

PIXO: TRADUÇÃO, INTRADUZIBILIDADE E POTÊNCIA NA COMUNICAÇÃO¹

PIXO: TRANSLATION, UNTRANSLATABILITY AND POWER IN COMMUNICATION

Gabriela Ismerim Lacerda²
Nilton Faria de Carvalho³

Data de recebimento do texto: 10/08/2023

Data de aceite: 06/09/2023

RESUMO: O presente artigo aborda as tensões acionadas pelas tentativas de traduzir a pichação para o contexto institucionalizado das artes, em galerias e museus. Partimos do pressuposto de que as relações de diferença existentes nos processos tradutórios (intraduzibilidades) oferecem experiências comunicacionais de mudança, que ampliam percepções éticas e estéticas. Pela Semiótica da Cultura, trataremos dos conceitos de semiosfera e fronteira semiótica, somados à equívocidade do *perspectivismo ameríndio*, para demonstrar as tensões colocadas pela tradução do *pixo* nos espaços institucionais da arte. Ao final, sugerimos o intraduzível como potência de um *experimento comunicacional* capaz de liberar outras realidades.

PALAVRAS-CHAVE: *Pixo*. Intraduzibilidade. Artes. Potência.

ABSTRACT: The present article approaches the tensions triggered by attempts to translate pichação to the institutionalized context of the arts, in galleries and museums. We start from the assumption that the relations of difference existing in the translation processes (untranslatability) offer communicational experiences of change, which broaden ethical and aesthetic perceptions. Through Cultural Semiotics, we will discuss the concepts of semiosphere and semiotic border, added to the equivocity of *Amerindian Perspectivism*, to demonstrate the tensions posed by the translation of *pixo* in institutional spaces of art. At the end, we suggest the untranslatable as the potency of a communicational experiment capable of liberating other realities.

KEYWORDS: *Pixo*. Untranslatable. Art. Potency.

1 Uma versão reduzida deste texto foi apresentada no GP Semiótica da Comunicação, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e mestra pelo Programa de Literatura Brasileira da mesma instituição. Atualmente é docente do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). E-mail: gabriela.ismerim@gmail.com.

3 Jornalista e doutor em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo. Atualmente é pós-doutorando no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: niltonfar.carvalho@gmail.com.

Introdução

Ao afirmar que “pixo é transgressão”, Djan Cripta, pichador convidado a integrar a 29ª edição da Bienal Internacional de Artes de São Paulo, em 2010, defende a ação de cerca de 40 pichadores que, na edição anterior, em 2008, entraram na Bienal e fizeram intervenções não autorizadas no segundo piso do prédio, apelidado na ocasião pela curadoria de Bienal do Vazio (para suscitar reflexões sobre o vazio na arte). A não autorização seria elemento necessário para que a pichação integrasse a mostra para além de sua mera representação ou ilustração. Por isso, ao aceitar o convite em 2010, Djan optou por fazer “um trabalho documental. (...) Se tivesse aval da curadoria para pichar lá dentro seria representação estética da pichação. Pixo é arte conceitual”⁴. A única detida em 2008, durante ação dos pichadores, Caroline Pivetta, na época com 23 anos, afirmou que a intervenção do grupo era “o protesto da arte secreta”⁵. Esses episódios atestam a impossibilidade de levar o *pixo*⁶ a um espaço artístico institucionalizado, a não ser, como citado por Djan, de maneira documental, expondo não o objeto em si, mas um registro ou representação dele em fotografias ou em telas que se apropriam de sua estética. Djan Cripta não é um estranho a esse ambiente artístico institucionalizado, uma vez que seu trabalho passou por diversas galerias e bienais ao redor do mundo, como na 29ª edição da Bienal, quando convidado pela curadoria a integrar a exposição, escolheu levar justamente um trabalho documental do *pixo* (o que parece ser, para ele, o único possível de estar nesses espaços): as chamadas folhinhas autografadas pelos pichadores nos *points* e vídeos de escaladas⁷. É curioso pensar que essa edição da Bienal, a qual afirmava apresentar arte de rua em sua mostra, tenha também reprimido violentamente Djan, que foi encaminhado à delegacia por ter realizado

4 Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>. Acesso em 4 jun. 2019.

5 Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070>. Acesso em 4 jun. 2019.

6 Optamos pela grafia “pixo” em referência à maneira como o termo geralmente é escrito pelos pichadores em São Paulo.

7 Escaladas são as pichações feitas em prédios. Os pichadores sobem pelas janelas ou por algum detalhe da fachada até o ponto mais alto que conseguirem.

uma intervenção⁸ e pichado parte da obra *Bandeira branca*, de Nuno Ramos.

Embora nem sempre perceptível para olhos não treinados, a pichação carrega uma estética bastante própria, em que as fontes e as letras são consideradas fatores determinantes de reconhecimento e de construção de identidade, dispostas no espaço urbano de forma criativa, buscando preencher⁹ os espaços na arquitetura da cidade. Os grupos¹⁰ de pichadores se diferenciam e se reconhecem pela estética das letras e, inclusive, colecionam as *folhinhas*¹¹ coletadas em *points* de pichação. Na folha dobrada são recolhidos *pixos* diversos, representantes de diferentes regiões de São Paulo (Zona Leste, Oeste, ABC etc.), assinaturas que funcionam como registro dos encontros (em *points* e festas) e marcas temporais¹² na historicidade da pichação.

Além disso, há uma noção política¹³ no ato de pichar, a exemplo do coletivo PME (Pixo Manifesto Escrito), que escreve mensagens de protesto nas cidades (como em junho de 2013, quando escreveu “Bandeirantes Assassinos” no Monumento das Bandeiras em São Paulo). O posicionamento político da pichação se manifesta nas críticas a políticos do cenário nacional¹⁴ e no ataque às elites, o que pode ser percebido na escolha do local a ser pichado - como o antigo prédio da Polícia Federal, espaço institucionalizado de poder, no centro de São Paulo, alvo de pichações nos anos 1990 - e, sobretudo, na recusa em se comunicar com

8 A intervenção dizia: “liberte os urubus”, uma vez que dois animais vivos integravam a obra de Nuno Ramos. Segundo Djan, a intenção seria fazer chamar atenção para a marginalização sofrida pelos pichadores, fazendo um paralelo com os urubus. De acordo com ele, a intenção seria escrever “liberte os urubus e os pichadores de BH”, em referência a cinco pichadores detidos em Belo Horizonte na época. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/pichador-da-bienal-diz-ser-tao-marginalizado-quanto-urubus-da-obra-de-nuno-ramos-2946629>. Acesso em 1 jan. 2022.

9 Um muro no qual *pixos* permanecem por muitos anos, cujos espaços geralmente são preenchidos em sua totalidade pelos pichadores, é intitulado “agenda”, uma vez que recebe variados *pixos*, alguns considerados “clássicos” no movimento da pichação.

10 Existem grifes e *pixos*. Por exemplo, há a grife Os Mais Imundos, que existe há uma década e agrega *pixos* de diferentes regiões da cidade. Já o *pixo* é composto por um ou mais pichadores e pode estar também vinculado a uma grife.

11 As *folhinhas* vão do papel para os muros, nas folhas os traços são aperfeiçoados, testados. Nos encontros de pichadores, a *folhinha* é uma espécie de elemento de partilha, celebração e registro dos encontros, além de reforçar amizades e ser o ponto de partida para futuros *rolês* pela cidade.

12 Por essa razão é costume comum os pichadores indicarem as datas de seus *pixos*, escrevendo ao lado o ano em que foram feitos.

13 Embora a crítica social e política seja reivindicada pela maioria dos pichadores, esses grupos podem também manifestar discursos de poder que atravessam o senso comum e reproduzir ideias conservadoras.

14 João Dória (PSDB), no período em que foi prefeito da cidade de São Paulo, declarou guerra à pichação, ao sugerir o aumento da multa aplicada aos pichadores detidos pela política e/ou pela guarda civil municipal. Não é coincidência o fato de o político ser frequentemente “homenageado” nas pichações.

a sociedade. As letras cifradas exprimem uma comunicação minoritária usada exclusivamente pelos pichadores, que não faz parte do capitalismo tardio. Trata-se de uma arte cuja potência é a impossibilidade de circular de maneira legalizada – daí emergem reflexões sobre apropriações possíveis do espaço urbano.

Nossa discussão parte das tensões ao se pensar tradução e dos processos comunicacionais de um fenômeno que se recusa a aderir aos moldes artísticos aceitos pela crítica oficial (burguesa) constituída nas mídias – vinculada à axiomática¹⁵ do capitalismo tardio que se estende ao campo social. O intraduzível se manifesta no desencaixe do *pixo* em relação ao que é considerado arte, com base neste aspecto lançamos as seguintes questões: quais realidades podem ser acessadas por essa intraduzibilidade que opera como diferença frente aos regimes de reconhecimento das belas artes? Qual *experimento comunicacional* é possível na impossibilidade de traduzir o *pixo* para o circuito artístico institucionalizado?

O caminho teórico aborda então as tentativas de tradução de uma manifestação artística cultural – e periférica – para os regimes semióticos institucionalizados. Pela Semiótica da Cultura de Iuri Lotman (1996) iremos demonstrar as dinâmicas de tradução que ocorrem nas fronteiras semióticas das culturas, regiões comunicacionais cuja tendência é a instabilidade. Com o *perspectivismo ameríndio*, soma-se à discussão a possibilidade de pensarmos em momentos de “limiar de tradutibilidade e de equivocidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 69) geradores de outras perspectivas para pensarmos o intraduzível. Assim, traduzir é menos buscar uma verdade ou *logos* do que construir entendimentos acerca das diferenças (CASSIN, 216). As mudanças e equívocos que assombram os processos de tradução nos levam à potência de um *experimentum linguae*, trabalhado por Giorgio Agamben (2017), que, ao tratar do impossível, tem como função anular (ou destituir) a máquina ontológica-biológica que captura a vida social e abrir outras relações com o porvir. O *pixo*, enquanto experimento de comunicação, possibilita outros modos de se pensar a cidade, para além de sua comunicação institucional que corresponde à axiomática dominante.

15 Para Deleuze e Guattari (2014), a produção circular do capitalismo instaura uma axiomática imanente ao campo social e às imagens sociais que povoam o inconsciente – pois tudo “implica órgãos sociais de decisão, de gestão, de relação, de inscrição, uma tecnocracia e uma burocracia” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 334). O *pixo*, ao desconsiderar a propriedade privada e ao se apropriar dos espaços da cidade, estabelece um enfrentamento ao axioma.

Semiótica da cultura, periferias e traduções

Se pensarmos as culturas como sistemas compostos por textos, como o semioticista Iuri Lotman o faz, e considerarmos as diferentes linguagens que se articulam para a sua realização e atualização, é possível percebê-las como mecanismos políglotas – sobretudo suas regiões de fronteira semiótica. Segundo o autor, a noção de semiótica da cultura está associada “à colocação da questão sobre a condicionalidade funcional mútua da existência de vários sistemas semióticos, a natureza da sua assimetria estrutural e a intraduzibilidade mútua” (LOTMAN, 2012, p. 199).

No artigo *A cultura como inteligência coletiva e os problemas da inteligência artificial*, Lotman (2012) revisita a teoria da comunicação de Jakobson, na qual um emissor e um destinatário, ambos detentores de um código linguístico em comum, comunicam uma mensagem. Para semioticista russo, tal representação ideal consideraria que a mensagem sempre seria integralmente e fielmente passada e desconsidera o fato de que isso nem sempre ocorre, uma vez que tal processo depende do indivíduo, o que possibilita que sejam criadas divergências individuais que corrompam e distorçam a mensagem. Tais defeitos não são, de forma alguma, algo negativo, pois trazem consigo a possibilidade de criação de novos textos e de dar continuidade ao processo comunicativo. Ao falar da discrepância entre mensagem inicial (emitida pelo receptor) e mensagem final (recebida pelo destinatário), Volkova Americo (2012) faz uso de incisiva afirmação de Potebniá (1989): “falar não significa transmitir o seu próprio pensamento a outra pessoa, mas apenas despertar no outro os pensamentos dele mesmo” (POTEBNIÁ, 1989 *qtd. in* VÓLKOVA AMÉRICO, 2012, p. 123). Embora de maneira diferente, para Barbara Cassin (2016) a intraduzibilidade também é potência criadora – um *agenciamento* –, pois o que é intraduzível possibilita novos textos e novas relações sociais, tal afirmação diz respeito ao outro (ou aos outros) do processo comunicacional.

Lotman nos permite pensar não só a grafia de *tags*¹⁶ e do *pixo* como textos como também todo o universo semiótico da pichação. Para ele, todos os sistemas sígnicos – e, por conseguinte, todos os textos e todas as culturas – interagem em

16 Tipos de assinaturas elaboradas pelos pichadores.

um espaço semiótico: a *semiosfera*. Diferente de outras perspectivas semióticas, como a de Peirce, que considera o signo como um elemento isolado, e a da Escola de Praga (da qual Jakobson fez parte), que pressupõe a comunicação como elemento isolado, Lotman, expoente da escola de Tartu-Moscú, afirmava não existirem sistemas isolados e unívocos:

Estamos tratando de uma determinada esfera que possui as características distintivas que se atribuem a um espaço fechado em si mesmo. Somente dentro de tal espaço são possíveis as realizações dos processos comunicativos e a produção de nova informação (LOTMAN, 1996, p. 11).¹⁷

Defendendo a existência – e a criação – de vários textos e a sua influência mútua, a semiosfera surge a partir da ampliação do conceito de biosfera do biólogo V. I. Vernadski, que a entente como um sistema, como um todo (unidade) composto por diferenças (heterogeneidade), em que a troca e a interação entre as partes garantem o seu funcionamento, “todas essas condensações da vida estão ligadas entre si de maneira mais estreita. Uma não pode existir sem a outra” (VERNADSKI, 1960 *qtd. in* LOTMAN, 1996, p. 12)¹⁸. Assim como a biosfera é um espaço único, atravessado por diversos elementos vivos que dialogam e se modificam, a semiosfera pode ser compreendida como espaço semiótico e comunicacional da cultura onde ocorrem os movimentos dos textos culturais. Os conceitos de totalidade e individualidade (ou, ainda, de homogeneidade e de heterogeneidade) são fundamentais para compreendermos o funcionamento dos mecanismos semióticos da semiosfera.

A homogeneidade é o que permite que se compreenda a semiosfera como um conjunto uno, que possui um núcleo, o que delimita o seu espaço e faz com que ela se diferencie de outras semiosferas. Essa característica explica o caráter delimitado da semiosfera e estabelece um dos principais conceitos *lotmanianos* – e fundamental para a sua ideia de tradução: a existência de uma *fronteira*. Para que uma cultura possa olhar para si mesma e reconhecer-se, ela precisa dialogar com

¹⁷ “Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información” (LOTMAN, 1996, p. 11) (tradução nossa).

¹⁸ “todas esas condensaciones de la vida están ligadas entre sí de la manera más estrecha. Una no puede existir sin la otra” (VERNADSKI, 1960 *qtd. in* LOTMAN, 1996, p. 12) (tradução nossa).

outras. “A fronteira é um mecanismo bilingue que traduz as mensagens externas para a linguagem interna” (LOTMAN, 1996, p. 12)¹⁹. A fronteira, portanto, não é exclusivamente um limite cuja função é apenas separar, espaço fechado e impenetrável²⁰, pois ao mesmo tempo que impõe limites entre uma semiosfera e outra, é também o espaço onde a comunicação e as trocas textuais acontecem. A cultura não é estática e petrificada, nem a semiosfera; mas, da mesma forma que biosfera possui um equilíbrio interno – mesmo em suas transformações e mudanças –, a semiosfera também não se modifica desordenadamente.

O interior da semiosfera, apesar de heterogêneo e em movimento, possui uma organização, em oposição ao seu exterior, que lhe é caótico. Lotman (1996) afirma que algumas pessoas, graças a um dom especial (como os bruxos e feiticeiros) ou a sua profissão e lugar social (como os ferreiros, moendeiros ou carrascos) pertencem a dois mundos e são tradutores, pertencem a uma periferia semiótica. Difícil não lembrar nesse momento do *perspectivismo ameríndio*. Uma vez que, segundo tal pensamento, os animais se veem como gente. É como se cada espécie estivesse envolta em uma roupa animal, algo que esconde a sua forma humana, visível apenas para os seus semelhantes e para os xamãs, por serem seres transespecíficos – com acesso a vários mundos – que, segundo Viveiros de Castro (2002, p. 351), conseguem acessar o que seria “o esquema corporal humano sob a máscara animal”²¹.

A fronteira da semiosfera é a sua periferia²², onde a tradução com o exterior caótico é feita. Por essa razão, a periferia modifica-se com maior intensidade e rapidez, enquanto o centro configura-se como espaço mais rígido e constante. Podemos pensar a arte institucionalizada – a que é permitida e circula nas galerias – como um centro estável, muitas vezes canônico, ainda que se discuta muitas

19 “La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno” (LOTMAN, 1996, p. 12) (tradução nossa).

20 A fronteira de Lotman evoca também a imagem da membrana plasmática, já que, na citologia, além de dois ambientes, a membrana possui também uma permeabilidade seletiva, ou seja, ela é responsável por administrar o que sai e o que entra na célula. Nas palavras do semiótico: “desde la membrana de la célula viva hasta la biosfera como –según Vernadski – película que cubre nuestro planeta, y hasta la frontera de la semiosfera” (LOTMAN, 2012, p.14).

21 “Quando estão reunidos em suas aldeias na mata, por exemplo, os animais despem as roupas e assumem sua figura humana. Em outros casos, a roupa seria como que transparente aos olhos da própria espécie e dos xamãs humanos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, P. 351)

22 E, assim como a fronteira de uma semiosfera pode apresentar semelhanças à fronteira geográfica (a cultura de um país, por exemplo), mas não necessariamente o faz (existem fronteiras temporais, decorrentes de mudanças numa mesma cultura), a periferia também é um conceito que pode ser compreendido mais amplamente.

vezes o que é arte, a sociedade no geral tem uma ideia do que deveria ganhar esse estatuto²³; enquanto o *pixo* encontra-se nas periferias com sua semiótica lida como vandalismo pelo senso comum.

Uma das principais características da semiosfera é, portanto, a sua homogeneidade, o que faz com que haja um todo delimitado, cujo interior organizado em um núcleo estável se contrapõe ao exterior desorganizado e caótico. Não obstante, Lotman (1996) afirma ser esse espaço semiótico também dotado de heterogeneidade, uma vez que é dinâmico, que traduz e filtra elementos externos para o seu interior. Como citamos, a periferia é mais suscetível a mudanças por estar em contato com o meio externo, e o diálogo entre as partes internas da semiosfera se dá por meio de fronteiras internas, que transmitem informações entre estruturas e subestruturas até que elas cheguem ao centro. O fato de a semiosfera ser heterogênea não contradiz de forma alguma a sua totalidade, pelo contrário, segundo Lotman (1996, p. 17), “a diversidade interna da semiosfera pressupõe a integralidade”²⁴. As fronteiras internas são responsáveis pela comunicação entre as partes de uma semiosfera e nelas se operam constantes traduções. Essas traduções que partem de relações fronteiriças permitem certas atualizações nas semiosferas e, por outro lado, os contatos ocorridos nas fronteiras agem sobre os textos externos, modelizando-os, semiotizando-os (MACHADO, 2003).

O *pixo* é feito para ser cifrado, integrando as linhas do espaço urbano, ao mesmo tempo em que forma linhas de fuga em relação às semióticas institucionalizadas, compondo a paisagem das cidades sem estabelecer comunicação com os seus habitantes. A resistência do *pixo* em ser mover das periferias para o centro – a sua intraduzibilidade para uma semiosfera institucional das belas artes –, portanto, é o que mantém o seu projeto político e estético (é importante não esquecer deste último, uma vez que, entre os pichadores, existe uma apreciação artísticas do desenho das letras e de sua disposição no espaço): ele não deve ser acessível para todos e nem legalizado ou institucionalizado, pois, a partir do momento que passa a ser legal, perde o seu propósito que é se impor contra

23 O que se torna mais evidente ainda se considerarmos as polêmicas que ocorrem quando algo que aparentemente não é considerado arte por uma parcela da ocupação ocupa esses espaços, podemos pensar como exemplos a Semana de Arte de Moderna de 1922 e até a exposição Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, cancelada pelo Santander Cultural em 2017.

24 “La diversidad interna de la semiosfera presupone la integralidad” (2012, p. 17) (tradução nossa).

a propriedade privada e a sociedade burguesa. É preciso então compreender a potência de sua intraduzibilidade que, ao tornar inoperante a função institucional da arte “aceita”, coloca de maneira decisiva atualizações éticas, estéticas e políticas na semiosfera dos grandes circuitos artísticos e, conseqüentemente, no contexto social e econômico no qual estão constituídos.

Tradução, diferenças e perspectivismo ameríndio

Para pensar as limitações da tradução do *pixo* enquanto proposta estética e intervenção política, nos valeremos inicialmente do conceito de intraduzibilidade de Barbara Cassin (2016). Partindo de sua experiência com o *Dicionário dos Intraduzíveis*, a autora, filóloga e filósofa defende a ideia de que as traduções de obras que marcam a história da filosofia e suas diferentes edições carregam atualizações e modificações que reconfiguram conceitos e maneiras de pensar. O que está em jogo nas traduções, portanto, são relações de diferenças. No exercício de traduzir uma língua para outra, o que é intraduzível permite que se criem novas relações entre o universal – generalizante – e o particular, permitindo, assim, que o singular complique o universal, que admita um outro olhar sobre os conceitos. A impossibilidade de tradução passa a ser um sintoma da diferença entre as línguas e é nessa diferença que se constrói o conhecimento; a tradução e a compreensão do outro não se situam em uma ou outra língua, mas no espaço entre elas, na lacuna que se cria.

Segundo Cassin (2016), a tradução possibilitaria que nos colocássemos como externos a nós mesmos, tomando a consciência de que somos um outro. Quando se busca traduzir o *pixo* para um público que é outro, que não compartilha seus valores ideológicos, sensibilidade estética e modos de vida, é necessário que a diferença entre as duas linguagens seja considerada no processo, justamente nesse espaço de diferença – no entremeio semiótico. Procurar restringir as manifestações da pichação aos limites de uma exposição artística institucional (sendo os limites criados tanto pelo espaço quanto pela legalidade da ação) parece antes corresponder a uma visão que busca eliminar as diferenças em busca de uma verdade. Assim, trata-se de institucionalizar um fazer artístico anárquico, fazendo com que o *pixo* seja lido pelas lentes das galerias.

Podemos pensar, fazendo uso da obra do antropólogo Viveiros de Castro (2004), que a presunção de univocidade é uma tentativa de silenciar o outro, uma vez que se enfoca uma semelhança essencial que não existe; para o autor “traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equívoco; é comunicar pela diferença” (2004, pág. 44). À luz de uma antropologia do *perspectivismo ameríndio*, a comparação – não uma comparabilidade direta – permitiria à tradução ser o objeto da própria antropologia.

O *perspectivismo ameríndio* é um multinaturalismo, ou seja, em vez de pressupor uma única natureza e diferentes representações dela – um relativismo cultural –, ele pressupõe que o modo de ver o mundo (a cultura) é apenas um, mas os corpos (a natureza) são múltiplos. A diferença de corpos explica o fato de que os animais veem da mesma forma que nós, humanos, coisas diferentes das que vemos. Viveiros de Castro (2002, p. 350) usa como exemplo o fato de que os “jaguars veem o sangue como cauim, os morcegos veem os grilos como peixes, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.”. Temos, a partir disso, duas questões: a) para tal antropologia, a cultura é vista como universal, e a natureza como particular e b) a cultura permite que o ser experimente a sua natureza:

Enquanto nossa cosmologia construcionista pode ser resumida na fórmula saussureana: o ponto de vista cria o objeto – o sujeito sendo a condição originária fixa onde emana o ponto de vista –, o *perspectivismo ameríndio* procede segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito, será sujeito quem se encontrar ativado ou agenciado pelo ponto de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 373)

Não há, portanto, uma pluralidade de perspectivas sobre o mesmo mundo, os seres vivenciam a mesma perspectiva em diferentes corpos, o que cria diferentes mundos; desta forma, deve-se procurar compreender não como o outro vê o mundo, e sim que mundo é visto pelo outro. Como o foco da análise não recai sobre o objeto do jeito que nós o vemos (se assim o fosse, o verme da carne seria sempre verme e não peixe seco para outras espécies) e sim sobre o deslocamento de perspectiva, nunca estamos falando sobre as mesmas coisas – porque os mundos não são os mesmos, embora a sua representação seja –, o

que faz do perspectivismo ameríndio uma antropologia pautada pelo equívoco. O equívoco, tal qual a intraduzibilidade, seria o reconhecimento das diferenças que nos separam dos outros, e o seu reconhecimento é necessário para que não os silenciemos, uma vez que não assumiríamos que eles querem dizer a mesma coisa que nós apenas porque nos parece que sim. Inclusive, para Cassin (2016), o intraduzível não é de forma alguma algo negativo – ou sacralizado que não se deve ousar traduzir –, e sim aquilo que não se cessa de (não) traduzir, de se tentar traduzir. Cassin faz em seu artigo um elogio da homonímia – sobretudo do *entre*, que em francês (assim como em português) significa a situação ou espaço intermediário entre outros dois ou o imperativo do verbo entrar –, pois é ela algo próprio da linguagem: a equivocação, o que faz com que ela seja uma língua entre outras. Citando Lacan, afirma que “Uma língua, entre outras, não é nada mais (ou nada além) do que a integralidade das equivocidades que sua história deixou nela”²⁵ (LACAN, 1973, p 47 *qtd. in* CASSIN, 2016 p. 251).

Considerando as tentativas nem sempre completas de se tentar traduzir a pichação para o público da arte de galerias e museus, como compreender as diferenças acionadas pela intraduzibilidade desse processo? O que esses momentos de diferenças radicais, que anulam as traduções possíveis, abrem como processo comunicacional? Além dessas questões, podemos pensar sobre como traduzir o que um texto faz, e não o que um texto diz – ensinamento que Cassin (2016) recupera de Meschonnic (1999). Como visto acima, a tradução da pichação vai muito além da tradução de sua grafia cifrada, uma vez que diversos outros fatores (éticos, estéticos, existenciais e políticos) são necessários para a sua compreensão – como a qual grife um *pixo* pertence, quanto conseguiu ocupar o espaço urbano (em termos de quantidade de *pixos*), se foi feito em locais pouco acessíveis ou que apresentam alguma periculosidade (agência bancária, penitenciária), a estética das letras etc. Ou seja, o equívoco ou impossibilidade de traduzir o *pixo* à lógica institucionalizada da arte aponta para sua incompatibilidade com o axioma do capitalismo tardio que faz funcionar a máquina ontológica e política do Ocidente – o Estado capitalista como “regulador dos fluxos descodificados” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 334) que preenchem a vida social.

25 “A language, among others, is nothing more [or nothing else] than the integral of the equivocities that its history has left in it.” (tradução nossa)

Resistências periféricas. A potência do indizível/ intraduzível

A tentativa de institucionalização do *pixo* enquanto arte, isto é, sua tradução para um conceito de arte aceito nos padrões dominantes nas sociedades do capitalismo tardio procura estabelecer um movimento que vai da periferia para o centro – e tem acontecido no Brasil e em países da Europa, na tentativa de associar o *pixo* às artes urbanas. Exemplo disso é o MIMA (Millennium Iconoclast Museum of Art), inaugurado em 2016 em Bruxelas, o ART42, que existe em Paris também desde 2016, e o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo, que é composto por 66 grafites na Zona Norte paulista. A predileção e a facilidade que o grafite encontra para circular por esses espaços também é algo discutido no contexto da pichação. Segundo Cripta Djan:

“O *graffiti* está sendo usado como um antídoto para a pixação. Existia um respeito mútuo (de não *pixar* em cima de *graffitis*), mas quando o poder público descobriu esse respeito, começou a usar isso para combater a *pixação*. Quando fizemos os atropelos²⁶ nos murais foi para lembrá-los disso, causar uma reflexão. Quando o *graffiti* passa a ser privado, não somos obrigados a respeitar. O *pixo* não respeita nada que é privado.”²⁷

Na fala de Djan, é possível perceber que uma das maiores diferenças entre o *pixo* e o grafite está na sua aceitação e legalidade, trata-se de um embate não apenas semiótico, mas também existencial, pois coloca de maneira decisiva a exposição de modalidades radicalmente diferentes. A permissão para grafitar um muro ou espaço urbano qualquer e a aceitação no campo das belas artes (o senso comum vê certa beleza estética no grafite) são aspectos impensáveis quando trazemos a pichação para o debate.

O *pixo* não possui relação com o poder (público ou privado), ignora quaisquer autorizações, e o fato de preencher os espaços da cidade de maneira anárquica, com letras as quais a sociedade não consegue compreender, sugere que as pichações sejam lidas como “sujeira” e “vandalismo”. Os pichadores

²⁶ Pichar em cima do trabalho do outro.

²⁷ Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2016/10/criptan-djan-se-lanca-nas-artes-expoe-seus-20-anos-na-pixacao-e-avisa-o-muro-e-mais-autoritario-que-o-pixo/>. Acesso em 6 jun. 2022.

reconhecem a efemeridade de sua produção, eles nunca sabem quanto tempo sua marca continuará em um muro ou parede: pode ser que o responsável pelo imóvel pinte por cima ou apague o *pixo* em anos, meses ou até mesmo dias. Trata-se de uma relação passageira com a paisagem da cidade, uma vez que os grandes centros urbanos, como São Paulo, vivem em constante transformação, fazendo com que a arquitetura mude com frequência. Djan Cripta, em entrevista sobre a exposição *Em nome do pixo*, que celebrou os seus 20 anos de pichação – e que em nenhum momento traz o *pixo* à galeria, mas exhibe fotos, documentos, vídeos e telas (que reproduzem alguns traços próximos aos da pichação) –, demonstra clareza sobre o caráter provisório do *pixo* e o coloca como uma resposta aos espaços segregadores das grandes cidades “o muro é mais autoritário do que o *pixo*, porque ele é uma intervenção privada e permanente no espaço público. O *pixo* é efêmero e instrumento de reivindicação”²⁸.

Na conferência *A experiência da língua*²⁹, refletindo sobre o pensamento filosófico, Giorgio Agamben (2018, p. 5) afirma que “O indizível é, por assim dizer, a coisa da linguagem, aquilo que a linguagem não faz senão dizer”³⁰. Assim como o intraduzível é o que é constantemente traduzido, o indizível é o que a linguagem não faz a não ser dizer. O indizível não é algo negativo ou mesmo passivo, mas existe enquanto potência da linguagem humana³¹. A filosofia, portanto, consistiria no *experimento da língua*, na potência em se dizer; mas, retomando Aristóteles, Agamben (2018) relembra que a potência de dizer é também a potência de não dizer, como a potência de tocar piano também é uma potência de não o tocar³². O indizível não é uma incognoscibilidade, mas antes cria espaço para um *outro modo de linguagem*, é uma *outra figura de saber* (AGAMBEN, 2018, p. 6), ele não se fecha sobre si mesmo, mas se abre a um exterior, daí a sua possibilidade como potência.

Pois conhecer uma faculdade de saber, ser afetado não por um objeto, mas por nossa passividade, significa superar não só um poder, mas também uma impotência, poder não saber. O êxtase da razão, do qual o velho Schelling falava

28 Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2016/10/criptan-djan-se-lanca-nas-artes-expoe-seus-20-anos-na-pixacao-e-avisa-o-muro-e-mais-autoritario-que-o-pixo/>. Acesso em 6 jun. 2022.

29 Proferida em 1990 no Colóquio *Lacan avec les philosophes*.

30 “l’indicible est, pour ainsi dire, la chose du langage, ce que le langage ne fait que dire” (tradução nossa).

31 “Trata-se, portanto, para a filosofia, de encontrar algo como o matema do indizível” (AGAMBEN, 2018, p. 6).

32 ‘Não poder dizer é diferente de poder não dizer.

em sua doutrina de poderes, não é outra coisa: pois, onde ela experimenta apenas seu puro poder, há razão ek-stática, ou seja, ela se abre para uma exterioridade, permite que um exterior ocorra.³³ (AGAMBEN, 2018, p. 16).

A resistência do *pixo* em ser traduzido pelas fronteiras da semiosfera da arte institucional – sua intraduzibilidade – até ocupar o seu núcleo constitui a potência de um acontecimento que coincide com uma nova linguagem, de uma manifestação artística que se nega a ocupar espaço na axiomática do capitalismo tardio – e sua engrenagem neoliberal –, mas que mira outras possibilidades de vida. Isso ocorre pois somente em um contexto social outro – talvez ainda impossível –, no qual não exista a propriedade privada e que possibilite outras relações com os espaços da cidade, o *pixo* poderia não mais ser uma arte marginalizada. Sua carga semântica de texto periférico, que traz o equívoco para assombrar as traduções (VIVEIROS DE CASTRO, 2004), e a sua intraduzibilidade, que não assimila, mas aprofunda diferenças (CASSIN, 2016), somente poderiam adentrar a semiosfera das belas artes caso esta sofresse mudanças radicais em seu núcleo.

Na palestra pública *For a theory of destituent power*, proferida em 16 de novembro de 2013 em Atenas, Giorgio Agamben (2013) afirma que nas sociedades modernas o estado de exceção deixou de ser provisório e tornou-se paradigma de governo normal, e, por essa razão, as democracias centram-se nas questões de segurança – os efeitos –, sem deter-se nas causas dos problemas existentes. Pensando nas estratégias a serem seguidas, Giorgio Agamben retoma que:

A partir da revolução francesa a tradição política da modernidade concebeu mudanças radicais sobre a forma de um processo revolucionário que age enquanto *pouvoir constituant*, o “poder constituinte” de uma nova ordem institucional. Creio que temos de abandonar este paradigma e procurar pensar algo como uma *puissance destituante*, uma “potência puramente destituente”, que não possa ser capturada na espiral de segurança (AGAMBEN, 2013)

33 Car connaître une faculté de connaître, être affecté non pas par un objet mais par notre passivité, cela signifie venir à bout non seulement d'une puissance, mais aussi d'une impuissance, pouvoir ne pas connaître. L'extase de la raison, dont parlait le vieux Schelling dans sa doctrine des puissances, n'est pas autre chose : car là où elle néprouve que sa pure puissance, là la raison est ek-statique, c'est-à-dire qu'elle s'ouvre à une extériorité, laisse advenir un dehors (tradução nossa).

Se um poder constituinte quer anular a ordem e as leis vigentes apenas para recriá-las de uma nova maneira, a *potência destituente* derruba todas as leis para dar início a uma nova época histórica. À luz de tal fala, podemos pensar o *pixo* como processo comunicacional emergente de uma possibilidade ainda indizível, por isso também intraduzível. Ao funcionar como elemento de comunicação entre jovens das periferias de São Paulo e não dialogar com outras dimensões sociais da cidade, a pichação sugere a *inoperosidade* (AGAMBEN, 2017) da máquina ontológica e política de nosso tempo – que gere, inclusive, a comunicação institucional das cidades (mídia, publicidade, entretenimento). Ao se referir ao teatro proposto por Antonin Artaud, Derrida (2014, p. 280) observou que o artista desejava “um teatro irrealizável sem a ruína das estruturas políticas da nossa sociedade”. A pichação se coloca como arte semelhante, pois somente poderia ser viável se existisse outra modalidade de vivências nos centros urbanos, daí a impossibilidade de traduzir o *pixo* para um contexto de exclusão de periferias. O entremeio proposto pela pichação, entre a arte anárquica e o vandalismo, abre um questionamento tanto sobre a invisibilidade da juventude periférica quanto sobre a repressão e a repulsa de certo senso comum em relação às suas estratégias de comunicação. Assim, nos termos de Agamben (2018), a intraduzibilidade do *pixo* seria a própria emergência de suspensão dos paradigmas estéticos e existenciais de nosso tempo para a possibilidade de um experimento radical em outros termos.

Considerações finais

Reunimos neste texto algumas tensões presentes nas tentativas de traduzir a semiótica periférica da pichação – sua experiência comunicacional, sua linguagem e suas práticas sociais – para o contexto das belas artes institucionalizado e reconhecido por críticos, meios de comunicação e galerias, bem como sua aceitação no âmbito do senso comum.

Pela Semiótica da Cultura de Iuri Lotman (1996), optamos pelo conceito de semiosfera para demonstrar como textos de fronteiras semióticas, com seus elementos periféricos, podem atualizar regiões nucleares em processos de tradução, o que no caso da incompatibilidade entre a pichação com as belas artes seria

gerador de grandes rupturas semânticas. O *perspectivismo ameríndio*, trabalhado por Viveiro de Castros (2002), nos permitiu avançar e pensar a tradução como fenômeno propenso ao equívoco, conceito que somado aos estudos de Barbara Cassin (2016) coloca o intraduzível como relações de diferenças.

As bases teóricas apresentadas, contudo, não indicam um caminho teleológico da tradução e da semiotização nas semiosferas, mas possibilidades para pensar as tensões, os processos comunicacionais e os rompimentos semânticos e sociais presentes nas diferenças entre o *pixo* e a arte institucionalizada. Por isso, quando o presente artigo chega ao *experimento da língua*, de Giorgio Agamben (2018), o objetivo é explorar o *pixo* como experiência (linguagem artística, semiótica periférica) que ainda não ocorreu – pelo menos desprovido de seu vínculo com o vandalismo – no contexto das sociedades atuais, devido ao seu caráter de anulação da propriedade privada à qual os muros e espaços urbanos geralmente pertencem. Ou seja, o *pixo* é uma das possibilidades que assombram a historicidade não pelo seu poder de constituir algo nos mesmos moldes do sistema econômico, político e social vigente, mas pelo fato de agenciar como *poder destituente* que torna *inoperantes* AGAMBEN (2017) as funções sociais estabelecidas para liberar a experiência.

Para voltarmos à semiótica, a pichação no âmbito da arte institucionalizada leva as tensões dos diferentes textos culturais a níveis radicais de imprevisibilidade, e sua presença na semiosfera das artes é estímulo a grandes rupturas semânticas. O próprio Lotman (2004) considerou, em seus últimos trabalhos, esses momentos de rompimento ao abordar as *explosões semióticas*. Mesmo que a Semiótica da Cultura não tenha como enfoque principal a ruptura social, econômica e política, acreditamos que a pichação, ao relacionar-se com as belas artes, gera efeito semelhante. E, como já citamos, pensar o mundo (a cultura) como um amplo espaço, habitado por corpos (a natureza) múltiplos (VIVEIROS DE CASTRO, 2002), é colocar um questionamento decisivo para a cultura ocidental dominante: a necessidade de considerar as múltiplas perspectivas da experiência de estar no mundo, ou, em outras palavras, as diferentes formas de *viver uma vida*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae: l'experience de la langue*. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Homo Sacer, IV, 2. São Paulo: Boitempo, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. Por uma teoria da potência destituente. *Revista Punkto*, 2013. Disponível em: <https://www.revistapunkto.com/2015/05/por-uma-teoria-da-potencia-destituente.html>. Acesso em: 13 jun. de 2019.

CASSIN, Barbara. Translation as paradigm for human sciences. In: *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol 30. n° 3: Penn State University Press, p. 242-266, 2016.

DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 249-288.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia 1*, São Paulo: Ed. 34, 2014.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera: Semiótica de la cultura y del texto*. Vol.I, Valência, Frónnesis Cátedra Universitat de València, Madrid: Ed. Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iuri. A cultura como inteligência coletiva e os problemas da inteligência artificial. In: VÓLKOVA AMÉRICO, E. *Iúri Lótman e a semiótica da cultura*. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

LOTMAN, Iuri. *Culture and explosion*. New York: Mouton de Gruyter, 2004.

POTEBNIÁ, A. A. *Palavra e mito (Слово и миф)*. Moscou, Pravda, 1989

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo de multinaturalismo na América Indígena In: *A inconstância da alma selvagem - e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 345- 400.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*: Vol. 2: Iss. 1, Article 1. 2004. Disponível em <http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>

VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina. *Iúri Lótman e a semiótica da cultura*. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.