



Discurso urbano e enigmas no Rio de Janeiro: pichações, grafites, decalques
Urban discourse - enigmas in Rio de Janeiro: tagging, graffiti, decals

Bethania Mariani*
Vanise Medeiros**

Resumo:

Neste artigo são retomadas reflexões de Freud e Lacan para, no campo teórico, nas fronteiras pontilhadas entre a Análise do Discurso e a Psicanálise, compreender o funcionamento de certas formas de pichação, grafite e decalque presentes no Rio de Janeiro. Nossa pergunta incide sobre os modos de inscrição de seus habitantes contemporaneamente: o que pichações, grafites e decalques dão a ler? Ou ainda, não teríamos nos muros com decalques, pichações e grafites tentativas de inscrição do sujeito em sua errância pelo espaço urbano? Retomamos ainda uma das questões que ficou em trabalho anterior (Mariani e Medeiros, 2013), qual seja, a que diz respeito a arte como resistência.

Palavras-chave: discurso urbano, subjetividade, arte, resistência

Abstract:

In this article reflections of Freud and Lacan are used to, in the theoretical field and at the dotted border between Discourse Analysis and Psychoanalysis, understand the function of certain types of tagging, graffiti and decal present in Rio de Janeiro's streets. Our inquiry focuses on the modes of inscription of the city's contemporary inhabitants: what can we read in tagging, graffiti and decals? On the other hand, with these walls covered with decals, tagging and graffiti, don't we have attempts at registry by people in their wanderings through the urban space? In this work we resume our discussion on the topic of art as resistance that featured in an earlier work (Mariani and Medeiros, 2013).

Keywords: urban discourse, subjectivity, art, resistance

* Professora Associada IV do Departamento de Ciências da Linguagem da Universidade Federal Fluminense, pesquisadora IC do CNPq e Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ. E-mail: bmariani@id.uff.br. Universidade Federal Fluminense, Centro de Estudos Gerais, Instituto de Letras. Rua Visconde do Rio Branco, s/n. Gragoatá, CEP 24210350 - Niterói, RJ - Brasil

**Professora adjunta da Universidade Federal Fluminense, e-mail: vanisegm@yahoo.com.br Universidade Federal Fluminense, Centro de Estudos Gerais, Instituto de Letras. Rua Visconde do Rio Branco, s/n. Gragoatá, CEP 24210350 - Niterói, RJ - Brasil

*A memória é redundante:
repete os símbolos
para que a cidade comece a existir.*
(Calvino, 1993)

1. Princípios

“A melhor imagem para representar o inconsciente é Baltimore pela manhã. Onde está o sujeito? É preciso achá-lo, como se fora um objeto perdido. Mais precisamente, este objeto perdido é o suporte do sujeito e muitas vezes é algo bem mais objeto (...).”, afirma Lacan (1976, p. 201) em conferência proferida na Universidade John Hopkins, em 1966. No auge do estruturalismo, Lacan fala para uma plateia de intelectuais americanos sobre o inconsciente a partir de uma imagem poética sobre a cidade de Baltimore, tal como ele a viu ao amanhecer, quando preparava sua palestra. “Disse a mim mesmo que tudo o que eu podia ver, exceto algumas árvores ao longe, resultava de pensamentos, pensamentos ativamente pensantes, nos quais não era totalmente óbvia a função desempenhada pelos sujeitos. De qualquer modo, lá estava, neste espectador muito mais intermitente, ou mesmo fugaz, o chamado *dasein*, como uma definição do sujeito.” (LACAN, id.ibid.) Nessa maneira de definir o inconsciente, Lacan relaciona uma cidade – um lugar, portanto -, as pessoas que nela vivem, o público presente em um dado momento em um auditório e o sujeito, como um objeto que não é facilmente localizável, cuja função não é totalmente óbvia.

A relação entre inconsciente e cidade já se encontrava em Freud, que, com suas analogias arquitetônicas e pictóricas, situa o inconsciente enquanto “lugar de vida e articulado” (LAURENT, 2007, p. 94 e ss), em que espaço e tempo se entrecruzam de forma concentrada, estruturada, sem origem definida e sem estar visível para seus habitantes. Sobre a cidade de Roma, Freud alude às ruínas, aos restos que com seus vestígios permitem leituras dos historiadores sobre uma civilização desaparecida. Tais ruínas, em seu jogo entre o que restou e o que desapareceu, formam um texto lacunar que para Freud pode ser lido, visto ou escutado. Lacan nos falará dos restos de uma escrita letrada cujo enigma, nunca a ser totalmente decifrado, permanece se reinscrevendo a partir do que foi perdido. No caso de Baltimore, é a atualidade de uma cidade do Novo Mundo, “ao amanhecer” de um novo dia, em um outro continente que dá a ver os restos do assim chamado velho mundo: fragmentos marcando a presença de sua ausência necessária para que um outro se constituísse. Na definição de inconsciente

como Baltimore no momento do amanhecer, certamente a história da cidade tem sua relevância, mas a ênfase não está nas camadas arqueológicas de sua historicidade, tal como Freud pensava ao tecer suas analogias entre o inconsciente e Roma.

Se somos estruturalistas naquele longínquo ano de 1966, e se ainda hoje fazemos ecoar as analogias propostas por Freud e Lacan, então podemos compreender a cidade como um lugar simbólico com uma gramática própria que nem sempre se dá a ver: regras urbanísticas e administrativas regem seu funcionamento ao mesmo tempo em que uma outra lógica, própria e não totalmente visível, fura o esperado do urbanismo fazendo eclodir fluxos não previstos de subjetivações ali inscritas. Laurent (*idem*) chama atenção exatamente para essa visada poética e metafórica da cidade como a colocação “em ato do texto inconsciente.” Comparando Freud com Lacan, afirma: “A estratificação do tempo que revela o discurso arqueológico é substituída pela estratificação lógica que opera a estrutura.” (LAURENT, *idem*) Em outras palavras, Baltimore e o inconsciente funcionam de modo análogo na batida da sincronicidade, na simultaneidade das relações entre espaço e tempo que, se dão a ler um texto, permitem entrever a presença do sujeito lá onde ele não é previsto pelas regras urbanísticas: sujeitos que de modo pontual, fugaz e em permanente movimento, não se deixam apreender em sua errância de tentativas de inscrição de significante a significante nos muros da cidade.

O texto que aqui apresentamos – *Discurso urbano e enigmas no Rio de Janeiro: pichações, decalques, grafites* –, retoma essas reflexões de Freud e Lacan para, no campo teórico, nas fronteiras pontilhadas entre a Análise do Discurso e a Psicanálise, compreender o funcionamento de certas formas de pichação, grafite e decalque presentes no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, assim como Baltimore, também foi construída a partir de um velho mundo, na fricção entre discursos que se antagonizam, se interceptam, se afastam ou se misturam. Que restos não simbolizados dessas fricções se inscrevem no Rio? Nossa pergunta incide sobre os modos de inscrição de seus habitantes contemporaneamente: o que pichações, grafites e decalques dão a ler? Ou ainda, não teríamos nos muros com os decalques, pichações e grafites tentativas de inscrição do sujeito em sua errância pelo espaço urbano? Algumas dessas inscrições são poéticas, outras são palavras de ordem que materializam gestos de resistência às instâncias de poder. São essas marcas que pretendemos abordar tomando-as a partir da indicação dinâmica de espaço/tempo, como vimos acima.

1.1 Retomada breve...

Em trabalho anterior (MARIANI e MEDEIROS, 2013), quando focamos as obras que a secretaria municipal se propôs a desenvolver no Rio de Janeiro tendo em vista a expansão do chamado “Porto Maravilha”, analisamos pichações feitas pela prefeitura que, nos processos autoritários de desapropriações de algumas áreas urbanas, produzia o que chamamos de dessubjetivação: em pouco tempo, um morador se via na contingência de sair do lugar onde morava para ser realocado em outro lugar, um lugar a ser definido pela prefeitura da cidade. Destruía-se um espaço e uma memória em nome de técnicas urbanísticas que visariam à melhoria da circulação e da mobilidade. Na destruição do espaço, não teríamos, também, a destruição do sujeito e um apagamento da temporalidade? Esta é uma questão em aberto.

A falta de transparência para essas ações, materializada nas pichações oficiais, transformava o morador, um cidadão, em um sem lugar no corpo da cidade. Como forma de resistência, apresentamos os gestos de um fotógrafo que, com imensas fotografias de rostos de moradores coladas nos muros do bairro, tornava visível o corpo que a prefeitura estava esvaziando de sentido com as desapropriações. Partimos de questões que dizem respeito ao urbano e ao sujeito que aquele trabalho ainda nos suscita.

2 – Formulações e Inquietações

Entendemos a cidade como uma estrutura dinâmica de tempo e espaço que funciona em ato: como pensamentos articulados, aqueles vinculadas às técnicas urbanísticas que tentam homogeneizá-la de forma pragmática e a-histórica, e pensamentos fora da significação usual, funcionando em outra lógica, ou seja, pensamentos que furam qualquer possibilidade de injunção de totalidade para o urbano. (Laurent, *idem*). Em termos de Análise do Discurso, retomamos a maneira de refletir tal como Orlandi (2001, entre outras publicações) tem formulado: um espaço simbólico sempre não-todo atravessado por diversas e distintas discursividades que buscam incessantemente significá-lo. Ou ainda, compreendemos a cidade como um “espace matériel concret fonctionnant comme un site de signification qui demande des gestes d’interprétation particuliers.” (ORLANDI, 2001, p. 107). Como a Análise do Discurso nos alerta, a necessidade de significantização impera para o sujeito pragmático (Pêcheux, 1990 [1988]), mas frente ao real da cidade, em sua historicidade contemporânea, algo sempre escapa, restos de fricções buscam se fazer ouvir. É nos

muros, nas pilastras, nas grades, no chão que o sujeito tenta se fazer ouvir, dar a ler esse resto não significantizado.¹

A posição de trabalho da Análise do Discurso, como sabemos, incide na compreensão do funcionamento das materialidades discursivas “implicadas em rituais ideológicos, nos discursos filosóficos, em enunciados políticos, nas formas culturais e *estéticas, através de suas relações com o cotidiano, com o ordinário do sentido.*” (PÊCHEUX, 1981, p. 49, grifo nosso) A compreensão do funcionamento dessas discursividades que imbricam cotidiano e ordinário do sentido supõe um trabalho de entremeio teórico no qual o registro da língua, da história e do inconsciente estão entrelaçados, ou, se quisermos ficar no entremeio pontilhado da Análise do Discurso com a psicanálise, trazemos real, simbólico e imaginário.²

2.1 Distinções pontuais

Antes de prosseguir, já trazemos uma distinção entre pichações e o que chamamos de decalques que aqui estamos tomando como inscrição planejada pelo artista, feita em atelier, como forma de intervenção que pode ser repetida, reproduzida. Na fotografia 1 a seguir, nesse muro de esquina da rua Paissandu, rua que fica no Flamengo, bairro da zona sul carioca, depreende-se a justaposição entre pichações anônimas e decalques igualmente anônimos, mas feitos de formas distintas e produzidos em ateliê: “RUA RUA RUA”, “RITMO DA PRAÇA” e “DEROLE”. Os decalques geralmente reproduzem palavras, expressões e, eventualmente, desenhos. Os três decalques abaixo encontram-se espalhados em várias ruas desse bairro (d)escrevendo a própria urbanidade de várias maneiras. Assim, o decalque “RUA” se dobra sobre a rua, e “RITMO DA PRAÇA” se dobra sobre uma praça que fica próxima. “DEROLE”, por sua vez, escreve em uma única palavra o movimento urbano do *rolezinho*, e assim sugere (ou convida?) que se dê rolé.³

¹ E é, também, nas revoltas, nas lutas, no quebra-quebra, nas passeatas, nos gritos....

² Algumas dessas reflexões estão em Mariani, 2011 (projeto de pesquisa enviado ao CNPq).

³ Observe-se que há, também, um site chamado derole.com.br



Fotografia 1: Muro no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro
(foto de Bethania Mariani em 21 de junho de 2014)

O decalque urbano, como forma de manifestação artística e anônima, está nos muros também como palavra de ordem, como poesia, como imagem. Vejamos as fotografias 2 e 3 a seguir.



Fotografia 2: Pilastra no bairro do Catete, Rio de Janeiro
(foto de Bethania Mariani em 1 de julho de 2014)



Fotografia 3: Muro no bairro do Catete, Rio de Janeiro
(foto de Bethania Mariani em 1 de julho de 2014)

“AQUI NASCEM AS FLORES”, “AS IDEIAS VOLTARÃO A SER PERIGOSAS”, “FUCK FIFA”, “COPA PRA QUEM?” e “RUA” são palavras e expressões que vem se proliferando nos muros da cidade do Rio de Janeiro, sobretudo após as manifestações de junho de 2013. Se, em “Aqui nascem as flores”, tem-se uma paráfrase de “Aqui as flores nascem do concreto”, enunciado de um blog de um projeto de teatro⁴, em “as ideias voltarão a ser perigosas”, coloca-se em circulação enunciados que se encontram, por exemplo, no facebook do Anonymous Rio e em muros de Campinas⁵, deslocando, neste caso, o tempo verbal no passado (“voltaram”) para o futuro (“voltarão”).

Aqui sinalizamos, como proposta ainda a ser mais investigada, as cadeias de movimentação significativa por onde o sujeito tenta dizer desse resto que a cidade não tem como significar, muitas vezes em função das regras urbanísticas. Em outras palavras, pensamos que no movimento que está na tela do computador e nos muros da cidade em um ir-e-vir que protesta e poetiza querendo fazer-se ouvir.

Voltemos para as pichações. Na fotografia 4, veem-se pichações anônimas e, também, pichação da sigla SMH. Está pichado “SMH 12”.

⁴ <http://andaimpoeticas.blogspot.com.br/2011/07/aqui-as-flores-nascem-do-concreto.html>

⁵ Observe-se o site <http://olheosmuros.tumblr.com/post/60475479405/as-ideias-voltaram-a-ser-perigosas-campinas-sp>



Fotografia 4: Muro no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro
(foto de Bethania Mariani em 21 de junho de 2014)

Em nosso outro trabalho (MARIANI e MEDEIROS, 2013), dissemos que a pichação do ponto de vista do poder instituído é compreendida como “sujeira nas paredes dos muros, dos monumentos e das casas, ou pode ser lida como marcas que delimitam territórios, que escrevem histórias de grupos socialmente discriminados ou que reivindicam um espaço de fala”. Naquele trabalho, estava em jogo o gesto contraditório do estado: punindo aquele que picha e, ao mesmo tempo, pichando a casa do morador do Morro da Providência, apontada como a primeira favela da cidade do Rio de Janeiro⁶. Aqui queremos retomar e adentrar um pouco mais nesta reflexão sobre a pichação pensando ainda a sigla SMH que antes se inscrevia pela pichação por parte do estado nas casas a serem derrubadas e que, em momento posterior (em 2014), passa a aparecer nos muros de um bairro de classe média na zona sul do Rio de Janeiro. Um gesto que faz equivocar a sigla: novamente uma pichação do estado ou, de uma outra posição que a captura e a espalha pela cidade (re)escrevendo e equivocando a proscrição?

Pichação e grafite constituem contemporaneamente duas formas de manifestação na cidade sobre as quais se produzem distinções várias. A pichação é punida pela lei e o

⁶ Há uma extensa bibliografia histórica que aponta tal favela como a primeira e como origem do nome favela.

grafite é por ela legitimado. Duas leis, portanto, as fazem significar diferentemente⁷: uma é posta como sujeira; a outra, como arte; e assim sentidos vão sendo produzidos sobre a cidade a partir da normatização do urbano. Vamos aqui recuperar um documentário sobre pichação – *Pixo*⁸ – a fim de pensar um pouco mais tal prática e, como é nosso objetivo, refletir sobre as inscrições nos muros da cidade.

Vários são os depoimentos neste documentário proferidos por parte do sujeito que picha: “pixo⁹ é agressão”, “pixo é audacioso”, “não é arte”, “não tem nada de grafite não”; “arte como crime; crime como arte”¹⁰; é “esporte da periferia”; “é um lazer”; é “arte que fica no limite da vida”; “se fosse igual ao grafite, ninguém estava fazendo”; é “protesto”, é “grito da periferia”. São, pois, enunciados que denunciam a fronteira da arte, o risco da vida, o gesto que transgride, o grito. E também a escrita: “agente verticalizador das letras” de uma cidade que funciona como “caderno de caligrafia gigante”. No documentário, uma narrativa, tecida pelos depoimentos dos pichadores, traz uma história da pichação/grafite: as pichações teriam sua origem em Nova Iorque nos logos das bandas de rock que, por sua vez, se inspiraram nas escritas dos primeiros alfabetos dos bárbaros na Europa. Letra que se faz escrita e que se faz letra-escrita, as pichações surgiram nos anos 80 em São Paulo, continua o narrador, como desdobramento do movimento punk. Antes do que ele vai apontar como pichação, durante a ditadura no Brasil, o que se tinha nos muros, nas viaturas policiais e nos transportes eram enunciados como “Abaixo a ditadura”, escritos “numa estética legível para qualquer um ler”. A elas se seguiram pichações poéticas, a que nos referimos anteriormente. Uma observação nossa: elas continuam existindo, e a elas se acrescentam os decalques, como já mostramos. A pichação, feita com spray, não é, seguindo o depoimento, para “qualquer um ler”. “Os símbolos formam uma língua, mas não aquela que você imagina conhecer”, nos avisa Calvino (1993). Nela, pichação, se tem uma escrita outra, uma estética outra que faz da cidade um imenso caderno... indecifrável para uns e legível para outros... uma cidade que berra! Ou ainda, com Orlandi (2012):

⁷ No que tange à pichação, a mais recente lei é a que comparece no artigo 65 (lei de crimes ambientais) número 9.605/98. Já o grafite foi retirado da criminalidade com a Lei n. 12.408/2011.

⁸ É interessante observar a resistência que se faz também pela ortografia grafando-se com x, pixo, e não com ch, da oficial, picho.

⁹ Vamos manter a grafia do título do filme e dos enunciados que aparecem por escrito

¹⁰ Este enunciado é de uma pichação em um prédio em SP que aparece no documentário em foco.

“Todas estas manifestações significantes portam a marca da insistência em se fazer visível e, de outro lado, elas são relações imbricadas com a magia da palavra, da letra reenviando para além dela ao lúdico, ao não realizado (a letra como metáfora).” (ORLANDI, 2012, p. 88)

Voltando à sigla SMH no Morro da Providência, dissemos que funciona como a assinatura do estado sobre casas serem derrubadas: dobra que se apropria da caligrafia proscrita do outro para novamente proscrevê-lo, agora no corpo da casa. Letra do outro como letra outra em seu próprio corpo. A resposta lá, no Morro da Providência, foram as fotos que trouxeram de dentro da casa para as suas paredes externas o rosto do anonimato. Momento seguinte, a sigla ganha outros muros, passa a circular pela cidade produzindo o equívoco de sua assinatura: pelo estado, poderíamos supor no estupor de um primeiro encontro? Pelo gesto – de protesto? do artista? – que a reduplica produzindo assim uma dobra sobre o dizer do outro?¹¹

SMH: pichação que portava um enigma no Morro da Providência (“marcou minha casa sem me informar do que se trata”, cf. MARIANI e MEDEIROS, 2013); pichação que porta agora outro enigma (feita pelo Estado?) no Flamengo. Antes, na Providência, do enigma se sabia ser assinatura do Estado; no novo espaço se faz citação: se trata de assinatura do estado, como sabem alguns, intervindo em bairro de classe média indicando casas e/ou prédios a serem derrubados, ou de uma sigla que se desdobra como citação? Repete-se a sigla de outro lugar, aquela que compareceu nas casas do Morro da Providência e, seja como for, permanece o enigma para o habitante que circula, seja morador ou não do bairro. Por repetir e por portar o enigma, podemos pensá-la como uma citação-trocadilho: não aquela que joga com a ilusão da manutenção do sentido uma vez que se teria o significante, mas aquela que faz estranhar sentidos no significante que ali se apresenta.

O trocadilho, de acordo com Authier-Revuz (1995), é uma forma de heterogeneidade mostrada podendo ser ou não ser marcada e estabelece uma não coincidência nos interlocutores. Com o trocadilho, diremos que duas posições se fazem ouvir em dissonância: repete-se um outro dizer fazendo dissoar na sua própria formulação. Mas não se trata tão somente de dizer o outro para desdizê-lo em seu dizer, mas de assinalar e fazer portar sentidos outros em seu dizer.

¹¹ Recentemente o muro que se encontra nas fotografias 1 e 2 foi restaurado e pintado. Imposição do estado?

A partir do que Authier afirma, podemos dizer que trocadilho mostra que significado não se cola ao significante, posição de trabalho da psicanálise em sua visada lacaniana. Orlandi (2001), pensando a cidade como espaço simbólico-político, aponta que o trocadilho

“met em question la façon de signifier l’alterité dans la ville car l’autre, qu’il métaphorise, prend la forme de la ville même. Il attire notre attention vers des évidences, des représentation collectives – les automatismes de langage – qui par ce processus, où joue le dédoublement, acquièrent des sens différents (transfer).” (ORLANDI, 2001)

Se o real da cidade é, conforme a autora, saturado pelo discurso, diríamos, das técnicas urbanas, que, apoiando-se no consenso e na normatividade, integra apagando as diferenças, diremos que a sigla SMH, se a compreendemos como citação-trocadilho, que circula em espaço outro, denuncia tal apagamento. Produz a equivocação que retira da (in)visibilidade – também produzida pelo cotidiano da cidade – o outro. Porém, essa sigla pode ser também a reprodução do gesto autoritário de uma prefeitura que se considera inimputável ao fazer suas próprias pichações. Nesse caso, permanece a contradição do estado, conforme já discutimos (MARIANI e MEDEIROS, 2013).

3. Questões que ainda inquietam

Uma das questões que nos ficou – e ainda fica – da reflexão que promovemos sobre a sigla e as fotos no Morro da Providência (MARIANI e MEDEIROS, 2013) foi a da arte como resistência. Pensar na arte como resistência significa pensá-la para além de denúncia e reação, como portando um poder de subverter um estado de coisas. É este o ponto que iremos tocar agora e, para isto, lançamos mão de Rancière. Antes é necessário lembrar que não está aqui uma discussão se a arte tem ou não um caráter político, mas a arte que se propõe como ação política, daí trazermos Rancière em seu texto “Les paradoxes de l’art politique” (2013).



Fotografia 5 (foto de Bethania Mariani em 21 de junho de 2014)

Tanto no decalque quanto na pichação temos a inscrição do político na arte urbana, seja pela letra indecifrável para alguns, seja pelo que se insere numa escrita estética legível, conforme podemos ver na fotografia anterior.¹² Rancière nos lembra que:

“Après le temps de la dénonciation du paradigme moderniste et du scepticisme dominant quant aux pouvoirs subversifs de l’art, on voit de nouveau affirmée un peu partout sa vocation à répondre aux formes de la domination économique, étatique et idéologique.”(RANCIÈRE, 2013, p. 56)

¹² Não está sendo considerado nesse trabalho o grafite.

Se nos tempos atuais a questão do poder subversivo da arte retorna – e podemos aqui lembrar as manifestações no Brasil a partir de 2013 que se deram e se dão com o político aliado, ancorado e significado pelo gesto estético –, ele vai mostrar que isto se ocorre, no entanto, de formas diversas e contraditórias. Por exemplo, o desejo de repolitizar as artes se manifesta contemporaneamente, entre outros modelos por ele trabalhados, no modelo mimético, isto é, um modelo com raízes na representação mimética que, embora contestada desde o século XVIII, ainda comparece de diferentes maneiras na nossa contemporaneidade. Tal modelo se sustenta numa relação de causa e efeito: a arte nos deixaria revoltados mostrando coisas revoltantes. Trazendo um exemplo de fotografias em galerias sobre vítimas de um extermínio ético, ele pergunta, entre outras coisas, que esperar de tal representação? A revolta contra os carrascos? Uma simpatia sem consequência por aqueles que sofrem? Uma cólera contra os fotógrafos que fazem da destruição humana ocasião de uma manifestação estética? Ou a indignação contra o olhar cúmplice nas populações e em seu estatuto degradante de vítimas? Conforme Rancière, supondo a arte como um espelho – daí a ilusão, diríamos, de passagem ao ato por intermédio da arte –, tal posição se insere em um modelo pedagógico da eficácia da arte que pressupõe um “continuum sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d’une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs”(Ib, p. 60). Não há, contudo, razão alguma, ele lembra, para que o choque diante de tal ou qual obra se traduza em compreensão da razão das coisas, nem para que ela produza uma decisão de mudar o mundo (*ibidem*, p. 74). Sua crítica incide sobre o equívoco de supor uma transmissão calculável entre “choc artistique sensible, prise de conscience intellectuelle et mobilisation politique” (*ibidem*, p. 74) e não na possibilidade de eficácia da arte.

Em outro modelo, forte no início do século XX e do qual ele vai indicar como ancorado numa lógica ética, os pensamentos, seguindo sua explicação, não estão mais nos corpos ou imagens representadas, mas diretamente incorporadas aos hábitos da comunidade. Ambos supõem uma pedagogia: uma mediada pela representatividade; outra pela prontidão ética. Ambos polarizam as reflexões sobre política da arte hoje em dia e obscurecem um terceiro modelo, o do dissenso, isto é, aquele que suspende a relação direta entre arte e seu efeito. Este outro, que ele compreende como novas formas de, por exemplo, circulação da palavra, da exposição, do visível, rompe com as formas antigas e com os dois outros modelos, tanto o mimético quanto o ético “des productions à des fins sociales” (*ibidem*, p. 67).

A reflexão de Rancière que trazemos nos interessa por alguns outros motivos além destes modelos que ele pontua. Em primeiro lugar, por colocar em cena a relação por vezes maldita (e, acrescentamos, mau dita) entre arte e política. E aí cabe sua distinção entre poder e política. No que se refere à política, é preciso registrar que esta não é, para ele, exercício do poder ou luta, mas “l’activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets comuns” (Ib, p. 66). Uma atividade que não se dá sob a égide do consenso – uma forma de governança ‘moderne’ (as aspas são dele, p. 75) que apaga a dominação capitalista sob o rótulo de, como aponta, uma sociedade democrática ou de individualismo de massa – do heterogêneo que inscreve a cidade, e assim, podemos acrescentar, faz valer a divisão de sentidos – o político, conforme Guimarães – que constitui a sociedade. Se voltarmos as fotografias que trouxemos, vemos nos muros e nas pilastras em (des)organização a errância do sujeito que insiste em se inscrever na discursividade urbana. No decalque que se repete em qualquer lugar, fazendo-se poesia ou palavra de resistência; na pichação, que porta na letra o enigma em se fazendo também resistência; e na pichação do estado, que proscree e materializa a contradição.

Um segundo motivo, pela crítica que faz em relação à arte como supondo uma relação de causa e efeito. Como analistas de discurso, diremos que supor tal relação advém da ilusão de domínio e controle do dizer (e fazer artístico) que pressupõe como contrapartida a apreensão daquilo que o artista “quis dizer” (que resulta em supor e perseguir a intenção do artista). Este sujeito para o qual se supõe saber a intenção é aquele pensado cartesianamente, isto é, aquele que se imagina fonte e soberano de seu próprio pensamento. É aquele que Freud faz ruir mostrando que ele não é senhor de sua própria morada. Ademais, com tal *continuum* tem-se um paradoxo nas artes: a relação de causa e efeito repousa na transparência de sentido do objeto artístico, o que vai de encontro, portanto, a sua própria possibilidade polissêmica... Por fim, tal relação pressupõe qualquer leitura – e aí se inclui a da arte – como passível de um sentido a priori a ser desvendado, o que retira do sujeito sua historicidade – e aí indicamos a ideologia como constitutiva – e sua singularidade – e aí apontamos o inconsciente como estruturador.

Voltemos aos nossos muros. Rancière nos avisa que “un art critique est un art qui sait que son effet politique passe par la distance esthétique. Il sait que cet effet ne peut pas être garanti, qu’il comporte toujours une art d’indécidable” (ibidem, pag. 71). Talvez seja interessante pensar que a sigla-pichação, em sua repetição e equivocação

(enigma), ao circular por outros e inesperados espaços da cidade, promove esse gesto do dissenso. Ela denuncia neste fora do lugar o sem-lugar que faz parte da cidade, ainda que sua assinatura possa ser a do Estado. As condições sociais outras a fazem estranhar num possível efeito de denúncia das contradições do Estado. Por outro lado, nos lembra Calvino (1993), “A memória é redundante; repete os símbolos para que a cidade comece a existir”. As pichações se repetem para que possam existir. E com elas os decalques que metaforizam a cidade... Em ambas, o sujeito em sua errância se inscreve para dizer algo.

4. Em branco...



Fotografia 6 (foto de Bethania Mariani em 18 de setembro de 2014)

Tempos depois, o muro com suas pichações e decalques é reformado e pintado de branco. Instado pelo pragmatismo das técnicas urbanas, o branco cobre o muro apagando a materialidade que lá se inscrevia num gesto de silenciamento do heterogêneo que compõe a cidade. E expõe a contradição do discurso das técnicas de urbanidade: opera no suposto consenso (de que falam Rancière e Orlandi) que tenta fazer calar as fricções que compõem a cidade; mas o branco no muro não apaga os vestígios dos sujeitos que lá se inscreviam.

Bibliografia

AUTHIER-REVUZ, J. **Ces mots qui ne sont pas de soi: boucles réflexives et non-coïncidences du dire**. Paris: Larousse, 1995.

CALVINO, I. **Cidades Invisíveis**, Cia das Letras, 1993.

LACAN, J. Da estrutura como intromistura de um pre-requisito de alteridade e um sujeito qualquer. in: MACKSEY, R. E DONATO, E. (orgs) **A controvérsia estruturalista**. SP, Cultrix, 1966, pg 198 a 212.

LAURENT, É. **A sociedade do sintoma. A psicanálise, hoje**. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2007.

MARIANI, B. e Medeiros, V. “E quando a pichação é da prefeitura? Pichar, proscrever, dessubjetivar”, in: **Revista Rua**, no. 29, junho de 2013, LABEURB, UNICAMP.

ORLANDI, E. “La ville comme espace politique-symbolique: des paroles désorganisées au récit urbain’., **Langage et société**, no. 96, 2001

_____. “Un corps textual”, 2012, in : BRANCA-ROSOFF, Sonia; OPPERMANN-MRSAUX, Evelyne; PETILLON, Sabine; SITRI, Frédérique (orgs.) **L’hétérogène à l’oeuvre dans la langue et les discours**, Paris: Ed. Lambert-Lucas

PÊCHEUX, **O discurso: estrutura ou acontecimento**, SP: Pontes. 1990.

RANCIERE, J. **Le spectateur emancipé**. Paris: Ed. La Fabrique, 2013

DOCUMENTÁRIO PIXO: <https://www.youtube.com/watch?v=JjS0653Gsn8>

Para citar essa obra:

MARIANI, B.; Medeiros, V. Discurso urbano e enigmas no rio de janeiro: pichações, grafites, decalques. In: **RUA** [online]. 2014, Edição Especial - ISSN 1413-2109. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade.
<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

Capa: foto de Bethania Mariani.

Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB
Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

<http://www.labeurb.unicamp.br/>

Endereço:

LABEURB - LABORATÓRIO DE ESTUDOS URBANOS

UNICAMP/COGEN / NUDECRI

CAIXA POSTAL 6166

Campinas/SP – Brasil

CEP 13083-892

Fone/ Fax: (19) 3521-7900

Contato: <http://www.labeurb.unicamp.br/contato>