

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES

AYRTON HIAGO CORRÊA COSTA DOS SANTOS

**A PIXAÇÃO COMO FORMA DE EXPRESSÃO SOCIAL NA CIDADE DE MACEIÓ:
Uma análise cultural e comunicacional**

MACEIÓ
2021

AYRTON HIAGO CORRÊA COSTA DOS SANTOS

**A PIXAÇÃO COMO FORMA DE EXPRESSÃO SOCIAL NA CIDADE DE MACEIÓ:
Uma análise cultural e comunicacional**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Relações Públicas da Universidade Federal de Alagoas como pré-requisito à obtenção do título de obtenção do grau de Bacharel em Relações Públicas

Orientadora: Ma. Ana Beatriz Bezerra de Melo

MACEIÓ

2021

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central

Bibliotecário: Cláudio César Temóteo Galvino – CRB4/1459

- S237p Santos, Ayrton Hiago Corrêa Costa dos.
A pixação como forma de expressão social na cidade de Maceió: uma análise cultural e comunicacional / Ayrton Hiago Corrêa Costa dos Santos. – 2021.
109 f.: il.
- Orientadora: Ana Beatriz Bezerra de Melo.
Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Relações Públicas) –
Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió, 2021.
- Bibliografia: f. 74-76.
Apêndices: f. 77-109.
1. Pixação. 2. Espaço urbano. 3. Comunicação. 4. Cultura. I. Título.

CDU: 76:316.722



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS (UFAL)
Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA)
Curso de Relações Públicas
ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

TCC para obtenção do grau de Bacharel em Relações Públicas
(antigo bacharelado em Comunicação Social – hab. Relações Públicas)

Aos 14 dias de outubro de 2021, das 09:00 às 10:00, realizou-se no Curso de Relações Públicas (antigo curso de Comunicação Social), da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), na plataforma Google Meet, a sessão de apresentação do Trabalho de Conclusão de curso (TCC), intitulado **Maceió e a pixação como forma de expressão social: Uma análise cultural e comunicacional** do graduando Ayrton Hiago Corrêa Costa dos Santos matrícula 13210958, do Curso de Relações Públicas (antigo curso de Comunicação Social - habilitação Relações Públicas), como parte dos requisitos para obtenção do Grau de Bacharel. A banca foi composta Dra. Sandra Nunes Leite (1º examinador), Ma. Janaina Freitas Silva de Araújo (2º examinador) e Ma. Ana Beatriz Bezerra de Melo (orientadora). Após exposição oral sintetizando o TCC, o graduando foi arguido pelos membros da banca e em seguida respondeu aos questionamentos levantados. Ao fim da sessão, a banca se reuniu em particular o TCC foi considerado:

- Aprovado, atribuindo-lhe a nota 10
 Reprovado
 Aprovado, condicionado a reformulação, devendo o graduando entregar uma segunda versão de seu trabalho em prazo não superior a _____ dias úteis.

Subscrevemo-nos

(orientador)

Sandra Nunes Leite

(1º examinador)

Janaina Freitas Silva de Araújo

(2º examinador)

Para todos os que andam onde não se deve andar,
sobem onde não se pode subir e falam tudo aquilo
que ninguém quer ouvir.

AGRADECIMENTOS

Agradeço antes de tudo aos meus pais, que me deram estrutura para ainda poder estar vivo nesse mundo até hoje. Agradeço também a todas as minhas professoras e professores, desde os primeiros anos de vida escolar até o dado momento, sem eles nenhuma letra poderia estar posta neste trabalho com algum real sentido.

Peço desculpas à minha orientadora, Beatriz, por todo o trabalho e dos sumiços que dei, e claro, agradeço por botar uma fé nesse trabalho e ter entendido e direcionado o que eu buscava, com clareza e agilidade, qualidades que me fugiam às vezes, mas que pude encontrar com sua orientação.

Também agradeço a alguns amigos em especial que me ajudaram na busca e na construção deste trabalho, Maryane, que rodou Maceió quase toda comigo de bicicleta, debaixo de sol quente, subindo e descendo ladeiras na busca dos pixos e dos registros. Rebeca, que também passeou comigo na parte alta da cidade, nessa mesma procura. Eloysa, por todos os nossos debates acerca da pixação e do movimento, debates esses que me despertaram questões que foram cruciais na elaboração da estrutura desta pesquisa. Por fim, mas não menos importante, agradeço a Izaldo, que acreditou nas possibilidades e me mostrou o caminho que pra mim já estava perdido.

Agradeço também à rua, e a todos seus mestres, mestres, doutores e doutoras, sábios e sábias, que para muitos sentidos foi minha primeira graduação.

“Alguns de nós matados, alguns de nós morridos
Policiais safados, assassinam meus amigos.
Alguns de nós chapados, alguns de nós perdidos
Muitos de nós calados, os que falam soam
bandidos” - Djonga

RESUMO

O presente trabalho faz uso do movimento da pixação com “X” presente na cidade de Maceió como objeto catalisador na busca pela reflexão sobre seus aspectos comunicacionais e culturais. A pesquisa debruça sobre a produção de sentidos a partir do contato do movimento do pixo com o espaço urbano, em uma perspectiva que passa por questionamentos sobre o termo “cultura” e suas implicações (CHAUI, 2018), além de fazer uso de teorias como a sociossemiótica abordada por Landowski (2014) a que trata sobre a continuidade do sentido para além dos textos, e também na observação da relação com do espaço como superfície alternativa para troca de informações e de diálogos (LEMOS, 2009). O desenvolvimento do trabalho faz uma leitura dos signos presentes nas interações sociais que a manifestação cria em seu itinerário dentro dos relevos da cidade, através do uso dos registros fotográficos, da observação direta do ambiente e do cruzamento dos materiais recolhidos com o arcabouço teórico pertinente à análise do objeto. O que se revela portanto é uma interpretação holística de suas motivações, entrelinhas e reflexos, frutos de uma leitura mais profunda sobre os resultados que essa interação produz no convívio do espaço urbano e social, na intenção de gerar um amplo entendimento sobre o papel da pixação como ferramenta de expressão cultural e comunicacional legítima. Portanto, o que se constrói a partir desta pesquisa é o contato com uma outra forma de experienciar e abordar os espaços urbanos, mais especificamente na cidade de Maceió, a partir de uma ótica marginalizada, que exerce uma fazer através de uma espécie de “linguagem” em atrito com espaço urbano, onde se reflete traços culturais populares, contextos sociais específicos e que acaba por propor um vasto conteúdo que passam por discussões ligadas ao espaço, argumentos em relação ao direito ao espaço público, à expressão como lugar de fala marginal e os diversos debates acerca de formas de movimentações contra hegemônicas entre outras discussões que podem ser lidas nas suas linhas e entrelinhas de seus riscos foscas.

Palavras-Chave: Pixação, Espaço urbano, Comunicação, Cultura.

ABSTRACT

The present work makes use of the pixação movement with “X” present in the city of Maceió as a catalyst object in the search for reflection on its communicational and cultural aspects. The research focuses on the production of meanings from the contact of the Pixo movement with the urban space, in a perspective that goes through questions about the term "culture" and its implications (CHAUI, 2018), in addition to making use of theories such as the sociosemiotics addressed by Landowski (2014) which deals with the continuity of meaning beyond texts, and also in the observation of the relationship with space as an alternative surface for exchanging information and dialogues (LEMOS, 2009). The development of the work makes a reading of the signs present in the social interactions that the manifestation creates in its itinerary within the city's reliefs, through the use of photographic records, direct observation of the environment and the crossing of collected materials with the theoretical framework relevant to the object analysis. What is revealed, therefore, is a holistic interpretation of their motivations, between the lines and reflections, the result of a deeper reading of the results that this interaction produces in the coexistence of urban and social space, in order to generate a broad understanding of the role of graffiti as a tool for legitimate cultural and communicational expression. Therefore, what is built from this research is the contact with another way of experiencing and approaching urban spaces, more specifically in the city of Maceió, from a marginalized perspective, which exerts a task through a kind of "language " in friction with urban space, which reflects popular cultural traits, specific social contexts and which ends up proposing a vast content that goes through discussions related to space, arguments regarding the right to public space, to expression as a place of marginal speech and the various debates about forms of counter-hegemonic movements, among other discussions that can be read in their lines and between the lines of their dull risks.

Keywords: Pixação, Urban space, Communication, Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Exemplo de pichação com “ch”.	18
Figura 02 - Pichação atual “FORA BOLSONARO!”.	18
Figura 03 - Matéria da Veja sobre Antenor Lara Campos, o “Tozinho”.	20
Figura 04 - Série de utensílios para o lar criados por Andrea Bandoni.	29
Figura 05 - Povoado inicial de Maceió.	45
Figura 06 - O Pescador, da Série elementos culturais de um povo.	56
Figura 07 - Pichação referente à torcida organizada Mancha Azul.	59
Figura 08 - Confronto entre pichações de torcidas organizadas.	60
Figura 09 - Superfície ocupadas por tags e pixos em colaboração.	62
Figura 10 - Grapixos e pixações em ação colaborativa.	62
Figura 11 - Pixo “VIVA” que faz menção à ideia de ficar viva.	64
Figura 12 - Pixação com posicionamento político.	66
Figura 13 - Pichação com “ch” seguida por uma série de tags.	67
Figura 14 - Série de pixações instaladas em construção abandonada.	69

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	12
2.	O “X”	15
2.1.	História	17
2.2.	Cão fila, km 26	20
2.3.	Graffiti, o primo mais velho	21
2.4.	Referências visuais	22
2.5.	Linguagem, comunicação e pixação	23
2.6.	Pixo é cultura?	26
2.7.	A pixação como estratégia de resistência	34
3.	EXPRESSÃO E CIDADE	36
3.1.	Paisagem urbana	36
3.2.	Conceito de flânerie	38
3.3.	A cidade para além do “plano”	40
4.	DE “ROLÊ” EM ALAGOAS	43
4.1.	Recorte sócio-econômico e urbanístico	43
4.2.	Maçayó	45
5.	LEITURA DA CIDADE	49
5.1.	As paredes têm bocas	49
5.2.	Pixação e o contexto social	50
6.	MACEIÓ E A EXPRESSÃO URBANA	55
6.1.	Sobre o objeto	55
6.2.	Principais manifestações relacionadas	56
7.	O “ROLÊ” EM MACEIÓ	58
7.1.	O início	58
7.2.	Os dias atuais	59
7.3.	C.V e M.A	60
7.4.	Do confronto à colaboração	62
7.5.	O direito à cidade	64
7.6.	Estilo gráfico	68
8.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
	REFERÊNCIAS	76
	APÊNDICES	79

1. INTRODUÇÃO

Frente a um contexto de constante influência de uma hegemonia cultural pertinente aos interesses das classes dominantes, é comum observarmos a presença de manifestações, fazeres artísticos e comunicacionais que se encontram deslocados para fora do centro de uma lógica de reconhecimento e valorização cultural. Esses, que muitas vezes, por serem originais das margens sociais acabam tendo suas expressões empurradas cada vez mais para fora dos holofotes, chegando assim a sofrerem com constantes diminuições em seus significados e valores, resultando na invisibilização e até criminalização de seus fazeres.

Tendo em vista o contexto apresentado, este trabalho surge da intenção de levantar um debate debruçado sobre uma observação mais atenciosa e profunda da composição contida na pixação com “X”, mais especificamente o movimento presente nas ruas da cidade de Maceió, Alagoas. Se tratando essencialmente como uma manifestação criada e estabelecida com forte presença nas paredes dos grandes centros urbanos do Brasil, sendo majoritariamente praticada, modelada e aperfeiçoada por jovens periféricos, com isso acaba por receber o caráter de expressão marginal, e mais poeticamente como um grito de uma classe esquecida e que em diversos sentidos se encontra silenciada.

No primeiro momento, o trabalho caminha através de alguns diálogos acerca dos conceitos de cultura, e como esses se relacionam com as relações de classe presentes na sociedade. O intuito é de interpretar como essas informações se cruzam e geram valores no imaginário popular atribuídos às manifestações que se enquadram em elementos culturais, e como esse enquadramento contribui na leitura das manifestações culturais populares, a partir disso acompanhamos os efeitos sociais resultantes dessas operações na leitura e nas relações de valores carregados pela expressão da pixação.

Em um outro momento se faz necessário o esforço de entender um pouco de como o entendimento do espaço urbano contribui na construção dos elementos da linguagem presentes na pixação, e da relevância do levantamento dessas questões da relação do sentido a partir da experiência do espaço urbano para um melhor entendimento da pesquisa. Adentrarmos também em detalhes da base histórica de formação da cidade de Maceió, além de sua estruturação urbanística influência na relação que seu habitantes respondem em relação a sua formação política e

cultural e quais os principais reflexos que se encontram reverberando hoje e que possam ser influentes para os resultados da pesquisa sobre manifestações culturais populares em um panorama geral.

Passamos por uma interpretação de diversos elementos presentes na estruturação da movimentação do pixo por entre as veias da cidade, estruturando assim um esboço da leitura dos elementos presentes na manifestação que acabam por dando insumos a partir de uma análise teórica, se utilizando principalmente das discussões levantadas na semiótica social de Landowski (2012, 2021), que ajudam na interpretação do movimento como sendo uma manifestação de comunicação coerente com essa experiência do espaço anteriormente apresentada, resultando na abertura de uma visão muito mais ampla do que se tem no arredores desta expressão.

A pixação, portanto, acaba tomando o sentido de um instrumento comunicador para a criação de vozes e discursos. Mesmo que esse se tome no campo indireto dos significados sociais, a partir da ótica dos sentidos implícitos responsáveis por servir como espelho para questões voltadas a como lidamos com as diferentes identidades culturais, divisões de classes e possíveis desgastes presentes na estrutura social como um todo, que por sua vez resvalam em disfunções como a violência, analfabetismo e condições degradantes de vida, esses elementos que na pixação podem ser tidos como peças importantes no processo de construção das falas por trás da expressão. Com isso, é nessa busca do aprofundamento da compreensão dessa relação de sentido entre o objeto e seu ambiente, que se encontra a motivação da busca contida neste trabalho.

Através do modelo de pesquisa de caráter exploratório, fazendo uso de aportes teóricos em cruzamento com a pesquisa no espaço urbano, feita através do registro fotográfico atrelado à observação do contexto social e posteriormente da leitura relacionada (objeto e teorias), criei base para uma interpretação aprofundada. O trabalho entra em contato direto com a cidade para saber como ela é entendida para a cultura da pixação, como são dadas as trocas de sentido e como e quais são os significados que surgem a partir desses contatos.

Para isso se caminha também entre os conceitos que comportam as relações do indivíduo e o urbano, suas paisagens, suas vias de trocas, seus meios estabelecidos e não estabelecidos de mensagens públicas e privadas, trazendo a tona discussões sobre o direito aos espaços e como essa relação é dada entre as

diferentes classes sociais a partir de seus respectivos instrumentos culturais, e como essa interação reflete na leitura que se cria sobre a expressão social presente na pixação.

A análise do discurso social e toda a carga e o teor comunicativo presente nas linhas e entrelinhas (principalmente entrelinhas) da pixação serão interpretadas a partir dos conhecimentos no campo da semiótica e sociosemiótica de Landowski, (2014), além de outras teorias de análise sobre aspectos da comunicação em contribuição para a construção dos valores culturais e suas relações com o meio, questões essas abordada por Chauí (2017) e também entre conceitos artísticos e culturais encontrados no campo da história e da arte.

O objetivo é de investigar como a manifestação se caracteriza e ganha significados dentro do espaço por meio da análise do discurso, tanto extraído da voz dos próprios pixadores, propondo a leitura dos signos presentes em suas manifestações por meio de códigos presentes em suas técnicas e a metodologia de ação, utilizadas nas suas práticas. Observando como essas manifestações se comunicam, além de buscar sobre os resultados que ecoam a partir do contato com o ambiente urbano e social e quais suas implicações como forma de contestação do espaço.

Todos esses conteúdos irão permitir a possibilidade de nos debruçarmos sobre o objeto de estudo com precisão em relação às cargas de sentido que este manifesta, não apenas no contexto direto e primário do sentido, mas como também em suas implicações sociais, políticas e urbanas, capazes de contribuir fortemente na composição do Píxo¹ como ferramenta criadora de sentido, em contraponto a uma visão que a categoriza e limita seus horizontes sensíveis com definições como: vandalismo, sujeira, agressão social e entre outros rótulos que acabam esvaziando seus sentidos que se encontram emaranhados em seus funcionamentos, modo de movimentação, metodologias e troca com o espaço urbano.

Ao fim, a pesquisa acaba abrindo espaço para uma visão holística e atenta sobre a linguagem, a fala e os discursos oriundos da pixação, chamando atenção para questões enterradas nas movimentações desta expressão, que possui muitas camadas, todas com capacidade de sinalizar sobre discussões pertinentes, tais

¹ Abreviação utilizada para a palavra “pixação”

como a desigualdades sociais, direitos à cidade, além da experimentação dos espaços para as classes menos favorecidas socioeconomicamente e culturalmente.

2. O “X”

A expressão que iremos analisar neste trabalho se trata da Pixação, escrita intencionalmente com a letra “X”, a qual já começa nos mostrando em sua estrutura escrita uma postura possivelmente contra cultural, transgressora e/ou cultural popular, já que por uma série de motivos esse pequeno suposto erro de grafia, por si só já nos sinaliza de onde vem e para que vem a pixação. Na pretensão de representar graficamente uma ruptura a padrões e regras estabelecidas por um poder social normativo, aqui representado através do uso da linguagem escrita “correta”, além de também poder ser referência direta a outro contexto não menos importante que seria à escrita “simplificada”, geralmente ligada a indivíduos pertencentes às classes com pouco acesso à educação e conseqüentemente com baixo grau de escolaridade, assim como identifica Nascimento (2015) e Pereira (2010).

Esta observação, que também pode ser lida com clareza a partir de uma breve análise do contexto presente na maioria das entrevistas presentes no documentário intitulado “Pixo” produzido por Oliveira e Wainer (2010), apresentando boa parte dos protagonistas (Pixadores) em ambientes periféricos e de alta vulnerabilidade social de modo geral, além da própria auto afirmação constante por parte dos pixadores presentes no documentário em dizer que “são perifa²” ou também através da expressão “nóis é favela” o que nos dá insumos para conhecermos com certa segurança que o recorte social da periferia possui forte incidência no fazer da pixação (PESSOA, 2020). É onde, em geral, pertence seu ponto de origem e contexto histórico do movimento.

Portanto o “X” está para a escrita da palavra, como consequência do contexto social do qual se encontra o sujeito pixador, presente em sua forma de percepção da realidade a sua volta, uma interferência que marca seu modo de ver e interferir no social a partir do que lhes foi dado de acesso, estrutura e perspectiva. A palavra, portanto, resume em partes um composto social além da grafia, intencionalmente

² Termo usado para se referir à pessoa que vem da periferia.

errada ou não, mas inegavelmente corrosiva dentro de padrões apresentados como inquestionáveis e imutáveis, mas que em determinados contextos podem cair, com muito sentido, e a depender do modo que se observa, ter um encaixe até mais adequado, dentro do inadequado. Nos confrontando assim com as primeiras questões que se entrelaçam entre os fundamentos de cultura e da observação de algumas áreas da semiótica que veremos mais à frente.

Apesar da pixação ser tratada constantemente fora do enquadramento de arte por muitos autores, instituições culturais e artísticas, e até mesmo por parte dos próprios pixadores, a manifestação se constitui inegavelmente como uma vertente da *street art* e/ou arte urbana, além de carregar consigo elementos diretos de outras manifestações estéticas como a caligrafia e a tipografia, conceitos esses que em outras superfícies também são contextualizados como expressões artísticas, o que consequentemente acaba por configurar a pixação como pertencente a um espectro ligado a várias expressões artísticas, ainda que renegada em um contexto social e consequentemente não aceita como tal em diversos espaços.

Essa breve introdução nos permite entender que para identificar e entender os aspectos sociais, comunicacionais e culturais presentes na pixação seria infundável uma análise que se baseia em um olhar técnico e esquematizado, ainda que seria uma análise pertinente. Mas, como a busca deste trabalho se pauta primeiramente na observação do contexto cultural e logo após na observação de significados presentes no modo de ser e existir da manifestação, então, se torna mais eficaz fazermos o uso da sociosemiótica como ferramenta para destrinchar esses aspectos, pois como diz Landowski (2014).

A (sócio) semiótica pretende construir uma problemática mais abrangente da significação concebida ao mesmo tempo como uma totalidade dependente da articulação estrutural imanente a cada discurso ou prática (e não de uma simples justaposição de elementos combinatórios) (LANDOWSKI, 2014. p. 12).

O que nos coloca à disposição um olhar pautado nas relações sociais que circundam o objeto, possibilitando um entendimento mais completo da manifestação em contato com o espaço urbano.

2.1. História

A arte urbana (*street art*) se caracteriza como um movimento contestador, efêmero e político que se manifesta em diferentes categorias como o *stencil*³, *graffiti*, lambe-lambe⁴, *stickers*⁵, entre outros. Com o passar dos anos, algumas categorias da arte urbana tornam-se mais aceitas e valorizadas no meio artístico como os grafites, por exemplo, e por consequência se tornam bem recebidos também como produto comercial e cultural.

A pixação, por sua vez, tem seu surgimento originalmente nas periferias do estado de São Paulo, como indicam Oliveira e Wainer (2010), diferente da pichação com “ch”, que teve seu ápice de presença nos cenários urbanos em meados dos anos 70 e se caracteriza principalmente com frases, e em sua maioria são escritas em letras de forma e com frases poéticas e de protesto, principalmente em revelia à ditadura militar instaurada na época. A pixação com “x”, por sua vez, tem um processo criativo mais elaborado e complexo no momento da criação das letras e “marcas” dos pixadores, criações essas inicialmente inspiradas nos logos de bandas de vertentes do rock, como veremos com mais detalhes adiante neste trabalho.

³ Técnica usada para aplicar desenhos ou ilustrações, por meio de um molde vazado de papel ou acetato, em diversas superfícies.

⁴ É um pôster artístico de tamanho variado que é colado em espaços públicos. Podem ser pintados individualmente com tinta látex, spray ou guache.

⁵ Modalidade de Arte urbana que utiliza etiquetas adesivas.

Figura 01 - Exemplo de pichação com “ch”.



Fonte: Foto do jornal Manchete publicada no livro “68” retratada por Daniel A. R. Filho e Pedro de Moraes. A pichação não tem autor identificado (1968).

Figura 02 - Pichação atual “FORA BOLSONARO!”.



Fonte: Acervo pessoal.

A pixação com “X” surge a partir da inspiração em movimentos tidos como *undergrounds*⁶ e contraculturais, Como completa Pereira em entrevista a revista de pesquisas da fundação de amparo à pesquisa do estado de São Paulo (Fapesp):

Pereira, que integra a Rede de Pesquisa Luso-Brasileira em Artes e Intervenções Urbanas, explica que a pichação, com rabiscos e frases feitas ao acaso, sempre existiu em São Paulo, porém identifica que a prática se intensificou a partir dos anos 1970, com versos poéticos escritos em muros e manifestações contra a ditadura. O início da pixação, no entanto, é mais recente. Surgiu nos anos 1980, por influência de movimentos como punk, heavy metal, hip hop e de skatistas. (REVISTA PESQUISA, 2018).

Ao final de uma década de fortes confrontos à liberdade, e com o afrouxar do sufocamento sofrido por anos, tanto a pichação como a pixação começaram a tomar proporções poéticas de forma direta e indireta. Paulo Leminski, ávido defensor de expressões como a poesia marginal, movimento este amplamente explorado e discutido na época, expressa abertamente diversas vezes sua admiração aos modos como a linguagem de comportamento do pixação tinham o potencial de exprimir o grito de uma geração silenciada e suprimida contra sua vontade das mais diversas formas, convergindo assim com expressões como a poesia alternativa e a vontade de manifestar uma expressão pública se apropriando do espaço, até então de forma criminosa, como ele mesmo afirma sendo provavelmente um dos fatores contribuintes para que esse tipo de manifestação seja tomada como voz e grito de revolta para aqueles que se encontravam até então sem nenhuma voz. Portanto, como ele mesmo afirma: “O grafite está para o texto como o grito está para a voz” (Informação verbal)⁷. Lançando de certa forma uma percepção que conversa com a possibilidade do movimento possuir um certo potencial comunicativo a ser considerado.

2.2. Cão fila, km 26

Ainda no início dos anos 80, a partir de uma intervenção alinhada com o conceito do marketing de guerrilha (ALEXANDRINO; MAGALHÃES; ÁVILA, 2017),

⁶ *Underground* é um ambiente com uma cultura diferente, que não segue modismos e geralmente não está na mídia.

⁷ Fala de Paulo Leminski em palestra ministrada na reitoria da Universidade Federal de Paraná - UFPR, meados de 1983.

conceito este que tem basicamente como objetivo fazer uso de estratégias de marketing e comunicação alternativas, possibilitando a pequenos empresários abrirem alguma possibilidade de competir entre as grandes organizações, ou ao menos para conseguir sobreviver. Nesse contexto surgiria o que viria a ser considerado o primeiro pixo do Brasil, quando Antenor Lara Campos, comerciante de cães de raça, escreveu pelas estradas “Cão Fila, km 26”, na intenção exclusiva de divulgar seu empreendimento no ramo da reprodução e venda de cães da raça Fila brasileiro. Atitude essa que logo tomaria a atenção a admiração de jovens da periferia de São Paulo, garantindo assim o título de ser o precursor, mesmo que não intencional, do movimento de expressão periférica paulistana (OLIVEIRA; WAINER, 2010).

Figura 03 - matéria da Veja sobre Antenor Lara Campos, o “Tozinho”.

VEJA, 6 DE JULHO, 1977

PROPAGANDA
"Cão fila km 26"

Muros, pontes, viadutos, postes, muros, pedras, barrancos — praticamente não há superfície sólida no país a salvo da rústica, enigmática inscrição "Cão fila km 26". De São Paulo, alastrou-se por outros Estados e, hoje, aparece até na região portuária de Manaus. "O cão de fila vai ficar conhecido como banana", sentenciou Antenor Lara Campos, o "Tozinho", de tradicional e abastada família paulista. Em seu modesto e caótico escritório, numa ilha particular da

poluída represa Billings, à altura do quilômetro 26 da Estrada do Alvarenga, no município de São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo, alfinetes de cabeça colorida assinalam em mapas pregados nas paredes a expansão nacional das inscrições. "Estudei táticas de guerra em livros e revistas", explica ele. "É preciso atacar pelos flancos para fechar o cerco." Talvez, por isso mesmo, Tozinho se viu sitiado algumas vezes pela suspeita das autoridades. Em longas e lentas partidas, numa camioneta carregada de latas de tinta, o excêntrico propagandista, que se incumbia pessoalmente da pintura, chegou mesmo a ser tomado por agente subversivo. Tanto que, aos ensinamentos tomados às artes marciais, colheu outros, na seara das ciências jurídicas. Aos que o interpelem com suspeitas replica brandindo um inseparável exemplar do Código Penal: "Mostra aqui onde é que tu estou errado".

Canhões — Cerca de 60% dos que lêem as inscrições, admite Tozinho, não as entendem. "Mas, de uma forma ou de outra, as pessoas acabam chegando aqui." Isto é, à sua ilha particular, sede da Associação de Criadores de Fila Brasileiro, por ele mesmo fundada em 1972, e centro de suas atividades cinófilas, onde mantém um canil com 160 animais daquela raça. Ele aluga receber cerca de 600 visitantes por mês, daí resultando, em média, a venda de vinte filhotes, a 7 000 cruzeiros por cabeça. Um apreciável resultado para tão primitiva modalidade publicitária, já praticada, em outros tempos, pelas Casas Pernambucanas e Casas Buri. Foi num precedente mais antigo, entretanto, que Tozinho confessa ter-se inspirado. "Na verdade, baseei-me nas campanhas eleito-

rais de Adhemar de Barros. Até hoje ainda se encontra o nome dele pintado em pontes e lugares semelhantes." A escolha dos locais, de resto, requer fina sensibilidade mercadológica. O Corcovado e o Pão de Açúcar, por exemplo, encontram-se a salvo das investidas de Tozinho: "Só estrangeiros aparecem nesses lugares". Os canhões do Forte de Copacabana, contudo, estão em sua mira. Assim que a área for liberada à construção de prédios, ele atacará de tinta, pincel e Código Penal.

A pouco mais de 70 quilômetros de Copacabana, por sinal, em Barra de Guaratiba, no Estado do Rio de Janeiro, desenvolve-se outro florescente negócio desse mesmo ramo — o Consórcio Marajó, criado em setembro do ano passado, dedicado exclusivamente à comercialização de cães de fila. A ideia partiu do relações-públicas carioca Armando Brando. Inspirado num consórcio que um industrial paulista formou com amigos para explorar o cavalo "Falkland", reprodutor importado da Inglaterra, o loquaz Brando articulou seis amigos seus para, em consórcio, explorarem o reprodutor "Yandu", cão de fila brasileiro de boas características, criado por ele em seu sítio de Guaratiba. Hoje, o consórcio, para o qual cada membro contribuiu com 5 000 cruzeiros, conta, além de "Yandu", com mais um reprodutor e três fêmeas. Já foram vendidos oitenta filhotes, à média de 5 000 cruzeiros cada, e há 126 cadetas na fila para serem cobertas por "Yandu", a 10 000 cruzeiros por tarefa. Resultado de sucessivos cruzamentos entre o mastim inglês, o *bloodhound* e o buldogue, o fila brasileiro, segundo Brando, é vítima ainda de injusta fama de ferocidade. Um dos objetivos do comércio é convencer o público de que o fila é dócil, bonito e de manutenção barata. Uma mensagem excessivamente prolixa, por certo, para as sintéticas inscrições que seu colega Tozinho pretende pintar até nos canhões do Forte de Copacabana.



"Tozinho" e o cão de fila: tornar o produto tão conhecido como a banana



Brando e "Yandu": fila de espera

Fonte: blog do doutor em administração de empresas, Maurício Morgado.

2.3. Graffiti, o primo mais velho

Mas apesar de sua primeira referência histórica carregar um teor “publicitário”, é através do caráter de contestação que o pixo como conhecemos hoje passa a constituir sua carga identitária e lançando na cidade cinza seus motivos e mensagens. Tomando a princípio como base uma estrutura organizacional parecida com a do *graffiti*, ou no português: grafite, movimento que surgiu e tomou forma nas periferias norte americanas no final dos anos 1960 e início de 1970. A expressão possuía uma ligação direta com a criminalidade local, pois em seu início, o grafite era amplamente usado como uma assinatura das gangues nas paredes da cidade com o objetivo de indicar o limite de seus territórios.

Além, é claro do uso mais “recreativo” do movimento, que se assemelhava a uma espécie de jogo. O objetivo era, por meio das *Tags*⁸ criadas pelos grafiteiros, ou também conhecidos no contexto local como *Writers*⁹, assinar a maior quantidade de localidades, transgredindo e agredindo o espaço público e privado, em busca de visibilidade e reconhecimento. Sendo assim mais requisitados aqueles locais em áreas de grande circulação, como em grandes centros, além dos pontos mais altos e com destaque privilegiado na paisagem urbana, como outdoors, fachadas e topos de prédios. Características estas que viriam a ser apropriadas pela pixação brasileira, como é bem traduzido por Alexandrino et al, em seu artigo:

O local escolhido pelo pixador, tal qual para o writer na Nova York do século passado, é, além de todo o resto, essencial para a caracterização plena de sua mensagem. Eles buscam o reconhecimento, o “Ibope”, pelo seu “corre”, como chamam. E, para isso, seria inútil adotar o muro de uma viela escondida na periferia. Ele tem preferência, portanto, pelos locais mais centrais da cidade, geralmente sem fazer distinção entre propriedades pública e privada, porque, para ele, o que interessa é chamar atenção. Por isso, paredes em destaque, parte do dia a dia do cidadão comum, que os vê sempre a caminho do trabalho ou de casa, são os que mais lhe interessam. (ALEXANDRINO et al, 2017, p. 3).

2.4. Referências visuais

Para além das questões sistemáticas que compõem a ação do pixo, um

⁸ Assinatura dos grafiteiros e pixadores.

⁹ Termo usado para identificar os praticantes do grafite.

aspecto importante de ser contextualizado na sua história é a influência visual presente nas estruturas das famosas letras do movimento. Os jovens que se viriam interessados pelo ato de expressar suas revoltas nos muros de São Paulo, eram fortemente influenciados pelos movimentos do *Punk Rock*, *Hardcore*, *Heavy metal*, *Hard rock* e entre outros gêneros familiares a esses citados. Uma das características comuns dentre esses estilos eram suas identidades visuais, com letras pontiagudas, agressivas, retilíneas e de forte expressividade; como era o exemplo de bandas como Iron Maiden, Kiss, Metallica, Dead Kennedys e entre outros grupos, que haviam feito uma busca referencial às escritas rúnicas¹⁰ dos povos anglo saxônicos. Um banquete e tanto para o processo antropofágico que a pixação viria a elaborar em um processo complexo que vai além de uma simples cópia, mas sim um caminho de aprimoramentos, distorções e adaptações para o que viria a ser a tipografia presente nas runas de concreto dos dias de hoje. Chamando atenção para o fato curioso de que uma escrita rúnica de povos bárbaros separados por milhares de anos retorna para povos socialmente marginalizados na estrutura atual, como comenta Choque no documentário “Pixo”: “é incrível como a escrita de povos bárbaros de milhares de anos atrás, migrou para São Paulo para os povos bárbaros que são os pixadores” (OLIVEIRA; WAINER, 2010).

Apesar dos pixadores buscarem os lugares mais altos, mais visíveis e de grande circulação para “lançarem” suas assinaturas, uma característica marcante da pixação paulistana é sua tipografia codificada, como afirmam os próprios praticantes “é uma linguagem de pixador para pixador” (OLIVEIRA; WAINER, 2010), ou seja, ainda que visualmente se busque uma forte presença por meio da marca visual, não há uma intenção fundamental em estabelecer uma troca clara de informações com o ambiente social externo ao movimento. Podemos dizer que a pixação possui alguns elementos que estabelecem diálogo, e transporta algumas informações de forma direta em um primeiro contato, ainda que essas mensagens sejam de certa forma restritas em alguns aspectos, como o da leitura direta do conteúdo escrito, o que deixa ainda uma série de questões abertas sobre sua presença como meio de comunicar algo.

¹⁰ As **runas** são **letras** características, usadas para escrever nas línguas germânicas da Europa.

2.5. Linguagem, comunicação e pixação

Ainda que a pixação componha em diversas características de uma linguagem, por outro lado, por conta desse fechamento codificado, no campo da comunicação se apresenta uma breve confusão teórica sobre sua interpretação como “meio comunicação”, como é colocado por Alexandrino et al (2017), citando Saussure e Ferdinand em cruzamento com os conceitos de linguagem e língua, chega ao seguinte levantamento:

Ela [a língua] não se confunde com linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios. Ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence ao domínio individual e ao domínio social. [...] A língua, ao contrário, é um todo por si e um princípio de classificação. (SAUSSURE, 2006, p.17 apud ALEXANDRINO et al, 2017, p. 5).

A comunicação, em suas estruturas mais simples até às mais complexas formas, se encontra presente como um processo social básico, sendo a linguagem capacidade inerente ao indivíduo, comportando assim uma série de convenções, consensos e regras que irão consolidar e pavimentar uma estrutura de manifestação que possibilita o estabelecimento dos contatos e trocas diversas, que por sua vez se apresenta como um processo simbiótico da instituição humana (ALEXANDRINO et al, 2017). Já o que se faz claro na apresentação do pixo é uma forte postura de resistência subversiva.

[...] o estudo do pixo esbarra nas suas formas peculiares de apresentação: a mensagem é codificada; a estética é agressiva; o canal são os muros em locais públicos de grande visibilidade; as datas, os emissores e os receptores não são muito precisos; e a prática é contraventora, subversiva. Sob o ponto de vista artístico, nem os próprios pixadores entram em um consenso, mas a intervenção urbana resiste. (ALEXANDRINO et al, 2017, p.5).

A mensagem neste caso, parece estar presente através da metodologia "agressiva" de modo geral nas ações dos pixadores, dos ataques aos patrimônios, sejam eles públicos ou privados, passando pela forte presença da codificação de suas linguagens, o que mostra indiretamente uma ausência de intenção em

negociar os espaços, estabelecimento de comunicação clara e direta ou de alguma espécie de diálogo aberto. À primeira vista, o que se tem é a tentativa estratégica e marginal de desconstrução do uso e do domínio simbólico dos espaços, retomá-los, como afirma brevemente Djan Ivson Silva, O Cripta; pixador da cidade de São Paulo: “Pichação é um grito existencial: o indivíduo não é valorizado pelas condições financeiras, mas cria status por meio da arte e da transgressão” (OLIVEIRA; WAINER, 2010). Ou seja, o movimento segue principalmente na intenção de contestar o direito pertencimento às paisagens urbanas, pois,

As pichações evidenciam o espaço urbano, tornam-se marcas, signos de resistência, refletem o tempo histórico, rompem com a institucionalidade, nascem do rechaçamento da liberdade, expressam a periferia; são o coro de contraposição que desafia poderes e valores, configurando-se como um ato calculado e consciente que desfaz os limites instituídos pela cidade. (PESSOA apud COSTA, 2020, p.87).

É natural que o contato da pichação com o tecido urbano e social seja uma comunicação agitada e “violenta”. Uma língua que surge de um ambiente predominantemente instável e caótico não seria menos que o reflexo de sua realidade. Uma língua que parte de um contexto onde seus praticantes são muitas vezes negados a direitos básicos por estarem à margem dos direitos sociais básicos, não seria esperado tanta suavidade no momento de negociação de espaços para suas exposições ou um modo de comunicação amplamente aberto, sutil e convidativo. Todos esses e mais outros aspectos presentes no contexto da pichação, estão para sua linguagem como as letras estão para as palavras, cabendo a um olhar mais atento e especializado fazer uma reflexão precisa.

A partir do momento em que sabemos que a humanidade é incapaz de se desvencilhar da sua necessidade de comunicação, seja ela em qualquer nível de amplitude, quando um grupo é separado de direitos que os garantem um posto de fala, ela naturalmente irá criar um movimento para sanar suas necessidades. É nesse contexto que abordaremos o pixo, como instrumento comunicacional que surge a partir da necessidade de falar algo, do que se é transmitido através dessa “conversa” e de como ela é guiada por seus interlocutores.

É a partir daí que passamos a olhar para a pichação a partir de uma perspectiva também cultural, para que então possamos compreender com maior profundidade a manifestação como ferramenta que transmite algo, já que nesse caso é impossível

desvencilhar os aspectos culturais dos comunicacionais, como afirma Raymond Williams (1969) pontua quando critica as análises sobre cultura de forma separada aos processos que se encontram interagindo dentro do corpo social, considerando assim elementos como linguagem e arte processos que se encontram integrados dentro não só do sistema de cultura como de comunicação social, que por sua vez contribui inteiramente no processo de formação cultural. Considerações essas que podem ajudar a entender a complexidade que se encontra em analisar a pixação, caso não façamos o trabalho de reconhecer suas motivações prévias encontradas somente em uma análise que age em consonância com os contextos culturais presentes antes da manifestação.

Portanto, a complexidade na leitura da pixação como comunicação, podemos dizer que se dá pela estrutura que precede o surgimento da manifestação, já que sua estrutura básica é o ambiente de marginalidade e a relação que esse ambiente proporciona para o sujeito no espaço, como afirma Valladares (2010, p. 39) sobre a presença do “sujeito marginal”: “O estrangeiro é aquele que, vindo de fora, fica amanhã. Ele se instala na comunidade, mas fica à sua margem, permanecendo, de alguma maneira, exterior ao grupo social. Desenvolve uma personalidade marginal na medida em que é um homem à margem de duas culturas e duas sociedades.” Ou seja, essa personalidade implica em diversas manifestações, e como fora posto anteriormente: cultura e a forma de comunicação, atrelados ao contexto social são fatores essenciais na busca pela reflexão dos caracteres presentes nas manifestações de comunicação social, no caso deste trabalho, a pixação no lugar do objeto.

Portanto, ainda que incompreensível por muitos, apesar de estar acessível a todos, ainda assim a expressão serve e representa a busca por necessidades básicas de um determinado grupo social, que a partir de uma expressão de linguagem cria dentro dos espaços elementos que ajudam a contar suas histórias, isso acaba nos dando indícios fortes da capacidade da pixação de incorporar diversos outros sentidos, carregando assim trocas de mensagens, e levantando questões nos muros sociais, e como veremos Chauí (2017) dizer a língua e o trabalho que cria objetos no tempo e no espaço, e que por consequência dá sentido às coisas, são os principais pilares do que se considera uma cultura de fato, como veremos a seguir.

2.6. Pixo é cultura?

Parte da leitura rasa que é atribuída a pixação, também ganha força a partir da lógica de categorização e valorização das expressões de cunho cultural abordada pelo poder público, e na forma como o estado atua sobre elas, que acabam contribuindo para uma criação de sentidos a partir de uma consideração estabelecida através de uma relação de poder dominante, estabelecendo assim o que pode ou não ser arte a partir do que o é previamente instituído e valorizado ou até legalizado como uma expressão que pode ser validada.

A partir dessas questões entramos em algumas definições importantes para o entendimento da pixação; os conceitos de arte pública (*public art*) e arte urbana (*urban art*), questão essa apresentada por Alves (2008) onde todas as artes se expressam em ambientes de circulação configuradas como espaços públicos são potencialmente artes públicas tendo como referência de problematização a distinção de seus públicos. O que fica categorizado da seguinte forma: obras que são previamente autorizadas pelo poder público para que sejam instaladas nos espaços públicos e que muitas vezes são encomendadas pelo próprio poder, tais como esculturas, murais, painéis e entre outras expressividades que o status de arte já lhes são previamente reconhecidos, essas são categorizadas como arte pública.

Já aquelas que são inseridas no espaço público a revelia da ordem e da lógica de padronização aplicada pelo poder do estado, tais como o grafite, stencil e a própria pixação, cujo o status de expressividade artística não são previamente reconhecidos, essas seriam reconhecidas como arte urbana. E ainda conclui Marzadro (2013), que essas expressões carregam consigo iconografias que para além desses rótulos, possuem a carga suficiente para contarem suas micro e macro-histórias dentro dos universos dos quais esses movimentos entram em contato.

Esses conceitos nos levam a uma questão importante sobre a presença no espaço em relação à perspectiva do outro e o que surge de sentido a partir dessa relação, em outras palavras a construção identitária pelas alteridades (LANDOWSKI, 2012). O que se forma indiretamente ou diretamente sobre a intervenção da pixação no espaço público, o que ela causa nos seus participantes, o que ela causa no outro, o valor que ela possui para uns e o valor que isso passa para outros, todas essas são questões que se montam principalmente como fruto da

relação de uma cultura minoritária em relação à presença cultura de massa que dita os padrões, sejam eles estéticos, comunicacionais e comportamentais, colaborando assim para a forma como vemos o pixo, antes mesmo de tentar enxergá-lo de fato.

Esbarramos aqui na necessidade de aprofundarmos essa discussão para um campo que nos ajude a escurecer os traços que proporcionam um entendimento dessa relação, do que pode ser digno de valor e do que não deveria ser no campo da cultura. Começamos esclarecendo com Chauí (2017) a confusa interpretação dada à cultura no Brasil, lida a partir de uma perspectiva de posse, fazendo uma distinção daqueles que possuem cultural, ou seja, os indivíduos cultos, e aqueles que possuem pouco ou nenhuma cultura, os incultos.

Sendo assim, nas palavras de Chauí para o canal "Grupo Autêntica" a cultura na realidade é a capacidade dos seres humanos de se relacionarem com o ausente através da criação de uma linguagem e uma relação com os símbolos que possibilitam esse contato com o espaço do imaginário (AUTÊNTICA, 2018). E dentre os primeiros elementos formadores da cultura estão: linguagem e trabalho. A língua por tornar presente o que está ausente e o trabalho que cria no mundo o que não existe, o que está ausente, ambos construindo assim um vocabulário dentro do espaço e do tempo ocupado e acessado pelos indivíduos, caracterizando assim seus próprios sistemas de significados e sentidos.

A cultura é a capacidade de nos relacionarmos com o tempo, criando uma noção e relação com o nosso presente, passado e futuro. Nos oferece razão para diferenciar aquilo que pode ser bom ou ruim, o justo e o injusto, o belo e o feio, o verdadeiro e o falso. Assim, um meio de nós nos reconhecermos no mundo. Por isso, é um equívoco considerarmos a cultura como sendo tão somente um conjunto de saberes e práticas específicas e até restritas em alguns casos (AUTÊNTICA, 2018).

É preciso levar em conta que em uma sociedade dividida em classes, a cultura embora no sentido amplo seja a mesma para todos, ela não possui as mesmas fórmulas, as mesmas maneiras, os mesmos sentidos e muitas vezes não possui os mesmos instrumentos. Se faz relevante uma reflexão sobre a divisão entre a cultura popular e a cultura erudita. Chauí (2017) vai afirmar que a cultura popular é criada e produzida pelas classes populares e a cultura erudita é produzida pelos artistas e intelectuais da classe média e a classe dominante por sua vez se apropria disso, patrocina e reproduz esse pensamento. Essa destinação carrega então a ideia de

que a cultura popular é atrasada, ultrapassada, inadequada, inválida, enquanto que a cultura erudita é avançada, profunda, bela, valiosa e melhor, causando assim um efeito de descrédito e esvaziamento de validação e sentido dos símbolos criados a partir das manifestações genuinamente populares.

O que se faz importante ponderar sobre a relação da cultura erudita x cultura popular como parte importante para entendermos alguns aspectos presentes na identidade da pixação, está justamente presente no fenômeno que surge a partir dessa distinção entre esses dois modos de ver o que é cultura. O fenômeno da cultura de massa, apresentado por Marilena Chauí como a anticultura, uma vez que a massificação da cultura se dá pela junção de aspectos da cultura erudita atrelado à elementos convenientes da cultura popular, de maneira que esses são diluídos, simplificados, atenuados e assim sendo reduzidos ao caráter de produto, para então serem vendidas e consumidas (CHAUI, 2017). O resultado apresentado posterior a esse processo é de quase que total perda do sentido originário do que é entendido como cultura, uma maneira de saber, comunicar, experimentar o ambiente e a vida ao redor, e assim chegando à perda do movimento de criação de símbolos e sentidos, sendo então, o fim da cultura.

Podemos contextualizar parte dessa relação como o caso das séries de peças criadas pela Designer Andrea Bandoni, que utilizam uma breve leitura das linguagens visuais da pixação impressas e bordadas respectivamente em pratos de porcelana e toalhas de algodão, atropelando assim quaisquer valores referentes aos debates acerca de lugares de fala, apropriação da cultural e esvaziamento dos sentidos ali presentes previamente construídos a partir da movimentação cultural que culminou naquela expressão (Pixação), na tentativa de construir um discurso de que pode ou não ser arte, como é colocado pelo jornalista Paiva (2017) sobre a criação da designer. Considera uma representação do sequestro do sentido subversivo e até marginal das pichações, transformando-o assim em um artigo domesticado, já que sua superfície se transporta dos muros para os kits de louças tipicamente adquiridos por grupos com maior poder aquisitivo, configurando assim a ânsia capitalista de transformar qualquer força popular em produto abrindo mão de interesses mais profundos em favor da força pueril e rasteira da comercialização.

Porém, com a ironia de ser comercializado no site da própria designer por um valor relativamente alto. Esse fato, acaba contradizendo o argumento crítico da peça elaborada, o que culmina no reforço de um segundo discurso sobreposto ao

primeiro que agora nos coloca frente a uma contradição que parece muito mais com um simples movimento de apropriação por parte do interesse capital de entreter e comercializar, que a princípio era a fonte e base da crítica proposta por Andrea.

Figura 04 - Série de utensílios para o lar criados por Andrea Bandoni inspirados na estética das pichações.



Fonte: Compilação do autor¹¹

Esbarramos assim em outra questão diretamente ligada à cultura e dominação através da influência hegemônica, e como essa relação contribui de forma conturbada para a desigual valorização de manifestações, não só sobre o pixo, mas muitas outras que não são consideradas dignas de valor na ótica hegemônica cultural que domina o centro de poder social, margeando não só movimentos

¹¹ Fotos retiradas do site oficial da autora das peças

esvaziadores mas também dando apoio e legitimidade para ataques contra as manifestações populares em suas representações de origem, e somente valoradas quando estão executadas nas mãos dos que pertencem a elite e socializa os seus interesses.

Como afirma Jardim (2017) em artigo sobre o assunto em questão: A obra da louça “Pixada” se enquadra como nada mais que um produto fruto da desconfiguração praticada pela lógica de consumo, este se torna mesmo com alguma desculpa crítica, um produto seriado sem o seu sentido transgressor, podendo ser ou não lido como tal significância para o consumidor. Entretanto, a principal questão é que quando a pixação é transportada de seu contexto para uma alfinetada crítica elaborada por alguém que pertence e produz na linha de lógica da cultura hegemônica que dita as regras de consumo ela cria automaticamente um juízo de valor que reflete a seguinte questão: A pixação só pode vir a ter algum valor (econômico ou cultural), desde que seja feita dentro de alguns padrões aceitáveis pré estabelecidos.

Podemos observar essa questão parcialmente ou até de forma massiva, em alguns casos, o envolvimento da cultura de massa ou o fim da cultura, apropriando-se de diversos movimentos de expressões marginais e populares urbanas, metamorfoseando seus sentidos, ou melhor dizendo, apaziguando-os, como no caso do graffiti, este, ao ser incorporado perde o seu sentido de manifesto estritamente periférico, violento, marginal e passa a ser agregado como tendência no campo da produção cultural patrimonial e arquitetônica dos centros urbanos ao ponto em que esse se modifica dando assim origem ao que conhecemos como muralismo, valorizando muito mais aspectos visuais e estéticos e deixando de lado todo um arcabouço cultural contextual indissolúvel até certo ponto, que a partir daí já não poderia mais ser o que é, ou que se foi outro momento, ou seja, a morte dessa expressão cultural.

Esse comportamento de administração cultural, além de ser destrutivo para a cultura em sua essência, também acaba contribuindo fortemente para a criação de um perfil não crítico em relação ao consumo cultural. Consequentemente, a abertura ao preconceito em relação às observações são interpretadas ações culturais encontradas distantes de padrões, uma vez que as bases sociais para uma postura ativa sobre o que é recebido culturalmente são minadas, causando uma falta de reflexos emancipatórios.

Esse fator é explicado por Adorno (1994), nas relações acerca de como os conceitos são consumidos socialmente e como o processo de absorção sem observação é um contribuinte direto para a propagação do consumo cultural sem interpretações aprofundadas sobre as cargas de significados encontrados enraizados na essência das produções culturais, principalmente se tratando daquelas elaboradas no âmbito da cultura popular. Essa relação é bem colocada e explicada por Maia e Christina (2008), quando falam sobre como acontece socialmente esse fenômeno.

Ao se relacionar com um objeto os indivíduos possuem idéias, percepções e conceitos que, ao mediar esta relação, são fundamentais para a experiência e conseqüentemente para o conhecimento. Crochik (1995) evidencia diferentes modos pelos quais os sujeitos podem se relacionar com os objetos, dois deles típicos do preconceito, outro próprio de uma experiência autêntica em relação ao objeto. A primeira forma seria através da eliminação de toda experiência e conceitos anteriores, reproduzindo o objeto sem qualquer reflexão, a segunda seria ignorar ou deturpar as características do objeto fazendo com que suas idéias iniciais permaneçam, e a terceira seria relacionando seus conceitos anteriores com os objetos e diferenciando-os na medida em que a experiência ocorre. A reprodução irrefletida e a deturpação acontecem quando não ocorre experiência e reflexão. Esta ausência caracteriza o preconceito, uma forma de agir de maneira irrefletida e fixa perante um determinado objeto. A conduta rígida frente aos objetos ocorre com base em estereótipos criados pela cultura e apropriados pelos indivíduos, e desta forma a atitude preconceituosa do indivíduo pode variar, dependendo do processo de socialização, da cultura em que se desenvolveu, e do momento histórico em que ele vive. É importante ressaltar que o preconceito não existe apenas quando há rejeição ou aversão de forma irrefletida, ele ocorre também quando a adesão aparece com estas mesmas características. (CHRISTINA; MAIA, 2008, p.1147).

Isso nos ajuda a entender a partir de onde surge esse processo capaz de minar as capacidades críticas no campo social, favorecendo um comportamento onde o indivíduo recebe padrões de consumo e inquestionavelmente os aceita, ignorando assim a estrutura do objeto em questão, em detrimento de uma postura frente ao que se recebe no âmbito da produção cultural que se apropria vagamente das manifestações culturais, explorando-as de forma rasa e longe de valorizar seus aspectos mais essenciais, o que acaba contribuindo em um consumo fetichizado.

Essa forma mais passiva de consumo, por ser a mais imposta e de fácil assimilação, torna o indivíduo alienado, como afirma Maia (2017), sobre essa forma

pouco aprofundada de se relacionar com o objeto proporciona uma visão alienada sobre ele. Os próprios estilos nos quais esses fragmentos de cultura se tornam refletem a própria alienação. Longe de ser algo que expresse um sentido de incorporação e reflexão sobre a cultura que se vive, essas manifestações passam a tomar o posto de subordinadas à dominação da esfera da sociedade administrada. Com a ajuda do desenvolvimento técnico, tanto na forma de produção como na de distribuição, tais manifestações perdem completamente o seu caráter qualitativamente diferenciado, sua subjetividade e especificidade, passando ao status de mercadoria, bem cultural, que envolve a influência de um mercado em constante expansão, o que engloba os elementos dos fazeres técnicos, tecnológicos e mercado consumidor amplo (MAIA, 2017 apud DIAS, 2000).

Uma vez que ele se desliga do processo de produção de um elemento de caráter cultural e passa a absorver um fragmento ou uma extrapolação simplificada do objeto, desconsiderando outras possibilidades de experiências, fechando a possibilidade do questionamento e da busca da fontes de onde brotam as expressões e conseqüentemente as instiga pela busca de seus sentidos originais, dando espaço para experiências de contatos simplificados e indiretos, sem o contato com a essência do objeto a não ser por uma ótica distante e desconectada, o que por sua vez é um forte padrão comportamental causador do preconceito tão encontrado em torno das apresentações dadas à pixação e no seu reconhecimento como expressão de caráter popular, além de interferir também diretamente na forma de como se interpreta muitas outras expressões artísticas urbanas e acabam passando por um processo de esvaziamento de sentido.

Onde podemos observar que não somente se caracteriza como preconceito a aversão ao que seria diferente dos padrões, mas também a adesão de possíveis padrões de consumo sem um processo crítico e ativo de assimilação da composição do objeto. O que constantemente é observado no recorte da cultura de expressões artísticas de rua. De modo geral, o sujeito se encontra como vítima fraca na relação sociedade e consumo cultural, a partir da lógica capitalista que nos induz a cair na passividade em relação ao que se pensa escolher para se consumir da indústria cultural. Acabamos assim perdendo capacidade crítica e liberdade de posicionamento frente a nosso modo de experienciar novas e diferentes perspectivas e interpretações dos objetos e expressões que nos cercam, dando margem para o fortalecimento da desvalorização, esvaziamento de sentidos e

invisibilização das questões ligadas aos movimentos de expressão popular de modo geral, o que neste trabalho incluímos como objeto a pixação.

Todo esse processo acaba sendo prejudicial para os aspectos que buscamos abordar aqui, mais especificamente às questões relacionadas aos diálogos estabelecidos nas instalações da pixação na cidade, e seu caráter comunicativo. Uma vez que a relação que se tem com o termo “cultura” no Brasil se encontra em um estado de entendimento desfigurado, que considera cultura com posse de saberes, fazendo acreditar que a pixação estaria enquadrada fora deste espectro cultural, e em um segundo momento o preconceito que se cria em torno da forma como se consome e se valoriza a cultura, o que acaba levantando uma barreira entre o público e a essência das expressões, nos desligando dos seus verdadeiros sentidos, motivações e conseqüentemente, dos seus significados.

2.7. A pixação como estratégia de resistência

Por outro lado, toda essa estrutura acaba causando também o surgimento de novas formas de resistência, constroem o caminho inverso de experimentação do conhecimento e do saber através da reflexão em contato com o consumo. Buscamos entender a relação da pixação como ferramenta que contribui para a estruturação de uma linguagem própria e popular, livre até certo ponto de diversos padrões domesticados, lineares e homogêneos de abordagem e também de absorção de conteúdos de natureza artística e cultural dentro do corpo social. Portanto, o pixo aqui se mostra também como uma linguagem que faz um caminho de contestação neste sentido, uma vez que suas expressões quase sempre se encontram marginais às representações agradáveis compreendidos na cultura de massa esgueirando-se das forças capazes de contribuir para a morte dos elementos que outrora são essencialmente, elementos culturais.

Considerada como uma manifestação de cultural popular contemporânea e marginal, a pixação, por sua vez, vem ao longo de sua existência impondo uma postura que a mantém, através de diversos fatores uma certa distância segura no que se trata das investidas do processo de descaracterização cultural, capaz de alguma forma desvirtuar suas camadas criadoras de sentido como ferramenta de alteridade no e do ambiente do qual ele se origina.

O que parece, por um lado, uma incessante e firme vontade de não querer

participar como uma dissolução da sua carga de relevância para uma instância mais dócil de entretenimento, mas também por outro lado nada nele parece ser bem quisto pela lógica mercadológica da cultura de massa ao ponto de criar um movimento capaz de chegar ao ponto de desconfigurá-lo, como fala a pixadora que se identifica como “Riscos Urbanos” em participação no documentário intitulado “Cidade Linda” “nossa intenção não é que a grande maior parte da população aceite e goste do pixo” onde ela continua dizendo que, se é inevitável que todas as contraculturas e subculturas sejam em algum momento incorporadas pelo mercado das artes, então que seja com a representação e a cara dos artistas que são e representam o movimento de fato, e não alguém que se apropriou e contribuiu deliberadamente para o processo de fragmentação dessa expressão (VAIDAPÉ, 2018).

Isso demonstra uma preocupação clara na estrutura do movimento da pixação em manter a coerência no discurso que ela aborda, considerando os elementos como a busca por um posicionamento transgressor frente aos valores encontrados na estrutura social vigente. São questões possíveis de serem postas em uma posição crítica caso o movimento entre em um direcionamento fora do que ele prega como discurso principal.

A pixação como movimento acaba por se mostrar com forte presença como elemento cultural, expressão de linguagem e ainda com toda uma extensa discussão acerca desse ponto, uma expressão artística. A partir de uma breve argumentação sobre os espaços que ocupa, ela comporta características que podem e devem ser consideradas em uma análise aprofundada sobre o seu papel social, possibilitando as constatações desses valores anteriormente citados abarcados dentro dessa expressão. Convocando assim os debates que se fazem atentos às colocações do preconceito, do apagamento cultural, da desvalorização das manifestações populares e também da descaracterização de sentidos por parte da lógica de consumo do entretenimento. Questões essas sendo as responsáveis por todo o processo de apagamento do que podemos encontrar se cavarmos o solo onde a pixação se encontra em seu processo de germinação constante de sentidos.

Isso faz da cultura do pixo, a portadora de uma beleza marginal pouco reconhecida e ainda muito restrita, mas não de menor sentido. Como um dia já foram considerados movimentos como a capoeira na Bahia, e os bailes vogue nas periferias do Brooklin, expressões que por estarem e serem pertencentes a grupos

não dominantes, sofreram e sofrem com todo o ônus de estar à margem da sociedade, mas ainda assim por serem manifestações, possuem códigos muito particulares conseguem e carregam seus sentidos mais internos, a essência motriz e toma forma na necessidade de uma comunidade de se comunicar, de trocar informações, de criar e sua participação na dança social.

A pixação, portanto, se forma como linguagem de difícil acesso e culturalmente de corrosão lenta em diversos sentidos. Sua agressividade e violência, é um forte motivo colaborativo para este quadro, uma vez que, estas são sentidas de forma acentuada para os praticantes do ato do pixo, que nesse caso estão quase sempre em contato com o risco de perderem suas vidas nesses atos de busca urgente por ela, como frisa Bruno Rodrigues no documentário “Cidade Linda”: “O pixador quando ele expressa aquele sentimento, quando ele sai de madrugada para pixar um muro ele tem o risco da vida, então a vida, não há dinheiro no mundo que pague, então a obra do pixador não tem dinheiro no mundo que pague” (VAIDAPÉ, 2018).

Tudo isso constitui a essência da pixação como um ligação quase restrita a um contexto social específico, mais precisamente àqueles que se encontram às margens sociais e que passam por constantes situações de vulnerabilidade social em diversos sentidos, seja em relação à saúde, à violência e no acesso à educação e entre outras questões. Estar frente a um contexto de exposição fortemente presente em seus modos de vida diários, acaba colaborando para ressignificar a relação com os riscos presentes na prática do pixo em função da necessidade de se comunicar e pertencer à cidade, esse último ponto acaba sendo fator de valor excedente para esse público que possui dificuldades em encontrar outras perspectivas de se apresentar como indivíduos pertencentes ao meio social.

A radicalidade do povo nas suas movimentações culturais mais recentes, como a pixação, tratando aqui o movimento como um aspecto cultural do povo, se faz radical por ser resultado de um tipo de pensamento radical no que diz respeito à voz desses povos por mudanças. É necessário exigir mudanças bruscas de direção no posicionamento político e na distribuição dos direitos sociais, talvez esse seja um ponto de partida para entendermos um dos motivos do porquê a pixação se mostrar como uma manifestação tão radical.

3. EXPRESSÃO E CIDADE

3.1. Paisagem urbana

Apesar de não haver a intenção de classificar a pixação como expressão artística, ainda assim se faz necessário a tomada de alguns conceitos desta área para ajudar o entendimento da manifestação dentro do meio urbano. Sendo ela também uma expressão que se comunica com a paisagem e contribui na troca de sentimentos, experimentações, vivências e na construção. Essa complexidade acaba por permitir buscarmos referências em fontes diversas e não a da própria expressão da pixação em si, tendo em vista a dinamicidade do próprio conceito de arte que se põe de modo tão fluido e mutável nos dando acesso sempre a novas maneiras de conversar entre os sinais e contribuir com formas inusitadas de produzir sentido dentro do espaço da cidade sem que tenhamos a sensibilidade de permitir uma leitura aproximada, como a da arte urbana como suporte para captarmos melhor os elementos do impacto da pixação no social.

A percepção de paisagem também se faz igualmente complexa e em constante evolução e transformação. A noção vai além da percepção visual e sensorial do ambiente de forma direta e passa a dar espaço para outras formas de interpretações mais dinâmicas que possuem o potencial de transitar entre a percepção subjetiva de quem experimenta a cidade:

A noção de paisagem, atualmente, vem evoluindo em um entendimento mais amplo, que não se restringe apenas aos dados visuais do meio ambiente, considerando também aspectos subjetivos e culturais. A paisagem pode ser definida como uma representação, concebida por quem experimenta uma porção de espaço em um determinado tempo, através de uma forma de percepção. A paisagem é marcada por certa subjetividade, pois é especificada pelo sujeito que abriga em si sua bagagem cultural e sua personalidade, também determinantes no processo. (QUINTELLA, 2007, p.17).

Com a participação do sujeito, o espaço, o ambiente e o conceito de paisagem, ganham todos também um aspecto de extensão cultural dos grupos que ali se comunicam, já que esses criam e produzem suas próprias maneiras de experimentação e passam a experienciar a cidade ao seu modo nos permitindo entender a paisagem e seu comportamento como um organismo em constante

mutação no campo dos sentidos, fazendo surgir assim paisagens distintas para cada sujeito e atividade que circula e serve de lupa para essas interpretações.

O sentido cabe na experiência subjetiva proporcionada através da junção do contexto de todos os elementos citados, sendo o elemento visual, tratado quase sempre como ponto central da interpretação de paisagem, mas neste caso ele é só um elemento no meio de tantos outros, já que a experiência aqui abordada se dá por meio da forma como o contato com o ambiente faz surgir, e quais os sentidos, noções, direções e possibilidades que acabam aparecendo durante a atuação do sujeito:

Mesmo enquanto espaço múltiplo e fragmentário, as cidades possuem identidade “individualizada”, porque esta diversidade de elementos se organiza simbolicamente em uma construção coletiva única que se torna emblema de seus indivíduos. Segundo Berque (1994, 7), é neste momento que se descobre um lugar enquanto paisagem, e não apenas como meio concreto. A paisagem pode ser então o elemento individualizador através do qual o indivíduo organiza seu mundo visual. (QUINTELLA, 2007, p.19).

Ou seja, como foi citado acima o sentido de paisagem com maior precisão e abrangência ao que ela representa faz mais sentido quando se vale de processos que perpassam por diversas esferas de interpretações, culminando em uma linguagem mais rica e complexa surgindo no campo subjetivo e tem potencial de expressão mais firme sobre como o sujeito sente e faz essas trocas com a paisagem. O surgimento de uma visão “individualizada” é o sinal de que existem fatores, valores, variáveis e instrumentos diferentes para cada contexto pessoal e/ou coletivo. Estes podem vir atravessados por meios sócio culturais e subjetivos e de perspectivas, até certo ponto pessoais, de que cada indivíduo faz uso destas ferramentas, podendo mudar quase que completamente o imaginário visual que se apresenta.

3.2. Conceito de *flânerie*

Um conceito que também apresenta forte influência em como pode se interpretar a relação das expressões urbanas artísticas e entre outros movimentos de expressão que se dão no âmbito do espaço público na construção de sentidos através da interação, movimento e participação do sujeito no ambiente é o conceito de *Flânerie* que é amplamente exaltado por Baudelaire e analisado por Benjamin.

Ele é um sujeito que através de sua busca, ou simples ato de deriva no ambiente acaba por criar vias alternativas na leitura do espaço. O espaço outrora era só para o caminho ao trabalho e a residência passou a ganhar a possibilidade do aproveitamento da vida de forma crítica através da sutileza do simples transitar.

Se a cidade é, metaforicamente, um organismo vivo, dinâmico, em eterna mutação, assim também é a paisagem da cidade, que oferece um caleidoscópio de imagens. A paisagem das cidades provoca a imaginação, não se trata apenas de uma tentativa de decodificação racional do espaço construído. A imagem percebida leva a estabelecer relações, sentimentos, a construir uma poética singular que particularize o lugar. A imagem percebida é objetiva, e esta será transformada na medida em que o sujeito vai aprofundando sua relação com o lugar através da experiência sensorial, sentimental e social. Neste momento a imagem da cidade torna-se subjetiva, particularizada pela experimentação do sujeito. (QUINTELLA, 2007, p.19).

A ação consciente de vagar pela paisagem se faz de fundamental participação dentro do contexto e da expressão da arte urbana, dado que a busca, a ação, a superfície das artes e os pontos de contato estão diretamente propostos na ideia de aproveitamento dos espaços de maneira única e singular. No caráter da pixação ainda podemos abordar colocações ainda mais profundas, já que o *Flânerie* se porta como o sujeito em busca da experiência de viver a cidade, a pixação por si só já se porta como a busca pelo direito de ser percebido na vida e é claro, na cidade, portanto, se o simples transitar é uma argumentação sutil de reivindicação da existência, o pixo se apropria dessa questão acrescentando outras discussões, ocupando, invadindo e apropriando espaços, ressignificando-os; tomando para si o domínio dos locais e criando narrativas a partir das ações resultantes desse trânsito.

Além de buscar como toda essa movimentação contribui na construção das noções de cultura a partir desses espaços ocupados por manifestações criadoras de sentido a partir da elaboração de supostos objetos públicos. Com base no que diz Faria (2002), sobre “coisa pública”, para que uma coisa adquira este caráter ela precisa necessariamente estar presente no âmbito público despertando e criando interesse, despertando a atenção do participante, em outro momento interagindo com a cidade.

A comunicação inicial que a estrutura da pixação acaba passando, somada a formação social por trás do plano estrutural da paisagem urbana onde ela se insere, não somente chama à atenção, diretamente e/ou indiretamente, como também é

responsável por despertar um incômodo, elemento esse muito recorrente na arte, já que muitas vezes o objetivo apresentado é confrontar e/ou instigar algum questionamento. Aqui o sujeito se depara com a representação estética de um confronto social que discursa sobre pertencimento e espacialidade, sentido esse possível por essa junção entre expressão, paisagem e contexto social. Portanto temos nessa relação pixo e cidade uma colaboração de sentidos, buscando suas referências em questões como as noções surgidas a partir do questionamento entre o público e o privado, quando levantados evocam sentimentos, sentidos e percepções diferentes da paisagem a depender de como o sujeito interage com essas mesmas questões na sua experiência social.

3.3. A cidade para além do “plano”

A poética surge da reformulação na interpretação de andar por entre o ambiente recriando a paisagem de forma subjetiva a partir da mudança de perspectiva na forma como se anda pelo espaço urbano. Encontra-se, portanto, acentuada no contexto das artes urbanas, para além das questões imediatas do contato com o pixo nos muros. Este possui ainda um passado, uma história, um contexto social, uma motivação e muitas outras necessidades antecedendo o ato concreto, como brevemente explica Quintela:

Assim, não existe apenas uma paisagem da cidade, formada através da percepção de seus aspectos objetivos (tal como o relevo), mas há também aquela formada pelo imaginário coletivo, que por sua vez se compõe da multiplicidade de olhares e experiências particulares. A forma da cidade, que compõe a imagem percebida, contém em si o passado, o presente e seu projeto de futuro, em eterna mutação. (QUINTELLA, 2007, p.20).

As expressões urbanas, sejam elas consideradas artísticas ou não, estão para a cidade como um agente criador de experimentações culturais a partir do uso que fazem do campo urbano. É difícil identificar se uma expressão está sempre ligada intencionalmente a seu palco (Cidade) ou se esta faz referência direta às suas características, porém, é inevitável considerar alguns aspectos do ambiente na construção dessas obras de forma indireta. Conseqüentemente, esses elementos passam a fazer parte do sentido da sua expressão final, como é o caso da cidade de Maceió, onde diversos elementos da cultura local se encontram gritantes nas

conversas entre essas expressões e o contexto social acabam imprimindo na cidade, como vem afirmar Quintella, principalmente sobre os modos periféricos culturais dos fazeres expressivos, já que estes aparentemente possuem certos pré-requisitos contextuais no que diz respeito ao caráter das suas composições artísticas e comunicacionais:

Estes processos são ainda mais evidentes nas localidades periféricas aos centros hegemônicos de cultura, como é o caso de Maceió. Ainda assim, algumas obras de arte exprimem algo que só pode ser entendido diante de uma contextualização local, mesmo que se trata justamente da evidência da hibridização e da pluralização da cultura de um lugar. (QUINTELLA, 2007, p.20).

Segundo Aldo Rossi (2001), apesar da cidade a princípio ser pensada para abarcar necessidades como trabalho e moradia, elementos que carregam um caráter de mera sobrevivência, com a influência da cultura existente nas manifestações e ações humanas interagindo e trocando com o meio, a cidade também passa a ser palco importante além de agente contribuinte para as expressões e movimentações artísticas, uma questão importante é

Como os fatos urbanos são relacionáveis às obras de arte? Todas as grandes manifestações da vida social têm em comum com a obra de arte o fato de nascerem da vida inconsciente, esse nível é coletivo no primeiro caso, e individual no segundo, mas a diferença é secundária, porque umas são produzidas pelo público, as outras, para o público, mas é precisamente o público que lhes fornece um denominador comum. (ROSSI, 2001, 19, apud QUINTELLA, 2007, p.23).

Outra questão de suma importância para o entendimento da participação da arte na cidade é em entendermos como se dá a relação do sujeito como as noções das diferenças entre espaço público e privado, principalmente se tratando de um estudo sobre pixação, boa parte do sentido e dos conflitos oriundos das ações dos pixadores está relacionada dentro dessas questões específicas de espaço. Quando se fala de espaço público é inevitável não tratar sobre o seu constante esvaziamento. As camadas do que é público e privado sofrem constantemente com um processo de incorporação, dificultando assim diferenciarmos com precisão os elementos puramente públicos e puramente privados (GIANNOTTI, 1995).

O espaço público como área de socialização a muito vem perdendo sua força nesse sentido. Segundo Sitte (1992), acabam perdendo a força na criação de

debates e discussões, dando assim lugar, cada vez mais, para o recolhimento à esfera da privacidade, distante da construção de um sentido colaborativo e coletivo, voltando-se para as questões individualizadas.

Se em determinado momento, as formas de alteridade no campo urbano se encontram em constante dissolução, e conseqüentemente perdendo duas forças sobre em como o indivíduo da cidade interage com o meio, no campo das artes e manifestações urbanas o caminho parece ser uma crítica ao comportamento que vem se estabelecendo. Não só a pixação, mas como diversas outras expressões usam da cidade como uma grande praça e de suas artes e símbolos como seus argumentos e discursos, resgatando assim de certa forma o sentido do espaço público através de uma retomada agressiva deste, mantendo assim noções como o senso de coletivo e de detenção do que é público em um estado mais ativo em contramão ao comportamento padronizado encontrado na experimentação do urbano somente pela ótica existencial.

Diante desta realidade, a pixação tem um caráter de distanciar um pouco, ainda que de forma limitada uma configuração urbana de inexpressividade. De certa forma transfigura todo um contexto social em uma grande massa homogênea de comportamentos previsíveis em relação ao ambiente. O espaço público já não cativa tanto a atenção e nem estimula o crítico e a praça pública e o seu sentido conceitual é somente lugar de trânsito e de caminho para outro lugar (QUINTELLA, 2007).

Um elemento que surge fortificado a partir dos comportamentos incentivados pelos modos de experienciar a cidade pela ótica pautada no consumo é a perda de identificação com as imagens da cidade (QUINTELLA, 2007). O sujeito se encontra constantemente bombardeado por figuras que não estão ligadas com o contexto social, urbano ou cultural, mas sim com o simples objetivo de incentivo ao consumismo.

Esse padrão aliena o sujeito e carrega-o para uma postura passiva diante da experiência de observação dos signos presentes na paisagem. A consequência desse processo é uma relação superficial com as etapas e as manifestações de diversos sentidos do campo da cultura em contato com a vivência do espaço público, resultando em uma visão mais homogênea e conseqüentemente enfraquecida de sentidos do lugar e perda do senso comunitário. Isso reduz a

participação ativa do sujeito no espaço trazendo consequências negativas para campos como a política, a cultura, bem estar social, entre outros pontos.

Parte dessa influência na forma de como o sujeito se limita a perceber seus lugares parte da forte presença da globalização e de toda a estrutura erguida sobre a atenção voltada para dentro, questões essas mais intimistas, com o contexto do sujeito no centro, desvirtuando seu foco e o mantendo em um estado de suspensão crítica:

Assim, no mundo contemporâneo, a imagem da cidade vem se tornando uma questão extremamente complexa e ambígua. Pode-se destacar que muitos críticos colocam que o processo de globalização aportou uma suposta crise de valores identitários através da adoção de padrões universais, que impõem paradigmas advindos dos centros hegemônicos. Estes valores impostos, muitas vezes efêmeros, terminariam por mergulhar o lugar em um processo homogeneizante que destruiria os referenciais urbanos. Mas esta colocação, além de supor a identidade de um lugar como algo fixo, desconsidera a capacidade de rearticulação local dessas referências exógenas, que criam, a partir delas, algo novo que por sua vez é reinserido no contexto global. Assim, no mundo atual, torna-se cada vez mais evidente a inadequação da noção usual de “pertencimento”. (QUINTELLA, 2007, p. 24).

Portanto, entende-se que, apesar da pressão da cultura de massa presente e de toda a carga de conteúdo pautado no consumo e no entretenimento, é possível encontrar e identificar culturas e subculturas circulando no espaço urbano. O diálogo presente entre arte e cultura. Fenômeno importante e compreendido no sentido de saber as dimensões da sua presença e quais suas influências para o sujeito no contexto da cidade.

4. DE “ROLÊ” EM ALAGOAS

Esta seção contextualiza a arte urbana presente na cidade de Maceió, a partir de uma breve leitura sócio-cultural e histórica da cidade. Ainda que o objetivo deste trabalho seja entender diretamente as características comunicacionais presentes na expressão da pixação no espaço urbano, acreditamos na necessidade de conhecermos a trilha de formação histórica da cidade para que tenhamos instrumentos informativos suficientes para endossar o contexto sociossemióticas da manifestação dos Pixos contidos na capital.

Apresentamos um panorama de algumas intervenções políticas culturais da cidade no que diz respeito ao incentivo à arte urbana no espaço, além de um apanhado das expressões públicas presentes para entendermos a relação do contexto em relação às manifestações culturais urbanas.

4.1. Recorte sócio-econômico e urbanístico

O atual território do estado de Alagoas em outro momento já foi capitania pertencente a Pernambuco até o início da década do século XVII. Foi quando seu quarto mandatário, Duarte Coelho, atribuiu o nome de “Alagoas” para a região que se situava próximo às lagoas Mundaú e Manguaba. A comarca foi oficializada no ano de 1706, tendo como capital a Vila de Santa Maria Madalena de Alagoas do Sul (atualmente denominada Marechal Deodoro). A emancipação do estado de Alagoas se deu de fato em 16 de setembro de 1817, processo esse importante não só pela questão emancipatória em si, mas principalmente pela importância no desenvolvimento administrativo independente na região que não mais se encontrava vinculada a Pernambuco, conquistando assim sua autonomia política e econômica.

Alagoas foi forte referência na monocultura de cana-de-açúcar para exportação durante o período colonial, com intenso uso de mão de obra escrava, para a época forte representante econômica da região do nordeste. Surge a forte imagem atrelada à região no personagem do senhor de engenho. O qual era o principal detentor de poder, influência política e autoridade, tanto sobre a cultural, as estruturas familiares, os escravos e agregados (QUINTELLA, 2007), marcando assim uma forte influência na formação de uma sociedade extremamente patriarcal e de forte cunho tradicionalista.

Ainda atualmente a cultura da cana-de-açúcar é predominante no estado mantendo e fortalecendo ainda uma perspectiva limitada no ponto de vista do desenvolvimento social,

É uma situação insustentável, levando-se em conta todas as limitações socioeconômicas e os impactos ambientais que a monocultura extensiva pode acarretar no longo prazo. Uma prova disto é que os indicadores sociais do Estado apontam Alagoas como uma das localidades brasileiras com os piores níveis de expectativa de vida, mortalidade infantil e analfabetismo. Sua injusta distribuição de renda completa este quadro, que aponta para a concentração do poder nas mãos de uma elite econômica, perpetuando a estrutura

social dominada pelo setor agro-exportador estabelecida desde o período da colônia. (QUINTELLA, 2007, p. 42).

Essas questões se encontram enraizadas na cultura do estado a ponto de serem influentes até os dias atuais como reflexo no modo de vida, de pensar e no comportamento, além dos resquícios que se encontram fortemente marcados na estrutura social e urbanística, pois

O englobamento das questões socioeconômicas indica o peso da tradição, da manutenção das raízes familiares e do poderio político-econômico. Nessas circunstâncias, qualquer movimento para mudanças em qualquer setor enfrenta a força de uma sociedade rigidamente organizada e estabelecida e de uma mentalidade tradicionalista. A influência desse fato sobre a produção cultural artística é fator indispensável para a compreensão da arte como mais um fator de continuum da história alagoana. (CAMPOS, 2000, p. 30 apud QUINTELLA, 2007).

Todas essas características são fundamentais para o entendimento de como essa formação influi diretamente na perspectiva do sujeito no espaço alagoano em relação ao contato com a arte, principalmente no que diz respeito aos segmentos da arte urbana, considerando que a consequência seja uma visão que mantém um padrão de consumo baseado no tradicionalismo cultural vigente em toda a estrutura social de formação da região.

4.2. Maçayó

O nome “Maceió” é derivado de um outro nome de origem indígena “Maçayó”, e que significa “o que tapa (aterro sobre) o alagadiço”. Nome esse que era pertencente ao riacho atualmente conhecido como Salgadinho, corta boa parte da cidade ao meio. Maçayó também dava nome a um engenho benguê, de processamento da cana-de-açúcar, localizada na região onde atualmente se encontra a praça D. Pedro II, no Centro da Cidade (QUINTELLA, 2007). De acordo com registros históricos e análises de documentos, esse engenho parece ter sido a fundação originária da cidade, o primeiro esboço do início de um centro povoado em meio a paisagem ainda bucólica de Maceió.

Figura 05 - Povoado inicial de Maceió.



Fonte: MISA - Museu da imagem e do som de Alagoas.

No ano de 1815 Maceió foi elevada à condição de vila, e logo após, a sua importância econômica, e principalmente, a influência de ser uma região portuária sua condição foi mais uma vez elevada a capital de Alagoas, sendo de grande importância para o desenvolvimento da perspectiva cultural em formação na capital, como afirma Lindoso:

O modelo que serviu para a construção da vida urbana em Maceió foi o burguês-mercantil, e não o modelo colonial de implantação da cultura urbana. Há uma diferença fundamental entre a criação de Santa Maria Madalena da Alagoa do Sul, a antiga capital, que ilustra o modelo colonial de implantação e fixação da cultura urbana, e a criação de Maceió, produto de um modelo burguês-mercantil de estabelecimento da vida urbana, e que se opõe social e politicamente ao modelo urbano-rural que a antiga capital representa. (LINDOSO, 2005, 81, apud QUINTELLA, 2007)

É importante ressaltar que todas as mudanças com base nos títulos que elevaram a cidade a outras categorias não tiram completamente do ambiente um aspecto rural, elemento esse que talvez tenha sempre estado presente por consequência de uma influência forte da agricultura canavieira do estado e consequentemente da forte influência da cultura imposta pelos senhores de engenho.

Observa-se que no século XIX o processo de crescimento demográfico fortaleceu ainda mais o crescimento no desenvolvimento urbano de Maceió e de forma orgânica a cidade começou a se moldar. Algumas tentativas de implantação

de um plano de urbanização para a cidade foram estimuladas, mas não seguiram em frente, permeando em um crescimento moldado às estruturas geográficas do terreno da cidade.

Após o Advento da República (1889), Maceió intensificou o seu desenvolvimento urbano, sendo fortemente influenciado pelo estilo trazido pela “Missão artística francesa” ao Brasil, na intenção de desenvolver e aplicar um estilo de influência colonial na fruição e no crescimento das cidades do país. O estilo clássico dentro da arquitetura do século XX foi um marco muito presente na estruturação urbana da cidade, dando espaço para a implantação do “gosto europeu” (QUINTELLA, 2007).

É neste período, acompanhando a implantação e enriquecendo o entorno dessas imponentes edificações, que várias praças na cidade serão construídas ou reformadas, seguindo o mesmo estilo clássico-eclético. O projetista responsável é o pintor Rosalvo Ribeiro, cuja formação artística se deu primeiramente na Academia Imperial, no Rio de Janeiro, e depois na Academia Julien, em Paris. Teria sido o artista, provavelmente, o articulador da encomenda de várias esculturas em ferro fundido provenientes de fundições do Val D' Osne (Paris) instaladas nas praças que projetou. Este tipo de escultura, além de peças de mobiliário urbano feitas do mesmo material (postes, fontes), quase todos do Val D' osne, foram intensamente utilizados na cidade do Rio de Janeiro, na época a Capital do Brasil. (QUINTELLA, 2007, p. 47).

A introdução de um estilo “moderno”, ou fora dos padrões do clássico só viria chegar em Maceió depois de uma transformação intensa em todo o território nacional e principalmente nas capitais mais influentes do país, mas a transição para o moderno em um estado marcado pelo tradicionalismo cultural bastante acentuado só se estrutura de forma superficial, as questões conceituais e sociais dificilmente encontram espaço no diálogo com o quadro social de Maceió.

No ano de 1960, com a gestão do prefeito Sandoval Caju, houve uma extensa mudança estética na paisagem urbana da capital, destaca-se especialmente como um momento de intensa intervenção do espaço público da cidade. Principalmente no que se refere ao surgimento e modificação de diversas praças pela cidade, carregando um desapego aos classicismos estéticos anteriormente difundidos na cidade, dando espaço para um estilo clássico-eclético e “moderno” tornando essa marca da administração um gosto que logo acaba sendo tomado pelo popular também, amplamente reproduzido e influenciado para além das barreiras dos

espaços privados.

Uma expansão que viria na década seguinte está no processo de aplicação para o norte, na região que hoje comporta os bairros do tabuleiro, cidade universitária e em seguida a junção com o município de Rio Largo, região que é popularmente conhecida como a parte alta de Maceió. Esta expressão foi basicamente estimulada devido a abertura de um dos principais corredores de circulação da cidade, a Avenida Durval de Góes Monteiro, além de sua continuação, Avenida Fernandes Lima culminando posteriormente, em uma região de grande potência comercial além de comportar ao longo de sua extensão diversas áreas residenciais e complexos habitacionais, que em sua parte direcionada aos pontos mais periféricos comporta boa parte da classe trabalhadora da cidade, característica frequente nos modelos urbanos onde os trabalhadores executam suas funções nos centros, porém moram distante dele, mais precisamente nas regiões de periferia.

Já a parte que comporta a “região nobre” maceioense ficou localizada nos antigos sítios de coqueiros da região litorânea, constituindo assim os bairros da Pajuçara, Ponta Verde e Jatiúca. O litoral norte, também está ligado a expansão urbana da cidade onde predominantemente, no início da sua ocupação se faziam presentes bairros e moradias de pescadores, se caracterizando como regiões pacatas e que com a expansão demográfica na capital passou a ser uma região de alta valorização, principalmente as regiões de Guaxuma, Garça Torta, Jacarecica, Cruz das Almas e Ipioca. A região atualmente quase não possui sinais de verticalização, porém, recentemente alguns edifícios já começaram a ser erguidos pela região ainda de forma tímida, porém, tudo indica que seja um padrão que inevitavelmente se ocupa destas áreas localizadas no litoral de Maceió, como aponta Quintella (2007):

Ainda não se verifica nenhuma verticalização na área que se situa entre Guaxuma e Ipioca, mas atualmente seus moradores protestam contra a possível liberação da área para a construção de edifícios. Tem-se que estas localidades percam suas características culturais, arquitetônicas e ambientais, transformando-se em uma área de intensa verticalização, como aconteceu com os bairros citados de Ponta Verde e Jatiúca. (QUINTELLA, 2007, p.51).

O que deixa clara a preocupação dos moradores da região com as consequências que esse tipo de “evolução” pode acabar trazendo para uma região pautada culturalmente e valorizada justamente em seus aspectos serenos, e por ser

baseado em uma cultura tradicional de pesca, as implicações que a construção vertical tem nesse ambiente, tanto do ponto de vista ambiental como do ponto de vista sócio cultural, podem trazer uma ruptura drástica no modo de vida daqueles que são residentes do atual contexto da região.

A região que se localiza às margens da Lagoa Mundaú é a localidade que mais comporta a população de baixa renda da cidade, assim como as áreas de encostas. apesar de ser uma região que possui uma beleza natural evidente, a exploração turística da região ainda é pouco presente, com exceção do bairro do pontal, conhecido como polo de produção do Filé, artesanato característico do estado de Alagoas, porém ainda assim é uma região que encontra deslocada da estrutura que compõe a capital.

O destaque no sentido de desenvolvimento econômico e cultural de Maceió se dá consideravelmente por parte da influência do turismo, porém a parcela da região que se beneficia da atividade é consideravelmente baixa tendo em vista a densidade demográfica e cultural do território. Portanto, Maceió ainda se encontra carregando sérios problemas em relação a infra estrutura, serviços e equipamentos culturais (QUINTELLA, 2007). O que configura a ruptura entre "área nobre" e a região popular, refletindo na estrutura social da cidade através do imenso abismo social latente.

5. LEITURA DA CIDADE

5.1. As paredes têm bocas

Toda revolta, quando confrontada, tende a se estruturar e articular-se conforme as necessidades e obstáculos impostos em seu caminho. Uma vez retratada com violência e restrições, esses movimentos tendem a buscar estratégias para a construção de caminhos alternativos em suas formas de abordagem, desvios esses a partir de certo ponto passam a fazer parte da sua estrutura como essência. Como muitos movimentos de expressão social, que encontram em seu cerne a necessidade de sobrevivência, a capacidade de dobrar-se e ser flexível não é uma opção, mas sim uma necessidade. A pixação foi durante toda sua trajetória como água, tomando forma a cada nova tentativa de apagá-la incorporando assim, diversas estratégias para sua sobrevivência.

Foi realizada, nesta pesquisa, uma análise dos aspectos comunicativos da pixação dentro do espaço urbano de Maceió, na tentativa de gerar um entendimento das mensagens direcionadas ao sujeito social sobre a cultura presente na prática, como já foi abordado anteriormente neste trabalho, categorizando a pixação como uma ferramenta integrante da cultura, originária de um determinado contexto. Ela se alimenta inegavelmente dos sentidos presentes nesse grupo.

5.2. Pixação e o contexto social

Tanto a pixação Maceioense como também outros movimentos que emergem da mesma necessidade de criar voz, surgem, evoluem e se estruturam baseados na incorporação das forças de reação à sua própria presença no espaço, nos direcionando a uma reflexão sobre o que transborda das estruturas culturais, estéticas e sociais das quais essas manifestações pertencem, dado que a expressão pode ser considerada, tanto resposta do meio onde ele surge, como de todo um contexto atravessado ao longo dos acontecimentos relacionados a sua história.

O resultado culmina no que seria o surgimento de uma nova linguagem, composta por todos os seus códigos, símbolos, significados, valores, expressividades e etc, todos esses originados do seu próprio contexto, único e familiar ao seu trajeto, fenômeno explicado por Oliveira, citada por Altamirano (2018, p. 35), especificamente sobre os fenômenos ocorridos nos espaços urbanos: “elucida que as práticas significantes da cidade podem ser estudadas como manifestações complexas de linguagens várias articuladas em um plano de expressão homologando um plano de conteúdo”.

Contextualizando com a manifestação do Pixo, toda a estrutura comunicativa contida em seu corpo espalhado pelo espaço pode ser identificada como um resultante do convívio dessa expressão com o urbano, tendo em vista a complexidade da sua relação com o espaço, desde o contexto social de seus praticantes, viajando pelos pontos de aparição no espaço, em sua forma física e estética, entre outros aspectos. Todos esses pontos coexistem na composição de uma linguagem repleta de conteúdo e todos esses discursos se encontram no cerne discursivo próprio que emana das suas letras pontiagudas, retilíneas e enigmáticas.

Para vislumbrar o exercício da pixação como uma ferramenta de expressão

constituente de complexo campo de linguagens e conseqüentemente uma manifestação comunicacional, precisamos prosseguir, portanto além dos discursos levantados pelos próprios pixadores em suas vivências e nos apoiamos em autores que possam nos possibilitar a consultas de um arcabouço teórico capaz de elucidar e contextualizar as práticas do pixo com o contexto da comunicação, portanto como a consulta de Landowski (2014), Altamirano (2018), poderemos então compreender a análise frente e perspectiva proposta.

Observamos a pixação a partir do resultado de um meio. Seu estilo de manifestação não poderia ser mais coerente, constatando o meio problemático de onde o movimento se origina, os aspectos objetivos e subjetivos presentes na expressão, tanto no modo como ela se comporta frente ao espaço, como na sua estética, passando pelo seu argumento de ocupação e busca por visibilidade, todos esses elementos, podemos sinalizar como um letreiro que grita todos esses discursos sintetizados nas instalações, vistos nos muros da cidade.

A violência da agressão à cidade, pode se dizer como um reflexo da violência sofrida institucionalmente e diretamente pelos sujeitos fazem uso de qualquer manifestação contracultural, incluindo é claro a pixação. A “sujeira” pode ser uma reconfiguração do que se observa quase todos os dias na realidade social das pessoas que se apropriam do movimento como forma de falar dos sentimentos. A “simplificação” da expressão pode ser relacionada com o fato de terem que elaborar algo relativamente simples e rápido de replicar, já que nas suas realidades não são lhes dados instrumentos para a construção de instalações mais elaboradas. Todos esses são elementos, de acordo com a proposta da sociossemiótica, capazes de apresentar a ideia de análise ampla do meio para entender sobre o objeto (Landowski, 2014), podemos extrair de um olhar geral o exposto aqui, encontrando assim, tanto aspectos culturais como mensagens transportadas para lá e para cá pelas cidades.

Outra questão importante nessa relação do contexto com o sentido, está presente na perspectiva da sociossemiótica de Landowski (2015). A cidade, portanto pode ser lida como um tecido contínuo, as relações se inserem nesta malha de modo constante. A informação é marcada por uma interação privilegiada produtora de sentidos e de experiências no espaço público. Esse tecido proposto por Landowski, é, portanto, ferramenta pela qual se molda a estrutura de experimentação que guia a maioria das pessoas, e como é denominado por

Altamirano (2018) como sendo o “*Sr. Todo Mundo*”. Na procura por ruptura dessa malha, alguns sujeitos passam a buscar formas de intervir no espaço para além das cargas de sentido pré-prontas e começam a atropelar a vigilância da normalidade, sem necessidade de autorização prévia. É daí que surge o movimento dos pixadores, da ideia de aplicar no espaço de forma impressa e por meio da ação nele, um olhar sobre o urbano não só na leitura do uso útil, mas propõe o uso do espaço enquanto *Volúpia*, ou seja: “um espaço que exerce pregnância estésica, ou seja, que pode captar o sujeito e impeli-lo a um “uso do mundo” distinto do modo anterior, saindo da utilização objetivante para a prática, participante” (ALTAMIRANO, 2018, p. 142).

Observando que a pixação, conforme brevemente introduzida em outros momentos, pressupõe possuir uma profunda camada de códigos de contextualização da sua expressividade sociopolítica e cultural, surge assim a necessidade de fazer o uso de ferramentas teóricas para ajudar na identificação, e avaliação desses aspectos, para buscar uma leitura aproximada e assertiva da representação trazida pelo movimento Pixação. Portanto, para isso é colocada em uso a semiótica francesa, por já ter sido utilizada na mesma linha de estudo com uma finalidade de abordagem parecida na tese de mestrado de Micaela Altamirano, aonde ela esclarece o uso:

A fundamentação teórica tem base na semiótica discursiva proposta por Algirdas Julien Greimas e seus colaboradores, como um método de análise do social, da cultura, centrado nos procedimentos da produção semiótica da significação. Com objetivo de depreender, descrever e compreender a intencionalidade regente da organização e uso da prática da pixação, assim como seu arranjo em sincretismo com a linguagens que compõem o espaço urbano. (ALTAMIRANO, 2018, p.31).

Na intenção de possibilitar um nível de aplicação eficaz na desconstrução estrutural e, posteriormente na tradução, leitura e interpretação dos códigos contidos, nos ajudando e assim a abrir uma passagem para um nível interpretativo necessariamente mais aprofundado no que diz respeito às conexões e produções de significados a partir das interações da manifestação da pixação com as questões de natureza social, também é proposto pela mesma autora, uma busca mais específica no arcabouço teórico da sociossemiótica abordada por Landowski, que propõe uma leitura do sensível e inteligível, contribuindo assim com uma gramática

de sentidos, riscos e intenções a serem comparadas no estudo proposto aqui (ALTAMIRANO, 2018) e como o próprio autor elabora sobre,

Esse projeto nasce da decisão de deixar de uma vez por todas aos semiologistas as noções de código e de signo. Por oposição, a (socio) semiótica pretende construir uma problemática mais abrangente da significação concebida ao mesmo tempo como uma totalidade dependente da articulação estrutural imanente a cada discurso ou prática (e não de uma simples justaposição de elementos combinatórios) e como o resultado de uma construção negociada entre os actantes (e não como o produto de um simples reconhecimento de unidades pré-codificadas). (Landowski, 2014, p.12).

A sociossemiótica se mostra indispensável, no entendimento das questões levantadas através dos reflexos das ações através dos movimentos. É possível se debruçar com mais segurança sobre aspectos sociopolíticos e culturais como elementos que se complementam ao estudo dos signos e significados de Landowski (2014), que complementa sobre complexidade da abordagem, sejam eles verbais ou não verbais, esses componentes auxiliam na nossa interpretação dos objetos de forma equivalente. É preciso dividirmos nossa percepção sobre a observação de duas formas complementares, sendo elas: a leitura, decifração das “significações”, fundada sobre o reconhecimento de formas figurativas, e a captura, apreensão do “sentido” que emana das qualidades sensíveis, plásticas, rítmicas e estéticas imanentes aos objetos, compondo assim uma visão mais participativa e rica em contextualização, contrapondo uma observação direta e altamente técnica, capaz de gerar resultados de sentidos restritos ao depender do caso que se observa. O que faz da técnica de Landowski (2014) uma postura mais apropriada no caso proposto neste trabalho.

Outro ponto convergente é necessário na composição deste estudo é a busca pelo entendimento dos conceitos ligados à noção de espaço e conexão entre a ação social e o urbano, o que pede uma conceituação mais técnica do que percebemos como espaço, para que posteriormente as informações sobre manifestações, ambiente e interpretações sejam feitas de forma concisa e apropriada. necessário o melhor entendimento das definições dessas estruturas, “manifestação social” e “contexto urbano”.

Nesta relação não seria surpresa saber que as estruturas, cores e formas, são signos, que escondem verdadeiras criptas e enigmas em linguagens reveladas

através de uma leitura atenta desses códigos, baseadas na contextualização dos fatos ligados àquelas representações expressas em tinta óleo de spray preto fosco. Códigos esses, resultantes de uma conjuntura somada de uma série de experiências absorvidas ao longo da vida e das inúmeras flexibilizações necessárias enfrentadas por essas manifestações, desde o contexto de seus surgimentos, passando por suas relações com o espaço, o social, o urbano, e por fim, colhendo os aprendizados de sua vivência e participativa histórica, aplicando assim em seu reflexo contemporâneo. De acordo com Landowski (2015),

Todos criamos nossos próprios espaços e concretizamos uma variante possível deste conceito através do tipo de uso do mundo que privilegiamos. Essas variantes são muito heterogêneas, como se cada um dos que as produz habitasse um mundo diferente ou como se não houvesse restrição alguma às maneiras de apreender este mundo. Esta premissa nos oferece a base para explorar como os sentidos da cidade de São Paulo são apreendidos de modos diversos por sujeitos que nascem não somente em pontos geograficamente distintos, mas submetidos a diferentes condições de existência tanto no plano objetivo quanto no subjetivo. (LANDOWSKI, 2015, apud ALTAMIRANO, 2018, p.32).

Sem esquecer também as discussões relacionadas à espacialidade, na intenção de trazermos consciência suficiente para processar a profundidade das relações do espaço, corpo e comunicação, esses que terão nesse trabalho caráter de guias teóricos e subjetivos no entendimento das relações aqui dispostas, pois

Espaços não somente inteligíveis, mas sensíveis, afetivos, onde existir não é apenas seguir regras e normas, sejam elas de qual ordem forem, mas arriscar-se em outras possibilidades, à aventura do lançar-se na cidade de forma sensual onde corpo e ambiente (artificial ou natural) interagem gerando outros significados para os locais, transformando-os em lugares. Com isso afirmamos que os espaços se lugarizam na medida em que os indivíduos se apropriam destes, sentindo-o, intercambiando com o ambiente, desvelando-o ao mesmo tempo que se desvelam gerando a possibilidade de infinitas conformações de espacialidades que tecem o cotidiano da vida cidadina. Trama infinita, aberta e amorfa. Rede geradora de possibilidades comunicativas. (OLIVEIRA apud ALTAMIRANO de, 2018, p. 3, grifo da autora).

A partir desse entendimento do espaço, vamos nos debruçar em como esses caminhos se incorporaram ao contexto urbano e faz presente, quais suas estratégias, suas táticas na cena de Maceió passando por uma contextualização geral para logo após entrarmos nas suas especificações referentes à paisagem da capital.

6. MACEIÓ E A EXPRESSÃO URBANA

Maceió, céu azul, sol e mar. Nada mais ilustrativo para abrir uma discussão sobre memórias e experiências que nos passam invisíveis do que a própria experimentação estereotípica estrelada pela cidade das belas praias paradisíacas, de água cristalina e de um azul quase nauseante, de tom tão hipnótico que é capaz de adormecer até os mais atentos observadores, fazendo com que deixem passar partes consideráveis da vivência da cidade. Vibrando em um espécie de ressonância, captamos apenas frequências isoladas e muito específicas, quase como um fluxo pré determinado, excluindo assim trechos de nossa percepção do ambiente, fazendo com que tenhamos um olhar limitado de tudo que passa à nossa volta, desconsiderando assim outras possibilidades de explorações estéticas gritantes sobre uma realidade que toca seus habitantes e visitantes de forma muito mais presente e constante, porém ignorada na mesma medida.

Dessa forma, naturalmente é possível que muitos dos que passam diariamente pelas correntes sanguíneas que movem a capital não vejam com clareza toda a sua estrutura. Muita coisa ainda fica meio vista, não vista, ou até apagada ao fundo, fazendo com que os olhares que cruzam dia após dia esse espaço ainda não tenham tido a oportunidade de tê-la a visto em suas mais distintas faces e versões que revelam boa parte da estrutura social, política e econômica desta cidade que nem sempre é só azul, mas que é quase sempre cinza e preto fosco.

6.1. Sobre o objeto

O que pretende abordar como expressão urbana nesta seção estará baseado naquelas obras que não pertencem a um caráter “oficial”, ou seja, são exposições de diálogos urbanos que não se comprometem com o poder público. Sendo assim muitas vezes categorizadas como impróprias, ao espaço ao qual ocupam na cidade,

chegando até ao carácter de ilegal ou criminosa, já que uma das suas principais características é violar os limites das propriedades públicas e privadas, e as regras que regulamentam questões relacionadas a conservação do património.

Apesar do enfoque principal do trabalho estar se relacionando com a relação que o movimento da pixação exerce de uma perspectiva de expressão comunicativa no espaço urbano, se faz necessário passarmos antes por outros elementos que coexistem no tecido da cidade de Maceió para entender e aprofundar ainda mais a discussão. Constitui boa parte do seu significado a partir da comparação e do contraste estético e social de outros movimentos comunicacionais urbanos e artísticos da capital.

6.2. Principais manifestações relacionadas

É muito comum termos contato com diversas formas de expressões comunicacionais variantes entre manifestações com uma intencionalidade artística e aquelas realizadas de forma não intencional acabam abarcando elementos e símbolos como expressão artística, apesar desta estar presente no desenho da cidade com uma finalidade delimitada.

Algumas intervenções na cidade, apesar de nem sempre feitas com finalidade deliberadamente artística, parecem revelar uma preocupação estética que as aproxima do campo da arte. Neste caso, torna-se necessário considerá-las como dados visuais que também marcariam a “epiderme” da cidade, portanto, dignas de figurar legitimamente em um estudo sobre arte urbana. Independente do seu grau de “intencionalidade artística”, estas expressões também seriam emissoras de mensagens e desvendaram aspectos do imaginário urbano. (QUINTELLA, 2007, p.130).

Esse é o caso das pinturas publicitárias, e murais de fachadas de estabelecimentos comerciais, que estabelecem da mesma forma essa comunicação no espaço e incorporam elementos do que pode ser lido em outro momento diluindo suas finalidades como uma expressão de arte urbana.

Por outro lado, existem aquelas criadas e pensadas na intenção de produzir uma construção artística e estética, que convergem até com ideias pré recebidas do contexto da localidade, da geografia e/ou da contextualização social onde a obra está posta.

Essas que por sua vez, são as lidas como grafites e pinturas murais, categorias incentivadas pelo poder público ou privado, capaz de se apresentar incorporada a cidade em uma leitura de aspectos que incorporam uma certa pacificidade ou defesa de interesses mais tradicionais por serem “encomendas” de uma instituição de poder dominante, ou que obedecem uma lógica de poder dominante, como é o caso de estabelecimentos comerciais que usam do grafite ou do muralismo para publicidade, sendo um movimento de influência global que passa a apaziguar o sentido original da manifestação enquanto cultura popular.

Figura 06 - O Pescador, da Série elementos culturais de um povo.



Fonte: Experimente Maceió - Circuito de arte urbana.

Muitos grafiteiros passaram a produzir também murais e pintarem de forma autorizada, com apoio financeiro, em espaços destinados pelo poder público ou pela iniciativa privada. Nesse contexto, compreendemos o definido como um tipo de manifestação parietal em que as letras e/ou elementos figurativos apresentam maior elaboração na construção das imagens, exibindo uma variedade de cores e formas. Exige de seu autor noções técnicas de elementos da arte como movimento, volume, perspectiva, cor e luz e a criação de um estilo individual nos traços plásticos, no modo de ocupação das superfícies e/ou a partir da criação de personagens característicos, que possa ser identificado no conjunto de suas obras e, assim, permitir o reconhecimento da autoria nesse caso, o estilo assume a função de reconhecimento, uma espécie de assinatura do artista. (ALTAMIRANO, 2018, p. 144).

Originalmente tanto em Maceió, como em outras cidades espalhadas pelo mundo as manifestações do grafite possuem uma essência transgressora, que exerce uma postura de ação sem autorização, portanto passam por uma recepção não desejada e pouco amistosa. Essas manifestações acabam sustentando uma presença produtora de alteridade em relação ao grupo de referência, postura essa que se estende pelas outras vertentes como o caso da pixação. A importância de entendermos essas questões se faz necessária neste trabalho para interpretarmos a essência comunicativa do outro, fora da influência de interpretação dos detentores das referências de sentido hegemônico.

7. O “ROLÊ” EM MACEIÓ

7.1. O início

Os primeiros registros de que se tem informação sobre as pichações (com “ch”) na cidade de Maceió datam do final da década de 1970, quando a cidade se viu “atacada”, através da influência de movimentos contraculturais como o movimento *Punk*. Surgindo a figura do personagem público “Aranha”. Identidade essa que viria a ser revelada somente décadas depois, se tratando de um grupo de jovens de classe média com o intuito criar mensagens de posicionamento contra a ditadura que se encontrava instaurada na época (QUINTELLA, 2007). Com isso, apesar de toda a repercussão desse ato pioneiro de rebeldia na capital, devido ao regime violento da época, suas identidades ficaram em sigilo pelos membros do grupo como estratégia necessária, contra as possíveis consequências que essas ações poderiam trazer.

Anos depois o grupo virá a se dissolver por motivos de direcionamentos políticos. Enquanto alguns membros viam na manifestação uma ferramenta importante de criação de diálogo político no espaço urbano, outros preferiam o diálogo estético e artístico, fazendo com que os membros buscassem caminhos distintos ao longo do tempo de existência do coletivo.

Porém, não somente de política e *nonsense* viveria a pixação maceioense, outro grupo viria também a tomar conta das ruas da cidade, esse fazia referências diretas à Nigéria, entre outras frases relacionadas, que se acreditava também estar ligadas a um relacionamento político, na verdade se descobriria depois que todo o

contexto de ação do indivíduo ou grupo se originava de uma desilusão amorosa que inspiraria o surgimento dos atos.

7.2. Os dias atuais

Atualmente, o contexto da pixação (com “x”) e da pichação (com “ch”) em Maceió levanta um panorama muito rico e diverso de estilos, mensagens e metodologias, além daquelas que se mesclam e comportam mais de um tipo de modalidade em uma única ação. Uma forte presença dos grapixos¹² Também é notada a predominante quantidade de pixações na modalidade de chão, já que a estrutura arquitetônica da cidade não possui um crescimento verticalizado acentuado, tendo uma incidência baixa de pixações na modalidade escalada, essas que são somente encontradas na região do centro:

Observando-se atualmente as pichações na cidade, pode-se constatar que hoje esta expressão se caracteriza pela diversidade de mensagens. Quando se trata de palavras ou frases, constata-se conteúdos tão diversos como: referências a torcidas de futebol, frases obscenas, humor, incitação ao consumo de drogas, mensagens políticas agressivas e proclamações de fé religiosa, entre outras. Mas, para além das frases, abundam também grafias ou assinaturas que funcionam mais como marcação de território e auto-afirmação. A questão do desafio de se escalar edifícios altos para pichá-los também está presente, mas não é muito característico de Maceió, como se observa abundantemente em grandes centros com São Paulo. (QUINTELLA, 2007, p. 144).

Maceió também se encontra amplamente marcada pela participação no contexto geral de influência direta dos mesmos estilos aplicadas na cidade São Paulo, comportando apenas algumas diferenças táticas e estratégicas no modo como surgem e como são feitos os riscos, tendo em vista que as estruturas urbanísticas das duas cidades são bem diferentes, o que colabora para criar aspectos linguísticos particulares para cada região.

¹² Modalidade mais elaborada do pixo, que consiste em uma pixação com contorno geralmente praticado com o rolinho de pintura, executado em duas cores, uma para o interior e outra para o contorno.

7.3. C.V e M.A

Uma prática específica da configuração social maceioense, é a forte presença das pichações das torcidas organizadas. Apesar de não ser o foco do trabalho, por se tratar de uma prática específica das torcidas, que possuem seus próprios códigos e métodos, mas que tem grande relevância para delimitar o objeto proposto para este trabalho, permitindo assim tratarmos algumas diferenças marcantes e importantes que diferem essas práticas.

O seguinte quadro se instaura em relação a prática citada: a Comando Vermelho ligada ao clube alagoano Clube de Regatas Brasil (CRB) e a Mancha Azul, torcida organizada do Time também Alagoano Centro Sportivo Alagoano (CSA), acabaram dando origem a uma forma peculiar de pichação (com “ch”) e que com o passar do tempo acabou por incorporar alguns elementos da pichação (com “x”) de origem paulistana. Essa manifestação é a pichação de torcidas organizadas, que tem como único objetivo principal exaltar o nome da torcida organizada ao qual o pichador faz parte.

Figura 07 - Pichação referente à torcida organizada Mancha Azul. Centro de Maceió.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

O que se observa na atuação desses pichadores e nas suas práticas é o esboço distante de alguns elementos da estrutura visual da pixação (com “x”), porém, com um estilo visual mais voltado para uma escrita tradicional com letras de forma, pressupondo um distanciamento entre essas práticas, tanto por suas estruturas visuais como por seus objetivos. Enquanto uma se coloca como marca individual do sujeito pichador, a outra é utilizada como exaltação a uma marca coletiva praticada por torcedores avulsos sem a preocupação em criar uma estética individual e marcante no objetivo de demarcação territorial.

Outro ponto importante a ser citado é a relação de forte rivalidade e agressividade entre as torcidas em suas relações de modo geral, aspecto esse que acaba se transferindo da relação violenta que os membros das torcidas rivais direcionam uns contra os outros nas superfícies dos muros, o que acaba desencadeando verdadeiras batalhas territoriais pouco amistosas nas paredes da cidade. Diferente do que acontece na pixação com “X”, que obedece a uma regra informal de jamais pixar por cima da *tag* de outro, no caso da prática entre as torcidas o ataque é amplamente incitado, já que os riscos por cima muitas vezes são seguidos de insultos e rebaixamento ao grupo rival.

Figura 08 - Confronto entre pichações de torcidas organizadas, Comando Vermelho e Mancha Azul, em muro de residência no bairro do Feitosa, em Maceió.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Portanto, a diferenciação entre a pichação das torcidas organizadas e a pixação se torna mais clara, sendo uma voltada para um caráter de confronto direto por consequência da referência visual ao combate por meio dos riscos e provocações, além do contraste visual das cores, aplicadas propositalmente: o vermelho que faz menção a um grupo e o azul que pertence ao outro, caracterizando assim uma suposta colaboração por meio da persuasão presente no ato naturalmente provocativo (ALTAMIRANO, 2018). Enquanto a pixação se mostra mais preocupada esteticamente e com a ação de ocupar os espaços de maneira mais “limpa”, como uma participação construtiva até certo ponto, já que seu objetivo é fazer parte da composição da paisagem urbana marcando presença nos espaços da forma mais visível possível e com uma organização previamente planejada.

Apesar do distanciamento conceitual das duas manifestações, ainda assim elas carregam elementos convergentes entre si. É inegável a capacidade das duas representações de proporcionar uma leitura diferente sobre os espaços públicos para aqueles que fazem uso delas. Podemos acompanhar tanto uma como na outra, linguagens de códigos distintos, identificadas somente por seus praticantes, além das táticas citadas por Landowski (1992), que nesses casos são semelhantes para a garantia do fazer e do resistir dessas expressões.

7.4. Do confronto à colaboração

Se por um lado a pichação das torcidas organizadas se mostra com um objeto com intenção clara de ser ferramenta de confronto contra seus rivais, desconsiderando assim quaisquer padrões éticos e morais entre seus praticantes, a pixação com “x” se apresenta com uma noção de coletividade e colaboração evidentemente acentuada. Aqui a incitação à colaboração surge através do contágio, visto que uma tag é posta em determinada superfície ela convida outros praticantes entrarem em uma obra colaborativa excitada através de um processo de alteridade que gera para o pixador um chamado particular daquele tipo de experimentação particular do grupo ao qual ele pertence, como coloca Landowski (2004): através de um processo de comunicação é estabelecida formando o que é denominado união, criando um coro de vozes sensíveis umas às outras por meio da alteridade compartilhada por esses indivíduos.

Figura 09 - Superfície ocupadas por tags e pixos em colaboração no bairro de Murilópolis, Maceió.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

O resultante desse modo de experiência da arquitetura, transforma o significado do muro em caderno colaborativo, de onde partem colaborações diretas e colaboração secundárias incitadas por esse chamado codificado se apossando dos espaços com uma certa intimidade entre eles.

Figura 10 - Grapixos e pixações em ação colaborativa, Bairro do Feitosa.



Fonte: Acervo pessoal.

Essas tags, por sua vez, dentro da cultura da pixação são aplicadas no espaço de forma ilegal, sem permissão, é na maioria das vezes vista pela população como “sujeira” ou um ato isolado de depedração do patrimônio, por conta disso, o sujeito instala essa marca nas superfícies da cidade, não pretende ser visto, e nem reconhecido como cidadão comum, devido ao risco de punições por seus atos. Geralmente não são bem recebidos socialmente. Landowski (1992) afirma ser a partir da ótica do regime de visibilidade, que nesses casos, o sujeito comunicador

não quer ser percebido, adotando táticas necessárias para, retardar, suavizar e/ou excluir definitivamente as probabilidades de ser visto.

Contudo, o pixador quer ser reconhecido como uma espécie de ator em um palco, interpretando seu personagem por meio da sua assinatura, ele quer ser visto, mas não como pessoa e sim como representação de uma voz sem face. Portanto, ele cria sua marca, usando uma linguagem visual e rítmica, com uma preocupação evidente na performance por parte de quem executa em relação à relevância estética e a presença no espaço, escrevendo pela cidade com consistência (ALTAMIRANO 2018).

7.5. O direito à cidade

A presença das assinaturas repetidas por todos os lugares da cidade, simbolizam e reiteram simbolicamente um sentimento de insatisfação com a ordem estrutural imposta aos espaços urbanos, além de comportar uma condição de descontentamento, de se olhar e não se sentir pertencente aos ambientes da sua própria cidade. Essa sensação exerce no indivíduo uma certa necessidade de reivindicação e de reapropriação, mesmo que de forma simbólica e efêmera das ferramentas que suprem de forma urgente tal carência, é desta forma que os movimentos proporcionam alguma resolução.

. A pixação toma força em seu sentido frente aos contextos mais extremos e precários, já que seus fazeres e táticas são igualmente precários e imediatistas, como a vida que se vive nas periferias. Como pontua Altamirano (2018) citando SOUZA (2006); no país onde, de forma massiva se habita precariamente e segue com altos padrões de exclusão social e racial, a pixação acaba representando uma ocupação coerente e a altura, sendo espelho que escancara as experiências próximas das vidas desses sujeitos.

Figura 11 - Pixo “VIVA” que faz menção à ideia de ficar viva, Bairro do Jaraguá.



Fonte: Acervo da pixadora

Em relação ao elucidado anteriormente, é inegável tratarmos da pixação desconsiderando suas assinaturas como portadoras de um teor político constante, às vezes de uma forma direta e evidente. Acaba carregando uma série de sentidos, tanto pelo reflexo social ao qual a pixação é refletida, ou por menção direta, agregando a pixação com “x” com frases e posicionamentos políticos, característica da pichação que tomava força a partir da década de 1970. Já que todo ato por si só, já pode se caracterizar um ato político, com a pixação não seria diferente.

Quando cruzamos elementos como, outras formas de experimentos da cidade, percepção e consciência social, cultural e noções de história, fica ainda mais forte a carga de conteúdo que se apresenta em um risco preto no muro da cidade. Se considerarmos a função da pixação como meio amplificador de tais informações através da cidade, sua importância como estrutura comunicacional se mostra importante como estudo a se aprofundar, como menciona Lemos (2009), sobre a importante relação de mecanismos, ao mesmo tempo, criam experiências no contexto urbano, estão também transportando informação, e servindo como verdadeiros “meios de comunicação”, pois são formas de “mover” a informação e fazer ela chegar nos mais variados lugares, tornando, portanto os conceitos de movimento alternativo, ocupação dos espaços e comunicação como algo indivisível.

Partindo para sentidos mais práticos dessa reflexão, a pixação em Maceió carrega no cerne a afirmação anterior com propriedade, sobre a incidência das tags, as mensagens estão “transportadas” para as regiões mais centrais, lugares de maior circulação presentes em maior quantidade de pontos de interesses úteis para a população. Na busca de uma audiência maior, os pixadores da capital, que geralmente são residentes das regiões mais à periferia de Maceió, apresentam um esforço de deslocamento evidente no trajeto das suas assinaturas presentes nas paisagens mais movimentadas.

Sobre pixação e mensagem é importante perceber algumas particularidades encontradas nas formas como algumas manifestações são elaboradas. Alguns dos pixos encontrados pela cidade de Maceió, são compostos de uma linguagem composta, ou seja, possuem vinculadas a assinatura do pixador, somado às mensagens de associação direta, o que pode ser caracterizado como uma pichação (com “ch”) em complemento a ação, e como pontuado:

A apreensão de seu conteúdo é imediata, se dá por meio de um reconhecimento por associação. Assim, o componente identitário é o próprio conteúdo e/ou a relação instaurada entre este e o local onde ele é instalado. Desta forma, diferencia-se da tag ou da pixação (com “x”), manifestações cujo próprio estilo estético do arranjo, na relação com o modo de ocupação das superfícies, é principalmente o que traduz os traços identitários de seu autor. (ALTAMIRANO, 2018, p. 156).

No caso dessas manifestações em específico temos uma preocupação mais focada no conteúdo da mensagem/ ou imagem e/ou na representatividade do local de instalação, tudo isso somados ao já anteriormente apresentado, senso estético das pixações com “x”.

Figura 12 - Pixação com posicionamento em relação ao contexto de pandemia de Covid-19. Bairro do Feitosa.



Fonte: acervo pessoal.

Esse tipo de instalação configura uma ação com uma intenção composta atrelada a uma mensagem direta, estabelecendo posicionamento dos pixadores em relação a um contexto específico sendo apresentado com mais universalidade, para quem observa. Nessas inscrições as frases estão com um objetivo mais voltado para o diálogo do que para a performance do pixo.

Portanto, é uma tentativa de estabelecer um diálogo mais direto com a comunidade e com as autoridades, um veículo de transporte de mensagens no corpo da cidade, como foi posto por LEMOS (2009), mas de forma clara, através do uso de palavras e letras “normais” e de fácil compreensão, estabelecendo também um comportamento de sinalizador de questões que afetam o quadro social, expressando a indignação e as reivindicações dos pixadores como atores e representantes, dando vozes a suas inquietações.

A pixação, portanto, analisando pela ótica da sociosemiótica traduz a partir de seu surgimento uma nova forma de utilização da cidade, indo além do pragmatismo das funções base das superfícies, extrapolando os sentidos das paredes, dos muros, becos, fachadas e construções. Para além do uso inquestionável, essa perspectiva se estende para sua comunicação, já que existe na presença de seus traços e nas formas como ela se ocupa da cidade uma infinidade de experiências subjetivas, além é claro daquelas que ficam claras, como é o caso das mensagens escritas complementando a atuação dos pixadores de forma mais direcionada e específica.

Figura 13 - Pichação com “ch” seguida por uma série de tags da pixação com “x”. Bairro do Feitosa.



Fonte: Acervo pessoal.

7.6. Estilo gráfico

O processo na criação da identidade vinculado principalmente através da caligrafia somada a outros elementos visuais da pixação, como desenhos, rabiscos contínuos, ou compostos, são configurações bem gerais do contexto da pixação, não sendo estrutura particular da manifestação de Maceió, mas sim de todo o território nacional, tendo em vista a estética abordada na cidade oriunda dessa linha de caligrafia observada.

A criação da marca é um processo individual a cada sujeito, na intenção de se criar identificação entre as diversas representações, porém, é possível observar um senso coletivo visual, tendo em vista que a tipografia explorada segue um padrão visual característico das letras góticas, com características pontiagudas, composição geralmente retilínea e alongadas, não demonstrando grandes rupturas nos conceitos visuais. Isso acaba por contribuir subjetivamente para uma noção colaborativa na atuação da pixação, onde graficamente, as instalações parecem conversar entre si, mesmo que tenham sido apropriadas em contextos e momentos distintos.

É importante considerarmos que as escolhas estéticas de modo geral, ou até a ausência de uma escolha crítica são fatores que contribuem para a carga de sentido presente em toda manifestação estética, segundo a abordagem de Halliday (1978) sobre o “significado potencial”, trata sobre a carga cultural presentes em elementos como cores, formas e entre outros aspectos, e na capacidade têm de criar assim um

teor teórico significativo com influência no caráter da criação. Portanto, a construção gráfica, em diversos sentidos, podem ser consideradas resultantes de uma série de sentidos previamente experienciados no campo social e transferidos como complemento textual para a expressão da pixação.

Analisando a manifestação do pixo, tendo como o principal elemento visual a tipografia, em um primeiro momento, se faz importante entender que a estrutura visual das letras, como afirma Graddol (1997), precisam estar em consonância com a mensagem, trabalhando em harmonia, tanto com a origem do discurso, como também tendo em vista seu objetivo final. O que podemos entender como um aspecto contribuinte para questões como entonação na voz da fala, evocação de sentidos como agressividade, fluidez, suavidade e entre outras possibilidades que possam servir como complemento da estrutura comunicativa da manifestação. Entendendo isso, se torna possível comparar tais colocações com o fazer da pixação em busca de uma compreensão das suas intenções e mensagens.

Como já apresentado anteriormente são inúmeros os aspectos sociais e culturais presentes na manifestação do pixo que servem como insumo para sua criação e movimentação no espaço, nesse momento é possível cruzar uma série de questões da experiência do pixador em comparação ao seu fazer estético. elementos como o uso predominante do preto, a tipografia pontiagudas, as superfícies escolhidas, a observação da agilidade visual nas instalações (pixações), todos esses aspectos que contribuem, a partir de uma sensação prévia sobre essas estruturas Halliday (1978) uma interpretação social dos sentimentos aqui colocados sobre o movimento, tais como, agressivo, subversivo, transgressor, inflexível até certo ponto, útil de um determinado ponto de vista, já que exerce um papel de amplificação de vozes e de senso de coletividade. Esses e muitos outros sentidos podem estar presentes, tanto no processo de criação, como, conseqüentemente, nas diversas leituras que se pode ter das pixações.

Figura 14 - Série de pixações instaladas em construção abandonada. Apesar de diferentes identidades, os estilos visuais sempre conversam entre si. Barro Duro, Maceió.



Fonte: Compilação do autor.¹³

A pixação, portanto, possui na ótica estética uma espécie de direcionamento conceitual, como uma direção artística social. Na forma conceitual ela expressa uma evidente sensação de coletividade, sem perder o senso de identidade entre seus indivíduos.

Diferentemente da visão pré-concebida de que “pixação” é “tudo um monte de rabiscos”, as alteridades que se configuram na relação das diferentes tipografias, ainda que façam parte de um mesmo “guarda-chuva” de estilo – o tag reto –, são muito importantes na composição de um espaço heterogêneo, em que cada sujeito é

¹³ Acervo pessoal do autor

reconhecido pelo seu feito individual, mas que articulam entre si uma alteridade coletiva, em oposição às escolhas enunciativas advindas dos destinadores que configuram o poder hegemônico do Sr. Todo Mundo. (ALTAMIRANO, 2018, p. 161).

No caso da pixação o processamento da interpretação das letras e escritos apresentados se dá através de uma percepção enunciativa, esta considera, no entendimento sobre o objeto (Pixo) uma forte carga da convenção social ao qual é pertencente. Cada elemento visual presente nas instalações são associados através de uma vocabulário que passa por deformações até serem criadas novas possibilidades, essas que se renovam constantemente como um “software de código aberto”¹⁴.

Mais uma vez entrando no sentido provocativo da expressão, buscamos entender a motivação proposital no sentido da não abertura simples da participação na leitura dos pixos por parte de pessoas de fora do grupo, já que sua caligrafia se encontra em um nível de leitura não tão convidativo a primeiro momento, de difícil escrita e de entendimento. Às vezes compostas de grafias “incorretas”, ou melhor dizendo, subvertidas, e como explicado, os motivos são os seguintes:

Seu estilo caligráfico subverte o formato das letras do alfabeto, tornando-as quase incompreensíveis – quando o “correto” é ter uma caligrafia que segue ao máximo os padrões; o monocromatismo e a adoção do preto, que se confunde com o escurecimento das paredes degradadas dos imóveis, produz um efeito de reiteração da materialidade escurecida das fachadas desgastadas, assim evidenciando a degradação e atuando na linha oposta ao colorido dos grafites que oculta essa degradação e, por isso, é tido como um modo de valorizar o patrimônio; e a investida contra os muros, que configura um ataque a uma das figuras que caíram no gosto e se tornaram símbolo de status para o paulistano da época, porém não para instalar ali uma presença “agradável”, mas uma presença que incomoda uma população que quer não vê-la. Dessa forma, o pixador cria uma linguagem que é a própria subversão da noção de bom gosto que foi se construindo ao longo do último século, linguagem esta que passa a fazer parte do novo enunciado da cidade. (ALTAMIRANO, 2018, p.163).

Essa construção colaborativa, é a característica que pode elevar uma discussão na atuação do pixo na cidade, e consiste em, instigar a presença do indivíduo nos espaços, mas respeitando noções de coletividade valor que vai de

¹⁴ software de computador com o seu código fonte disponibilizado e licenciado com uma licença de código aberto no qual o direito autoral fornece o direito de estudar, modificar e distribuir o software de graça para qualquer um e para qualquer finalidade.

encontro direto ao modo de vida pautado na individualidade dos dias atuais e podem ser tomados como uma crítica direta enquanto carrega uma representatividade subjetiva, questionando assim a usura em relação ao sentido da vida, já que a manifestação nos põe frente a um modo de coexistência, agindo em busca de um propósito compartilhado, mesmo que parte do trabalho seja na construção de uma identidade para dar cada praticante, o que sua construção de significados estéticos nos passa é de um trabalho amplamente comunitário.

O deslocamento da mensagem e da informação aos modos da pixação cria, portanto, o contraponto ao modo inflexível de se comportar de forma adequada socialmente, O “cidadão exemplar” aqui é confrontado, já que os valores presentes na cultura representada pela pixação são aqueles valores advindos de um estado de marginalidade, distante dos padrões, inadequado, transbordando pelas formas como as instalações se inserem, tomando o espaço da cidade, reivindicando o direito a ela. Criando seus próprios meios de andar, subir, escalar, enxergar, utilizar, desutilização, compartilhar, e entre outros muitos mecanismos que caracterizam os pilares básicos de uma expressão cultural (CHAÚÍ, 2017).

Portanto, somente ele próprio tem a capacidade e o controle sobre seus meios, já que estes surgem a partir dele e para ele, de forma que se coloca em postura de inadequação ao outro, que se prostram como detentor das regras, do ser estar e do fazer. Portanto, a pixação está em constante convergência com a ideologia anarquista dos *Punk* em diversos sentidos, responsável pela formação identitária da pixação e colaborando para sua essência, o que converge com essa ruptura da conduta do pixo em relação às mais diversas manifestações dos padrões ideológicos hegemônicos, imprimindo a consciência coletiva contida no movimento na forma de uma vida justaposta que coexiste subversivamente no mesmo plano em relação às formas de vida padrão.

A pixação maceioense, portanto, segue um formato, característico como uma “revolução diária”, denominada por Hakim Bey (2001), por estar o tempo todo empreendendo formas de batalha e não confrontando o problema cara a cara, mas exercendo uma postura não menos importante para criar mecanismos de pressão, sejam eles simbólicos, virtuais ou estruturais. Assim como coloca Landowski (2014), quando afirma que as estratégias aplicadas por meio de alguma estratégia manipulatória no campo da adequação. coexistindo no meio, invisibilizando sua presença até certo ponto, e resistindo simbolicamente, seja de forma defensiva ou

ofensiva, mas nunca em uma postura de ataque direto, porém não sendo menos preciso na sua intenção de batalhar. Altamirano (2018) completa dizendo que essa noção culmina nesses gestos apresentados no primeiro momentos como de “negação”, mas que também possuem um peso “positivo”, sendo assim uma instalação para não somente repudiar, mas refutar a instituição desprezada, caracterizando-se como um enfrentamento de guerrilha, por não atacar de frente, mas sim procurar na busca da conquista de pontos estratégicos essas áreas, capazes de habitar no espaço e na imaginação dos praticantes da pixação uma ação que se dissolve e depois surge em outro espaço a partir de outro imaginário, e assim concluindo suas batalhas no cotidiano subjetivo da cidade se dissipam mais uma vez como meros cidadãos comuns.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que o trabalho mostra com a análise apresentada é uma forma de relacionar aspectos culturais vindos de uma experiência social apagada, por sua vez resulta em uma expressão (pixação) carregada de elementos inspirados na estrutura de onde ela brota, fazendo dela um traço importante no entendimento da visão do sujeito pixador. Em uma leitura desses códigos, até certo ponto confusos e ruidosos, porém, não menos carregados de sentidos. Pelo contrário, a presença de um contexto conturbado pode até ser lida como mais um dessas implicações que contribuem para a “personalidade” da manifestação em Maceió.

A experiência de alteridade portanto, tanto da perspectiva cultural, como em relação ao enfrentamento das barreiras da tradicionalidade tão enraizada na estrutura maceioense, chamam a pixação como uma comunicadora necessária na construção de caminhos para a liberdade crítica para além do simples respiro dos usos úteis dos espaços da cidade. A manifestação é muito mais do que parece ser, portanto, é ferramenta de gênese de sentidos, levantam em uma frente de batalha de táticas subjetivas, incitando uma linguagem própria, exercendo assim a função de resgate a contextos sociais violentamente apagados e esquecidos no tempo. A “sujeira” que fica, na verdade, já estava, o pixo apaga a camada de pó encontrada por cima, que insiste em esconder as mazelas sociais. Estas nunca saíram do lugar, talvez por isso a dificuldade de encarar , de interpretá-lo e entendê-lo profundamente, de olhar a pixação “olho no olho”.

A função social da pixação, portanto, se faz presente, na argumentação revelada em afirmar-se como sendo, uma forma de linguagem, meio de comunicação, trabalho criador de sentido popular, e por fim elemento cultural (CHAUI, 2017). Sendo assim o trabalho acaba por trazer a tona a importância que já havia presente nessa expressão, sendo equivalente a um movimento social, como os que lutam por moradia, por melhores condições de vida, erguendo monumentos pela cidade para que lembrem-se de não esquecer, para que não se deixe anestesiado frente aos chamados constantes da normalidade e da já conhecida e nociva tradição característica na cidade de Maceió.

A pixação carrega de forma inseparável os elementos do espaço de Maceió, apesar das mensagens não serem apresentadas de forma direta e clara, mas ainda assim elas estão lá, presentes e à disposição. O pixo em Maceió portanto funciona como o processo de sintetizar e transportar os significados de uma Maceió e de suas mazelas, nos fazendo entender e ler a cidade a partir de uma perspectiva desmaquiada, a informação transita pelos muros, e às vezes até com a presença das mensagens mais diretas e “na cara”, a partir de olhares que quando falam, geralmente são diminuídos em seus sentidos, e não obstante, dentro de seus meios de falar encontram a mesma barreira, a violência do apagamento cultural, e a violência das abordagens, sejam elas subjetivas pela forma como a manifestação é constantemente subjugada, ou pelos riscos oferecidos para aqueles que se aventuram em buscar um meio de comunicar aqueles sentidos absorvidos e transmutados e abstraídos em *tags*.

Em relação a sua apresentação estética, ela se estabelece em resposta ao contexto social (As coisas não mudam, portanto a pixação não muda e resiste) Se ela se coloca de certa forma como um auto retrato dos problemas que temos em nossa sociedade, que são percebidos pelos pixadores e instalados nos muros, então é natural que essa manifestação não passe por grandes transformações ou adaptações, ou que sumam, já que é um reflexo direto de problemas antigos que afligem essas pessoas e que também não mudam. portanto, o que em outro contexto poderia ser lido como uma transitoriedade negativa, aqui é a simples constatação do real transferido para as criações imaginativas que surgem das ações do pixo, reafirmando mais e mais aquilo que de certa forma acaba sendo o combustível dessa prática: "traumas sociais" mal resolvidos, que insistem em escalar os muros na tentativa de serem vistos e tratados.

Cada modalidade, cada risco corrido, cada intervenção coletiva, cada novo espaço apropriado carrega consigo motivos prévios resultantes no que temos expressos no muro dessa Maceió, como posto pelas linhas de análise da semiótica social, podemos tirar uma série de indícios do poder comunicativo e expressivo da pixação e em sua potência de ser voz amplificada de um contexto social resistente e na busca por um avanço em se fazer ser ouvido, por uma via intimista, mas ainda assim segue comunicando-se.

Portanto, falar sobre pixação em Maceió é aprender sobre a cidade e seus habitantes, aprender sobre uma história não contada, de uma cultura invisibilizada, tendo nos riscos da “bela” cidade o pixo como guia, como farol e lanterna para os detalhes. Falar sobre os riscos dos sprays também é ressignificar diversos conceitos e entender como uma linguagem a partir da leitura social junto a uma contextualização simbólica, acaba por criar voz e presença quando perguntada sobre sua perspectiva na história. Olhar através da visão da pixação é buscar compreender sobre o urbano e seus valores, seus padrões e comportamentos para buscar suas fontes, assim como é buscar as fontes da linguagem da pixação em paralelo reveladas pelos conceitos semióticos aqui abordados. Tudo isso faz com que outra Maceió passe a emergir, uma Maceió que fala, onde as paredes nos contam parte de suas vivências, longe de serem segredos, mas sim evidentes fatos, sempre presentes, sintetizados em ações em forma de tinta preta, inquietude, urgência, revolta e necessária ousadia.

Espera-se com este trabalho o entendimento de como a pixação traveste as edificações de modo a moldar as estruturas para que estas se convertam em instalações capazes de comunicar algo sobre o povo, esse sentimento se estenda na inquietude do comportamento social, não só aprender sobre a cidade por outros pontos de vista, e outros mecanismos de linguagem, mas também identificar os que não comportam uma representação real, assim como as pixações tomam os muros, fazendo com que os povos criem instrumentos e táticas para da próxima vez tomar, não só os muros mais as decisões, pintando as paredes dessa cidade na forma que lhes sejam adequadas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. W. (1994). **A indústria cultural**. In G. Cohn (Org.), Theodor W. Adorno (pp. 92-99). São Paulo: Ática. (Originalmente publicado em 1967).

BANDONI, Andrea. **andreabandoni.com**. Pixo - Série de objetos de porcelana pixados. Disponível em: <<https://andreabandoni.com/Pixo>>. Acesso em: 28 de set, 2021.

ALEXANDRINO, Beatriz; MAGALHÃES, Mateus; ÁVILA, Janayna. **O porquê do X: o pixo e as discussões de sua estética aberta 1**. Fortaleza - CE, 2017.

ALVES, João Francisco. (Organizador) **Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade.** / – Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

AUTÊNTICA, Grupo. **Escritos de Marilena Chaui | O que é cultura?**. Youtube, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNoiDMw&t=8s>>. Acesso em: 29 de set. 2021.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: Escritos de Marilena Chaui, vol. 4. São Paulo: Autêntica Editora, 2017.

_____, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. Brasiliense, 1986.

FREQUÊNCIA, **Lado sujo. Nocivo Shomon - Pixadores** | Scratches Dj Fya (Official Music Video) <<https://www.youtube.com/watch?v=HtJ4zRVpwTU>> . Acesso em: 16 de set, 2021.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti. Celso Gitahy** - São Paulo, Editora Brasiliense, (coleção primeiros passos: 312) 1999.

GRADDOL, David. **The semiotic construction of a wine label**. In: GOODMAN, S. and GRADDOL, David. Redesigning english: new texts, new identities. Routledge: London and New York, 1997.

HALLIDAY, Michael. **Language as social semiotic**. London: Edward Arnold, 1978.

QUEIROZ, Christina. **Entre transgressão e arte**. revistapesquisa.fapesp, 2018. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/entre-transgressao-e-arte/>>. Acesso em: 21 de set. 2021.

JARDIM, Suzany. **Má que diabos é apropriação cultural?**. Medium, 2017. Disponível em: <<https://medium.com/@suzanejardim/má-que-diabos-é-apropriação-cultural-b0920fd a1ad0>>. Acesso em: 07 de set. 2021.

WAINER, João; OLIVEIRA, Roberto T. **PIXO**. Vimeo, 2010. Disponível em: <<https://vimeo.com/29691112>> Acesso em: 21 de set. 2021>.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade 1780-1950**. São Paulo: Nacional, 1969

LANDOWSKI, Eric. **Regimes de espaço**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 29, p. 10-27, jun. 2015.

_____, Eric. **Sociossemiótica**: uma teoria geral do sentido. Galaxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 10-20, jun. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014119609>>. Acesso em: 21 de set. 2021.

_____, Eric. **Presenças do outro**: ensaios de sociossemiótica. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. 1a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. 183 p.

_____, Eric. **Interações Arriscadas**. Tradução de Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e das Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2014a. 128 p.

LEMOS, André. **Cultura da Mobilidade**. Revista FAMECOS. Porto Alegre, no 40, dez, 2009.

MAIA, Ari Fernando; ANTUNES, Deborah Christina. **Música, indústria cultural e limitação da consciência**. Revista Mal-Estar e Subjetividade, v. 8, n. 4, p. 1143-1176, 2008.

MARTINS, Alessandro. **Leminski falando sobre pichação e grafite**. YouTube, 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tXZ8QCa-lsg>>. Acesso em: 27 de set. 2021.

MARZADRO, Flavio. **Espaço público, arte urbana e inclusão social**. NAU Social, v. 4, n. 6, p. 169-188, 2013.

MORGADO, Maurício. **Cão Fila Km 26**. Mauriciomorgado.com.br. 2011. Disponível em: <<https://mauriciomorgado.com.br/2011/04/01/cao-fila-km-26/>>. Acesso em: 30 de set, 2021.

OLIVEIRA, Ana C. de. **A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global**. In: OLIVEIRA, A. C. (org.); TEIXEIRA, L. Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 79-140.

_____, Ana C. de. **Uma São Paulo pelas práticas de vida. Do estudo semiótico dos discursos acabados aos das situações e das experiências vividas**. In: OLIVEIRA, A. C. (org.) São Paulo e Roma: práticas de vida e sentido. São Paulo: Estação das Letras e Cores: CPS, 2017. p. 13-32.

PAIVA, Vitor. **A interessante discussão por trás das polêmicas louças decoradas com pixo**. HypeNess, 2017. Disponível em <<https://www.hypeness.com.br/2017/01/a-interessante-discussao-por-tras-das-polemicas-loucas-decoradas-com-pixo/>>. Acesso em: 08 de set, 2021.

PEREIRA, A. B. **Um rolê pela cidade de riscos: Leituras da piXação em São Paulo**. (No prelo).

QUINTELLA Ivvy Pedrosa Cavalcante Pessôa. **No olho da rua : dinâmicas da arte urbana na cidade de Maceió / – Maceió**, 2007.

ROSSI, Aldo (tradução: Eduardo Brandão). **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

VAIDAPE, Revista. **Exposição "Cidade Linda" - Pixo com X**. YouTube, 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=w4KSLdJ5b0A>> . Acesso em: 10 de set, 2021.

VALLADARES. Lícia do Prado. **A visita do Robert Park ao Brasil, o "homem marginal" e a Bahia como laboratório**. Dossiê, Caderno. CRH 23 (58). Salvador, 2010.

APÊNDICES

Figura 1 - Fora Bolsonaro! Centro de Maceió, Rua do Imperador.



FONTE: Aatoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 2 - Mancha CDB II, Centro de Maceió, Rua do Imperador.



FONTE: Aatoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 3 - Mancha azul X Comando vermelho, Feitosa, R. Ver. José Ribeiro Barbosa.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 4 - Mancha azul X Comando vermelho II, Barro duro, R. São Jorge.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 5 - Mancha azul, Comando vermelho dividindo espaço com pixações, Feitosa, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 6 - Mancha azul, Comando vermelho dividindo espaço com pixações II, Feitosa, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 7 - Hepusa, Insano, Bituca, Retro, 20_01 e outras pixações. Barro duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 8 - Construção abandonada tomada por pixos. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 9 - Posto de combustível abandonado. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 10 - Posto de combustível abandonado II. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 11 - Posto de combustível abandonado III (Pixador, Malokero até depois do fim). Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 12 - Posto de combustível abandonado IV. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 13 - Posto de combustível abandonado V. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 14 - Posto de combustível abandonado VI. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 15 - Posto de combustível abandonado VII. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 16 - Posto de combustível abandonado VIII. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 17 - Posto de combustível abandonado IX. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 18 - Posto de combustível abandonado X. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 19 - Posto de combustível abandonado XI. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 20 - Posto de combustível abandonado XII. Barro Duro, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 21 - Grapixos. Barro Duro, Av. Muniz Falcão.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 22 - Parede se confunde com caderno. Barro Duro, Av. Muniz Falcão.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 23 - Parede se confunde com caderno II. Barro Duro, Av. Muniz Falcão.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 24 - Pixações espalhadas. Serraria, R. Adolfo Gusmão.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 25 - Pixações espalhadas II. Serraria, R. Adolfo Gusmão.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 26 - Pixações espalhadas III. Serraria, R. Cândido Gomes de Melo.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 27 - Pixações espalhadas IV. Serraria, R. Adolfo Gusmão.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 28 - Pixações espalhadas V. Serraria, R. Adolfo Gusmão.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 29 - Pixações espalhadas VI. Serraria, R. Adolfo Gusmão.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 30 - Pixações e pichações. Centro, R. do Imperador.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 31 - Pixações pelo Centro. Centro, Av. Moreira e Silva.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 32 - Pixações pelo Centro II. Centro, Av. Moreira e Silva.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 33 - Pixações pelo Centro III. Centro, R. Cap. Samuel Lins.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 34 - Pixações pelo Centro IV. Centro, R. Cap. Samuel Lins.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 35 - Pixações pelo Centro V. Praça dos Martírios, Centro.



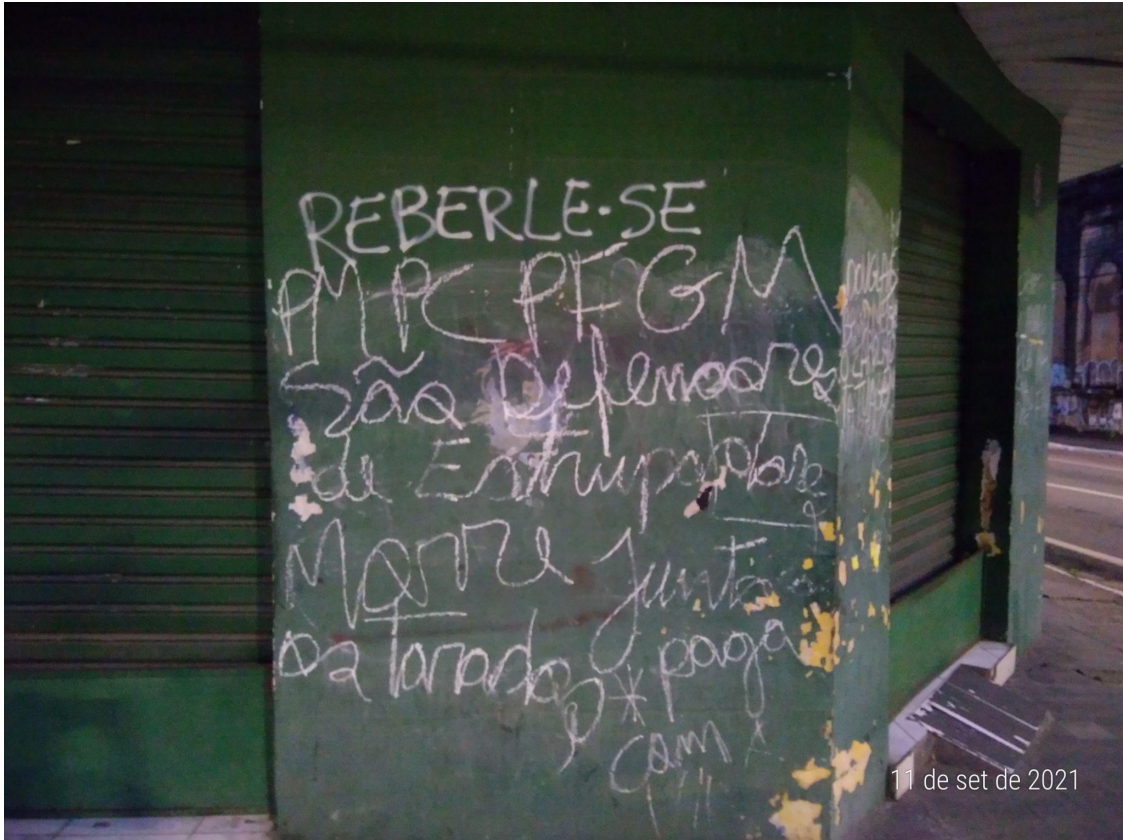
FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 36 - Pixações pelo Centro VI. Centro, R. Dr. Pontes de Miranda.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 37 - pichações com “Ch’ pelo centro. Centro, R. Dr. Pontes de Miranda.



FONTE: A autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 38 - Pixações pelo Centro VII. Centro, R. Dr. Pontes de Miranda.



FONTE: A autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 39 - Grafite no centro de Maceió. Centro, R. do Imperador.



11 de set de 2021

FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 40 - Pixos nos alfarrábios. Centro, R. Dr. Pontes de Miranda.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 41 - Pixos nos alfarrábios II. Centro, R. Dr. Pontes de Miranda.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 202

Figura 42 - Pixo em prédio do centro. Centro, Esquina da Rua. Dr. Pontes de Miranda com a Rua do Comercio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 43 - Pequenas intervenções. Graciliano Ramos, Av. Dr. Fernando Couto Malta.



FONTE: Autoria própria, 15 de setembro de 2021.

Figura 44 - Pequenas intervenções II. Graciliano Ramos, Av. Dr. Fernando Couto Malta.



FONTE: Autoria própria, 15 de setembro de 2021.

Figura 45 - Pequenas intervenções III. Tabuleiro dos martins, Rua sem nome.



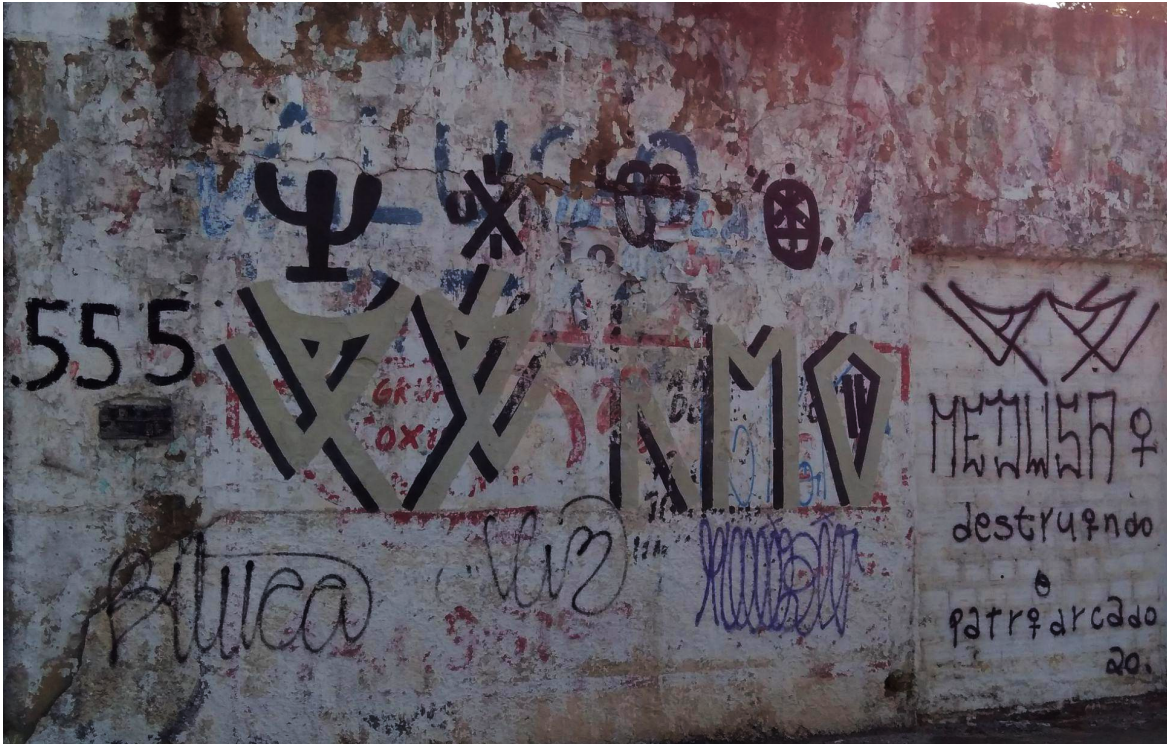
FONTE: Autoria própria, 15 de setembro de 2021.

Figura 46 - Pixações em meio a anúncios de venda. Salvador Lyra, Av. Carlos Gomes de Barros.



FONTE: Autoria própria, 15 de setembro de 2021.

Figura 47 - Manifestação coletiva. Antares, Av. Jorn. Tobias Granja.



FONTE: A autoria própria, 15 de setembro de 2021.

Figura 48 - Manifestação coletiva II. Antares, Av. Jorn. Tobias Granja.



FONTE: A autoria própria, 15 de setembro de 2021.

Figura 49 - Pixação em portão de prédio público. Santa Lúcia, R. Hélio Basílio.



FONTE: Autoria própria, 15 de setembro de 2021.

Figura 50 - Pixação em estabelecimento comercial. Santa Lúcia, Av. Belmiro Amorim.



FONTE: Autoria própria, 15 de setembro de 2021.

Figura 51 - Pixo sob sujeira. Santa Lúcia, Av. Belmiro Amorim.



FONTE: Autoria própria, 15 de setembro de 2021.

Figura 52 - Pixação em larga escala. Av. Durval de Góes Monteiro, Tabuleiro dos Martins.



FONTE: Autoria própria, 15 de setembro de 2021.

Figura 53 - Pixação em portas de rolo. Feitosa, Av. Juca Sampaio.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 54 - Intervenções escondidas na cidade. Feitosa, R. Joel Vieira dos Anjos.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 55 - Intervenções escondidas na cidade II. Feitosa, R. Joel Vieira dos Anjos.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 56 - Insano e Merda. Feitosa, Av. Gov. Lamemha Filho.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 57 - Pichação e pixação em uma mesma intervenção. Feitosa, Av. Gov. Lamemha Filho.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 58 - Pixos em ação aparentemente coletiva, Faisca e 7belo. Feitosa, Av. Gov. Lamemha Filho.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 59 - Pixo e grapixos em ação coletiva. Feitosa, Av. Gov. Lamenha Filho.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 60 - Pichação e pixação em uma mesma intervenção II. Feitosa, Av. Gov. Lamenha Filho.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 61 - Pixações em ação aparentemente coletiva II. Feitosa, Av. Gov. Lamenha Filho.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 62 - Grapixo 7BELO. Feitosa, Av. Gov. Lamenha Filho.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.

Figura 63 - Símbolos codificados. Feitosa, Av. Gov. Lamenha Filho.



FONTE: Autoria própria, 11 de setembro de 2021.