

EM TORNO DA PICHANÇA E SUA SEMIOSE, UMA REFLEXÃO

AROUND GRAFFITI AND ITS SEMIOSIS, A REFLECTION

URSULA BETINA DIESEL

Universidade de Brasília

PEDRO RUSSI

Universidad de la República, Uruguay

Resumo: A pichança constitui um operador de sentidos no fluxo urbano. Compreender sua semiose a partir da Semiótica Peirceana é o propósito deste estudo¹. Para tanto, recuperamos o olhar peirceano – fundamentado nas tricotomias – e valorizamos a relação do tipo «com» que constitui a semiose nucleada em sua tríade sógnica, a escala perceptiva a partir da primeiridade, secundidade e terceiridade, a consciência do faneron, a possibilidade do musement e do raciocínio abduutivo na potência que parece compor a pichança. A partir desse subsídio teórico, nos propusemos um exercício interpretativo de aproximação das intervenções urbanas. Como percurso metodológico, adotamos algo similar ao deambular por ruas de diversas cidades, onde também fotografamos as pichanças com que interagíamos e, então, nos permitimos despertar em dinâmica abduitiva e pensar sobre essas potências de ressignificação do cotidiano. A tensão constituidora da semiose pichança apresenta-se como acionadora de possibilidades e do acordar para a alteridade e o pertencimento como operadores de sentido cruciais na vivência do urbano.

Palavras-chave: pichança; semiose; tríade peirceana; faneron; abdução.

Abstract: Graffiti is an operator of meanings in the urban flow. Understanding your semiosis from Peircean Semiotics is the purpose of this study. For that, we recovered the Peircean view – based on the trichotomies – and we value the relation of the type “with” that constitutes the nucleated semiosis in its sign triad, the perceptual scale from the first, second and third, the faneron consciousness, the possibility of musement and abductive reasoning in the potency that seems to compose the graffiti. Based on this theoretical support, we proposed an interpretive exercise to bring urban interventions closer together. As a methodological path, we adopted something similar to wandering through the streets of different cities, where we also photographed the graffiti with which we interacted, and then we allowed ourselves to wake up in abductive dynamics and think about these ressignification powers of everyday life. The tension that constitutes the graffiti semiosis presents itself as a driver of possibilities and of waking up to otherness and belonging as crucial sense operators in the urban experience.

Keywords: graffiti; semiosis; peircean triad; faneron; abduction.

¹ Este estudo integra a pesquisa em fase de conclusão para a tese, na área de comunicação, sobre a pichança como semiose iconoclasta.

1 INTRODUÇÃO

A pichação² constitui a dinâmica urbana. Converte-se em imagem de resistência na 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 parece indicar a demanda de tomar posse, de inserir-se no expressar-se, propondo outro desenho da rua e da cidade (RUSSI, 2009). A amplitude contextual urbana é essencial em sua observação e, por isso, “a proposta não consiste em compreender apenas o grafiti³ em si, mas em entender a essência – não no sentido absoluto – de tais manifestações, entendidas como processos de pensar a cidade”.⁴ (RUSSI, 2016a, p. 29, tradução nossa⁵) Entendemos que a pichação participa do cotidiano e pode ser compreendida como operador de sentido, i.é, signo. Intervindo na urbe⁶, dinamiza forças interpretativas e parece atuar iconoclasticamente.

Como fenômeno comunicacional, a pichação requer a abordagem da comunicação como transformação e, para sua compreensão, a relação entre os aspectos envolvidos como seu contexto. A Semiótica constitui uma forma de compreender o cotidiano, de construir conhecimento que fale da vida, das relações. Ao vivermos em um sistema genocida, a Semiótica configura uma ciência dissonante, pois requer a contextualização, a percepção das relações, de como tudo se dá, de por que se dá dessa maneira, e valoriza a diferença, logo, o pensar e o processo criativo.

Ferrara nos auxilia nesse entendimento como comunicacional, lembrando que “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, pois “propícios à semiose, à interação e à

² Pichação representa, aqui, as várias formas de intervenções urbanas: pixo, grafite, *stencil*, colagem, etc.

³ Mantivemos sempre a expressão usada pelo autor no trecho, mas correspondem ao uso que fazemos de pichação.

⁴ “la propuesta no consiste en comprender solo los grafitis en sí, sino en entender la esencia – no, en el sentido absoluto – de tales manifestaciones, comprendidas como procesos de pensar la ciudad.”

⁵ Todos os trechos em citação direta são tradução nossa e tem seu original em nota de rodapé.

⁶ O fluxo urbano.

2 ELEMENTOS CONCEITUAIS: UMA PONTE PARA A ANÁLISE

O signo pichação exposto no muro tanto demarca a produção iniciada pelas vivências dos pichadores e da própria urbe quanto possibilita sua continuação – na dinâmica urbana e de interação com os passantes. A semiose é social e constituidora do que vivemos; é percurso, não só resultado. 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 (PEIRCE, 1973, 230). Na pichação, não é só a materialidade da representação – a tinta «manchando» a parede – que a torna reconhecível como signo mas também as características que a definem em uma espécie de regularidade.

Em seu contexto, o signo cumpre o papel de elo e desencadeia o processo interpretativo. Assim, a pichação constitui-se em signo ativado via um *representâmen*, disponível às pessoas⁷ 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"⁸ (PEIRCE, 1973, 231, p. 24).

O signo em si – *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, logo, como algo inesperado.

A partir disso, a relação entre signo e objeto – 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 interrelacionam em

⁷ Nas diferentes posições de produção e reconhecimento ou ressignificação das mesmas.

⁸ "Objeto es aquello acerca de lo cual el Signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo."

complementaridades. Na 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 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, e Peirce afirma:

[...] defino um ícone como um signo que é determinado por seu objeto dinâmico em virtude de sua própria natureza interna. Qualquer qual-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 legi-signo – é um índice; a presença do sintoma de uma doença também é um índice (o próprio sintoma sendo um legi-signo, 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 interpretante (o campo do qual o interpretante é uma determinação). Todo símbolo é necessariamente um legi-signo.⁹ (Cartas a Lady Welby. In: PEIRCE, 1973, p. 94).

Peirce considera a divisão dos signos em ícones, índices e símbolos como fundamental e definidora da condição sógnica como processo de percepção e interpretação, já que dá forma à existência ativada na primeira tricotomia (1973, p. 275). Na sequência, a 3ª tricotomia sintetiza a relação entre interpretante e objeto,

⁹ “defino a un ícono como un signo que está determinado por su objeto dinámico en virtud de su propia naturaleza interna. Cualquier cualisigno entra dentro de esta definición, como por ejemplo una visión, o el sentimiento provocado por una pieza de música considerada como representación de lo que el compositor quiso expresar. También puede un ícono ser un sinsigno, como un diagrama; digamos, una curva de distribución de errores. Defino a un índice como un signo determinado por un objeto Dinámico en virtud de estar en una relación real con él. Un nombre propio -que a su vez es un legisigno- es un índice; también es un índice la presencia del síntoma de una enfermedad (siendo el síntoma en sí mismo un legisigno, o sea un tipo general de carácter definido; sólo al considerárselo acaeciendo en un caso particular de una enfermedad dada es un sinsigno). // Defino a un Símbolo como un signo que es determinado por su objeto dinámico solamente en el sentido de que así será interpretado. Por lo tanto, depende de una convención, de un hábito, o de una disposición natural de su interpretante, o del campo de su interpretante (el campo del cual el interpretante es una determinación). Todo Símbolo es necesariamente un legisigno.”

processando-a como possibilidade (Rema), fato (Dicente) ou generalização/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 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 convencionalizado a uma representação (Peirce, 2003). (SANTOS, F.; CÂMARA, 2014, p. 16)

É essencial observar que a construção sónica não ocorre em nível individual dos sujeitos. Para Peirce, o processo interpretativo é sempre comunitário (*faneron*). 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. Hoje, não podemos imaginar cidades sem pichações, que espacializam transgressivamente as cidades e contra as quais se argumenta via classificações.

As relações triádicas se configuram em uma escala nomeada por Peirce como primeiridade, secundidade e terceiridade. Podemos entender essa complexa categorização assim:

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"¹⁰ (CS Peirce, CP 1.357). (BARRENA, 1998, p. 41).

¹⁰ "La categoría de primeridad es la más difícil de describir, pues se encuentra, por así decirlo, en un dominio preverbal. No puede describirse sin convertirla en otra distinta, sin alterar su pureza. Sin embargo podemos llegar a un sentido de la primeridad moviéndonos desde los rasgos más obvios y públicos de la secundidad y la terceridad hacia su última condición de posibilidad. Aunque es anterior a toda predicación, Peirce la describe del siguiente modo: "Es lo primero, presente, inmediato, fresco, nuevo, inicial, original, espontáneo, libre, vívido, consciente y evanescente. Solo recordad que cada descripción de ella debe resultar falsa para ella" (C. S. Peirce, CP 1.357). Guy Debrock se ha referido a la primeridad del siguiente modo: "La mayor aproximación que podemos hacer para describir la primeridad es intentar pensar en una sensación antes de sentirla. Tan pronto como tenemos la sensación, se da ya la distinción entre lo que siente y lo que es sentido. Pero dado que no puede haber sensación sin lo sentido, eso sentido, en sí mismo, constituiría la primeridad. Está claro que no puede existir nunca primeridad efectiva; ha de permanecer siempre como realmente posible."

Na dificuldade de explicar a primeiridade, parafraseamos Russi¹¹ em aula e dizemos, frente a uma parede que não é mais cinza: «essa parede não *cinzeleja* mais!». A primeiridade seria, então, similar a uma sensação, porém, ainda em estado de potência. Essa condição de força é inerente à vida e gera resistência – “no entramado mundo de fricções em um contexto local determinado” (CSP, 2009, p. 62) –, o que já caracteriza a secundidade, 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 sógnico.

É importante lembrar que a tríade atua de modo interdependente e que nenhuma das categorias existe em estado puro. Trata-se de um percurso de abstração coroado na terceiridade, “a categoria do real e do inteligível por excelência, já que é a síntese das outras duas”¹² [e] “a mais complexa e a mais importante para a vida do eu e do universo em desenvolvimento”¹³ (BARRENA, 1998, p. 43 e 42). Na interação sógnica, constituímos-nos.

Podemos inferir que a experiência estética envolvente do sensível atua como um «despertar» via o signo pichação, reforçado por seu caráter indicial – de rastro –, que funciona como elemento-chave na experiência desencadeada e desencadeante dessa prática discursiva urbana. Logo, as pichações podem ser índice de existência, de participação, de pensamento, de experiências da urbanidade. O caráter indicial, singular, valoriza o estranhamento, e a pichação procura conservar o *status* do aberto, do enigmático, do provocador. Logo, o próprio ato da presença deve ser analisado como constituinte da estética pichadora.

Correndo riscos, podemos traduzir o vivenciar da pichação nas ruas como um percurso de decifração similar a «âh?», «ah, há algo aqui, uma pintura», «ah, é uma

¹¹ Em aula, Russi assim explicava a perspectiva semiótica: “Para a Semiótica não é «essa parede é azul». É «essa parede azuleja».”

¹² “la categoría de lo real y de lo inteligible por excelencia, ya que es la síntesis de las otras dos.”

¹³ “la más compleja y la más importante para la vida del yo y del universo en desarrollo.”

pichação». Contudo, Russi alerta que

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.¹⁴ (RUSSI, 2016a, p. 43).

O signo é dinâmico; «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, mas não se basta, depende das relações. O *faneron* equivaleria 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" (SILVA, F., 2017, p. 26), fruto do coletivo, correspondente ou não ao real. Russi recupera a proposição peirceana de associar o *faneron* à consciência, ao afirmar:

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)".¹⁵ (RUSSI, 2016a, p. 49).

O acontecimento sígnico, portanto, configura-se via o *faneron*. Entendemos 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 (RUSSI, 2016a). Flávio Silva afirma que "desde que entendeu o fenômeno como *faneron*, Peirce costurou uma continuidade entre sujeito e objeto, entre o que está dentro e fora da

¹⁴ "Si se va siguiendo el tejido conceptual propuesto, se puede comprender que no hay modo de separar las cosas prácticas del sentido, porque el sentido mismo (terceridad para Peirce) ya es una propiedad del todo generando significado. Una dinámica entre lo que percibimos e interpretamos."

¹⁵ "Pueden identificarse sin excepción los términos faneron y fenómeno, tomando este último en su sentido más común de contenido de toda conciencia. A saber: "Propongo utilizar la palabra Faneron como un nombre propio para denotar el contenido total de una conciencia (...) la suma de todo lo que tenemos en la mente, cualquiera que sea su manera, sin mirar su valor cognitivo. Esto es bastante vago: pero es voluntario, solo subrayaré que no limito la referencia a un estado de conciencia instantáneo; puesto que la cláusula «cualquiera que sea su manera» abarca la memoria y toda la cognición habitual (MS 908, 1905)."

consciência” (SILVA, F., 2017, p. 59, grifo do autor). Por essa via, 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.¹⁶ (RUSSI, 2016a, p. 38).

Compreende-se que tudo se dá em continuidade, encadeadamente, sem início e não linearmente. Tensiona-se a ideia de individual e todo pensamento é entendido como social, comunitário. Portanto, a tensão constitui nó na construção de sentidos. Perpassa essa dinâmica a força do 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”¹⁷ (RUSSI, 2016a, p. 44). Assim, o tempo passa a ser cíclico, sem repetição, cosmológico. É um tempo que não se mede, se vive.

O sinequismo constitui uma força vital¹⁸ 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.

Simultaneamente, nada permanece. Algo presentifica o ausente. Também a pichação é um rastro de presença, de ação, de existência marcada com *spray*. Mas ela continua viva na potência de inserção com que se apropria do espaço público e de fragmentos da vida dos passantes. Presentifica-se como percurso, mas aciona a tensão

¹⁶ “el muro, la materia humanizada (como soporte), es artificial y, por tal razón, tiene historia. En esa lógica interpretativa, el muro, con esas características de artificialidad, es hecho por el hombre en un escenario histórico que también contempla a los otros, quienes rehacen las paredes por medio de sus intervenciones. Es así que el grafite no responde y, si da pistas (índices) a los otros en los procesos de interacción – *self interaction* –, es porque es allí donde se significa.”

¹⁷ “la unión de todo lo que es, lo que fue y podría ser – la idea de continuidad – al gobernar la experiencia en su totalidad en la conexión de eventos supuestamente desconectados.”

¹⁸ Junto com o tiquismo (acaso) e o agapismo (amor), de que não trataremos.

do vivenciar a urbe, hoje o que ainda virá.

Como diz 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” (RANCIÈRE, 2014, p. 18), 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. Os transeuntes continuam a «escrever» a pichação. Para Russi,

ver um grafiti 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.¹⁹ (RUSSI, 2016a, p. 75)

Ao transgredir o previsto, a pichação nos convida a desacelerar, 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 – possibilidade que associamos ao *musement* peirceano.

A semiose pichação pode sugerir 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. “O *musement*, afirma Peirce, é puro jogo²⁰ (CP 6.458, 1908)”, diz Barrena (2008b, p. 8). 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, portanto, no fluxo produtivo e nas atitudes de aquisição, adotando outras, de criação.

¹⁹ “Ver un grafiti es, incluso, tornarme escritor del sentido propuesto sin entender literalmente lo que allí específicamente está escrito. Porque no entender es igualmente un proceso semiótico – no entender –, porque lo que no es entendido no es algo aislado sino que participa de una semiosis.”

²⁰ “El *musement*, afirma Peirce, es puro juego.”

Praticar o *musement* é 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. Até mesmo a experimentação cíclica do tempo via 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.²¹ (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”²² (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. 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” (2016b, p. 154). A abdução constitui, portanto, um tipo de raciocínio, mas um raciocínio livre, que cogita de modo mais falível porém 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 abduativo equivale a um motor da criatividade, que nasce de uma mescla de sentimento, imaginação e razão.

²¹ “Presente, pasado y futuro encuentran una unidad en la imaginación. Una imaginación empobrecida hace que seamos incapaces de lidiar con nuestros problemas porque no podemos superar una perspectiva plana, entorpece las relaciones humanas porque no podemos ponernos en el lugar del otro, nos impide apreciar las distintas dimensiones de la experiencia, disfrutar de las manifestaciones artísticas, etc.”

²² “La imaginación ordena la experiencia, antecipa el futuro, permite transformar la propia vida. Se convierte, en resumen, en una guía para la acción.”

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, 2008a) 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.²³ (PEIRCE, CP 5.181-1903).

Ao nos deixarmos surpreender, podemos formular conjecturas que proporcionam novas cogitações, diferentes do que conhecemos: isso caracteriza a abdução (CP 8.290-1905). Aí é aproveitada a potencialidade. Após o estranhar algo, o ato criativo, o elaborar.

Vemos a pichação como um gatilho para esse processo. Apropriando-se do espaço público, interrompendo os fluxos programados, ela perturba. Como diz Russi (2016a, p. 77):

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.²⁴

Por isso, abdutivamente, a pichação parece-nos uma semiose iconoclasta ao indicar a potência de quebra do padrão vigente. Este 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, 2016b, p. 159).

²³ "La sugerencia abductiva viene a nosotros como un fogonazo, es un acto de intuición (*insight*), aunque de intuición extremadamente falible. Es verdad que los diferentes elementos de la hipótesis estaban antes en nuestras mentes; pero es la idea de juntar lo que nunca antes habíamos soñado juntar lo que hace brillar la nueva sugerencia ante nuestra contemplación."

²⁴ "entender el grafite de una forma más amplia es pensarlo como dudas interpuestas al caminante. El desacuerdo, irritación, rabia e indignación que dicha intervención provoca cuando está expuesta delante de nosotros, es una duda, una bomba en el sentido sógnico de la potencia allí instalada."

Na visão pragmaticista peirceana, é importante não dissociar pensamento de ação (PEIRCE, 1973). Esta reflete nossa forma de entender o mundo, mas não é o ato que produz sentido. Como sinequismo, o 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 grafite está proporcionando uma chamada de atenção para recuperar os olhos que perdemos”²⁵ (RUSSI, 2016a, p. 76).

Em um 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 – via 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.

A interação com a pichação dá-se em uma gradação processual denominada primeiridade, secundidade e terceiridade. Nesse percurso sígnico, a pichação configuraria-se para nós a partir de sua potência invasora, como um «colorizar» que deixa um rastro e é generalizado via associações. Nos principais aspectos tricotômicos, seríamos perturbados pela pichação no fluxo urbano cotidiano via 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 tá fazendo aqui?». A base para tanto é o exercício do *faneron*, que leva o signo pichação à existência, em suas diferentes camadas e dinâmicas, sempre a partir da significação via o coletivo.

Como expressa Armando Silva (2006), a pichação é uma manifestação do imaginário urbano, sempre em construção e reconstrução via os acontecimentos cotidianos e coletivos que habitam as cidades. Ele associa

²⁵ “en esa dinámica temporal el grafite esté proporcionando una llamada de atención para recuperar los ojos que hemos perdido.”

a comunicação grafite 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.²⁶ (SILVA, A., 2006).

É lindo que um processo comunicacional – aqui a pichação –, uma potência de ressignificação das vivências, consiga cumprir o papel de mexer conosco. O jogo desinteressado configurado no *musement*, em lúdica lógica, nos convida a modificar o fluxo e imaginar outras realidades a partir da perturbação por instâncias do sensível, que atuam favoravelmente ao *start* criativo e à elaboração abductiva. Na mescla entre sentimentos, imaginação e razão, a abdução pode transformar o estranhamento em inferências, *insights*. Assim, a pichação cumpre a função sógnica de elo relacional e posiciona seus diferentes sujeitos como intérpretes do real que percebem a possibilidade de construir outro real.

3 ESTUDO QUE CONSTRÓI OUTRAS PONTES INTERPRETATIVAS

Como exercício interpretativo, com 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”²⁷ (RUSSI, 2016a, p. 91), apresentaremos 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 como – elas próprias – interpretantes das cidades. Em percurso narrativo, trazemos a seguir nosso diálogo na semiosfera (LOTMAN, 1996) da pichação.

²⁶ “la comunicación grafite a una experiencia contextual y coyuntural que se hace y se rompe al ritmo de las contradicciones y conflictos sociales y políticos de las diferentes ciudades. [...] lo que lo constituye como un tipo de escritura perversa que dice lo que no puede decir y que precisamente en este juego de decir lo no permitido se legitimaba.”

²⁷ “Analizar es buscar las marcas de los rastros dejados en los discursos por las condiciones productivas, sean estas fruto de su generación o de sus efectos.”

3.1 Percurso de vivências

Pichações manifestaram-se fortemente em nossa direção a partir das vivências no Plano Piloto de Brasília. Lá, onde tudo é vasto e distante, a numerosa e variada presença de pichações provocou-nos a situarmo-nos como pedestres em ruelas secundárias e passarelas subterrâneas da capital. Nessa dinâmica, o familiar configurou-se como estranho, e, então, construímos um processo interpretativo.

Ao apurar o olhar, percebemos 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’ nos chamaram, com sua força de estranhamento e, portanto, acionadora de afetos na urbe. Perturbados por tal percepção, passamos a andar aleatoriamente por cidades e a registrar as pichações em fotografias²⁸. A adoção de algo similar ao deambular²⁹ como trajeto metodológico foi acompanhada por atenção epistemológica clara, procurando estranhar ao ver e descobrindo dimensões semióticas da paisagem (FERRARA, 2012).

As fotografias³⁰ representam, metonimicamente, vivências com a pichação em vários lugares, o que nos oferece amplitude de percepções e muitas similitudes dentro de algumas diferenças. Contudo, embora mantenham aspectos visualizáveis, as fotos elipsam toda sinestesia daquele espaço-tempo, além da gestualidade dos diferentes intérpretes urbanos – em expressões de indiferença, olhar rápido ou atento, xingamentos, entusiasmo. De modo similar, a semiose pichação tem como seu apoio indicial a imagem deixada na parede, mas é muito mais do que isso. Por isso, são importantes a dinâmica cotidiana das cidades, as relações entre coletividades e atividades individuais nas vivências na urbe, a aproximação ao estudado.

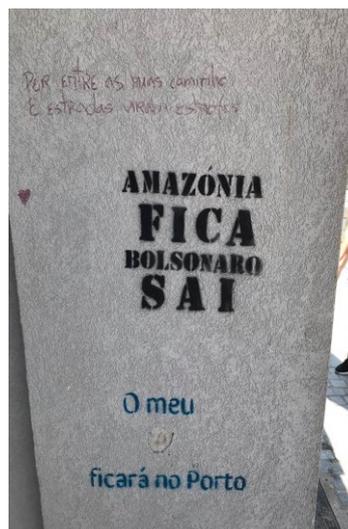
²⁸ Todas as fotos foram feitas em câmera de celular, procurando chamar pouca atenção dos transeuntes.

²⁹ Inspirados nas pretensões benjaminianas.

³⁰ Na pesquisa, há registros de cidades de países como Brasil, Portugal, Canadá, Espanha, Cuba, República Tcheca, França, Áustria, Uruguai, Alemanha.



Aveiro, out. 2019.
Fonte: nossa autoria.



Porto, ago. 2019.
Fonte: nossa autoria.

Na semiosfera urbana, o signo pichação constitui-se no fluxo diacrônico mas diário. 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 da intervenção urbana. Quanto a isso, Campos (2017, p. 230) alerta que

174

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.

Para compreendermos a pichação em sua semiose, fazemos uma espécie de descrição de aspectos traduzíveis como operadores interpretativos. A «mancha» a ser entendida como pichação é 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 o do lambe, pois este é maior e exige bastante cola (geralmente caseira), enquanto 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, dez. 2018.
Fonte: nossa autoria.



Sevilha, fev. 2020.
Fonte: nossa autoria.

A projeção é dos mais recentes *representâmens* da pichação e vem conectada à esfera do *online*. 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. A projeção é uma pichação noturna, o que pode reforçar sua potência de intervenção.



São Paulo, jun. 2020.

Fonte: *Feed do Projtemos no Instagram.*



Viena, jul. 2019.

Fonte: Enviada por uma amiga.

Ao percorrer a escala de primeiri-, secundi- e terceiridade e processar as tricotomias peirceanas, entendemos que há algo ali – via aquela «mancha» – e que não seria o esperado, e, no contexto, podemos reconhecer similaridades e identificar o que ali está: uma pichação, com sua plasticidade, seus traços de ação transgressora e sua carga simbólica de resistência, crime ou arte.

Requisitado pela tensão signíca 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 inferir³¹ que refletem a busca pela visibilidade do nome, apelido ou vulgo, ou seja, a fama e, por vezes, a demarcação de território.

Na superfície imagética, são frequentes as figuras humanas e os símbolos. Aquelas compreendem tanto figuras masculinas ou femininas quanto formas híbridas ou só o vulto, mais genérico. Representações da natureza são valorizadas nos grafites, presentificando muitos animais e plantas. Os 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 transeuntes. O

³¹ O processo de inferência contempla, aqui, também conversas com pichadores.

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 e preenche de significados cada intervenção.

Além dos nomes e vulgos, no uso do verbal dominam afirmações e ordens. Há muitas perguntas manifestas, mas aparecem menos. A manifestação linguística explicita o propósito comunicacional, pressupondo a interlocução e enfatizando a atuação sobre o outro, especialmente no uso do imperativo e das interrogações. O vínculo com o outro é solicitado. Questionamentos e propostas são apresentados. O fluxo sígnico é pautado. No *continuum* semiótico, a potência de estranhamento se faz presente, então, de modo gritante. Mas mesmo sutil, o *musement* pode ser acionado por cada perturbação despertada pela «mancha», inclusive nas opções poéticas e agradáveis a corações e mentes. O que o garante é a potência do gesto transgressor, a apropriação do espaço público via o pintar comunicação.

É comum uma pichação gerar outra, não só como parcerias na ocupação do espaço, mas como interferências no já manifesto. Assim, é exposto o diálogo entre as intervenções, que se complementam ou se questionam entre si. Campos (2017, p. 230) sintetiza nossa impressão:

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.



Brasília, out. 2017.
Fonte: nossa autoria.



Viseu, nov. 2019.
Fonte: nossa autoria.

Na tensão entre similitudes nas diversas formas do pichar e sua contextualização territorial aparecem algumas diferenças. Escolha do local, cuidados com o suporte, cores preferidas parecem indicadores da relação com os lugares ocupados e os espaços provocados.

Em Brasília, dominam o colorido e formas arredondadas, que preenchem as passarelas subterrâneas do Eixo Monumental. Mesmo em pequenas inscrições, à caneta, o vermelho e o verde marcam presença e acompanham o preto. Além disso, em Brasília os prédios são pouco verticalizados, e predominam pichações na altura dos transeuntes. Os *bombs* reinam, especialmente no Setor Comercial Sul.



Brasília, out. 2016.
Fonte: nossa autoria.



Brasília, maio 2017.
Fonte: nossa autoria.

São Paulo e Rio de Janeiro são famosas por suas pichações. Em Sampa, destaca-se seu icônico pixo, quase sempre no alto dos edifícios, e o Beco do *Batman*, que atrai turistas por seus grafites.

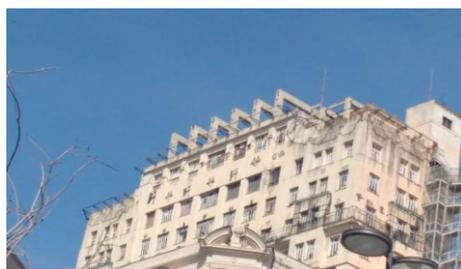


São Paulo, nov. 2016.
Fonte: imagem da internet.



São Paulo, Beco do *Batman*, out. 2019.
Fonte: nossa autoria.

No Rio de Janeiro, onde o pixo é conhecido como xarpi³², chamam a atenção os imensos murais – de Cobra e outros – próximo ao Museu do Amanhã e associados tanto ao abandono quanto à revitalização do lugar.



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



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

Aveiro (Portugal) é capital do distrito homônimo e tem boa dinâmica universitária. Pequenas inscrições verbais são comuns. Os *bombs* e *tags* dominam os canais que 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.

³² O xarpi caracteriza um código que inverte as sílabas das palavras. Assim, xar-pi corresponde a pi-xar.



Aveiro, out. 2019.
Fonte: nossa autoria.



Aveiro, jan. 2020.
Fonte: nossa autoria.

Lisboa tem a pichação³³ hoje como um dos seus atrativos. Parece que, associado ao investimento no turismo, as intervenções deram ares de modernidade às cidades portuguesas.



Lisboa, jan. 2019.
Fonte: nossa autoria.



Porto, jan. 2020.
Fonte: nossa autoria.

Em Sevilha (Espanha), 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. Raramente há pichações no alto, acima de portas e janelas. Predominam frases de protesto ou questionamentos em *spray* e há muitos *stickers* em placas e postes.

³³ Conforme <https://www.nit.pt/fora-de-casa/na-cidade/sab-turismo-de-lisboa-cria-a-nova-rota-de-arte-urbana>. Recentemente, porém, aponta-se 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: 16 fev. 2021.



Sevilha, fev. 2020.
Fonte: nossa autoria.



Sevilha, fev. 2020.
Fonte: nossa autoria.

Em Havana (Cuba), há uma diferença clara entre a pichação como algo não autorizado e as pinturas feitas para propaganda oficial do Estado. Nas pichações, é nítida a opção por imagens, predominantemente de humanos ou personagens fictícios.

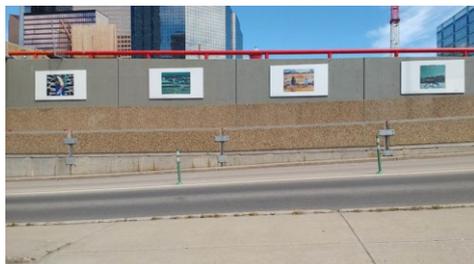


Havana, nov. 2017.
Fonte: nossa autoria.



Havana, nov. 2017.
Fonte: nossa autoria.

Em Calgary (Canadá), cidade de conglomerados petrolíferos, há muitos grafites, mas não são pichações, já que as obras são arte pública – viabilizada por edital³⁴, que monetariza as obras para o espaço urbano. Tudo muito limpo e organizado; triste.



Calgary, jun. 2016.
Fonte: nossa autoria.



Calgary, jun. 2016.
Fonte: nossa autoria.

Os registros imagéticos das pichações permitem que vislumbremos a potência de sua estética. Os traços manifestos guardam semelhanças em diferentes cidades do mundo: a opção pela visibilidade, por 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 reconhecimento – quanto com provocações aos cidadãos, via ordens, perguntas, poemas ou imagens. Mas há diferenças, que se delineiam mais na semiosfera do que nas características da intervenção em si: 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 signo provocador e comunicador da alteridade urbana.

Além disso, perder-se do fluxo, olhar com outros olhos, reparar em detalhes do chão, da arquitetura, das placas, no comportamento das pessoas – quase todas em movimentação automática –, sentir o cheiro dos espaços no momento, ouvir os sons que os constituíam foram opções importantes que proporcionaram a percepção da dissonância, do atrapalhar a urbe. Foi necessário manter-nos sempre posicionados

³⁴ Conforme <https://www.calgary.ca/categories/subcategory-arts-culture-grid.html>. Acesso em: 02 mar. 2021.

fisicamente à direita nas ruas, para podermos ser ultrapassados 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. Frente a desenhos, as opiniões suavizavam um pouco e chegavam a defender a arte urbana como melhor do que locais cinzas 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, mar. 2017.
Fonte: nossa autoria.



Brasília, out. 2015.
Fonte: nossa autoria.

Em Aveiro, vimos um pichador com sacolas plásticas e uma pasta. Colava lambes, com imagens artísticas e icônicas da cultura local: as salineiras, o marnoto³⁵, são gonçalinho. Muito afoito, colava e fotografava o lambe carregado de cola com rapidez, mesmo sem a ação perturbar alguém.



Aveiro, set. 2019.
Fonte: nossa autoria.



Aveiro, jul. 2019.
Fonte: nossa autoria.

³⁵ O homem que recolhe o sal nas salineiras.

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 (SANTOS, M., 1994).



Paris, jan. 2019.
Fonte: nossa autoria.



Aveiro, ago. 2019.
Fonte: nossa autoria.

4 PONTES PARA CAMINHOS INTERPRETATIVOS

O signo pichação atua na vivência cotidiana urbana. Parece-nos que sua semiose valoriza o elo relacional entre os cidadãos e provoca cogitações de outras realidades. A Semiótica Peirceana permite que compreendamos como se dá essa tensão, como a interação do coletivo, em *continuum*, constrói possibilidades interpretativas e de diferentes experiências. A observação de pichações em várias cidades proporcionou um percurso de análise sustentado na vivência da dissonância e na noção de sua intensidade semiótica. Uma reflexão mais detalhada e profunda sobre os dispositivos sógnicos e a tensão vivenciada por pichadores e transeuntes na produção da pichação, pode auxiliar na compreensão dessa semiose de forte potência

iconoclasta. Contudo, podemos entender que, como operador de sentidos, a pichação é capaz de ativar dimensões criativas e de noções de pertencimento, contribuindo na espacialização das cidades. 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.

REFERÊNCIAS

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.

BARRENA, Sara. Charles S. Peirce: Razón creativa y educación. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, Maracaibo, v. 13, n. 40, p. 11-37, mar. 2008a.

BARRENA, Sara. El 'Argumento Olvidado' de C. S. Peirce cien años después: Dios, juego y símbolo. **Methodus**, 3, p. 23-45, 2008b.

CAMPOS, Ricardo. As vozes e os sussurros das paredes de Porto Alegre. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 18, n. 44, p. 229-235, jan/jul. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/75743/43148>. Acesso em: 18 fev. 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: Intelelex. 1931-58.

CSP – Cadernos de sistemática peirceana. Bogotá, Centro de Sistemática Peirceana, n. 1, 2009.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Do desenho ao design: um percurso semiótico? **Revista Galáxia**, n. 7, p. 49-58, Abril de 2004. Disponível em: <http://www.revistas.pucsp.br/galaxia/article/viewFile/1370/853>. Acesso em: 13 abr. 2019.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. As mediações da paisagem. **Líbero**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 43-50, jun. 2012. Disponível em <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/3-As-media%C3%A7%C3%B5es-da-paisagem.pdf>. Acesso em: 17 maio 2018.

LEFÈBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Universitat de València: Frónesis, 1996.

PEIRCE, Charles Sanders. **La ciencia de la semiótica**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins fontes, 2014.

RUSSI, Pedro. Estética comunicativa das pichações. *In: Grupo de Trabalho “Estéticas da Comunicação”, do XVIII ENCONTRO DA COMPÓS, PUC-MG, Belo Horizonte-MG, jun. 2009. 17p.*

RUSSI, Pedro. **Grafitis: trazos de imaginación y espacios de encuentros**. Barcelona: Editorial UOC, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016a.

RUSSI, Pedro. Prolegômenos ao jogo. *In: _____*. Eugenio d’Ors e Charles S. Peirce: jogo e pragmatismo em ação [recurso eletrônico]. Sarapuí, SP: OJM, p. 9-17, 2016b.

SANTOS, Fátima A., CÂMARA, Rogério J. Comunicação visual nas fachadas da via W3 Norte em Brasília: índice dos modos como a cidade moderna é vista e interpretada. *Revista de Design, Tecnologia e Sociedade*, 1(1), p. 15–32, 2014.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: EDUSP, 1994.

SILBERSTEIN, Emília. Ciência como ação criativa em Eugenio d’Ors e Charles S. Peirce. *In: _____*. Eugenio d’Ors e Charles S. Peirce: jogo e pragmatismo em ação. [recurso eletrônico]. Sarapuí, SP: OJM, p. 140-161, 2016b.

SILVA, Armando. El graffiti como parte de los imaginarios urbanos. Bogotá, out. 2006. *In: Alonso Gil*. Disponível em: <http://www.alonsogil.com/textos-articulos-3/armando-silva-el-graffiti-como-parte-de-los-imaginarios-urbanos/>. Acesso em: 28 abr. 2017.

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: 6 maio 2021.

SOBRE OS AUTORES

Ursula Betina Diesel

Doutoranda em Comunicação Social pela Universidade de Brasília. Mestre em Comunicação Social, com ênfase em Semiótica, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

E-mail: ursuladiesel@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0722-4165>

Pedro Russi

Doutor e Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Professor Agregado no CENUR-LN/UDELAR Sede Paysandú. Professor Colaborador no PPG-Comunicação, FAC (Faculdade de Comunicação) na Universidade de Brasília.

E-mail: pedrorussi@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7086-6825>

COMO CITAR ESTE ARTIGO

DIESEL, Ursula Betina; RUSSI, Pedro. Em torno da pichação e sua semiose, uma reflexão. **Passagens:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 12, n. 1, p. 160-187, jan./jun. 2021.

RECEBIDO EM: 10/05/2021

ACEITO EM: 10/06/2021
