

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Considerações sobre uma arte desviante: as contribuições analíticas de Raymond Williams frente ao fenômeno da pixação

Stephan Allek Weigert

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.17639>

Submetido em: 2026-08-25

Postado em: 2026-08-27 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA ARTE DESVIANTE: AS CONTRIBUIÇÕES ANALÍTICAS DE RAYMOND WILLIAMS FRENTE AO FENÔMENO DA PIXAÇÃO

Stephan Allek Weigert.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0559-7725>.

stephan.weigert@hotmail.com

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, PR, Brasil.

RESUMO

O presente artigo visa uma discussão teórica entre o aparato conceitual de Raymond Williams, em especial acerca da cultura, e a formação de grupos e do processo cultural da pixação, fenômeno que surge na cidade de São Paulo nos anos 80. A pixação, dentro desse contexto, é um objeto particularmente interessante para ser colocado à luz da perspectiva do materialismo cultural, tendo em vista que é uma prática marginalizada e considerada desviante pela ordem social (Becker, 2008). Analisar a pixação através do aparato teórico-conceitual de Williams permite que se coloque em perspectiva como diferentes aspectos sociais impactam na pixação, em que, ao ser entendida como fenômeno cultural, pode ser analisada dentro dos processos e formações sociais que a compõem.

Palavras-chave: Williams, pixação, práticas culturais, desvio.

CONSIDERATIONS ON A DEVIANT ART: RAYMOND WILLIAMS' ANALYTICAL CONTRIBUTIONS TO THE PHENOMENON OF PIXAÇÃO

ABSTRACT

This article aims to establish a theoretical discussion between Raymond Williams' conceptual apparatus — particularly regarding culture — and the formation of groups and the cultural process of *pixação*, a phenomenon that emerged in the city of São Paulo in the 1980s. Within this context, *pixação* is a particularly interesting object to examine through the lens of cultural materialism, given that it is a marginalized practice considered deviant by the social order (Becker, 2008). Analyzing *pixação* through Williams' theoretical-conceptual apparatus makes it possible to put into perspective how different social aspects impact *pixação*, which, when understood as a cultural phenomenon, can be analyzed within the social processes and formations that compose it.

Keywords: Williams, pixação, cultural practices, deviance.

INTRODUÇÃO

O presente artigo visa uma discussão teórica entre o aparato conceitual de Raymond Williams, em especial acerca da cultura, e a formação de grupos e do processo cultural da pixação, levando em consideração a pesquisa que desenvolvo a cena particular de Curitiba (PR). A perspectiva do materialismo cultural de Williams mostra-se uma ferramenta analítica poderosa para o estudo de um fenômeno cultural atravessado por tantas particularidades como o da pixação, ao colocar a cultura e sua relação com a sociedade em foco.

Williams, ao lado de E. P. Thompson e Richard Hoggart, foi central na formulação dos Estudos Culturais britânicos, propondo uma abordagem marxista da cultura que enfatiza os processos de produção cultural e suas relações com a vida social. Seus conceitos permitem analisar produções culturais para além de categorias como “cultura de massa”, evidenciando os processos que as atravessam.

A pixação, dentro desse contexto, é um objeto particularmente interessante para ser colocado à luz da perspectiva do materialismo cultural. A pixação é uma manifestação cultural que é atravessada por diferentes processos sociais, seja por seu caráter desviante (Becker, 2008) e ter a ilegalidade como uma de suas características principais, ou por estar entrincheirada dentro de um debate sobre se se deve caracterizá-la como arte. Analisar a pixação através do aparato teórico-conceitual de Williams permite que se coloque em perspectiva esses diferentes aspectos sociais que impactam na pixação, em que, ao ser entendida como fenômeno cultural, se relaciona e está intrinsecamente conectada aos processos e formações sociais que a circundam.

Portanto, partiremos primeiramente de uma breve contextualização dos Estudos Culturais, principalmente no papel que Williams teve na formação deste, e na descrição das principais teorias e conceitos sobre cultura e sociedade presentes nas obras de Williams; em um segundo momento, a pixação será caracterizada como fenômeno social e manifestação cultural, na qual será analisada justamente a partir dos conceitos previamente levantados, enquadrando-a dentro de uma perspectiva culturalista.

1. O APORTE TEÓRICO-CONCEITUAL DO MATERIALISMO CULTURAL DE RAYMOND WILLIAMS

A discussão marxista sobre cultura atravessou diferentes perspectivas a partir da transição dos escritos de Karl Marx até a constituição de um pensamento marxista. Notoriamente, na Europa, se estabeleceram diferentes correntes teóricas que se debruçaram sobre os escritos de Marx ao mesmo tempo que os sintetizam com outras perspectivas teóricas; como a corrente estruturalista, encabeçada principalmente por Louis Althusser e sua análise do papel da infraestrutura e superestrutura e seus impactos nas práticas sociais; e os estudos da Escola de Frankfurt, através dos pesquisadores associados como Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, que buscavam uma análise da cultura sob o viés de uma síntese freudo-marxista; perspectivas fixaram uma maneira de analisar não só a sociedade sob um viés marxista, mas também o papel da cultura nas relações sociais.

Williams e os Estudos Culturais britânicos, nesse contexto, buscaram uma nova abordagem para uma teoria cultural marxista que observava as diferentes formações artísticas e seus agenciamentos dentro do sistema capitalista. Williams, Hoggart e Thompson, preocupados com a cultura chamada — ocasionalmente, de maneira pejorativa — “de massa” e com a democratização da cultura através do ensino, rejeitaram as perspectivas vigentes sobre cultura no campo marxista, fazendo um esforço de retorno teórico aos escritos de Marx para a concepção de uma nova teoria cultural. Dentro desse projeto, tais pensadores, e principalmente Williams, levantaram um arcabouço teórico que permitisse uma análise minuciosa sobre a relação entre cultura e sociedade.

A posição teórica dos estudos culturais se distingue por pensar as características da arte e da sociedade em conjunto, não como aspectos que devem ser relacionados mas como processos que têm diferentes maneiras de se materializar, na sociedade e na arte. Os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esses processos na medida em que lhes dão forma. Os projetos mudam no decorrer das modificações sociais e devem ser estudados sempre como formas sociais. Os elementos normalmente considerados externos a um projeto artístico ou intelectual — por exemplo, o modo de vida de uma determinada sociedade — são internos na medida em que estruturam a forma das obras e dos projetos que, por sua vez, articulam os significados e os valores dessa sociedade. (Cevasco, 2003, p. 64)

Como colocado por Cevalco neste trecho, Williams e os autores associados aos Estudos Culturais estavam preocupados com a relação entre arte e sociedade. Dentro do debate marxista do século XX, estava intrínseca nos estudos sobre cultura a relação entre infraestrutura e superestrutura, derivadas da clássica citação de Marx em *Uma contribuição à crítica da economia política* (1859):

Na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. (Marx, 2008, p. 47)

Neste trecho, pode-se observar como Marx coloca como central o papel da determinação e da metáfora-conceito base/superestrutura para a produção social da realidade. E será justamente a partir destas duas ideias que Williams pensará a questão da produção artística e da cultura na sociedade. Destarte, é a partir da proposição de uma “infraestrutura determinante e de uma superestrutura determinada” (Williams, 1979, p. 79) que se deve abordar a cultura; de fato, as diferentes correntes marxistas partiam desta estrutura dual para abordá-la. A questão suscitada por Williams é que, em tais perspectivas, se tomava a superestrutura (em seus aspectos jurídicos, políticos, metafísicos etc.) como uma categoria abstrata destacada da *processualidade* da realidade, ao mesmo tempo que a separava da infraestrutura (ou base) e a enquadrava como principal para meio de estudo da cultura:

Analistas ortodoxos começaram a pensar na “infra-estrutura” e “superestrutura” como se fossem entidades concretas separáveis. Com isso, perderam de vista os próprios processos — não relações abstratas, mas processos constitutivos — que o materialismo histórico deveria ter, como sua função especial, ressaltado. [...] Um descontentamento persistente, dentro do marxismo, com a proposição de base (infra-estrutura) e superestrutura expressou-se com frequência através de uma tentativa de aperfeiçoamento e reavaliação da segunda. Apologistas ressaltaram sua complexidade, substância e autonomia ou valor autônomo. Não obstante, a maior parte da dificuldade ainda está na ampliação original dos termos metafóricos para uma relação de categorias abstratas ou áreas concretas, entre as quais se procuram conexões e as complexidades e relativas autonomias são ressaltadas. É na realidade mais importante observar o caráter dessa ampliação no caso da “base” do que no caso da sempre mais variada e variável “superestrutura”. Por extensão e por hábito, a base passou a ser considerada quase que como um objeto (uma versão particular e redutiva da “existência material”). Ou, especificamente,

“a base” é revestida de propriedades muito gerais e aparentemente uniformes. A “base” é a existência social real do homem. (Williams, 1979, p. 85)

Pode-se visualizar nesta passagem como Williams visa superar a base e superestrutura como um dualismo, aspectos que devem ser tomados como processos descontínuos. Ao privilegiar a superestrutura em uma análise cultural, se negligencia o papel que a base tem na produção cultural dentro da formação social. Williams reconhece portanto que a base e a superestrutura são duas faces de um mesmo processo, ou seja, a dinâmica social e econômica do capitalismo. É nesse sentido que Williams afirma que a base, como uma relação de produção, é basilar para a compreensão da cultura dentro da sociedade, pois as diferentes formas de mediação entre visões de mundo e manifestação cultural se dão dentro da própria produção da realidade social.

Mas a própria condição de produção está enquadrada por uma ordem social que determina as possibilidades de agência e produção. A determinação, para Williams, é outro aspecto central revisto na obra de Marx. Williams entende a determinação como a “fixação de limites” e “pressões” dentro da formação social existente (Williams, 1979, p. 91); o que indica que as aspirações e vontades pessoais estão enquadradas pelos limites colocados pela própria formação social e seus múltiplos aspectos (econômicos, políticos, culturais). A ação individual, importante destacar, não está envolta por uma “casca morta” (Williams, 1979, p. 91) que aprisiona a ação individual dentro de uma estrutura fixa; pelo contrário, é o mecanismo de pressão exercido para que as vontades sejam determinadas para o sentido quisto pela formação social dominante. Assim, os diferentes processos sociais que atravessam a sociedade estão determinados pela formação que a compõem, o que, para um estudo das produções culturais sob uma ótica marxista, é de suma relevância. A agência está enquadrada em um sistema de limites e pressões, o que impacta a produção cultural e como ela é entendida e apropriada pela sociedade.

É através da ideia de hegemonia, em diálogo direto de Williams com Antonio Gramsci, que se desenvolve sobre como a formação social impacta no processo cultural dentro da totalidade social. A hegemonia vai além de ideias de dominação ou subordinação política e econômica ao estar diretamente conectada com o processo determinação e atravessando os múltiplos aspectos da sociedade:

[a hegemonia] vê, ao contrário, as relações de domínio e subordinação, em suas formas como consciência prática, como efeito de saturação de todo o processo de vida — não só de atividade política e econômica, não só de atividade social manifesta, mas de toda a substância de identidades e relações vividas, a uma tal profundidade que as pressões e limites do que se pode ver, em última análise, como sistema econômico, político e cultural, nos parecem pressões e limites de simples experiência e bom senso. A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de “ideologia”, nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como “manipulação” ou “doutrinação”. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. (Williams, 1979, p. 113, grifo nosso)

Nesta passagem é possível notar ainda que a hegemonia visa dar um passo além da “ideologia”, tão presente no trabalho de Althusser (1985) e que representa a continuidade da reprodução social sob a ordem capitalista, ao se pretender mais que um meio de mascaramento da realidade. A hegemonia, ao atravessar a totalidade da vida, incorpora e reproduz valores aos indivíduos em um campo de expectativas; trabalhando dentro de “pressões e limites específicos” (Williams, 1979 p. 115) na agência do indivíduo, em uma articulação com o processo de determinação debatido anteriormente.

A hegemonia se instaura em um processo de captura da subjetividade, identidade e formas de ver o mundo guiadas à uma perspectiva dominante. Mas a partir dessa conceituação de hegemonia, Williams (1979) oferece uma poderosa ferramenta para a análise cultural: a hegemonia sempre se confronta com fugas de seus limites e pressões. Hegemonias alternativas e contra-hegemonias se estabelecem no processo da vida social como contrapartidas diretas à hegemonia dominante. Mesmo em uma realidade social que visa delimitar os diferentes aspectos da produção da vida, sempre há a possibilidade de um escape, de um embate direto com a hegemonia dominante e sua tradição.

No âmbito cultural, Williams destaca como a ordem da hegemonia dominante é imbricada à uma tradição seletiva. Recorre-se ao passado para selecionar o que é adequado como referencial de valores vistos como adequados à reprodução da formação social que se atravessa historicamente: *“De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados”* (Williams, 1979, p. 119). Estes significados e práticas selecionados são reproduzidos através de instituições (escola, trabalho, família, etc) que funcionam para a reprodução desta tradição hegemônica e dominante.

Novamente, Williams faz questão de suscitar que a maneira que tais referentes são impostos não são processos destituídos de conflito; pelo contrário, a própria dinâmica processual da determinação estão sempre dispostos a serem tomados por uma interpretação e práticas divergentes: *“nenhum modo de produção e portanto nenhuma ordem social dominante e portanto nenhuma cultura dominante, nunca, na realidade, inclui ou esgota toda a prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana”* (Williams 1979, p. 128).

Essas interpretações e práticas contrárias à ordem dominante são separadas, no processo de estudo da cultura de Williams, através de dois elementos: o residual e o emergente. O elemento residual é resultado de uma cultura formada no passado, que se encontra, através de determinadas especificidades, vivos dentro do próprio elemento dominante do processo cultural (Williams, 1979, p. 125); a hegemonia dominante contar com uma tradição selecionada é um reflexo do aspecto residual da cultura em seu caráter positivo, na qual mesmo dentro de uma nova formação apropria-se de aspectos anteriores, como no aspecto cultural, principalmente na literatura, a latência do romantismo no modernismo, ou o . O elemento residual é também aquele que dispõe de hábitos e práticas que existem mas não mais condizem com a nova ordem dominante, como a distinção radical da produção feudal em relação ao capitalista, como as formas de vida não capitalistas.

Por outro lado, Williams define uma oposição à cultura dominante: o elemento emergente. Ao contrário do residual, o elemento emergente é todo o processo de produção de novos valores e significados dentro da sociedade (Williams, 1979, p. 127). Este aspecto “emergente” da cultura coloca em questão os valores e instituições estabelecidas na cultura dominante; Williams exemplifica a emergência da classe operária, que trouxe consigo em sua formação um novo modo de cultura (Williams, 1979, p. 127) oposto ao burguês. Para Williams, mesmo que o elemento emergente esteja em conflito com a cultura dominante, esta se aproveita da emergência de novos significados e práticas que lhe convém e as incorpora, garantindo uma sobrevivência para sua continuidade. Em sua característica de reavaliação da cultura dominante, o emergente abre a possibilidade de reorganização cultural.

Nesse contexto, a análise cultural de Williams é articulada como esse processo ativo entre diferentes elementos culturais. As produções culturais, as formações e as instituições são figuras flexíveis, a prática social está dentro de uma dinâmica que não é fixa por uma estrutura determinada;

pelo contrário, para Williams (1979), mesmo que a determinação e a hegemonia dominante trabalhe para a construção de uma forma fixa de consciência, esta sempre escapa com a multiplicidade de experiências existentes no todo social; a consciência prática, no cotidiano, é *“aquilo que está sendo realmente vivido, e não apenas aquilo que acreditamos estar sendo vivido. Não obstante, a alternativa real às formas fixas recebidas e produzidas não é o silêncio: não a ausência, o inconsciente, que a cultura burguesa mitificou.”* (Williams, 1979, p. 133). Nas relações sociais, há sempre modificações que surgem através da experiência, que são emergentes; essas modificações são o que Williams (1979) define como “estrutura de sentimento” (p. 134).

A estrutura de sentimento é uma consciência prática de um sentido e sentimento vividos. É uma estrutura, pois existe dentro de uma gama de relações específicas, nas quais os diferentes elementos culturais (cultura dominante, residual e emergente) entram em um processo social que articula a experiência com a formação social. Vale dizer que a estrutura de sentimento não indica sempre uma relação inédita; com efeito, muitas formações *“da arte presente se relacionam com formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais, sendo principalmente com as formações emergentes”* (Williams, 1979, p. 136). Principalmente na arte, a estrutura de sentimento está relacionada na criação de novas formas e convenções de produção cultural e artística, resultadas a partir de todos os elementos da cultura de um período específico (Williams, 2003). Nas palavras de Cevasco:

Nesse sentido, a estrutura de sentimento é fundamental para um analista da cultura interessado não só em formas estruturadas e consagradas mas especialmente na emergência do novo, o que pode articular mudança na cultura e na sociedade, no significante e no referente. O fato de que não estamos encurralados por uma ideologia que tudo domina, ou por uma base material que efetivamente determina mas pode ser mudada, com efeito já foi mudada na história, alterando radicalmente nosso modo de vida, está comprovado também na análise da cultura. A estrutura de sentimento é então uma resposta a mudanças determinadas na organização social, é a articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia.” (Cevasco, 2001, pp. 155-6)

Ao colocar os aspectos de classe e a formação de uma consciência social que participa ativamente no processo de interpretação e criação das obras, a teoria cultural de Williams possibilita o estudo de

diferentes tipos de instituição e formação na produção e distribuição cultural, e na sua ligação dentro de processos sociais materiais. Assim, a distribuição, por exemplo, não se limita à sua definição e

função técnicas dentro de um mercado capitalista, mas se liga, especificamente, a modos de produção, sendo então interpretada como a formação ativa de leitores e públicos, e das relações sociais características, inclusive econômicas, dentro das quais as formas particulares de atividade cultural são, na prática, realizadas. (Williams, 1979, p. 140)

Através desse aparato conceitual de Williams, a partir de uma análise materialista da cultura, que toma em consideração os aspectos de transformação que ocorrem na cultura de uma sociedade e como isso impacta na produção artística, encontra-se um referencial analítico poderoso para analisar uma produção tão multifacetada como a pixação. A partir disso, analisaremos o surgimento e a caracterização da pixação no Brasil e como esta prática dialoga com aspectos culturais e artísticos.

2. A FORMAÇÃO DA PIXAÇÃO DENTRO DA CIDADE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E SUA ESTRUTURA DE SENTIMENTO

“Arte como crime, crime como arte” foi escrita pelo pixador e, na época, estudante da Escola de Belas Artes de São Paulo, “Rafael PIXOBOMB” em um prédio no ano de 2008¹. Esta frase expõe os dois lados do fenômeno da pixação no Brasil, em que é tipificada como Crime Ambiental (Brasil, 2011) ao mesmo tempo que é considerada como uma produção artística por seus realizadores. Esta é uma caracterização provisória para compreender como os indivíduos relacionados ao movimento da pixação se entendem, no limiar da ilegalidade mas também do âmbito artístico, e também como a representação midiática trata o fenômeno, sempre no contraste entre arte e crime.

É importante destacar, para a caracterização do pixo, que a tipificação de um estilo particular de “pixação” no Brasil é, com frequência, de difícil enquadramento. O que se caracteriza, de forma genérica, como “pixação” são estilos diferentes de uma mesma prática, que é a de usar um suporte urbano para a escrita de uma assinatura própria ou de um grupo em que um indivíduo faz parte, sem autorização prévia. A diferença no estilo, tende a ser regional, como o caso do “xarpi” do Rio de Janeiro (Figura I), que apresenta letras mais “circulares”, assim como a pixação do Distrito Federal (Figura II) e do nordeste, que contam com letras “onduladas”. A pixação que será debatida aqui é a

¹ A imagem da ação se encontra disponível em: <https://renatasim.wordpress.com/2008/06/12/arte-como-crime-crime-como-arte/>. Acesso em 23 de mar. 2026. Também foi disponibilizada a ação completa no prédio no documentário PIXO (2009).

que possui o estilo “reto” (Figura III), originado na cidade de São Paulo e que se disseminou por boa parte do Brasil; este estilo reto, possui características particulares, como dinâmicas de grupo, de expressão e de práticas, interessantes de analisar sob uma perspectiva cultural.

Figura I, II, III - Diferentes formas de “pixação”. Da esquerda para direita: O “xarpi” do Rio de Janeiro, o pixo do Distrito Federal e o pixo “reto” paulistano.



Fonte: Elaboração própria. Imagens de: Rafael Oliveira, 2011, página “Pixadores do DF” do Facebook, 2015 e PIXO, 2009.

A pixação, deste estilo “reto”, no Brasil, teve seu desenvolvimento nos meados dos anos 80, principalmente na cidade de São Paulo (Ivson, 2013, p. 8). Seu início é interseccionado com o movimento punk, que já possuía, desde o fim da ditadura militar no início dos anos 80, um caráter transgressivo e de protesto; o próprio contexto da ditadura militar e os movimentos de resistência e de estudantes que visavam uma democratização do país, mostrou-se um terreno fértil para a expressão nos muros², o que para Larruscahim (2014), motivou a criminalização da “pichação” por seu caráter de resistência à ditadura. Neste contexto, a pixação foi criminalizada e rotulada tanto pelo discurso midiático e político como “sujeira, vandalismo ou em vários casos até como terrorismo” (Larruscahim & Schweizer, 2015, p. 21).

A pixação teve impulso principalmente com o surgimento e disseminação de tintas “spray”, que permitiu aos jovens o acesso à uma maneira de expressar seus sentimentos na cidade de maneira facilitada. No início, os pixadores agiam de maneira individual, escolhendo espalhar seus apelidos pela cidade, como em São Paulo, em que nomes como Juneca e Pessoinha, chegaram a se tornar “inimigos públicos” do então prefeito Jânio Quadros³ pela quantidade de pixações que apresentavam. No entanto, após a união de pixadores em torno de “uniões”, como Os Melhores, Os

² cf. <http://memorialdademocracia.com.br/card/passeata-dos-cem-mil-afronta-a-ditadura>. Acesso em 23 mar. 2026.

³ cf. <https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes/tinta-fresca-briga-antiga/>. Acesso em 23 mar. 2026.

Piores e Os Mais Antigos (Ivson, 2013), estes começaram a criar um grupo particular em que se uniam sob um mesmo nome para pixar e espalhar seu nome pela cidade.

A pixação, em seu surgimento, estava em concomitância com outro fenômeno de escrita urbana: o grafite. Através da entrada do movimento hip-hop no Brasil nos anos 80, o *grafite* se disseminou nas principais capitais brasileiras, com estilos coloridos, letras arredondadas e frequentemente com personagens envolvidos, o grafite se destacava esteticamente na cidade (ver Figura IV). A pixação e o grafite rapidamente foram colocados em pólos opostos, em que o primeiro é denominado como sujeira, vandalismo e poluição visual, enquanto o outro é visto como belo, como uma forma evoluída da pixação e de “valor artístico” (Pereira, 2010).

O grafite possui uma característica específica em relação a sua legalidade. Por ser visto como mais agradável esteticamente, com frequência se autoriza sua realização em espaços públicos, em que donos de imóveis contratam artistas para realizarem grafites. Ao mesmo tempo, o grafite, assim como a pixação, transita na esfera da ilegalidade, em que frequentemente o grafiteiro não pede aprovação prévia para a realização de sua intervenção.

Figura IV - Pixações (parte de cima) e *grafites* (parte de baixo) no mesmo espaço em Curitiba (PR).



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Há um aspecto do grafite que, se voltarmos às ideias de hegemonia cultural de Williams, esclarece como este foi agregado à hegemonia cultural dominante em contrapartida à pixação, que está em uma posição oposta à dominante. Larruscahim (2014) mostra como o grafite, habitando

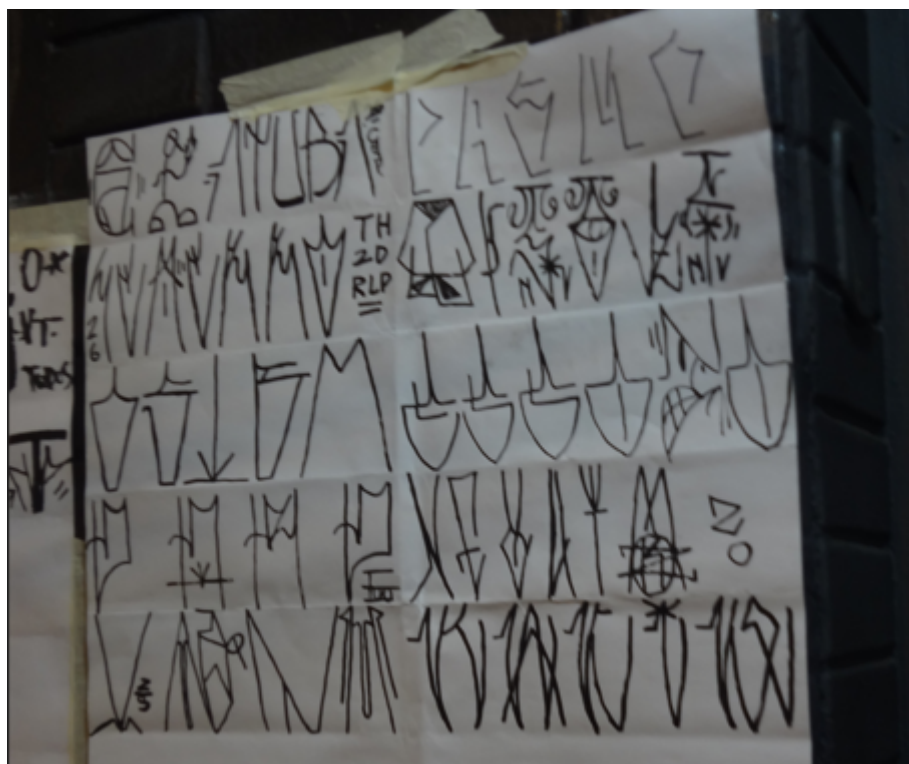
inicialmente na mesma esfera da pixação — de ser visto como sujeira, vandalismo —, foi progressivamente sendo “neutralizado” de sua política associada ao hip-hop e colocado como um objeto a ser vendido e utilizado como ferramenta de gentrificação pelo seu valor “estético” atribuído. O grafite demonstra claramente o processo de captura que Williams (1979) atribuiu à cultura dominante: a capacidade de incorporar seletivamente elementos culturais emergentes, re-inscrevendo-os em formas compatíveis com a reprodução da ordem dominante.

Se por um lado o grafite conta com letras arredondadas e coloridas, o estilo da pixação que surge em São Paulo pode ser encarado como seu oposto. Com letras retas, pontiagudas e monocromas, o estilo da pixação é único em seu desenvolvimento:

A pixação em São Paulo, ou o “pixo”, como seus autores costumam também chamá-la, é uma manifestação estética de parte da população jovem das periferias. Trata-se da grafia estilizada de palavras nos espaços públicos da cidade que se referem, quase sempre, à denominação de um grupo de jovens ou ao apelido de um pixador individual. Essa pixação possui um formato bastante peculiar: com traços retos e angulosos, ela diferencia-se do que seria o estilo norte-americano de pixação, designado tag, cujo formato arredondado lembra mais uma rubrica. (Pereira, 2010, p. 146)

A partir desse estilo “reto” que se consolidou na cidade de São Paulo, os pixadores articularam certas práticas em torno desse estilo. Espalhar a assinatura do grupo ou do indivíduo era um objetivo a ser perseguido, em que o pixador que obtivesse reconhecimento — ou, na categoria nativa da pixação, o “ibope” — (Pereira, 2021) seria considerado um pixador de respeito, que seria admirado por seus pares. A partir dessas uniões entre pixadores e da formação dos grupos, estes buscavam ocupar espaços da cidade, principalmente no centro (os chamados *points*), para trocar “folhas” (Figura V) com assinaturas e guardar memórias de amizades e feitos dentro da pixação.

Figura V - “Folhinha da Pixação” realizada no *point* no centro de Curitiba, 2026.



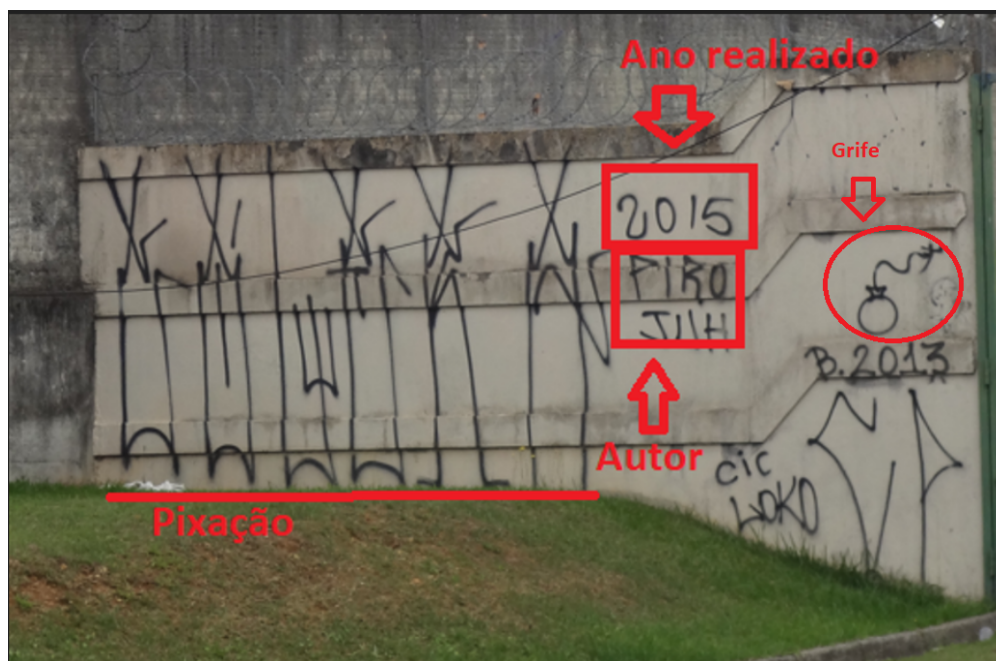
Fonte: Do autor, 2026.

A escolha dos nomes da pixação é de grande valor de análise ao lado de sua estética, principalmente se compreendemos como os pixadores se encontram dentro da marginalidade social. Estes nomes dialogam ainda com a própria expressão visada, o ato da pixação e a própria percepção que a sociedade tem em relação à sociedade. Pereira (2010) identifica que na cidade de São Paulo os sujeitos escolhem pixar nomes relativos à criminalidade, sujeira e uso de drogas; na cidade de Curitiba, em que desenvolvo uma pesquisa similar, é possível encontrar temas semelhantes na escolha dos nomes⁴. No processo ativo que é a cultura dentro da sociedade, como destacado por Williams, a escolha dos nomes na pixação expressa e torna visível a posição marginalizada que seus agentes ocupam na ordem social. É interessante que, através da dinâmica de grupo, ao mesmo

⁴ Por exemplo, relativo à criminalidade, encontramos: “AFC” (Artefato Criminal), “UPE” (União Provoca Espanto), MOKDOS (Mocados), “PCR” (Pixadores Causam Revolta) e “VIR” (Vandalismo Impõe Respeito); relativo à poluição visual: “POLUIÇÃO VISUAL”, “SUJOS”, “BPODRE” (Brasil Podre), “NOIS SUJA CITY”, “ABERRAÇÃO”, “POLUIDORES”, e “CANCERS”; relativo ao uso de drogas: “PAPELS”, “PIXO E FUMO”, “4I20”, “ACIDOS”, “ALUCINADOS”, e “THC”; e à uma atitude: “ANORMAIS”, “NRZ” (Neurose), “PICARETAS”, “STRANHOS”, “OS CARETA”, “OS+TEMIDOS”, “POETAS” “CRETINOS” e “OS DOIDO”. Noto também uma escolha de nomes relativa a audácia e técnica do pixador ou de seu grupo, em nomes como: “BOMPIXO”, “PIXADORES ATIVO NO IBOPE”, “MODO AVIÃO” (sempre que o pixo está no pico de um prédio, tal escrita é marcada) e “PIXO NOTA 10”.

tempo, a pixação visa ser uma comunicação “fechada”, em que sua escrita tende a não ser compreendida por quem está de fora do meio pelo seu estilo irregular. Na Figura VI é possível observar como esta comunicação funciona: há a “crew” ou gangue da pixação, na figura destacada, “CÓLERA”; o ano em que foi realizada, 2015, o autor da pixação que faz parte da gangue “CÓLERA”, “PIRO JUH”; e uma grife, “A BOMBA”.

Figura VI - Diferentes expressões manifestadas no ato da pixação em Curitiba (PR).



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

A *crew* ou a gangue é a união de pixadores a partir de um mesmo nome. Por exemplo, no caso do pixo “CÓLERA” retratado na figura VI, o autor foi “PIRO JUH”. A grife é um símbolo que agrupa diferentes pixadores com a finalidade de “*expandir as relações de troca pela cidade*” (Pereira, 2010, p. 147), com frequência a partir de uma identificação com certas formas de pixar (o pixador que tem o letreiro bonito pode ser convidado para fazer parte da grife “PIXADORES 5 ESTRELAS”, ou se for conhecido por pixar topos de prédio, ser convidado para a grife “MODO AVIÃO”) ou até mesmo de uma relação de identidade e pertencimento à uma região da cidade⁵. As

⁵ Por exemplo, em Curitiba, se o pixador for torcedor dos três principais times da capital (Clube Athletico Paranaense, Coritiba Football Club e Paraná Clube), poderá ser convidado para as grifes, CAPIXO (Cartel Atleticano do Pixo), COXA PIXO, e Tricolor Vandal. Outras grifes são relacionadas ao lugar de onde o pixador vem, por exemplo, as grifes “LADO LESTE”, “CIC LOKO”.

grifes funcionam como uma organização dentro da pixação, em que os responsáveis pela grife organizam eventos (como o torneio de futebol entre grifes, na Figura VII) e *points*.

Figura VII - Torneio de Futebol das Grifes de Curitiba, ocorrido em 2025⁶.



Fonte: Imagem retirada do perfil “Torneio de Futebol das Grifes”, 2025.

Todo este universo de práticas e dinâmicas de sociabilidade da pixação apontam para uma constituição de um grupo que possui em seu interior um *ethos* e uma forma específica de organização e produção artística/cultural a partir da constituição de um grupo que reivindica para si uma identidade que entra em disputa com o que consideram ser o resto da sociedade. Tal dinâmica pode ser observada tanto na maneira em que disputam a ocupação dos espaços da cidade, mas como os pixadores compreendem-se como fora do que rotulam como “sistema”, entendida como as normas que regem a sociedade. Williams (2011), ao refletir sobre o estudo de grupos culturais, menciona como a relação dos grupos com a sociedade levanta características gerais de uma determinada formação social:

O significado social e cultural de todos esses grupos, do mais ao menos organizado, não pode, sem esforço, ser colocado em questão. Nenhuma história da cultura moderna poderia ter sido escrita sem

⁶ Em ordem, do canto esquerdo superior ao inferior direito, se encontram as grifes: A FAVELA, BRASIL PODRE, VATO LOCO, ALIADOS GUARANI, OS VAGABUNDO NATO, A LUTA NÃO PARA, LADO LESTE, PIXADORES 5 ESTRELAS, AQUI ESTAMOS, SANTO FORTE, OS MAIS DEGRA, NINGUEM É MAIS QUE NINGUÉM.

atenção a eles. [...] O grupo, o movimento, o círculo, a tendência parecem muito marginais, pequenos ou efêmeros para exigir uma análise histórica ou social. Contudo, sua importância como um fato social e cultural de caráter geral é grande, sobretudo nos últimos dois séculos: no que eles realizaram e no que seus modos de realização podem nos contar sobre as sociedades mais amplas com as quais eles mantêm relações incertas. (Williams, 2011, p. 202)

A partir da caracterização da pixação, envolta em redes de sociabilidade, de troca e de reconhecimento, a articulação com a análise cultural de Williams se apresenta como uma ferramenta teórica potente para compreender como esse fenômeno expressa diferentes dimensões da sociedade. Tal feito pode ser analisado sob dois aspectos: a pixação como uma transgressão no território urbano e também como uma manifestação de uma estrutura de sentimento resultante e, ao mesmo tempo, constitutiva das formas específicas de organização e experiência desse espaço.

Para a compreensão da pixação nesse léxico, é necessário examinar o contexto urbano em seus traços fundamentais que permitem a própria possibilidade do surgimento de um movimento como o da pixação. O meio urbano como espaço de relações sociais e de trocas culturais foi devidamente reconhecido pelo processo capitalista de produção do espaço. Harvey (2014) analisa como a crise capitalista e seus efeitos são “mais urbanos do que nunca” (p. 112), a cidade contemporânea torna-se um meio de absorção do capital e da reprodução da classe dominante. Com efeito, tal dinâmica configura o espaço urbano através das marcas de uma classe abastada, que por sua vez, domina também as formas de vida e visão de mundo das populações urbanas (Harvey, 2014, p. 133); na mesma crítica urbana, Lefebvre (2008), argumentando como a cidade se torna uma mercadoria, entende que nesse processo ocorre a exclusão da classe trabalhadora e suas necessidades coletivas. A periferia, no contexto brasileiro, é o efeito consequente da “espoliação urbana” ocasionado pelo capital e pela propriedade privada (Kowarick, 1979) e, como indica Pereira (2010), os pixadores em maioria são jovens da periferia que são afetados diretamente por esta desigualdade.

É nesse ponto que a noção de estrutura de sentimento se torna central para a análise da pixação. Como vimos, esta surge na década de 80 em um contexto que emaranhava tanto o processo de desigualdade como o desejo de expressão (como vontade e sentimento compartilhados) na cidade; como argumenta Argan (2005), a arte e a cidade se entrelaçam na consciência. A produção do espaço urbano brasileiro, em que se configura uma realidade em que os pixadores, enquanto

população marginalizada, buscam se manifestar por meio da transgressão das normas impostas, justamente por não tomarem parte no processo de “direito à cidade” (Lefebvre, 2008).

Mesmo em uma dinâmica que o espaço urbano e sua associação à propriedade privada “determina” a produção de sentido, os pixadores explicitam o que Williams quis dizer ao mencionar que “*nenhum modo de produção e portanto nenhuma ordem social dominante [...] esgota toda a prática humana*” (1979, p. 128); os pixadores são precisamente aqueles que encontram uma maneira de se expressar culturalmente mesmo que através do que é rotulado como crime, e constituem um modo de expressão e a emergência de uma forma cultural nova dentro da cidade, se diferenciando até mesmo da prática do grafite. Precisamente, é a partir dessa relação entre criminalidade e arte que a tomada em atos desviantes torna-se um fator de identidade ao movimento da pixação, que associa sua ação como um protesto contra a ordem social. Pereira, em sua etnografia na cidade de São Paulo, alude à tal relação:

Muitos afirmam protestar por meio da pixação; poucos, entretanto, sabem dizer claramente contra o quê. Contudo, esta noção de contestação parece representar a ideia de que eles agem de forma negativa, indo contra as regras que regem a vida em sociedade, justamente para mostrar como as coisas estão erradas, como eles não têm oportunidades etc. Por outro lado, esta também se torna uma maneira de justificar suas ações, tão mal vistas pelo restante da população. Ao se afirmarem como protestos, suas ações podem passar a fazer mais sentido para parte dos cidadãos paulistanos. (Pereira, 2010, pp. 153-154)

É a partir disso que podemos identificar uma estrutura de sentimento dentro da ação dos pixadores. A associação em grupos e alianças, a formação de espaços de sociabilidade e a construção de uma identidade pautada em um sentido compartilhado do espaço urbano (espaço esse que é excludente em sua produção) possibilita que se alcance uma forma de expressão artística particular das cidades brasileiras. Ao produzir novos significados e ao entrar em conflito com a ordem hegemônica do espaço urbano, a pixação possui aspectos de uma cultura emergente que surge a partir do tensionamento da cultura dominante.

É a partir da compreensão de que as manifestações artísticas e culturais são processos ativos, capazes de evidenciar aspectos mais amplos da sociedade em expressões situadas, como no caso dos pixadores nas metrópoles, que as contribuições de Williams permitem apreender a cultura em suas múltiplas dimensões. Mais do que isso, indicam que o processo cultural é constitutivamente ativo, e que a prática humana se encontra sempre em relação com uma ordem social, seja para reproduzi-la,

seja para negá-la ou colocá-la em tensão, como fazem os pixadores ao erigir uma forma particular de comunicação entre seus agentes.

O aporte conceitual de Raymond Williams para a compreensão de um fenômeno social como a pixação se mostra como fundamental dada as particularidades do grupo analisado. Ao escapar de noções que, em certo sentido, hierarquizam práticas a partir de categorias rígidas — como uma própria noção irreflexiva de “arte” —, o referencial teórico de Williams permite que se analise como a pixação se desenvolve e se reproduz como um movimento próprio que carrega consigo um sentido e um modo de agir particular. A partir dessa tomada, abrem-se possibilidades críticas e analíticas frente à pixação como objeto de estudo sociológico.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. Aparelhos ideológicos de Estado. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ARGAN, G. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BECKER, Howard. Outsiders: Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BRASIL. Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Dispõe sobre... Brasília, DF: Presidência da República, 2011. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm. Acesso em: 23 mar. 2026.
- CEVASCO, Maria Elisa. Dez lições sobre estudos culturais. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CEVASCO, Maria Elisa. Para ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- HARVEY, David. A Liberdade da Cidade. GEOUSP Espaço e Tempo, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 09-18, 2009.
- HARVEY, David. Cidades Rebeldes – do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- KOWARICK, Lúcio. A espoliação urbana. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LARRUSCAHIM, Paula G. From graffiti to pixação. Tijdschrift over Cultuur & Criminaliteit, v. 4, n. 2, p. 69-84, 2014.
- LARRUSCAHIM, Paula G.; SCHWEIZER, P. A criminalização da pixação como cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XXI. Revista de Direitos e Garantias Fundamentais, v. 15, n. 1, p. 13-32, 2015. DOI: 10.18759/rdgf.v15i1.650. Disponível em: <https://sisbib.emnuvens.com.br/direitosegarantias/article/view/650>. Acesso em: 20 mar. 2026.

LEFEBVRE, H. O Direito à Cidade. São Paulo: Centauro, 2008.

MARX, Karl. Contribuição à crítica da economia política. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

OLIVEIRA, Roberto; WAINER, João. Pixo. Direção: R. Oliveira; J. Wainer. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. Documentário.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, n. 79, p. 143-162, 2010.

PEREIRA, Alexandre B. Um rolê pela cidade de riscos: Leituras da pixação em São Paulo. São Carlos: EdUFSCar, 2021.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. La larga revolución. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA: Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO: Esta pesquisa não recebeu nenhuma subvenção específica de qualquer agência de financiamento dos setores público, privado ou sem fins lucrativos.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE: As/os autoras/es declaram que não há conflito de interesses a mencionar.

CONTRIBUIÇÃO DAS/DOS AUTORES/AS: O autor participou de todas as etapas do trabalho.

MINIBIOGRAFIAS DOS/DAS AUTORAS DO PAPER: Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná. Temas de trabalho: sociologia da cultura, sociologia urbana, arte urbana, memória e criminalidade.

DECLARAÇÃO DO USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: O autor declara que não utilizou ferramentas de Inteligência Artificial Generativa ou assistentes baseados em IA para a redação, análise ou preparação deste manuscrito.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.