia, 2009.
- SOBRE ruas e interseções: o grafite das mulheres negras. Documentário de Laryssa Helena e Ludmilla Cabral. TCC de Publicidade e Propaganda na UFMG. Orientado por Laura G. Corrêa e Ana Karina Oliveira. Outubro de 2020. Duração: 47 minutos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yqWt8uAcDC0> Acesso em 30/06/2021.
- SOUZA, Karolyne Antunes de. *Mensagem e rua a partir de pixadores e grafiteiros do DF*. 2018. 79 folhas. Orientador: Pedro Russi. TCC de Graduação em Jornalismo. UnB. 2018. Disponível em <https://bdm.unb.br/handle/10483/22039>. Acesso em 03/07/2021.
- TIBURI, Márcia. A crítica da estética pura de Vilém Flusser. In: *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p. 225-243. Disponível em http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed19/14_marciatiburi.pdf. Acesso em 30/06/2021.
- TIBURI, Márcia. *Como conversar com um fascista; reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- VERÓN, Eliseo. *El análisis del "Contrato de Lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media*. en "Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications", IREP, Paris, 1985. [pdf]
- VERÓN, Eliseo. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa editorial, 1993. [pdf]
- VERÓN, Eliseo. *La semiosis social 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Entrevista com Philippe Petit. Trad. Mônica Poole. Madrid: Teorema, 1997. Disponível em [El ciber mundo, la política de lo peor. | \(Paul Virilio\)](#)

wordpress.com) Acesso em 30/06/2021.

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1998. [pdf]

WAINER e OLIVEIRA. In: PIXO. Dirigido e produzido por Roberto T. Oliveira com roteiro e fotografia de João Wainer. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. Duração: 61 minutos.

WATZLAWICK, Paul, BEAUM, Janet B., JACKSON, Don D.. *Teoría de la comunicación humana: Interacciones, patologías y paradojas*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971.

APÊNDICES

A- Conversas individualizadas com pichadoras e pichadores¹⁹⁴	
1- Sobre a definição de pichação	<p>O¹⁹⁵- “o jeito mais rápido e fácil que eu encontrei de me inserir dentro de um contexto cultural e me aproximar de pessoas que eu admirava por isso [...] também significa escrever, literalmente, que eu estou vivendo nesse espaço e tempo [...] elas vão se perguntar o que aquele nome tá fazendo ali [...] o fato de ter um nome ali se funde com o significado da cidade, [...] como essa pessoa fez isso?”, “por que essa pessoa fez isso?”, e “quem é essa pessoa?”. E essas perguntas me motivam [...] escrever meu nome [...] várias carências [...] a falta de autoestima, [...] sobra autoestima. [...] a forma mais rápida e fácil que eu encontrei de me comunicar com a cidade e com pessoas. [...] Pra mim os 2 termos estão corretos, tanto com x tanto com ch. Mas pra mim eu sempre escrevo com x, sei lá, eu acho que é mais... dinâmico, eu acho que todo mundo que eu conheço escreve assim [...] com o x eu sou mais habituada. É mais..., quando eu penso em pixo eu penso com x, eu não penso com ch. [...] acho que a denominação talvez, o jeito que escreve, na verdade, talvez seja o menos importante.”</p> <p>B¹⁹⁶- “salientar primeiro dela ser tida por nós, por quem a faz, uma pichação com x. essa é a primeira questão. Pra se analisá, ela tem que ser imaginada, porque difere daquilo que a lei fala, que o Português correto fala [...] as pessoas que o fazem fazem sem que nem mesmo percebam o porquê ou o sentido de tal atitude. Então essa pichação com x, ela é, ela é sim o ato de transgredir, de se fazer visto, de se tornar algo, de não necessariamente pedir permissão pra que a gente se mostre pra sociedade ou pra nós mesmos. [...] existem barreiras, existem muros, existem prédios que ninguém que, que... que construíram num espaço que quem destinou, quem deu tal ordem pra que tal espaço seja de x pessoa? Então por que impedirem que a gente escreva ou que seja o nosso nome? A transgressão deles não é diferente da nossa. Só que a nossa tem, no fundo tem, tem a definição artística e tem, tem também a de visibilidade, de rebeldia, de se mostrá vivo. Então a pichação com x, ela tem várias e várias e várias vertentes e porquês. Eu acho que seria interessante você, é..., tentá definir essa sua pergunta não só como algo singular, “o que é a pichação?”, e eu passá pra você o que eu tenho como, mas são as vertentes que existem no meio dela; são muitas coisas, muitas mesmo.”</p> <p>Pr¹⁹⁷- “Pichação é o ato de escrever na parede, [...] Já o pichação, ou no caso o pixo, é um movimento de contracultura único e exclusivo, oriundo de São Paulo sp, semelhante ao graffiti, porém com algumas diferenças.”</p>

194 Nesta Tabela, exponho as considerações dos pichadores feitas em conversas individualizadas comigo, predominantemente por troca de mensagens ou áudios. Organizei os trechos por pontos debatidos. Omiti interjeições, como ãh, éééé, suspiros. Mantenho a ordem dos falantes na tabela por ponto debatido.

195 O., 24 anos, tatuadora e artista visual, Vicente Pires-DF. Respondido por *whatsapp*, em áudio, entre 28/03/2020 e 03/04/2020.

196 Áudio captado pela Karol – 3/04/20. As respostas de 2 a 7 foram enviadas por escrito pelo próprio Bonos. Ouvindo a *live* dele no mitoseletras, no Instagram, em 15/04/20: B., 32 anos, mora em Valparaíso1 e tem como referência Valparaíso2. GSF ou etc são as denominações das *gangs* da região.

197 Pr. é de SP, mas mora e atua no Distrito de Lisboa há alguns anos. Conversa por *whatsapp*, mensagens escritas, entre 14/06/2020 e 20/07/2020.

	<p>Pa¹⁹⁸ - “a gente foi criado aprendendo que a pichação é uma aberração. [...] eu acho que esse é um jeito que a gente faz a cidade se comunicar.”</p>
<p>2- Sobre a pichação ser uma forma de comunicar .</p>	<p>O.- “Sim, eu considero uma forma de comunicação, é..., porque é visual, né. E..., talvez não seja a comunicação mais democrática que exista, mas é uma forma de comunicação sim, porque quando a pessoa olha ela se pergunta o porquê, pra quê e quem foi, e isso pra mim é uma forma de comunicação. [...] escrever na parede [...] não necessariamente está esperando uma resposta de alguém, [...] eu falo e vocês tem que me escutar e eu não preciso da resposta de vocês. Mas às vezes existe uma resposta [...] quem responde é quem não gosta [...] não tem nenhum motivo maior do que ser uma vontade minha mesmo. [...] forma de mostrar que eu existo e que eu vivo nesse espaço e nesse tempo [...] hoje se tornou mais uma forma de expressão [...] é uma busca de expressar algo dentro de mim que eu não consigo fazer de outra forma, que só fazendo isso que eu me sinto realizada [...] esse extravasar que tem dentro de mim. Que nenhuma outra forma de expressão me traz tanta realização assim, pessoal, né. [...] é porque eu quero, não é porque eu sinto que outras pessoas precisam ver e perceber o quanto isso é importante, não. Isso pra mim é uma das coisas que menos importa, na verdade, se o outro vai gostar, se o outro vai ler, se o outro vai se importar com isso, se ele vai achar ruim, [...] O que importa mais é essa necessidade que eu criei dentro do meu corpo, dentro de mim, de expressar dessa forma as coisas que eu sinto.”</p> <p>B.- “Sim. Pode ser visto como uma forma de comunicar, mas é no fundo, mais com o propósito de se mostrar. O meio em que os sem mídia se fazerão vistos. [...] é um estilo artístico que a cada dia que passa diminui. [...] desejo de ser visto [...]ainda é um modo de comunicação. [...] Comunica o jovem com seu primeiro contato com a arte (os riscos simples em geral facilitam a introdução do jovem á arte, algo que por mais que não pareça, é algo distante do jovem de classes mais baixas). Comunica, sem dúvida.”</p> <p>Pr.- “penso que o pixo é um convite para um diálogo complexo e polêmico. [...] outro assunto muito interessante no pixo é o fator esportivo, ação em si exige muito esforço e sangue frio, automaticamente exige um estudo, onde o conhecimento é transmitido de maneira prática nas ruas com as turmas/equipes. [...] existe uma riqueza cultural dentro do pixo, [...].”</p> <p>Pa.- “Mas eu acho que o pixo é uma forma de comunicação. Quando tem um muro pichado, a cidade tá falando com a gente. [...] eu acho que o pixo é uma forma de comunicação. Por que eu colo uma foto minha num passagem subterrânea ou num prédio ou num poste ou numa árvore? enfim, que eu acho que é isso assim, de pensar a arte como comunicação também né. Então eu acho que pode ser as duas coisas: o pixo comunica e o pixo também é arte, é uma manifestação. [...] Eu não acho que deva ser desconsiderado como arte. Pode ser comunicação e pode ser arte.”</p>
<p>3- Sobre o processo de pichar, a ação em si.</p>	<p>O.- “o processo, ele é bem fluido [...] Eu posso estar em qualquer lugar, em qualquer momento, se eu tiver tinta, enfim, eu não tenho ainda discernimento, às vezes, de melhor hora e melhor local pra fazer. [...] Eu normalmente não penso: ah eu hoje eu vou sair de casa pra pixar. Esse processo ocorre quando é com o grafite. Que o grafite pra mim, na minha cabeça, ele é uma parada mais trabalhada, é..., mais pensada, até porque leva mais tempo e chama mais atenção, de certa forma, e tá ligado ao meu processo artístico e não ao meu processo pessoal, [...] Já a pixação não, a pixação ela não tá ligada nem um pouco com meu processo artístico. São coisas bem diferentes. [...] se tenho a</p>

198 Entrevista com Pa., em 07/11/18: 46 anos, mãe, jornalista, fotógrafa. Faz pichações mais artísticas, esporadicamente.

	<p>oportunidade e sinto naquele momento vontade de fazer, eu faço. [...] à necessidade de uma adrenalina no corpo, de um sentimento de “estou aqui”, no presente, nesse corpo. [...] de tempos em tempos, necessitar de ter algo que me faça sentir viva, [...] é a coisa que mais me faz sentir assim, né, dizendo, falando sobre momentos e fazeres, [...] É a coisa que me faz sentir presente, [...] eu faço isso sozinha, [...] Crio uma oportunidade, uma hora, um lugar, tendo o material, acontece.”</p> <p>B.- “Na grande maioria dos casos, o processo se dá início nos primeiros anos de escola. Antes, era regra todo mundo ter um apelido e com isso vinha a vontade de se divulgar. Começa internamente, no caderno da escola, e evolui pro Giz, Canetao, Nuguete e depois spray. [...] Hoje em dia, quem começa nessa arte é pq de fato gosta mesmo. Antes era quase regra.”</p> <p>Pr.- “Basicamente a pichação é escrever na parede, seja o seu nome com uma letra qualquer, ou o nome do seu clube, ou uma frase. Já o pixação tem todo um processo pedagógico por trás, tendo em vista que o pixo também é escrever o nome na parede com tinta, porém, o que diferencia um do outro é alguns conceitos e técnicas, sendo que se vamos subir na janela do segundo andar para fazer o nome, não podemos fazer de qualquer jeito, existe uma preocupação estética no encaixe das letras, que brincam com as possibilidades que a arquitetura das cidades oferece. [...] Para aprender de forma mais aprofundada o pixador geralmente acaba por entrar em uma griff/equipe, [...] uma das primeiras coisas que eu aprendi quando eu entrei para os pregos, foi: que quem pixa em qualquer lugar é bafo (não sabe o que tá fazendo, pois, existem alguns muros que o pixo permanecem por mais tempo. [...] Por exemplo, pregos é o meu pixo, ou seja, minha crew, meu grupo.”</p> <p>Pa.- “O que é vandalismo, né. Acabar com o Ministério do Trabalho pra mim é vandalismo, por exemplo. Não acho que o pixo seja vandalismo, não. Sei lá, a gente não sabe o contexto, de cada grupo desses que tá pichando, né. E eu também falo de um lugar que é meio privilegiado, eu sou classe média e tal, e eu faço intervenções aqui no Plano Piloto e tal. [...] Então eu acho que é um jeito de manifestação cultural e de comunicação, da perifa sair e comunicar: olha, eu existo, eu tô aqui. E eu tô ocupando a cidade e vocês vão ter que nos engolir. A cidade também é nossa. [...] Se eles me repelem, pois o ônibus não vem até aqui, eles não me querem aqui, mas eu estou aqui.”</p>
<p>4- Sobre motivações para e efeitos de pichar.</p>	<p>O.- “As motivações podem ser inúmeras, né. Pode ser simplesmente a vontade de escrever seu nome, é..., a motivação pode ser o contexto social que você cresceu, pode ser social, o contexto racial que você cresceu, pode ser o contexto social, racial e também de gênero, né. Enfim, as motivações eu acredito que partem de cada pessoa, mas que elas encontram um ponto comum que é a necessidade de expressar algo que tá dentro de você e que nenhuma outra forma de comunicação consegue demonstrar isso. [...] o efeito físico, ele é instantâneo, não sei que tipo de hormônio é liberado nesse momento, mas, a adrenalina, a sensação de tá dentro do seu corpo vivendo naquele momento é uma das coisas que mais me afeta [...] o fato de que isso não é bem visto pela maioria das pessoas, e isso torna você, de certa forma, marginalizada, né. Até porque quando você começa a pixar, a fazer grafite, grafite nem tanto, mas quando você começa a fazer pixação, você escolhe um nome que não é o seu, justamente, eu acredito que justamente por chegar nesse ponto, né, de que as pessoas podem saber quem você é e o tratamento pode ser..., enfim, não pode ser positivo, o tratamento pode ser, pode machucar, pode doer, enfim. Mas ao mesmo tempo não dá pra separar a ação da reação [...] você não pode, é..., achar que o que você fez vai surtir apenas efeitos positivos em outra pessoa, né. E o fato das pessoas não gostarem, não se adequarem a esse tipo de comunicação, também, pra mim se torna algo positivo, porque se algo incomoda talvez</p>

	<p>eu esteja no caminho certo. E esse é um dos efeitos que eu mais busco, na verdade. Mas também existe outro efeito que é o efeito da identificação, né, que é que acontece também bastante comigo e com algumas pessoas que conheço, enfim com várias pessoas, na verdade. [...] Algumas pessoas podem se identificar tanto com o seu trabalho que elas podem te colocar em um patamar de artista, [...] nem sempre o pixador faz grafite, mas a maioria dos grafiteiros faz pixação, [...] o marketing do seu trabalho artístico, né. [...] quando algumas pessoas que não gostam, né, de pixação, enfim, elas percebem que o seu trabalho artístico está diretamente vinculado ao processo de pixação, isso faz com que essas pessoas acabem julgando seu trabalho de outra forma, a partir daí, né. Ou parem de gostar, ou parem de consumir.”</p> <p>B.- “O que principalmente motiva, é o intuito de ser reconhecido. [...] O auge do pixador normal é dos 14 aos 17, o auge do anormal, aquele que é bom é de 18 em diante. Esse sim influencia. Os efeitos são inúmeros. A Pixacao não deixa de ser uma porta para o crime. [...] mas vi mais caras que insistiram em Pixacao se tornarem Grafiteiros, tatuadores, designer, artistas plásticos do que outras coisas.”</p> <p>Pr.- “o que mais me motiva a Pixar é estar interagindo na cidade, pois a partir de uma ação, acaba por gerar diversas outras situações. Acabo por enxergar a cidade com uma ótica diferente, [...] Por vezes sinto que estou decorando a paisagem, mas tem horas que eu sinto que estou agredindo o visual, incomodando do pior estilo possível, outras horas dependendo do tempo dedicado, eu sinto que estou trabalhando, e tem horas que eu sinto que estou fazendo arte marginal diretamente das ruas de sp hehe. [...]. Sobre pintar em casas abandonas eu acho perfeito, pois poderia estar morando gente ali né... A partir desse ponto de vista, meu pixo tem um cunho político social.”</p> <p>Pa.- “Primeiro eu fazia parte de um coletivo de fotógrafos [...] já tinha os meninos mais novos que faziam intervenções na cidade, [...] comecei a despertar e olhar pra essas manifestações de um jeito diferente. [...] e foi assim que eu comecei. E aí era legal, pois as pessoas iam passando, e passava todo tipo de gente ali. [...] Ninguém xingou a gente. Eu fiquei com medo. Mas dessa vez ninguém xingou. [...] a gente foi xingado, e quando a gente saiu, o cara arrancou todos [...] a gente foi lá, pintou e depois, pouco tempo depois, eu passei lá e tinha outras coisas mais ou menos por cima, assim, e eu acho interessante essas camadas. Tipo, não é que, ah, desrespeitaram o meu desenho, não; vc tem outras camadas de informação. Tem gente que xingou, escreveu alguma coisa, ou pixou, tem um pedaço de pixo, de coisa escrita, alguém colou alguma coisa que pegou... tem um tempão que eu não passo lá pra saber, mas eu acho interessante também como as outras pessoas interferem numa coisa que já tá lá. Tem gente que fotografou!!! [...] Certamente tem gente mais velha que tá pichando porque a galera começa a pichar e não pára, né. [...] a minha experiência com pixo na adolescência foi essa, declarações de amor no muro. [...] tipo a cidade também é nossa. Por que a gente não pode pintar aqui, sabe? [...] depois, com esse grupo de fotografia, a gente começou a fazer “peixe” de fotos e expor as nossas fotos nas passarelas. [...] o cara arrancou tudo logo depois, a cola nem secou.”</p>
<p>5- Sobre a vivência do pichar, o sentir-se pichador(a).</p>	<p>O.- [não falou sobre isso diretamente]</p> <p>B.- “Eu acho que já passei de todas as fases. Não é mais pela adrenalina. Não é só um vício. A maioria das pessoas do meu convívio já não sabem nem o significado disso, reprovam e nem sonham que eu ainda faço isso. Os que sabem sem dúvidas riem e criticam por trás Hoje eu já acho que faço pq não quero que o nome morra, pq gosto de ver o nome na parede, que gosto da ideia de pessoas falando: Caralho mlk, vc ainda faz isso!? Mas ser pixador hj é uma brincadeira de egos e likes. O mundo mudou. Isso é</p>

	<p>bom. Mas ainda é por aquela sensação de ser o mais famoso.”</p> <p>Pr.- [não falou sobre isso diretamente]</p> <p>Pa.- “Não me vejo como pichadora porque eu faço coisas esporádicas, não regularmente. Mas me vejo como alguém que tem interesse em interferir no espaço urbano. Um espaço urbano como o de Brasília, que é muito repelente para as pessoas; então eu acho que é um jeito de eu dizer que eu ocupo a cidade, mesmo que a cidade não tenha sido feita pra gente ocupar, entendeu? Mas não me considero uma pichadora.”</p>
<p>6- Sobre a relação entre pichar, transgredir e transformar.</p>	<p>O.- “Sim, eu acredito que a pixação, ela é, não sei se ela foi criada pra isso, mas ela existe nesse espaço tempo agora como uma forma de transgressão sim. Até porque não é um ato legal, não é considerado pelas, pela lei, né, arte, como é considerado o grafite, [...] algumas pessoas não gostam dessa diferenciação, mas eu sempre bato na tecla de que essa diferenciação, esse distanciamento da pixação e da arte, ele é importante sim e ele precisa ser mantido, [...] pra mim a arte também é uma forma de transgressão, mas muito diferente da pixação. A pixação, ela vem de outro lugar, ela faz, ela vem de outro sentido, ela vem de outras pessoas, é, não é acadêmico, e, enfim, pra mim não é artístico. e a transgressão pra mim também parte desse sentido, de... não ser aquilo que se espera, né, de não fazer aquilo que as pessoas querem que você faça, de não escrever aquilo que as pessoas querem que você escreva, enfim. Eu acredito que atua para a transformação dos espaços e de pessoas, [...] quando você chega e pinta uma parede que antes não era pintada você tá transformando aquele lugar, [...] pessoas que passam por ali talvez percebam e talvez não. Mas se, de toda forma você transformou, independente de essa transformação ter chegado aos olhos de outra pessoa ou não. Também acho que transforma a pessoa, porque o fato de você se comunicar através das paredes, é..., te dá outro olhar sobre a sociedade, sobre outras pessoas, sobre o espaço que você vive sobre a cidade que você vive e a forma que você pode atuar nesse espaço. [...] dentro do contexto da realidade da pessoa que pratica isso nem sempre a transformação é positiva porque isso, porque a pixação, ela pode trazer é..., da mesma forma que para os artistas, né, para os grafiteiros que já têm um trabalho artístico vinculado à pixação, para as pessoas que somente fazem pixação, talvez o retorno não seja positivo, talvez o retorno seja apenas a marginalização [...] Até porque é um ato ilegal e normalmente as pessoas que passam por isso não veem uma transformação positiva nisso.”</p> <p>B.- “Sim, eu defino desde sempre a Pixacao como o grito dos que não são visto. É o meio de se tornar famoso, artista, alguém num mundo em que o jovem pobre não chegará se não for nas páginas policiais, ou cantando ou jogando bola. É o modo de incomodar, de fazer com que a sociedade entenda que algo tem faltado nas escolas. E essa luta é tão nobre, que jovens a fazem de forma brilhante sem nem mesmo entenderem. Esse entendimento não é pra ser saboreado, é pra ser dolorido mesmo. O pixador famoso faz com que meninos mais novos tenham alguém de perto deles como ídolo. Dá sim pra ser alguém. Isso é transgredir.”</p> <p>Pr.- “é uma arte marginal, ninguém pediu ou quer que ela esteja ali, então só fato de se expressar dessa forma já é um ato transgressor... o movimento pixo é muito amplo, então se eu quiser defender conceitos anarquistas através do pixo, é possível. [...] o papel pedagógico do pixo é semelhante ao das artes visuais, vai depender do ponto de vista de quem quiser pesquisar/aprender.”</p> <p>Pa.- “ela é mais agressiva, né? Não no sentido ruim, assim, mas ela chega na tua cara. Vc dá de cara com ela assim. [...] Ela vem na nossa cara, mesmo que eu não queira. Ela tá me falando alguma coisa.”</p>

<p>7- Sobre a ilegalidade fazer parte da pichação.</p>	<p>O.- “Sim, faz parte. Eu acho que se não fosse ilegal não existiria. [...] se fosse legalizado não teria pra maioria das pessoas o mesmo sentido que tem hoje. É..., até porque aqui no Brasil é o único [...] lugar que faz essa diferenciação, então essa diferenciação, ela tem um porquê, ela tem um motivo, não é simplesmente estética, né. Acho que tem um embasamento político também, porque se é marginalizado, se é criminoso, é..., perante aos olhos de outras pessoas isso não vai ser bonito, e o fato de não ser bonito é o que torna esse movimento tão importante. E..., seria totalmente diferente se fosse legalizado [...] o processo, é..., transgressor é o que torna isso tão importante, né, [...] algo que atua como transformação de espaço, algo que me transforma de certa forma. [...] se fosse legalizado, ao mesmo tempo que seria positivo, é, na questão pessoal de cada um, né, de não ter que responder processos judiciais, enfim, ao mesmo tempo eu acho que seria negativo porque tiraria a magia da coisa.”</p> <p>B.- “A legalização só faria com que a transgressão se transformasse em algo ainda mais radical. A Pixacao sobreviverá. E se tentarem regrar isso, se transformará num problema incontrolável. A Pixacao é um espírito livre. Não se pode limitar o que não se pode ver. Nem tão pouco permitir.”</p> <p>Pr.- “pixar é para todos, mas nem todos são pixadores...[...] quem define o que é pixo são os próprios pixadores. O público é leigo, não entende nada. Então a partir do momento que o pixo se tornar algo legal (coisa que jamais irá acontecer), automaticamente perde a essência revolucionária, ou seja, deixa de ser pixo e passa a ser qualquer outra coisa, que certeza não será pixo rs.”</p> <p>Pa.- [não falou sobre isso diretamente]</p>
---	---

B- Falas na Roda de Grafiteiras¹⁹⁹

L.: boas vindas

Si.: se apresenta como artista de rua de Brasília; começou a grafitar em 2015 (aos 16 anos); propósito da roda = conversar, apontar questões, discutir sobre como ser mulher influencia nessas vivências; “que cada vez mais outras meninas estejam usando a rua como uma tela [...] pra saber que a rua é o nosso lugar também; estudou design gráfico; na rua gosta de usar o spray; diz que é um pouco tímida.

Ju.: grafiteira, iniciou em 2012 o contato com a rua, mas a grafitar mesmo em 2015; faz artes visuais, arte educação. É tatuadora. Tem 26 anos. Diz que “não é fácil, mas é muito gratificante estar na rua, que é um espaço que a gente tem que tar mesmo, tem que tar envolvida no meio, tem que tar fazendo, porque quando você tá na rua é além da arte, é uma voz que você quando você tá presente na rua. Então a gente tá fazendo parte desses espaços conta muito pra gente que é mulher.”

Fe.: grafita desde 2003, mas ficou parada por um tempo, também estudou artes plásticas e depois mudou o curso. Enquanto estudava deu um tempo no grafite na rua. Agora já faz 2 anos que ela voltou a grafitar.

C.: cursando artes visuais, presente junto com o grupo do Bsb plano das artes (que visitava a pilastra como parte da tour), primeira vez dela lá e achou muito importante ser um espaço que ela vê como de resistência.

J.: faz parte do grupo de visitação Plano das artes, é advogada.

R.: começou a grafitar em 2013, é do entorno de Brasília, morou por 6 anos aqui para fazer a faculdade, se formou em arquitetura e urbanismo, sempre desenhou, andou pela arquitetura mas voltou pra ilustração mesmo. Trabalha como arquiteta mas vai pra rua pra sair do dia adia, que é mais pesado. Acha muito importante essa roda de conversa com mulheres, pois ela começou a grafitar com meninos, ainda grafita muito mais com meninos, já que são maioria. Salienta que ela como mulher sozinha na rua tem muito medo de grafitar sozinha. Com os meninos é mais fácil. Repara que quando são só meninas pintando, a polícia não para pra perguntar o que estão fazendo. Diz que não grafita só aqui, mas em Valparaíso, no Gama, em Santa Maria, no entorno.

U.: “como essa ação de estar na rua e executar isso acontece? Como vocês entendem por que vocês chegam nela? Que potência vocês vêem ali? Pressuponho que há uma potência muito grande de ação sobre o outro, por estar no espaço público.”

A.: veio com o grupo BsB Plano das artes. É professora, trabalha na Secretaria de educação.

M.d.J.: participando do grupo, “conhecendo mulheres que “gravitam” pela primeira vez, nunca tinha visto assim cara a cara. Mas to adorando, viu? Acho que quando eu crescer quero ser assim. Ter coragem, ir pra rua, fazer como eu quero. Maravilha!” (senhora mais velha e aparentemente com pouca escolaridade)

M.: interessada em arte, servidora pública, diz estar feliz de ver ali mulheres trabalhando nas artes, já que a história da arte é basicamente uma história dos homens. Considera o grafite e a pichação uma arte. Pergunta sobre o processo, como escolhem o lugar, o tema. Tem curiosidade de saber como funciona esse processo.

199 Chamado pelo Coletivo Conecta, no Espaço Pilastra, em Taguatinga-DF, dia 02/06/2019. Durou 2h12min. e foi gravada em áudio. Procurei registrar os mais fielmente as falas, menos as apresentações. Mesmo assim, é possível perceber que há pessoas visitando e participando. Total de 27 participantes, dos quais 16 se apresentaram como pichadoras/grafiteiras (iniciais negritadas na conversa).

Ra.: diz que veio pra roda do grafite para aprender mais sobre esse universo.

Na.: estudante de artes plásticas, mas trabalha com música, é cantora, produtora, cofundadora da Coletiva Conecta, que junto da Si. e da Pilastra propuseram essa roda. Diz que a principal ideia é se conhecer e, com isso, proporcionar mais amparo.

Cl.: da área da História, veio com o BsB Plano das artes, é o primeiro contato que tem com este espaço e com esse assunto.

Je.: começou ciências sociais agora.

Pe.: psicóloga, caiu de paraquedas ali e está amando pois é a primeira vez que ouviu sobre esse tipo de assunto.

Mi.: faz parte do coletivo koecoa (?), um coletivo itinerante, de arte e educação em regiões do Brasil (especialmente norte, centro-oeste e sul), está numa vivência artística contínua na galeria desde o final de abril

So.: faz artes na UnB, começou o trabalho na rua quando entrou no curso de artes, mas mais pra parte do pixo. Começou a se questionar se esse era seu lugar de fala mesmo e, então partiu para o lambe. E a partir do lambe ela se abriu pra várias outras formas de arte na rua, com intervenções de projetos artísticos mesmo. Intervindo nas comunidades. Adora grafite, acha incrível. (17:20)

O.: pixa desde 2012, começou na rua com pichação, foi pro stencil por pouco tempo, conheceu o grafite através do pixo, sempre fez com pincel, pois não tem muitas habilidades com spray e há pouco tempo teve a vivência de começar a fazer bomb mesmo. Mas prefere o pixo, “é o mais importante e onde eu me sinto bem”. (18:00) “O que me instiga muito é você passar por um lugar e tar sempre ali aquele nome; uma hora ou outra você vai se perguntar: quem é essa pessoa? Ela não tem mais o que fazer da vida, sacou? Só fica escrevendo o nome dela? É esse o meu intuito: fazer as pessoas perceberem que existe alguém que faz isso e que independente da classe social ela não vai se manter esquecida, ela quer se vista, quer ser lembrada, enfim...” (19:39)

L.: (19:43)

Ma.: (19:56) anotou no celular roda de mulheres grafiteiras, mas o corretor insiste em dizer que está errado, que o correto é grafiteiros.

Ra.: de Salvador, (21:59)

Am. (22:21): tatuadora, na rua há mais tempo do que na tatoo

L. (23:00): Pilastra uma galeria de arte pautada em resistência, abriu há um ano e meio, intento é ser uma pilastra de sustento para artistas unidos em resistência. Diz que na conversa com a Si., esta mencionou que gostaria muito de falar sobre a menor frequência das mulheres nas produções na rua. Aparece aí a questão da segurança, de que as mulheres fazem mais “corres”: a casa, o trabalho, o ser mãe. Como conciliar toda essa responsabilidade social com o que você quer fazer por si.

Si. (25: 45): “Eu tenho uns trabalhos comerciais, que faz painel e tal, e eu via que quando os meus clientes falavam que tinham apresentado o meu trabalho pra, pra, sei lá, pra, fizeram uma reunião, mostraram vários trabalhos, escolheram o meu entre eles, o meu era o único de menina que estava entre eles. Sempre era trampo de homem, homem, homem, homem, até cara que nem mora mais aqui em Brasília, que já tá lá em São Paulo, tava lá inserido no contexto, assim. E eu ficava meio que, cara! Ficava feliz por ter conseguido ta entre eles, mas vinha com uma pulga assim atrás da orelha: véi, porque não tem outra mina aqui? Sabe? Isso é uma parada que chegou a me incomodar bastante e eu queria entender, assim, o porquê, né?! E comecei a ver que tinha um..., é muito mais fácil pros caras terem uma frequência, uma produção maior de trabalhos na rua. E de como, por causa disso, de eles se sentirem mais livres, eles se sentirem mais seguros na rua, de como isso impede a... por as meninas não se sentirem assim, isso se torna uma cadeia de outras coisas, então, assim, ao meu ver, por isso eu queria muito conversar, pra ver se acontece isso também com outras

meninas, mas eu mesma não consigo ter uma frequência, eu pinto muito sozinha, eu não consigo ter uma frequência tão grande como de outro artista que pinta muito sozinho. Tem lugares que eu sei que eu não posso entrar, tem lugares que eu tenho que fazer um trabalho muito, muito na correria, porque eu sei que, cara, eu sei que eu não posso ficar muito tempo ali, que aquilo não é pra eu tar ali, sabe? E nisso, com certeza acontece isso com outras meninas também, de elas não se sentirem seguras em tar pintando em outro local, e nisso a frequência de vezes que eu to na rua pintando é menos, e se a minha frequência é menor eu não pratico o que eu deveria praticar, e se eu não pratico o que eu deveria praticar eu não tenho uma qualidade no trabalho, e por eu não ter uma qualidade no trabalho eu não consigo ser uma pessoa que é indicada pra clientes, né, pra pessoas que querem sobreviver disso. Eu via que, cara, um dos principais pontos, e até pra quem não quer ser uma coisa, quer fazer só por querer intervir, por querer tar na rua, eu via que o ponto da segurança da mulher na rua, é uma parada que afeta todas, né? Então você não precisa necessariamente ser uma grafiteira pra sentir essa violência da rua, né. Você sendo uma mulher você sente, e as meninas que pintam na rua elas sentem isso, e eu acho que até é uma coisa mais pesada, porque você não tá só andando na rua, né, você tá fazendo uma intervenção, e muitas vezes essa intervenção é ilegal, então são vários perigos que a gente vai sentindo, né, são várias adrenalinas que a gente vai sentindo e que a gente vê que os meninos que estão no meio não sentem, não sentem isso, né. Então, a ideia mesmo é a gente conversar; eu queria muito vê como é a vivência de cada uma, o que cada uma sente quando tá pintando na rua, e de como a gente pode mudar isso, de como a gente pode fazer com as meninas pintem mais e mais na rua, né, como a gente consegue se organizar pra a gente tar ali também, ao lado dos meninos, né. Então, eu entendo que são muitas coisas que não são superficiais, pra se tratar, coisas que estão enraizadas, é, mas eu queria muito que, que alguma ação pudesse ser feita, nem que seja só por a gente, e disso a gente conseguir transformar outras coisas, a gente conseguir caminhar melhor, caminhar juntas, e fazer acontecer, assim sabe de, eu vejo que muita menina tá na luta, tem muita menina que, véi, é muito fácil a gente desistir de pintar na rua e a gente não para, a gente, véi, pega trabalho de outro jeito, eu já peguei vários trabalhos de design só pra conseguir comprar minhas tintas, sabe. E vai fazendo acontecer, cara, porque acho que todo mundo aqui que pinta na rua, é uma coisa que a gente não consegue deixar de lado mais, sabe, é uma parada que já é nossa mesmo, é, e é muito difícil a gente deixar de fazer isso, então como fazer a gente pintar mais, né?! Como fazer a gente se sentir um pouco mais segura na rua. Quais são as táticas que a gente pode levar, né. E, não sei, eu queria muito que cada uma contasse como é a experiência.”

M.d.J. (31:16): “Vc falou que tem alguns lugares que você não pode entrar pra fazer seu trabalho, e a pergunta é essa: por que não? Por que não pode entrar? É proibido o seu trabalho?”

Si. (31:35): “Então, eu faço meu trabalho ilegal na rua. Tem muitos lugares que eu não tenho autorização pra fazer, então tem realmente questões assim que burocraticamente eu não posso, né. É, mas aí o que acontece: não existe autorização pra fazer um trabalho, certo; muitas pessoas que fazem intervenção na rua sabem disso, mas o que acontece é que as meninas pensam muito mais vezes, 300 mil vezes antes de realizar esse trabalho do que um homem, porque às vezes a hostilidade que vem disso é muito maior em cima das meninas do que do cara. Então quando eu falo desse quesito das meninas não poderem entrar ou não podem fazer algum trabalho, infelizmente nesse quesito assim, eles se sentem mais na liberdade de tar fazendo um trabalho ilegal, e muitas meninas não, sabe? E eu acho que é isso.”

? (32:43): “como eu conheço pouco do trabalho, eu gostaria de saber um pouco antes de tudo, é como é o processo. Vocês escolhem uma parede em algum lugar, vocês planejam o que vão fazer naquele lugar, você é convidada a fazer em algum mural, assim, enfim, eu sou leiga”

Si. (33:05): “então, cada uma eu acho que tem um processo diferente, acho que cada uma faz um rolê, que tá acostumada ou que gosta de fazer, eu acho que até é legal as meninas falarem, acho que é algo legal de ser jogado aqui. O meu, por exemplo, eu faço muito mural, faço muito personagem, né, então o grafite é um pouco complicado de falar porque é muito atual, tá tudo acontecendo agora,

então às vezes é um pouco difícil a gente descrever o que é e o que não é. Mas eu to na rua, to fazendo intervenção e o que eu mais gosto de fazer é personagem, são figuras femininas que eu faço, eu faço com spray. Mas cada uma faz de um jeito, assim. Eu comecei muito com bomb, o bomb é você fazer letra assinando seu nome, então eu morava em Sobradinho na época, então eu escrevia si., si., si., só nesse intuito de, cara, eu quero mostrar meu nome, eu quero e eu queria começar com bomb, assim, sabe, porque eu via que era o jeito dos caras pararem de falar “toda menina que começa chega pintando florzinha”, sabe. Eu comecei pintando bomb porque eu não queria isso. E foi legal, porque eu comecei a entender o spray, sabe, a gente vai pegando como é que o spray funciona. Eu comecei a, sei lá, a ficar bem animada pra pintar em lugares que eu não podia pintar, sabe? E aí, cara, foi bem legal, porque aí depois eu fui desenvolvendo esse período de fazer personagem e tal, e cara, é uma coisa que eu gosto muito e eu gosto muito de fazer de personagem e então eu to sempre fazendo mesmo, então, em questão do muro, tem vários que eu peço autorização mas a maioria, 80% eu não peço, assim. Porque são coisas muito burocráticas e eu penso que não é o que tô..., eu não tô fazendo mal a ninguém, é só tinta na parede, né. Então, eu tenho muito essa ideia do que fazer.”

O. (35:16): “Só pegando um gancho, assim, do que você falou sobre o fato das mulheres não se sentirem tão à vontade assim pintando na rua quanto os homens. Eu pinto sozinha, sempre pintei sozinha, fui com algumas pessoas já algumas vezes, já participei de trio, em todas as tribos que eu participei eu era a única mina e é muito louco assim, porque o fato de a gente ter, não digo medo, mas mais assim essa insegurança assim de fazer grafite sozinha ou de fazer pichação sozinha é porque a gente não tá só com medo de chegar a polícia e a gente ser levada pra delegacia, sacou? É o medo da tática policial, né, que eles vão usar..., a força que eles vão usar com a gente, sacou, tipo. E outra parada que eu acredito muito assim, que pra mim é muito latente, é que dentro do grafite existem – dentro do movimento hip-hop, na real, né, ou seja, no do grafite, na dança, no rap -, a maioria são homens e quem se ascende no movimento são homens, porque eles sempre estão com as mãos dadas com outros homens e infelizmente a gente ainda tá, tipo, cara conheço uma mina que faz grafite, mas eu não, tá ligado, tipo a gente não tá se abraçando ainda. Eu falo por mim porque eu não sou a pessoa que fico toda hora atrás de evento, tá ligado, de querer participar das paradas assim. E dentro da pichação, pra mim, é muito pior, tá ligado, do que dentro de um evento de grafite, saca? Porque na pichação, véi, não rola, tipo, rola pouquíssimas minas, tá ligado, tipo, porque o pixo é outra parada, sacou? O grafite, ele é ilegal também, sacou? Demanda um pouco mais de tempo só que a estética da pessoa de fora é diferente, sacou? Tem gente que ama grafite, tem gente que já não gosta, tá ligado? Mas a maioria não gosta de pichação, sacou? Porque é tipo, por exemplo, porque eu não considero, por exemplo, que a pichação seja arte, tá ligado, e isso é uma discussão que muita gente, tipo, chega em mim e fala: mas como assim você faz pichação e você não acha que isso é arte? Tipo, não, pra mim é além disso, tá ligado. Enfim...”

? (37:39): “Na verdade eu vou trazer assim, não sei se são bem questionamentos, mas é, uma questão que veio na minha cabeça quando você trouxe essa questão do corpo, né, e aí me veio esse lance desse corpo feminino no meio desse espaço, na rua. Tipo, esse espaço da rua, vc ser encarada como corpo feminino e aí ele te dá – na leitura da sociedade – aberturas, né, que você nunca deu mas tão lá. E aí eu fico pensando como que isso atravessa vocês pra colocar a arte de vocês na rua, né. Se, se existe essa tentativa de criar essa história que vai se perpetuar, porque eu sei que tem esse lance do nome e o pixo vem muito com isso, né, o bomb, desculpem se eu tiver falando errado, mas que vocês colocam agora, essa questão do nome eu vejo como importante porque querendo ou não parece ser só um nome mas na real é você representando quem você é e sua história, né. Você tá

colocando ali parte de quem é você, o seu corpo, enfim. Mas eu fico pensando quando você vai pros personagens, por exemplo, e eu sei que tem uma dificuldade de tempo de executar, mas eu fico ..., a minha pergunta é se existe essa tentativa de vocês colocarem talvez essa história, né. Seja a história de ser uma mulher, ou seja a história particular de cada uma, ou seja a história da família, porque recentemente eu conheci um amigo muralista, e aí já tem um outro contexto por ele ser homem, e aí já tem o espaço reconhecido mas ainda existe uma tentativa muito grande dele colocar a história dele, que é um cara que vem da periferia e tal, e aí fico pensando como que é ganhar esse espaço sendo uma mulher, de tentar, talvez, contar essas histórias e aí ter essas dificuldades no percurso. E aí se vocês puderem abrir um pouco também disso...”

?? (39:30): “Bem, eu acho que só de a gente tar pintando a gente já tá bem vulnerável, porque você tá concentrado lá no seu trabalho e seu corpo tá lá. E às vezes você não tá prestando atenção no que tá acontecendo na rua. Eu vou falar meio amplo. Então a gente tá sempre, é, expostas, não só às pessoas da rua mas como a moradores de rua, que às vezes querem te assaltar, ou com os policiais, ou com os manos que você vai pintar, que às vezes você pensa que tá te ajudando a segurar a cadeira e ele tá olhando sua bunda, e isso rola demais, demais, em todos os rolês, pode ter certeza, mesmo se o cara não quisesse, ele vai querer, ele gostou de tar lá no rolê com você e isso já dificulta bastante. E aí, dentro da sua pergunta, eu acho que faz parte da resistência também, a nossa própria história. Às vezes não só o que a gente tá retratando lá – eu não sei se eu tô te respondendo. Não o que tá desenhado lá em si, mas por que ele tá lá. A trajetória da gente tá lá, o seu corpo presente de tar fazendo o trampo que for e ele tar feito às vezes significa muito mais do que o trampo em si.”

L. (40:52): “eu acho legal você colocar isso, porque, por exemplo, se a gente for ver a estética do pixo e do grafite, a gente fica querendo validar o que é importante ou não. Mas se a gente tá pensando que são mulheres, meninas que tão fazendo, já é importante independente do que é e da estética que tivé. E aí vem uma outra questão atrás disso tudo que dá uma outra importância muito maior pra isso. Então pra mim, assim, pro que eu entendo, vale muito mais do que a estética se é um pixo que me agrada ou um grafite que não me desagrada, mas eu acho que é o fato mesmo de ser um corpo, que não agrada, né, na sua grande maioria, que tá fazendo algo que tá ali pra dizer “ei, tô aqui”. É isso, né.”

???.(41:38): “então, é, comentando sobre essa questão do corpo que não agrada, e sobre também essa questão do pixo não ser arte, eu moro aqui perto, né, eu vou contar uma história agora.

Rapidinho: eu moro aqui perto, no Guará, aí no início da minha quadra tem uma farmácia, e essa farmácia é vermelha, né, aí todo dia eu tava chegando lá e aí eu vi, teve um dia que ela tava tranquila lá, de boa, aí eu vi um pixo lá. Massa, véi, picharam a farmácia! Aí voltei no outro dia, o pixo não tava mais lá. Pintaram o pixo. Aí voltei no outro dia, já tava a parede inteira pichada. Eu, eita trevo, agora é a guerra! Menino, ficou uma semana assim; eles pintavam, e os caras, no fim, eles picharam a farmácia inteira, véi, inteira, assim ó, foi ótimo! Sério, foi uma guerra assim incrível!”

O. (42:31): “cara, ah lembrei do que eu ia falar. Isso se chama aquela velha frase, né, “vamo vê quem tem mais tinta”. Sempre assim. E normalmente quem pixa ou quem faz grafite sempre tem mais tinta, tipo, às vezes não tem muita, mas arruma: “mano, pintaram meu pixo. Empresta aí uma lata!” vai rolá em algum momento. E falando sobre essa questão que você resgatou sobre o corpo, eu comecei a desenhar corpos por causa disso. Porque eu só fazia teg, aí eu fazia uns personagensinhos e tal, só que eu não me dou muito bem, assim, com desenhar personagem, eu acho eles feios e tal, e aí a minha pesquisa sempre foi corpos femininos. Me pede pra desenhar um cara, eu vou pintar se for um trampo comercial, eu vou tentar te desenhar, mas, tipo, eu não consigo, eu tenho uma

afinidade muito grande com o traço do corpo feminino. E eu comecei a pintar mulheres sem a cabeça, há algum tempo. E isso causa uma discussão muito louca, assim, entre as pessoas que tão passando na rua e as pessoas que não conhecem e até as que conhecem às vezes também, saca? Porque o fato de você tá pintando já parece que às pessoas se sentem muito à vontade de vir falar com você. Tipo: “Nossa! Ela tá pintando! Vou falar com ela. Oi, moça, boa tarde!” Ou é te elogiando, sabe, graças a deus muitas pessoas que me viram pintando me livraram de ser presa várias vezes, véi, eles são muito importantes nesse momento, mas também, por exemplo, quando você faz um bomb é uma reação, quando você faz um personagem é outra reação, quando você pinta uma mulher pelada é a pior reação, tá ligado, porque, tipo, parece que ninguém nunca viu aquele corpo, sacou, “nossa, uma mulher pelada!”, isso não pode ser visto. Você abre seu instagram tem, você abre o youtube tem, qualquer plataforma digital, qualquer revista, tudo tem mulher pelada, sacou? Por que essas mulheres peladas não são interessantes aos seus olhos, sacô? É foda, porque a maioria das vezes ^a, eu tenho muito, tipo, quando eu fazia só pixo ou só bomb, eu já fui rasurada algumas vezes, porque é normal a pessoa chegar e pintar por cima, normal. Mas com mulheres peladas, tipo assim, 90% do meu trampo ele é passado por cima ou porque, já aconteceu comigo de eu fazer um trampo sendo paga pra isso e aí o dono do bar falou “desenha o que você quiser aí”, sacô, tipo, e eu “tá, beleza”. E aí eu desenhei uma moça pelada com uma mandala enorme atrás e falei vou ali comprar um cigarro na padaria, na esquina, sacô, tipo aqui na esquina, ele: “não, beleza, vai lá”. Quando eu voltei, ele tava com um sorriso de orelha a orelha falando: “Caracas, muito legal pintar, né? Eu fiz um negócio lá no seu trampo.” aí eu... quando eu fui olhar o meu trampo, tinha um short de surfista preto, desse tamanho, com um top em preto em cima. Eu peguei toda minha tinta, respirando fundo, e falei: que bom que você terminou o trabalho; então eu não preciso fazer mais nada aqui. Sacô? Tipo, peguei minhas tintas, peguei minha grana e fui embora. E é muito louco que a gente, tipo, não é respeitada em vários âmbitos, em vários lugares, o espaço de fala ele é bem restrito, sacô? Se a gente não consegue falar nem sendo, tipo, só a gente e a parede, cara, a gente vai conseguir falar onde, tá ligado? Por isso que é tão importante a resistência de ver mulheres pintando na rua, mano, isso pra mim me emociona, de verdade. Acho incrível!”

risadas, burburinho

? (46:32): “é rapidinho. Mas é, eu acho legal uma coisa que você fala, assim, de perceber o corpo também, às vezes, é, com uma não-autonomia do próprio corpo feminino, né. Porque, tipo, você não tem autonomia do seu corpo na rua, mas se você coloca o seu corpo num desenho, seja no que for, não tem autonomia porque o outro quer dizer como que esse corpo tem que ser apresentado, né, e tipo, por quê? É tipo um lance muito bizarro, porque é uma mulher falando do corpo feminino, mas aí chega alguém que vai falar: não, você não vai falar desse jeito; vamu ... é desse jeito que se fala. Então, pensar isso também enquanto uma pesquisa, né, desse corpo que tá sendo, né, ele tá sendo anulado, assim. E aí o porquê disso?”

Na. (47:16): “Eu queria pegar dois ganchos que já passaram a muito tempo, mas assim, eu to assim tentando acompanhar. É, duas coisas que, é, não me lembro mais quem levantou, acho que foi você, a questão da história, né, e sei lá, a primeira matéria que eu peguei nas artes plásticas foi história antiga, e aí a professora levantou uma parada que eu achei super-importante que é, tipo, arte tem tudo a ver com você marcar coisas, e deixar coisas vivas mais tempo que você, entendeu? Deixar coisas pra outras pessoas depois, você não tá lá mas você tá lá naquela coisa, na música, na arte, tudo mais, e a gente levou isso lá pra arte antiga, né, a pré-história, as marcações, que isso marca, isso prova que tinha alguém lá, que tinha alguém pensando aquilo ali, que tinha alguém marcando aquilo

ali. Eu acho que isso tem uma certa importância, só que quando você pensa, pô, sei lá, a gente tem muito nas artes a comparação do pixo com arte rupestre, né, que é o rolê das cavernas, né. E aí, e também isso tem um outro espaço, tá, mas quando você pensa “cara, é uma mina pichando”, é muito diferente porque mostra, tipo, tá rolando, tem pessoas e tem uma mulher também, tem uma, tem duas, tem mulheres que tão fazendo aquilo ali, então eu acho que vai prum outro lugar, tem um outro peso e conta uma história com outra narrativa. E eu acho isso importantíssimo, e às vezes eu tenho essa coisa que me, alguém aqui falou também, de, cara, olhar um grafite e pensar “pô, quem fez isso?” e tal, né. E eu gosto muito de, há um tempo, né, que eu não conhecia a cara de quem fazia os grafites. Eu tinha a sensação de que era tudo mulher, que eu fazia, eu tinha a sensação. E aí eu via umas bonecas, assim, muito lindas, eu pá, nossa, eu tenho que foi uma mina, daí eu, pá, não foi, foi um homem, caralho! É, é, e aí eu vi o seu junto e eles tão sempre, tipo, tem os dos macho lá e tem o seu junto, e eu fico: essa eu sei que é mulher. Eu sei que é, aí eu puxo mais o meu olhar pros seus, porque eu sei quais são os seus, tipo, e tal. E eu acho isso muito doido, e eu fico pensando como que, com mulher, grafiteira ou pichadora e tal, a gente, a gente não, né, vocês, conseguem deixar marcado – ou não tem como deixar marcado – que foi uma mulher que fez e não um homem, entendeu? Tipo, como é que você deixa sua marca ali mostrando que é uma mulher e não um homem, apesar de que, quando você tem, né, hoje a gente tem informação, a gente tem instagram, a gente sabe qual foi o..., mas assim pensando numa história onde as pessoas vão olhar pra trás e ver, pô, tinha grafite e tinha mulheres que faziam, sabe? Acho isso muito doido! Outra coisa que você falou, O., sobre, é, os machos conseguem subir porque eles tão se ajudando e as meninas ficam meio “putz, não sei, não conheço, mas, né, ela ficou com a amiga da minha amiga, não sei se vou falar com ela”, sabe, umas coisas assim, não sei se rola, então assim, o conecta, a gente tem muito essa coisa de querer colocar as pessoas em contato, saca? Talvez assim, ah, já vi o trampo dela, mas agora vocês tão aqui, talvez vocês possam pegar o contato e quando você for pensar: ah, quero fazer uma coisa em conjunto, vou chamar aquela menina lá que tava naquele rolê e eu não sei o contato dela mas posso pedir pra L., posso pedir pra Na., entendeu? Então, tipo, eu acho que esse momento é importante pra gente se conhecer, esse é o ponto principal, eu acho, nessas rodas, a gente se conhecer e saber, véi, tem eu mas tem umas outras 15 que fazem um trampo que é parecido com o meu e a gente pode fazer juntas e tal, e eu acho isso super-importante, porque que nem você falou, a mulher ela não tem o espaço, às vezes o tempo e tal, pra talvez alcançar um patamar de trabalho que os homens conseguem chegar mais rápido, mas ao mesmo tempo, às vezes, você tá no mesmo patamar técnico e não consegue chegar lá mesmo assim, porque não tem uma base que te apoie e não alguém lá de cima que vai fala: “ah, vou puxá”, não vai. Porque quando vai puxar, vai puxar um homem, e a gente sabe, e é em todas as áreas isso, é cruel, então eu acho que é isso: a gente tem que fazer uma base daqui pra ir subindo juntas, e aí quando uma sobe mais dá uma puxada na outra, sabe, acho isso importante.”

?? (51:52): “Então, eu acho que a gente já tá indo mais, sobre o conecta, assim, eu não tô entendendo muito bem, vocês fazem eventos, como que é vocês se organizam, são várias mulheres que vão num dia e picham, escolhem um muro e picham, desculpa, grafitam?”

Na. (52:10): “Então, a coletivo conecta não é um coletivo de grafite, é um coletivo de mulheres e aí a gente faz eventos como rodas e a gente tem outros planos aí, futuros, fazer saraus, oficinas e coisas do tipo. São sobre todas as áreas possíveis, mas envolvendo o..., o que não muda é que são de mulheres pra mulheres, entendeu? Então não é um rolê de grafite. A última roda que a gente fez foi sobre o mercado cultural, de uma maneira geral, então, a ideia é sempre se unir e fazer coisas pensando em mulheres mas no tema que a gente achar necessário ali no momento e tal.”

L. (52:58): “Só pra completar o que ela tava falando sobre a coletiva, que isso também vai muito de encontro com que Na. tava falando antes sobre como é que a gente constrói uma base, né. Porque, a Si. começou falando que quando a gente começou a conversar pra fazer a roda foi muito pertinente o momento porque ela tava incomodada. Isso é muito louco, porque, tipo assim, com toda mulher, todas às vezes que a gente chega pra fazer qualquer coisa com alguma mulher, porque a curadoria ela acontece assim: ah, vamos falar sobre alguma coisa nesse momento que a gente incomodada. E aí, dentro da..., dentro do que a gente pode fazer, dentro das nossas potências de ação, sabe, é..., você trabalha com música, você trabalha com grafite, eu trabalho com fotografia, o que que a gente pode fazer dentro das nossas potências de ação pra fazer os nossos incômodos servirem de insumo pra que a gente construa essas bases, porque a base que tá construída e não nos contempla vem de uma construção histórica. Então aqui a gente tá construindo história no presente, e aí como é que a gente junta as nossas potências pra usar esse momento presente, que é onde a gente pode se encontrar, que é o que a gente não faz talvez com a frequência que a gente precise, porque estamos muito incomodadas, né, e falar dos incômodos mesmo.”

uma criança solicitou o microfone e falou (54:38): dinossauro.

uma das visitantes plano das artes (55:00): fala que nós mulheres precisamos de organização, união, solidariedade em todas as áreas.

U. (55:21): valorizando a fala da L. “Pegar a palavra que usou: incomodar. Porque se não for pra incomodar nada vai mudar, né? Então, assim, quando as coisas estão tudo tranquilas, a gente tá achando tudo bom, então vai continuar tudo igual, né. Então até quando a gente pega, lembrar que, mesmo quando a gente tá inserindo ou enxergando tudo isso como arte, a arte tá ligada aos processos históricos, ela sempre é um registro disso tudo que a gente tá vivendo, e toda vivência é uma vivência política e tá ligada à questão do poder. Então tudo que vocês foram falando de como essas vivências acontecem é um testemunho disso, né. O próprio corretor não deixa a gente registrar as vivências reais porque tá dentro duma legislação, duma classificação, né. E aí chega nessa questão da disputa e nessa questão do legal ou do ilegal. Tem que ser ilegal, entendeu! Rsrrsrs. Por quê? Porque se for legal tá adequado. Então assim, é muito difícil estar no ilegal, né, todos os riscos, toda a dificuldade aumenta, mas mudar..., por que é que a gente ..., que diferença faz a gente ir pra rua? Que espaço é esse, a rua? A gente vai sair de casa, que é o lugar que é delegado pra gente, né, principalmente as mulheres, e vai pra rua. E vai aparecer, vai tornar visível, seja o nome, seja a mensagem, seja o traço, seja o tipo de personagem, que diferença faz? Ocupar esse espaço? Ser mulheres que estão lá ocupando esse espaço? Então, acho muito importante que a gente não espere que vai ter, de repente, um instrumento que vai deixar tudo fácil e tranquilo. “Ah, mulheres, venham, vamos fazer, a gente quer ver vocês”, né, não tem graça. E aí eu queria lembrar que tem uma pergunta, não é, L., motora dessa história geral, assim, que vocês têm feito, que é algo do tipo: qual futuro queremos construir juntas? É uma coisa assim? É isso?”

L. (57:55): “Todos os encontros que a gente faz, independente das áreas que a gente puxa, essa é a pergunta: qual o futuro que queremos construir juntas? E aí?”

U. (58:06): “E aí, eu queria lembrar dessa pergunta porque tem duas palavrinhas que eu acho maravilhosas e que tem a ver com o que a gente tá conversando aqui: construir, ou seja, é um processo, não tá dado, tem toda uma série de coisas que precisam acontecer pra se chegar a esse lugar, e juntas, né, que é o que vocês têm falado, até quando a Si. começou a falar da questão da frequência, e vocês, as pichadoras e grafiteiras foram trazendo como é que acontece isso, é essa

noção do junto, né. Porque eu acho que, enquanto um mecanismo pra fortalecer a atuação mesmo, seja ela como for, de que tipo for, essa é a forma que a gente tem de fortalecer a nossa ação, né. Então assim, enfim... me empolguei aqui. Mas o meu intento era marcar que é uma questão política, que é uma questão de poder e que tem que incomodar. Se não incomodar tá dentro do mercado, né. Então assim, na minha opinião, essa é a grande questão.”

O. (59:18): “Eu acho que, isso que você falou sobre a questão de ser mulher e incomodar, eu pego muito um gancho em relação não só ao grafite, mas eu faço, comecei a aprender tatuagem há pouco tempo, tenho 7 meses de aprendiz, e a gente vê isso muito forte também na tatuagem. Tem a Gil, tem a Am., tem mais uma porrada de menina que faz tatuagem, sacô, e tem menina que (5 anos, amiga, que ce tá?), 8 anos que ela faz isso e aí, às vezes, tipo, mano, tem uma galera que tira a experiência da mina, tá ligado? Que..., e tem uma galera assim, que tipo, hoje a gente tá conseguindo acrescentar mais nisso, sacô, tipo, eu conheço mais algumas pessoas, algumas minas que fazem tatoon handpool (???) aqui em Brasília mas que, tipo, que não se divulgam, sacô, e que não estão, sei lá, ampliar mais o campo de visão do trampo, porque infelizmente não tem ninguém que apoia, sacô. Tipo, porque já é um tipo de tatuagem meio já, assim, marginalizada, digamos assim, mas eu acho que não é a palavra certa, mas eu não achei outra palavra. E a galera não procura, sacô, essas minas, tem gente que chega pra mim e fala, tipo, “vc é menina e tatua, né, mas você não faz só florzinha, né? Faz todo tipo de trampo”, eu falei “mano, se você quisesse mesmo tatuar comigo você teria ido no meu instagram e visto que eu não tatuo flor, tá ligado”. E mesmo se eu tatuasse flor, é isso, é o meu trampo, tá ligado, você não tem que ditar o que eu preciso fazer pra poder ser reconhecida nesse meio, saca. E dentro do grafite isso foi muito forte pra mim assim, porque muitas vezes eu fui fazer esse tipo de trampo de mulheres nuas na rua e aí muitos caras não darem aval, tipo, pro meu trampo, tipo, cara. De boa você ser homem que faz grafite, tranquilo, você pode ser uma mulher grafiteira, só que você não pode ser uma mulher grafiteira que pinta mulher pelada, saca, tipo, não vale isso, não acrescenta na nossa caminhada, não acrescenta no nosso trabalho. É tipo, mano, cada um faz o que quiser fazer, sacô, e se eu quiser pintar, enfim, não vou nem dar nomes aqui, eu posso pintar, tá ligado? Porque a gente é livre e se é pra incomodar, vamos tá incomodando só pelo fato de tar viva, tá ligado. Enfim, acho que não vai ter nenhum momento que vai ser tranquilo, tipo, eu não acho que tenha graça nisso, igual você falou, venham mulheres, façam tudo. Pra mim, na real, deveria ser assim desde o começo, saca. Mas infelizmente não é, a gente tem que lutar 30 vezes mais, sacô, eu dentro dos meus privilégios luto 5 vezes, mas tem mina que tem que lutar 40 vezes mais do que eu pra tá onde ela tá, saca. Enfim, é isso.”

?? (1:02:32): “hum, eu queria dar um adendo também, que às vezes é, às vezes não, sempre a gente tem essa ilusão de que todas as mulheres são frágeis e tem que fazer coisas de mulheres frágeis, e por isso que você não vê mulheres na rua, porque desde sempre a gente tá dentro de casa, fazendo coisas de dentro de casa. Então, eu acredito que junto com a nossa ... emancipação não, como é que fala? Com nosso empoderamento mesmo, que tá acontecendo aos poucos, tá encaminhando isso pra todas as áreas, tanto na tatu, tanto no grafite, quanto a tudo. Eu acho que o nosso movimento tá crescendo ainda, a gente tá dentro de um processo, acho que pessoal e pra todas. Antigamente mesmo, a gente não era tão próxima, hoje a gente tá bem mais próxima, a gente não tinha manas pra pintá, hoje a gente já tem manas pra pintá, a gente conversa mais, e eu acho que isso tá fazendo parte de um processo do todo. Do todo que é com a mulher, do todo que a gente vive, devido ao grafite também, dentro de todas as áreas, e isso faz parte da nossa, deixa eu ver bem a palavra que eu podia falar, na nossa o quê? Nem só na permissão, na nossa ..., não, não era isso que eu ia falar. Não. Fica

aí a dica, mas é ...”

Mi. (1:04:14): “Oi, eu sou Mi., algumas pessoas me chamam de R., outras de Mi. ou de Mi., (rs). E a minha vivência (tá saindo áudio legal? Porque eu escuto diferente.), eu comecei novinha, tipo adolescente, o grafite era bem diferente, assim, do que é hoje (rs, não, rs, só a cara às vezes parece, depende do ângulo, rs) então, eu comecei novinha, tipo 16 anos, eu já tô com 30, e assim, não era, não tinha rodas assim, não tinha nada disso, era meio um lugar que era o nosso lugar, assim tipo, a gente achava legal ser meio, ter uma vida paralela, nossa! Que que é grafite? Ninguém sabia o que é isso. Aí tipo assim, era muito isso assim, era um mundinho onde você tinha uma galera que pintava e, assim, não tava na TV, não tava no instagram, nem tinha instagram, tinha no máximo fotolog, né, e aí era um nicho de pessoas assim, e era massa você conhecer gente de outro estado, nossa, que massa, não sei o quê. E veio com o início da internet também, né? Por que não era tão acessível antes. Então, com a, com essa onda da internet também era bem inicial, aqui em Brasília, pelo menos, o grafite, em São Paulo já era mais difundido. Aí vinha as revistas de São Paulo, e a gente via isso. Então essa era a nossa comunicação e a nossa influência, na época. Aí assim eu fui acompanhando essa trajetória do grafite, pelo menos aqui em Brasília pra mim deu um grande baque. E aí, é isso, assim, depois ... (rs) ser menina era tipo assim “vc tá solteira?” (rsrsrs) era isso, ser menina no grafite. Sim, eu era meio fechadona por isso. Então você não conseguia ter muito foco na arte, entendeu, porque quem ia te ensinar? A pessoa que tá dando em cima de você! Então, era meio assim; não dava pra desenvolver muito. É, aí eu dava uma ignorada e aí ficava lá fazendo os grafites e tal, só que aí você era a menina no meio dos cara, oi, eles tavam sempre tentando ficar com você, e aí você ficava focada no grafite mas ao mesmo tempo você ficava com aquela coisa, igual ela falou, tipo assim, você não podia pedir pra ninguém segurá a cadeira pra você. Mas, assim, como eu gostava muito do grafite, eu não sentia tanto esse impacto, quando eu sentia, eu dava uma..., tipo assim, abstrai. Hoje em dia não. Hoje em dia a gente consegue focar na arte que a gente gosta, por quê? Porque quando eu vou pintar com menina, é..., eu não tenho esse receio, eu não tenho que ficar preocupada se alguém tá me olhando, eu não tenho que, quando ela tá me ensinando e tá elogiando meu trampo não é porque ela quer ficar comigo, entendeu? Então assim, rolou, rolou que agora tem mais mulheres e a gente tem um espaço pra pensar na arte em si. Porque quando era só homem, você era sempre inadequada, você tava sempre, tipo, achando que você tava no lugar errado, entendeu. Então, assim, pra mim foi isso. Eu tive uma boa vivência com o grafite e tal, mas teve esse lado que me atrasou, entendeu? Você vai se atrasando porque você não vê aquilo ali, sei lá, como algo que você pode levar pra frente, como algo pra você trabalhá, é tipo o seu rolê com a galera, então. E aí você às vezes faz mas quando você pinta com menina você se sente mais confortável. E não tinha muitas meninas pra pintar. Então imagina se tivesse, o tanto que ia desenvolver, né? Então assim, você sempre ficava ..., e também isso era meio café com leite, assim. Você, ah, você pinta coisinhas bonitinhas, fofinhas, é..., sei lá, tipo, tudo você tá inadequada. Qualquer posição que você tivé, não vai ser confortável. Tipo, é aquilo. Não sei se alguém aqui, a maioria já, tipo, participou de alguma coisa que tem muito homem, você tá sempre no lugar errado. Então, assim, não importa se você, você, é, se você tá solteira, você é sempre a posição em relação a eles. Por exemplo, se você tá solteira, você é a solteira, você não é só a grafiteira, você é a solteira, você tá casada, você é a mulher de alguém, respeite, ela é a mulher de alguém, então, assim, eu acho que poderia ter mais meninas pintando, mais meninas desenvolvidas, se na época que eu comecei, tipo, tivesse hoje, esse espaço que a gente tem, tantas meninas pintando, grafite na TV, grafite no instagram, você pega referência. Então assim, se eu não tenho referência perto de mim eu tenho como seguir alguém no instagram, tenho como conversar e tal, mas rola muito isso, então no meio do percurso eu ainda tive

filho, aí, né. Logo em seguida que eu conheci o grafite, eu já fiquei grávida, só que, assim, eu era muito apaixonada, aí eu ficava assim tipo: é meu respiro! É, a maternidade deu uma, assim, é meio difícil pintar na rua pelo fato de você já não ter tempo e leva um bom trampo pra você pintar na rua, isso exige uma certa organização, motivação e tudo. Então, assim, a maternidade também me acompanhou desde o início, mas, é, é isso, tipo, sempre teve esses entraves que não fazem parte do mundo de quem é homem e faz grafite, entendeu? Não é só fazer grafite por si só, você tem outras vivências que você tem que enfrentar. Ir pra rua, nunca tive muita coragem de ir pra rua sozinha. Assim, eu ia pra rua com a galera, e até hoje eu acho assim, que oprime muito, tipo, essa ideia de ir pra rua, porque tudo que você faz, inclusive a maternidade, te coloca pra dentro de casa. Então, assim, tudo que você fizé é pra você, você tem que ficar mais recolhida. Então esse, essa energia de ir pra rua pra mim já é uma coisa que você tem que superar pra você ir pra rua, porque quando você tá na rua aí pode alguém te abordar, você, você é vulnerável. Então assim, é, eu acho também que a gente fica com um pouco de baixa auto-estima quando você tá andando com os caras e você, você sempre é meio tratada como café com leite, e essas coisas, você não acha que o seu trampo é muito bom, tudo que você faz você acha que é meio assim, hum, sabe? Tipo, então eu acho que hoje em dia a gente tá num momento bom porque a gente tem referências de mulheres que desenvolveram, que veem isso como algo mais profissional mesmo, e, e a questão da maternidade também tá sendo muito falada, a gente fala sobre tudo hoje em dia. Na época que comecei não falava sobre nada. Tipo assim, é, mas, passou rápido, tipo assim, 12 anos. Tudo mudou em 12 anos. Tudo mudou. Então, tipo assim, eu não sabia minha posição naquela época, tipo, eu já fui pintá assim, com bebê pequeno, assim, amamentando, mas, assim, eu não sabia o quanto aquilo era forte de eu tar fazendo, entendeu? Na época. Tipo assim, como que eu tô ainda pintando, né; eu penso hoje. Mas assim, são superações diárias que eu acho que as mulheres tem que ter, as mulheres mães mais também, tipo assim, em relação a ir pra rua. E é isso. Saí falando igual uma doida.”

Ma. (1:11:54): “eu queria, ouvindo vocês assim tão jovens e tão destemidas, e vocês, é, a, a vontade de vocês, né, o que vocês se propõem a fazer questiona, né, tudo, questiona as bases, né, sobre as quais a gente é criada como mulher e tal, e vocês falam de que a sociedade, a polícia e tal é mais rígida com as mulheres nesse campo. Esse resto, né, além de nós mulheres tem a família. E como é que é a relação com a família? Né, quando vocês, porque vocês começaram muito jovens, né. Eu tô perguntando isso porque eu sou mãe, eu fico pensando assim, gente, como é que foi com a família? Lidar também com o externo e com o privado, né.

R. (1:13:03): Então, assim, na família, né. Eu vou falar assim em questão de pai e mãe, porque eu não sou casada ainda e ainda eu moro com eles. Mas, pelo menos dentro da família, assim, meu pai é um pouco muito conservador e a minha mãe mais liberal; então, eu sempre tive muito apoio dentro de casa, até porque pai e mãe cria a gente e sabe: se você desenha e você rabisca todas as paredes da sua casa, um dia você vai continuar fazendo isso, né? E aí, é, eu acho assim, que quando você tem esse apoio dentro de casa é muito mais fácil, entendeu? Porque, por exemplo, eu quis fazer curso de desenho quando eu era criança, minha mãe me matriculou, entendeu? Assim, cada um dentro das suas possibilidades, claro, mas, assim, quando você tem esse grande apoio, que é, principalmente, dentro da sua casa, é mais fácil você não querer parar, entendeu, porque assim, quando você sai, você é criticada dentro de casa, às vezes você é criticada na rua, você é criticada por amigos, porque, assim, quando a gente começa, todo mundo começa a zoar a gente, né, na verdade, a vida inteira: “ô, pichador, ô, não sei quê, né”. E isso aí é a família toda, parentes, né, todo mundo, rs, é desse jeito, mas, dentro de casa, como a pessoa te conhece e sabe quem você é e que tá vendo que você tá, que o

que você tá fazendo na rua faz bem pra você, então eu acho que, assim, pelo menos pra mim e acho que pra grande parte das meninas no geral, é, assim, você é respeitada, na verdade, pela própria família, até porque, por exemplo, igual tem várias meninas que vivem disso, né, e eu acho que viver disso, também, é, traz um pouco mais de respeito, porque, por exemplo, igual quando eu comecei a fazer meus primeiros desenhos comerciais, os trampos comerciais, é, meu pai, que é conservador e que já não gostava ele já olhou e falou assim: isso não é bobeira, isso não é brincadeira, né. Aí ele já passou a olhar de uma maneira diferente. Tem, assim, eu acho difícil quando, quando você tem uma pessoa que não apoia, por exemplo, no meu caso foi só porque eu fiz trampo comercial que eu comecei a ser apoiada por esse lado, mas quando você, por exemplo, não faz o trampo comercial com isso, aí eu acho que é um pouco mais complicado. Na verdade, sempre que você, hã, pode falar. (alguém faz um comentário não audível). Exatamente, isso não é legal de dizer, mas (a pessoa continua falando) é, exatamente.”

L. (1:15:35): “só um gancho no que ela falou que, aí eu acho que a gente traz pra roda até uma problemática mais ampla. Porque é muito complicado, eu acho, que pra qualquer artista esse período de validação, assim, entre o que eu faço, o que é pesquisa da minha própria produção, do que eu quero, de quem eu sou e até você ganhar dinheiro. Então pra você sobreviver, nesse processo, você precisa de energia, você precisa de ter essa base, que a Ra. fala, e aí é onde eu fico pensando, assim, sabe, como é que a gente se organiza juntas pra criar condições que, pra que a gente consiga viver e resistir e tal fazendo até a gente conseguir chegar nesse período de validação, que leva um tempo. E muitas vezes, a pessoa, ela tem tudo pra ser validada através dessa via, comercial, capitalista, tudo mais, só que ela desiste no processo, porque é muito difícil, sabe? Como é que a gente apoia o processo uma da outra pra que a gente não precise desistir disso, sabe, eu acho que isso é algo que é muito importante pra gente pensar enquanto estratégia, de sobrevivência, de atuação, de fortalecimento mesmo. Assim, sabe? Era só o gancho que eu queria fazer.”

Mi. (1:17:06): “é porque eu saí falando aqui, mas eu tem que explicar umas coisas. Porque, quando eu entrei, assim, porque quando se fala em grafite, você só pensa no mural lá, o grafite, só quando eu entrei, era tipo assim, eu tava entrando num grupo social, uma galera. E por isso que rolou essa vivência, que é diferente de quando você fala assim: vou fazer grafite, aí pega uns spray e vai pra parede. Você não tem tanta interferência, entendeu, mas, no caso, naquela época, era uma galera, então, tipo assim, era como se fosse uma amostra grátis da sociedade, só que assim, só tinha mais homem. E aí, por isso que aconteceu muito isso, de, tipo assim: você era a partir do que eles tinham de visão sobre você, então não era você construindo sua própria identidade do que você era no grafite, era tipo assim, você é a partir da nossa visão, por isso que tinha muito isso, tipo assim, ou você é a solteira, ou você é a casada, você é alguém a partir da visão deles, e quando, e aí assim, por isso que eu acho muito saudável isso que tá rolando agora, porque assim a gente hoje em dia tem meio que nosso grupo, de mulheres grafiteiras, e as regras são outras, assim, a gente faz isso, a gente faz roda, conversa sobre as coisas, e é diferente do que era antes, que era assim: nós estamos no ambiente deles. Então isso muda tudo, porque assim, tá rolando uma mobilização, é, mais coletiva, das grafiteiras, e acontece muito isso, a gente sai mesmo pra pintar, a gente tá criando nossas próprias regras, a gente tá criando nosso conceito do que é certo e errado dentro disso, hoje, ontem mesmo, ou foi hoje, eu fiquei sabendo de umas meninas que vão participar de um evento, que foram selecionadas, e assim, pelo fato da produção do evento ter silenciado as meninas que eram da cidade, não terem aceitado a reclamação delas, as meninas que foram chamadas pro evento desistiram de participar, então, é depois eu mando, é. Aí então, assim, isso daí pra mim foi histórico. Porque assim,

quando você tem, quando... , mulheres precisam trabalhar em rede, né, assim, acho que todo mundo precisa, mas as mulheres é, tipo, sobrevivência. Então, assim, isso rola muito na maternidade, né, de as mulheres se unirem pra conseguir dar conta daquilo, e eu acho que no grafite a gente vai desenvolver muito a partir dessa ideia de rede que a gente tá construindo agora, porque uma indica a outra, então, assim, a gente senta pra falar sobre as coisas, e aí a tendência é que a gente consiga desenvolver muito mais, tipo assim, multiplique, né, porque quando uma consegue um trampo já passa pra outra, porque aquilo faz com que ela consiga se manter mais dentro do grafite, né, consiga pintá. E agora o foco se torna mais pintá mesmo.”

Fu. (1:20:05): “Oi, gente! Eu sou a Fu. e tô muito feliz por esse encontro aqui nosso, é, como a amiga falou, é muito importante, né, porque antes a gente não tinha isso. Eu comecei no grafite tem uns 10 anos e comecei através de amigos, homens mesmo que grafitavam. Sou da Ceilândia, então lá é bem cultural, assim, a pichação, e essa migração da pichação pro grafite, mais precisamente o bomb, né, que é as letras. E aí, né, eu gostei das letras e comecei a grafitar com os meus amigos. E aí, depois de 1 ano, quando eu cheguei já tinha a Mi., a Na., já tinha outras meninas, mas eram bem poucas, assim, no cenário mesmo. É, e aí eu tinha algumas amigas também que começou a grafitar comigo e a gente resolveu fazer um crio, né, um coletivo de mulheres. Porque era bem difícil mesmo essa questão assim, na verdade pra mim, eu tinha realmente amigos que me incentivavam, que me ensinou inclusive a grafitar. O M.K (?) principalmente, ele foi um mentor assim pra mim e, assim, nunca foi com segundas intenções, com algum interesse por ser mulher. Mas é aquela coisa, ao mesmo tempo os rolês assim da noite, porque a letra ela é mais vandal, ela não é tão aceita, né, então é mais ilegal, a gente não chega e pede pra, o muro de alguém pra fazer o nosso nome, né, é diferente. Então assim, mas daí eu sentia assim, nos rolês mais da noite os meninos eram mais um pelos outros, né. Rolava mais os encontros entre eles, aí quando o rolê no domingo à tarde, aí a gente era chamada, né. E aí a gente resolveu fazer um coletivo de meninas pra gente pintá a noite também, inclusive, juntas, porque também eu não gostava de pintar sozinha, porque parece um convite, né, a gente sai pra ficá de costas pra uma pista, né, pintando, agachando, sei lá. É... , e aí foi isso. Essa crio, ela ficou por um tempo, a gente fazendo, né, esse movimento, mas aí depois ela se dissolveu, algumas meninas saíram, também. Que é difícil também a permanência, né, da gente nesse rolê, porque tem várias outras questões, como a Mia falou, né, tem a maternidade, vem a questão do trabalho e aí a partir do grafite também que eu decidi fazer artes plásticas. Através da rua, né, de pintá, eu falei “ah, vou fazer artes”, porque eu acho que é por aí meu caminho. E aí eu formei em artes, sou professora de artes e faço grafite. Eu não faço grafite pra, nunca ganhei dinheiro com grafite, no máximo, os eventos que chamam e aí a gente recebe um patrocínio, mas o que penso, assim, o que me motiva, que não é financeiramente, é essa questão do corpo feminino mesmo, assim, de levá a minha história, saindo de mim, né, pros muros, o que que eu tô pensando, o que que eu acredito, o que eu penso que é ser, ser mulher, é, as coisas que eu acredito que, que eu queira valorizar e mostrar na minha comunidade, né, que eu grafito muito na minha própria comunidade. E aí, pra mim é isso que é, uma extensão. Eu faço letra, mas ao mesmo tempo a minha letra ela, por ser uma coisa mais que os homens fazem, é, ela, mas tem uma característica feminina, né, sempre tem, a gente já conhece, assim, os grafites uma da outra, porque tem a nossa característica, o nosso traço. Então por mais que tenha lá uma sopa de letras de homens, a gente consegue identificar o grafite feminino, que é o nosso traço, que é, na verdade eu acho que é a nossa identidade que transparece mesmo. E aí eu tô começando também a fazer personagens, é, de coisas que eu gosto, assim, do meu universo, de valorizá a beleza da mulher negra, por exemplo. Nas comunidades eu acho muito importante a gente se enxergar nos trabalhos, né, que é isso: os homens podem até fazer os

personagens femininos, que podem ser, né, mulheres sensuais até, né, enfim, mas é diferente o nosso olhar do nosso próprio corpo, né. É, e eu acredito que seja isso. A gente quer mostrar esse nosso universo, e tá sendo muito bonito isso que tá sendo feito, é, na coletividade, foi uma coisa muito bonita, que a Ali também foi muito importante nesse processo, porque ela começou a movimentar também essa união, união assim entre a gente, nas redes, né. A gente começou a fazer um grupinho, aí depois um grupo no whatsapp, aí depois fez uns rolês, né, e aí a gente foi se conhecendo melhor. Foi muito importante, porque a gente ficava meio que diluída nesse universo assim, do grafite. E é isso, eu tô achando muito lindo, quero que seja sempre maior e maior esse nosso rolê e é isso.”

Ma. (1:25:57): “É, O., você no, quando você se apresentou você disse que a pixação pra você não é uma arte, é, é algo além disso, né. Eu queria que você falasse um pouquinho sobre isso. Me interessou.”

O. (1:26:13): “É, então, essa é uma discussão muito louca, assim, que eu tive, eu comecei a ter essa visão em 2013, ia fazer 1 ano que eu fazia isso na rua, e aí eu dei um rolê com uma brother, assim, que na verdade ela não é do rolê do grafite e tal, mas ela é do rolê das artes visuais. E aí eu tava com algumas tintas, no CONIC, é um espaço que eu tô sempre lá, e ela pegou uma tinta e assinou o meu nome na frente de uma loja chamada “Negro blue”. E quando eu olhei, voltei assim e aí tinha o meu nome na frente da loja e não tinha sido eu que fiz, eu fiquei “cara, e agora? O que eu vou falar pra ela?”, tá ligada? Porque não era... tipo assim, eu não tenho esse espaço, não tenho isso na minha cabeça de higienização da pichação, que tem lugares que tem que ter, lugares que não tem que ter, pra mim é válido em todos os espaços, só que existem espaços que eu não faço porque eu não quero fazer, porque naquele momento eu acho que não é interessante. E naquele espaço, naquele momento pra mim não era interessante, mas ela escreveu meu nome ali. Ela é uma pessoa que, como eu disse no começo, ela não trampa com isso, ela não faz isso e... ela não assinou o nome dela, ela assinou o meu nome. Eu conheço pessoas que trabalhavam lá, enfim, teve uma repercussão enorme porque, tipo, no dia seguinte, eu conhecia todo mundo que trabalhava lá, no dia seguinte chegou até um brother que é aqui do Guará, que foi fazer o trampo na frente da loja pra poder tampá isso, né, e... todo mundo começou a me olhar muito torto, assim, saca, tipo “cara, a gente te conhece, por que você fez isso na nossa loja?”, sacô. Tipo “qual o seu problema?”, tá ligado? E, é uma, é um espaço de fala que não me cabe, aquele espaço, sacô, tipo, é uma loja que tem, tipo, o intuito de representar a negritude, tá ligado, e não é o meu espaço de fala, sacô? Então não faz nenhum sentido pra mim que meu nome esteja pichado na frente daquele espaço, sacô, como se eu tivesse invalidando aquele espaço. E aí, quando eu discuti isso com essa brother, foi exatamente a seguinte coisa: ela falou - “vc viu? Achei lindo, você é uma artista foda, sacô”, e eu olhei pra ela e falei: “então, pra mim pichação não é arte, tá ligado? E se você fez com o intuito de parecer isso ser muito legal pra mim, não deu certo, tá ligado?”. Porque pra mim, quando eu comecei a fazer pichação, tipo, quando eu aprendi o que era isso, foi quando eu cheguei aqui em Brasília, eu não sou daqui, tipo, nasci aqui mas fui criada fora, numa cidade muito pequena e... lá não tinha pichação. O máximo que eu já vi lá era uma rua sem saída onde tinha escrito bem assim, com um jet: essa rua não tem saída. Isso era o máximo que tinha na minha cidade. Quando eu cheguei aqui em Brasília, foi muita informação, porque morei na, tipo, moro na periferia desde então e passei 12 anos no Recanto e aí, tipo, fui começando a entender o que era pichação, tá ligado, aprender como fazia letras, enfim, trocá caderninho com a galera e, em todos os espaços que eu fui inserida, sempre me vinha muito isso na cabeça, que aquilo ali não era arte, era além daquilo, sacô, porque a arte ela é elitizada, tá ligada, tipo, estudar arte é muito caro, fazer arte é muito caro e... como eu não tive grana pra isso, tipo,

nunca linkei uma coisa com a outra, saca, pra mim era, cara, eu tenho um canetão, eu tenho um spray que, tipo, nem é de grafite, é um spray de uso geral, saca, pra poder pintar metal, sacô, tipo, sempre foi ligado pra mim a uma coisa totalmente política, sacô, tipo, de mim assim, de, cara, chegá na asa sul e botá o meu nome ali não é simplesmente botá o meu nome, tá ligado. É tipo, esse espaço nunca me contemplô, esse espaço nunca vai me contemplá e esse espaço nunca vai ser meu, tá ligado. E ele tem que carregar o meu nome sim, sacô, porque a minha mãe já trabalhou nesse lugar, os meus avós construíram esse lugar, sacô, e por que que as pessoas que construíram esse lugar não tem os seus nomes colocados nesses lugares, sacô, tipo, pô a gente tem um monumento enorme do Athos Bulcão, tem o nome dele, a gente tem um monumento enorme do museu, tem o nome do cara, mas e a gente que constrói esse espaço? Cadê o nosso nome na cidade, tá ligado. Pra mim é isso, a gente constrói esse espaço, a gente tem que assinar esse espaço. E pra mim isso não tem nada a ver com arte. Porque... eu não consigo, tipo, vender o meu pixo, tá ligado. Tipo, eu consigo vende ..., eu consigo separar isso em mim, a minha arte, as minhas telas, meu grafite, eu consigo vendê, tá ligado. Agora, o meu pixo eu não... não dá, não tem como.”

Si. (1:31:10): “Cara, e é muito louco isso, né, de como assiná, né. Tipo, você vê que você tá escrevendo seu nome, mas a, a pessoa que faz tag tá escrevendo o nome, a pessoa que faz bomb tá escrevendo o nome, a pessoa que faz personagem tá escrevendo o nome, é..., e eu vejo que muita menina aqui já pintô muitas vezes na rua, já pintô em vários lugares, mas o grafite em si ele é um pouco complicado, porque não é uma coisa que é pra ser eterna, né. Igual outras artes, né. Falaram que é, é, você falou do..., a arte ela tem muito o papel de ser além do que, do seu tempo de vida, né. Ela vai além disso, mas como fazer isso na rua, porque a rua é uma coisa muito efêmera, né. É uma coisa muito orgânica, tá sempre se mudando. Então, não basta ser uma coisa que não vai durar pra sempre, também a quantidade de meninas que fazem isso são menores, então, a...a..., o que eu acho, cara, a quantidade realmente é menor, de meninas que tão no meio, fazendo grafite, é..., algumas meninas não conseguem ter a renda pelo..., não conseguem ter o, o, o mural, né, a tinta na parede como renda financeira, então procuram outras áreas pra trabalhar, e o tempo que você tá trabalhando em outra área é um tempo que você não tá pintando na rua, é um tempo que você não tá fazendo, produzindo o seu trabalho autoral, e algumas meninas têm irmãos mais novos, que tem que cuidar, que a mãe tá trabalhando em alguma coisa – foi o meu caso -, e tem meninas que já têm filho, então, como você, cada vez menos, o tempo vai, não vai tendo tempo, né, pra fazer, pra você tá na rua, pra você tá produzindo, pra você ter um estudo do trabalho autoral. Eu acho que seria importante, ah, e essa caminhada, essa discussão que tá rolando, a Aline, ela juntou, fez o grupo, então, sabe, essa, toda essa movimentação, você vê, cara, são meninas que têm muito potencial, são meninas que, véi, são foda pra caramba, e como fazê isso, mas já tá acontecendo! Sabe, tipo, você vê que é uma parada que a gente tem que se planejá pra fazê acontecer, não, é uma parada que já tá acontecendo, né. A gente vai de pouco em pouco, mas, mas tá aí, sabe. Então como reforçar isso, como a gente aprender a dar as mãos uma pra outra, né? Porque às vezes é..., mas vem muito da cultura também, né, daquela coisa, tipo, da gente ser concorrente uma da outra, né. Então, como quebrar isso, né? Uma coisa que tá aqui dentro mesmo, né. É, como você..., acho que no grafite eu sinto muito isso, assim, de a gente ter uma concorrência pelos muros, né. Tipo, quem tem mais muro é melhor, quem tem trampo ali, no alto, é melhor, sabe, quem tem uma (???) é melhor, tem muito isso, né. Mas eu não queria que tivesse essa competição entre as meninas, porque já é muito difícil tá no meio, né, então acho que é importante a gente começar a ter essas conversas e a gente forçar cada vez mais. A Mic., uma vez, eu não sei se ela, não chegou não, né? A Mic.C. é uma artista paraense, ela mora aqui há um tempo e..., e ela, esses dias, mês passado e tal, ela jogou no grupo, assim, que tava incomodada

por a gente não comentá tanto nas redes sociais uma da outra, né, da gente chegá e o que que tá acontecendo, não tem tanto engajamento nos posts na internet, e eu vejo algumas meninas comentando o trampo dos meninos, mas no meu ninguém comenta, sabe. Então, cara, aquilo me deu um: “caralho, é verdade, né?” por que que a gente não faz isso? Tipo, todo mundo se segue, todo mundo acompanha de uma maneira, mas fica aquele... a gente não conversa, sabe, é uma coisa muito estranha, assim. Eu não, não tô, ninguém faz na maldade, realmente é algo que tá muito construído dentro da gente, e eu acho que esses choques que a gente vai levando, a gente vai começando perceber: “pô, isso tá errado, né. Vamu mudá isso aí?” e é muito louco e, cara, eu acho que, eu tô muito re..., tô muito feliz mesmo de tá acontecendo essa conversa aqui, de tá ouvindo vivências de cada uma, de tá tendo uma noção maior de como que era quando uma menina começou, de como é agora, é, de cada vertente que cada uma tá inserida, né. E eu acho que apesar das vertências, das diferenças, uma parada que une todo mundo é que todo mundo ama tá na rua pintando, né. Então como, como a gente consegue se unir e fazer mais, né, disso. Seria a gente fazer uma coisa assim, tipo, “cara, me cobra tantos desenhos por semana, pra eu tá praticando”, sabe. Será que isso não seria necessário? Será que a gente, assim, poxa, vamo fazer assim, cara, no mínimo 10 meninas na rua tem que tá pintando todo mês, sacô? Tem que ter um trampo novo de alguém, sabe? Eu, eu posso tá falando isso é porque eu sou muito, eu sou ..(alguém fala algo inaudível) é, entendeu, então tipo assim, cada uma, velho, olha o que que eu fiz essa semana, pá, posta. Sabe, eu vejo que isso é uma parada que não é de hoje, não é de hoje, sabe, tem galera que posta, não sei quê, não sei quê. Mas eu às vezes tenho dificuldade, faço um trampo novo aí eu não posto lá no grupo das meninas, sabe, tipo, e aí? Será que se eu postasse outra menina ia tipo, pô, acho que eu vou postar também. E aí nisso ia juntá, fazê uma coisa, né, girá. É só essa questão da gente se abrir, assim. Eu falo muito porque eu tenho essa dificuldade, assim. Sabe, eu mesmo quando comecei a grafitar, é, a, eu entrei muito, eu só pintava com menino, porque foi o que me apareceu, sabe, tipo, eram todos meninos e todos são meus amigos, sabe, é, eu gosto muito deles, ms era aquela coisa de a gente sê a café com leite, igual a Ra. falou, da gente sê a cota, assim sabe, sê a que fica no cantinho, a que equilibra o negócio. Mas hoje a gente vê que vale, pela quantidade de menina que tá pintando, isso não seria necessário, sabe? É, então, cara, não sei, eu tô bem pilhada assim mesmo de, de começar a fazer uns rolê, chamá todas as menina aí, sabe, acho que é, acho que é o próximo passo é a gente fazê uma coisa mais prática, né? Eu acho que seria muito louco a gente fazer uma coisa, é..., de, velho, vamu marcar um domingo de manhã e vamu saí pra pintá, sabe? Pra gente, velho, vê como é que é na prática mesmo, cada uma, como é que cada uma faz um trampo, sacô. Se a gente pega um muralzinho pra todo mundo trampá tranquilo, se a gente vai na doida mesmo, sem autorização. Eu acho que a gente começá a fazer as coisas serem práticas, a gente vai consegui muito, né. Aí a conversa é muito importante, mas como fazê isso n prática, né. Como a gente melhorá, é, como a gente conseguí sempre tá evoluindo o nosso trampo, como a gente concretizá o nosso trampo autoral e de como fazer esse trampo autoral e gente consegue espalhar isso na rua, né? Então, às vezes é aquele sangue no olho, assim que a gente pega e, ãh, eu tenho muito disso assim, pelo menos. É, não desmerecendo, mas, é, quando eu tô com raiva eu não consigo fazê textão, eu não consigo fazê conversar, mano, o negócio que me dá é, velho, eu tem que desenhá, eu tem que ir pra rua, sacô? E eu acho que, às vezes, o prático é uma parada que a gente conseguiria desenvolver mais, assim, sabe? Então eu acho que o próximo passo depois daqui é a gente fazê uma coisinha na rua e tal... rrsrs. É, mas é isso assim. Eu queria muito que a gente tivesse essas, é, como resolver isso na prática, né, porque a gente tá falando, falando, falando e os caras eles tão continuando pintando, eles tão continuando com os trabalhos deles, sabe, é, é eles não param de fazer as coisas, sabe. É, tá lá,

tudo pra eles, de bandeja, e a gente tá, tipo, “véi, que saco, isso tá acontecendo com a gente, blá blá, é uma merda, é uma merda”. Mas como a gente bate isso de frente, sabe? Não sei se eu tô sendo, se eu tô falando muita coisa, rrsr. É, eu queria que a A. falasse, que a Didi falasse...”

A. (1:40:02): “É, deixa eu pensá, porque foram muitas..., tá..., me apresentando. Eu sou a A., tenho 22 anos, mãe do Al., sou de Águas Lindas, atualmente moro aqui no Guará. Eu comecei a pintar em 2013, é, a história de como eu comecei a pintá tem muito a ver com essa roda porque, assim, eu namorava um grafit..., eu namoro um grafiteiro, e aí, a gente namorava há um ano e eu acompanhava um pouco os rolês mas eu não me interessava tanto porque sempre nos rolês, tipo evento que eu ia com ele, eu sempre só via homem, quase nunca via mulher, né. E aí, é, olhando no facebook, eu vi o, eu vi nos amigos dele que tinha uma menina que pintava, né, que é a Z., a Ang.. E aí eu fiquei olhando as fotos dos grafites dela e ela pintando na rua, caracas, velho, tem realmente mulher que pinta na rua e tal, e só aí que eu me senti..., é, eu me senti influenciada a ir pra rua, tipo, mesmo namorando um grafiteiro eu não me sentia tanto à vontade assim. Mas aí vendo que tinha grafiteiras que pintavam na rua, aí eu me senti muito mais influenciada, né. Daí o meu namorado foi me passando algumas referências, eu vi grafite da Mia, da Fe., a Fe. é uma das primeiras grafiteiras, rrsr, de Brasília e, assim, é, vocês duas. E assim, eu vi as fotos de vocês no fotolog, rrsrrsrs, mesmo sendo uma rede social mais antiga, ela ainda era ativa, né. E aí, como o meu namorado gostava de fotolog, aí eu ficava olhando os trampos e, assim, a visão que eu tinha de vocês, de antigamente, era que vocês eram muito mais unidas. Hoje em dia eu não vejo tanto isso, assim, eu pinto com a Fe., com a Mi., com a Am., com a Ursu, o, com a Am. e com a Ju., mas assim, eu via que tinha, sei lá, umas 6 grafiteiras, em média, e elas, e tinha muito rolê juntas, eu não sei se, assim, vendo de fora, mas eu sempre via vocês pintando juntas, mesmo que, como você falou, que não tivesse debate, do feminismo e tals, vocês eram muito mais práticas, sabe. Eu vejo que hoje em dia a gente sabe muito, a gente teoriza muito, principalmente eu, que sou das ciências sociais, né, rrsr, eu sou uma cientista social, então a gente, assim, a gente teoriza muito mas a gente, muitas vezes, não vai pra prática, né. Eu tava conversando isso hoje com as meninas no grupo que a gente tem, que, nossa, eu tava muito reflexiva, sabe. Porque, tipo assim, hoje tem uma galera que vai pintá lá na Asa Sul, né, eles pegaram um murão, assim, enorme, vandal, não pediram autorização de ninguém, tipo, só os caras, né, e até hoje, hoje eles chamaram: “ah, não sei que”, o Rob. veio falar comigo, né, é o meu namorado. “Ah, eles tão querendo chamar umas minas”, sei lá o quê. Ah, ok, tipo, hoje, né, em cima da hora, né. E assim, eu vejo o quanto eles fazem coisas, tipo, muito massa, sabe, um murão, não pediram autorização de ninguém, vandal, e só vão, né. E a gente tem muita dificuldade, principalmente quando não é autorizado. A gente quer fazer um evento da..., assim, nessa busca aí de tentar unir as grafiteiras, a gente fez o evento “Elas por elas”, né, que a primeira edição eu tive a ajuda da Brala (?), tipo, ela que fez a parada acontecer. A gente foi lá no Valparaíso, não colô tantas meninas, é, porque, sei lá, parece que a gente sempre coloca, a gente sempre coloca barreiras, né, pra gente, sei lá, oi? Autosabotagem, sim. Tipo assim, os meninos eles, eu não tô falando que são melhores que a gente, não, mas eu tô falando como é a realidade. Eles, rrsr, eles marcam um rolê, tipo, não tem patrocínio de ninguém, não tem, tipo, eles vão de ônibus, e, tipo, vão, sabe. E a gente fica achando que, ah, a gente não pode se reuni num muro, mesmo que não tenha patrocínio, não tenha nada, tipo, tem a gente, véi, tem a gente, isso é o que importa. E aí eu vejo essa dificuldade, sabe, que às vezes a gente acha que não pode, tipo, pegá as nossas tintas e fazê um rolê de minas, né. Aí teve a segunda edição também, que foi muito massa, a terceira. É..., e aí eu esqueci o que que eu ia falar sobre isso, mas, é isso. Ah, outra coisa também que a Fu. falou..., que eu reparo muito né, essa questão de como o corpo feminino é retratado no grafite. A maioria, e a Mi. também já falou sobre

isso comigo, sempre quando é um homem retratando uma mulher num muro, é sempre com decote, sempre com a bunda de fora, principalmente se for uma mulher negra, e aí eu vejo as meninas, a Si., a Mi., a Fe., a bra..., vocês todas que fazem personagem, é muito diferente, é totalmente diferente como vocês retratam as mulheres no muro. A nossa visão é muito mais verdadeira, né. Tipo, a gente retrata mulheres reais, e eles retratam mulheres sexualizadas e idealizadas, fetichizadas. E outra que eu, uma última coisa que eu gostaria de comentar, sobre o que a Mia falou do street rever (??), que é um evento lá na Amazônia, né, que, assim, eu já vi muitas críticas contra esse evento, que é um evento que dizem que tem uma pegada muito colonizadora, né, que eles chegam nas comunidades ribeirinhas, eu não conheço a fundo, mas, assim, as críticas que o pessoal que mora lá faz, né. Que, e aí eles pintam lá é, as casinhas e tals. E esse ano, depois de muitas críticas, eles resolveram fazer um evento só com mulheres, e aí convidaram 5 mulheres, mas de fora do estado, né, rrsrsrs, não valorizando..., não é que..., são as que têm mais visibilidade, né. E aí eu gostaria de falar disso, porque são as grafiteiras de São Paulo, que elas geralmente têm mais visibilidade, que têm um trampo mais comercial, letra nem pense que eles vão chamar alguém que faça letra, quase nunca, né. E aí, teve essa crítica das grafiteiras locais, da invisibilização, né, e eu acho que a gente tem que tomar muito cuidado também com essa questão, de, sei lá, sempre que eu vejo essas paradas de feminismo, empoderamento, sempre colocam 1 mulher, tipo, ah, ela vai representar as grafiteiras, é. É, e tipo assim, essa mulher, geralmente ela..., a gente tem o ego, né, de artista e tals, muitas vezes não percebe a armadilha, que geralmente ela tá invisibilizando muitas outras grafiteiras, né. Tipo ela é a grafiteira que vai representar, como assim? Uma pessoa vai representar, tipo, todas, né. E aí, é, foi muito importante essas grafiteiras terem desistido do evento, né, mostrar a união, que elas não estão representando, tipo, as grafiteiras locais, elas tão lá representando elas, e aí achei muito interessante a atitude delas, muito forte.”

L. (1:47:54): “não, é porque eu fiquei ouvindo vocês falando sobre, sobre essa questão de levar pra prática, né, essa, toda essa teorização. Eu fiquei lembrando da, da última roda que a gente fez. Porque, na verdade, o intuito desses encontros tem sido esse, assim, em todos, como é que a gente transforma essa conversa em prática, que é o que a gente quer fazer, sabe? E aí eu lembro da fala da T., que ela levantou uma coisa assim que eu achei..., me tocou muito o que ela falou, porque em alguns momentos eu me vejo nesse lugar de eu mesma me autopunir pela pouca prática de coisas, tipo, mesmo tando fazendo várias coisas, tipo, meu deus, preciso fazer, fazê, fazê, porque... e aí eu acho que isso é muito perigoso, porque a gente cai no lugar, de novo, da competição, né, tipo..., os caras tão fazendo mais e eu tô fazendo isso, não, eu não tenho que, que fazê pra chegá no que os caras tão fazendo. Sabe, porque, querendo ou não, nós estamos em um processo histórico que, sabe, que tá mais lento, não que tá mais lento, mas, assim, a gente tá começando a chegar agora em lugares em que eles já tão há muito tempo. Então acaba que, de certa forma, a gente acaba caindo na desvalorização do nosso próprio processo e aí a T. falou uma coisa que é assim: se a gente, eles tão, eles tão fazendo porque esses espaços já são deles; se a gente não faz esses encontros de tempos em tempos, a gente não consegue nem criar condições pra que a gente acompanhe isso, assim sabe, eu acho, acho importante trazer isso pra gente não cair nessa, ãh, uma cobrança assim, que acaba muitas vezes sendo cruel, sabe. Porque, tipo, muitas vezes a gente quer fazer muito e às vezes nosso processo ainda vai levar um tempo, assim sabe, tipo. E é isso, tá tudo bem, estamos fazendo, sabe. Sei lá, é só isso.”

Na. (1:50:03): “Então, eu já meio que esqueci o que eu ia falar, mas, é, é porque vai passando assim vai adicionando, e eu fico: meu deus, quero falar mais ainda! Não, mas, é, como eu falei, eu não sou

do grafite, né, mas eu acho que é engraçado porque em todos os, as rodas que a gente fala sobre mulher, sobre a nossa vivência enquanto mulher em qualquer tipo de área, sempre cai no mesmo ponto, que é, e eu participando de todas consigo visualizar isso, que é a competitividade feminina, né. Porque a real é que se você for perceber, entre os homens e suas panelinhas, é assim: “cara, ele fez merda, não importa, vou continuar trampando com ele. Vamu acobertar? Vamu. Ele não pensa como eu. Ah, não importa.” E aí eles fazem, inclusive, eles fazem um monte de merda lá dentro e não tem nada. Tá tudo bem. “Véi, pegô minha mina, terminei com a minha mina mas já tamu brother de novo”, entendeu? Tipo, e aí entre nós a gente fica, aí, porque ela não sei que com a minha amiga, não sei quê. Mas aí, isso tá certo, sim, eu concordo a gente tem que, né... também tem um limite das convivências, mas também a gente tem que pensar, cara, existe uma instituição fortíssima, a mais forte, que é a do homem, e eles fazem tudo com essa instituição, porque eles sabem que eles vão chegar lá e os outros do lado, em cima, em volta e puxando eles, e eu acho que a gente, eu achei muito bom sabê que já rola um grupo de grafiteiras, todas as grafiteiras que estão aqui já estão no grupo? Aí, ó, já temos, já temos aí ó, quem não, já se articulem aí pra colocar, e eu acho uma outra coisa que é importante, que várias pessoas falaram também, que é a da referência. Tipo, ah, quando eu comecei a 10 anos atrás não tinha ninguém, tinha 2, ou ah quando eu comecei há 15 não tinha ninguém. E é engraçado pensar que, se vocês tão aqui, vocês já são referência de alguém, pode ter certeza. E, eu acho que às vezes é difícil a gente se colocá e pensá nisso, tipo, é... porque a sociedade ensina a gente, não pode ser muito arrogante, né, a gente não pode ter muita certeza do que a gente tá fazendo, a gente não pode ter muita segurança, mas a gente precisa pensar, tipo, ah, se eu tô aqui ocupando esse espaço, tem alguém que tá vendo e tem alguém que é igual a mim quando eu tava começando e isso faz alguma diferença. Eu acho que em qualquer área. Então assim, eu queria levantar isso de, tipo, como que a gente pode, em qualquer área que a gente, ãh, tivé, ser referência, ajudar quem tá começando, quem era como você, que não tinha ninguém pra ajudá e agora tem vocês, uma rede de mulheres que grafitam e que se articulam, né, entre si, que se conhecem, que fazem coisas juntas. E acho que sobre o que a Si. falou, de levar pra prática, cara, a prática ela é, simplesmente, a vida real. Não adianta ficar falando, falando, falando e na prática não acontecer nada. A prática é a vida. Tem que fazê, concordo totalmente com você, acho que a roda é importante pra se conhecer, pra levantar, pra, né. Mas tem que rolá uma coisa mesmo, eu concordo super com você. Se quisé o apoio da coletiva, vamum fazê, sei lá, um evento, sei lá, alguma coisa. E é isso.”

Di. (1:53:41): “Eu sou a Di., eu pinto há 5 anos, com arte urbana, mas desde os 18 trabalho como artista plástica independente mesmo. Não sou formada em artes plásticas, sou formada em publicidade. Mas não levo essa vivência na caixinha, como, como profissão. Não, não quis seguir. Enfim eu, eu não sei se tá acabando, mas pra mim foi tão importante ter vindo hoje e ouvir todas vocês. Eu insisti um pouquinho, né, falei, vamum, vamum, eu queria participá dessa roda, se vai pintá ou não não importa, mas viver aqui, estar presente aqui como depois do grupo que foi formado e que a gente vai fazendo novos ciclos, né, de amizade, de conhecimento, de admiração. Porque eu tenho muita admiração por cada uma que tá aqui, e, e é isso. Que perpetue, né! Que a partir daqui seja um novo ciclo, novamente. É isso, gente. Obrigada!”

Ram (homem) (1:55:01): “Bem, primeiramente, eu vou me apresentar e explicar todo processo como eu cheguei até aqui em vocês. Meu nome é (??), sou estudante de cinema do IESB, já tô no 3º semestre, 3º e 4º semestre, eu faço 2 semestres ao meso tempo, é muita coisa, rrsrs. Primeiramente, hum, estou aqui fazendo um documentário, é um documentário de um projeto da faculdade, a gente

escolhe o tema do documentário, é livre, e eu sempre tive interesse de fazer sobre o grafite, que algo que eu sempre vi, em todas as partes aqui de Brasília, e ficava, “pô, quem é que faz esses grafites?”, e tal, tudo, e eu sempre fui apaixonado, nunca tive essa habilidade, eu não nasci com essa habilidade, tanto que eu entrei no cinema, mas eu, tipo, vou fazer um documentário sobre grafite. E o interessante foi que, fazendo a pesquisa, nessa matéria, pra chegar até aqui, eu fiquei, pô, como é ..., como, primeiro, como vou fazer essa pesquisa, quais são os contatos, eu não tinha ninguém, eu não conhecia ninguém do grafite, eu comecei do zero. Aí pesquisando no youtube eu vou, ah, vamu lá, vamu vê os documentários que tem de documentário sobre grafite. E nisso, de vê documentário sobre grafite, realmente eu vi: porra, só tem homens! Só homens falando no documentário. Você bota um documentário de 1:15, só tem homem, às vezes só tem uma menina falando sobre grafite. Os contatos que eu consegui depois disso eram só de homens. Então, disso tudo eu pensei: poxa, será que eu vou fazer mais um documentário que fale sobre isso? Não seria mais do mesmo? Eu taria ajudando em quê? Só fazer nota, fazer um documentário pra mim é muita coisa. Não é só fazer nota, você dá visibilidade e dá voz. Eu como negro, tipo, a gente não conhece artista, são poucos artistas negros, poucas diretoras negras, poucos diretores, pouquíssimos negros na área de atuação da arte. Então eu pensei: poxa, eu como minoria também, vou invisibilizar outras pessoas? Por que eu também não dou a voz? Eu também trabalho várias temáticas assim. Então eu penso, pô, legal. Aí eu fui nisso e disse: não, vamu mudá. Então eu falei com os rapazes e disse: me digam o nome das grafiteiras que vocês conhecem. Me deram 2 nomes, 2 nomes. E um dos nomes foi o da Ca., e eu pensei, vamu lá, vamu manter contato, vamu chamar essas duas meninas, a primeira não me mandou retorno, e eu consegui o retorno da Ca.. E nisso que a gente começou a trabalhar, eu meio que, tipo, ah ela foi muito aberta, foi muito simpática, falei do projeto que a gente ia fazer, que a gente ia falar sobre a arte urbana feita por mulheres, diferentes idades, diferentes estilos, tudo. Então nisso, eu conheci, com a Ca., esse mundo de vocês. E eu vi e passei a ver, tipo, há essa dificuldade enorme, entre vocês, há muita. Esse espaço, que muitos são ocupados por, realmente, homens, e nisso a gente foi descobrindo junto com a Ca., quando a gente foi vindo em vários eventos, várias obras de rua, tipo, o último recente que a Ca. foi foi o SESC. Tipo, a gente conversou, né, Ca., a gente ficou indignado com o tratamento que foi feito, porque, tipo, era uma roda de conversa também, sobre grafite, só que, tipo, a palavra, a maior parte do tempo a palavra da palestra, foram 2 horas quase de palestra, foram os meninos falando, falou pouco das meninas e quando falaram das meninas foi tão pouquíssimo, foi tão curto, realmente eu fiquei sentido vendo aquilo. Por que, pô, eu tô fazendo um documentário sobre, é, sobre isso e, tipo, não dá essa voz, tipo, ficou, tipo, pouquíssimo tempo, poxa, como assim? Pouquíssimo tempo? E ainda, tipo, impediram o nosso acesso, a gente ficou horas e horas lá parado, eu fiquei, não, gente, não é assim. Não é assim. Não tem como abrir um diálogo se vocês também não abrem espaço. Pô, a Ka., que também tava lá, que é uma das artistas também, junto com vocês, não foi representada em nada. Isso me magoou muito, tipo, um monte de grafite dos rapazes, mostraram um da Ca. e não mostraram nenhum da Ka.. Tipo, eu fiquei, tipo, poxa, vocês organizaram tudo isso? Mas nem pra botá uma imagem dela, deixá elas falarem? As meninas ficaram lá, caladas, e os rapazes ficaram falando. Eu não tive o que documentar naquele dia, porque meu documentário não era sobre eles, era sobre elas. Falar sobre essas meninas que tavam lá, ter esse grupo. Então, tipo, eu vejo isso em uma das coisas que a Mi. falou, que eu acho muito importante colocá, a auto-sabotagem. Eu acho que, tipo, eu vejo muito, em várias áreas, em vários cursos, principalmente no meu, de cinema. Muitas vezes as meninas querem dirigir, querem fazê um monte de coisa, mas, tipo, ah, eu não consigo, ah, eu não faço isso. Gente, não é assim! Não é assim. Vocês conseguem, vocês precisam experimentar, vocês precisam dá a cara a tapa, vocês

precisam dizer: eu quero fazer isso! É difícil, é! Mas a voz de vocês também reverbera em muito e ainda atinge muitas pessoas. Porque, tipo, pô, eu tenho várias amigas que eu fico incentivando: vai lá, dirige, vai lá faz alguma coisa. Elas ficam: não, eu quero fazer direção de arte, ah, eu quero fazer isso, tal. Mas você nunca vai saber o seu potencial se você não experimenta. Você não pode deixar de experimentar. Você não pode. Isso aqui é algo que, tipo, eu falo com vocês, porque eu trabalho várias dessas temáticas, eu trabalho com assuntos de violência doméstica, que eu participo de grupos, curtas que falam sobre a sexualidade da mulher, tipo, eu realmente me envolvo muito nesses grupos, nessas discussões, e, tipo, é isso. O que eu vejo aqui é, a palavra-chave aqui é sororidade. É o que eu falo aqui, é a união entre vocês, vocês precisam realmente se indicarem, se apoiarem, se unirem, é isso que eu preciso ver de vocês, porque eu vejo muita rixa, eu vejo muito, é, rivalidade, rixas mesmo entre vocês, eu fico, não é assim, gente, vocês precisam se apoiar. Vocês precisam mesmo! Hum, vou deixar pra outra. Mas, obrigado, gente. Eu agradeço também a oportunidade de tá qui, agradeço muito ter conversado com vocês e ter conhecido vocês. Valeu, mesmo!”

O. (2:01:01): “É, eu queria falar, lembrar o que a Si. falou a um pouco de tempo atrás. Que é sobre essa questão da gente botá em prática tudo o que tá sendo dito e falado, né. Às vezes a gente tem uma dificuldade imensa, porque, eu ouvi, a um tempo atrás, uma frase que martela muito na minha cabeça e tá até hoje, que é: se você tivesse o tempo de um homem, o que você faria? Cara, a gente faria muita, muita, já faz muita coisa. Cara, seria impossível, tá ligado, a gente... estaria em outro patamar, tá ligado, seria outra sociedade, não seria o patriarcado mais existindo, tá ligado. Voltaríamos a ser o que éramos, na real, né, tipo, no começo de tudo. Mas, é muito difícil a gente ..., infelizmente é muito difícil a gente chegá e fazê acontecê, e tipo, porque às vezes uma pode e a outra não, tá ligado, e aí às vezes tem uma rixa entre uma e outra, ou às vezes, enfim, vários empecilhos, né. Mas a gente lembrá que mesmo indo pintá sozinha ou pintá em grupo, e tal, que, pelo menos pra mim, pintá na rua é uma terapia, tá ligado, tipo, eu tenho uma dificuldade imensa de chorar, dificuldade imensa de, tipo, enfim, mostrá o que eu tô sentindo e tal, e..., cara, quando eu tô pintando, eu me sinto com o psicólogo, de verdade, assim, tipo, e eu não tenho nenhum julgamento, tá ligado. Tipo, as pessoas que passam e julgam, eu às vezes não escuto mesmo, assim, tipo, passa direto. Sou eu, a parede e aquele momento. É efêmero, porque às vezes já aconteceu comigo algumas vezes, assim, de eu tá pintando ou fazendo um lambe, ou um stencil, e tal, e aí chegá o dono da casa ou o dono do estabelecimento e falá: “você vai ter que apagá isso”. E eu: “não, tá bom, vou apagá. Mas eu posso terminar? Eu tiro uma foto e aí eu apago. Beleza?” já rolô isso, tá ligado. Já rolô isso de, tipo, mano, é aquele momento, tá ligado. É a obra que você tá fazendo independente do que vai acontecer depois. A rua, ela é muito rápida, sacô, tipo, a gente às vezes, igual, existem tipos de trampo que demoram mais tempo ali naquele espaço e trampos que não demoram tanto tempo, né. É, tipo, lambe é muito efêmero, sacô, porque é um papel, tá ligado, e aí às vezes vem a chuva, vem a seca, vem alguém, que algum motivo a gente tem, alguma coisa na mão, de ter que arrancá o lambe, né, tipo. E é muito rápido, tá ligado, muito rápido. Então às vezes, quando você vê um trampo seu que tá, eu tenho um tempo meu, véi, na Asa Sul, que fico..., cara, abalada, assim, real. Já faz, foi o primeiro trampo que eu pintei na rua e ele tá lá, tipo, vai fazer 7 anos, tá ligado. E é muito loco passar naquele espaço e ver que ele permanece, todo zuado! Já colocaram chifre na cabeça da mulher, colocaram não sei o que, botô várias paradas em volta dela, mas tá lá, sacô. Tipo, as pessoas, elas passam, elas vêem, e elas querem participar daquilo, elas querem intervir naquilo. E o fato de a gente se juntá e fazê um rolê, e fazê um grupo e tal, quero participar desse grupo, eu não participo, e fazê um rolê é muito importante, tanto pra gente aprendê a pará com essa, com essa competitividade, sacô. Acho que a competitividade é super, véi, natural e incrível, em todos os campos. É importante,

tá ligado, a gente competir, não por uma questão, tipo, vou chegar primeiro, tá ligado. Mas porque você o tempo inteiro quer conhecer mais, sacô, você quer aprender mais, você quer ser melhor no que você faz, tá ligado. Mas acaba sendo uma parada, no final, muito desgastante e nociva porque a gente tá competindo com as pessoas erradas, tá ligado. A gente não tá competindo, tipo, não sou eu e você que..., o problema não sou eu e você que tá aqui querendo pegar um edital, tá ligado, de grafite. O problema é a instituição que tá aplicando esse edital, tá ligado. Então a gente tem que competir contra isso e não contra nós mesmas. E começar a fazer essas sessões de terapia coletiva mesmo, que é fechá um grupo e fazê, fazê um grafite, fazê uma roda de conversa, tá ligado. E abrir espaço pra outras minas também que, conheço algumas minas que são da Ceilândia e do Val, que elas nunca se inseriram em nenhum espaço, assim, sacô. Tipo, meninas novinhas, 16 anos, igual quando a gente começô, sacô. E, tipo, às vezes nem sabe que rola uma mina que grafita, tá ligado, tipo, fala: cara, eu gosto de fazer mas eu não conheço ninguém. E faz, sacô. A gente resgatar essas pessoas, tá ligado, tipo, dá a tinta na mão delas, saca. Acho que isso é a parte mais importante. É isso.”

Na. (2:06:14): “Tá, fiquei com a missão de encerrar, mas eu vou dar pra Si., depois, pra encerrar. Rsrtrs. Então eu vou pro a minha fala assim, um pedacinho só, pra acabar. É que se levantou em alguns momentos a parada da competição e da auto-sabotagem. Acho que a gente tem que entender que é importante, que a auto-sabotagem existe sim, estamos numa sociedade onde todo mundo se auto-sabota, mas eu acho que não é por acaso que as mulheres se auto-sabotem tanto. Não é por acaso. A gente tem que sempre entender a história das coisas. E o sistema das coisas. Não é por acaso que a gente se sinta mais culpada por fazer as coisas, que a gente se sinta obrigada a ser legal, simpática, que a gente se sinta, é, é, impelida a competir com outras mulheres por pequenas implicâncias, não por isso que você falou, mas por implicâncias pessoais, mesmo, né, a gente se impele a isso, e, e se empenha às vezes a falar mal da outra ou, ou, né, enfim. Eu acho que é importante a gente entender o contexto de tudo, e não pensá que, tipo, ah, a gente só sabota, vamu só pará. Eu acho que a gente precisa entendê o rolê. Enquanto os homens se unem, e eles são criados pra competir entre eles, mas também se apoiar, não se desvalorizar, eles são, gente, homem é, é, é criado pra ter auto-estima, pra chegar lá e ser o forte, ser o bom, ser inteligente, a gente não é, e a gente sabe disso. E véi, pode até ter ficado, estar ficando melhor, mas a gente vem de gerações onde era muito pior e isso tá enraizado na gente. E quando a gente dá um passinho pra fora, sempre tem alguém que te lembra disso. Então eu acho importante a gente entender e ter sempre um processo de se questionar: pô, eu tô me auto-sabotando? tô. Por que eu tô fazendo isso? Pô, é por causa disso e disso. Não dá. Não posso fazer isso. Vou falar sim, vou brigar sim, vou fazer, vamu lá. Ah, por que eu não gosto dessa mina? Pô, eu não fui com a cara dela. Cara, por quê? Entendeu. Tá, já me contaram uma fofoca dela. Tá, mas tu sabe? Sabe, vamu tentar se questionar e, e se apoiar e tal, enfim. Bom, como Coletiva agradecemos muito a presença de todo mundo, eu acho que foi incrível, de enorme aprendizado e de conexão, assim. De mulheres que talvez não se conheciam e agora se conhecem, e laços que já são feitos, é, estarem aqui presentes. A gente tá em todas as redes sociais, a gente vai continuar fazendo eventos desse tipo, sempre tentando crescer mais, e aprender mais, e levantar cada vez mais questões juntas, então eu espero que vocês acompanhem a gente e que a gente possa contar com, com, com o apoio de vocês sempre lá. É isso, tamu no facebook, no instagram, se vocês quiserem conversar alguma coisa, mandar alguma coisa pra gente que vocês acham que é legal que, um projeto, alguma ideia, tem o e-mail: coletivaconecta. É tudo coletivaconecta. Coletivaconecta gmail, instagram, coletivaconecta face. É isso, queria agradecer, vou passar pra Si., que propôs essa roda, fechá.”

Si. (2:09:51): “Ah, já falei então. Rsrprs. Então, da gente, vamu, aproveitando aqui, é, a L. deu uma ideia da gente depois fazê uma folhinha, se alguém tivé alguma ideia de como fazer essa conexão mesmo com o coletivaconecta, seja, se vocês têm interesse em fazer algo mais prático, mesmo. Se, o que que tá dificultando, será que é o material, será que a gente quer entrar em algum edital pra ver também o que as meninas podem ajudar e colá na gente e, assim, a gente crescer juntas. É, eu queria muito agradecer todo mundo que veio aqui. É, acho que a ideia foi, foi feita, assim, rsrs. Acho que todo mundo conseguiu falar um pouquinho, falar um pouquinho do que pensa, falar um pouquinho do que sente, do que viu, do que vê. É, eu acho que, pelo menos eu assim, espero que todas estejam assim também, de, de tar com vários borbulinhos na cabeça, depois a gente vai absorver e filtrar direitinho, assentar as ideias e botá isso na prática mesmo. Eu quero muito que isso vá pra rua e que isso vá pra vida real, é, e que a gente consiga produzir mais, e a gente consiga trabalhar mais nosso, nosso trabalho autoral, é, cada uma consiga, é, dá força ao trabalho da outra, é, e se vocês tiverem alguma ideia de como fazer isso, tipo assim, não, eu preciso disso, disso e disso. Alguém pode me ajudar? Falar também, sabe, pra... falar suas dificuldades, falar o que que seria, o que tornaria mais fácil tá na rua pintando, ou, não, quero pintá com você tal dia, vamu lá, vamu marcar e cara, fazer isso acontecer mesmo. Então assim, eu queria muito que isso, isso gere frutos e eu acredito que vai gerar sim. E é isso. A gente tá trocando os caderninhos aqui, quem quisé trocar também pra gente desenhar, tá rolando. É, e é isso, gente. Obrigada por vir, obrigada por trocar ideia, é, acho que é isso. Rsrprsrs. Obrigadão, gente. Valeu!

C- Registros fotográficos de pichações não inseridos no texto

C.1- Fotos de minha autoria.



Brasília, mar. 2018.

Havana, nov. 2017.

Sevilha, fev. 2020.

Aveiro, dez. 2019.

Aveiro, jun. 2020.



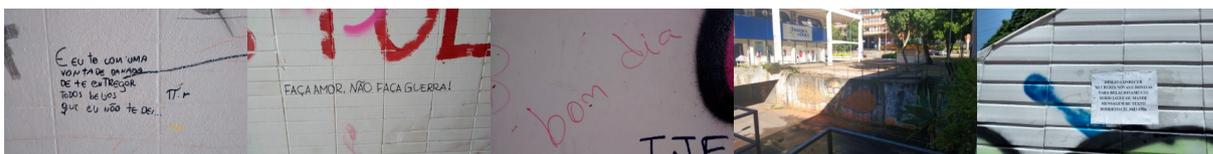
Porto, fev. 2020.

Águeda, dez. 2020.

Brasília, mar. 2018.

Brasília, abr. 2017.

Brasília, nov. 2018.



Brasília, mar. 2016.

Brasília, mar. 2016.

Brasília, set. 2017.

Brasília, mar. 2018.

Brasília, out. 2017.



Brasília, mar. 2018.

Brasília, dez. 2018.

Brasília, out. 2018.

Brasília, set. 2017.

Brasília, mar. 2018.



Brasília, fev. 2016.

Brasília, set. 2017.

Brasília, set. 2017.

Brasília, mar. 2018.

Brasília, out. 2018.



Brasília, fev. 2016.

Brasília, fev. 2016.

Brasília, fev. 2016.

Brasília, out. 2017.

Brasília, out. 2017.



Brasília, fev. 2016. Brasília, mar. 2018. Taguatinga, jun. 2018. Taguatinga, jun. 2018. Taguatinga, abr. 2018.



Brasília, fev. 2016. Brasília, fev. 2016. Brasília, fev. 2016. Brasília, fev. 2016. Brasília, fev. 2016.



Brasília, fev. 2016. Brasília, fev. 2016. Brasília, fev. 2016. Brasília, set. 2017. Brasília, set. 2017.



Brasília, fev. 2016. Brasília, abr. 2017. Brasília, abr. 2017. Brasília, fev. 2016. Brasília, fev. 2016.



Brasília, fev. 2016. Brasília, set. 2017. Brasília, set. 2017. Brasília, mar. 2018. Brasília, mar. 2018.



Brasília, jun. 2017. Brasília, jun. 2017. Brasília, out. 2018. Rio de Janeiro, jul. 2017.



Rio de Janeiro, jul. 2017. Rio de Janeiro, jul. 2017. São Paulo, out. 2017. São Paulo, out. 2017. Havana, nov. 2017.



Aveiro, ago. 2019.

Aveiro, set. 2019.

Aveiro, maio 2020.

Aveiro, dez. 2019.

Aveiro, dez. 2019.



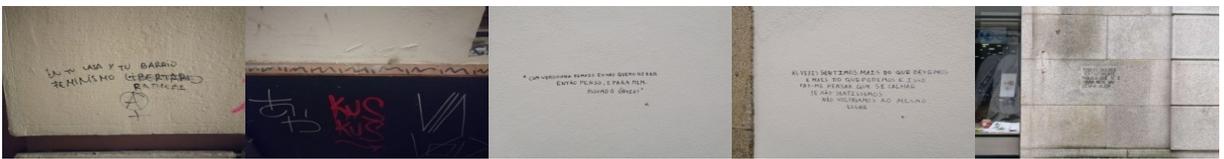
Aveiro, set. 2020.

Évora, jan. 2019.

Évora, jan. 2019.

Óbidos, jan. 2019.

Porto, jan. 2019.



Sevilha, fev. 2020.

Sevilha, fev. 2020.

Vila Real, fev. 2020.

Vila Real, fev. 2020.

Vila Real, fev. 2020.



Brasília, jul. 2018.

Brasília, ago. 2018.

Brasília, abr. 2018.

Brasília, fev. 2016.

Brasília, jul. 2018.

Brasília, fev. 2017.



Brasília, mar. 2017.

Brasília, fev. 2018.

Brasília, jul. 2018.

Brasília, set. 2017.

Brasília, set. 2016.

Brasília, set. 2016.



Brasília, set. 2016. Brasília, set. 2016. Brasília, set. 2016. Brasília, maio. 2017. Brasília, ago. 2017. Taguatinga, jun. 2017.



Taguatinga, abr. 2016. Taguatinga, fev. 2018. Taguatinga, abr. 2018. Brasília, fev. 2016. Brasília, fev. 2016. Brasília, fev. 2016.



Brasília, fev. 2016. Brasília, set. 2017. Brasília, out. 2017. Brasília, fev. 2016. Brasília, mar. 2017. Brasília, mar. 2018.



Brasília, set. 2016. Brasília, fev. 2018. Brasília, ago. 2018. Brasília, abr. 2017. Brasília, set. 2017. Brasília, set. 2017.



Brasília, abr. 2017. Brasília, set. 2017.



Lisboa, jan. 2019. Aveiro, set. 2020.



Aveiro, set. 2019. Aveiro, nov. 2019. Aveiro, nov. 2019. Aveiro, set. 2019. Aveiro, abr. 2020. Aveiro, fev. 2020.



Aveiro, nov. 2019. Aveiro, dez. 2019. Aveiro, abr. 2020. Aveiro, set. 2019. Aveiro, set. 2020. Aveiro, set. 2020.



Munique, dez. 2019. Porto, jan. 2020. Porto, maio. 2021. Sevilha, fev. 2020. Rio de Janeiro, jul. 2017. Rio de Janeiro, abr. 2018.



Rio de Janeiro, abr. 2018. Rio de Janeiro, jul. 2017. Rio de Janeiro, jul. 2017.



Salamanca, ago. 2019. Salamanca, ago. 2019. Salamanca, ago. 2019. Sevilha, fev. 2020. Sevilha, fev. 2020. Sevilha, fev. 2020.



Sevilha, fev. 2020. Sevilha, fev. 2020.



Sevilha, fev. 2020. Sevilha, fev. 2020.



Sevilha, fev. 2020. Sevilha, fev. 2020. Viseu, set. 2019. Viseu, set. 2019.

C.2- Fotos enviadas por amigos



Nova Iorque, jul. 2018. Praga, jul. 2019. Praga, jul. 2019. Praga, jul. 2019. Praga, jul. 2019.



Praga, jul. 2019. Praga, jul. 2019. Praga, jul. 2019.



Praga, jul. 2019. Praga, jul. 2019. Praga, jul. 2019. Praga, jul. 2019. Madri, fev. 2020. Madri, fev. 2020.

C.3- Prints da discussão sobre a pichação na internet (em sequência ao exposto no capítulo 4)

Comentários

gurulino Fala Bonos, acho que o Pixo como movimento coletivo (sobrevivendo ao tempo) é parte estrutural da sociedade. O Pixo existe antes da existência das cidades. Como a lidade é um dos maiores representantes da trajetória do ser humano na terra. É provável que o Pixo só desapareça quando o ser humano deixar de existir tb. A net é um tsunami de novos paradigmas pra todos nós em todos os âmbitos da sociedade, tá transformando tudo, mas tb é pontual e passageiro. As coisas mudam de forma, mas a essência primordial mantém a união e o sentido. Enfim, só uma opinião pra contribuir com a reflexão do post. Abraço man
55 sem 11 gostos Responder

Ocultar Respostas

bonos_gsl @gurulino amigo Guru, compreendo e compartilho da ideia de que a transgressão existe e permanecerá pq ela é fruto do descontentamento ou do intuito de auto afirmação. Porém o questionamento em si é o de saber se a evolução foi benéfica ou não pra arte candanga em si. Algo pessoal mesmo. Brasília respirava arte a 20 anos, todos mais da rua defendiam um propósito e tinham apelidos. Colocamos regras nisso diminuiu o ímpeto? Essa a questão. #GrandeAbraço
55 sem 1 gosto Responder

gurulino @bonos_gsl boto fé, man, entendi. É um tema curioso mesmo essa possibilidade de avaliação da história de 20 anos pra cá, de como as coisas caminharam 🙌🔥
55 sem Responder

alex_sombryot1996 Resistência Mano Boninhos 🍌 ainda existem os vdd pra contar a história...
55 sem Responder

Adiciona um comentário... Publicar

Comentários

bonos_gsl @alex_sombryot1996 contar é bom... Mas contar por quem? Por quem viveu? Ou Vale tudo? Resistiremos Mano. Mas o movimento ganhou ou perdeu!
55 sem Responder

natvyo_346 A partir do momento em que ficou mais fácil pixar o muro do quintal depois correr e postar na internet o pixo perdeu a essência. A internet criou famosos sem histórias. O tempo passa e tudo muda, não tem como comparar a força do pixo creio eu até metade dos anos 2000 pra cá. A pixação e suas gangs e suas gangueiragens se perderam nesse tempo. Cadê os shows, micaretas, boates... Aqueles locais onde se juntava de 50 a 100 pixadores com extrema facilidade não existem mais e até isso contribuiu para a perda de força desse movimento.
55 sem 9 gostos Responder

Ocultar Respostas

bonos_gsl @natvyo_346 vc estamos lutando pra que não Mano! Posso citar bons combatentes aqui que a 10 anos estão forte no consenso de manter essa Cultura viva! Um dia pode ser que acabe e fique só eu em Bsb com 50 anos pixando... Mas mas a memória foi salva por amantes como eu.
55 sem Responder

Adiciona um comentário... Publicar

Comentários

extrema facilidade não existem mais e até isso contribuiu para a perda de força desse movimento.
55 sem 9 gostos Responder

Ocultar Respostas

bonos_gsl @natvyo_346 vc falando sério Fica até bonitinho acredita?? kkk tr te amo Toletá! Mano, sua resposta vai na linha do questionamento mesmo... O pixo perdeu com o tempo? Ou ganhou por ainda existir? Muitos diriam que ele não sobreviveria!
55 sem 2 gostos Responder

natvyo_346 @bonos_gsl A internet deu voz ao mudo e visibilidade ao invisível.
55 sem 1 gosto Responder

conhecidosemlei Simplesmente não teve continuidade. Há um tempo atrás me reunia com meus mano. Brincávamos na rua jogávamos bola pixava de Monte. Mas infelizmente hj não é mais assim. A molecada de hoje não todos mas a grande maioria não desgruda de um celular de um game. Infelizmente isso afeta não só o pixo mais várias outras áreas. Galé que ainda se diz pixador manter a tradição da cena.
55 sem 3 gostos Responder

Ocultar Respostas

bonos_gsl @conhecidoal2 entendo mano... meu medo, nosso medo, é Nois (quem lutou pra regulamentar a parada naquela PDF) termos contribuído para a diminuição de pixadores entende??
55 sem 2 gostos Responder

conhecidosemlei @bonos_gsl entendo mano... Mas não há história sem quem conte né mano.
55 sem Responder

deivison_felix_ @bonos_gsl nada
55 sem Responder

deivison_felix_ @bonos_gsl nada foi feito pra que a pixação tivesse um longo caminho aqui na capital o respeito com as siglas e suas origens foram deixados de lado, não falo de guerras. Isso infelizmente e consequência do movimento mais que graças a Deus mudou muito Pois vemos siglas juntas hoje! Hoje infelizmente e um movimento que tende a se perder na história!
55 sem Responder

bonos_gsl @deivison_felix_ não Mano! Posso citar bons combatentes aqui que a 10 anos estão forte no consenso de manter essa Cultura viva! Um dia pode ser que acabe e fique só eu em Bsb com 50 anos pixando... Mas mas a memória foi salva por amantes como eu.
55 sem 1 gosto Responder

klnsmanlko O importante é a nata não parar, cada um fazendo o seu protesto.
55 sem 1 gosto Responder

Adiciona um comentário... Publicar

Comentários

conhecidosemlei Simplesmente não teve continuidade. Há um tempo atrás me reunia com meus mano. Brincávamos na rua jogávamos bola pixava de Monte. Mas infelizmente hj não é mais assim. A molecada de hoje não todos mas a grande maioria não desgruda de um celular de um game. Infelizmente isso afeta não só o pixo mais várias outras áreas. Galé que ainda se diz pixador manter a tradição da cena.
55 sem 3 gostos Responder

Ocultar Respostas

bonos_gsl @conhecidoal2 entendo mano... meu medo, nosso medo, é Nois (quem lutou pra regulamentar a parada naquela PDF) termos contribuído para a diminuição de pixadores entende??
55 sem 2 gostos Responder

conhecidosemlei @bonos_gsl entendo mano... Mas não há história sem quem conte né mano.
55 sem Responder

deivison_felix_ @bonos_gsl nada
55 sem Responder

deivison_felix_ @bonos_gsl nada foi feito pra que a pixação tivesse um longo caminho aqui na capital o respeito com as siglas e suas origens foram deixados de lado, não falo de guerras. Isso infelizmente e consequência do movimento mais que graças a Deus mudou muito Pois vemos siglas juntas hoje! Hoje infelizmente e um movimento que tende a se perder na história!
55 sem Responder

bonos_gsl @deivison_felix_ não Mano! Posso citar bons combatentes aqui que a 10 anos estão forte no consenso de manter essa Cultura viva! Um dia pode ser que acabe e fique só eu em Bsb com 50 anos pixando... Mas mas a memória foi salva por amantes como eu.
55 sem 1 gosto Responder

klnsmanlko O importante é a nata não parar, cada um fazendo o seu protesto.
55 sem 1 gosto Responder

Adiciona um comentário... Publicar

Comentários

deivison_felix_ @bonos_gsl nada foi feito pra que a pixação tivesse um longo caminho aqui na capital o respeito com as siglas e suas origens foram deixados de lado, não falo de guerras. Isso infelizmente e consequência do movimento mais que graças a Deus mudou muito Pois vemos siglas juntas hoje! Hoje infelizmente e um movimento que tende a se perder na história!
55 sem Responder

bonos_gsl @deivison_felix_ não Mano! Posso citar bons combatentes aqui que a 10 anos estão forte no consenso de manter essa Cultura viva! Um dia pode ser que acabe e fique só eu em Bsb com 50 anos pixando... Mas mas a memória foi salva por amantes como eu.
55 sem 1 gosto Responder

klnsmanlko O importante é a nata não parar, cada um fazendo o seu protesto.
55 sem 1 gosto Responder

Adiciona um comentário... Publicar

Comentários

deivison_felix_ @bonos_gsl nada foi feito pra que a pixação tivesse um longo caminho aqui na capital o respeito com as siglas e suas origens foram deixados de lado, não falo de guerras. Isso infelizmente e consequência do movimento mais que graças a Deus mudou muito Pois vemos siglas juntas hoje! Hoje infelizmente e um movimento que tende a se perder na história!
55 sem Responder

bonos_gsl @deivison_felix_ não Mano! Posso citar bons combatentes aqui que a 10 anos estão forte no consenso de manter essa Cultura viva! Um dia pode ser que acabe e fique só eu em Bsb com 50 anos pixando... Mas mas a memória foi salva por amantes como eu.
55 sem 1 gosto Responder

klnsmanlko O importante é a nata não parar, cada um fazendo o seu protesto.
55 sem 1 gosto Responder

Adiciona um comentário... Publicar

Comentários

klnsmanlko O importante é a nata não parar, cada um fazendo o seu protesto.
55 sem 1 gosto Responder

Ocultar Respostas

bonos_gsl @klnsmanlko Mano...somos e seremos sobreviventes. Sobre a questão da nata... isso é relativo.. Arte é muito pessoal, não tinha que existir melhor ou pior.
55 sem 1 gosto Responder

klnsmanlko @bonos_gsl quando me refiro a "nata" não digo dos melhores ou piores,eu falo sobre os que realmente dedicaram parte do seu tempo ao tema.
55 sem Responder

klnsmanlko LOKO 🍌
55 sem 1 gosto Responder

coletivo.rcs A TENDENCIA É SO PIORAR, DIZ A BIBLIA, MAS TENHA BOM ANÍMIO!
55 sem 1 gosto Responder

Adiciona um comentário... Publicar

Comentários

coletivo.rcs A TENDENCIA É SO PIORAR, DIZ A BIBLIA, MAS TENHA BOM ANÍMIO!
55 sem 1 gosto Responder

bonos_gsl @coletivo.rcs gostei da ironia. De fato, não acho que o que fizemos foi o motivo pra diminuição de adeptos. E tmb acho que nunca morrerá totalmente o pixo.
55 sem Responder

rio_lkr É culpa do calor
55 sem 3 gostos Responder

Ocultar Respostas

bonos_gsl @robiinleal total!! 🍌
55 sem 1 gosto Responder

rio_lkr @bonos_gsl @natvyo_346
55 sem Responder

mitoseletras A evolução é inevitável, a tecnologia ajuda a resgatar e arquivar as letras e os mitos da cena. Mesmo que venha a ter um ou outro que faça sua detona antes não postar na
55 sem Responder

Adiciona um comentário... Publicar

Comentários

Ocultar Respostas

bonos_gsl @robiinleal total!! 🍌
55 sem 1 gosto Responder

rio_lkr @bonos_gsl @natvyo_346
55 sem Responder

mitoseletras A evolução é inevitável, a tecnologia ajuda a resgatar e arquivar as letras e os mitos da cena. Mesmo que venha a ter um ou outro que faça sua detona antes não postar na
55 sem Responder

evetonfamilia Contra ou a favor, uma coisa é certa: a pichação vai muito além de apenas sujeira e destruição. Pichação envolve questões socioculturais que precisam ser muito bem analisadas antes de um julgamento,além de necessária ela é parte da poética de uma cidade. É a cidade sendo gente e a gente sendo cidade. Uma cidade sem pichação é uma cidade sem arte.
55 sem Responder

Adiciona um comentário... Publicar