

Ursula Betina Diesel

Doutora em Comunicação e Sociedade, pela UnB - Universidade de Brasília, com a tese "Pichação: uma semiose iconoclasta", defendida e aprovada em 06/08/2021, sob a orientação do PhD. Pedro Russi. Membro do Grupo de Pesquisa METICS - Modos Epistemológicos, Teorias Interdependentes e Ciências Sociais, coordenado pelo PhD. Pedro Russi, na Udelar - Universidade da República do Uruguai.

Pedro Russi

Doutor e Mestre em Comunicação pela UNISINOS, com Pós-doutorado em Filosofia pela Universidade de Navarra (Espanha), no Grupo de Estudos Peirceanos (GEP). Docente e Pesquisador na Universidade da República do Uruguai (Udelar/Cenur-LN), onde coordena o Grupo METICS. Diretor do CISECO e membro da diretoria da Associação de Investigadoras e Investigadores do Uruguai. Atua nas áreas de Semiótica, Comunicação, Epistemologias, Metodologias, Pensamento Latino-americano, Religião e Política.

Este artigo passou por avaliação por pares cega e *software* anti-plágio.

A PICHÇÃO COMO ARTE DO GESTO DE TRANSGREDIR E RESISTIR

RESUMO

Neste artigo, entendemos a pichação como ação e intenção de resistir e transgredir. A partir de base analítica sustentada na semiótica triádica, o objetivo desta reflexão é trabalhar a pichação como semiose, como gesto de criação, como arte e ação de potência criativa, como possibilidade, como confronto à opressão. Observamos a pichação como ato de comunicação e resistência à censura, que fortalece a democracia para entender a liberdade. Compreendemos a pichação como um operador de sentido, um gesto que, tensionando a censura, propõe possibilidades de liberdade. Vemos a importância da pichação, porque na parede está o gesto da episteme que procura politizar a censura e, dessa forma, a transgride, dizendo o que não pode ser dito pelas vozes caladas, nos espaços que não devem ser usados. Ao transgredir o estabelecido, a pichação configura uma semiose iconoclasta, que atua na provocação de estranhamento e diálogos; logo, dissona da lógica dominante, inserindo brechas na semiosfera de consumo e opressão. As imagens fotográficas, de nossa autoria, são registro analítico e atuam como ilustrações que, contínuas no texto, possibilitam as inferências realizadas no decorrer do artigo. As reflexões e análises aqui apresentados baseiam-se em diferentes pesquisas dos autores sobre o tema.

Palavras-chave: Pichação; Resistência; Censura; Liberdade; Democracia.

GRAFFITI AS NA ART OF THE GESTURE OF TRANSGRESSION AND RESISTANCE

ABSTRACT

In this article, we understand graffiti as an action and intention to resist and transgress. From an analytical basis based on triadic semiotics, the objective of this reflection is to work graffiti as semiosis, as a gesture of creation, as art and creative power action, as a possibility, as a confrontation to oppression. We observe graffiti as an act of communication and resistance to censorship, which strengthens democracy to understand freedom. We understand graffiti as an operator of meaning, a gesture that, straining censorship, proposes possibilities of freedom. We see the importance of graffiti, because on the wall is the gesture of episteme that seeks to politicize censorship and thus transgress, saying what can not be said by silent voices, in spaces that should not be used. By transgressing the established, graffiti configures an iconoclastic semiosis, which acts in the provocation of estrangement and dialogues; therefore, it conflicts with the dominant logic, inserting gaps in the semiosphere of consumption and oppression. The photographic images, of our authorship, are the analytical record and act as illustrations that, continuous in the text, enable the inferences made during the article. The reflections and analyses presented here are based on different researches on the subject.

Keywords: Graffiti. Resistance. Censorship. Freedom. Democracy.



LICENÇA ATRIBUIÇÃO NÃO
COMERCIAL 4.0 INTERNACIONAL
CREATIVE COMMONS – CC BY-NC

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).

A MODO DE INTRODUÇÃO: A PICAÇÃO É UM ATO DE CRIAÇÃO; É ICONOCLASTA EM POTÊNCIA

Um muro é um meio físico de controle, de cerceamento, um limitador. Um muro é um meio de contenção, é censura manifesta em concreto. Via pichação, muros, paredes, suportes são ressignificados. Mesmo assim, a pichação é vista como sujeira ou ruído e, portanto, desconsiderada como parte. Mas como se define o que ou quem é ou não parte?

Destacando-se como manifestação marginal no cotidiano, a pichação conquista inserção na centralidade urbana nas grandes cidades do mundo. E em todo lugar pode vislumbrar-se a problemática da legitimidade - ou não - das vozes que falam. Como define Campos (2012b), a pichação é uma linguagem maldita e transgressiva, tanto vista de modo histórico-social ou a partir do efeito na alteração simbólica da cidade. Assim, é produção social de sentido sobre produção social de sentido e constitui, ela própria, uma dinâmica, na qual são marcantes:

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 (Diesel, 2021, p. 76-77).

A pichação é produzida em coletivo, tanto como *mancha* na parede quanto em sua interpretação, como bela, ilegal ou transgressora. Por isso, a compreendemos como uma ação em comum. Portanto, a pichação, já como manifestação plástica, integra um processo comunicacional. E a partir disso, pensamos sobre a intervenção humana, ou seja, o gesto de picar como uma atitude de resistência frente à vida.

Nesse sentido, podemos observar que, nas ruas das cidades, alguém vê que algo poderia estar ali, na parede, no muro, em algum suporte. Vislumbramos aí uma percepção criadora, pois criar é partir de algo que não está ali, que não há, é articular algo diferente do existente. Por isso, entendemos que a pichação configura um gesto de criação, já que é um ato que faz com que tais suportes cumpram outro papel, ativando a potência do que podem significar a partir da intervenção. Assim, a pichação caracteriza um gesto de recriação de situações urbanas, de relações espaço-temporais, de corpos que se encontram espontaneamente – recriações psicofísicas.

A pichação é (re)criação pois requer olhar para a parede e ver nela outra coisa, uma possibilidade, e não apenas uma estrutura limitadora. Ainda diferente de olhar para uma tela, a parede é vista como uma brecha. E ao inserir-se aí o gesto pichador, constitui-se uma potência, logo, utopia, como um sentir de amor e de esperança que responde com dignidade desde as margens; onde a ironia e o tom de conversa inusual comprometem os transeuntes a partir do cômico e patético (Benedetti, 2003). Como resistência, a pichação tem elementos de revolução e utopia; modo de recuperar e ressignificar a dignidade ao realizar-se como uma visão de mundo (Benedetti, 1980), onde a cultura e a revolução podem se encontrar (*L'imagination prend le pouvoir*, expressam paredes em relação ao maio francês). Imaginar é tomar o poder e anunciar que outro mundo é possível. A pichação como ação-ideia-política está alerta aos acontecimentos, sejam agradáveis ou *desgarradores* (Benedetti, 1987). Ela ressignifica a vivência urbana ao propor outros sentidos à sociedade distópica em que está inserida, atuando contra censuras até já naturalizadas.

A lógica capitalista reprime a capacidade reflexiva e de criação, porque esta constitui potência transgressora. Lotman (1996), com sua definição do ruído como potência comunicacional - que instaura instabilidade e, assim, o envolvimento na situação -, e Echeverría - ao lembrar que “a modernidade capitalista implica o fenômeno da alienação do sujeito humano” (2003, p. 4) - valorizam a possibilidade de estranhamento e criação, e, assim, nos ajudam a pensar na potência pichadora.

É na perspectiva da pichação como potência criativa que a compreendemos como uma arte, não de acordo com a visão mercadológica e, sim, da arte como um fazer diferenciado que tem a força de afetar as pessoas. A aclamada classificação da pichação como arte urbana costuma contribuir na distinção entre aceitável e agressivo/vândalo, ou seja, acaba por constituir uma forma de controle, de censura. Diz-se o que se encaixa ou não a determinados padrões, normatiza-se o fazer. A liberdade de se manifestar é, então, censurada, condicionada – tema aparente nas fotografias 1, 2 e 3.

Fotografia 1 - Brasília, Brasil	Fotografia 2 - Évora, Portugal	Fotografia 3 - Rio de Janeiro, Brasil
		
Fonte: dos autores	Fonte: dos autores	Fonte: dos autores

Marcado com spray, o gesto pichador presentifica um fazer, ausente, porém colocado em continuidade, vivo, pela “potência de inserção e estranhamento com que se apropria do espaço público e de fragmentos da vida dos passantes” (Diesel; Russi, 2022, p. 185). Por isso, a pichação é prática social, vivida em coletividade, geradora de ressignificações. Em perspectiva histórica, a pichação assinala “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, 2016, p. 101).

Importante demarcar que priorizamos o percurso de inspiração semiótica triádica (Peirce, 1994) para compreender a potencialidade da circulação de sentidos em ressignificação cotidiana pelas pichações. A semiótica triádica nos auxilia a decifrar o fenômeno da pichação, pois tem como essência buscar compreender o cotidiano e construir conhecimento sobre a vida, as relações (Diesel; Russi, 2022). Já que a sociedade consumidora se estrutura como um sistema genocida, percebemos na semiótica uma abordagem dissonante, que requer a contextualização e a percepção das relações, e que reconhece a importância das diferenças, e, logo, o pensar e o criar. Portanto, o processo de pensar é valorizado, e a interpretação não busca “simplesmente dizer “o que” algo significa, mas “como” aquilo é pensado, quais são as ligações entre os patamares que constituem aquilo que se interpreta” (Diesel; Russi, 2022, p. 98).

Semiose é conceito central na abordagem semiótica e diz respeito à construção de sentidos como ação produtiva, ou seja, a semiose é social e constituidora do que vivemos; é percurso e não só resultado. Verón a define como “uma rede de operações discursivas, tanto em produção quanto em recepção” (2013, p. 307). Compreendemos a pichação como semiose, já que é uma ação acionadora de sentidos, que 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.

Sempre em continuidade, cada signo compõe outros, em processo não linear, mas complexo e multidirecional. Sujeitos em interação (também com materialidades e situações), significam-se, ou seja, processam as vivências interligando-as a outras já memória. Logo, a ideia de individual é tensionada, e o pensamento é sempre entendido como social e comunitário. Por isso, notamos que também o signo pichação pode melhorar ou potencializar as relações entre sujeitos e o universo, como lembra Russi: “ao entender a pichação 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 (CP 8.332, 1904)” (Russi, 2016, p. 18).

O signo pichação, ativado e ativador de suportes urbanos, destaca sua força de signo indicial, de singularidade, valorizando o estranhamento, o acesso ao elaborado e elaborável. Já em sua essência é transgressor, pois sustenta o status provocador do aberto, do enigmático. Assim, “as pichações são textos plenos de simbologia, são traços que sugerem mais do que explicam” (Russi, 2016, p. 26). Portanto, a pichação cumpre a relevante função sógnica de ser elo relacional, valorizando os diversos sujeitos participantes de sua produção como intérpretes do real que podem construir um outro real.

Ao apropriar-se do espaço público e interromper fluxos programados, a pichação perturba. Tanto que: “entender a pichação de forma mais ampla é pensá-la 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” (Russi, 2016, p. 77).

E, lembrando de Bakhtin (2006), podemos dizer que essas enunciações urbanas são tão concretas quanto o espaço histórico no qual se configuram, pois a pichação é uma intervenção ideológica e polifônica que chama ao diálogo urbano, já que “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” (Oliveira; Marques, 2017, p. 197). Ao não respeitarem a cidade midiática - aquela promovida via meios de informações e consumo -, os pichadores inserem rupturas no tecido urbano e comunicam, assim, dissonâncias. Logo, constituem resistência porque “promovem a nomeação de um dano, a desidentificação com identidades sociais redutoras, e a subjetivação política emancipatória” (Oliveira; Marques, 2017, p. 200). Como acionadoras de estranhamento no espaço público, as pichações são, portanto,

desfavoráveis ao discurso dominante de opressão, pois provocações estimulam o pensar, o analisar e atacam à vida.

Vale destacar que observamos a pichação como um gesto, pois entendemos que não são unicamente as manifestações plásticas nos muros que incomodam. O problema não está nos traços de tinta não previstos; em tal caso, a solução seria removê-los. São combatidos e criminalizados por presentificarem uma outra ação, divergente, transgressora. É esse ato que se busca controlar, punir, censurar e evitar. Logo, o gesto de pichar caracteriza um signo iconoclasta de resistência.

Como operador de sentido, isto é, como signo, a pichação participa do cotidiano urbano e – como intervenção no fluxo das cidades – caracteriza uma força interpretativa que nos parece iconoclasta. A partir da definição de iconoclastia (Flusser, 1985; Debord, 2003; Baitello, 2014; Tiburi, 2008; Cusicanqui, 2015a e 2015b; Russi, 2021), a compreendemos como um gesto dissonante e em confronto com uma episteme - dominante -. A pichação não se submete ao estabelecido, ela afronta, propõe - como gesto - uma ruptura interpretativa, outras perspectivas, por isso, constitui uma atitude iconoclasta.

A iconoclastia da pichação se configura na relação entre o visibilizado e o combatido, na tensão entre o dar-se conta disso e o agir frente a isso. Já aí estrutura-se a ressignificação espaço-temporal. Assim, pichar equivale a discordar do normatizado e normalizado, ou seja, a pichação é iconoclasta por transgredir o estabelecido, o padrão, o aceito.

A SEMIOSFERA, A CENSURA E EPISTEMES DE RESISTÊNCIA COMO PRÁTICA CULTURAL

Parece-nos que as pichações - como um querer fazer em um não dever fazer - conseguem destacar e promover tensões no cotidiano urbano e, assim, assinalar possibilidades em relação à sociedade. Podem-se provocar tais brechas de outro modo, mas as pichações o fazem colocando algo em visibilidade e transformando-o em

acontecimento. É ativada uma ruptura em via pública, e relações no cotidiano da urbe são afetadas.

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).

No entanto, entendemos que a ação do signo pichação é capaz de ultrapassar o limiar urbano e agir inclusive sobre aspectos talvez não tão evidentes no dia-a-dia. Basta lembrarmos que - na perspectiva semiótica que trabalhamos - a produção de sentido se ancora e se relaciona com “*a construção do real e o funcionamento da sociedade*” (Verón, 1993, p. 120, grifo do autor). A partir disso, compreendemos que todo signo se alimenta e atinge a esfera ideológica das sociedades, o meio em que se vive.

Pode-se pensar, a partir disso, no sistema cultural. Invocamos, para tanto, o pensamento de Lotman (1996, 2000) e sua definição de semiosfera. Para ele, a cultura funciona em sistema, ancorada na memória e na perspectiva das diferenças, sempre relacionada ao ideológico. Tal dinâmica caracteriza a semiosfera - um *continuum* (Lotman, 1996, p. 11) -, da qual depende toda comunicação e construção sógnica. Como um ambiente de fluxos e tensões, a semiosfera abriga a semiose, que - como tecido relacional - ocorre sempre no coletivo e via memória que a potencializa. Portanto, a relação com o mundo em que se vive dá-se num *continuum*, isto é, numa semiosfera.

Podemos falar de uma semiosfera capitalista, que a nós parece tentar impedir a livre manifestação e a criação. Como diz Echeverría, “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” (2003, p. 4). A potência reflexiva e criativa é reprimida, já que pode se tornar força transgressora. Entendemos, por isso, que, na semiosfera urbana e consumista, a semiose pichação soa como ruído

(Lotman, 1996, 2000) de alta capacidade comunicativa e possível provocadora de modificações; logo, compõe uma dinâmica de resistência (Echeverría, 2001).

Ao fazer barulho, ao tensionar os limites do estabelecido, a semiose pichação manifesta-se iconoclasticamente à censura, ressignificando espaços e vivências. Por isso, vislumbramos a importância da resistência pichadora na luta por transformação para justiça social. Vale destacar que entendemos os sujeitos urbanos não como vítimas indefesas, mas como elementos participantes da lógica vigente, em simultânea colaboração e resistência ao domínio hegemônico do capital (Diesel, 2021). Tal direcionamento de sentido é gritante nas fotografias 4 e 5.

Fotografia 4 - Montevideo, Uruguai	Fotografia 5 - Montevideo, Uruguai
	
Fonte: dos autores	Fonte: dos autores

Como prática cultural, logo, apropriação social, a pichação é aqui valorizada em seu processo, como uma dinâmica dissonante do estabelecido. Portanto, não é mero traço nos suportes, mas construção poética na esfera do sensível. Também a pichação compõe a cultura urbana, caracterizando as grandes cidades, assim como o convívio na diversidade, a dinâmica conflituosa e solidária, a mudança constante. Os riscos colocados nos suportes urbanos trazem à luz vários outros no mosaico do ambiente urbano que, muitas vezes, são marginalizados. Esse é um papel importante, mas a censura é anti-plural, o que parece justificar porque pichações são rejeitadas ou até criminalizadas.

Compreendemos a pichação como uma ação contra censuras, um chamado, um ato de comunicação, um gesto provocador de ressignificações. A semiose iconoclasta da pichação pode instaurar diálogos, fundamentais para a vivência democrática. Porém, isso potencializa o transformar, porque favorece tensões. As pichações sinalizam a força da comunicação em resistência da vivência cidadã, lembrando que a comunicação é um gesto político.

INFERÊNCIAS PARA COMPREENDER A LIBERDADE EM RESISTÊNCIA E RESSIGNIFICAÇÃO

Seja como comunicação e gesto político, como criação ou como transgressão, a pichação é um exercício de liberdade. Na mesma linha que Freire (2001), pensamos que a liberdade é curiosidade, criatividade e inovação. Como história construída, a liberdade é terreno para fortalecer e potencializar as capacidades de avaliar, comparar, decidir e escolher. Assim, a liberdade é importante pela sua magnitude, isto é, sem a liberdade não são possíveis a criação, o risco, a invenção ou a existência humana (Freire, 2006). Entretanto a liberdade pode suscitar medo, pois liberdade é luta, é procura e práxis conquistada. A liberdade está no ato de romper as fronteiras, procurar ou construir brechas para entrar e ressignificar o que está dentro dos limites. E os atos de intervenção urbana (pichações) tensionam as fronteiras da lógica capitalista-neoliberal da propriedade privada. Daí o risco, invenção e criatividade, para se contrapor à privatização do cotidiano e oferecer resistência à episteme dominante na semiosfera do consumo.

Nossa análise toma como base a dinâmica da resistência valorizada por Echeverría (2003), pois ele diz que o ser humano é inerentemente transformador, apesar de requerer 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 (Echeverría, 2003, p. 2).

Entendemos a resistência como sendo uma força oposta à outra, como forma de defesa que altera os limites. Nessa perspectiva, resistir não é ceder, ao contrário, é lutar, enfrentar e não sucumbir. Há forças em combate, há algo a que se resiste. Em muros pelo mundo, pode-se ler *Respeite a existência ou espere resistência*. E a pichação é entendida como resistência porque constitui a criação de práticas que possibilitam modificar e renomear os espaços urbanos, ao provocar tensão pressionando as margens do sistema, isto é, aos limites precisos e estáveis do sistema pensado como homogêneo (Russi, 2016).

Vemos manifestação de resistência no gesto pichador, que sinaliza instabilidade e discordância, demarcando alteridades. A pichação enfrenta a ordem estabelecida, realiza-se em ações de risco e adrenalina, participa da semiosfera urbana, mas presentificando nela outras vozes, chamando outros nomes. Então, a semiose pichação é uma forma de resistência. Não é só conteúdo do pichado que significa, como se pode entender nas fotografias 6 e 7.

Fotografia 6 - Montevideo, Uruguai	Fotografia 7 - Montevideo, Uruguai
	
Fonte: dos autores	Fonte: dos autores

Embora a resistência já possa ser percebida no gesto *simples* de pichar, por vezes também o manifesto nas paredes explicita isso, ao expor conteúdos que remetem à luta, a contextos de afetividade e combate a regimes opressores. Na continuidade da

semiose pichação está sua força. Pelo permanente remeter a outros atos anteriores e presentes, a pichação oferece o jogo na ponte entre tempo-espço. Se a pichação for estanque e absoluta, a sua potência iconoclasta restará suavizada e eliminada. Como a força iconoclasta está no gesto de pichar, mesmo que se apague a pichação na parede, o gesto de resistência não é apagado, mantém-se.

Aí entra a relevância de se compreender a relação entre a semiose pichação e a semiosfera que constitui. A pichação é da rua, da situação urbana. Logo, colocada no museu, classificada como arte, a semiosfera é outra, o que acontece é outro, atenua-se a potência iconoclasta. Banksy (2020) reivindica a semiosfera da rua, questionando a mercantilização do manifesto nas paredes. Na semiosfera do mercado, a dinâmica é proposta pela lógica do consumo.

Uma pichadora que recorre ao mercado de arte é a afegã Shamsia Hassani. Ela coloca suas imagens icônicas, de mulheres afegãs em movimentos poéticos, musicais e oníricos, tanto em muros quanto em telas para venda. Mesmo assim, como primeira mulher pichadora em seu país, Hassani é resistência em sua ousadia de transgredir o estabelecido, que diz que mulheres não podem se manifestar nas ruas. E como iconoclasta, após a ascensão talibã, ela precisou refugiar-se. No instagram, seu *feed* (17/08/21) traz a perspectiva da dor e do sofrimento frente à conjuntura do momento ao referir uma pintura. Junto à foto, Shamsia diz *Death to darkness*.

Portanto, para entender a força iconoclasta - o papel de resistência e exercício de liberdade -, há que observar as relações de continuidade na semiosfera. A esfera midiática costuma pôr em circulação informações descontextualizadas ou contextualizadas ao seu *ethos* midiático, como se estas explicassem-se a si próprias. A contextualização preenche o pensar, o compreender.

A TENSÃO ENTRE A DOMESTICAÇÃO, A HIGIENIZAÇÃO E O APAGAMENTO DAS PICHACOES

Também em relação às pichações recorre-se ao mecanismo da descontextualização para controlá-las. A classificação dicotômica e redutora da

pichação como legal ou ilegal ancora-se na descontextualização do gesto de intervenção, para enquadrá-lo como um tipo de ação, o que favorece sua incompreensão e estereótipo. No entanto, a tensão acionada pela pichação não está em ser isto ou aquilo, mas em um terceiro aspecto, na *relação entre os dois estados de ação* (Russi, 2016). A pichação em si, pela própria ação, não demanda a binariedade para sua constituição e densidade de resistência.

Como já apontamos, também a classificação de pichações como arte urbana promove a diferenciação entre os traços manifestos a partir das características do enunciado - e não da enunciação -, além de enquadrar a potência criadora na dinâmica de consumo, pressupondo, inclusive, um diálogo restrito à semiosfera de museus e galerias - e não mais no espaço público -, o que desloca totalmente o caráter de intervenção da pichação, higienizando e domesticando-a.

O conceito de domesticação diz respeito a mecanismos de controle e combate do que é dissonante do sistema cultural estabelecido. Quando um sistema doméstico, ele interfere na liberdade e na potência daquilo que pretende domesticar. Mas a pichação não se deixa domesticar tão facilmente, ela desvia e, por isso, demanda *uma* compreensão desde uma outra perspectiva, de soslaio, dirá Cortázar em seu conto *Graffiti*:

retornaste mais tarde para olhá-lo novamente, tomando as precauções de sempre: a rua no seu momento mais solitário, aproximar-se com indiferença e nunca mirar os graffiti de frente senão desde a outra calçada ou em diagonal, fingindo interesse pela janela do lado, indo embora imediatamente [...] Pouco lhes importava que fossem desenhos políticos, a proibição abarcava qualquer coisa e, se algum menino ousasse desenhar uma casa ou um cachorro, o teriam apagado [...] Olhando de longe teu desenho, era possível ver as pessoas olhando rapidamente ao passar, ninguém parava, mas ninguém deixava de olhar o desenho [...] Não durou nem duas horas, desta vez a polícia em pessoa o fez desaparecer (Cortázar, 1980).

Mesmo assim, não só em atos mais explícitos se tenta domesticar a pichação. Muitas vezes, condutas mais sutis que até parecem valorizar o que foi feito acabam

por enquadrar a pichação na dinâmica hegemônica dominante - a do aceitável, desejável, consumível -. E comumente, a experiência pichadora é atravessada pela mediação dos processos e, assim, incorporada à assimilação cidadina. Por isso, a classificação ou não de pichações como artísticas configura mecanismo de domesticação, compactuando com a ideia da validação do fazer. O processo de domesticação é detectável nas relações estabelecidas. Estimular o uso de alguns espaços em detrimento de outros é domesticar. Dar nomes diferentes dos usados é domesticar. Permitir é domesticar. Ao controlar enunciados e enunciações, pode-se orientar visões de mundo.

No combate às pichações, costuma-se usar nomes como *cidade limpa*, o que já gera a aceitação da ação. Escolas incentivam projetos para *embelezar* seus muros, transformando a produção de traços nos muros em politicamente correta, ou seja, tornam normal e aceitável se dizer *aqui pode* e *assim pode*. Mesmo que bem-intencionadas, tais iniciativas buscam higienizar as pichações, ou seja, acabam por domesticá-las. Para pôr em acontecimento uma semiose iconoclasta nesse caso necessitaria-se *não fazer*, ou seja, “um lugar permitido para fazer uma pichação não deveria abrigar nenhuma” (Russi, 2016, p. 70). Então, não se submeter e transgredir constituem a essência do gesto iconoclasta, conforme está explícito na fotografia 8.

Fotografia 8 - Porto, Portugal



Fonte: dos autores

A metáfora do anestesiamento (Han, 2020) também serve para se entender a dinâmica da domesticação. Comportamentos são moldados no cotidiano, de tal modo que prevalece, hoje, “por toda a parte uma *algofobia*, um medo generalizado da dor” (2020, p. 11, grifo do autor), e, portanto, se evita o confronto e se patrocina a conformidade. Vende-se um falso bem-estar permanente, via noções como empreendedorismo, inovação, desempenho e, até mesmo, liberdade, mas só são permitidas *variações do mesmo* (Han, 2020). Desse modo, as pichações, descontextualizadas de seus processos, são vendidas como agressão à propriedade ou ao espaço de convívio, como sujeira, como crime e, então, são rejeitadas, pois doem. O processo de anestesiamento favorece a domesticação.

É justamente no intervir, no criar brechas, que a pichação ocorre como uma semiose incômoda à lógica neoliberal de consumo e de censura. Ao não se submeter à privatização dos espaços de expressão, as pichações interferem no fluxo urbano e presentificam dissonâncias. Penetrando a dinâmica interpretativa normalizada, a pichação potência outras possibilidades e provoca, assim, rupturas interpretativas. Porém, a episteme dominante não valoriza a interpretação como busca de compreender, mas, sim, procura controlar variações interpretativas, ou seja, doméstica para subjugar.

Freire (1987) e Hooks (2020) destacavam que a manutenção da lógica hegemônica depende, também, dos oprimidos. Por isso, depende destes não só a própria libertação, mas também a dos opressores, caso contrário, a dominação continua, embora em diferentes mãos (Freire, 1987). Já que todos “acreditam na ideologia dominante da cultura” (Hooks, 2020), o sistema se mantém, já *normalizado* (Foucault, 2005). Por isso, se há propósito de mudar o que se vive, há necessidade de confronto. Se a opção é evitar dissensos (Rancière, 2005, 2014) – para não sentir dor (Han, 2020) –, “podemos nunca chegar a experienciar uma mudança revolucionária, uma transformação individual ou coletiva” (Hooks, 2020, p. 52).

Frente a isso, destacamos a semiose pichação como elemento parte da semiosfera opressora, mas que configura criação e exercício de liberdade, logo, potência transgressora, de resistência e mudança. Sempre lembrando que o gesto iconoclasta é preenchido na continuidade interpretativa de sua interferência na urbe. Diferentes sentidos em tensão compõem-se, sempre em continuidade. Logo, “devemos compreender que a pichação é sujeita, não porque foi feita por alguém, mas porque resulta e provoca operações de sentido (semiose), para além de saber quem foi o autor ou a intenção nela embutida” (Russi, 2016, p. 39). Por ser transgressora, a semiose iconoclasta da pichação é combatida, higienizada e domesticada, não pode, porém, ser apagada, pois é gesto, é ato, é acontecimento muito além da esfera manifesta em paredes.

A MODO DE SÍNTESE E ENCONTRO REFLEXIVO: DEMOCRACIA COMO AÇÃO POLÍTICA, BRECHA E TENSÃO

A partir do estudo de diferentes elaborações, da observação de pichações e situações a elas relacionadas em ruas de diferentes cidades, e de conversas com pichadores, podemos entender que o espaço que integramos também nos faz, e que intervenções visuais urbanas promovem o exercício de interpretação, logo, de análise - o que poderia ser acolhido como contributo ao ambiente democrático.

Vale ressaltar que a pichação faz parte do *ambiente cultural urbano* (Campos, 2012a) e, para analisá-las, é necessário pensar sobre a composição das grandes cidades contemporâneas, que também têm a pichação como parte de suas características. Assim, pode-se dizer que as pichações assinalam um espírito democrático que seria inerente ao urbano, como um meio em que se “convive com o estranho e com o inusitado” (Campos, 2013, p. 3).

Mesmo assim, a capacidade das pichações de abrir fendas no estabelecido urbano é rejeitada, como se a dinâmica do dissenso - “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” (Rancière, 2014, p. 48) - fosse algo a se evitar. Para controlar possíveis dissensos, há tentativas de domesticação das táticas dos marginalizados, que “podem ser apropriadas em ações dos poderosos, que tendem a mudar suas estratégias de acordo com as circunstâncias” (Corrêa, 2019, p. 7). Dessa forma, procura-se atingir um consenso – entendido por Rancière (2005) como um processo redutor da atuação política –, a fim de alcançar um acordo sobre as vozes que têm ou não direito de se manifestarem. No entanto, entre consenso e dissenso, a semiose iconoclasta das pichações enfrenta a distinção classificadora quanto aos que podem ou não interferir no espaço urbano, de como cada um faz parte da *partilha do sensível* (Rancière, 2005).

Via pichações, constitui-se a ocupação do espaço, a marcação de presença, logo, um redesenhar do cotidiano urbano. Assim, ao promover novas relações no fluxo da urbe, a pichação pode constituir uma espécie de “imagem pensativa”, como define Rancière: “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). Entendemos que essa imagem pensativa funciona como um entremeio e “não vem suplementar a ação. Vem suspendê-la, ou melhor, substituí-la” (Rancière, 2014, p. 117). Assim, inserida no fluxo da urbe, a pichação atua como imagem pensativa e adentra os processos mentais de outros intérpretes, passando a acionar pensamentos outros, reflexão.

Compreendemos que a rua é o lugar da pichação, seu contexto, onde - como experiência estética política -, ela tem força para provocar algum deslocamento quanto estabelecido como padrão e, assim, ativar propostas de diálogos e enfatizar a interativa essência humana. Em sua potência iconoclasta, ao detectar e valorizar brechas pelas cidades, a semiose pichação pode auxiliar na promoção do pertencimento. Por isso, parece-nos que já a consciência da opressão é uma espécie de resistência. Equivale a vincular-se, a inserir-se, num todo.

Cusicanqui (2015b) afirma assertivamente que resistir requer e provoca a recuperação de vínculos sociais. Então, romper fluxos já normalizados, desautomatizar rotinas, promover o experienciar dos espaços, ativar a consciência das existências - várias -, possibilitar o perceber-se parte, em relação, são vivências que ativam vínculos e que a semiose pichação pode agenciar. E, nesse experimentar estranhamentos e ligar-se, pode-se cogitar rupturas e construir a resistência.

Percebemos tudo isso como ato político, de *pólis*, de reunir, aglomerar os distintos; o exercício da democracia. O que a censura faz é homogeneizar, romper a *pólis*. Mas a pichação, já em seu gesto, resgata a manifestação como ato público e político, de disputa e ação sobre o outro. Por isso se tenta coibir o gesto de pichar, embora, paradoxalmente, na episteme consumista vigente se relacione perigo à emoção e, assim, se estimule o viver perigosamente - lema do liberalismo (Foucault, 2008).

Mesmo que tal conduta esteja superada pela sociedade paliativa (Han, 2020), pode ser sentida na institucionalização da violência cotidiana, inclusive publicizada na mal compreendida liberdade de expressão. Associamos a isso os mecanismos de controle pelas operações de seleção, normalização, hierarquização e centralização (Foucault, 2005). Então:

pensamos na pichação 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 (Diesel, 2021, p. 331-332).

Mas entendemos que a semiose pichação tem potência iconoclasta e pode desviar de táticas domesticadoras. Podemos vislumbrar um papel mediador na pichação que a faz atuar como uma potência terceira, que é uma mistura de tudo que

se projeta como real. Anzaldúa diz que “o “contraposicionamento” refuta os pontos de vista e as crenças da cultura dominante e, por isso, é orgulhosamente desafiador. Toda reação é limitada por, e subordinada àquilo contra o qual se está reagindo” (2005, p. 705). A partir disso, pensamos que a pichação é uma ação em outra direção, é uma provocação para outras percepções. Mesmo sendo parte da semiosfera que combate, a pichação acaba propondo-se como ruptura, recriação, exercício de liberdade. Ela pode inserir a diferença na vivência do espaço público. Por isso, 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” (Anzaldúa, 2005, p. 707).

Não vemos a potência iconoclasta da pichação como oposição, mas como opção, diferente do normalizado e que pode agenciar uma vivência terceira (Cusicanqui, 2015a, 2015b), de entremeio, para a descoberta. Atravessada pelas contradições da cultura urbana, a pichação não é, em si, combate ou alternativa, mas mediação sem busca de consenso. Ao inserir-se e, assim, defender o âmbito público, a pichação reivindica o acontecimento do *demos* (democracia). Ela ocupa espaços, chama outro uso, propõe acessos, aponta a potência do comum - cujo sentido entendemos ser um dos mais importantes a restabelecer. A provocação nessa direção é contundente na fotografia 9.

Fotografia 9 - Aveiro, Portugal



Fonte: dos autores

Enfim, a pichação pode constituir um fazer importante na busca da valorização do comum. Ela insere no fluxo urbano e põe em funcionamento vivências de diferentes grupos da sociedade. Memórias, visões e saberes passam a dialogar na semiosfera urbana. Como ação de apropriação do espaço público e viés iconoclasta, a pichação parece ter força para ajudar a “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” (Acosta, 2016, p. 197).

Ao abrir brechas no espaço público, a pichação *inter-fere* e incomoda, e pode, então, indicar que estranhar, não entender também significa e provoca interações. Frente a dispositivos domesticadores ancorados em sentidos de analgesia e sedução, a pichação grita diferenças. Como proposta manifesta imagetivamente, ela questiona as imagens dominantes no cotidiano e nos faz pensar que “o que se deve combater é a excessiva concentração de riqueza, não a pobreza. Esta deve ser totalmente abatida” (Acosta, 2016, p. 200).

A pichação, como semiose iconoclasta, equivale a modos de reapropriação e interação que resistem em contextos de fluxos rápidos e variáveis, exigem estratégias urgentes e subterrâneas, recriando os cenários urbanos através de movimentos corporais, sensíveis e imaginários. Essas atuações são, *per se*, atos ideológicos que relacionam o discurso com suas condições de produção, colocando em xeque mecanismos das estruturas de poder. São manifestações que tensionam proibições, não só pelas relações entre o conteúdo discurso com seus efeitos, mas pela sua própria existência como tal ao ressignificar os suportes em espaços de resistência, por meio dos quais tensionam processos generalizantes.

Nesse sentido, as pichações falam de fugacidade, de sonhos, de utopias, de amores e de brigas, de agressões e de adesões, de nomes e de cognomes, de indivíduos

e de coletivos, da morte e da vida, do bem e do mal, de deuses e dos demônios, da loucura e da sanidade, de internos e externos, do oficial e do alternativo, do proibido e do permitido, da liberdade e do encerramento, da dominação e do dominado, do bonito e do feio, do sexo e do excesso, da ironia, do humor e outras opções, sempre para além das dicotomias estabelecidas. Pois falam de gente, de sujeitos que através delas se dão a conhecer, se conhecem e reconhecem na existência com outros e outras.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, Alberto. **O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. Autonomia Literária, Elefante, 2016.

ANZALDÚA, Glória Evangelista. **La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência**. Revista Estudos Feministas, v. 13, n. 3, p. 704-719, p. 704-719, 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/fL7SmwjzjDlQ5WQZbvYzczb/?lang=pt>>. Acesso em 29 jul. 2025.

BAITELLO, Norval Jr. **A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BAKHTIN, Michail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Hucitec, 2006.

BANKSY. **El copyright es para policías**. Editora Alquimia, 2020.

BENEDETTI, Mario. **El escritor latino-americano y la revolución posible**. México: Nueva imagen, 1980.

BENEDETTI, Mario. **Subdesarrollo y letras de osadía**. Madrid: Alianza, 1987.

BENEDETTI, Mario. **Antología poética**. Biblioteca Benedetti. Madrid: Alianza, 2003.

CAMPOS, Ricardo. **A cultura visual e o olhar antropológico**. Visualidades, v. 10, n. 1, p. 17-37, 2012a.

CAMPOS, Ricardo. **Paredes comunicantes. Foto-ensaio sobre espaço público e comunicação ilegal**. Cadernos de Arte e Antropologia, v. 1, n. 1, 2012b. Disponível em: <<https://www.journals.openedition.org/cadernosaa/746>> Acesso em 29 jul. 2025.

CAMPOS, Ricardo. **A arte urbana enquanto “outro”**. V!RUS, n. 9, 2013. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/_virus09/secs/carpet/virus_09_carpet_44_pt.pdf> Acesso em 29 jul. 2025.

CORRÊA, Laura Guimarães. **Intervenções sobre as superfícies urbanas: dissenso, consenso e ambivalências em Londres**. Galaxia, n. 41, p. 114-127, 2019. Disponível em: <http://www.dx.doi.org/10.1590/1982-25542019236217> Acesso em 29 jul. 2025.

CORTÁZAR, Júlio. Graffiti. **Queremos tanto a Glenda**. Editorial Sudamericana, 1980. Disponível em: <http://www.ar.geocities.com/veaylea2002/cortazar/graffitti.html> Acesso em 29 jul. 2025.

CUSICANQUI RIVERA, Silvia. **Sociología de la imagen** - miradas ch'ixi desde la historia andina. Tinta Limón, 2015a.

CUSICANQUI RIVERA, Silvia. **Historia oral, investigación-acción y sociología de la imagen**. In: XXII Simposium de Educación, ITESO, México, 2015b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r48b5RCoyBw> Acesso em 29 jul. 2025.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Coletivo Periferia, 2003. Disponível em: <http://www.geocities.com/projetoperiferia> Acesso em 29 jul. 2025.

DIESEL, Ursula Betina. **Pichação: uma semiose iconoclasta**. 198f. Tese Doutorado em Comunicação. Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <http://www.repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/42216> Acesso em 8 de ago. 2025.

DIESEL, Ursula Betina; RUSSI, Pedro. Análise semiótica: o conhecimento pelos sentidos do signo. In: **Da pesquisa ao conhecimento: entre contextos, escolhas, ações e desdobramentos**. (Org) GUIMARÃES, Sávio, Tadeu. Brasília, ICPD/CEUB. 2022. Disponível em: <http://www.dx.doi.org/10.5102/978-85-7267-104-0> Acesso em 29 jul. 2025.

DISLOCACIONES. **Cuadernos Salazar #1**. Centro Cultural de España Juan de Salazar, 2013. Disponível em: https://www.issuu.com/juandesalazar/docs/dislocaciones_cuaderno_salazar_1_7fe2bb044af792 Acesso em 29 jul. 2025.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **La religion de los modernos**. In: Congreso Nacional de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2001, Cidade do México, México. Disponível em: <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/la-religion-de-los-modernos> Acesso em 29 jul. 2025.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **Cultura y barbarie**. In: Coloquio Cultura contra Barbarie, Claustro de Sor Juana y la Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, Cidade do México, México. Disponível em: http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/cultura_y_barbarie Acesso em 29 jul. 2025.

FLUSSER, Vilhelm. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Annablume, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France (1975/1976). Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. Curso no College de France (1978-1979). Martins Fontes, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia de la indignación**. Ediciones Morata, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia de la tolerancia**. Fondo de Cultura Económica, 2006.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade paliativa** – a dor dos nossos dias. Relógio D'Água, 2020.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Perspectiva, 2020.

LOTMAN, Yuri Mikhailovich. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Cátedra, 1996.

LOTMAN, Yuri Mikhailovich. **La semiosfera III: Semiotica de las artes y de la cultures**. Ediciones Cátedra, 2000.

OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho; 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 ECOPÓS - Comunicação Urbana, v. 21, n. 3, 2017. ISSN 2175-8889. Disponível em: <http://www.dx.doi.org/10.29146/eco-pos.v20i3.12194> Acesso em 29 jul. 2025.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers**, vols. 1-8. C. Hartshorne, P. Weiss & A. W. Burks (Eds.). Harvard University Press. Edição eletrônica de John Deely, Charlottesville, VA, Intelix. 1931-58. 1994. Disponível em: <https://www.colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf> Acesso em 08 ago. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. EXO experimental org., Edit. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Martins Fontes, 2014.

RUSSI, Pedro. **Grafitis** – trazos de imaginación y espacios de encuentros. Barcelona: Atlântica de comunicación, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

RUSSI, Pedro. **Mídias, identidades culturais e cidadania**. Aula online/Live na classe de Prof^a Jiani Adriana Bonin, Unisinos, 10 de jun. 2021.

TIBURI, Márcia. **A crítica da estética pura de Vilém Flusser**. Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas, v. 11, n. 19, p. 225-243. Jan/jun., 2008. Disponível em: <http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed19/14_marciatiburi.pdf> Acesso em 29 jul. 2025.

VERÓN, Eliseo. **La semiosis social**: fragmentos de una teoría de la discursividad. Gedisa editorial, 1993.

VERÓN, Eliseo. **La semiosis social 2**: ideas, momentos, interpretantes. Paidós, 2013.