

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
“CARLOS ALBERTO REYES MALDONADO”
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LINGUISTICA
MESTRADO EM LINGUÍSTICA

ESDRAS PAULA DOS SANTOS

ARTE, SUJEITO E HISTÓRIA: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DOS *BOMBS* NO
CORPO URBANO DE CIDADES MATO-GROSSENSES

Cáceres – MT

2026

ESDRAS PAULA DOS SANTOS

**ARTE, SUJEITO E HISTÓRIA: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DOS *BOMBS*
NO CORPO URBANO DE CIDADES MATO-GROSSENSES**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística, sob a orientação do professor Dr. Flávio Roberto Gomes Benites.

Linha de Pesquisa: Estudos de
Processos Discursivos.

**CÁCERES-MT
2026**

Ficha catalográfica elaborada pela Supervisão de Bibliotecas da UNEMATCatalogação de Publicação na
Fonte. UNEMAT - Unidade padrão

S237a Santos, Esdras Paula dos.

Arte, sujeito e história: uma análise discursiva dos
<i>Bombs</i> no corpo urbano de cidades Mato-Grossenses / Esdras
Paula dos Santos. - Cáceres, 2026.
148f.: il.

Universidade do Estado de Mato Grosso "Carlos Alberto Reyes
Maldonado", Linguística/CAC-PPGL - Cáceres - Mestrado Acadêmico,
Campus Universitário de Cáceres "Jane Vanini".

Orientador: Dr. Flávio Roberto Gomes Benites.

1. Discurso. 2. Arte Urbana. 3. Bombs. 4. Mato Grosso. 5.
Cidade. I. Benites, Flávio Roberto Gomes, Dr. II. Título.

UNEMAT / MT- SCB

CDU 76:711.4(817.2)

ESDRAS PAULA DOS SANTOS

**ARTE, SUJEITO E HISTÓRIA: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DOS *BOMBS*
NO CORPO URBANO DE CIDADES MATO-GROSSENSSES**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Flávio Roberto Gomes Benites
Orientador - PPGL/UNEMAT

Profa. Dra. Celina Aparecida Garcia de Souza Nascimento
Membro externo – PPGL/UFMS-CPTL

Profa. Dra. Ilka de Oliveira Mota
Membro Interno - PPGL/UNEMAT

APROVADA EM: 02/03/2026

Dedico este trabalho ao meus Orixás, que me guiaram e sustentaram nesta caminhada, aos meus ancestrais, que abriram caminhos antes de mim, e à minha família: à minha mãe, Lilian Oliveira de Paula, ao meu pai, Erasmo Mendes, que são minha base, minha força e meu eterno motivo de seguir em frente.

AGRADECIMENTOS

À Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Campus Universitário de Cáceres, e ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL), agradeço pela formação, pela estrutura institucional e pelas condições que possibilitaram o desenvolvimento desta trajetória acadêmica e a realização desta pesquisa.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos Demanda Social -DS, a qual possibilitou a dedicação a esta pesquisa e foi fundamental para sua realização.

Ao meu orientador, Professor Dr. Flávio Roberto Gomes Benites, expresso minha profunda gratidão pela confiança, pela paciência e pela dedicação ao longo desta trajetória acadêmica. Sua orientação foi essencial tanto para o amadurecimento deste trabalho quanto para meu crescimento intelectual e humano como pesquisador.

Com profundo respeito e reconhecimento, registro meus agradecimentos à banca examinadora que contribuiu, de forma sensível e rigorosa, para o amadurecimento desta dissertação. À Professora Dra. Celina Aparecida Garcia de Souza Nascimento, membro externo do PPGL/UFMS-CPTL, expresso minha gratidão pelas leituras atentas, pelas observações criteriosas e pelas contribuições teóricas que ampliaram o alcance reflexivo do trabalho. À Professora Ilka de Oliveira Mota, da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), agradeço pela disponibilidade, pelo diálogo acadêmico e pelas provocações analíticas que enriqueceram a discussão desenvolvida. Ao Professor Dr. Paulo Cesar Tafarello, membro interno do PPGL/UNEMAT, deixo meu reconhecimento, mesmo diante de sua impossibilidade de presença no momento da banca, pelas contribuições realizadas ao longo do percurso, pelas orientações e pelos encaminhamentos teóricos que, de diferentes formas, marcaram e fortaleceram a construção desta pesquisa.

Ao grupo de pesquisa coordenado pelo Professor Flávio, agradeço pelo espaço de diálogo, aprendizado e partilha, que contribuiu significativamente para minha formação.

Aos colegas da pós-graduação, em especial à Roseli, Ângela, Samuel, Adilson, Lauriane e Ariane Caroline, agradeço pelo companheirismo, pelo apoio mútuo e por dividirem comigo os desafios e conquistas desta etapa.

Registro meu sincero agradecimento ao meu amigo e ex-orientador, Dr. Júlio Cezar Rodrigues da Silva, por todos os ensinamentos compartilhados, tanto no âmbito acadêmico quanto no pessoal.

Aos meus Orixás e aos meus ancestrais, agradeço pela proteção, pela força espiritual e pela luz que me guiaram durante toda esta caminhada. Sem essa energia maior, este percurso teria sido muito mais árduo.

À minha mãe, Lilian Oliveira de Paula, e ao meu pai, Erasmo Mendes, minha eterna gratidão pelo amor incondicional, pelo apoio constante e pela presença firme que me sustentou em todos os momentos.

Aos amigos de vida que estiveram ao meu lado nos momentos mais difíceis, Evelin, Aline, Kelly, Ana Caroline, Luanderson, João Victor e Leandro, agradeço pelo afeto, pela escuta e pelo fortalecimento diário. À memória querida de Clara Magalhães e Victor Hugo, cuja presença permanece viva em mim, deixo minha homenagem e meu carinho.

Ao Ilê Axé Ewê Wa Ni Agbayê, casa de Axé de todas as folhas do mundo, agradeço por me guiar e sustentar por meio dos Itans e dos saberes transmitidos pelos mais velhos.

Por fim, deixo meu reconhecimento a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho, seja por meio de palavras, gestos de apoio ou pela simples presença ao longo deste percurso.

RESUMO

Esta dissertação insere-se no campo da Análise de Discurso materialista e toma como objeto de estudo os *bombs*, compreendidos como práticas de arte urbana que se inscrevem no corpo das cidades mato-grossenses. A escolha desse objeto justifica-se tanto pela recorrência dessa materialidade gráfica no espaço urbano quanto pela escassa problematização acadêmica sobre o *bomb* enquanto prática discursiva específica, situada em uma zona de fronteira entre o grafite institucionalizado e a pichação amplamente criminalizada. Trata-se de uma inscrição que, embora presente no cotidiano das cidades, permanece frequentemente reduzida a sentidos estabilizados de desordem ou vandalismo, carecendo de análise que a compreenda em sua dimensão simbólica e ideológica. Parte-se da compreensão da cidade como espaço simbólico de circulação de discursos, no qual sentidos são produzidos, disputados e historicamente transformados. Os *bombs*, frequentemente associados a discursos de criminalização e apagamento, são analisados como gestos discursivos por meio dos quais sujeitos periféricos se inscrevem na linguagem urbana, mobilizando memórias coletivas e tensionando sentidos estabilizados sobre arte, ordem e pertencimento. A pesquisa sustenta a hipótese de que essas inscrições funcionam como práticas de resistência e reexistência simbólica, produzindo deslocamentos nos modos de significar o espaço urbano. O objetivo geral consiste em compreender como os *bombs*, enquanto prática discursiva, ressignificam a cidade em diferentes contextos urbanos do estado de Mato Grosso. De modo específico, analisa-se o funcionamento discursivo dessas materialidades a partir das condições de produção, formulação e circulação, bem como as posições-sujeito e os efeitos de sentido que nelas se constituem. O referencial teórico fundamenta-se nas contribuições de Michel Pêcheux (1969; 1975; 1997) e Eni Orlandi (1988; 1999; 2005), especialmente no que se refere às noções de discurso, ideologia, sujeito e memória discursiva. Metodologicamente, adota-se uma abordagem qualitativa, com corpus constituído por registros fotográficos e audiovisuais de *bombs* coletados nas cidades de Cáceres, Cuiabá e Várzea Grande, além de materiais produzidos por coletivos urbanos locais. A análise indica que os *bombs* operam como materialidades discursivas que afirmam presenças, produzem subjetivação e instauram disputas simbólicas no espaço urbano, reafirmando o caráter político da arte urbana na constituição de identidades e memórias sociais.

Palavras-chave: Discurso; Arte Urbana; *Bombs*; Mato Grosso; Cidade.

ART, SUBJECT AND HISTORY: A DISCURSIVE ANALYSIS OF BOMBS IN THE URBAN BODY OF CITIES IN MATO GROSSO

ABSTRACT

This dissertation is situated within the field of Materialist Discourse Analysis and takes as its object of study bombs, understood as urban art practices inscribed in the urban fabric of cities in the state of Mato Grosso, Brazil. The choice of this object is justified both by the recurrence of this graphic materiality in urban spaces and by the limited academic problematization of the bomb as a specific discursive practice, positioned at the intersection between institutionalized graffiti and widely criminalized tagging. Although present in everyday urban life, bombs are often reduced to stabilized meanings associated with disorder or vandalism, lacking analysis that considers their symbolic and ideological dimensions. The study is grounded in the understanding of the city as a symbolic space of discourse circulation, where meanings are produced, disputed, and historically transformed. Bombs, frequently linked to discourses of criminalization and erasure, are analyzed as discursive gestures through which peripheral subjects inscribe themselves into urban language, mobilizing collective memory and challenging stabilized meanings related to art, order, and belonging. The research is based on the hypothesis that these inscriptions function as practices of resistance and symbolic re-existence, producing shifts in the ways urban space is signified. The general objective was to understand how bombs, as a discursive practice, re-signify the city in different urban contexts within Mato Grosso. More specifically, the study examined the discursive functioning of these materialities in terms of their conditions of production, formulation, and circulation, as well as the subject positions and meaning effects constituted within them. The theoretical framework draws on the contributions of Michel Pêcheux (1969; 1975; 1997) and Eni Orlandi (1988; 1999; 2005), particularly regarding the notions of discourse, ideology, subject, and discursive memory. Methodologically, the research adopted a qualitative approach, with a corpus composed of photographic and audiovisual records of bombs collected in the cities of Cáceres, Cuiabá, and Várzea Grande, in addition to materials produced by local urban collectives. The analysis indicates that bombs operate as discursive materialities that affirm presence, produce subjectivation, and establish symbolic disputes within urban space, reaffirming the political dimension of urban art in the constitution of identities and social memory.

Keywords: Discourse; Urban Art; Bombs; Mato Grosso; City.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sopa de letras Cuiabrazza.....	34
Figura 2 - Bomb como marcação identitária (2023).....	36
Figura 3 – O estilo bomb. (2024)	36
Figura 4 - Silenciamento dos bombs	37
Figura 5 - Bomb como materialidade discursiva no espaço universitário (UFMT – Cuiabá).....	38
Figura 6 - A assinatura urbana como gesto de autoria no muro da UFMT	40
Figura 7 - Grafite Sonhador	46
Figura 8 - #ELENÃO	47
Figura 9 - Grapixo em Cáceres-MT.	60
Figura 10 - Bomb em Cuiabá	62
Figura 11 - Pichação em tag reto na Ponte Branca, Cáceres (MT).	63
Figura 12 -Intervenção urbana composta por grafismos diversos, incluindo throw ups, personagens estilizados e elementos simbólicos. Várzea Grande -MT.....	64
Figura 13 - Viva o rap.....	71
Figura 14 - Batalha de bomb em Várzea Grande.	75
Figura 15 - Batalha de BOMB Vg Reina.	76
Figura 16 -Encontro de Sketchs.....	79
Figura 17 - “Vidas negras importam”	87
Figura 18 - (Re)existência do movimento LGBTQIAPN+	90
Figura 19 - Agro é Fogo	120
Figura 20 - painel coletivo de mulheres	123
Figura 21 - Batalha de bomb	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
<i>CAPÍTULO 01 – FUNDAMENTOS DA ANÁLISE DE DISCURSO</i>	
<i>MATERIALISTA: DISCURSO, SUJEITO E MEMÓRIA.</i>	12
1.1 Primeira reflexão: mas, afinal, o que é discurso?	14
1.2 Sujeito	17
1.3 Memória Discursiva	21
<i>CAPÍTULO 2 – CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E CONSTRUÇÃO DO CORPUS:</i>	
<i>ARTE URBANA, LEGISLAÇÃO E DISPUTAS DE SENTIDO NO ESPAÇO</i>	
<i>URBANO.....</i>	28
2.1 Os <i>bombs</i> nas Cidades Mato-grossenses: Condições de Produção dos Materiais do Corpus	30
2.2 A arte enquanto transformação e resistência: grafite, pichação e <i>bomb</i> na disputa pelo direito à cidade.....	41
2.3 Inscrições gráficas e os traços dos <i>bombs</i> como materialidade discursiva no espaço urbano	48
2.4 Resistência e Sujeito na Materialidade da Arte Urbana	51
<i>CAPÍTULO 03 – OS BOMBS (RE)SIGNIFICANDO OS MOVIMENTOS</i>	
<i>ARTÍSTICOS URBANOS PERIFÉRICOS</i>	58
3.1 Práticas discursivas e resistência simbólica: estilos de inscrição gráfica no espaço urbano mato-grossense	59
3.2 Cidade: um espaço linguístico: os <i>bombs</i> (re)significando as cidades mato-grossenses	66
3.3 Batalhas de rima e os <i>bombs</i> na cidade de Cáceres-MT-Brasil	69
3.4 Movimento “ <i>VG Reina</i> ”: batalha de <i>bombs</i>	72
3.5 Movimento de grafite “ <i>165 Gang</i> ”	77
<i>CAPÍTULO 4 – ANÁLISE E DISCUSSÃO DO MATERIAL: OS DISCURSOS DOS</i>	
<i>BOMBS SIGNIFICANDO NAS CIDADES MATO-GROSSENSSES.....</i>	82
4.1 Arte Urbana, Legislação e Discurso: As Condições de Produção dos Sentidos nas Práticas Grafiteiras e Pichatórias.....	84
4.2 Arte urbana como prática de resistência	92
4.3 Arte Urbana em Movimento: Pichação, Estilo <i>Bomb</i> e a Construção de Sentidos	102
4.4 A Batalha de <i>Bomb</i> : arte urbana em disputa de sentidos.....	112
4.5 Análise discursiva dos <i>bombs</i> produzidos em cidades mato-grossenses	118
<i>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</i>	129
<i>REFERÊNCIAS</i>	137
<i>ANEXOS.....</i>	140

INTRODUÇÃO

A justificativa pela escolha dos *bombs* como objeto desta pesquisa não se deu por acaso, mas começou a se delinear ainda no percurso formativo no curso de Letras, a partir das primeiras aproximações com estudos da linguagem e com as práticas de grafite e pichação observadas no espaço urbano. Esse movimento inicial de escuta, observação e implicação com a cidade foi se aprofundando ao longo do tempo, especialmente diante da recorrência dos *bombs* nos muros das cidades mato-grossenses. Presente de forma insistente, mesmo quando apagado, o *bomb* retorna como marca que ocupa uma zona de fronteira entre o grafite legitimado e a pichação criminalizada. Essa posição liminar o inscreve em constante tensão discursiva, atravessado por sentidos de desordem, ilegalidade e resistência. Justifica-se, portanto, analisá-lo não como simples inscrição gráfica, mas como materialidade discursiva que mobiliza memória, produz posições-sujeito e participa das disputas simbólicas que organizam o visível e o dizível na cidade, especialmente em um contexto regional ainda pouco explorado pelos estudos da linguagem.

Uma cidade se constitui como espaço de circulação de discursos, no qual os sentidos são produzidos, disputados e historicamente transformados. Para além de sua materialidade arquitetônica e urbanística, ela se configura como espaço simbólico de significação, atravessado por práticas discursivas que organizam modos de dizer, de ver e de habitar o social. Nessa perspectiva, a cidade não é apenas cenário das relações sociais, mas lugar de produção de sentidos, onde diferentes dizeres se confrontam e se sobrepõem. Como afirma Orlandi (2005, p. 9), a cidade pode ser compreendida como texto, atravessado por discursos que produzem significações múltiplas e contraditórias. Assim, muros, fachadas e demais suportes urbanos deixam de operar como simples superfícies físicas e passam a funcionar como lugares de enunciação, nos quais sujeitos se inscrevem simbolicamente por meio da linguagem.

O caminho que conduziu à formulação da hipótese não se deu de maneira abstrata ou distanciada, mas emergiu de experiências concretas de escuta, convivência e circulação pelos espaços urbanos onde essas inscrições se materializam. O contato direto com coletivos como a Batalha da Duque, o VG Reina e o movimento Grafite 165 Gang possibilitaram não apenas observar as práticas de produção dos *bombs*, mas compreender as redes de sociabilidade, pertencimento e memória que atravessam tais gestos. Ao acompanhar narrativas, motivações e disputas simbólicas mobilizadas por esses sujeitos,

tornou-se evidente que as inscrições não se reduzem a atos isolados de intervenção estética, mas constituíam formas de posicionamento no espaço urbano. Foi a partir dessa aproximação, desse olhar implicado e atento às condições de produção desses dizeres, que se delineou a hipótese central desta pesquisa.

A hipótese que orienta esta pesquisa sustenta que os *bombs*, longe de se configurarem como simples marcas visuais ou atos de transgressão urbana, funcionam como práticas de resistência e de reexistência simbólica no espaço das cidades mato-grossenses. Ao inscrever-se nos muros, o sujeito não apenas deixa um traço gráfico, mas produz um gesto discursivo que tensiona sentidos estabilizados sobre arte, ordem e pertencimento. Essas inscrições, frequentemente atravessadas por discursos de criminalização e apagamento, instauram outras possibilidades de significar o urbano, deslocando leituras hegemônicas que associam tais práticas à desordem ou ao vandalismo. Assim, o *bomb* opera como materialidade discursiva que afirma presenças historicamente marginalizadas, reinscrevendo sujeitos no espaço público e produzindo fissuras na paisagem simbólica da cidade. Trata-se, portanto, de compreender essas marcas como enunciados que participam ativamente das disputas ideológicas que organizam o visível e o dizível no urbano.

A noção de reexistência simbólica torna-se central, pois indica que não se trata apenas de resistir a discursos dominantes, mas de produzir outras formas de existir na e pela linguagem. Os *bombs* instauram deslocamentos nos modos de significar o espaço urbano ao mobilizar memórias discursivas, atualizar pertencimentos e reconfigurar regimes de visibilidade. Ao ocupar muros, fachadas e equipamentos públicos, essas inscrições intervêm na organização simbólica da cidade, mostrando que o urbano não é neutro, mas atravessado por conflitos e disputas por reconhecimento. A hipótese, assim, propõe que os *bombs* não apenas respondem às condições de marginalização, mas produzem novos sentidos sobre território, identidade e presença, inscrevendo no concreto uma linguagem que afirma existência, memória e direito à cidade. Com isso, a pesquisa busca demonstrar que tais práticas operam como gestos políticos de significação, capazes de deslocar o modo como a cidade é lida, regulada e narrada.

Ao compreender a cidade como materialidade discursiva, torna-se possível observar que os espaços urbanos condensam conflitos, memórias e disputas de sentido. As inscrições gráficas que circulam nesses espaços participam da constituição do urbano enquanto lugar simbólico, produzindo leituras, interpelações e formas de pertencimento. Nessa dinâmica, práticas como o grafite, a pichação e o *bomb* inscrevem-se como gestos

de linguagem que interferem na organização do visível e do dizível na cidade. Esses gestos não se limitam a intervenções estéticas, mas operam como práticas discursivas que produzem sentidos sobre a cidade, os sujeitos e as relações sociais que nela se estabelecem.

A relevância desta pesquisa insere-se na necessidade de analisar práticas de linguagem que circulam no espaço urbano e que, apesar de sua presença constante no cotidiano das cidades, permanecem frequentemente marginalizadas ou reduzidas a sentidos estabilizados. Em geral, essas práticas são significadas a partir de discursos que as associam à desordem, à ilegalidade ou ao vandalismo, apagando sua dimensão simbólica e discursiva. No campo dos estudos da linguagem, tomar essas materialidades como objeto de análise implica deslocar o olhar para práticas que produzem sentidos sobre o urbano e sobre os modos de existência dos sujeitos que nele se inscrevem. Esse deslocamento amplia o campo da Análise de Discurso e possibilita compreender manifestações culturais urbanas como textos legítimos de análise.

A escolha do objeto de pesquisa, os *bombs*, resulta de um percurso acadêmico iniciado ainda na graduação em Letras, cursada na Universidade do Estado de Mato Grosso. Ao longo desse percurso, os estudos voltados às práticas de grafite e pichação, aliados à observação sistemática do espaço urbano e ao contato com coletivos artísticos locais, possibilitaram identificar a recorrência de uma inscrição gráfica que se diferenciava dessas manifestações mais consolidadas. O *bomb* destacou-se não apenas por sua forma visual, mas sobretudo por seus modos de produção, circulação e visibilidade, marcados pela rapidez, pela repetição e pela dispersão no tecido urbano.

Essa diferenciação não se estabelece apenas no plano estético, mas se inscreve nas condições de produção que atravessam essas práticas. Enquanto o grafite tende a ser institucionalizado e autorizado em determinados contextos, e a pichação já se encontra amplamente tematizada no campo acadêmico, os *bombs* situam-se em uma zona de fronteira. São menos discutidos nos estudos da linguagem e, ao mesmo tempo, fortemente atravessados por discursos de criminalização. Essa posição liminar foi determinante para a escolha do objeto, pois permite observar disputas discursivas em torno do que pode ou não ser reconhecido como arte, linguagem e forma legítima de enunciação no espaço urbano.

O contato com coletivos urbanos e movimentos culturais em cidades mato-grossenses possibilitou observar que os *bombs* circulam em redes de sociabilidade e reconhecimento entre seus produtores, não se restringindo a intervenções isoladas no

espaço urbano. Essa dimensão coletiva mostrou a necessidade de considerar tais práticas em suas condições de produção, levando em conta os vínculos, encontros e formas de organização que atravessam sua circulação. A partir dessa aproximação, tornou-se pertinente deslocar o olhar da inscrição como mero traço visual para situá-la no campo das práticas de linguagem que se produzem na cidade, abrindo caminho para uma análise que considere suas implicações discursivas sem antecipar seus efeitos de sentido.

Sob a perspectiva da Análise de Discurso materialista, os *bombs* constituem-se como enunciados que operam na tensão constante entre visibilidade e apagamento, entre permanência e efemeridade, inscrevendo-se no espaço urbano como marcas que desafiam a estabilidade dos sentidos. Como afirma Pêcheux (2009), o discurso se constitui na articulação entre língua, ideologia e história, produzindo efeitos de sentido que escapam ao controle pleno do sujeito. Desse modo, o *bomb* não pode ser compreendido como expressão individual isolada, mas como prática discursiva atravessada por memórias coletivas e formações discursivas que delimitam o campo do dizível. Cada inscrição materializa essa rede de determinações, ao mesmo tempo em que introduz fissuras na leitura estabilizada da cidade. O muro, nesse processo, deixa de ser suporte neutro e passa a funcionar como lugar de enunciação, onde diferentes dizeres se confrontam e disputam legitimidade.

A Análise de Discurso materialista oferece o aporte teórico necessário para essa compreensão. Para Orlandi (1999, p. 43), o sujeito não é origem do sentido, mas se constitui na e pela linguagem, interpelado pela ideologia e atravessado pela memória discursiva. Assim, cada *bomb* pode ser entendido como gesto de enunciação que mobiliza dizeres anteriores e reinscreve sujeitos no espaço urbano, deslocando sentidos estabilizados sobre arte, cidade e ordem social. Importa destacar que, nesta pesquisa, as condições de produção não são tratadas como elemento externo ao corpus, mas como dimensão constitutiva do funcionamento discursivo dessas materialidades.

O objetivo geral é analisar como os *bombs*, enquanto prática discursiva de arte urbana, produzem sentidos e ressignificam o espaço urbano em cidades do estado de Mato Grosso. De modo específico, propõe-se analisar o corpus constituído por registros de *bombs* coletados nessas cidades, buscando: 1) examinar os modos de inscrição que se materializam nos registros selecionados; 2) discutir os discursos que atravessam sua significação nas condições de produção em que se inserem; e 3) realizar a análise discursiva dos materiais que compõem o corpus, considerando os efeitos de sentido, as posições-sujeito e as memórias discursivas mobilizadas.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa e analítica, ancorada nos pressupostos da Análise de Discurso materialista. O corpus é constituído por registros fotográficos e audiovisuais de *bombs* coletados nas cidades de Cáceres, Cuiabá e Várzea Grande, além de vídeos produzidos por coletivos urbanos locais. A análise articula as dimensões de constituição, formulação e circulação do discurso, conforme proposto por Orlandi (2005), possibilitando compreender como essas práticas produzem sentidos e se inscrevem no espaço urbano.

A dissertação organiza-se em quatro capítulos, que se articulam de modo progressivo, acompanhando o movimento teórico e analítico proposto pela Análise de Discurso materialista. O Capítulo 1 dedica-se à construção do referencial teórico que sustenta a pesquisa, mobilizando os principais conceitos da Análise de Discurso, como discurso, sujeito, ideologia, memória discursiva e condições de produção. Nesse capítulo, a cidade é compreendida como espaço simbólico de significação, constituído por discursos em circulação, nos quais se produzem sentidos sobre ordem, pertencimento e exclusão. Ao situar a cidade como materialidade discursiva, estabelece-se o fundamento teórico necessário para compreender as inscrições urbanas como práticas de linguagem e não como meras intervenções visuais.

O Capítulo 2 volta-se para a discussão das práticas gráficas urbanas, com ênfase no grafite, na pichação e no *bomb*, compreendidas como formas de arte e de linguagem inscritas na disputa pelo direito à cidade. Nesse momento, são retomados aspectos históricos, discursivos e legais que atravessam a significação dessas práticas, apresentando os processos de legitimação e criminalização que incidem sobre elas. O capítulo discute ainda a arte urbana enquanto prática de resistência e transformação, situando essas inscrições como gestos simbólicos que tensionam discursos hegemônicos e reinscrevem sujeitos historicamente marginalizados no espaço urbano.

No Capítulo 3, o foco recai sobre as inscrições gráficas que compõem o corpus desta pesquisa e, de modo mais específico, sobre os traços dos *bombs* enquanto materialidades discursivas. A análise desenvolvida nesse capítulo incide sobre os registros selecionados, examinando como esses materiais se constituem na tensão entre visibilidade e apagamento, permanência e efemeridade. Ao mobilizar conceitos como interdiscurso, formação discursiva e memória discursiva, o capítulo problematiza o funcionamento discursivo dos *bombs* nas condições de produção em que foram coletados, buscando compreender os efeitos de sentido que emergem dessas inscrições no espaço urbano. Assim, a reflexão não se realiza de modo abstrato, mas ancorada nas

materialidades que integram o corpus, observando como nelas se configuram posições-sujeito e disputas simbólicas na cidade.

O Capítulo 4 dedica-se à análise do corpus selecionado, articulando teoria e material a partir de um olhar analítico-discursivo. Nesse capítulo, são examinados registros fotográficos de *bombs* nas cidades de Cáceres, Cuiabá e Várzea Grande, bem como materiais audiovisuais produzidos por coletivos urbanos, com destaque para os vídeos do movimento VG Reina. A análise incide sobre as condições de produção, os modos de formulação e circulação dos discursos e as posições-sujeito que se inscrevem nessas materialidades, buscando compreender o funcionamento discursivo dos *bombs* nas cidades mato-grossenses.

Por fim, nas Considerações Finais, retomam-se as questões que orientaram a pesquisa, articulando os principais movimentos analíticos desenvolvidos ao longo dos capítulos e apresentando as contribuições do estudo para o campo da Análise de Discurso e para a compreensão da arte urbana enquanto prática simbólica. Assim, o percurso da dissertação organiza-se de modo progressivo: parte dos fundamentos teóricos da Análise de Discurso materialista, passa pela discussão das condições de produção e constituição do corpus, aprofunda a análise das materialidades selecionadas e culmina na reflexão sobre os sentidos produzidos pelos *bombs* no espaço urbano.

CAPÍTULO 01 – FUNDAMENTOS DA ANÁLISE DE DISCURSO MATERIALISTA: DISCURSO, SUJEITO E MEMÓRIA.

Este capítulo tem como objetivo apresentar os fundamentos teóricos que sustentam esta pesquisa, ancorada na Análise de Discurso materialista, conforme formulada por Michel Pêcheux (1969; 1975; 1997) e desenvolvida no Brasil por Eni Orlandi (1988; 1999; 2005). A partir desse referencial, discutem-se os conceitos de discurso, memória discursiva e sujeito, compreendendo-os como noções indissociáveis da história e da ideologia. Esses conceitos permitem analisar como os sentidos se produzem e se deslocam nas práticas de grafite, pichação e *bomb*, especialmente em contextos urbanos das cidades do estado de Mato Grosso, nas quais a linguagem se materializa como forma de inscrição simbólica e disputa de sentidos no espaço urbano.

A arte urbana, frequentemente marginalizada sob o rótulo de “poluição visual”, constitui-se como um território atravessado por disputas simbólicas, políticas e ideológicas no espaço da cidade. Em sua materialidade visual, grafites, pichações e *bombs* não apenas ocupam o espaço público, mas o reconfiguram discursivamente, instaurando outros modos de ver, dizer e habitar o urbano. Essas inscrições produzem discursos que interpelam a cidade e seus sujeitos, tensionando normas, regulamentos e sentidos estabilizados sobre ordem e propriedade. Longe de se limitarem a uma dimensão estética, essas práticas se inscrevem como gestos de linguagem que articulam memória, história e ideologia. Ao escrever no muro, o sujeito não apenas marca uma superfície, mas se posiciona simbolicamente no espaço social. Desse modo, a arte urbana pode ser compreendida como prática de resistência cidadina, na qual se inscrevem conflitos, pertencimentos e disputas por visibilidade. Trata-se de um dizer que rompe o silêncio imposto a determinados sujeitos e produz deslocamentos nos modos hegemônicos de significar a cidade.

É justamente nesse ponto que a Análise de Discurso se mostra um instrumental teórico potente para nosso estudo, ao compreender a linguagem como um lugar de sentido atravessado pela ideologia e pela história, essa perspectiva permite analisar como os enunciados visuais da arte urbana não apenas representam realidades, mas as constroem discursivamente. Assim, os conceitos de discurso, sujeito e memória discursiva tornam-se centrais para entender as formas como os grafiteiros e pichadores se posicionam no espaço urbano, como se constroem enquanto sujeitos de enunciação, e como atualizam ou tensionam discursos já estabilizados sobre arte, cidade, juventude e ordem social.

Ao problematizar a legalidade na arte urbana, esta pesquisa reconhece a complexidade dos sentidos que circulam entre o grafite (frequentemente legitimado e institucionalizado) e a pichação (geralmente criminalizada). O *bomb*, enquanto um estilo visual da pichação intensifica essa disputa ao mostrar a ocupação massiva e repetitiva dos espaços urbanos por marcas visuais que ora são vistas como expressão artística, ora como afronta à ordem pública. Essas práticas desafiam a dicotomia entre arte e vandalismo, mostrando como discursos em disputa sobre o que pode ou não ser visto, dito e vivido na cidade.

Ao longo deste capítulo, propõe-se discutir como o discurso se constitui na articulação indissociável entre linguagem, ideologia e sujeito, compreendendo que os sentidos não são dados, mas produzidos historicamente nas condições em que circulam. A memória discursiva, nesse processo, atua como princípio que permite a retomada, o deslocamento e a reorganização dos dizeres no espaço urbano. A cidade, assim, deixa de ser mero cenário e passa a funcionar como palco e suporte de enunciações visuais que inscrevem conflitos, pertencimentos e disputas simbólicas. Grafites, pichações e *bombs* emergem como práticas de significação que atravessam o cotidiano urbano, produzindo outros modos de ver e de habitar a cidade. Essas inscrições tensionam a paisagem urbana tradicional, rompem com sentidos estabilizados e instauram leituras não previstas pelos discursos hegemônicos. Desse modo, tais práticas configuram-se como formas de resistência simbólica, nas quais a linguagem se materializa visualmente e participa da produção de novos sentidos sobre o urbano.

Compreender o funcionamento do discurso implica adentrar um campo no qual linguagem, história e ideologia se articulam de forma indissociável na produção dos sentidos. Não se trata de tomar o dizer como expressão imediata de uma intenção individual, mas como prática simbólica historicamente situada, atravessada por relações de poder e por memórias que o antecedem. É nesse horizonte que se inscreve a Análise de Discurso materialista, formulada por Michel Pêcheux (1969; 1975; 1997) e desenvolvida, no contexto brasileiro, por Eni Orlandi (1988; 1999; 2005)) e outros pesquisadores. Essa perspectiva teórica desloca a centralidade da língua como sistema abstrato e a reinscreve como materialidade atravessada pelo social, permitindo compreender o discurso como espaço de conflito, deslocamento e disputa de sentidos.

Nesta seção, busca-se problematizar os fundamentos que sustentam a perspectiva discursiva adotada nesta pesquisa, tomando o discurso como lugar de articulação entre sujeito, ideologia e história. A Análise de Discurso afasta-se de concepções que entendem

a linguagem como neutra ou transparente, reconhecendo que todo dizer se produz sob determinadas condições históricas de produção. Nesse funcionamento, os sentidos não são dados a priori, mas se constituem na relação com formações ideológicas e com memórias discursivas que atravessam o enunciado. Assim, o discurso passa a ser compreendido como gesto, no qual o sujeito se posiciona e se constitui simbolicamente no interior do social.

Os tópicos que se seguem desenvolvem uma reflexão articulada em torno de três eixos conceituais centrais: o discurso, o sujeito e a memória. Esses conceitos não são abordados de forma isolada, mas em sua mútua implicação, pois é na relação entre eles que os sentidos se produzem e se deslocam. Ao tomar esses eixos como base teórica, torna-se possível compreender práticas urbanas, como os *bombs*, para além de sua materialidade visual, reconhecendo-as como gestos de enunciação que operam no espaço da cidade. Desse modo, a reflexão teórica aqui desenvolvida sustenta a análise das inscrições urbanas enquanto práticas discursivas de resistência e de produção de sentidos no urbano.

1.1 Primeira reflexão: mas, afinal, o que é discurso?

Análise de Discurso, em sua vertente francesa, constitui-se a partir dos deslocamentos teóricos propostos por Michel Pêcheux e ganha densidade no Brasil com as formulações de Eni Orlandi. Trata-se de um campo que rompe com a ideia de linguagem como sistema autônomo e transparente, situando-a como prática histórica atravessada por ideologia. Nesse horizonte, linguagem, história e ideologia não aparecem como dimensões separáveis, mas operam de modo articulado na produção dos sentidos que circulam socialmente. O discurso passa a ser tomado em seu funcionamento, nas condições de produção que o atravessam, nas posições-sujeito que o sustentam e nos efeitos de sentido que se constituem. O foco desloca-se da forma isolada do enunciado para o processo que o torna possível. Não se trata do conteúdo enquanto unidade fechada, mas de sua inscrição em formações discursivas que delimitam o campo do dizível. Todo dizer se produz na relação com o já-dito, com a memória discursiva que o sustenta e com as disputas ideológicas que o atravessam. A análise incide, assim, sobre os mecanismos que autorizam determinados enunciados a circularem como legítimos em certos contextos históricos, ao mesmo tempo em que outros são silenciados ou marginalizados.

O discurso não se apresenta como espelho da realidade, mas como uma construção simbólica por meio da qual o mundo é significado. Longe de refletir o real de forma transparente, ele o produz na articulação entre linguagem e ideologia, em um movimento histórico que atravessa os sujeitos. Conforme aponta Pêcheux (1997a), o discurso só pode ser compreendido a partir das condições materiais e históricas que o constituem, pois não se trata de um fenômeno isolado nem da expressão direta da intenção individual de quem fala. O que se diz emerge das relações entre sujeitos historicamente situados, inscritos em formações ideológicas que orientam e limitam o dizer. É nesse processo que se delineiam as fronteiras do dizível e do indizível, estabelecendo aquilo que pode ou não ser significado em determinado contexto social. Compreender o discurso, portanto, implica reconhecê-lo como espaço de disputas, atravessado por contradições, historicidade e relações de poder que produzem e deslocam sentidos. Segundo o autor,

O discurso é um processo material e histórico, efeito de sentido entre sujeitos, e não simples manifestação de intenções individuais. Toda formação discursiva está inscrita em uma formação ideológica, e é a partir dela que se definem as posições dos sujeitos e as fronteiras do dizível. O que o sujeito enuncia está sempre atravessado pelo já-dito e pela memória discursiva que o sustenta. Assim, compreender o discurso é compreender o modo como os sentidos se constituem nas condições históricas de produção e nas determinações ideológicas que o atravessam (Pêcheux, 1997a, p. 82).

Cada enunciação é atravessada por ecos de outras vozes, pela insistência do já-dito que retorna sob novas formas, conferindo ao texto sua espessura histórica e simbólica. Esse funcionamento mostra que o sentido nunca é fixo ou transparente, mas se produz na relação entre repetição e deslocamento, entre estabilidade e ruptura. A Análise de Discurso não busca neutralidade nem pretende apagar os conflitos que atravessam a linguagem; ao contrário, compreende a linguagem como campo de disputas simbólicas, no qual os sentidos emergem, se estabilizam provisoriamente e podem ser reconfigurados. Orlandi (2005) reforça essa perspectiva ao compreender o discurso como espaço em que a linguagem ganha vida histórica, tornando-se lugar privilegiado para observar os embates ideológicos e os processos de significação que constituem os sujeitos e o social. De acordo com a autora,

O discurso é o modo de funcionamento da linguagem na história. Ele é a materialização da ideologia na língua, o lugar onde se cruzam sujeito e sentido, onde a memória se atualiza e a história se faz presente no dizer. Assim, o discurso é, ao mesmo tempo, resultado e processo, pois nele se inscrevem as contradições do mundo e os gestos de significação que as atualizam (Orlandi, 2005, p. 18).

O discurso, portanto, configura-se como arena simbólica na qual se cruzam, se confrontam e se tensionam vozes diversas, oriundas de diferentes formações discursivas e ideológicas. O que se diz não emerge de forma espontânea ou isolada, pois cada palavra se inscreve em um campo já marcado por sentidos anteriores que circulam socialmente. Todo dizer se lança em um espaço de memória, no qual discursos já estabilizados disputam permanência com novos gestos de significação. Nesse movimento, os sentidos não apenas se repetem, mas também se transformam, sendo continuamente atravessados por conflitos históricos e ideológicos. Assim, o discurso mostra seu caráter relacional, uma vez que se constitui sempre em diálogo, explícito ou implícito, com outros dizeres, apresentando a historicidade e a opacidade da linguagem.

Ao deslocar a análise da estrutura da língua para os processos históricos de significação, Pêcheux (1997b) rompe com a concepção de uma linguagem transparente, homogênea e plenamente controlável pelo sujeito. O discurso passa a ser compreendido como acontecimento histórico, no qual o sentido não é fixo nem estável, mas produzido no entrelaçamento entre repetição e deslocamento. Esse funcionamento se dá na tensão permanente entre a paráfrase, que tende à estabilização dos sentidos, e a polissemia, que possibilita sua abertura e reconfiguração. Desse modo, o discurso se constitui como espaço de contradição e de movimento, em que os sentidos se produzem de forma provisória, sempre suscetíveis a novos deslocamentos conforme as condições históricas e ideológicas se transformam.

As formações discursivas delimitam o campo do dizível, definindo o que pode e deve ser dito em uma dada conjuntura histórica. O sentido não é uma essência que preexiste à linguagem, mas um efeito produzido nas condições concretas da enunciação. Falar é ocupar um lugar, é inscrever-se em uma formação discursiva e, ao mesmo tempo, atualizar a memória que constitui o dizer (Pêcheux, 1997b, p. 128).

Assim, falar é inscrever-se no tempo, assumir um lugar e ocupar uma posição ideológica no interior de determinadas formações discursivas. O discurso deixa de ser compreendido como mero uso instrumental da língua e passa a ser entendido como gesto de inscrição simbólica, por meio do qual o sujeito age no mundo e produz sentidos. Ao enunciar, o sujeito não apenas comunica, mas se posiciona, atualizando memórias discursivas e reiterando ou deslocando sentidos historicamente constituídos. Falar implica, portanto, assumir responsabilidades simbólicas, uma vez que todo dizer está atravessado por relações de poder e por filiações ideológicas. Desse modo, o discurso se

configura como prática social, na qual linguagem e história se articulam na produção do sentido e na constituição do sujeito.

Orlandi (2005) aprofunda esse olhar ao compreender o discurso como espaço de tensão permanente entre o mesmo e o diferente, entre a repetição e o deslocamento dos sentidos. Para a autora, o discurso é lugar de contradição e de conflito, no qual o sujeito se constitui ao significar, sempre atravessado por memórias discursivas que antecedem seu dizer. Nessa perspectiva, o sentido não é fixo nem transparente, mas resultado de um jogo de forças que se estabelece no interior das formações ideológicas. É nesse movimento que o discurso se mantém aberto à polissemia, possibilitando deslocamentos e novas leituras. Assim, o funcionamento discursivo evidencia que a linguagem é marcada pela incompletude, pela instabilidade e pela historicidade dos sentidos. Segundo a autora,

O discurso é o lugar em que se cruzam o sujeito e o sentido, o mesmo e o diferente. É nesse jogo que se inscreve o movimento da história e da ideologia. O dizer nunca é puro ou transparente: ele é sempre atravessado por memórias, silêncios e disputas. Assim, o discurso é também o espaço do equívoco e da incompletude, pois o sentido se faz entre o já-dito e o por-dizer (Orlandi, 2005, p. 29).

A AD, ao compreender o discurso como prática histórica, mostra que nenhum dizer é neutro, pois cada palavra carrega marcas de filiações e apagamentos. O discurso é um processo de significação em movimento, tecido por vozes e silêncios, onde o sujeito é menos autor soberano e mais posição enunciativa. Assim, compreender o discurso é compreender o modo como a linguagem funciona na história, reconhecendo que cada enunciação é atravessada por ideologias, memórias e posições sociais. O discurso é, portanto, espaço simbólico de encontro entre sujeito, ideologia e memória. É ali que a linguagem se faz ação e que o dizer se transforma em gesto histórico, produzindo sentidos que ecoam para além da voz que os profere.

1.2 Sujeito

Compreender o discurso como prática histórica e ideológica implica, necessariamente, refletir sobre o lugar do sujeito nesse processo. Se o dizer é efeito das condições de produção e se inscreve em formações discursivas marcadas por relações de poder, memória e ideologia, o sujeito, por sua vez, não pode ser concebido como origem autônoma do sentido. Ele é antes efeito dessa rede simbólica, constituído na e pela linguagem, atravessado pelas determinações históricas que o fazem significar. Assim, ao deslocar o foco da intenção individual para as condições materiais do dizer, a Análise de

Discurso revela o sujeito como posição discursiva, inscrita em formações ideológicas que delimitam o campo do dizível e orientam a produção de sentidos.

Na perspectiva da Análise de Discurso, o sujeito não é origem de seu dizer, mas efeito da linguagem e da ideologia. Longe da concepção iluminista e autônoma, a AD compreende o sujeito como posição simbólica, constituída nas condições históricas e materiais de produção. Sua fala não é expressão direta de uma consciência interior, mas resultado de sua inscrição em formações discursivas que o atravessam e o determinam. Pêcheux (1997a) enfatiza que o sujeito é produzido no interior de relações ideológicas e históricas que lhe conferem o poder de enunciar. Ele não é fonte, mas resultado da interpelação da ideologia na linguagem. O autor esclarece:

O sujeito é constituído pela linguagem e pela ideologia, de forma que sua fala sempre reflete a posição social que ocupa. Ele é atravessado por forças simbólicas que o determinam, ainda que se perceba como origem do que diz. Assim, a enunciação é efeito de um processo histórico e ideológico, e não o produto de uma intenção individual. O sujeito fala, mas o faz a partir das formações discursivas que o constituem e delimitam seu campo de significação (Pêcheux, 1997a, p. 111).

Essa formulação desloca o sujeito da posição de centralidade no discurso e o reinscreve em um campo de forças simbólicas que o antecede e o atravessa. A fala, nesse sentido, deixa de ser entendida como expressão direta de uma interioridade e passa a ser compreendida como gesto de inscrição ideológica, no qual o sujeito é convocado a ocupar determinados lugares de sentido no interior de uma formação discursiva. Orlandi (2005) corrobora essa perspectiva ao afirmar que o sujeito não é a origem do discurso, mas seu efeito, constituindo-se no entrelaçamento entre língua, história e ideologia. Esse processo impede que o sujeito seja pensado como unidade plena ou transparente, uma vez que seu dizer se produz em meio a tensões e deslocamentos. Ao mover-se entre o mesmo e o diferente, entre a repetição e o desvio, o sujeito atualiza sentidos já em circulação e, ao mesmo tempo, reinscreve o discurso em novas condições históricas. É nesse movimento que o sujeito se constitui discursivamente, sempre atravessado por memórias e limites ideológicos. Segundo a autora:

O sujeito é, assim, um efeito do discurso: não é origem, mas posição. Ele se inscreve na linguagem e nela se faz significar, atravessado por memórias e formações ideológicas. O sujeito não é livre para dizer tudo: ele fala a partir de um lugar ideológico, e o que diz é determinado pelas condições de produção de seu discurso (Orlandi, 2005, p. 27).

A linguagem, nesse quadro teórico, deixa de ser compreendida como uma ferramenta neutra ou simplesmente disponível ao sujeito e passa a ser o próprio lugar de

sua constituição simbólica. O sujeito não domina a língua nem a utiliza de forma livre e transparente, pois é nela e por meio dela que se forma, se reconhece e, ao mesmo tempo, se fragmenta enquanto efeito de sentidos. Conforme aponta Orlandi (2005), essa condição apresenta uma ambiguidade constitutiva do sujeito, que é simultaneamente determinado pela exterioridade de seu dizer, pela língua, pela história e pela ideologia, e implicado na responsabilidade pelos sentidos que produz. É nesse movimento tenso entre determinação e implicação que a enunciação se constitui como prática simbólica situada. Assim, o sujeito age discursivamente dentro de limites históricos e ideológicos que o antecedem, mas que se atualizam a cada gesto de dizer. Como explica a autora:

O sujeito é determinado pela exterioridade, mas é também aquele que significa, que se faz na relação com o outro. Ele é, ao mesmo tempo, constituído e constituinte, atravessado pela ideologia e pela história. É nessa tensão entre determinação e criação que se estabelece o gesto de significar” (Orlandi, 2005, p. 38).

Dessa forma, o sujeito pode ser compreendido como histórico, fragmentado e relacional, constituído nas relações discursivas que o atravessam. Ele fala a partir de formações discursivas que o antecedem, produzindo sentidos possíveis e atualizando memórias discursivas que sustentam o dizer. Falar, nesse horizonte, não se reduz a um ato de expressão individual, mas se configura como gesto de inscrição e, ao mesmo tempo, de resistência, no qual o sujeito se reconhece nas palavras e nelas se reinscreve simbolicamente. Conforme aponta Pêcheux (1997b), a fala do sujeito carrega sempre a marca da ideologia, uma vez que é na linguagem que o social e o histórico se materializam. O discurso torna-se, assim, o espaço privilegiado de interpelação do sujeito, no qual as formações ideológicas se reproduzem, se confrontam e se transformam. É nesse movimento que o sujeito se constitui discursivamente, produzindo sentidos que nunca são neutros, mas historicamente situados. Segundo o autor:

A ideologia interpela os indivíduos em sujeitos, e é nesse gesto que se constitui o dizer. O sujeito não é uma consciência livre que produz sentidos por vontade própria, mas um lugar de inscrição do discurso, determinado pelas formações ideológicas nas quais se reconhece e que, ao mesmo tempo, o constituem. Assim, o sujeito é um ponto de encontro entre a ideologia e a linguagem (Pêcheux, 1997b, p. 119).

O sujeito, portanto, não escolhe livremente o que diz, mas se inscreve em formações discursivas que delimitam o campo do dizível. Ao enunciar, mobiliza a memória discursiva que o atravessa, reinscrevendo fragmentos do já-dito sob determinadas condições históricas. Como afirma Orlandi (2005), falar implica atuar sobre essa memória, retomando dizeres que antecedem o sujeito e reinscrevendo-os em novas

conjunturas. Esse movimento não corresponde a uma escolha soberana, mas a um gesto situado, atravessado pela ideologia e pelas posições que o sujeito ocupa no discurso. Assim, enunciar não significa criar sentidos a partir do nada, nem tampouco repetir mecanicamente o que já foi dito. Trata-se de um funcionamento em que a repetição se articula a deslocamentos possíveis, produzidos nas fissuras e contradições das próprias formações discursivas. O chamado desvio não decorre de uma vontade individual, mas das tensões internas que atravessam o interdiscurso. É nesse entrelaçamento entre memória, ideologia e condições de produção que o sujeito se constitui discursivamente, produzindo sentidos que carregam a marca da história e das disputas simbólicas de seu tempo.

Falar é interpretar. O sujeito, ao enunciar, mobiliza uma memória discursiva e, ao mesmo tempo, se inscreve em uma nova posição. Cada dizer é uma forma de significar, que recolhe fragmentos do passado e os reinscreve nas condições presentes de produção. (Orlandi, 2005, p. 46).

Assim, o sujeito pode ser compreendido como uma posição em permanente movimento, atravessado por ideologias, memórias e contradições que o constituem historicamente. Ele é produto das condições históricas e sociais em que se insere e, ao mesmo tempo, participa da produção e circulação dos sentidos que o atravessam. Para Pêcheux (1997b), essa instabilidade não é acidental, mas constitutiva do próprio funcionamento discursivo, pois o sujeito é atravessado por múltiplas formações discursivas que se articulam e se confrontam. Essa dinâmica pode ser percebida nos *bombs* registrados no corpus desta pesquisa, como nas inscrições observadas em muros de Cuiabá e Várzea Grande, onde a mesma assinatura urbana é apropriada por diferentes discursos que a significam ora como manifestação artística vinculada à cultura hip hop, ora como prática ilegal passível de punição. Nessas materialidades, o sujeito que se inscreve no muro ocupa posições diversas conforme os discursos jurídico, midiático e cultural que disputam sua significação, mostrando que o dizer se constitui no entrecruzamento de formações discursivas em tensão. Seu dizer torna-se, assim, o lugar em que emergem contradições ideológicas da sociedade, mostrando que o sujeito não é unidade fechada, mas efeito de relações históricas que se atualizam a cada gesto de enunciação.

O sujeito é afetado por formações discursivas diferentes, que o atravessam e o colocam em contradição. Sua fala é o resultado desses atravessamentos, e é por isso que o discurso é sempre espaço de luta simbólica, em que se confrontam sentidos e posições (Pêcheux, 1997b, p. 137).

Nessa perspectiva, compreender o sujeito como efeito do discurso e como posição em constante deslocamento torna-se fundamental para a análise dos *bombs*. Ao considerar que os sentidos não são produzidos de forma neutra ou individual, mas se constituem nas relações entre língua, história e ideologia, torna-se possível problematizar os modos como determinados dizeres se estabilizam e outros são silenciados no campo de análise. Os *bombs*, assim, não são tomados como dados empíricos isolados, mas como materialidade discursiva atravessada por memórias, formações ideológicas e condições históricas de produção. Analisar esse objeto implica observar os gestos de enunciação que o constituem, os lugares de sujeito que se produzem e os sentidos que se atualizam no jogo entre repetição e deslocamento. É nesse movimento analítico que a pesquisa se inscreve, buscando compreender como o discurso produz sujeitos, práticas e significações no interior do contexto em que se insere.

1.3 Memória Discursiva

Ao compreender o sujeito como posição discursiva atravessada pela ideologia e pela história, a Análise de Discurso mostra que o gesto de enunciar nunca se dá de forma inaugural ou isolada. Cada dizer se ancora em um já-dito, mobilizando fragmentos de discursos anteriores que sustentam, orientam e delimitam o campo de significação. Nesse movimento, o sujeito, ao falar, reinscreve-se na memória coletiva da linguagem, retomando sentidos que o precedem e os atualizando em novas condições históricas. A enunciação, assim, configura-se como espaço de retomada e deslocamento, no qual a permanência dos sentidos convive com a possibilidade de transformação. É nesse entrelaçamento entre sujeito, linguagem e história que se inscreve a noção de memória discursiva, compreendida como um arquivo simbólico que torna a significação possível, ao mesmo tempo em que mantém os sentidos em circulação e abertos à interpretação.

A memória discursiva pode ser compreendida como o solo simbólico a partir do qual os sentidos se tornam possíveis. Não se trata de uma lembrança individual ou de um acúmulo subjetivo de experiências, mas de um arquivo coletivo que se constitui historicamente e que atravessa os dizeres. Nesse tecido de enunciados, alguns sentidos persistem, outros retornam sob novas formas, enquanto certos dizeres se deslocam ou se apagam, sem nunca desaparecer por completo. Assim, mesmo aquilo que parece novo carrega marcas do já-dito que habita a linguagem e sustenta o ato de enunciar. Para Orlandi (2005), o discurso é sempre relacional, pois o sentido se produz no contato entre

enunciados, no jogo tenso entre passado e presente, entre o que se diz e o que permanece em silêncio. É nesse movimento que a memória discursiva mantém os sentidos em circulação, abrindo possibilidades de interpretação sem jamais fixá-los definitivamente.

A autora esclarece:

O discurso remete sempre a outros discursos: sua constituição é interdiscursiva. Isso significa que o sentido não nasce do instante da enunciação, mas se forma num contínuo de retomadas e ressignificações. Cada dizer se ancora em dizeres anteriores, e é nesse gesto de retomada que o sujeito se inscreve e se faz significar. Assim, o discurso é um processo histórico em que o novo emerge do já-dito e se transforma nas condições presentes de produção (Orlandi, 2005, p. 43).

A memória discursiva, portanto, configura-se como o fio invisível que entrelaça tempos, vozes e dizeres, conferindo ao discurso sua espessura histórica e simbólica. Ela não se apresenta de forma linear ou estática, mas como movimento contínuo, um campo de forças no qual se operam repetições, apagamentos e deslocamentos de sentido. É por meio da memória discursiva que os sentidos retornam, se transformam e se reorganizam nas condições presentes de produção. Nesse processo, o já-dito não se repete de modo idêntico, mas é reatualizado a partir de novas posições ideológicas e históricas. Assim, a memória discursiva sustenta a possibilidade de significação, ao mesmo tempo em que mantém aberto o espaço da interpretação e da polissemia.

Em “O papel da memória”, Pêcheux (2009) sustenta que todo dizer se produz a partir de um já-dito que o antecede e o atravessa. Nesse quadro, a memória discursiva não corresponde a um acúmulo de lembranças individuais, mas ao funcionamento histórico que sustenta a própria possibilidade da enunciação. Como afirma o autor, “todo enunciado se inscreve em uma rede de formulações anteriores, das quais ele retoma, transforma ou desloca elementos, de modo que o dizer nunca é inaugural, mas atravessado pelo já-dito” (Pêcheux, 2009, p. 52). O que se formula, portanto, não surge como novidade absoluta, pois se inscreve em redes anteriores que delimitam o campo do dizível. A memória opera como pré-construído, como aquilo que retorna sob a forma de evidência ideológica, fazendo com que certos sentidos se imponham como naturais enquanto outros permanecem à margem. Não se trata de um arquivo estável, mas de um movimento atravessado por formações ideológicas que regulam o que pode circular como legítimo em determinado momento histórico. Cada enunciação, assim, ancora-se no interdiscurso que antecede o sujeito e o constitui enquanto posição discursiva.

Orlandi (2005), ao desenvolver essa noção no contexto brasileiro, compreende a memória como o pré-construído, isto é, o conjunto de sentidos disponíveis que tornam

possível o ato de enunciar. Essa memória, porém, não se configura como reservatório neutro de dizeres acumulados, pois se organiza por meio de tensões, silenciamentos e rearticulações constantes. Cada gesto de linguagem mobiliza fragmentos desse interdiscurso, reinscrevendo-os sob condições históricas específicas. A memória discursiva funciona, desse modo, como base e limite do dizer, orientando os sentidos que podem emergir e marcando aqueles que tendem ao apagamento. Nesse jogo entre retorno e deslocamento, o discurso se produz e o sujeito se constitui, sempre atravessado por uma memória que não domina, mas pela qual é atravessado e posicionado historicamente.

A memória discursiva é o pré-construído, o já-dito que está na base do que se diz. Ela é o fio que liga o presente ao passado, conferindo continuidade e historicidade ao discurso. A memória é o que possibilita a significação, pois todo dizer é sustentado por uma rede de enunciados anteriores que o tornam possível. Assim, cada formulação discursiva é um ato de atualização da memória, que se faz e se refaz nas condições históricas da enunciação (Orlandi, 2005, p. 28).

A memória discursiva assegura a continuidade dos sentidos ao longo do tempo, mas, ao mesmo tempo, abriga a diferença e a possibilidade de deslocamento. O que retorna no discurso nunca retorna de forma idêntica, pois é sempre atravessado pelas novas condições históricas de produção que o ressignificam. Esse movimento pode ser observado nos *bombs* que integram o corpus desta pesquisa, especialmente na repetição de determinadas assinaturas urbanas que reaparecem em diferentes muros de Cáceres, Cuiabá e Várzea Grande, mesmo após terem sido apagadas. Ao retornar, a inscrição não se apresenta como mera repetição gráfica, mas como atualização de uma memória coletiva ligada à cultura urbana e às práticas do hip hop. Nesse vaivém entre permanência e transformação, o sujeito se inscreve no discurso, articulando passado e presente em seu gesto de dizer. Ao enunciar, mobiliza fragmentos de memórias coletivas que o antecedem, reinterpretando-as à luz de sua posição ideológica e das condições concretas em que produz a inscrição. Assim, a memória discursiva não apenas sustenta o sentido, mas também permite sua reconfiguração, abrindo espaço para novos efeitos de sentido. É nesse movimento que o discurso se mantém histórico, marcado pela incompletude e pela polissemia.

Pêcheux (1997a) observa que o funcionamento da memória discursiva é condicionado por dois esquecimentos fundamentais, o esquecimento ideológico e o esquecimento constitutivo, que sustentam a ilusão de autonomia do sujeito e de transparência do sentido. O esquecimento ideológico faz com que o sujeito se perceba

como origem do que diz, apagando as determinações históricas e ideológicas que atravessam seu discurso. Esse mecanismo pode ser percebido nas inscrições do tipo *bomb* que circulam no corpus desta pesquisa, quando o autor da marca urbana se apresenta como criador absoluto de sua assinatura, sem que apareçam explicitamente as filiações à cultura hip hop, às práticas coletivas ou às formações discursivas que sustentam aquele gesto. Já o esquecimento constitutivo diz respeito à própria materialidade da linguagem, que impede o acesso pleno ao conjunto dos dizeres anteriores. No caso dos *bombs*, esse esquecimento se manifesta na impossibilidade de recuperar todas as camadas de sentido que atravessam a inscrição, como as memórias de disputas anteriores no mesmo muro ou as marcas já apagadas que permanecem como vestígios na superfície urbana. Esses esquecimentos não devem ser compreendidos como falhas acidentais, mas como condições de possibilidade do discurso. É justamente a partir da ausência e da incompletude que o sentido se movimenta, se desloca e se transforma nas práticas de enunciação, permitindo que novos dizeres se constituam no interior da memória discursiva. Ele explica:

O esquecimento ideológico faz o sujeito crer que é a origem do que diz, apagando o fato de que seu discurso é efeito de formações discursivas. Já o esquecimento constitutivo é inerente ao funcionamento da linguagem: ele impede que o sujeito tenha acesso à totalidade dos dizeres anteriores, sustentando o movimento da significação. Esses esquecimentos são o que tornam possível o discurso, pois é na ausência e na lacuna que o sentido se move e se renova (Pêcheux, 1997a, p. 91).

Esses esquecimentos constituem condição de possibilidade do dizer, e não uma falha do funcionamento discursivo. É justamente neles que o discurso encontra sua abertura, sua historicidade e sua capacidade de produzir sentidos novos. O sujeito fala sem domínio total da memória que o sustenta, pois, essa memória lhe escapa parcialmente, operando como base invisível de sua enunciação. Essa incompletude impede a fixação definitiva do sentido e sustenta o movimento da significação. Ao não ter acesso pleno ao já-dito, o sujeito pode reinscrevê-lo de outras formas, produzindo deslocamentos e reinterpretações. Assim, o novo não emerge da ausência de memória, mas da relação tensa entre o que se lembra, o que se esquece e o que se atualiza no discurso.

A memória discursiva, desse modo, não se apresenta de forma total ou transparente. Ela se manifesta também por meio do silêncio, das lacunas que atravessam o texto e dos vestígios deixados pelo que foi suprimido, deslocado ou esquecido ao longo da história. Esses silêncios não significam ausência de sentido, mas constituem parte

fundamental do processo de significação. Orlandi (2005) chama a atenção para o papel constitutivo do não-dito, ao afirmar que aquilo que não se diz participa ativamente da produção do sentido. É na tensão entre o dito e o não-dito que o discurso se organiza, mostrando que o silêncio é igualmente lugar de significação e de disputa simbólica.

O não-dito faz parte da constituição do sentido. A memória discursiva não se resume ao que é lembrado, mas também ao que é esquecido, suprimido ou deslocado. O silêncio, nesse contexto, é espaço de significação, pois o que não se diz também significa. É na tensão entre o dito e o não-dito que o sentido se forma e se transforma (Orlandi, 2005, p. 39).

Assim, compreender a memória discursiva implica compreender a tensão permanente entre repetição e deslocamento, entre permanência e transformação dos sentidos ao longo da história. Cada enunciação configura-se como um ato de reinscrição, no qual o sujeito atualiza sentidos já existentes, reorganiza o arquivo discursivo e se posiciona simbolicamente no tempo. Esse movimento pode ser observado nos *bombs* que integram o corpus desta pesquisa, especialmente na recorrência de determinadas assinaturas que reaparecem em diferentes muros de Cáceres, Cuiabá e Várzea Grande. Embora a marca gráfica se repita, ela nunca retorna de forma idêntica, pois se inscreve em novos contextos urbanos, em superfícies já marcadas por outras inscrições e sob distintas condições de produção. Ao falar por meio do traço, o sujeito não apenas repete o já-dito, mas o reinscreve sob novas condições históricas e ideológicas, produzindo deslocamentos que possibilitam outros efeitos de sentido. Esse movimento mostra que a memória discursiva não aprisiona o discurso ao passado, mas sustenta sua abertura para o novo. Desse modo, a significação se constrói no entrelaçamento entre o que retorna e o que se transforma, assegurando o caráter histórico e dinâmico do discurso.

Pêcheux (1997b) reforça que a memória é, ao mesmo tempo, condição e efeito do discurso, pois é a partir dela que os sentidos se tornam possíveis. Ao enunciar, o sujeito mobiliza fragmentos do interdiscurso, entendido como o vasto conjunto de dizeres disponíveis em uma formação social. Esses fragmentos não são retomados de forma neutra ou automática, mas rearticulados conforme as posições ideológicas e as condições de produção do dizer. Em alguns casos, tais fragmentos são reiterados; em outros, deslocados ou desviados, produzindo novos efeitos de sentido. Assim, o discurso se constitui como espaço de circulação e confronto de memórias, no qual os sentidos se estabilizam provisoriamente e permanecem abertos à transformação.

O interdiscurso é o espaço em que se inscrevem os dizeres disponíveis em uma formação social. É dele que o sujeito retira os elementos para formular seu discurso, e é nele que os sentidos se deslocam e se transformam. O discurso é,

assim, um ponto de cruzamento entre diferentes memórias, onde se atualizam e se confrontam posições ideológicas (Pêcheux, 1997b, p. 103).

A memória discursiva, portanto, não se configura como um depósito estático de sentidos já estabilizados, mas como um arquivo em movimento, no qual os sentidos circulam, retornam e se desdobram continuamente. Ela sustenta o processo de significação ao oferecer ao sujeito um conjunto de dizeres possíveis, ao mesmo tempo em que desestabiliza os sentidos ao permitir sua reconfiguração. Nesse funcionamento, a memória garante que o discurso não se feche em significados fixos, mantendo-o aberto à polissemia e ao equívoco. Assim, a significação se produz na tensão entre o que se conserva e o que se transforma, apresentando o caráter histórico e dinâmico do discurso. A memória discursiva, nesse sentido, é condição de permanência e de deslocamento dos sentidos.

Orlandi (2005) destaca que a memória não aprisiona o sujeito no passado, mas lhe oferece a possibilidade do novo, ao permitir que os sentidos sejam reinscritos em outras condições de produção. Falar, nessa perspectiva, é caminhar sobre rastros deixados por dizeres anteriores, mas também traçar desvios que produzem novos efeitos de sentido. O sujeito, ao enunciar, mobiliza a memória discursiva e, ao mesmo tempo, a transforma, pois cada dizer reorganiza o arquivo simbólico que o sustenta. Desse modo, a memória atua como espaço de criação e de deslocamento, possibilitando que o discurso se renove sem romper com sua historicidade. É nesse movimento que o sujeito se constitui e se reinscreve continuamente na linguagem. A autora observa:

A memória não é pura repetição, mas movimento que possibilita o novo. O sujeito, ao significar, reinscreve o já-dito, mas também o desloca, abrindo espaço para outras leituras e sentidos. A memória é, portanto, condição de permanência e de transformação, espaço em que o passado se atualiza no presente” (Orlandi, 2005, p. 47).

Dessa forma, a memória discursiva configura-se como o tecido simbólico no qual se entrelaçam história, ideologia e linguagem, sustentando a produção dos sentidos no tempo. Nela se inscrevem as vozes do passado, os silêncios do presente e as possibilidades do porvir, compondo um arquivo discursivo que não se apresenta de forma homogênea ou transparente. Cada palavra dita é herdeira de outras, pois se ancora em dizeres anteriores que a tornam possível; contudo, nenhuma se repete sem diferença, uma vez que toda enunciação se produz sob condições históricas específicas. Nesse sentido, a memória discursiva garante a continuidade do sentido, ao mesmo tempo em que possibilita sua

transformação. É nesse jogo entre retomada e deslocamento que os sentidos se reorganizam e permanecem abertos à interpretação.

A Análise de Discurso Materialista, ao compreender o discurso como reinscrição da memória, reconhece que cada dizer se constitui como gesto histórico de significação, ato que se faz na tensão entre lembrança e esquecimento, entre “o mesmo e o diferente” (Orlandi, 2005, p. 47). A memória discursiva é, assim, fundamento e movimento, pois sustenta o dizer e, simultaneamente, o desestabiliza. Ela é arquivo, na medida em que reúne os dizeres possíveis, e acontecimento, pois se atualiza a cada nova enunciação. Nesse espaço simbólico, o sujeito encontra o tempo histórico que o constitui e o transforma em palavra, reinscrevendo-se na linguagem e participando da produção contínua da história dos sentidos.

CAPÍTULO 2 – CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E CONSTRUÇÃO DO CORPUS: ARTE URBANA, LEGISLAÇÃO E DISPUTAS DE SENTIDO NO ESPAÇO URBANO

Ao longo do primeiro capítulo, buscou-se estabelecer os fundamentos teóricos que sustentam esta pesquisa, compreendendo o discurso como prática histórica atravessada pela ideologia, o sujeito como posição constituída na linguagem e a memória discursiva como condição de possibilidade do dizer. Esses conceitos não se encerram no plano abstrato, mas convocam um deslocamento analítico em direção às materialidades em que se inscrevem. É nesse movimento que o olhar se volta, no capítulo seguinte, para a cidade enquanto espaço de circulação de discursos e para os *bombs* como materialidades discursivas produzidas sob determinadas condições históricas. Assim, a discussão teórica desenvolvida anteriormente funciona como base para compreender como grafite, pichação e *bomb* se constituem na tensão entre visibilidade e apagamento, legalidade e transgressão, memória e acontecimento, inscrevendo sujeitos e sentidos no corpo urbano das cidades mato-grossenses.

Este capítulo toma a cidade como materialidade significante, compreendendo-a não apenas como espaço físico, mas como texto atravessado por discursos, memórias e relações de poder. Ao deslocar o olhar do muro enquanto suporte neutro para o muro como lugar de enunciação, analisa-se como grafite, pichação e *bomb* se constituem como dizeres visuais que produzem sentidos sobre pertencimento, visibilidade e exclusão no espaço urbano. Essas práticas não são abordadas como expressões isoladas ou meramente estéticas, mas como gestos simbólicos inscritos em condições históricas específicas, nas quais se disputam o que pode ser visto, dito e legitimado na cidade. Assim, o urbano passa a ser compreendido como arena discursiva, marcada por confrontos entre discursos institucionais, jurídicos e culturais, e por práticas insurgentes que tensionam a ordem simbólica estabelecida.

A constituição do corpus desta pesquisa ocorreu a partir de um gesto de coleta orientado pelas condições de produção das práticas analisadas. Os materiais foram reunidos ao longo de diferentes momentos, por meio de registros fotográficos e audiovisuais de *bombs* inscritos no espaço urbano das cidades de Cáceres, Cuiabá e Várzea Grande, bem como de vídeos divulgados em plataformas digitais, como YouTube e Instagram, produzidos por coletivos e sujeitos envolvidos com a arte urbana. A escolha desses materiais não obedeceu a critérios quantitativos, mas discursivos, considerando a recorrência dos traços, a circulação das inscrições e a possibilidade de observar os efeitos

de sentido produzidos por essas materialidades em contextos urbanos distintos. Desse modo, a coleta não se configura como etapa neutra ou meramente técnica, mas como gesto analítico que já antecipa o olhar discursivo, ao selecionar materialidades que permitem compreender como os *bombs* se inscrevem na cidade, mobilizam memórias e produzem posições-sujeito no espaço urbano.

Ao longo do capítulo, a arte urbana é abordada como prática de transformação e resistência, atuando na reconfiguração dos modos de ver e significar a cidade. Grafite, pichação e *bomb* são apresentados como formas de inscrição que circulam por diferentes formações discursivas, ora sendo reconhecidas como arte, ora sendo criminalizadas como desvio ou vandalismo. Essas distinções não são tratadas como naturais, mas como efeitos ideológicos que organizam hierarquias simbólicas e seletividades no espaço urbano. Nesse sentido, o capítulo discute como a legalidade, a autorização e a institucionalização operam como mecanismos de controle do dizível, ao mesmo tempo em que essas práticas visuais produzem deslocamentos, instauram outras leituras da cidade e afirmam presenças historicamente silenciadas.

O capítulo aprofunda, ainda, a discussão sobre os *bombs* enquanto materialidades discursivas, considerando seus traços, repetições e condições de produção como elementos constitutivos do sentido. A rapidez, o risco e a efemeridade não aparecem como aspectos externos à linguagem, mas como partes do funcionamento discursivo dessas inscrições, produzindo efeitos de urgência, insistência e presença. O traço do *bomb* é compreendido como gesto de enunciação que mobiliza memórias discursivas da escrita urbana e reinscreve o sujeito no espaço da cidade, mesmo sob o signo do anonimato. O muro, nesse processo, passa a operar como palimpsesto, no qual inscrições e apagamentos se sobrepõem, colocando em circulação temporalidades distintas e sentidos em constante deslocamento.

Por fim, este capítulo prepara o percurso analítico para a discussão da resistência e da constituição do sujeito na arte urbana, indicando que essas práticas se produzem no interior de relações de poder que buscam regulá-las, mas que também abrem brechas para a significação. Ao compreender grafite, pichação e *bomb* como práticas discursivas, o texto encaminha a reflexão para os processos de subjetivação que se materializam nessas inscrições, mostrando como o sujeito se constitui na e pela linguagem ao ocupar os espaços possíveis do dizer. Assim, o Capítulo 2 organiza as bases teóricas e analíticas que sustentam o avanço do estudo, permitindo aprofundar, no capítulo seguinte, a resistência

como prática constitutiva da linguagem e a arte urbana como espaço de disputa simbólica no contexto da cidade.

2.1 Os *bombs* nas Cidades Mato-grossenses: Condições de Produção dos Materiais do Corpus

Ao entrelaçar discurso, sujeito e memória, a Análise de Discurso oferece uma chave potente para compreender práticas urbanas como os *bombs*, inscrições rápidas e estilizadas que se espalham pelo espaço da cidade. À primeira vista, esses registros podem ser tomados como simples rabiscos ou como ruídos visuais que interrompem a ordem urbana. No entanto, sob o olhar da AD, tais traços se configuram como gestos discursivos densos, produzidos em condições históricas específicas e atravessados por memórias, ideologias e relações de poder. O *bomb* não emerge do acaso nem da espontaneidade absoluta, mas se ancora em dizeres anteriores, em estilos compartilhados e em formas de pertencimento que circulam no espaço urbano. Ao inscrever-se no muro, o sujeito mobiliza uma memória coletiva da escrita urbana e se posiciona simbolicamente na cidade. Assim, o *bomb* pode ser compreendido como prática discursiva que produz sentidos, marca presenças e tensiona as fronteiras entre o visível e o silenciado no espaço urbano.

O processo de coleta do material analítico está diretamente relacionado ao percurso formativo do pesquisador, iniciado ainda na graduação em Letras, quando o interesse pelas práticas de grafite e pichação passou a se constituir como objeto de observação sistemática. Ao longo desse percurso, o contato recorrente com inscrições urbanas possibilitou identificar uma materialidade gráfica que, embora presente no cotidiano das cidades, permanecia pouco tematizada nos estudos acadêmicos: o *bomb*. Essa identificação não se deu de modo imediato ou isolado, mas emergiu do acompanhamento contínuo do espaço urbano e da circulação de práticas gráficas que se diferenciam tanto do grafite institucionalizado quanto da pichação mais codificada. Foi nesse movimento de observação e estranhamento que se delineou a escolha do *bomb* como objeto de pesquisa no contexto do mestrado, compreendido como prática discursiva atravessada por memória, repetição e disputa de sentidos.

A constituição do corpus analítico, contudo, não se limitou à observação presencial das inscrições urbanas. Ela foi ampliada por meio do acompanhamento sistemático de materiais audiovisuais publicados em plataformas digitais, especialmente *YouTube* e *Instagram*, nos quais artistas, moradores e integrantes de coletivos como o

movimento VG Reina enunciam suas práticas, experiências e posicionamentos no espaço urbano. A seleção desses materiais considerou sua circulação pública, a recorrência temática e sua pertinência para compreender o funcionamento discursivo dos *bombs* nas cidades mato-grossenses. A escuta desses dizeres não se orientou pela coleta de opiniões individuais, mas por uma leitura discursiva que leva em conta as condições históricas, sociais e ideológicas de produção, circulação e recepção dos enunciados. Assim, o corpus foi constituído a partir de registros fotográficos e audiovisuais que permitem analisar o funcionamento discursivo das materialidades selecionadas, articulando observação e interpretação teórica no interior da Análise de Discurso materialista.

Inicialmente, a proposta do projeto previa a análise exclusiva de *bombs* na cidade de Cáceres. No entanto, diante da limitação de material disponível nesse contexto específico, tornou-se necessário ampliar o campo de coleta, buscando outras condições de produção em que essa prática se mostrasse mais recorrente e visível. Esse deslocamento conduziu ao contato com coletivos e movimentos urbanos, por meio dos quais se teve acesso a registros de uma “batalha de *bomb*” realizada na cidade de Várzea Grande. A partir desse encontro, foi possível conhecer presencialmente o movimento responsável pela organização do evento, bem como acessar vídeos que documentam desde sua criação até as batalhas realizadas. Esse percurso também possibilitou o contato com o movimento de grafite 165 Gang, atuante em Cuiabá, do qual foram coletados registros fotográficos de inscrições do tipo *bomb*. Esses materiais integram o corpus da pesquisa e serão retomados analiticamente no capítulo seguinte, permitindo observar como os *bombs* se produzem, circulam e significam em diferentes contextos urbanos e discursivos.

Cada *bomb* pode ser compreendido como um ato de enunciação, um dizer urbano que se materializa na parede como palavra em trânsito. Ao ser inscrito no concreto, ele não apenas marca o espaço físico, mas inscreve o sujeito simultaneamente na linguagem e na cidade, produzindo presença simbólica. Como todo discurso, o *bomb* não emerge do vazio, pois carrega ecos de um já-dito que o antecede e o sustenta. O sujeito que o traça mobiliza memórias de outras práticas urbanas, como o grafite, a pichação, o muralismo e a arte de rua, estabelecendo diálogos implícitos com essas formas de inscrição. Nesse movimento, tais vozes não são simplesmente repetidas, mas deslocadas e ressignificadas, reinscrevendo-se em novas condições de produção. O *bomb*, assim, se constitui como gesto discursivo que atualiza memórias, tensiona sentidos estabilizados e produz novas formas de significar o espaço urbano.

O *bomb* pode ser compreendido como lugar de enunciação e de resistência simbólica. Seu gesto não se limita à intervenção estética, pois desafia o instituído e tensiona discursos hegemônicos que regulam a ordem urbana, a propriedade, a visibilidade e os próprios limites do que é reconhecido como arte. Ao ser inscrita, a parede deixa de operar apenas como superfície silenciosa e passa a funcionar como página viva, espaço de disputa em que sentidos são produzidos e confrontados. Nesse movimento, o sujeito afirma sua presença na cidade e reivindica o direito de significar o espaço que ocupa. Conforme aponta Orlandi (2005, p. 41), o sujeito não fala a partir de si mesmo, mas dos lugares discursivos que lhe são possíveis. O autor do *bomb*, ainda que anônimo, ocupa uma posição discursiva específica e, a partir dela, constrói sentidos sobre o urbano, o social e o político, inscrevendo sua voz em um espaço historicamente marcado por relações de poder e silenciamento.

A cidade, nessa perspectiva, não se configura como mero cenário ou pano de fundo das práticas sociais, mas como espaço discursivo em permanente construção. Cada rua, muro ou esquina constitui um território simbólico atravessado por discursos que o organizam, o normatizam e por outros que o contestam e o deslocam. Como um texto polifônico, a cidade fala por meio de suas inscrições, que se materializam em placas, cartazes, slogans, pichações e grafites, compondo uma trama heterogênea de dizeres. Essas marcas não coexistem de forma harmoniosa, mas se sobrepõem, se tensionam e se apagam mutuamente, produzindo efeitos de sentido diversos. É nesse entrecruzamento de vozes que se pode observar o jogo das formações discursivas que constituem o espaço urbano, apresentando as disputas simbólicas que atravessam a produção dos sentidos na cidade.

Os *bombs*, ao emergirem desse tecido urbano marcado por múltiplas vozes, interpelam diretamente o olhar e produzem um efeito de ruptura no campo visual da cidade. Seus traços abruptos, as cores contrastantes e as formas estilizadas rompem com a homogeneidade estética do espaço urbano e instauram um novo regime de visibilidade, no qual aquilo que antes permanecia à margem se torna visível e legível. Nesses gestos, o dizer não se limita à palavra escrita, mas se faz corpo e movimento, projetando o sujeito na materialidade da letra. A caligrafia urbana, assim, converte-se em assinatura simbólica, não como simples identificação nominal, mas como marca de presença discursiva. Mesmo sob o signo do anonimato, o enunciador deixa rastros de existência, seja por um nome, um pseudônimo ou um traço recorrente, inscrevendo-se no espaço público como

sujeito de linguagem. Ao fazê-lo, reivindica o direito de ocupar simbolicamente a cidade e de participar da disputa pelos sentidos que nela circulam.

Esse gesto, ainda que marcado pela efemeridade, carrega uma potência política significativa. Ao escrever sobre o muro, o sujeito não apenas deixa uma marca visual, mas reivindica o direito de dizer, de ser visto e de ser lido no espaço público. Trata-se de um ato que tensiona os discursos institucionais responsáveis por normatizar a cidade e regular quem pode ou não ocupar simbolicamente o urbano. Ao intervir na parede, o sujeito confronta limites impostos à expressão e desafia a lógica da ordem que busca silenciar determinadas vozes. Nesse sentido, a inscrição configura-se como forma de resistência simbólica, pois rompe com o silêncio produzido pelos discursos hegemônicos. O *bomb*, ao escapar ao controle e à previsibilidade, inscreve no concreto uma palavra que resiste ao apagamento, permanecendo como rastro de um dizer que insiste em significar.

A prática dos *bombs* convoca de modo decisivo a memória discursiva, pois nenhum gesto de inscrição no espaço urbano se realiza de forma inaugural. Cada marca traçada no muro carrega vestígios de outras inscrições, de outras vozes que ecoam na história das cidades e que sustentam a possibilidade do dizer. O sujeito que escreve mobiliza uma tradição simbólica de marcação do espaço que atravessa o tempo, desde gestos ancestrais de presença até as formas contemporâneas de intervenção urbana. Nesse movimento, a parede deixa de ser apenas suporte físico e passa a funcionar como meio de expressão, lugar onde a memória coletiva da linguagem se reinscreve e se atualiza. O *bomb*, assim, não se limita a um ato individual, mas se constitui como prática discursiva compartilhada, inscrita em redes de pertencimento e reconhecimento coletivo. É nesse horizonte que a Figura 1¹, produzida em parceria com o coletivo 165 Gang, deve ser lida: como materialidade discursiva situada, na qual memória, ideologia e sujeito se articulam no espaço urbano.

¹ Figura 1, produzida em parceria com o coletivo 165 Gang, nas proximidades da Praça do Setor 3, na Rua 43, bairro Morada da Serra, em Cuiabá.

Figura 1 - Sopa de letras Cuiabrazza



Fonte: (Registro do autor, 2024).

A memória, quando retorna, não o faz de maneira neutra ou homogênea. Ela se atualiza atravessada pela ideologia, que seleciona, organiza e hierarquiza os sentidos possíveis, estabilizando alguns enquanto outros são empurrados para o silêncio. Ao se apropriar da parede, o autor do *bomb* não apenas escreve, mas entra em um campo de disputas simbólicas no qual os sentidos não estão dados de antemão. O mesmo gesto pode ser lido como arte ou como vandalismo, como resistência ou como desordem, a depender dos lugares discursivos a partir dos quais se olha. O traço permanece, mas o sentido se desloca, mostrando que não há transparência na significação. Como lembra Pêcheux (1997b, p. 128), é no interior das formações discursivas que se delimita o que pode ou não ser dito, traçando fronteiras móveis entre o permitido e o interdito, o legítimo e o marginal. É nesse jogo ideológico que o *bomb* se inscreve, fazendo do muro um espaço onde os sentidos se confrontam e permanecem em tensão.

Nesse jogo simbólico, o *bomb* se configura como um enunciado de fronteira, situado em um espaço instável entre a transgressão e a criação. Sua força reside justamente nessa condição ambígua, que o impede de ser capturado por categorias fixas ou leituras unívocas. Ele desliza entre a arte e a política, entre o nome que marca presença e o grito que rompe o silêncio, entre aquilo que se tenta apagar e aquilo que insiste em permanecer. Ao circular nesse entremeio, o *bomb* produz sentidos que não se estabilizam,

mas se deslocam conforme as condições de leitura e os lugares discursivos em jogo. É esse caráter polissêmico que o torna um objeto importante para a Análise de Discurso, pois, como afirma Orlandi (2005, p. 46), o discurso se constitui justamente na abertura ao equívoco, à ambiguidade e à multiplicidade de sentidos. Nesse movimento, o *bomb* mostra o funcionamento discursivo da cidade como espaço de tensão, onde os sentidos não se encerram, mas permanecem em disputa.

A cidade, por sua vez, não permanece indiferente ao *bomb*, mas se posiciona diante dele de maneira desigual e historicamente situada. Em Cáceres–MT, assim como em outros contextos urbanos, ora se mobilizam mecanismos de apagamento, cobrindo o muro e tentando conter o gesto que irrompe no espaço público, ora a inscrição é incorporada por políticas culturais, circuitos artísticos ou práticas de consumo simbólico, passando a compor a paisagem urbana. Não se trata de simples escolha, mas de um processo atravessado por disputas ideológicas que regulam o que pode permanecer visível e o que deve ser silenciado. Esse movimento configura uma tensão contínua entre inscrição e apagamento, organizada por formações discursivas que estruturam o campo do dizível e do visível na cidade.

O muro, ao ser sucessivamente pintado, repintado, coberto ou preservado, deixa de figurar como superfície neutra e passa a operar como palimpsesto da memória coletiva, no qual diferentes camadas discursivas se sobrepõem e se tensionam. Cada nova inscrição se inscreve sobre outras, deslocando sentidos e reinscrevendo posições de sujeito. É nessa temporalidade instável que se situam as Figuras 3, 4 e 5 ^{2a} seguir, permitindo observar como o espaço urbano de Cáceres–MT se reorganiza frente ao *bomb* em diferentes momentos históricos e como os sentidos se mantêm, se transformam ou são produzidos sob novas condições de leitura.

² FIGURAS 2,3 e 4, estão localizadas próximo ao Museu Histórico da cidade de Cáceres-MT.

Figura 2 - *Bomb* como marcação identitária (2023)



Fonte: (Registro do autor, 2023).

Figura 3 – O estilo *bomb*. (2024)



Fonte: (Registro do autor, 2024).

Figura 4 - Silenciamento dos *bombs*

Fonte: (Registro do autor, 2026).

O *bomb*, nesse sentido, pode ser compreendido como testemunho de temporalidades sobrepostas que se inscrevem no espaço urbano, fazendo do muro um lugar de memória, confronto e atualização de sentidos. O enunciado “Tudo pertence a quem tudo produz”, inscrito no espaço da UFMT, convoca dizeres que não se originam no presente imediato da escrita, mas que retomam discursos históricos ligados ao trabalho, à exploração e à luta por reconhecimento. Trata-se de um dizer que mobiliza memórias discursivas associadas às disputas de classe e às críticas às relações de propriedade, reinscrevendo-as no corpo da cidade.

Cada camada de tinta atualiza esse gesto de enunciação, enquanto os apagamentos possíveis instauram silêncios que também significam, ao tentar conter a força política do dizer. Sob o olhar da Análise de Discurso materialista, essa inscrição não opera apenas como frase de impacto, mas como ato discursivo que tensiona a ordem simbólica

instituída, deslocando sentidos naturalizados sobre pertencimento, produção e poder. É a partir desse horizonte que a Figura 5³, deve ser lida como materialidade discursiva atravessada por memória, ideologia e disputas de sentido, na qual o sujeito se inscreve politicamente ao afirmar seu direito de dizer e de existir na linguagem.

Figura 5 - *Bomb* como materialidade discursiva no espaço universitário (UFMT – Cuiabá)



Fonte: (Registro do autor, 2025).

Como observa Orlandi (2001), a linguagem constitui-se como lugar de conflito e contradição, e é justamente nesse espaço instável que o *bomb* se inscreve. Ele emerge na tensão entre o instituído e o insurgente, entre aquilo que se espera que permaneça invisível e aquilo que irrompe no espaço urbano. Sua letra, repetida e deslocada pelas esquinas da cidade, não se reduz a uma marca gráfica, mas atua como gesto de resistência simbólica. Ao persistir no muro, o *bomb* mobiliza a memória discursiva e afirma a presença de um dizer que insiste em permanecer, mesmo diante das tentativas de apagamento. Nesse movimento, a escrita urbana se torna memória viva, atravessada por disputas de sentido que mostram o caráter conflituoso da linguagem e do espaço social.

Além disso, o *bomb* pode ser compreendido como um modo de subjetivação, no qual o sujeito se produz e se reconhece no próprio gesto de enunciar. Ao escrever no

³ Figura 5³, produzida no espaço da UFMT, em Cuiabá.

muro, ele reinscreve sua identidade no espaço da cidade, deixando ali um traço de si que o liga simbolicamente ao urbano. Ainda que marcado pela efemeridade, esse traço rompe com o anonimato absoluto, pois convoca o olhar do outro e instaura uma relação de leitura e interpretação. O *bomb* não fala sozinho, mas se dirige a alguém, mesmo que esse destinatário permaneça indeterminado. É nesse diálogo silencioso, que se estabelece entre quem escreve e quem vê, que o campo simbólico da urbe se constitui, produzindo sentidos, vínculos e disputas que atravessam o espaço urbano.

A cidade, portanto, não se reduz a um espaço físico delimitado por ruas e edificações, mas se constitui como um corpo discursivo, tecido por inscrições que lhe atribuem densidade simbólica, memória e voz. Cada *bomb* atua como um sopro de linguagem nesse corpo urbano, instaurando brechas por onde o sujeito se inscreve e se faz presente. Ao marcar a parede, o sujeito não apenas ocupa o espaço, mas deixa ali o rastro de sua passagem, inscrevendo no concreto as marcas de seu tempo, de sua experiência e de seu lugar na história. É nesse entrelaçamento entre linguagem, cidade e sujeito que o espaço urbano se produz como território de sentidos em constante movimento.

Desse modo, os *bombs* podem ser compreendidos como práticas discursivas de resistência, nas quais memória e inscrição simbólica se articulam de forma indissociável. Ao irromperem no espaço urbano, esses gestos desestabilizam fronteiras de sentido, tensionam leituras estabilizadas e ampliam os modos possíveis de dizer na cidade. Não se trata apenas de marcas visuais, mas de vozes que emergem das margens e se inscrevem nas paredes como forma de existência discursiva. Ao reivindicar visibilidade, esses dizeres afirmam o direito de significar e de permanecer na memória coletiva, mesmo diante das tentativas de apagamento. Assim, os *bombs* fazem da cidade um espaço de disputa simbólica permanente, no qual sentidos, sujeitos e histórias continuam a se confrontar e a se reinscrever.

Ao inscrever um nome, ou mesmo um pseudônimo, o sujeito não realiza apenas um gesto identificatório, mas produz uma tomada de posição discursiva no espaço urbano. A inscrição “DINO”, registrada no muro da UFMT e apresentada na Figura 6, materializa esse gesto em um espaço institucional historicamente atravessado por saberes legitimados, normas de circulação e processos de silenciamento. Escrever o próprio nome nesse contexto implica marcar uma presença que tensiona a ordem simbólica do lugar, afirmando uma existência que não estava previamente autorizada a dizer. Ainda que brevemente, o nome inscrito ressoa na materialidade urbana como ponto de

reconhecimento e de memória, reinscrevendo o sujeito na história da cidade e da universidade. O muro deixa de operar apenas como superfície arquitetônica e passa a funcionar como arquivo simbólico, no qual o traço se converte em discurso e a tinta em memória social. Nesse gesto, o sujeito se inscreve simultaneamente no tempo da universidade e no tempo da cidade, produzindo um dizer que, mesmo exposto ao apagamento, insiste em permanecer e em significar.

Figura 6 - A assinatura urbana como gesto de autoria no muro da UFMT



Fonte: (Registro do autor, 2024).

Assim, compreender os *bombs* sob a ótica da Análise de Discurso materialista implica reconhecer, nas paredes da cidade, a linguagem em seu funcionamento mais intenso e conflituoso. Trata-se de uma linguagem viva, atravessada por contradições, aberta à multiplicidade de sentidos e marcada pela historicidade dos dizeres. Entre o traço e o tijolo, entre a tinta e o muro, inscreve-se um sujeito que fala a partir de posições nem sempre legitimadas, mas profundamente significantes. Esse sujeito resiste ao silenciamento, produz sentidos e se faz presente no espaço urbano, mesmo quando permanece anônimo. Ao deixar sua marca, grava na cidade não apenas um nome ou um

gesto, mas uma voz que passa a compor a memória discursiva e a história simbólica do urbano.

2.2 A arte enquanto transformação e resistência: grafite, pichação e *bomb* na disputa pelo direito à cidade

O percurso desenvolvido no item 2.1 abriu espaço para pensar os *bombs* para além de sua aparência gráfica imediata, permitindo compreendê-los como práticas de linguagem que se produzem nas condições históricas do espaço urbano. Ao acompanhar seus modos de inscrição, circulação e reaparecimento na cidade, tornou-se possível deslocar o olhar do gesto isolado para o funcionamento discursivo dessas marcas, atravessadas por memória, ideologia e disputa de sentidos. Nesse movimento, o *bomb* passou a se inscrever em relação com outras práticas urbanas, como o grafite e a pichação, não como formas estanques, mas como dizeres que se tensionam e se aproximam no interior da cidade. É a partir dessa articulação que o item 2.2 se constrói, ampliando a reflexão para pensar a arte urbana como prática de transformação e resistência. Ao situar grafite, pichação e *bomb* na disputa pelo direito à cidade, este ponto aprofunda a compreensão de como essas inscrições operam como gestos simbólicos que desafiam normas, reorganizam visibilidades e produzem outros modos de significar o urbano.

Desde os primórdios da experiência humana, a arte tem acompanhado os sujeitos como forma de dizer o mundo e de se dizer nele. Não se trata apenas de produzir objetos estéticos, mas de instaurar sentidos, elaborar vivências e inscrever marcas simbólicas no tempo e no espaço. A arte emerge, assim, como linguagem atravessada pela história, pela cultura e pelas tensões sociais, funcionando como meio pelo qual os sujeitos expressam conflitos, desejos e modos de existir. Em diferentes contextos, ela se afirma como gesto de criação e de resistência, abrindo brechas para outros olhares e outras formas de significar a realidade. É a partir dessa compreensão que se torna possível pensar a arte enquanto transformação, especialmente quando ela se materializa no espaço urbano, onde grafite, pichação e *bomb* se constituem como práticas que disputam sentidos e reivindicam o direito à cidade.

A arte se concretiza quando o ser humano encontra meios de expressar, simbolicamente, sua experiência no mundo. Ela nasce da necessidade de dizer aquilo que nem sempre encontra lugar na palavra cotidiana, funcionando como forma de elaboração da existência. Nesse sentido, a arte não se apresenta como algo externo ou complementar

à vida social, mas como dimensão constitutiva do próprio humano. Quando Fischer (1987, p. 20) afirma que “a arte é quase tão antiga quanto o homem”, aponta para essa relação originária entre criação artística e existência. Duarte Júnior (1994, p. 136) amplia essa compreensão ao destacar que a arte acompanha o homem desde seus primórdios, sendo, muitas vezes, o principal vestígio das culturas pré-históricas. As marcas deixadas pelas civilizações antigas reforçam essa ideia, evidenciando que a arte sempre ocupou um lugar central na organização simbólica das sociedades, permitindo aos sujeitos atribuir sentido ao mundo, à memória e à própria história.

Desde os primórdios, a arte tem funcionado como meio pelo qual o ser humano expressa experiências e interpreta o mundo ao seu redor. Buoro (2000, p. 25) compreende a arte como “produto do embate homem/mundo”, sendo, portanto, vida: uma forma pela qual o homem interpreta sua própria natureza e, simultaneamente, se descobre, inventa, representa e conhece. Toda criação — seja artística ou científica — é filha de seu tempo, pois depende de condições históricas, materiais e psicológicas que possibilitam sua emergência. Como lembra Buoro (2000, p. 82), essas produções “sempre se apoiam em acontecimentos anteriores, inscritos em um processo histórico”.

Nos seus primeiros gestos, a arte esteve ligada à necessidade de sobreviver e de intervir no mundo. Ela não surgia como objeto de contemplação, mas como forma de agir simbolicamente sobre a realidade, transformando o meio e organizando a experiência humana. Ao afirmar que não há civilização que não tenha produzido arte, Buoro (2000, p. 29) aponta para esse vínculo profundo entre criação artística e vida social. Fischer (1987, p. 45) reforça essa compreensão ao lembrar que, nos primórdios da humanidade, a arte operava como instrumento mágico e coletivo, atravessado por crenças e rituais de sobrevivência. Por meio desses gestos, o homem inscrevia no mundo seus valores, hábitos e necessidades, utilizando a arte como linguagem capaz de dar forma ao vivido e de sustentar os modos de existir em comunidade.

A arte, como ressalta Fischer (1987), tem origem coletiva e não individual, pois resulta de necessidades partilhadas socialmente. Nesse contexto, Coli (1989, p. 90) observa que “no passado, e ainda hoje, os objetos artísticos possuíram funções sociais e econômicas que permitiram sua constituição e seu desenvolvimento”. O artista, portanto, assume papel de responsabilidade diante da cultura. Ledur (2005, p. 75) aponta que o autor da obra ocupa posição significativa e criadora, enquanto Barbosa (1990, p. 11) defende que a arte não é apenas resultado das transformações culturais, mas também agente provocador dessas mudanças.

Assim, a arte se apresenta como potência capaz de transformar o modo como os sujeitos percebem, sentem e se relacionam com o mundo. Ela não atua apenas no plano da forma, mas incide sobre a maneira como a realidade é apreendida e significada. Quando Fischer (1987, p. 20) afirma que “a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo”, chama a atenção para esse caráter transformador que atravessa a experiência artística. Ao mesmo tempo, o autor destaca a dimensão simbólica e quase mágica da arte, que permite ao sujeito elaborar sentidos para além da racionalidade imediata. Nessa perspectiva, a obra de arte ultrapassa qualquer função meramente decorativa, pois carrega a vivência, a subjetividade e as marcas históricas de quem a produz. Ela molda o sujeito criador ao mesmo tempo em que é moldada por ele, inscrevendo-se como linguagem viva no interior das relações sociais e históricas.

Quando transposta para o espaço urbano, a arte apresenta sua potência como linguagem social e política. A cidade, entendida como território simbólico, abriga múltiplas inscrições visuais e narrativas que ultrapassam a materialidade dos muros e edificações. Assim, a arte urbana emerge como expressão da experiência coletiva e da disputa de sentidos no espaço público, tornando-se não apenas elemento estético, mas também instrumento de resistência, visibilidade e reivindicação, sobretudo para sujeitos periféricos que encontram nas ruas um lugar de enunciação.

Grafites, pichações, *bombs* e *grapixos* configuram-se como formas expressivas que constroem uma estética própria no espaço urbano. Longe de serem simples marcas sobre a superfície da cidade, essas manifestações operam como enunciados visuais que produzem sentidos e tensionam a lógica institucionalizada de controle do urbano. Ao se inscreverem em fachadas e muros, deslocam normas legais, estéticas e simbólicas, propondo outras formas de leitura da cidade. Neste momento, tais práticas são situadas como parte de um campo mais amplo de disputas discursivas; contudo, sua análise será retomada e aprofundada no Capítulo 3, quando se examinará de modo mais detido como essas inscrições atuam na produção de sentidos, na constituição de sujeitos e na disputa pelo direito à cidade.

O espaço urbano se constitui, assim, como território atravessado por disputas simbólicas e materiais, no qual diferentes forças buscam afirmar seus sentidos. Nos muros das cidades, inscrevem-se narrativas que tensionam o poder hegemônico e colocam em confronto os discursos oficiais que regulam o visível e o dizível. É nesse cenário que o grafite, a pichação e a técnica do *bomb* emergem como práticas de resistência, tornando visíveis sujeitos que historicamente foram marginalizados ou silenciados. Ao ocupar o

muro, esses sujeitos produzem sentidos e reivindicam lugar no espaço urbano. Como aponta Orlandi (2001), o discurso é constitutivo das relações sociais, e é pela linguagem que os sujeitos passam a ocupar posições no mundo, inclusive quando fazem do muro um lugar de enunciação e de disputa.

Desde a década de 1980, especialmente no contexto brasileiro e com forte expressão na cidade de São Paulo, o grafite passa a se afirmar como uma forma de arte urbana vinculada a produções estéticas elaboradas e a enunciados de caráter social. Nesse movimento, o espaço público deixa de ser apenas cenário e se transforma em suporte simbólico de intervenção, no qual diferentes sujeitos passam a disputar sentidos. Artistas como “Os Gêmeos e Nunca” exemplificam esse processo ao inscreverem seus trabalhos nos muros da cidade, tensionando as fronteiras entre arte, ativismo e ação política. O grafite, assim, não se reduz a uma prática decorativa, mas atua como linguagem que dialoga com o cotidiano urbano. Conforme destaca Cunha (2011), essa prática contribui para ressignificar o espaço da cidade, fazendo do muro um lugar de expressão popular e de crítica social.

A pichação, ainda que compartilhe o mesmo espaço urbano do grafite, se inscreve em outra lógica de significação, marcada por uma marginalidade mais acentuada. Sua escrita é veloz, codificada e, muitas vezes, ilegível para aqueles que não pertencem a esse universo, o que reforça seu caráter de exclusão e confronto. Nessa prática, não há preocupação com o embelezamento da cidade, mas com a afirmação de uma presença que se impõe simbolicamente. Como observa Almeida (2015), a pichação funciona como gesto de imposição no espaço urbano, produzindo visibilidade a partir da ruptura e do excesso. Trata-se de um dizer que não pede permissão, mas irrompe como grito visual, afirmando a existência de sujeitos que, mesmo silenciados socialmente, encontram no muro um lugar para dizer “estamos aqui”.

A prática do *bomb*, termo associado ao ato de inscrever marcas em grandes proporções e em curto espaço de tempo, configura-se como estratégia recorrente nas dinâmicas urbanas contemporâneas. Trata-se de um gesto pensado para alcançar o máximo de visibilidade em um intervalo mínimo, desenhando pela cidade uma espécie de cartografia invisível da resistência. Ao escolher superfícies expostas e, muitas vezes, de difícil acesso, o sujeito que realiza o *bomb* transforma o risco em elemento constitutivo do dizer. Como aponta Barreto (2016), essa prática desafia a lógica do controle urbano ao ocupar lugares que escapam à vigilância imediata, convertendo a ação em afirmação simbólica de existência. Nesse movimento, o *bomb* não apenas marca o espaço, mas

reinscreve o sujeito na cidade, produzindo sentidos a partir da urgência, do perigo e da disputa pelo visível.

A oposição entre grafite e pichação não se produz de forma espontânea, mas é, em grande medida, construída e reforçada pelo próprio Estado. Enquanto o grafite passa a ser incorporado às políticas culturais, reconhecido e valorizado como expressão artística, a pichação é enquadrada no campo da ilegalidade, frequentemente associada ao crime ambiental. Essa distinção não se limita a critérios estéticos, mas revela modos diferenciados de controle sobre as práticas urbanas. Como observa Lopes (2017), tal dicotomia evidencia uma seletividade simbólica, na qual o grafite se torna aceitável quando domesticado e regulado, ao passo que a pichação é rejeitada por manter um caráter insurgente, não autorizado e difícil de capturar pelas normas institucionais. Nesse jogo, o que está em disputa não é apenas a forma da inscrição, mas o direito de ocupar e significar o espaço urbano.

Nos discursos que circulam na cidade, grafiteiros e pichadores passam a ocupar lugares distintos, ainda que disputem o mesmo território urbano e se inscrevam, muitas vezes, nas mesmas superfícies. O grafiteiro tende a ser significado como artista, associado à criatividade, à estética e à valorização cultural, enquanto o pichador é frequentemente deslocado para a posição de marginal, ligado à desordem, à ilegalidade e ao desvio. Essa distinção não se constrói de modo neutro, mas resulta de processos ideológicos que hierarquizam práticas e sujeitos no espaço urbano. Como aponta Holston (2008), tais inscrições podem ser compreendidas como formas de “cidadania insurgente”, nas quais sujeitos historicamente excluídos produzem modos próprios de estar na cidade. Ao marcar muros e fachadas, esses sujeitos não apenas ocupam o espaço físico, mas disputam sentidos, visibilidade e reconhecimento social. A linguagem visual, nesse contexto, opera como instrumento de afirmação simbólica, por meio do qual se reivindica o direito de existir, circular e significar o urbano.

A linguagem, como lembra Orlandi (2001), não opera de modo neutro ou transparente, mas se constitui atravessada por relações de poder e por processos ideológicos que organizam o que pode ou não ser dito no espaço social. É nesse funcionamento que grafite e pichação se configuram como formas de dizer que tensionam sentidos dominantes e colocam em circulação outros modos de significar a cidade. Nas Figuras 7 e 8⁴, as práticas se materializam em espaços distintos e produzem efeitos

⁴ Figuras 7 e 8, ambas localizadas na cidade de Cáceres.

discursivos específicos: o grafite, realizado pelo artista Rafael Jonnier na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), inscreve-se em um espaço institucional, historicamente marcado por saberes legitimados e por regimes de visibilidade controlados; já a pichação, localizada na Rua Princesa Isabel, no centro da cidade, emerge em um espaço urbano cotidiano, atravessado por fluxos comerciais, circulação intensa e normatizações mais rígidas do uso do espaço público. Em ambos os casos, a inscrição não se reduz à ocupação física do muro, mas instaura deslocamentos de sentido, colocando em questão os modos instituídos de pertencimento, visibilidade e autorização do dizer. Ao surgir nesses diferentes contextos, a marca faz emergir sujeitos que historicamente foram silenciados, confrontando discursos oficiais sobre quem pode ocupar, significar e narrar a cidade.

Figura 7 - Grafite Sonhador



Fonte: (Registro do autor, 2023).

Figura 8 - #ELENÃO



(Registro do autor, 2022).

O que se coloca em jogo, portanto, ultrapassa a dimensão estética e alcança o campo das disputas pelo próprio uso e significado da cidade. Trata-se do que Lefebvre (1991) concebe como o direito à cidade, entendido não apenas como acesso físico ao espaço urbano, mas como possibilidade de produzi-lo, significá-lo e transformá-lo. Nesse horizonte, grafiteiros e pichadores tensionam as fronteiras do visível ao interrogar quem pode ocupar o espaço público, quais presenças são reconhecidas e que vozes são autorizadas a enunciar. A inscrição no muro, assim, converte-se em gesto que reivindica lugar, produz conflito e desloca sentidos. Essa disputa simbólica se afirma, ao mesmo tempo, como luta política, travada por território, por linguagem e por reconhecimento no interior das relações urbanas.

Assim, grafite, pichação e *bomb* se constituem como formas de resistência no espaço urbano. Essas práticas emergem nos interstícios da cidade formal, onde a ordem tenta se estabilizar, e ali instauram fissuras que tensionam discursos hegemônicos e modos instituídos de ver e organizar o urbano. Ao afirmarem presenças que a cidade insiste em silenciar ou apagar, esses gestos deslocam sentidos e produzem outras possibilidades de leitura do espaço. Sob a perspectiva discursiva, tais inscrições não se reduzem a intervenções visuais, mas operam como enunciados políticos, capazes de

reconfigurar os sentidos da cidade e de produzir novas formas de pertencimento, inscrição e existência no território urbano.

2.3 Inscrições gráficas e os traços dos *bombs* como materialidade discursiva no espaço urbano

A discussão desenvolvida no ponto anterior, ao situar grafite, pichação e *bomb* como práticas de transformação e resistência na disputa pelo direito à cidade, permite avançar para um olhar mais detido sobre a materialidade desses dizeres no espaço urbano. Se, no plano mais amplo, tais práticas se inscrevem como gestos políticos e simbólicos que tensionam a ordem instituída, torna-se necessário, agora, observar como esses sentidos se realizam concretamente nos traços que compõem os *bombs*. Esse deslocamento do debate, da arte urbana enquanto prática social para a inscrição gráfica enquanto materialidade discursiva, possibilita compreender como a linguagem se fixa, circula e se reinscreve no corpo da cidade. É nesse ponto que o traço deixa de ser pensado apenas como forma visual e passa a ser lido como gesto de enunciação, atravessado por memória, ideologia e condições de produção específicas. Assim, o foco recai sobre o modo como os *bombs* se materializam nos muros, produzindo sentidos que não apenas refletem a disputa pelo espaço urbano, mas a constituem discursivamente.

As inscrições gráficas urbanas, particularmente dos traços que constituem os *bombs*, exige um deslocamento teórico que permita compreendê-las para além de sua aparência visual ou de sua classificação estética. No âmbito da Análise de Discurso materialista, tais inscrições são tomadas como materialidades discursivas, isto é, como lugares em que a linguagem se inscreve na história e produz sentidos a partir de determinadas condições de produção. Assim, os traços dos *bombs* não são simples marcas gráficas lançadas ao acaso sobre os muros da cidade, mas gestos de enunciação que se realizam na tensão entre sujeito, ideologia e memória, produzindo efeitos de sentido que atravessam o espaço urbano. Trata-se, portanto, de compreender os *bombs* como práticas discursivas que se materializam no corpo da cidade e participam das disputas simbólicas que organizam os modos de dizer, ver e habitar o urbano.

Na perspectiva de Pêcheux (1997a), o discurso não se reduz à expressão de uma intenção individual, mas constitui-se como efeito de sentidos entre sujeitos, produzido sob determinadas condições históricas e ideológicas. Essa concepção permite compreender as inscrições gráficas e os traços dos *bombs* como dizeres inscritos em

formações discursivas específicas, que delimitam o campo do dizível em uma determinada conjuntura. No espaço urbano, essas formações discursivas regulam não apenas o que pode ser dito, mas também o que pode ser inscrito, visibilizado ou apagado nos muros da cidade. Assim, os sentidos atribuídos aos *bombs* não decorrem de sua materialidade gráfica em si, mas das posições ideológicas a partir das quais essas inscrições são produzidas, interpretadas e julgadas.

As condições de produção dos *bombs* são marcadas, em grande medida, pela ilegalidade, pela efemeridade e pelo risco. Esses elementos não devem ser compreendidos como aspectos exteriores ao discurso, mas como constitutivos de seu funcionamento. Conforme Pêcheux (1997b), é a formação ideológica que determina o que pode e deve ser dito em uma formação discursiva, produzindo efeitos de evidência que naturalizam determinados sentidos e silenciam outros. No caso das inscrições urbanas, os discursos institucionais tendem a significar os *bombs* a partir de uma lógica de desordem, criminalidade e vandalismo, ao passo que outras práticas gráficas, como o grafite autorizado, são frequentemente reconhecidas como arte. Essa distinção põe em relevo o funcionamento ideológico que hierarquiza práticas e sujeitos no espaço urbano, definindo quais formas de escrita são reconhecidas como legítimas.

O muro, nesse contexto, funciona como lugar de enunciação, e a cidade como espaço simbólico atravessado por discursos que se confrontam. Orlandi (2005) afirma que a cidade é texto, isto é, um espaço de significação no qual circulam diferentes dizeres que produzem sentidos sobre ordem, pertencimento e exclusão. Os traços dos *bombs*, ao se materializarem nesse espaço, introduzem rupturas na leitura estabilizada da cidade, pois rompem com a homogeneidade visual e com os sentidos dominantes sobre o uso do espaço público. O que se inscreve no muro não é apenas um traço gráfico, mas um dizer que se faz na tensão entre visibilidade e apagamento, permanência e efemeridade, presença e silenciamento.

As inscrições gráficas urbanas e os traços dos *bombs* se produzem no interior do interdiscurso, entendido por Pêcheux (1997a) como o conjunto de dizeres já-ditos que sustentam toda formulação discursiva. Nenhum discurso é inaugural; todo dizer se constitui na relação com outros dizeres que o antecedem. Assim, os *bombs* mobilizam memórias discursivas ligadas à escrita urbana, à pichação, ao grafite e a outras formas históricas de marcação do espaço. Essas memórias não retornam de modo idêntico, mas são atualizadas nas condições presentes de produção, produzindo deslocamentos de sentido e reinscrevendo a prática do *bomb* na história discursiva da cidade.

O traço do *bomb*, marcado pela rapidez, pela repetição e pela estilização, constitui-se como forma específica de materialização do discurso. Essa forma não é neutra, pois responde às condições concretas de produção da prática, como o tempo reduzido, o risco de repressão e a busca pela visibilidade. Nesse sentido, o traço não é apenas um elemento formal, mas parte do funcionamento discursivo da prática, produzindo sentidos de urgência, insistência e presença. O sujeito que escreve o *bomb* inscreve-se na cidade por meio do traço, deixando uma marca que afirma sua existência simbólica no espaço urbano.

A repetição, elemento central nas práticas do *bomb*, não deve ser compreendida como mera reprodução mecânica de um mesmo signo. Para Pêcheux (1997b), o sentido se produz na tensão entre paráfrase e polissemia, isto é, entre a repetição do mesmo e a possibilidade de deslocamento. Cada repetição do traço reinscreve o sujeito no espaço urbano, mas nunca de modo idêntico, pois as condições de produção se alteram e os sentidos se deslocam. A recorrência do *bomb* produz, assim, um efeito de presença que se constrói pela circulação e pela insistência, configurando uma escrita que se faz no tempo e no espaço da cidade.

Essa lógica da repetição permite compreender os *bombs* como práticas discursivas que produzem mapas simbólicos de pertencimento. Ao repetir seu traço em diferentes pontos da cidade, o sujeito constrói uma rede de inscrições que afirma sua presença e sua circulação no espaço urbano. Essa prática tensiona os discursos hegemônicos que buscam regular e homogeneizar a cidade, introduzindo uma escrita que escapa ao controle institucional. O *bomb*, nesse sentido, funciona como gesto de inscrição simbólica que reivindica o direito de dizer e de existir na cidade.

As distinções discursivas entre grafite, pichação e *bomb* não se sustentam apenas em critérios estéticos ou técnicos, mas são atravessadas por processos ideológicos de legitimação e exclusão. O grafite tende a ser reconhecido como arte quando autorizado ou incorporado por políticas culturais, enquanto a pichação e o *bomb* permanecem associados a discursos de ilegalidade e marginalidade. Essa oposição mostra o funcionamento de formações discursivas que produzem efeitos de evidência sobre o que é considerado linguagem legítima no espaço urbano e sobre quais sujeitos podem ocupar esse espaço por meio da escrita.

Sob a perspectiva da Análise de Discurso, essas hierarquizações não são naturais, mas historicamente produzidas. Elas resultam de disputas simbólicas em torno da cidade, da arte e do direito à visibilidade. Os traços dos *bombs*, ao se inscreverem nos muros,

desestabilizam essas hierarquias, pois colocam em circulação dizeres que escapam às normas instituídas. Mesmo quando apagados ou silenciados, esses traços produzem efeitos de sentido, pois revelam os limites do controle urbano e a persistência de práticas discursivas que insistem em retornar.

Desse modo, as inscrições gráficas e os traços dos *bombs* configuram-se como práticas discursivas que tensionam as formações discursivas dominantes sobre cidade, arte e ordem. Ao inscrever traços, nomes ou signos nos muros, os sujeitos não apenas deixam marcas visuais, mas se posicionam discursivamente, reinscrevendo-se na história da cidade e produzindo sentidos que escapam ao controle institucional. O *bomb*, enquanto prática discursiva, mostra que a cidade é espaço de conflito simbólico, no qual diferentes dizeres disputam visibilidade, legitimidade e permanência.

É a partir dessa compreensão dos *bombs* como materialidades discursivas, atravessadas pela ideologia, pela memória e pelas condições de produção, que se torna possível avançar para a análise dos processos de resistência e subjetivação que se materializam na arte urbana. Os traços dos *bombs*, longe de serem simples rabiscos, constituem gestos de linguagem que afirmam a presença de sujeitos historicamente marginalizados e produzem deslocamentos nos sentidos estabilizados sobre o urbano. Assim, compreender os *bombs* é compreender a cidade como espaço discursivo em permanente disputa, no qual a linguagem se inscreve como forma de existência, resistência e memória.

2.4 Resistência e Sujeito na Materialidade da Arte Urbana

A partir dessa apresentação dos *bombs* como materialidades discursivas inscritas no espaço urbano, torna-se possível avançar para uma reflexão que desloca o foco do traço e de suas condições de produção para os efeitos que essas inscrições produzem na constituição do sujeito e nas práticas de resistência. Se, na seção 2.3, o *bomb* foi compreendido como gesto de enunciação atravessado por memória, ideologia e historicidade, o passo seguinte consiste em pensar como esses gestos participam da produção de posições-sujeito e da disputa pelos sentidos da cidade. É nesse movimento que a arte urbana deixa de ser abordada apenas enquanto inscrição material e passa a ser pensada como prática de resistência simbólica, na qual o sujeito se constitui na e pela linguagem. Assim, esta seção dedica-se a discutir a resistência não como exceção ou

reação pontual, mas como funcionamento constitutivo do discurso, materializado nas práticas de grafite, pichação e *bomb* no espaço urbano.

A partir das formações discursivas que operam no espaço urbano, torna-se possível identificar os diferentes modos pelos quais grafite, pichação e *bomb* são significados, legitimados ou criminalizados. Entre essas formações, destacam-se, de um lado, as formações discursivas institucionais e jurídicas, que produzem sentidos de ordem, legalidade, patrimônio e controle, enquadrando determinadas práticas como arte autorizada e outras como desvio, crime ou vandalismo. De outro, emergem as formações discursivas da marginalidade e da resistência, nas quais essas inscrições urbanas funcionam como gestos de contestação, afirmação de existência e disputa pelo direito de dizer e de ocupar a cidade.

A legislação, ao regular o que pode ou não ser inscrito nos muros, atua como instância privilegiada de controle dos sentidos e das vozes que circulam no espaço público. No entanto, mesmo atravessados por essas restrições, os sujeitos encontram na arte urbana brechas para deslocar sentidos estabilizados e reinscrever-se simbolicamente no urbano. É nesse horizonte de confronto entre formações discursivas hegemônicas e insurgentes que se insere a reflexão a seguir, dedicada a compreender a resistência não como exceção, mas como prática constitutiva da linguagem e como processo de subjetivação materializado nas inscrições visuais da cidade.

Compreendida dessa forma, a resistência não se localiza fora da linguagem, mas em seu próprio funcionamento. Ela se produz no interior das formações discursivas, quando o sujeito, interpelado pela ideologia, reinscreve sentidos de modo não coincidente com aqueles que se pretendem hegemônicos. Resistir não significa falar a partir de um lugar externo ao discurso, mas tensionar, deslocar e rearticular os sentidos possíveis a partir das condições históricas que o atravessam. No espaço urbano, essa resistência se materializa nos gestos de inscrição gráfica que desafiam o controle, o apagamento e a normatização do dizer. Grafite, pichação e *bomb*, nesse sentido, tornam-se lugares privilegiados para observar como o sujeito se constitui na e pela linguagem, produzindo fissuras no discurso dominante e afirmando sua existência simbólica no urbano. Segundo Orlandi (2001), resistir é gesto de significação, é confrontar a memória discursiva dominante e instaurar outros modos de ler o mundo:

Resistir é significar de outro modo. É fazer deslocar os sentidos estabilizados, tensionar a memória discursiva e instaurar outras leituras possíveis da realidade. O sujeito, ao resistir, reinscreve-se na história, produzindo brechas naquilo que parecia fixo e imutável (Orlandi, 2001, p. 45).

Compreender a resistência, portanto, exige situá-la no entrecruzamento do discurso, da arte e do sujeito, pois é nesse triângulo que se materializam os conflitos simbólicos e as práticas de contestação. A resistência não se apresenta como gesto exterior às estruturas sociais, mas como movimento que se produz no interior das relações discursivas, quando o sujeito, interpelado pela ideologia, reinscreve sentidos de modo não coincidente com aqueles que se pretendem hegemônicos. A arte, nesse processo, funciona como espaço privilegiado de materialização dessa resistência, pois permite que o dizer se desloque, se torne visível e produza fissuras no já-estabelecido. Assim, o sujeito não apenas reage às formas de controle, mas se constitui simbolicamente ao resistir, fazendo da linguagem um lugar de disputa, de criação e de afirmação de existência.

No campo da arte, a resistência não se manifesta apenas como oposição direta ou recusa ao instituído, mas como força criadora que reorganiza sentidos e desloca modos de ver e compreender o mundo. A prática artística, ao operar no plano simbólico, permite ao sujeito elaborar criticamente sua experiência histórica e intervir sobre a realidade que o constitui. Nesse movimento, a arte atua como mediação entre o vivido e o possível, abrindo espaço para a reflexão, para a crítica e para a transformação. É a partir dessa compreensão que Fischer atribui à arte um papel fundamental na formação da consciência humana e na capacidade de agir sobre as contradições do mundo social, como se explicita na citação a seguir.

A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Ela reflete e, ao mesmo tempo, modela a consciência, permitindo ao indivíduo ver a realidade sob novas luzes, compreender as contradições e agir sobre elas” (Fischer, 1987, p. 20).

Rancière (2005) amplia essa compreensão ao afirmar que a política da arte não reside apenas nos temas que ela aborda, mas no modo como reorganiza o sensível, redistribuindo aquilo que pode ser visto, dito e pensado em uma determinada ordem social. A arte, nesse sentido, intervém nas formas de percepção e nos regimes de visibilidade, deslocando hierarquias e desestabilizando consensos. Mesmo quando não se apresenta de maneira explicitamente política, toda obra carrega um potencial de resistência, pois produzir deslocamentos de sentido implica interferir na partilha do sensível que estrutura o mundo comum. Assim, ao tornar visível o que antes permanecia à margem ou ao propor novas formas de leitura da realidade, a arte realiza um gesto político, inscrito na própria materialidade de seus efeitos simbólicos.

A resistência pela arte é antiga e se renova em cada contexto histórico. Um caso exemplar são os murais de Diego Rivera, no México, que se tornaram narrativas visuais

de resistência ao colonialismo e às desigualdades sociais. No Brasil, a Tropicália, na década de 1960, enfrentou a censura e o autoritarismo por meio da música, da poesia e das artes visuais, instaurando novas possibilidades de expressão. Mais recentemente, o hip hop, com suas vertentes — o grafite, o rap e o break —, consolidou-se como linguagem de resistência da juventude periférica, articulando denúncia, identidade e ocupação do espaço urbano. Esses gestos reafirmam que a resistência, quando atravessada pela arte, transborda fronteiras estéticas e se converte em reexistência cultural e política.

O sujeito, nesse quadro, não é indivíduo autônomo que cria livremente, mas efeito da linguagem e da ideologia. Pêcheux (1997b) recorda que toda fala está determinada por condições históricas e por posições sociais que a constituem:

O sujeito é constituído pela linguagem e pela ideologia, de forma que sua fala sempre reflete a posição social que ocupa. Ele é interpelado pela ideologia e, ao enunciar, reinscreve-se em formações discursivas que o atravessam. Assim, a resistência não é expressão de uma vontade livre, mas o gesto de significar em meio às determinações ideológicas que o constituem (Pêcheux, 1997b, p. 111).

A resistência emerge, portanto, de lugares historicamente marcados pela exclusão e pelo silenciamento simbólico. Quando sujeitos periféricos ocupam os muros da cidade por meio de inscrições visuais ou sonoras, não apenas confrontam o apagamento imposto por discursos hegemônicos, mas instauram outros modos de existir e de significar no espaço urbano. Esses gestos não se reduzem a reações pontuais, pois se produzem no interior das formações discursivas que organizam o social. Resistir, nesse sentido, não significa falar fora da linguagem, mas significar de outro modo, deslocando sentidos estabilizados. Ao inscrever-se no muro, o sujeito se reconhece como parte de uma memória coletiva e reinscreve sua presença na cidade. Trata-se de um processo de subjetivação, no qual o sujeito se constitui na e pela linguagem. A resistência, assim, se materializa como gesto discursivo que afirma existência simbólica em meio às disputas por visibilidade, pertencimento e reconhecimento.

É nesse horizonte que se insere a reflexão de Stuart Hall (2003), para quem as identidades são processos em constante construção, atravessados por relações de poder e disputas de representação. A identidade, segundo o autor, não é uma essência fixa, mas um posicionamento discursivo que se produz no interior das lutas simbólicas por visibilidade e reconhecimento. Assim, quando a arte urbana dá visibilidade a grupos historicamente marginalizados — juventudes negras, povos indígenas, populações LGBTQIAPN+ —, ela atua no mesmo campo de forças que Hall descreve: o da

resistência identitária, em que os sujeitos contestam os sentidos que lhes foram impostos e constroem novas formas de se representar e de ocupar o espaço público.

Nessa perspectiva, o grafite, a pichação e o *bomb* passam a operar como práticas de enunciação coletiva, por meio das quais sujeitos e grupos historicamente marginalizados afirmam sua presença no espaço urbano e produzem contranarrativas aos discursos e imagens dominantes da cidade. Ao se inscreverem nos muros, esses dizeres deslocam sentidos estabilizados e instauram outras formas de visibilidade e pertencimento. O muro, que antes se apresentava como superfície silenciosa ou meramente funcional, converte-se em lugar de enunciação onde se articulam reivindicações simbólicas, disputas de sentido e modos outros de existir e de habitar o urbano.

A cidade se configura, assim, como palco privilegiado das disputas simbólicas que atravessam a vida social. Ao formular a noção de “direito à cidade”, Lefebvre (1991) desloca a compreensão de um simples acesso físico ao espaço urbano para a possibilidade efetiva de reinventar seus usos, sentidos e modos de apropriação. Nessa mesma direção, Harvey (2012) amplia esse entendimento ao afirmar que o direito à cidade é, sobretudo, o direito de transformar a nós mesmos por meio da transformação da própria cidade. Cada intervenção artística que se inscreve nos muros, portanto, ultrapassa a dimensão estética e se afirma como gesto de reescrita do urbano, por meio do qual se produzem outras formas de habitar, imaginar e significar a cidade.

Nesse entrelaçamento, arte e resistência se aproximam como práticas que desestabilizam o instituído e tensionam os sentidos naturalizados do urbano. A pichação que denuncia o genocídio da juventude negra, o grafite que afirma a diversidade sexual ou o *bomb* que marca a presença de sujeitos anônimos operam como gestos de reinscrição simbólica, capazes de deslocar leituras cristalizadas da cidade. Ao irromperem nos muros, esses dizeres expõem conflitos, revelam silenciamentos e questionam a ideia de um espaço urbano neutro ou consensual. Trata-se de intervenções que, ao produzir visibilidade, reconfiguram o campo do sensível e afirmam a cidade como território atravessado por disputas, diferenças e lutas por reconhecimento.

Ao refletir sobre as relações de poder, Foucault (1988) destaca que onde há poder há, necessariamente, resistência, pois toda relação de força carrega em si a possibilidade do desvio e da contestação. A resistência não se apresenta como algo exterior ao poder, mas como movimento que emerge em suas próprias fissuras. Nesse sentido, a arte urbana, ao ocupar as frestas da cidade disciplinada, materializa essas brechas, produzindo

deslocamentos no visível e no dizível. Ao inscrever-se nos muros, ela instaura novas formas de visibilidade e novos modos de dizer, evidenciando que o espaço urbano é atravessado por conflitos e por práticas que desafiam continuamente as tentativas de ordenamento e silenciamento.

Resistência, arte e sujeito constituem, assim, uma tríade indissociável no funcionamento da linguagem. A resistência opera como força de deslocamento dos sentidos estabilizados; a arte, por sua vez, materializa esses deslocamentos em gestos simbólicos que se inscrevem no espaço social; e o sujeito se constitui nesse movimento, afirmando-se na e pela linguagem. Resistir não se limita a negar o instituído, mas implica reinventar modos de dizer, de ocupar o espaço e de existir. Ao reinscrever sentidos, a resistência transforma a palavra, reconfigura o urbano e produz outras possibilidades de ser e de significar no mundo.

Orlandi (2005) sintetiza essa dinâmica ao enfatizar que o sujeito não se constitui fora das determinações históricas e ideológicas que atravessam o discurso, mas também não se reduz a um efeito passivo dessas forças. É na relação com a exterioridade que o sujeito se forma, ao mesmo tempo em que produz sentidos ao ocupar os espaços possíveis do dizer. Falar, nesse quadro, é sempre um gesto situado, realizado a partir de posições discursivas que delimitam o que pode ser dito, mas que também abrem brechas para o deslocamento e a transformação dos sentidos. É justamente nessa tensão entre determinação e possibilidade que se inscreve a ação do sujeito na linguagem, como se explicita na citação a seguir.

O sujeito não fala a partir de si mesmo, mas dos lugares de onde pode falar. É na relação com a exterioridade que ele se constitui, e é ao ocupar esses lugares que ele pode transformar a linguagem, inscrevendo novos sentidos e novas formas de presença (Orlandi, 2005, p. 41).

A arte urbana, ao intervir nesses lugares historicamente regulados e hierarquizados, amplia as possibilidades de enunciação e desloca os limites do dizível. Ao transformar muros, fachadas e espaços públicos em lugares de dizer, ela cria condições para que o sujeito se reinscreva simbolicamente na cidade, não mais como objeto do discurso, mas como agente de significação. Nesse gesto, o sujeito passa a ocupar posições discursivas que lhe permitem narrar a própria experiência, afirmar sua presença e produzir sentidos sobre si e sobre o mundo. A arte urbana, assim, atua como prática que reconfigura os espaços de fala e possibilita ao sujeito tornar-se protagonista de sua própria história, inscrevendo-se na linguagem como forma de existência, resistência e memória.

Compreender a resistência pela arte implica reconhecê-la como elemento constitutivo da produção de sentidos e da constituição dos sujeitos. Nessa perspectiva, a cidade deixa de funcionar como simples cenário e passa a se configurar como arena discursiva, atravessada por disputas, conflitos e negociações simbólicas. A arte, por sua vez, desloca-se do lugar do ornamento para afirmar-se como prática política, capaz de intervir nos modos de ver, dizer e habitar o urbano. O sujeito, antes silenciado, encontra na linguagem artística um espaço de inscrição, tornando-se voz plural que produz sentidos sobre si e sobre a cidade. Nesse encontro entre arte, resistência e linguagem, o gesto artístico ultrapassa a dimensão estética e se afirma como prática de resistência e de reexistência, por meio da qual novos modos de existência se tornam possíveis.

CAPÍTULO 03 – OS BOMBS (RE)SIGNIFICANDO OS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS URBANOS PERIFÉRICOS

A reflexão desenvolvida no Capítulo 2 permitiu compreender que discurso, sujeito e memória não operam de forma dissociada, mas se articulam na produção de sentidos que atravessam diferentes materialidades, inclusive o espaço urbano. Nessa perspectiva, as inscrições visuais como grafites, pichações e *bombs* foram tomadas não como ornamentos ou desvios da ordem, mas como enunciados discursivos produzidos sob determinadas condições históricas e ideológicas. Ao se inscreverem nos muros da cidade, esses dizeres colocam em circulação memórias, posições de sujeito e disputas de sentido, tensionando leituras estabilizadas do urbano. Assim, a arte urbana se apresenta como prática de resistência simbólica, por meio da qual sujeitos historicamente marginalizados se reinscrevem na cidade e confrontam os sentidos dominantes que buscam homogeneizar o espaço e silenciar outras formas de existência.

É nesse horizonte que se insere o capítulo 3, dedicado a analisar o modo como os *bombs* e outros estilos de inscrição urbana — como o *grapixo*, o *throw-up* e o *tag reto* — se constituem como práticas discursivas que (re)significam o espaço público em diferentes cidades de Mato Grosso, em especial Cáceres, Cuiabá e Várzea Grande. Esses estilos não apenas configuram formas singulares de escrita e expressão, mas também mostram as disputas simbólicas sobre quem pode ocupar a cidade, quem tem direito de visibilidade e quais vozes podem circular no espaço urbano.

Tomando como base a Análise de Discurso de linha materialista, conforme os trabalhos de Pêcheux (1997b) e Orlandi (2001; 2005), busca-se compreender como esses enunciados visuais mobilizam resistência, pertencimento e memória. Para Pêcheux (1997), os discursos se constituem nas condições históricas de produção e são regulados pelas formações discursivas que delimitam o dizível. Assim, práticas como o grafite, a pichação e o *bomb* tornam-se relevantes porque tensionam esses limites, abrindo espaço para significações outras. Orlandi (2005), por sua vez, mostra que o sujeito é efeito do discurso e, ao mesmo tempo, espaço de resistência, já que toda enunciação é atravessada pela polissemia e pelo equívoco. Dessa forma, compreender a arte urbana é também compreender a constituição do sujeito na linguagem e na cidade.

Este capítulo, portanto, tem como objetivo analisar como os *bombs* (re)significam os movimentos artísticos urbanos subalternizados, mostrando as tensões entre arte e ilegalidade, resistência e criminalização, visibilidade e silenciamento. Para isso, serão

discutidos os estilos gráficos predominantes nas cidades mato-grossenses, bem como movimentos culturais que articulam a arte urbana com a identidade coletiva, como as batalhas de rima em Cáceres e os grupos *VG Reina* (Várzea Grande) e *165 Gang* (Cuiabá). Ao longo da análise, busca-se compreender que os *bombs* não são apenas marcas gráficas, mas enunciados políticos que produzem sentidos sobre a cidade, o sujeito e a resistência no espaço urbano contemporâneo.

3.1 Práticas discursivas e resistência simbólica: estilos de inscrição gráfica no espaço urbano mato-grossense

Neste tópico, propõe-se a apresentação de registros visuais dos estilos *grapixo*, *bomb*, *throw-up* e o *tag reto*, produzidos em cidades do estado de Mato Grosso, mais especificamente em Cáceres, Cuiabá e Várzea Grande. Tais inscrições constituem-se *grapixo*, *bomb*, *throw-up* e o *tag reto*, como práticas discursivas que ultrapassam a dimensão visual e adentram o campo simbólico e político das cidades. Estas formas de expressão, produzidas por sujeitos historicamente marginalizados, não apenas marcam fisicamente os muros, mas também instauram sentidos sobre pertencimento, resistência e ocupação do espaço público. A análise desses estilos gráficos permite compreender como se estruturam os embates ideológicos e as disputas de significação no ambiente urbano contemporâneo.

O *grapixo*, termo que resulta da fusão entre "grafite" e "pixação", constitui-se como uma manifestação estética urbana, que combina elementos visuais elaborados com a potência subversiva da escrita marginal. Diferentemente da *pixação* tradicional, caracterizada pela repetição monocromática de signos e siglas, o *grapixo* incorpora cores, sombras e volumes, assumindo uma forma mais pictórica. Como explica Amaral (2024, p. 144), trata-se de “um estilo específico sob o formato derivado da junção das palavras *Pixação* e *Grafite* [...] quando o artista escreve o próprio nome pintado com as letras estilizadas e coloridas”.

A elaboração visual do *grapixo* mostra uma intencionalidade estética mais complexa, que visa não apenas marcar presença, mas também construir uma imagem com valor artístico. Segundo Amaral (2024), esse tipo de inscrição “intercala a assinatura com o plano de fundo de cores em espiral” e se distingue por apresentar uma “diagramação ou a planificação criativa de cada artista, que faz uma artesanaria para com a obra” (Amaral, 2024, p. 146). Assim, o *grapixo* se posiciona como um fazer artístico consciente, que

transita entre os limites da legalidade e da legitimidade no espaço urbano. Ainda que nascido da rua, o grapixo adquire uma projeção própria dentro das artes urbanas contemporâneas, sendo identificado como um “entrecruzamento do grafite e pixo” (Amaral, 2024, p. 148). Tal hibridismo permite sua inserção em circuitos alternativos e fomenta sua evolução paralela a outras formas como o *throw-up* e o *bomb*. Apesar disso, o grapixo continua à margem das instituições artísticas tradicionais, provocando debates sobre sua legitimidade estética e sobre os critérios que definem o que é ou não reconhecido como arte.

O grapixo, portanto, deve ser compreendido não apenas como uma forma visual, mas como um ato de resistência simbólica e um dispositivo de comunicação insurgente. Ele expressa um desejo de reterritorialização do espaço urbano por meio da arte, evidenciando o conflito entre ocupação popular e controle institucional dos muros da cidade. Para Amaral (2024, p. 157), “o grapixo abre espaço para outras imagens transgressoras [...] essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação ao mesclar palavra-imagem”, funcionando como ferramenta crítica contra o apagamento simbólico dos sujeitos periféricos. Podemos observar a figura 1, que ilustra um exemplo concreto de grapixo em um espaço urbano de lazer, especificamente em uma pista de skate localizada em Cáceres (MT).

Figura 9 - Grapixo em Cáceres-MT.



Fonte: (Registro do autor, 2024).

A imagem materializa uma inscrição de grapixo no espaço de uma pista de skate em Cáceres (MT), configurando-se como gesto discursivo inscrito no urbano. A composição multicolorida, marcada pela sobreposição de traços, camadas de spray e letras estilizadas, produz um efeito de excesso visual que rompe com a neutralidade do espaço público. Ao articular elementos do grafite com a linguagem codificada do pixo, a inscrição mobiliza memórias discursivas distintas, reinscrevendo-as em uma mesma materialidade. O cenário urbano informal não atua apenas como suporte físico, mas como lugar de enunciação, no qual o sujeito se posiciona simbolicamente. A pista de skate, espaço de circulação juvenil e de práticas marginais à institucionalidade, potencializa os sentidos de ocupação e pertencimento. Nesse gesto, a inscrição não apenas intervém no espaço, mas o ressignifica, produzindo sentidos de presença, disputa e apropriação simbólica da cidade.

O grapixo presente na imagem se constitui como um gesto discursivo marcado pela força visual e pela elaboração estética do traço. As cores intensas, articuladas ao trabalho cuidadoso de volume e profundidade das letras, produzem um efeito de tridimensionalidade que desloca a inscrição do campo do improvisado para o da construção simbólica intencional. Os contornos definidos e o uso de sombras aproximam a composição das técnicas do *bomb* e do *throw-up*, ainda que aqui essas referências sejam reelaboradas de modo mais minucioso, revelando um domínio técnico que tensiona a leitura reducionista dessas práticas como meros atos espontâneos. A organização formal das letras, por sua vez, dificulta a decifração imediata do enunciado, operando como estratégia de demarcação identitária. Ao restringir a legibilidade, o grapixo reafirma seu pertencimento a uma linguagem situada nas margens, produzida para aqueles que compartilham os códigos do grupo e, simultaneamente, funcionando como gesto de resistência frente aos regimes de visibilidade e compreensão impostos no espaço urbano.

O grapixo, enquanto manifestação entre o grafite e a pichação, estabelece no espaço urbano um discurso visual de resistência e pertencimento. Nessa linguagem, o *bomb* emerge como um recurso central pela sua agilidade e impacto imediato, apropriando-se dos muros da cidade como suporte para uma escrita que não apenas comunica, mas também reivindica. A figura 10 ilustra essa prática discursiva, mostrando uma superfície saturada de inscrições rápidas, letras volumosas, contornos marcantes e cores vibrantes. Cada intervenção ali disposta não é apenas um exercício estético, mas uma forma de dizer à cidade que esses corpos e identidades, muitas vezes invisibilizados, existem e querem ser reconhecidos.

Figura 10 - *Bomb* em Cuiabá

Fonte: (Registro do autor, 2023).

Ao transgredir os códigos urbanos formais, o *grapixo*, através do *bomb*, reconfigura o olhar sobre a paisagem. Trata-se de uma disputa simbólica por espaço e memória, onde o que se escreve no muro não é apenas o nome do autor, mas uma marca social e cultural que desafia os limites entre arte, transgressão e comunicação.

O *tag reto* é um estilo de assinatura urbana, característico da pichação, especialmente em cidades como São Paulo. Ele se destaca pela sua escrita vertical e angular, com letras estreitas e muitas vezes difíceis de ler. Essa estética surgiu como uma forma rápida de marcar presença nos espaços urbanos, especialmente em locais de difícil acesso. O objetivo é impactar visualmente, mais do que ser compreendido facilmente por qualquer pessoa. Por isso, o *tag reto* virou símbolo de ousadia e transgressão.

Figura 11 - Pichação em tag reto na Ponte Branca, Cáceres (MT).



Fonte: (Registro do autor, 2024).

A pichação em tag reto na Ponte Branca, na figura 11, em Cáceres (MT), representa um ato de afirmação simbólica e política em um espaço historicamente valorizado. A escolha desse patrimônio tombado como suporte revela uma disputa pelo direito à cidade e pela visibilidade de grupos marginalizados. O estilo *tag reto*, com letras verticais e pontiagudas, reforça a identidade de resistência própria das periferias urbanas, marcando o território com códigos visuais que dialogam entre os pares, mas também provocam o público em geral. Essa intervenção mostra que mesmo espaços de valor histórico não estão imunes aos conflitos sociais.

O enunciado “Fogo é só em racista” intensifica o caráter contestatório da pichação, expressando repúdio direto a práticas de opressão e racismo institucional. Tal mensagem, escrita em um lugar público e visível, transforma o ato em denúncia e resistência. De acordo com Amaral (2024), “essas inscrições promovem uma estética do conflito, rompendo com a neutralidade das cidades e mostrando tensões ocultas”. A pichação, nesse contexto, atua como contra-narrativa urbana — uma voz coletiva que, mesmo criminalizada, questiona estruturas de poder e desigualdade racial de forma crua e direta.

As inscrições gráficas que compõem o cenário urbano de Várzea Grande, no estado de Mato Grosso, revelam uma complexa rede de enunciados visuais produzidos por sujeitos periféricos, especialmente jovens, que se apropriam do espaço público como superfície de inscrição identitária. Entre as formas recorrentes de grafismo observadas, destaca-se o *throw up*, modalidade caracterizada pela rapidez na execução, uso de letras com contornos arredondados, paleta cromática vibrante e maior preocupação estética em relação à pichação convencional.

Conforme aponta Carvalho (2013), o *throw up* configura-se como uma prática intermediária entre a pichação e o grafite mais elaborado, operando como estratégia de visibilidade, circulação e reconhecimento no espaço urbano. Trata-se de uma forma discursiva que se materializa por meio de traços rápidos, letras infladas e padrões recorrentes, tensionando os limites entre arte, linguagem e território. A Figura 12, encontrada no bairro Pedra Noventa, em Várzea Grande (MT), inscreve-se nesse funcionamento ao registrar um muro completamente tomado por diferentes manifestações visuais. A sobreposição de estilos, assinaturas e cores produz um efeito de saturação que mostra a disputa simbólica pelo espaço do muro. Nesse cenário, o muro deixa de ser superfície neutra e passa a funcionar como lugar de enunciação coletiva, no qual múltiplos sujeitos se inscrevem e se confrontam discursivamente.

Figura 12 -Intervenção urbana composta por grafismos diversos, incluindo *throw ups*, personagens estilizados e elementos simbólicos. Várzea Grande -MT.



Fonte: (Registro do autor, 2024).

A multiplicidade de enunciados visuais inscritos no muro, como personagens figurativos, bandeiras coloridas, letreiros estilizados e marcas individuais, constitui um espaço urbano atravessado pela heterogeneidade dos dizeres. Não se trata de uma simples justaposição de imagens, mas de uma materialidade discursiva na qual diferentes vozes se encontram, se sobrepõem e entram em confronto. Cada inscrição se produz na relação com outras inscrições já presentes, mobilizando memórias da escrita urbana e instaurando deslocamentos contínuos de sentido. O muro deixa de operar como superfície neutra e passa a funcionar como lugar de enunciação, no qual ideologia, história e linguagem se entrelaçam.

Nesse funcionamento, os sentidos não se estabilizam, mas se reorganizam conforme as condições de produção e de circulação desses dizeres. As inscrições produzem efeitos de presença, pertencimento e visibilidade, reposicionando os sujeitos que nelas se inscrevem. Conforme aponta Lopes (2021), tais práticas de intervenção urbana não apenas territorializam o espaço, mas inserem os sujeitos grafiteiros em circuitos de reconhecimento social. Ao ocupar o muro, esses sujeitos se inscrevem simbolicamente na cidade, tensionando discursos hegemônicos que regulam quem pode aparecer, dizer e significar no espaço urbano.

A composição imagética analisada materializa um gesto de resistência simbólica ao reinscrever o espaço físico da cidade como lugar de produção de sentidos. O muro deixa de operar apenas como superfície arquitetônica e passa a funcionar como espaço discursivo, atravessado por memórias, disputas e posicionamentos ideológicos. A visualidade que se instaura não se reduz a uma escolha estética, mas articula um modo de dizer que emerge das margens e se impõe no campo do visível urbano. Nesse gesto, a juventude marginalizada encontra na imagem uma forma de existência simbólica, produzindo presença onde historicamente houve silenciamento. As cores, os traços e as sobreposições constroem uma narrativa visual que confronta leituras estabilizadas da cidade e de seus sujeitos.

A cidade é, assim, significada como território de conflito, no qual diferentes vozes disputam reconhecimento e legitimidade. A imagem opera como arquivo de experiências sociais e como rastro de práticas que insistem em permanecer, mesmo diante do apagamento. Trata-se de um dizer que se produz na materialidade visual e que convoca o olhar a interpretar, tensionar e deslocar sentidos. Ao ocupar o espaço urbano, essa composição afirma o direito de significar e de existir na linguagem. Desse modo, o ponto

se fecha ao apresentar que a arte urbana não apenas representa a cidade, mas a produz discursivamente como espaço vivo, conflituoso e historicamente constituído.

3.2 Cidade: um espaço linguístico: os *bombs* (re)significando as cidades mato-grossenses

Neste tópico, discutiremos a cidade enquanto espaço linguístico e simbólico, analisando como os *Bombs* (grafismos-pichatórios) atuam como práticas discursivas que (re)significam os espaços urbanos mato-grossenses. A cidade não pode ser reduzida a um espaço físico composto por ruas, edificações e infraestrutura. Ela deve ser compreendida como um espaço simbólico e linguístico, no qual circulam discursos que produzem sentidos sobre pertencimento, exclusão e poder. Orlandi (1999, p. 13) afirma que “há uma tentativa de compreender como a cidade se simboliza e como a linguagem se especializa na cidade, reconhecendo-a como um espaço simbólico de interpretação”. Assim, analisar os *bombs* significa compreender de que modo esses gestos gráficos se inscrevem na cidade como práticas discursivas que tensionam a normatividade urbana e instauram sentidos de resistência.

As inscrições gráficas urbanas analisadas — como o *grapixo*, o *bomb*, o *throw-up* e o *tag reto* — configuram-se como práticas discursivas que ultrapassam a estética visual e instauram disputas simbólicas sobre o espaço e a memória coletiva das cidades mato-grossenses. Ao ocuparem muros, pontes e fachadas, esses gestos constroem uma cartografia da resistência, em que sujeitos periféricos inscrevem sua presença e reivindicam o direito à cidade. Tal perspectiva permite compreender que a linguagem urbana não se restringe à materialidade das tintas, mas se expande para outras formas de expressão, como a oralidade e a performance. Nesse sentido, as batalhas de rima, especialmente as realizadas em Cáceres-MT, emergem como continuidade dessas práticas insurgentes, articulando palavra e imagem em um mesmo gesto enunciativo de resistência e (re)significação do espaço público.

Nesse cenário, os *bombs* não se apresentam apenas como marcas visuais dispersas na paisagem urbana, mas como enunciados que materializam disputas ideológicas inscritas no espaço da cidade. Conforme afirma Pêcheux (1997b, p. 82), o discurso só pode ser compreendido a partir das condições de produção que o atravessam e o determinam historicamente. Reconhecer esse princípio implica situar os *bombs* em posições sociais específicas, marcadas por desigualdades, exclusões e silenciamentos recorrentes. Os sujeitos que os produzem inscrevem no muro experiências sociais que não

encontram lugar nos discursos oficiais da cidade. A força simbólica dessas inscrições não reside apenas na forma gráfica, mas na memória histórica que mobilizam. Trata-se de um dizer que emerge das margens e tensiona sentidos estabilizados sobre ordem, legalidade e pertencimento urbano. Ao se materializar no espaço público, o *bomb* confronta hierarquias discursivas e produz deslocamentos no campo do visível. Assim, cada inscrição afirma uma presença simbólica que insiste em significar, mesmo diante das tentativas de apagamento.

A distinção proposta por Orlandi (1999) entre discurso urbano e discurso da cidade é fundamental para compreender o papel dos *bombs*. O discurso urbano institucional busca organizar os espaços segundo interesses econômicos, políticos e estéticos, sustentando a ideia de uma cidade ordenada, limpa e controlada. O discurso da cidade, ao contrário, é constituído pelas práticas sociais cotidianas e pela produção simbólica dos habitantes, que reconfiguram os sentidos atribuídos ao espaço. É nesse segundo nível que os *bombs* se inscrevem: como contradiscursos que escapam ao controle institucional e instauram leituras alternativas sobre a cidade.

Essa disputa discursiva revela-se no contraste entre a cidade planejada e a cidade vivida. O discurso oficial privilegia a estética da modernidade e da “limpeza visual”, enquanto os *bombs* introduzem marcas que tornam visíveis os sujeitos invisibilizados. Para Orlandi (1999, p. 4), “o discurso do urbano reduz-se a um discurso técnico, que não chega a ser uma resposta real do político, restringindo-se ao domínio dos efeitos do imaginário”. Ou seja, o planejamento urbano tende a apagar as contradições sociais. Os *bombs*, ao contrário, reinscrevem essas contradições no espaço público, funcionando como memória discursiva de práticas de resistência.

A memória desempenha um papel central nessa análise. Conforme Orlandi (2005, p. 43), “o discurso remete sempre a outros discursos: sua constituição é interdiscursiva”. Isso significa que cada *bomb* não é um enunciado isolado, mas um gesto que retoma e reinscreve um “já-dito” no espaço urbano. Ao grafar seu nome ou pseudônimo em um muro, o sujeito mobiliza uma rede de memórias discursivas ligadas a práticas de exclusão, contestação e pertencimento. O *bomb*, assim, é memória materializada na cidade, que desafia o esquecimento imposto pelo discurso oficial.

Além disso, os *bombs* devem ser compreendidos como efeitos da ideologia. Para Pêcheux (1997b, p. 111), “o sujeito é constituído pela linguagem e pela ideologia, de forma que sua fala sempre reflete a posição social que ocupa”. O mesmo ocorre no gesto de picar: o sujeito que inscreve o *bomb* não fala de um lugar neutro, mas de uma posição

marcada por sua inserção social, econômica e política. Essa inscrição, ainda que criminalizada, é efeito de formações discursivas que permitem ao sujeito significar sua existência na cidade.

A dimensão subjetiva dessas práticas também merece destaque. Orlandi (1999, p. 8) observa que “o urbano dá a referência, permite a unidade imaginária que desencadeia a possibilidade do sujeito identificar-se urbanamente, mas essa mesma injunção resulta em uma perda de sentido e tristeza do sujeito”. Nesse quadro, os *bombs* funcionam como recursos de reconfiguração identitária. Eles permitem que sujeitos periféricos recuperem visibilidade e construam pertencimento em um espaço que, muitas vezes, lhes nega a cidadania plena. O muro grafado deixa de ser apenas uma superfície e se torna lugar de interpelação, onde o sujeito se inscreve e se faz reconhecer.

Nas cidades mato-grossenses, essa disputa se manifesta de maneira particularmente intensa e visível. Em bairros periféricos de Cáceres, Cuiabá e Várzea Grande, os *bombs* se inscrevem em muros, pontes e fachadas como enunciados que interpelam a ordem social e simbólica da cidade. Esses gestos não surgem de forma aleatória, mas se produzem em contextos marcados por desigualdades históricas e por processos recorrentes de exclusão. Ao ocupar o espaço urbano, os *bombs* funcionam como contradiscursos que tensionam a hierarquia da cidade planejada e normatizada. Neles, a paisagem urbana deixa de ser neutra e passa a operar como lugar de conflito e significação. Ao mesmo tempo, essas inscrições reafirmam a presença de sujeitos que historicamente foram relegados às margens. Trata-se de um dizer urbano que produz sentidos outros sobre a cidade e sobre quem tem o direito de nela existir e significar.

O silêncio produzido e sustentado pelos discursos oficiais é continuamente tensionado por essas práticas de inscrição urbana. Como aponta Orlandi (1999, p. 10), “o silêncio é a marca do não-dito, do que é excluído do discurso, mas que insiste em significar”, indicando que aquilo que não encontra lugar na palavra institucional retorna por outras vias. Nesse horizonte, o *bomb* opera como gesto de ruptura desse silêncio, pois inscreve na materialidade da cidade dizeres que foram historicamente negados ou interditados. Ao surgir no muro, ele faz emergir presenças que a ordem urbana tenta apagar, como a juventude periférica e suas experiências cotidianas. Trata-se de um dizer que não pede autorização, mas irrompe como necessidade de significar. Ao denunciar desigualdades, violências e exclusões, o *bomb* desloca o silêncio imposto e transforma o muro em lugar de enunciação. Assim, o que era silenciado passa a circular, produzindo sentidos e instaurando novas possibilidades de leitura da cidade.

Portanto, os *bombs* não podem ser reduzidos à categoria simplificadora do vandalismo. Eles se constituem como enunciados que instauram sentidos, produzem memória e tornam visíveis as tensões constitutivas da vida urbana. Ao serem inscritos nos muros, fazem emergir conflitos que atravessam o cotidiano das cidades e revelam disputas simbólicas em torno do espaço público. Sua análise permite compreender que a cidade não é neutra nem homogênea, mas um campo ideológico no qual se confrontam projetos, vozes e formas de pertencimento. Ao reinscreverem dizeres historicamente silenciados, os *bombs* produzem deslocamentos de sentido e reconfiguram modos de ler o urbano. Nesse movimento, as cidades mato-grossenses passam a ser significadas como espaços de disputa. O espaço urbano se afirma, assim, como lugar discursivo atravessado por conflitos, resistências e memórias em permanente construção.

3.3 Batalhas de rima e os *bombs* na cidade de Cáceres-MT-Brasil

Compreender os *bombs* como enunciados urbanos permite reconhecer a cidade enquanto espaço discursivo atravessado por conflitos, memórias e resistências. Essas inscrições, produzidas por sujeitos periféricos, desestabilizam a ordem simbólica instituída e instauram novos sentidos sobre pertencimento e visibilidade. A partir dessa perspectiva, a arte urbana se amplia para além dos muros, articulando-se a outras formas expressivas que também operam na disputa por reconhecimento e direito à palavra. É nesse entrecruzamento entre linguagem, corpo e território que surgem as batalhas de rima, práticas discursivas que, assim como os *bombs*, inscrevem a resistência simbólica no espaço público e constroem novas possibilidades de enunciação na cidade de Cáceres-MT.

As batalhas de rima, enquanto prática cultural e discursiva vinculada à cultura hip hop, constituem-se como espaços de resistência simbólica, produção de identidades e disputas de sentido no espaço urbano. Originadas nos subúrbios norte-americanos, essas práticas chegaram ao Brasil e se expandiram em diferentes regiões, assumindo características locais que dialogam tanto com as tradições globais do hip hop quanto com as condições históricas e sociais específicas de cada cidade. Em Cáceres-MT, a denominada *Batalha da Duque*, realizada na Praça Duque de Caxias, exemplifica esse processo de apropriação e ressignificação cultural, articulando o improviso poético com a inscrição gráfica dos *bombs*, produzidos em folhas de papel ou diretamente nos muros da cidade.

A análise dessas batalhas permite compreender que elas não se restringem a competições musicais, mas funcionam como arenas discursivas em que sujeitos, frequentemente marginalizados, inscrevem-se socialmente por meio da linguagem. De acordo com Pêcheux (1997b), os sentidos nunca são neutros, mas atravessados por formações ideológicas que delimitam o que pode ou não ser dito. Nesse sentido, as rimas improvisadas e os *bombs* não apenas manifestam criatividade estética, mas também instauram um confronto ideológico com os discursos hegemônicos que tendem a silenciar ou invisibilizar os jovens periféricos.

A Batalha da Duque, realizada em um espaço público central de Cáceres, adquire relevância porque transforma a praça em lugar de enunciação e visibilidade. Orlandi (2005) afirma que o discurso é marcado pela polissemia, isto é, pela abertura para múltiplos sentidos, e que todo gesto enunciativo comporta o equívoco e a incompletude. Essa noção é fundamental para compreender as batalhas de rima, pois nelas a improvisação gera deslocamentos inesperados de sentido, rompendo com as tentativas de estabilização discursiva e revelando tensões sociais subjacentes. O jogo verbal, articulado às inscrições gráficas dos *bombs*, mostra que a cidade não é apenas cenário, mas espaço ativo de disputas simbólicas.

Em Cáceres, a prática mantém um caráter mais insurgente, no qual o imprevisto e a inscrição gráfica se articulam como estratégia de resistência cultural. Essa especificidade local indica que as batalhas não se configuram de maneira homogênea, mas se organizam segundo as condições de produção que lhes dão origem. Pêcheux (1997b) sustenta que os discursos se constituem a partir de suas condições históricas e ideológicas de emergência, o que implica situar cada prática em seu contexto social. Nesse caso, a precariedade das opções de lazer, a escassez de políticas culturais e a marginalização da juventude cacerense compõem o terreno de emergência da Batalha da Duque, inscrevendo-a em formações discursivas específicas que atravessam o urbano.

Nas batalhas de rimas como “Batalha da Duque”, um movimento artístico que ocorre na praça Duque de Caxias na cidade de Cáceres-MT, são produzidos os *bombs* em folhas A4, tendo o estilo *bomb*. Podemos observar na figura 13.

Figura 13 - Viva o rap.



Fonte: (Registro do autor, 2023).

Os *bombs* produzidos no contexto das batalhas funcionam como prolongamento material das rimas. Se a palavra falada se dissipa no instante do imprevisto, a inscrição gráfica materializa o gesto enunciativo e o torna persistente na paisagem urbana. Essa duplicidade — o efêmero da oralidade e a durabilidade da inscrição — constitui um mecanismo de resistência simbólica que amplia a memória coletiva das práticas de hip hop em Cáceres. Orlandi (2005) observa que a memória discursiva opera como retorno do já-dito, atualizado em novas condições de enunciação. Assim, cada *bomb* realizado durante as batalhas reinscreve enunciados anteriores e projeta novos sentidos, em diálogo com a história e com a luta por reconhecimento.

Outro aspecto central é a função do silêncio. Orlandi (2005) lembra que o silêncio não é ausência de linguagem, mas lugar simbólico em que sentidos também são produzidos. Nas batalhas de rima, o silêncio do público entre uma rima e outra, ou diante de uma inscrição gráfica provocativa, não significa vazio, mas momento de interpretação, de deslocamento e de produção de novos sentidos. Esse silêncio interpretativo é parte constitutiva do processo discursivo, pois abre espaço para a polissemia e para o questionamento das evidências ideológicas.

A inscrição dos *bombs* em folhas A4 na figura 13, durante a Batalha da Duque, pode ser situada no interior das formações ideológicas que atravessam o espaço urbano. Pêcheux (1997b) sustenta que o sujeito não fala a partir de uma interioridade autônoma, mas de posições determinadas no interior de formações discursivas historicamente

constituídas. Os jovens que produzem esses *bombs* se inscrevem em uma formação discursiva marcada pela resistência periférica, em confronto com discursos hegemônicos que associam ordem urbana, limpeza e padronização estética à ideia de cidade legítima. Ao recorrer ao papel como suporte — e não apenas aos muros —, esses sujeitos deslocam as condições materiais da inscrição, produzindo uma estratégia que reconfigura o gesto gráfico. Trata-se de uma prática que não abandona a dimensão contestatória, mas a reinscreve em novas materialidades, tensionando os limites impostos pela repressão e pela criminalização.

A pluralidade de enunciados presentes nas batalhas demonstra que a cidade é atravessada por disputas ideológicas incessantes. Como destaca Orlandi (2005), a polissemia é constitutiva do discurso, e nenhum enunciado pode ser reduzido a um único sentido. Assim, as rimas e os *bombs* não apenas comunicam mensagens explícitas, mas também abrem possibilidades interpretativas múltiplas, que variam conforme a posição social e ideológica dos sujeitos que as recebem. Esse caráter polissêmico é o que garante a vitalidade das batalhas e sua potência de resistência cultural.

Portanto, as batalhas de rima em Cáceres, articuladas à produção dos *bombs*, configuram-se como práticas discursivas que mostram a resistência simbólica da juventude periférica frente às tentativas de silenciamento. Elas transformam a cidade em espaço linguístico, no qual o improviso verbal e a inscrição gráfica instauram sentidos outros, questionando a hegemonia dos discursos oficiais e afirmando identidades coletivas. A singularidade da Batalha da Duque reside, assim, na capacidade de articular oralidade, escrita e visualidade em um mesmo gesto enunciativo, produzindo uma memória discursiva que ressignifica tanto o espaço urbano quanto os sujeitos que nele se inscrevem.

3.4 Movimento “*VG Reina*”: batalha de *bombs*

As batalhas de rima, ao integrarem oralidade, escrita e visualidade, demonstram que a cidade se constitui como espaço simbólico em constante disputa, no qual sujeitos periféricos produzem sentidos de resistência e pertencimento. Esses gestos enunciativos, marcados pela improvisação e pela polissemia, reafirmam a potência criativa das juventudes urbanas e sua capacidade de (re)significar o espaço público por meio da arte. Em diálogo com essas práticas, outros movimentos também emergem em diferentes

contextos do estado, ampliando as formas de ocupação simbólica e de visibilidade das periferias. É nesse cenário que se insere o movimento VG Reina, em Várzea Grande, cuja atuação articula arte, coletividade e enfrentamento das desigualdades por meio das batalhas de *bombs*.

O movimento de grafite VG Reina, de Várzea Grande, consolida-se como uma das expressões mais significativas da arte urbana no estado de Mato Grosso. Surgido a partir da mobilização de artistas locais, o coletivo ultrapassa a dimensão estética e se afirma como prática de resistência e de produção simbólica no espaço urbano. Sua atuação não se limita ao grafite como forma de embelezamento da cidade, mas se projeta como ação político-discursiva que coloca em circulação sentidos ligados à diversidade, à inclusão e ao enfrentamento de desigualdades históricas. Nesse contexto, as intervenções do grupo e, em especial, a realização das batalhas de *bombs*, constituem práticas enunciativas que transformam o espaço público em arena de disputas ideológicas e de afirmação identitária.

O próprio nome “Reina” não é fortuito. Ele carrega uma dimensão de empoderamento, remetendo à realeza, à resiliência e à força de comunidades marginalizadas, em especial das mulheres, que encontram no coletivo um espaço de visibilidade e expressão. Ao inscrever esse nome no circuito da arte urbana, os integrantes do movimento produzem um deslocamento discursivo: do lugar de silenciamento e subalternização, para o lugar de enunciação e resistência. Conforme Pêcheux (1997), todo discurso está atravessado por formações ideológicas que determinam as condições de produção dos sentidos. Assim, o gesto de nomear-se como “Reina” funciona como contra-discurso em relação às formações hegemônicas que, historicamente, apagaram ou reduziram as vozes periféricas no cenário cultural.

A atuação do grupo se materializa em intervenções urbanas espalhadas por Várzea Grande, em muros, fachadas e espaços públicos que passam a funcionar como suportes discursivos. Essas superfícies são ressignificadas pelos grafiteiros e grafiteiras, que nelas projetam narrativas de pertencimento e denúncia. Orlandi (2005) lembra que a cidade não é neutra: ela é um espaço simbólico em que se confrontam discursos oficiais, marcados pelo desejo de homogeneização, e discursos insurgentes, que instauram polissemia e equívoco. É nesse embate que o VG Reina atua, tensionando a paisagem urbana com cores, letras estilizadas e mensagens que desestabilizam o silêncio imposto pelos poderes instituídos.

Entre as ações promovidas pelo coletivo, destaca-se a Batalha de *Bombs*, realizada na Rua Engenheiro Ricardo Franco, 546. Trata-se de uma competição artística que reúne grafiteiros e pichadores locais, convertendo a rua em um verdadeiro campo de batalha estética e discursiva. A dinâmica é marcada pela intensidade: cada participante tem apenas 60 segundos para produzir sua intervenção, a partir de uma palavra sorteada que deve ser transformada em arte. Esse tempo reduzido exige agilidade, precisão técnica e capacidade criativa, além de colocar o artista sob forte pressão emocional. Conforme aponta Orlandi (2005), o discurso é sempre atravessado pela incompletude e pelo equívoco; nesse contexto, a improvisação e a urgência dos *bombs* tornam visível essa condição constitutiva, já que cada traço pode deslizar de sentido, produzindo efeitos inesperados.

A avaliação das obras é realizada por um júri que observa critérios como tamanho, traço, estética e tempo de execução. No entanto, mais do que a competição em si, a Batalha de *Bombs* se configura como espaço de sociabilidade e reconhecimento mútuo. Ali, os jovens artistas não apenas demonstram suas habilidades, mas também disputam posições de visibilidade dentro do circuito urbano. Pêcheux (1997b) ressalta que os sentidos se constituem a partir das posições ideológicas ocupadas pelos sujeitos; desse modo, ao inscreverem seus nomes e estilos em público, os participantes do VG Reina produzem deslocamentos nas relações de poder que marcam a cidade, afirmando-se como sujeitos enunciadoreis em um espaço que muitas vezes os nega.

Através do movimento Vg reina, ocorrem as batalhas de *bomb*, onde se reúne diversos participantes grafiteiros e pichadores. Segue na figura 14, da Batalha de Bomb.

Figura 14 - Batalha de *bomb* em Várzea Grande.



Fonte: Movimento Vg Reina. (2024)⁵

A Figura 6, que registra uma das batalhas realizadas em Várzea Grande, permite compreender a densidade simbólica desse evento. A imagem mostra um grupo de jovens reunidos em torno da produção dos *bombs*, em uma atmosfera marcada pela coletividade e pelo improviso. O espaço da rua é transformado em palco e suporte discursivo, em que a arte urbana se mistura à vivência cotidiana. A análise desse registro mostra que a batalha não é apenas um espetáculo visual, mas um gesto político: ao ocupar o espaço público com cores, formas e palavras, os participantes instauram uma contra-memória que rompe com o apagamento histórico dos sujeitos periféricos. Como observa Orlandi (2005), o silêncio imposto pela cidade pode ser rompido por práticas discursivas que instauram sentidos outros, e é exatamente isso que ocorre nesse contexto.

⁵ Movimento VG Rreina. Batalha de *bomb*. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-gHCviP1ZY/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==>. Acessado em 13 de jan. 2024).

Já a figura 15 mostra a produção individual dos *bombs*, realizada por dois grafiteiros locais durante a batalha. A figura mostra letras volumosas, contornos marcados e cores intensas, características próprias dessa modalidade. A rapidez da execução, aliada ao impacto visual, confere à obra um caráter de urgência, como se a inscrição dissesse: “estamos aqui e precisamos ser vistos”. Essa dimensão política é fundamental, pois, como lembra Pêcheux (1997), os sentidos não existem fora da luta de classes e das formações ideológicas que atravessam a sociedade. O *bomb*, nesse caso, não é apenas uma marca estética, mas um enunciado que denuncia desigualdades e reivindica reconhecimento.

Figura 15 - Batalha de *BOMB* Vg Reina.



Fonte: Movimento Vg Reina. (2024).⁶

A análise das duas figuras mostra que as batalhas de *bombs* não se limitam a momentos de lazer ou competição artística, mas operam como práticas discursivas de resistência simbólica. A coletividade registrada na Figura 08 mostra o caráter comunitário do evento, em que diferentes sujeitos se reconhecem e se fortalecem por meio da arte. Já a Figura 07 enfatiza a dimensão individual da inscrição, em que cada artista projeta sua identidade e disputa espaço no campo simbólico da cidade. Juntas, essas práticas mostram que o VG Reina atua em múltiplas frentes: fortalecendo laços comunitários, promovendo empoderamento individual e tensionando os discursos hegemônicos que estruturam o espaço urbano.

Diferentemente de outros grupos, como o Grafite 165 Gang de Cuiabá, que centra suas ações na valorização da produção local e em encontros de formação, o VG Reina

⁶ Movimento Vg Reina. Batalha de *BOMB*. Disponível em: <

aposta no formato competitivo das batalhas como estratégia de mobilização e visibilidade. Essa escolha discursiva é significativa: enquanto o 165 Gang busca consolidar um circuito artístico institucional, o VG Reina mantém-se em um espaço mais insurgente, em que o imprevisto, a velocidade e a pressão do tempo curto evidenciam a precariedade e, ao mesmo tempo, a potência da vida periférica. Orlandi (2005) sublinha que a polissemia é constitutiva da linguagem, e nesse sentido as batalhas de *bombs* do VG Reina são práticas polissêmicas que tanto afirmam identidades quanto produzem deslocamentos e tensões.

O movimento VG Reina pode ser compreendido como prática de resistência, comunicação e celebração coletiva. Suas intervenções urbanas e batalhas de *bombs* instauram sentidos que rompem com o silêncio imposto às periferias e afirmam a potência criativa de sujeitos historicamente marginalizados. Ao transformar muros, fachadas e ruas em suportes discursivos, o grupo não apenas produz arte, mas também disputa a memória e o futuro da cidade. Nesse gesto, materializa-se a afirmação de Pêcheux (1997b), para quem os discursos são sempre atravessados por relações de poder e luta de classes. O VG Reina, ao inscrever seus enunciados no espaço urbano, mostra que a arte de rua é, antes de tudo, uma forma de resistência e de reinscrição simbólica dos sujeitos na história social.

3.5 Movimento de grafite “165 Gang”

O movimento VG Reina mostra como a arte urbana pode funcionar como prática discursiva de resistência e de afirmação identitária, transformando o espaço público em arena de disputas simbólicas e de enunciação coletiva. Suas batalhas de *bombs* instauram sentidos outros sobre a cidade, ao mesmo tempo em que fortalecem laços comunitários e projetam novas formas de visibilidade para sujeitos historicamente marginalizados. Essa dinâmica de ocupação estética e política não se restringe a Várzea Grande, mas também se manifesta em outras regiões mato-grossenses, assumindo formatos distintos e complementares. Em Cuiabá, o Movimento 165 Gang consolida-se como exemplo dessa ampliação, ao articular o grafite à formação cultural e ao pertencimento territorial, reafirmando a arte urbana como instrumento pedagógico e de resistência simbólica.

O “Movimento de Grafite 165” constitui-se como um dos coletivos urbanos mais representativos de Cuiabá, capital de Mato Grosso. Seu nome remete ao código telefônico regional da cidade, estabelecendo, assim, uma ligação direta entre o grafite e a identidade territorial cuiabana. Tal escolha não é apenas simbólica, mas também discursiva, pois

reinscreve na memória social a presença de um grupo que se apropria da arte urbana para afirmar vínculos identitários e regionais. Nessa perspectiva, compreende-se que a denominação “165” funciona como um gesto de inscrição que articula a produção estética à materialidade do território.

O movimento 165 Gang nasce em um cenário de transformações urbanas, no qual a juventude periférica busca meios de expressão que ultrapassem os limites das instâncias oficiais de cultura. O grafite, nesse contexto, mostra-se como prática discursiva de resistência, de comunicação e de ocupação do espaço público. Pêcheux (1997b) aponta que o discurso está sempre atravessado por formações ideológicas, sendo resultado de disputas por significação. Ao inscrever seus traços nos muros da capital, os integrantes do coletivo não apenas criam imagens, mas instauram leituras alternativas da cidade, tensionando sentidos hegemônicos e construindo espaços simbólicos de pertencimento.

A atuação do movimento vai além da intervenção visual nos muros. O 165 Gang promove encontros, oficinas e atividades formativas, nas quais os participantes compartilham técnicas e experimentam novas formas de expressão. Essas práticas demonstram que o grafite não se limita a um recurso estético, mas pode ser compreendido também como ação pedagógica e comunitária. Ao possibilitar a troca de saberes, o movimento amplia as condições de enunciação de sujeitos periféricos, criando redes de apoio e fortalecendo vínculos coletivos.

Um exemplo significativo dessa atuação é o Encontro de *Sketchs*, registrado na Figura 16.

Figura 16 -Encontro de *Sketchs*

Fonte: Movimento GANG 165 (2024).⁷

Realizado no espaço Primavera Grill, na Cidade Alta, em período pós-pandemia, o evento reuniu jovens grafiteiros que, munidos de papéis, canetas e tintas, dedicaram-se à prática coletiva do desenho. A imagem mostra um ambiente descontraído, marcado pela circulação de saberes e pela produção compartilhada. Mais do que um exercício técnico, esse encontro pode ser analisado como gesto de resistência simbólica, na medida em que cria condições de visibilidade para sujeitos e práticas frequentemente marginalizados.

A análise discursiva da figura 8 situa esse evento como prática de reinscrição do grafite no espaço urbano. Distante da imagem criminalizada que frequentemente lhe é atribuída, o coletivo constrói um espaço em que a arte urbana passa a circular como linguagem socialmente legitimada, vinculada à formação cultural e à valorização da identidade local. Pêcheux (1997b) assinala que os sentidos não são fixos, mas se produzem e se deslocam conforme as condições históricas e ideológicas de produção. Nesse caso, o encontro desloca a significação do grafite do campo da ilegalidade para o campo do reconhecimento artístico e comunitário. O que se altera não é apenas a prática

⁷ GANG 165. Encontro de Sketchs. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CXOWxBIFpST/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFlZA==>. Acessado em 16 de jan. 2025.

em si, mas o regime de leitura que a envolve, produzindo novos efeitos de sentido sobre arte, juventude e cidade.

Outro aspecto fundamental do movimento é o caráter inclusivo. O 165 Gang acolhe jovens em situação de vulnerabilidade, oferecendo-lhes a possibilidade de se constituírem como sujeitos de enunciação por meio da arte. A prática coletiva, ao mesmo tempo em que fortalece a identidade individual, promove a construção de um pertencimento comunitário. A cidade, assim, torna-se palco de novas formas de subjetivação, nas quais sujeitos antes silenciados encontram a possibilidade de se afirmar social e simbolicamente.

A comparação entre o 165 Gang e outros movimentos descritos neste capítulo, como o VG Reina em Várzea Grande e as batalhas de rima em Cáceres, mostra a diversidade de estratégias que compõem a cena urbana mato-grossense. Enquanto o VG Reina organiza batalhas rápidas de *bombs*, marcadas pela agilidade e pelo improviso, o 165 Gang se dedica a processos mais prolongados de formação e troca de saberes. Ambos, porém, compartilham a mesma lógica discursiva: ocupar a cidade como espaço simbólico de resistência e (re)significação.

Dessa forma, o “Movimento de Grafite 165” mostra-se como um coletivo que atua na fronteira entre arte e política. Suas intervenções e encontros permitem compreender o grafite não apenas como estética marginal, mas como prática discursiva que constitui sujeitos, produz sentidos e reinscreve a cidade em novas perspectivas. Ao transformar Cuiabá em espaço de circulação de discursos contra-hegemônicos, o 165 Gang reafirma que a arte urbana é também gesto político e pedagógico, abrindo caminhos para a valorização de identidades coletivas e para a resistência cultural no território mato-grossense.

O percurso analítico desenvolvido ao longo deste capítulo permitiu compreender que os *bombs* e demais práticas gráficas urbanas em Mato Grosso não se reduzem a simples manifestações estéticas ou atos marginais. Ao contrário, configuram-se como práticas discursivas que mostram os conflitos, disputas e ressignificações que atravessam a cidade. Cada movimento abordado — do *grapixo* ao *throw-up*, das batalhas de rima ao coletivo VG Reina, até a atuação do 165 Gang — mostra diferentes modos de ocupação simbólica do espaço urbano, sempre tensionando os discursos oficiais e instaurando outras possibilidades de pertencimento.

Desse modo, o Capítulo encerra-se reafirmando a cidade como território discursivo em constante disputa. Os sujeitos, ao inscreverem seus traços e vozes nos

muros, praças e encontros culturais, constroem não apenas imagens ou performances, mas sentidos de resistência e existência. Essa pluralidade de enunciações demonstra que a arte urbana é também um campo político, em que memórias são atualizadas e identidades se fortalecem diante das tentativas de silenciamento.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE E DISCUSSÃO DO MATERIAL: OS DISCURSOS DOS BOMBS SIGNIFICANDO NAS CIDADES MATO-GROSSENSSES

Conforme delineado no início dessa dissertação, o recorte analítico desta pesquisa voltou-se, inicialmente, para os *bombs* produzidos na cidade de Cáceres, compreendidos como materialidades discursivas inscritas no espaço urbano e atravessadas por determinações históricas, ideológicas e simbólicas. No entanto, ao longo do processo de construção do corpus, constatou-se que a quantidade de registros disponíveis nesse contexto específico não permitia apreender, de modo mais consistente, regularidades discursivas, deslocamentos de sentido e efeitos de significação no funcionamento do discurso urbano. Diante dessa limitação, tornou-se necessário ampliar o corpus, não como abandono do recorte inicial, mas como estratégia analítica que possibilitasse compreender o funcionamento dos *bombs* em diferentes condições de produção no espaço urbano mato-grossense.

A ampliação do corpus incluiu, portanto, materialidades provenientes das cidades de Várzea Grande e Cuiabá, permitindo observar como os sentidos dos *bombs* se constituem, se estabilizam ou se deslocam em contextos urbanos distintos, ainda que atravessados por formações ideológicas semelhantes. O corpus analítico final é composto por três *bombs*, sendo um de cada cidade analisada, Cáceres, Várzea Grande e Cuiabá, e por três vídeos que circulam nas plataformas digitais YouTube e Instagram, nos quais essas práticas são narradas, registradas e reinscritas em outros regimes de visibilidade. Essas inscrições não são tomadas como objetos isolados ou meramente ilustrativos, mas como gestos de enunciação inscritos em formações discursivas específicas, que delimitam o que pode ser dito, visto e significado nos muros da cidade. A comparação entre esses espaços possibilita analisar o funcionamento discursivo dos *bombs* em relação às políticas de visibilidade, controle e apagamento.

Além das inscrições gráficas, o corpus inclui três vídeos que circulam nas plataformas digitais como YouTube e Instagram, compreendidas, no âmbito da Análise de Discurso, como espaços de circulação, retomada e reinscrição dos dizeres. Cada vídeo corresponde a um contexto urbano distinto e opera como materialidade discursiva complementar, na medida em que atualiza e reorganiza sentidos sobre os *bombs* fora do suporte do muro. Entre esses materiais, destaca-se uma entrevista produzida pelo movimento VG Reina, entendida como discurso já publicizado por seus próprios

produtores e inserido em uma rede de circulação discursiva que articula arte urbana, identidade e resistência no espaço digital.

Os materiais audiovisuais analisados integram o corpus na condição de documentos públicos, uma vez que se encontram disponibilizados de forma aberta em plataformas digitais, sem restrição de acesso. Trata-se de conteúdos já publicizados por seus próprios produtores, não havendo intervenção do pesquisador em sua produção, edição ou circulação, tampouco contato direto com os sujeitos envolvidos. Nesse sentido, a pesquisa caracteriza-se como estudo de natureza documental, fundamentado na análise de material de domínio público. Assim, tanto os *bombs* quanto os vídeos são tomados como materialidades discursivas públicas, examinadas a partir de suas condições de produção, das posições de sujeito que nelas se constituem e dos efeitos de sentido que emergem na relação entre linguagem, cidade e ideologia. A análise, portanto, volta-se ao funcionamento discursivo desses enunciados, observando como significam, circulam e produzem resistências no espaço urbano mato-grossense.

Dando sequência ao percurso teórico construído, o Capítulo 3 dedica-se à leitura dos materiais coletados sob a perspectiva da Análise de Discurso materialista, sobretudo a partir das reflexões de Orlandi (1999; 2005). Busca-se compreender como os *bombs* se inscrevem na paisagem urbana, instaurando efeitos de sentido que dão forma a tensões sociais, disputas ideológicas e processos de (re)significação da cidade. Nessa direção, o foco recai sobre os gestos enunciativos pelos quais sujeitos ocupam o espaço público e atualizam memórias discursivas, identidades e sentidos de pertencimento

Cada material é tomado a partir de sua materialidade discursiva, considerando as condições de produção, de formulação e de circulação, conforme propõe Orlandi (2005). Nessa perspectiva, os sentidos não se apresentam como dados naturais ou transparentes, mas constituem-se atravessados pela memória discursiva e pela ideologia. Desse modo, os *bombs* deixam de ser compreendidos apenas como formas visuais inscritas no espaço urbano e passam a ser analisados como gestos de linguagem que instauram posições de sujeito, produzindo sentidos sobre pertencimento, visibilidade e resistência. A cidade, assim, não se configura como simples cenário dessas práticas, mas como espaço de enunciação no qual os sujeitos se inscrevem simbolicamente e disputam modos de dizer e de existir.

Os resultados das análises permitem compreender que os discursos produzidos pelas práticas grafiteiras não se inscrevem de modo neutro no espaço urbano, mas funcionam como contraponto às narrativas hegemônicas que tendem a silenciar e

invisibilizar sujeitos periféricos. Nessa direção, conforme aponta Eni Orlandi (1999), não há discurso dissociado da ideologia, uma vez que todo dizer se constitui em formações ideológicas historicamente determinadas. A prática grafiteira, assim, pode ser compreendida como gesto político de linguagem, no qual o sujeito se reinscreve no urbano, deslocando sentidos estabilizados sobre ordem, propriedade e pertencimento. Ao marcar o espaço da cidade, esses discursos produzem processos de subjetivação e resistência, ao mesmo tempo em que promovem formas de reapropriação simbólica dos territórios. Trata-se, portanto, de práticas que tensionam o visível e o dizível, instaurando outras possibilidades de significar a cidade e os sujeitos que nela habitam.

Antes de avançar para a análise dos *bombs* enquanto práticas discursivas nas cidades mato-grossenses, faz-se necessário contextualizar o campo mais amplo da arte urbana e suas implicações discursivas, históricas e jurídicas. Essa retomada permite compreender como as diferentes manifestações visuais — *grafite*, *pichação* e *bomb* — se constituem como modos de inscrição simbólica no espaço público, atravessados por disputas de sentido e por relações de poder. Tal abordagem torna possível perceber que o *bomb*, enquanto gesto de escrita urbana, não emerge de forma isolada, mas participa de uma rede de práticas e significações que tensionam as fronteiras entre arte e vandalismo, visibilidade e silenciamento, resistência e controle. É nesse horizonte que se insere o tópico a seguir, dedicado a discutir as articulações entre arte urbana, legislação e discurso, situando as práticas grafiteiras e pichatórias no contexto das cidades mato-grossenses.

4.1 Arte Urbana, Legislação e Discurso: As Condições de Produção dos Sentidos nas Práticas Grafiteiras e Pichatórias

Ao compreender o discurso como espaço de constituição de sentidos, o sujeito como efeito da linguagem e a memória como instância de retomada e ressignificação do já-dito, abre-se a possibilidade de analisar práticas que extrapolam a oralidade e a escrita, manifestando-se também em inscrições visuais no espaço urbano. Os muros da cidade, nesse contexto, tornam-se suportes discursivos nos quais diferentes sujeitos atualizam memórias sociais e ideológicas, inscrevendo-se em posições de resistência e de visibilidade. É nesse horizonte que se insere a análise da arte urbana — *grafite*, *pichação* e *bomb* —, entendida como prática discursiva que materializa disputas de significação e reivindica o direito de existir e de dizer na cidade.

Neste tópico, discute-se de que modo as práticas de grafite e pichação, inscritas no espaço urbano, constituem-se como enunciados simbólicos produzidos em condições históricas e ideológicas específicas. Essas inscrições não operam como marcas isoladas, mas como gestos de linguagem atravessados por disputas de sentido e por uma memória discursiva que ora as reconhece como expressão artística, ora as desloca para o campo da criminalização. Nesse funcionamento, os muros da cidade tornam-se lugares de enunciação nos quais se confrontam discursos institucionais, jurídicos e sociais, produzindo efeitos de legitimação ou de silenciamento. Para tanto, analisam-se as distinções históricas, discursivas e legais que se estabeleceram em torno dessas manifestações, considerando os marcos normativos que as regulam e os sentidos que deles derivam. Tal análise permite compreender como a legislação atua como instância de controle simbólico, organizando o dizível sobre a arte urbana e delimitando os lugares possíveis de circulação desses dizeres no espaço urbano.

O espaço urbano deve ser compreendido como ambiente atravessado por interações socioeconômicas, culturais e históricas, funcionando como lugar de materialização de discursos e de construção de representações da realidade social. Nesse processo, diferentes manifestações comunicativas — informativas, narrativas, poéticas ou argumentativas — emergem como práticas de linguagem que não apenas expressam, mas também produzem sentidos. Assim, a cidade se apresenta como território simbólico no qual discursos se confrontam, se deslocam e se reinscrevem, mobilizando efeitos de significação e mostrando as disputas que marcam o cotidiano citadino.

A cidade, portanto, é um espaço simbólico dotado de materialidade própria, capaz de moldar significados produzidos na interação com seus mecanismos urbanos. Orlandi (2001) observa que a cidade funciona como instância que deflagra processos de observação e de interpretação, e é nesse contexto que emerge a distinção histórica e social entre grafite e pichação. O primeiro, em geral, é reconhecido como manifestação artística, frequentemente associado a produções estéticas complexas; a segunda, por sua vez, é desqualificada como prática cultural, sendo vista como vandalismo e degradação do espaço urbano (Orlandi, 2001).

No Brasil, essa diferenciação também é sustentada pelo arcabouço jurídico. A Lei nº 9.605/1998 (Brasil, 1998), que trata dos crimes ambientais, estabelece sanções penais e administrativas para condutas consideradas lesivas ao patrimônio público e privado. Entre suas disposições, prevê reclusão de seis meses a um ano e/ou multa para aqueles que cometerem infrações relacionadas à degradação do patrimônio ou do meio ambiente.

Em 2011, no entanto, uma alteração importante foi incluída no Art. 65, reconhecendo que:

Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado (Brasil, 2011).

Esse dispositivo legal mostra uma inflexão significativa: ao passo que o grafite, quando institucionalizado e autorizado, é legitimado como expressão artística, a pichação continua a ser criminalizada. A seletividade é, pois, define quem pode ou não se inscrever simbolicamente na cidade. Se o grafite é celebrado quando contribui para a “valorização do patrimônio”, a pichação permanece associada à transgressão, refletindo disputas ideológicas em torno do espaço urbano.

Outros dispositivos legais continuam a sustentar esse viés patrimonialista que organiza os sentidos sobre o que pode ou não ser reconhecido como arte no espaço urbano. O Art. 62 do Código Penal, ao prever pena de reclusão de um a três anos, além de multa, para a destruição, inutilização ou deterioração de bens especialmente protegidos por lei, como arquivos, museus, bibliotecas ou instalações científicas, reafirma uma lógica de proteção voltada prioritariamente ao patrimônio institucionalizado. Nesse funcionamento, a legislação não apenas normatiza práticas, mas produz sentidos ao estabelecer quais manifestações merecem reconhecimento e quais são deslocadas para o campo da infração. As produções que emergem como denúncia, contestação ou resistência, por não se alinharem aos critérios oficiais de valorização cultural, permanecem à margem do respaldo jurídico. Desse modo, o discurso legal atua como instância de controle simbólico, delimitando os lugares possíveis da arte e regulando os modos pelos quais o urbano pode ser significado.

A consequência desse enquadramento é que, apesar de sua potencialidade expressiva, grafites e pichações ainda são frequentemente tratados como depredações ou atos de vandalismo. Como resultado, muitas dessas inscrições são apagadas ou suprimidas quando não correspondem ao que é considerado aceitável para o espaço público. A noção de arte, nesse contexto, deve ser compreendida como atravessada por formações discursivas que revelam os conflitos ideológicos sobre o que pode ou não ser legitimado como valor cultural.

É nesse ponto que a análise discursiva se torna fundamental. Compreende-se que as formações ideológicas conferem sentido ao enquadramento jurídico, ao mesmo tempo em que a memória discursiva mostra que essas práticas nunca deixaram de ser formas de

resistência. Assim, ainda que reguladas e punidas, grafite e pichação produzem deslocamentos simbólicos, questionando o que se entende por arte, cultura e cidadania.

Essa distinção se inscreve também no plano histórico e etimológico, revelando que os sentidos atribuídos às práticas urbanas não são naturais, mas produzidos ao longo do tempo. Conforme lembra Cálo (2005), o termo “pichação”, derivado de “piche”, já carrega desde o século XVIII uma carga semântica associada à sujeira e à degradação, sentidos que se estabilizam historicamente. A consolidação do verbo “pichar” no português brasileiro, ao longo do século XX, reforça essa filiação discursiva marcada pela desqualificação. Souza (2007) aponta que a pichação se vincula ao gesto rápido da escrita e do traço, enquanto o grafite se aproxima do campo da pintura e das artes plásticas, produzindo efeitos distintos de leitura. Githay (2002, p. 19) sintetiza essa oposição ao afirmar que “o grafite privilegia a imagem; a pichação, a palavra e ou a letra”. Nesse funcionamento, a diferença semântica e formal não apenas descreve práticas, mas sustenta um regime de sentidos que articula valorização cultural de um lado e marginalização social de outro, reinscrevendo hierarquias no modo de significar o urbano.

No espaço urbano de Cáceres-MT, essa oposição ganha materialidade em inscrições que tensionam os sentidos.

Figura 17 - “Vidas negras importam”



Fonte: (Registro do autor, 2023).

A pichação “Vidas negras importam”, registrada em Cáceres-MT, constitui um enunciado urbano que, embora graficamente simples, carrega densidade histórica, política e simbólica. Ao inscrever-se no espaço público, essa frase dialoga com o movimento global *Black Lives Matter*, surgido nos Estados Unidos em 2013 após episódios de violência policial contra a população negra, mas ganha especificidade no contexto brasileiro, onde a herança escravocrata e o racismo estrutural configuram um cenário de exclusão e genocídio da juventude negra. Trata-se, portanto, de uma prática discursiva que mobiliza uma memória social coletiva e a reinscreve em um muro, transformando a cidade em palco de resistência e visibilidade.

Do ponto de vista discursivo, a pichação deve ser compreendida a partir de suas condições de produção. Quem escreve? Para quem escreve? Em que lugar? Essas questões são fundamentais para compreender o funcionamento do enunciado. A inscrição “Vidas negras importam” emerge de sujeitos que, muitas vezes, não encontram canais institucionais de expressão e recorrem à cidade como suporte de dizer. Ao grafar essa frase em um muro, o sujeito anônimo se inscreve em uma formação discursiva marcada pela denúncia, pela urgência e pela resistência. Não se trata de uma manifestação estética despretensiosa, mas de uma enunciação política que disputa espaço com os discursos hegemônicos de segurança, ordem e limpeza urbana, que frequentemente classificam a pichação como vandalismo.

A materialidade do enunciado também merece destaque. A frase curta, objetiva e direta intensifica o efeito de interpelação: quem lê é imediatamente confrontado com um chamado ético-político que não admite indiferença. Diferente de um grafite colorido ou de formas elaboradas, essa pichação aposta na força da palavra escrita para produzir impacto. Nesse sentido, há uma retomada da função original da pichação como escrita insurgente, que se apropria de superfícies urbanas para desafiar o silêncio imposto e instaurar novos sentidos. O muro, aqui, deixa de ser mero limite físico para se constituir em superfície discursiva que revela as fissuras da sociedade.

Do ponto de vista estético, a escolha por uma inscrição verbal em vez de uma composição imagética também é significativa. A palavra “vidas” remete ao valor existencial, enquanto “negras” localiza a denúncia em um grupo historicamente marginalizado. O verbo “importam” desloca o enunciado para o campo da ética e da política, questionando as hierarquias raciais que sustentam a sociedade brasileira. A estrutura frasal simples e assertiva ecoa slogans de protesto, recuperando a tradição de manifestações sociais que ocupam ruas e muros para enunciar demandas coletivas.

Em termos de efeitos de sentido, a pichação tensiona diretamente a ordem urbana de Cáceres-MT. A cidade, que se organiza sob discursos de segurança, turismo e desenvolvimento, vê suas paredes ocupadas por um enunciado que lembra a exclusão sistemática da população negra, sobretudo jovens periféricos que enfrentam a violência policial e o abandono do Estado. Essa inscrição, portanto, inscreve-se em uma rede interdiscursiva que vai das lutas quilombolas à resistência contemporânea, passando pela memória da escravidão e pela denúncia das desigualdades persistentes. É nesse gesto que o enunciado ganha força: ao mesmo tempo em que remete a um movimento internacional, ancora-se em uma realidade local, revelando a transversalidade das lutas antirracistas.

Assim, a pichação “Vidas negras importam” não pode ser reduzida a uma marca estética ou a um ato de vandalismo. Ela deve ser analisada como gesto discursivo que reinscreve no espaço urbano a memória da resistência negra, atualiza sentidos de contestação e interpela a sociedade a reconhecer a humanidade de sujeitos constantemente invisibilizados. Ao ocupar um muro de Cáceres-MT, essa frase transforma a cidade em lugar de denúncia, reconfigurando a paisagem urbana como espaço político de luta e reivindicação por cidadania e dignidade.

A análise da pichação “Vidas negras importam” mostra como a palavra escrita, em sua forma direta e incisiva, pode mobilizar memórias históricas de resistência e denunciar desigualdades estruturais no espaço urbano. Entretanto, a arte urbana não se manifesta apenas por meio do texto, mas também através da imagem, que igualmente produz sentidos políticos e ideológicos. Se a pichação aposta na força da palavra para interpelar o olhar social, o grafite recorre à potência do visual para reinscrever identidades e questionar silenciamentos. É nesse movimento de complementaridade que se insere a segunda intervenção analisada — o grafite LGBTQIAPN+ —, cuja materialidade imagética revela outras formas de resistência e visibilidade na disputa por significados na cidade.

Figura 18 - (Re)existência do movimento LGBTQIAPN+



Fonte: (REGISTRO DO AUTOR, 2023).

O grafite na figura 18, está localizado nas proximidades da Escola Estadual “Leopoldo Ambrósio Filho”, em Cáceres-MT, constitui um enunciado visual que articula estética, política e memória social. Nele, observa-se a representação de um tronco humano musculoso sem cabeça, inserido sobre o fundo multicolorido da bandeira LGBTQIAPN+. À primeira vista, a imagem pode parecer uma simples composição artística, mas, ao ser analisada discursivamente, revela-se como um gesto político de resistência e visibilidade de corpos dissidentes em um espaço urbano historicamente marcado por práticas de silenciamento.

A ausência da cabeça no corpo representado merece destaque. Na tradição ocidental, a cabeça é o centro da identidade, da racionalidade e da subjetividade. Sua retirada simboliza um apagamento, uma tentativa de neutralização da existência. No entanto, paradoxalmente, esse corpo sem cabeça não desaparece: ele permanece forte, ereto, musculoso, impondo sua presença no muro. A imagem, assim, dramatiza a contradição vivida por sujeitos LGBTQIAPN+: embora constantemente invisibilizados nos discursos dominantes, continuam resistindo e ocupando espaços, mesmo quando

privados do direito pleno de reconhecimento. O braço que cobre o rosto acrescenta camadas de sentido: gesto que pode ser lido como defesa contra agressões, mas também como recusa em se submeter a olhares normativos. Essa ambiguidade é constitutiva do grafite, pois materializa tanto a vulnerabilidade quanto a potência da resistência.

O fundo colorido, constituído pela bandeira LGBTQIAPN+, atua como signo de reivindicação política. As cores vibrantes rompem com a homogeneidade cromática do espaço urbano e convocam o olhar do passante. Nesse sentido, o grafite se apropria de um dos símbolos mais reconhecidos do movimento LGBTQIAPN+ para reinscrever a luta por igualdade e diversidade em um muro de Cáceres. Mais do que enfeite, o uso da bandeira constitui uma atualização da memória coletiva: remete às marchas do orgulho, às conquistas de direitos civis e à resistência contra a violência homofóbica e transfóbica. A inserção desse símbolo em uma escola pública amplia os efeitos discursivos da obra, pois transforma o espaço educativo em local de debate e reflexão sobre gênero, sexualidade e respeito à diferença.

Do ponto de vista discursivo, o grafite deve ser analisado como enunciado que emerge em condições de produção específicas. Ao ser realizado em um bairro popular, próximo a uma instituição escolar, o gesto artístico se inscreve em uma formação discursiva de contestação que questiona quais corpos têm direito a aparecer na cena pública. O grafite, portanto, não é apenas resultado de uma ação estética individual, mas um ato coletivo de reinscrição social. Ele convoca memórias de exclusão e as reconfigura como presença visível no espaço urbano. É a cidade sendo disputada como território simbólico, em que os muros funcionam como palco de resistência.

Esteticamente, a obra combina ausência e presença: ausência da cabeça, presença do corpo; ocultação do rosto, exibição das cores. Essa dialética produz efeitos de sentido que interpelam o espectador: quem pode ser visto? Quem tem o direito de existir em sua diferença? Nesse jogo, o grafite constrói uma narrativa visual que resiste à tentativa de homogeneização cultural e expõe a pluralidade das identidades contemporâneas.

Em termos políticos, a imagem reforça o caráter insurgente da arte urbana. Ao escolher o muro como suporte, o grafiteiro desafia tanto a invisibilidade imposta a corpos LGBTQIAPN+ quanto a tentativa de normatização do espaço público. O grafite assume, assim, a função de denúncia e de afirmação, inscrevendo no urbano a reivindicação de direitos e a memória da luta por dignidade. A presença da bandeira reforça a coletividade desse gesto: não se trata apenas de um corpo individual, mas da inscrição de uma comunidade historicamente marginalizada.

Portanto, o grafite LGBTQIAPN+ de Cáceres-MT não pode ser interpretado como simples ornamentação. Ele deve ser compreendido como enunciado político-discursivo que tensiona a normatividade heteronormativa, reinscreve sujeitos dissidentes na paisagem urbana e transforma o muro escolar em espaço de visibilidade e resistência. Ao articular estética e política, corpo e bandeira, ausência e presença, o grafite mobiliza memórias coletivas e produz novos sentidos para a cidade, reafirmando a arte urbana como lugar de luta, identidade e cidadania.

As manifestações sociais vêm, por meio do grafite, se afirmando e conquistando, cada vez mais, os mais diversos espaços sociais e privados na cidade do Estado de Mato Grosso, enquanto uma ação afirmativa de sua identidade de resistência. Os grafites e pichações representam as dimensões históricas, políticas, sociais e simbólicas dos contextos citadinos em que se inserem (Bernardino, 2019).

As mensagens expressas e expostas nos diferentes suportes no âmbito da cidade denunciam, principalmente, os entraves das manifestações sociais que impregnam o espaço urbano e dos sujeitos que divulgam a arte de rua nesses espaços, assim como da opção por preencher os lugares de circulação pública, que acabam se tornando atos articulados e pensados politicamente com vistas à emancipação de questões-chave daquele ambiente urbano em questão.

4.2 Arte urbana como prática de resistência

A partir das reflexões sobre a arte urbana como prática discursiva atravessada por disputas ideológicas e jurídicas, compreende-se que os muros da cidade se constituem como espaços de enunciação nos quais sujeitos inscrevem suas experiências e resistências. Se no tópico anterior foram discutidas as condições históricas e legais que definem o que pode ou não ser reconhecido como arte, neste momento o olhar se volta para os modos como essas práticas se materializam em contextos específicos, revelando a potência política e simbólica da arte urbana nas periferias mato-grossenses. Desse modo, a análise que se segue, centrada no movimento VG Reina, busca compreender como o discurso artístico produzido por coletivos locais reinscreve sentidos de pertencimento, identidade e transformação social, consolidando a arte urbana como gesto de resistência e (re)significação do território.

O presente tópico dedica-se à análise de um material audiovisual produzido pelo movimento VG Reina, da cidade de Várzea Grande – MT, discutido no capítulo anterior.

Trata-se do vídeo intitulado “*Como a arte influenciou sua vida? Ep. – 01*”,⁸ publicado na plataforma YouTube, no qual moradores, lideranças comunitárias e artistas locais enunciam seus posicionamentos acerca da arte urbana. A escolha desse material se justifica pela relevância dos sentidos que emergem nos discursos, permitindo compreender como a arte urbana se configura como prática de subjetivação, resistência e ressignificação simbólica dos espaços periféricos.

A escuta dos dizeres que compõem este corpus analítico realizou-se a partir do acompanhamento e da análise de vídeos publicados em plataformas digitais, especialmente YouTube e Instagram, nos quais moradores, lideranças comunitárias e artistas vinculados ao movimento VG Reina enunciam suas experiências, posicionamentos e práticas no espaço urbano. Essa escuta não se orienta por uma lógica de coleta de opiniões individuais, mas por uma leitura discursiva dos enunciados, considerando as condições históricas, sociais e ideológicas que tornam esses dizeres possíveis. Trata-se, portanto, de uma escuta analítica, que observa quem fala, de que lugar fala e em quais circunstâncias esses discursos circulam e ganham visibilidade. À luz da Análise do Discurso materialista, compreende-se que esses enunciados são atravessados por memórias discursivas, relações de poder e processos de silenciamento, inscrevendo no espaço urbano sentidos de pertencimento, denúncia social e resistência. Assim, a metodologia adotada não busca a transparência do sentido, mas investiga o funcionamento dos discursos em suas condições de produção, reconhecendo a arte urbana como prática discursiva de subjetivação e reinscrição simbólica de sujeitos historicamente marginalizados.

De acordo com Orlandi (2004), a Análise de Discurso busca compreender como os sujeitos produzem sentidos a partir das condições históricas e sociais em que estão inseridos, uma vez que “o sujeito não é a fonte do sentido, mas está sujeito à linguagem e à ideologia” (p. 48). Assim, as falas que compõem o vídeo não são tomadas como opiniões individuais, mas como efeitos de sentido inscritos em formações discursivas determinadas.

Conforme destacam Martins e Schmidt (2012), os espaços grafitados e pichados tornam-se “manifestações discursivas que aliam o sujeito à sua história e à sua língua, em uma relação de significação de si próprio, de sua identidade e desses locais” (p. 94). Essa formulação permite compreender tais práticas como lugares de inscrição simbólica nos

⁸ VG REINA. *Como a arte influenciou sua vida? Ep. 01*. 9 jan. 2023. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DV_rMEBtH34>. Acesso em: 5 ago. 2024.

quais o sujeito se constitui ao significar o espaço que ocupa. Sob a perspectiva da Análise de Discurso materialista, trata-se de reconhecer que esses dizeres não emergem de uma interioridade individual, mas se produzem a partir de posições discursivas historicamente determinadas, nas quais língua, memória e ideologia se entrelaçam. O muro, nesse sentido, deixa de ser apenas suporte físico e passa a operar como lugar de enunciação, onde o sujeito reinscreve sua história e produz sentidos sobre si e sobre a cidade. É nesse horizonte teórico que se insere o discurso do artista Pedro Henrique, fundador do movimento VG Reina, cuja fala se constitui como gesto de significação atravessado por memórias coletivas, experiências periféricas e disputas simbólicas em torno do espaço urbano:

Recorte 01: A arte basicamente me salvou, a arte me deu oportunidade de ter uma profissão hoje em dia. A arte que me deu oportunidade de aprender muita coisa, muita gente, conhecer muitos lugares[...] (Pedro Henrique, 2023, 5min 40s).

Nesse recorte, nota-se um processo de subjetivação em que o sujeito se constitui por meio da arte, ressignificando sua trajetória de vida. Como afirma Orlandi (2004), o sujeito não fala a partir de um lugar neutro, mas é sempre atravessado pela ideologia que organiza os sentidos possíveis. Assim, a fala de Pedro inscreve-se numa formação discursiva em que a arte aparece como possibilidade de emancipação social e de reconhecimento.

As condições de produção imediatas articulam-se ao espaço concreto de circulação do dizer, neste caso um vídeo publicado em 2023, produzido no interior de um movimento comunitário que busca afirmar a relação da comunidade com a arte urbana. Esse suporte e essa finalidade orientam a formulação do discurso, produzindo a expectativa de que a arte seja enunciada como prática positiva, vinculada ao pertencimento, à valorização cultural e à experiência coletiva dos sujeitos envolvidos. Contudo, conforme propõe Pêcheux (1997a), o discurso não se explica apenas por suas condições imediatas de enunciação, sendo necessário considerar também as condições de produção mais amplas, isto é, o conjunto de determinações históricas, sociais e ideológicas que tornam esse dizer possível. Nesse horizonte, a arte urbana se inscreve em um cenário marcado por desigualdades, silenciamentos e disputas simbólicas, no qual passa a significar como possibilidade de transformação, inclusão e resistência, sobretudo nas periferias urbanas. Assim, o discurso analisado se constitui no entrecruzamento entre a situação concreta de enunciação e a memória discursiva que atravessa os sentidos

historicamente atribuídos à arte, à cidade e aos sujeitos periféricos, produzindo efeitos que não são individuais, mas ideologicamente determinados.

Pedro configura um sujeito que enuncia a partir de um lugar social específico, atravessado por uma memória discursiva que associa a arte à salvação, à mobilidade social e à profissionalização. Conforme observa Orlandi (2005, p. 40), “o sujeito diz a partir de um lugar social, e esse lugar é determinado pelas formações ideológicas em que se inscreve”. No Recorte 1, ao afirmar que a arte lhe salvou e lhe proporcionou oportunidades, o sujeito reinscreve sentidos que já circulam no espaço social, especialmente aqueles que atribuem à cultura um papel de mediação simbólica frente às desigualdades, funcionando como possibilidade de deslocamento e reconfiguração de trajetórias historicamente marcadas pela exclusão.

A materialidade linguística do enunciado também apresenta esse funcionamento discursivo. A repetição da expressão “a arte” em diferentes trechos do dizer cria um efeito de ênfase e personificação, atribuindo à prática cultural agência própria: a arte salva, ensina, dá oportunidades, abre caminhos. Essa escolha discursiva reflete uma formação ideológica que valoriza a arte como prática de emancipação e contrapõe-se a outras formações que poderiam reduzi-la a mera atividade de lazer ou associá-la a estigmas de marginalidade.

O enunciado produz ainda efeitos de sentido relacionados à profissionalização. Quando Pedro Henrique afirma que a arte lhe deu “oportunidade de ter uma profissão hoje em dia”, inscreve-se em discursos que legitimam a prática artística como trabalho, deslocando-a de uma esfera restrita ao entretenimento. Essa afirmação vai ao encontro do que propõe Orlandi (2005, p. 45), ao mostrar que “o discurso é lugar de manifestação da ideologia, e os sentidos são efeitos da relação do sujeito com sua formação discursiva”. Desse modo, a ideia da arte como profissão se sustenta em formações discursivas que disputam o reconhecimento da cultura como campo legítimo de atuação.

Embora o dizer esteja formulado na primeira pessoa do singular, o recorte 1 não se restringe a uma experiência individual. O sujeito reinscreve sentidos coletivos, compartilhados por outros jovens que, assim como ele, encontraram na arte uma via de reconhecimento e sobrevivência. Isso evidencia que o discurso pessoal se articula a uma memória discursiva mais ampla, na qual a arte é significada como possibilidade de emancipação e resistência. Nessa direção, ao afirmar que “os sentidos não pertencem ao sujeito, mas o atravessam, pois resultam da relação entre linguagem, história e ideologia”, Orlandi (2005, p. 37) nos permite compreender que o dizer de Pedro não é um relato

isolado, mas efeito de formações discursivas que o interpelam e o inscrevem em uma rede de sentidos já constituídos. Assim, o enunciado ganha densidade ao refletir uma experiência socialmente partilhada, em que a subjetividade é atravessada por memórias coletivas e ideológicas.

O enunciado só se torna possível dentro de um espaço de disputas de sentido sobre a arte urbana. De um lado, há discursos que a deslegitimam, associando-a à marginalidade; de outro, emergem discursos que a ressignificam como oportunidade de aprendizagem, profissionalização e inclusão social. Pedro Henrique reinscreve essa segunda perspectiva, posicionando-se dentro de uma formação discursiva que valoriza a arte como experiência de salvação e de transformação. Desse modo, suas palavras mostram como as condições de produção, ao articular contexto imediato, memória discursiva e formações ideológicas, constituem os sentidos atribuídos à arte em sua vida.

Após o enunciado de Pedro Henrique, no qual destacamos a arte como prática de subjetivação e emancipação individual, outro artista e morador de Várzea Grande amplia essa perspectiva ao enfatizar a dimensão territorial e coletiva do grafite. Nesse sentido, observa-se que os discursos sobre a arte urbana não se restringem ao âmbito pessoal, mas atravessam também as relações entre sujeito, comunidade e espaço. A fala do grafiteiro Viny Ferreira, o recorte 2 apresenta justamente essa articulação entre transformação individual e reconfiguração do território, apontando a arte como prática de intervenção capaz de ressignificar lugares e produzir novos sentidos de pertencimento.

Recorte 2: Quanto mais eu pintava, mais acreditava que eu podia, tinha acessibilidade de chegar naquele local, onde não tinha acessibilidade. Eu chegava lá, colocava uma arte para as pessoas verem e começarem a acreditar que aquele lugar podia mudar também, como eu mudei pela arte. (Viny Ferreira, Grafiteiro e Muralista, 2023, 00min 30s).

O sujeito no recorte2 se posiciona em uma formação discursiva em que a prática artística não se limita ao estético, mas é entendida como meio de acessar espaços interditados e ressignificá-los. Esse movimento pode ser observado quando o grafiteiro afirma que, ao pintar, conseguia chegar a lugares “onde não tinha acessibilidade”. Nessa perspectiva, o discurso articula-se com a ideia de que “o sujeito não é a fonte do sentido, mas o lugar em que ele se realiza” (Orlandi, 2005, p. 46), ou seja, o grafiteiro reinscreve sentidos já disponíveis na formação ideológica que valoriza a arte como prática de resistência.

Marcado pelo uso reiterado do verbo no pretérito imperfeito — “pintava”, “acreditava” — o enunciado evidencia um processo em curso, um movimento de constituição identitária que se constrói na duração. Esse aspecto temporal contrasta, ao final, com o uso do pretérito perfeito — “como eu *mudei* pela arte” —, que projeta a transformação como resultado já efetivado. Nessa perspectiva, o funcionamento verbal materializa discursivamente o percurso do sujeito, que se significa entre o vir a ser (em processo) e o ser transformado (já constituído). Conforme propõe Orlandi (2005, p. 43), “o sujeito é interpelado pela ideologia para ocupar seu lugar no discurso”, o que nos permite compreender que o grafiteiro, ao narrar seu trajeto, assume no dizer o lugar de sujeito transformado pela arte, efeito de uma interpelação que o convoca à ação e à mudança. Assim, o jogo temporal entre o imperfeito e o perfeito inscreve o movimento de (re)constituição do sujeito na relação entre prática artística, ideologia e transformação social.

Outro aspecto importante é a relação entre arte e coletividade. O grafiteiro afirma que sua pintura fazia com que as pessoas acreditassem que o lugar podia mudar, estabelecendo uma ponte entre sua mudança pessoal e a mudança coletiva. Isso está em consonância com a formulação de Orlandi (2005, p. 39), quando explica que “a linguagem é materialidade específica do discurso, em que se realizam tanto a constituição do sujeito quanto a constituição dos sentidos”. O discurso, nesse caso, articula indivíduo, comunidade e espaço urbano em um mesmo processo de significação.

O recorte 2 apresenta o caráter político do grafite. Ao afirmar que as pessoas começavam a acreditar na transformação de um espaço por meio da arte, o sujeito reinscreve sentidos que rompem com a ideia de marginalidade frequentemente associada a essa prática. Nesse dizer, o grafite é deslocado de um discurso de criminalização para um discurso de emancipação e pertencimento, instaurando novos modos de significar a relação entre arte, território e coletividade. Nessa perspectiva, ao afirmar que “os sentidos não estão prontos, mas se produzem na relação entre memória e atualidade, na historicidade do discurso”, Orlandi (2005, p. 42) nos conduz a compreender que o dizer do artista não emerge de forma isolada, mas se ancora em uma memória discursiva que já inscreve a arte urbana como prática de resistência. Assim, a fala atualiza esses sentidos no presente, reinscrevendo-os em sua experiência concreta e produzindo novos efeitos de sentido que legitimam o grafite como gesto de transformação social e simbólica.

Desse modo, o enunciado analisado mostra que as condições de produção não apenas possibilitam, mas também delimitam os sentidos do discurso. O grafiteiro só pode

significar sua prática como transformação porque se inscreve em um campo discursivo que já reconhece a arte urbana como intervenção social. O gesto de interpretação de Viny Ferreira, ao associar a pintura à mudança de lugares e de vidas, apresenta a materialização de uma luta simbólica no espaço urbano

O terceiro recorte enunciativo mobilizado nesta análise refere-se à fala do líder comunitário Matheus Vinicius, que compreende a arte urbana como elemento de resistência identitária e de reapropriação simbólica dos territórios periféricos. O sujeito afirma:

Recorte 3: A arte influencia principalmente na forma de resistência e também de identidade, quando a gente consegue trazer ela para os nossos lugares [...] ela influencia no sentido no qual eu posso falar que, se não fosse a gente estar fazendo aqui os nossos trabalhos, não teria nenhuma luz, nem cor e principalmente vida. (Matheus Vinicius, 2023, 2min 05s).

Esse enunciado articula a arte urbana com dois eixos centrais: resistência e identidade. Sob a perspectiva da Análise de Discurso, significa que os sentidos produzidos não pertencem ao sujeito isolado, mas são atravessados pela memória discursiva e pelas formações ideológicas que o interpelam. Como lembra Orlandi (2005, p. 37), “os sentidos não pertencem ao sujeito, mas o atravessam, pois resultam da relação entre linguagem, história e ideologia”.

O líder comunitário enuncia a arte como força de resistência quando afirma que “trazer [a arte] para os nossos lugares”. Nesse recorte, as periferias são apresentadas como espaços simbólicos a serem reapropriados, nos quais a arte urbana funciona como contra-discurso frente a narrativas dominantes que marginalizam esses territórios. Essa interpretação ecoa a formulação de Orlandi (2005, p. 31) de que “o discurso não se produz no vazio, mas em condições determinadas, que articulam o contexto imediato da enunciação e as formações ideológicas que sustentam os sentidos”.

O aspecto identitário também é constitutivo do dizer. Ao declarar que a arte é elemento de “identidade”, Matheus Vinicius reinscreve a prática artística como forma de afirmar pertencimento e visibilidade para sujeitos historicamente silenciados. Nesse ponto, observa-se que “o sujeito diz a partir de um lugar social, e esse lugar é determinado pelas formações ideológicas em que se inscreve” (Orlandi, 2005, p. 40). Assim, a arte urbana é significada como dispositivo de afirmação simbólica das periferias, transformando o espaço em território de identidade coletiva.

Outro elemento relevante é a metáfora presente no enunciado: “sem os nossos trabalhos, não teria nenhuma luz, nem cor e principalmente vida”. A linguagem figurativa produz o efeito de que a arte é aquilo que ilumina e vitaliza o território, atribuindo-lhe potência e reconfigurando sua significação social. Essa formulação se articula com o princípio de que “o discurso é lugar de manifestação da ideologia, e os sentidos são efeitos da relação do sujeito com sua formação discursiva” (Orlandi, 2005, p. 45). A metáfora, portanto, materializa ideologicamente o valor vital da arte para a comunidade.

As condições de produção desse enunciado envolvem tanto o contexto imediato do vídeo — em que líderes comunitários narram o papel da arte em seus territórios — quanto o contexto amplo das lutas sociais por reconhecimento e reapropriação simbólica do espaço urbano. Assim, dizer desses sujeitos só se torna possível porque se inscreve em formações discursivas que concebem a arte como resistência e identidade, em oposição a discursos hegemônicos que invisibilizam as periferias.

É importante destacar que o enunciado projeta um efeito de coletividade, pois ao falar em “nossos trabalhos”, o sujeito desloca a centralidade do eu para o *nós*, construindo uma identidade coletiva mediada pela prática artística. Desse modo, a arte urbana é discursivamente produzida como prática comunitária, capaz de oferecer luz, cor e vida aos espaços e às pessoas que os habitam.

No recorte 4, a fala de Marcos Silva, morador do bairro que recebeu as intervenções artísticas, traz à tona a capacidade de resignificação da arte no cotidiano comunitário. O sujeito enuncia que a presença do grafite e de outras práticas culturais modificou não apenas o espaço físico, mas também os sentimentos e atitudes das pessoas que ali vivem. Sua declaração insere a arte no campo das relações sociais e afetivas, vinculando-a a aspectos como alegria, motivação e mudança de humor, o que amplia o entendimento do grafite como prática estética e social.

Recorte 4: A arte influenciou na minha vida com pensamentos positivos, com alegria, ela traz uma vontade de viver [...] mudou até a forma de pensar, até o humor da pessoa. Depois que começaram a desenvolver esse trabalho aqui no bairro [...] o bairro ficou mais alegre, mais feliz. (Marcos Silva, 2023, 3min50s).

O enunciado de Marcos Silva deve ser compreendido dentro de um contexto de intervenção urbana em que a arte é mobilizada como prática de resignificação do território e de subjetivação dos sujeitos que nele habitam. A fala emerge em condições de produção marcadas por um cenário histórico de marginalização social e pela necessidade

de reconfigurar o espaço público enquanto lugar de convivência, expressão e pertencimento. Ao afirmar que a arte trouxe “pensamentos positivos” e “vontade de viver”, o sujeito produz um discurso que associa a experiência estética a um efeito de transformação subjetiva e coletiva. O humor, a forma de pensar e a alegria são dimensões simbólicas que passam a constituir o bairro como espaço revitalizado, o que indica uma ruptura com memórias discursivas ligadas à carência, à exclusão e à violência.

Assim, a enunciação aponta funcionamento de um gesto de interpretação em que a arte não é somente expressão estética, mas dispositivo de mudança social. O sujeito se inscreve no discurso de uma coletividade em processo de reconstrução identitária ao dizer que “o bairro ficou mais alegre, mais feliz”, deslocando-se de uma posição de morador passivo para uma de participante ativo da transformação territorial. Dessa forma, o resalta como as condições de produção — marcadas pelo engajamento comunitário, pela atuação de artistas locais e pela circulação de práticas culturais — possibilitam a emergência de um discurso no qual a arte opera como tecnologia simbólica de resistência e reconfiguração social.

O recorte 5 apresenta a fala de Carmem Lúcia, presidente da associação da Feira da Família, cuja enunciação apresenta a relevância da arte enquanto prática social de caráter coletivo e educativo.

Recorte 5: Pra mim, a arte influencia em todos os sentidos de nossas vidas, porque nos traz alegrias, boas visões [...] é uma parceria que já vem de anos [...] um trabalho comunitário que apoia o bairro. (Carmem Lúcia, 2023, 4min40s).

O discurso de Carmem Lúcia se formula em um contexto no qual a arte é significada como prática social inscrita na coletividade e vinculada aos modos de organização comunitária. Isso pode ser observado em enunciados como “a arte aqui fortalece a nossa comunidade” e “o grafite ajuda a unir as famílias da feira”, nos quais a locutora desloca o sentido da arte de uma dimensão individual para uma dimensão coletiva. Ao enunciar a partir da posição de presidente da Associação da Feira da Família, ela ocupa um lugar de sujeito atravessado por discursos de cooperação, pertencimento e responsabilidade social, o que se evidencia no uso recorrente de expressões como “nós”, “nosso espaço” e “trabalho em conjunto”. Esse lugar enunciativo orienta seu dizer para a valorização da arte como prática coletiva capaz de fortalecer vínculos e sustentar formas de apoio mútuo. Assim, sua fala se inscreve em uma memória discursiva que associa a arte ao trabalho

comunitário e à produção de sentidos compartilhados, reafirmando seu papel na constituição simbólica dos espaços e das relações sociais.

Nessa direção, quando Orlandi (2015, p. 30) afirma que “o discurso é efeito de sentidos entre interlocutores”, ela nos convida a compreender que o dizer de Carmem Lúcia é atravessado por relações de interlocução e memória, nas quais o sentido da arte se constrói na partilha com o outro. Assim, não se trata apenas de um relato individual, mas de um enunciado produzido a partir de uma posição de sujeito que se significa na e pela coletividade, reinscrevendo a arte como espaço de vínculo e solidariedade.

As condições de produção desse enunciado se inscrevem em um espaço urbano popular, no qual a arte se materializa como prática de intervenção social e educativa. Ao destacar efeitos afetivos e comunitários, como “alegrias”, “boas visões” e “um trabalho comunitário que apoia o bairro”, a locutora formula sentidos que atualizam uma memória discursiva em que a arte é significada como elemento de sustentação social e de fortalecimento dos vínculos coletivos. Conforme observa Orlandi (2015, p. 39), as condições de produção implicam sempre a articulação entre situação e memória, o que permite compreender que o dizer de Carmem Lúcia se ancora em processos históricos de organização, luta e resistência comunitária. Desse modo, seu discurso produz sentidos que articulam arte, pertencimento e transformação social, deslocando a arte de uma função meramente estética para um lugar de ação simbólica no cotidiano do bairro.

Ao afirmar que a arte “influencia em todos os sentidos de nossas vidas”, a enunciadora atribui a ela um valor de abrangência, ampliando seus efeitos para além do campo artístico estrito. Nesse gesto de significação, a arte passa a ser compreendida como prática política e educativa, capaz de mobilizar sujeitos, fortalecer laços sociais e sustentar processos de subjetivação coletiva no espaço urbano. Segundo Orlandi (2015, p. 41) diz que “o discurso não se esgota no momento em que se formula, ele carrega consigo processos históricos e sociais que o sustentam”, ela oferece um caminho de leitura para entendermos que o dizer de Carmem Lúcia reinscreve, no presente, uma história de engajamento coletivo. Assim, o recorte 5 mostra que a arte é produzida discursivamente como prática comunitária e pedagógica, capaz de articular afetos, solidariedade e pertencimento, constituindo um modo de resistência simbólica no território.

A análise discursiva do material audiovisual produzido pelo movimento VG Reina apresenta a arte urbana, em especial o grafite, não se limita a uma prática estética, mas constitui-se como dispositivo de subjetivação, resistência e reconfiguração simbólica dos

territórios periféricos. Os enunciados dos artistas, moradores e lideranças comunitárias mostram que a arte é significada como oportunidade de emancipação social, de afirmação identitária e de construção coletiva de novos sentidos para o espaço urbano.

Nesse processo, os sujeitos não falam a partir de lugares neutros, mas de posições atravessadas por formações ideológicas que ressignificam a periferia como espaço de potência e não apenas de carência. Assim, a arte aparece como gesto político e comunitário, capaz de iluminar, colorir e vitalizar territórios historicamente marginalizados, projetando novas formas de pertencimento e visibilidade. Desse modo, o vídeo analisado, indica que o movimento VG Reina inscreve no espaço urbano marcas de resistência simbólica e coletiva, configurando a arte como prática discursiva fundamental para a transformação social e para a produção de sentidos outros sobre a vida nas periferias de Várzea Grande.

4.3 Arte Urbana em Movimento: Pichação, Estilo *Bomb* e a Construção de Sentidos

A análise dos discursos produzidos pelos artistas, moradores e lideranças comunitárias de Várzea Grande mostra que a arte urbana, em especial o grafite, constitui-se como prática discursiva de resistência, subjetivação e reconfiguração simbólica dos territórios periféricos. As enunciações fazer emergir sentidos que articulam pertencimento, emancipação e coletividade, inscrevendo no espaço urbano marcas de luta e afirmação identitária.

Para a constituição do corpus analítico desta seção, selecionaram-se enunciados do vídeo *Descubra o fascinante mundo do bomb*, produzido pelo movimento VG Reina no ano de 2023 e disponibilizado em plataformas digitais. Trata-se de um material audiovisual inscrito em condições de produção específicas, marcadas pela circulação em redes sociais, pela intenção de valorização da arte urbana e pela enunciação de sujeitos diretamente implicados na prática do *bomb*. O vídeo foi transcrito integralmente, respeitando-se a materialidade do dizer, incluindo pausas, marcas de oralidade e escolhas lexicais significativas. A partir dessa transcrição, procederam-se recortes discursivos orientados não por critérios quantitativos, mas pela relevância dos efeitos de sentido produzidos. Tais recortes permitem observar o funcionamento de formações discursivas que articulam estética, identidade urbana e resistência simbólica, compreendendo como

o discurso sobre o *bomb* se constrói na relação entre memória, ideologia e sujeito, conforme os pressupostos da Análise de Discurso materialista.

A escolha dos recortes (identificados como Recorte 6, Recorte 7, Recorte 8 e Recorte 9) orientou-se prioritariamente por critérios discursivos, e não apenas temáticos. A delimitação de cada segmento considerou a recorrência de marcas linguísticas, os gestos de interpelação do sujeito, o vocabulário próprio da cultura urbana e os efeitos de sentido que colocam em circulação determinadas formações discursivas sobre arte, cidade, identidade e resistência. Ainda que os recortes incidam sobre eixos temáticos recorrentes — como a estética do *bomb*, a trajetória do sujeito-artista, o pertencimento territorial e a função social da arte —, tais temas não foram tomados como categorias analíticas isoladas, mas como efeitos do funcionamento discursivo que se materializam nos dizeres. As transcrições foram realizadas de modo literal, preservando expressões orais, pausas, marcas de oralidade e vocabulário original, conforme os tempos indicados no vídeo em segundos, e encontram-se apresentadas integralmente nos anexos, de modo a assegurar transparência metodológica e possibilitar a retomada do material empírico em sua materialidade enunciativa.

A análise discursiva do material audiovisual “Descubra o fascinante mundo do *"Bomb"*”⁹ produzido pelo movimento VG Reina (2023) sobre o estilo *bomb* permite compreender como a arte urbana se configura enquanto prática estética, identitária e de resistência na cidade. À luz da Análise de Discurso (AD), conforme proposta por Orlandi (1999), entende-se que o discurso não é mero reflexo de intenções individuais, mas um processo social e histórico em que os sentidos emergem das condições de produção e das formações discursivas que atravessam o dizer. É nesse horizonte que os recortes selecionados se inscrevem, constituindo sujeitos e produzindo sentidos sobre o grafite, a cidade e as formas de ocupar o espaço urbano.

Recorte 6: E aí, pessoal, vocês mandam bem no estilo *bomb*? Bora mergulhar nessa. O estilo *bombe*, também conhecido como *bomber*, tem tudo a ver com simplicidade e impacto. Pense em letras arredondadas, linhas grossas e, geralmente, só duas ou três cores. (VG Reina, 2023, 0:00–0:12).

⁹ VG REINA. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/DD747GypAoE/>>. Acesso em: 02 jan. 2025.

O recorte 6 do vídeo produzido pelo movimento VG Reina (2023), introduz o estilo *bomb* como marcado pela simplicidade e pelo impacto, possibilita compreender o funcionamento do discurso no processo de constituição de sentidos sobre a arte urbana. O enunciador afirma que o *bomb* “tem tudo a ver com simplicidade e impacto”, descrevendo-o como composto por letras arredondadas, linhas grossas e uso de poucas cores. Esse gesto discursivo não apenas define tecnicamente um estilo, mas também mobiliza uma memória discursiva que historicamente associa o grafite à visibilidade rápida e à potência estética das ruas.

Nessa perspectiva, compreende-se que o sentido atribuído ao *bomb* não decorre apenas das palavras utilizadas para descrevê-lo, mas das formações discursivas que o sustentam, ou seja, das redes de memória e das condições históricas que tornam esse dizer possível. Como afirma Orlandi (1999, p. 30), “os sentidos não estão nas palavras em si, mas nas formações discursivas que as sustentam”. Assim, o discurso analisado é atravessado por uma formação discursiva que toma a arte urbana como linguagem de impacto, diretamente vinculada à cultura hip-hop e às práticas de inscrição no espaço público.

É importante destacar que, na perspectiva da Análise de Discurso, todo enunciado está inscrito em determinadas condições de produção, que englobam tanto a situação imediata quanto as memórias discursivas que o sustentam (Orlandi, 1999). No recorte em questão, as condições de produção remetem ao contexto de um coletivo de grafiteiros que produz conteúdo audiovisual voltado para a difusão de práticas artísticas da periferia urbana. Esse contexto legitima o discurso como pedagógico e, ao mesmo tempo, como ato de resistência, pois o vídeo atua como dispositivo de circulação de saberes tradicionalmente marginalizados. A descrição do *bomb*, nesse sentido, não é neutra: ela reforça valores que constituem a identidade do grafiteiro e que se contrapõem a discursos institucionalizados que reduzem o grafite a vandalismo.

O recorte também permite observar o processo de interpelação do sujeito. O convite “E aí, pessoal, vocês mandam bem no estilo *bomb*? Bora mergulhar nessa” posiciona o interlocutor como participante ativo, criando uma cena enunciativa em que o grafiteiro é chamado a ocupar um lugar discursivo específico: o de quem domina e pratica o estilo apresentado. Esse gesto mostra que o sujeito não é uma origem autônoma do dizer, mas se constitui nas relações de linguagem e ideologia. Como explica Orlandi (1999, p. 46), “o sujeito é interpelado pela ideologia e se reconhece naquilo que o discurso lhe propõe”, ou seja, o reconhecimento de si decorre de um processo discursivo que

oferece posições possíveis no campo simbólico. Nesse caso, o enunciado convoca o grafiteiro a identificar-se com uma identidade urbana construída em torno do *bomb*, fazendo da linguagem um dispositivo de pertencimento e de produção de sentidos. Assim, o estilo não é apresentado apenas como técnica, mas como uma forma de subjetivação que insere o indivíduo em uma comunidade discursiva que compartilha valores e práticas específicas.

Outro aspecto relevante é o da simplicidade, apresentada como traço constitutivo do *bomb*. A ênfase em poucas cores e traços grossos remete à materialidade histórica do grafite, prática frequentemente realizada em condições de tempo reduzido e acesso limitado a recursos. Esse elemento material não é secundário, mas estruturante do discurso, pois, na perspectiva da AD, as condições concretas de produção influenciam diretamente a constituição de sentidos. É nesse sentido que Orlandi (1999, p. 42) afirma que “o discurso é sempre atravessado pela materialidade histórica e social de suas condições de produção”. Assim, ao valorizar a simplicidade, o enunciado reinscreve as marcas de uma prática urbana que transforma limitações em potência criativa, produzindo um efeito simbólico que associa o *bomb* à resistência, agilidade e presença estética no espaço público.

Por fim, esse recorte indica como o discurso do VG Reina reinscreve sentidos já estabilizados na memória da cultura urbana. O *bomb*, conhecido como uma das formas mais rápidas e impactantes do grafite, é apresentado como prática legítima e digna de ser transmitida. O discurso, portanto, funciona como espaço de circulação e disputa de sentidos: ao mesmo tempo em que ensina, ele constitui sujeitos, produzindo modos de ser e de significar a arte na cidade.

Recorte 7: É rápido, eficaz e chama a atenção. Dá para usar tinta spray para aquele visual clássico de rua, tipo os grafites da Vila Madalena, ou látex para um acabamento mais resistente e mais econômico. (VG Reina, 2023, 0:17–0:31).

O recorte 7 enfatiza que o estilo *bomb* é “rápido, eficaz e chama a atenção”, acrescentando que pode ser realizado com diferentes materiais, como tinta spray — associada ao visual clássico da rua — ou tinta látex, que garante resistência e economia. Esse enunciado desloca o foco do grafite para uma articulação entre estética e materialidade, revelando que os sentidos produzidos sobre o *bomb* não se restringem ao aspecto visual, mas envolvem também as condições concretas de sua produção. Desse modo, compreende-se que a significação do estilo não está apenas no resultado plástico,

mas é atravessada por fatores históricos e sociais que determinam as possibilidades de criação.

É nesse sentido que Orlandi (1999, p. 42) afirma que “o discurso é sempre atravessado pela materialidade histórica e social de suas condições de produção”, o que implica compreender o dizer como efeito de relações que extrapolam a vontade individual do sujeito. Essa perspectiva dialoga diretamente com Pêcheux (1997), para quem o discurso se constitui como efeito de sentidos produzido sob determinadas condições históricas e ideológicas, nas quais o sujeito é interpelado e posicionado. Assim, as escolhas do sujeito grafiteiro — como o uso do spray ou do látex — não se apresentam como decisões livres ou meramente estéticas, mas como efeitos de processos sociais, econômicos e culturais que delimitam o campo do possível e do dizível. Tais escolhas inscrevem a prática gráfica em uma rede de sentidos vinculada à experiência urbana, às condições materiais de produção e às formações discursivas que organizam o modo como a arte de rua é significada, legitimada ou marginalizada na cidade.

Ao destacar a rapidez e a eficácia como características centrais do *bomb*, o discurso reinscreve valores já estabilizados na memória discursiva da cultura urbana. O grafite é, nesse contexto, uma prática que precisa ser realizada em pouco tempo, muitas vezes de forma furtiva, o que implica traços simples, impacto visual imediato e ausência de grandes elaborações cromáticas. A ênfase na rapidez, portanto, não é apenas um recurso técnico, mas um gesto atravessado por condições históricas e ideológicas: ela traduz a urgência de inscrever-se no espaço urbano e, ao mesmo tempo, a necessidade de escapar da vigilância e da repressão. Assim, a estética da agilidade se constitui como efeito das condições de marginalidade em que essa prática se realiza, marcando o *bomb* como forma de resistência e de apropriação simbólica da cidade.

Essa construção de sentido põe em relevo que o valor atribuído à rapidez não se limita à funcionalidade do traço, mas emerge das formações discursivas que articulam arte, transgressão e pertencimento. Como lembra Orlandi (1999, p. 30), “os sentidos não estão nas palavras em si, mas nas formações discursivas que as sustentam”, ou seja, é a partir dessas formações — atravessadas por ideologias da rua, da urgência e da visibilidade — que o *bomb* é significado. Nesse caso, a formação discursiva do *bomb* é atravessada pela tensão entre o desejo de marcar presença e as restrições impostas pela marginalidade da prática, o que confere à sua estética um caráter simultaneamente fugaz, transgressor e afirmativo.

O recorte também explicita uma dimensão pedagógica, ao indicar alternativas técnicas para a realização do grafite. O uso do spray é associado ao “visual clássico de rua”, acionando uma memória discursiva que legitima esse material como símbolo da cultura hip-hop e da estética do grafite urbano.

Já o látex, apresentado como opção mais resistente e econômica, insere uma perspectiva de viabilidade material, que dialoga diretamente com as condições econômicas do sujeito grafiteiro. Nesse ponto, observa-se como o discurso articula elementos de pertencimento cultural e de adaptação prática, mostrando que a constituição do sujeito passa pela disputa entre valores simbólicos e recursos disponíveis. O grafiteiro é interpelado, portanto, a se reconhecer como alguém que precisa decidir entre diferentes modos de enunciação visual, em função de sua posição social e das condições concretas de acesso aos materiais.

Esse recorte, mostra que o grafite não pode ser compreendido apenas como uma manifestação estética desvinculada de seu contexto. Ao contrário, trata-se de uma prática discursiva em que se articulam dimensões simbólicas e materiais, ideológicas e técnicas. A escolha entre spray e látex, entre o clássico e o econômico, é também a escolha entre diferentes modos de se inscrever na cidade e de produzir sentidos sobre si mesmo e sobre o coletivo ao qual se pertence. Nesse caso a constituição do sujeito grafiteiro se dá precisamente nessa articulação entre estética, economia e identidade urbana.

O recorte 8 aborda a prática do *bomb*, destacando como a linguagem constrói identidades e circula ideologias dentro desse universo. O trecho selecionado apresenta vocabulário específico e relações de pertencimento, oferecendo material para compreender a constituição do sujeito na prática discursiva.

Recorte 8: De qualquer forma, o importante é deixar sua marca, seja seu vulgo ou representando sua crew, tipo a galera do bairro. Então, pega suas latas ou seus rolinhos e manda ver no *bombe*. (VG Reina, 2023, 0:31–0:44).

O recorte 8 possibilita uma reflexão sobre como a linguagem se constitui enquanto prática social, atravessada por ideologia e responsável pela produção de identidades. Esse enunciado não se limita a descrever a atividade da pichação, mas mobiliza sentidos que configuram um universo discursivo específico, no qual o sujeito se reconhece e atua.

A primeira expressão destacada, “*o importante é deixar sua marca*”, apresenta uma concepção de identidade que se distancia dos registros oficiais e das instâncias institucionais. A “marca” não é apenas um traço gráfico, mas a materialização de uma

existência social que se constrói na superfície urbana. Nesse contexto, o pichador não se define pelo nome civil, inscrito em documentos, mas pelo *vulgo*, que opera como signo de reconhecimento no interior de uma rede discursiva. O *vulgo* não é apenas um apelido; ele condensa a identidade simbólica que garante a inserção do sujeito no universo da pichação, funcionando como elemento fundamental de pertencimento. Essa forma de identificação mostra que a constituição do sujeito se dá pela linguagem, mais especificamente pela maneira como ela organiza os sentidos possíveis em uma determinada formação discursiva.

Além do *vulgo*, o recorte traz a referência à *crew*, termo que remete à coletividade, à equipe, ao grupo de pichadores que compartilham práticas e valores. A identidade do sujeito, portanto, não é construída de forma isolada, mas produzida na relação com o outro, dentro de um espaço simbólico de sociabilidade. O discurso da *crew* oferece ao sujeito um lugar de pertencimento e uma posição identitária, na qual ele se reconhece como parte de um coletivo que legitima sua prática. Nesse sentido, o reconhecimento de si enquanto integrante de uma *crew* mostra o processo de interpelação ideológica, em que a linguagem oferece as posições de sujeito disponíveis em uma determinada formação discursiva.

Como explica Pêcheux (1997b, p. 163), “o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia, reconhecendo-se como sujeito do seu discurso”. Essa formulação permite compreender que o sujeito não é autônomo em sua escolha de palavras ou em sua forma de agir, pois é sempre atravessado pelas formações ideológicas que o constituem. Assim, ao nomear-se por meio de um *vulgo* e inscrever-se em uma *crew*, o pichador ocupa uma posição-sujeito previamente dada no interior do discurso da pichação, reconhecendo-se como parte de uma comunidade simbólica que organiza práticas, valores e modos de existência no espaço urbano.

Outro ponto importante do recorte é o vocabulário mobilizado, composto por termos como *latas*, *rolinhos* e *bombe*. Essas palavras não pertencem apenas ao léxico geral da língua, mas a um repertório específico que constitui uma memória discursiva da pichação. O interdiscurso, está presente nesse léxico, pois cada um desses termos remete a já-ditos, a práticas e sentidos estabilizados ao longo da história dessa manifestação urbana. O termo *bombe*, em especial, associa-se a uma modalidade de pichação caracterizada pela rapidez e pelo impacto visual, o que remete a valores ligados à agilidade, à ocupação efêmera do espaço e à transgressão da ordem urbana. A escolha

desse vocabulário reinscreve sentidos já disponíveis na memória discursiva da pichação, atualizando-os e reafirmando-os no contexto do enunciado.

A língua, em sua sistematicidade, oferece as regras e o léxico necessários à enunciação, mas esses elementos não operam de forma automática ou lógica. Eles são apropriados, deslocados e ressignificados na prática discursiva. Assim, palavras que circulam em diferentes contextos, como *marca* ou *bairro*, assumem sentidos específicos quando mobilizadas no discurso da pichação, sendo compreensíveis apenas dentro dessa formação discursiva. A prática discursiva, portanto, opera como espaço de produção de sentidos que se apoiam na materialidade da língua, mas não se reduzem a ela, revelando a historicidade e a dimensão ideológica do funcionamento da linguagem.

O recorte também organiza um gesto de convocação. O trecho “*pega suas latas ou seus rolinhos e manda ver no bombe*” não se limita a instruir tecnicamente sobre como realizar uma pichação, mas instaura uma cena discursiva em que o sujeito é chamado a agir. A enunciação assume caráter performativo, pois ao enunciar, realiza-se também a prática: o discurso não apenas representa a ação, mas participa de sua constituição. Essa dimensão mostra que a linguagem não é paralela ao mundo social, mas um de seus modos de efetivação. A prática da pichação, nesse sentido, só se sustenta porque é discursivamente produzida e reiterada em enunciados como esse.

A partir desse conjunto de elementos, torna-se possível compreender que o recorte mobiliza uma ideologia própria da pichação. Essa ideologia valoriza a visibilidade, a ocupação do espaço urbano e o gesto de deixar marcas como formas de afirmação identitária e de pertencimento coletivo. Não se trata de uma ideologia explicitamente declarada, mas de uma posição que se materializa na escolha de termos, nas formas de organização do enunciado e na interpelação que ele realiza. Nesse espaço discursivo, a pichação não aparece como crime ou vandalismo, mas como prática legítima de reconhecimento social, articulada por meio da linguagem.

Assim, o recorte se inscreve em uma rede mais ampla de discursos que constituem a pichação como prática cultural e social. Ao articular termos específicos, valores de coletividade e formas de identidade, a enunciação apresenta a linguagem em seu caráter constitutivo, não apenas como meio de comunicação, mas como materialidade simbólica em que sujeitos e ideologias se produzem. A análise evidencia que o funcionamento discursivo do recorte ultrapassa a descrição de uma ação, configurando um espaço de produção de sentidos em que se entrelaçam língua, história e sociedade.

O Recorte 9 focaliza os componentes discursivos que constituem o sujeito no interior desse campo simbólico, permitindo observar como a escrita nos muros se articula a valores, metáforas e modos de reconhecimento social. Nesse funcionamento, a inscrição urbana não se apresenta apenas como marca visual, mas como gesto de significação por meio do qual o sujeito se posiciona, mobiliza memórias discursivas e negocia sentidos socialmente compartilhados. A escrita no espaço público passa, assim, a operar como lugar de produção de pertencimento e de inscrição simbólica, no qual se constroem formas específicas de identificação e legitimidade no urbano.

Recorte 9: É assim que você transforma as paredes na sua tela particular, tipo um Oscar Niemeyer das ruas. Simplicidade, ousadia e sempre inovando. Agora, vai lá e mostra a que veio (VG Reina, 2023, 0:44–0:53).

O recorte 9 oferece elementos para compreender como a prática da pichação organiza sentidos, constrói identidades e mobiliza ideologias, destacando o papel constitutivo da linguagem na experiência dos sujeitos. Na perspectiva da Análise de Discurso, o sentido não é dado, mas um efeito produzido nas condições de produção, atravessado pela história e pela ideologia. Como afirma Orlandi (1999, p. 33), “o sentido é sempre efeito de condições de produção, nunca dado em si mesmo”. Assim, o sentido produzido no discurso não é preexistente; ele se forma a partir das condições materiais e simbólicas de enunciação, bem como das interações entre os locutores.

Nesse recorte, a transformação do muro em “tela particular” e a comparação com Oscar Niemeyer filia o sujeito a um interdiscurso artístico e culturalmente legitimado. A menção ao arquiteto brasileiro — amplamente reconhecido por sua obra modernista, marcada por curvas, liberdade formal e diálogo com o espaço urbano — atua como estratégia discursiva de valorização simbólica. Embora Niemeyer não seja pintor, sua imagem é acionada metafórica e metonimicamente, pois, no imaginário social, tanto o arquiteto quanto o artista plástico compartilham o estatuto de “criadores”, de sujeitos capazes de transformar o espaço em expressão estética. Assim, o enunciador constrói uma equivalência simbólica entre o pichador e o arquiteto, aproximando a pichação da arquitetura enquanto práticas criativas que intervêm e ressignificam a cidade. Esse gesto discursivo indica um deslocamento da pichação da esfera da marginalidade para o campo da arte, reinscrevendo-a em uma formação discursiva legitimadora.

Essa analogia também opera como movimento de filiação simbólica, inserindo o pichador em uma tradição de “artistas da cidade” — criadores que, como Niemeyer, pensam o espaço urbano como tela. Ao reivindicar essa filiação, o discurso afirma que a pichação, mesmo sendo prática efêmera e periférica, participa da construção estética da cidade, tensionando fronteiras entre arte erudita e arte popular, entre arquitetura e intervenção urbana.

O vocabulário do recorte 9, aponta para a dimensão ideológica do discurso. Termos como *simplicidade*, *ousadia* e *sempre inovando* não descrevem apenas procedimentos técnicos, mas articulam os princípios que estruturam a prática e orientam a percepção social do pichador. A *simplicidade* remete à economia de gestos e à rapidez da intervenção urbana; a *ousadia*, à transgressão de normas e à coragem de atuar no espaço público; e *sempre inovando* indica a constante reinvenção e atualização do discurso da pichação, pondo em relevo seu caráter dinâmico e insurgente.

A interpelação direta ao sujeito, presente em “Agora, vai lá e mostra a que veio”, manifesta o caráter performativo do enunciado. A linguagem, nesse gesto, não apenas representa o mundo, mas o constitui, pois é pela enunciação que o sujeito é convocado a agir. Orlandi (1999, p. 48) observa que “o sujeito é interpelado pela ideologia e se reconhece naquilo que o discurso lhe propõe”, o que permite compreender como esse chamamento discursivo materializa posições de sujeito e orienta práticas sociais. Assim, o recorte articula prática, identidade e ideologia, funcionando como suporte para a constituição do sujeito e para a concretização de sua ação no espaço urbano.

Além disso, a escolha de metáforas, referências culturais e vocabulário específico produz um universo simbólico próprio, que desafia interpretações hegemônicas e legitima a ação do sujeito dentro de uma tradição de criatividade urbana. Ao ressignificar o muro como tela e o pichador como artista-arquiteto das ruas, o discurso reivindica o direito de criação e autoria, transformando a pichação em um gesto estético e político.

Dessa forma, o recorte mostra como a pichação constitui sujeitos e circula ideologias. A linguagem não se limita a descrever a prática; ela é a própria prática discursiva, produzindo sentidos, valores e identidades. Ao ser convocado a transformar paredes em telas e a “mostrar a que veio”, o sujeito se insere em uma formação discursiva que valoriza inovação, ousadia e pertencimento, mostrando o poder da linguagem de moldar a experiência social e subjetiva dos pichadores.

4.4 A Batalha de *Bomb*: arte urbana em disputa de sentidos

A análise do vídeo *Descubra o fascinante mundo do Bomb* mostra que o estilo *bomb*, ao articular simplicidade, impacto e rapidez, se configura como prática discursiva que produz sentidos sobre identidade, pertencimento e resistência no espaço urbano. A materialidade do dizer, atravessada por ideologias da rua e pela memória da cultura hip-hop, revela um modo de inscrição em que o sujeito grafiteiro se constitui na tensão entre estética e política, entre técnica e gesto de afirmação. Com base nessas reflexões, a próxima seção dedica-se a compreender como tais sentidos se deslocam quando o *bomb* adentra a lógica da competição, examinando, no vídeo *Breve explicação sobre a Batalha de Bomb*, os efeitos discursivos produzidos pela institucionalização da arte urbana e pelas novas formas de subjetivação que emergem nesse contexto.

O vídeo intitulado “*Breve explicação sobre a batalha de BOMB*”¹⁰ (VG REINA, 2023) apresenta uma prática artística da cena urbana que ressignifica o grafite a partir de uma lógica de competição. Estruturado em formato de duelo, o evento organiza-se por meio de regras específicas: cada participante dispõe de até sessenta segundos para produzir uma letra no estilo *bomb*, utilizando palavras sorteadas de até quatro letras. A cada rodada, os competidores são eliminados até que reste um vencedor.

Essa organização discursiva indica um deslocamento do grafite de uma condição marginal e subversiva para um espaço de visibilidade legitimada. Nessa perspectiva, conforme Orlandi (2005), todo discurso é atravessado por memórias discursivas que o sustentam e possibilitam a produção de novos efeitos de sentido. Assim, no caso da Batalha de Bomb, o discurso do grafite é atravessado pela exterioridade do esporte e da competição, que instauram valores como mérito, rapidez e habilidade técnica.

O primeiro recorte selecionado do vídeo corresponde ao momento inaugural de nomeação do evento, no qual se produz o gesto discursivo que lhe atribui sentido e legitimidade. Ao definir a “Batalha de *Bomb*” como um “duelo de grafite”, o enunciador não apenas descreve a atividade, mas institui um modo específico de significar a prática, inscrevendo-a em uma lógica de confronto regulado. A designação dos participantes como “escritores do grafite” também não se apresenta de forma neutra, pois mobiliza uma

¹⁰ MOVIMENTO VG REINA. *Breve explicação sobre a batalha de BOMB*. Instagram, 2024. 1 vídeo (27 s). Publicado em: 29 maio 2024. Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/DD5YjAfRWm0/> >. Acesso em: 9 jan. 2025.

memória discursiva que associa a escrita urbana à autoria, à técnica e ao pertencimento a um coletivo específico. Nesse gesto de nomeação, configuram-se posições de sujeito e se delimitam os contornos simbólicos do evento, produzindo um enquadramento discursivo que orienta a leitura da prática apresentada.

Recorte 10: Batalha de *Bomb*, o duelo de grafite. Batalha de *Bomb* consiste em um duelo entre escritores do grafite (VG REINA, 2023, 0:00–0:04).

Do ponto de vista das condições de produção, esse discurso emerge de um contexto em que a arte urbana de Várzea Grande – MT encontra-se atravessada por processos de institucionalização e visibilidade. O vídeo produzido pelo movimento VG Reina é um material de divulgação cultural que não apenas descreve o evento, mas também legitima e valoriza a prática do grafite como manifestação artística competitiva, cujos enunciados dialogam com outro discurso. Nesse sentido, o consideramos do modo como propõe Orlandi (2005), ao afirmar que todo discurso é constituído por sua exterioridade: ele não fala apenas de si mesmo, mas é atravessado por outros discursos que o sustentam. Aqui, a exterioridade que atravessa o enunciado é o discurso esportivo e competitivo, que inscreve a prática artística em uma lógica de disputa regrada.

A designação de “escritores do grafite” para os participantes também merece destaque. Ao contrário de serem nomeados apenas como “grafiteiros” ou “artistas urbanos”, os sujeitos são identificados como escritores, termo que ressignifica a prática ao valorizá-la como ato de linguagem, como inscrição gráfica com sentido autoral. A formação discursiva que se projeta nesse enunciado desloca o grafite de uma prática socialmente marcada pela ilegalidade e o reinscreve em um espaço de produção cultural reconhecida, em que o sujeito, ao se inscrever nesse movimento artístico, é concebido como produtor de sentidos e não como transgressor.

De acordo com Orlandi (2005), a Análise de Discurso busca compreender como os sentidos se constituem historicamente e ideologicamente, observando os efeitos de sentido que emergem do funcionamento da linguagem. Nesse recorte, o efeito de sentido central é a transformação do grafite em duelo. Essa metáfora competitiva produz um deslocamento importante: aquilo que era ato de intervenção espontânea no espaço urbano passa a ser visto como um enfrentamento simbólico, organizado e legitimado. O duelo, por sua vez, convoca a memória de outras práticas sociais, como batalhas de rap ou disputas esportivas, que funcionam como interdiscursos legitimadores da batalha de grafite.

A presença da palavra *consiste* confere ao enunciado uma dimensão definidora, de caráter quase normativo. Não se trata apenas de descrever, mas de instituir discursivamente o que é a batalha: um duelo. Esse movimento discursivo fixa sentidos e produz um efeito de estabilização, essencial para que o evento seja reconhecido e validado socialmente. Como lembra Orlandi (2005), o discurso é lugar de disputa de sentidos, e a definição apresentada no recorte procura reduzir a polissemia possível do grafite, enquadrando-o em uma moldura de competição.

A análise do recorte permite perceber que a *Batalha de Bomb* constitui-se como um espaço de reconfiguração da arte urbana. O discurso que a inaugura constrói o grafite como prática competitiva, regula a posição-sujeito do grafiteiro e atribui à sua atuação um valor simbólico ligado ao duelo, à disputa e à vitória. Nesse sentido, a enunciação não apenas descreve um evento cultural, mas também produz efeitos de sentido que reorganizam o lugar do grafite na sociedade, deslocando-o de uma prática marginal para uma arena legitimada de disputa artística.

O recorte 11 do vídeo apresenta um aspecto central da prática: a presença de regras formais que delimitam o modo como o grafite deve ser realizado durante a competição.

Recorte 11 Cada participante tem até 60 segundos para desenvolver sua letra no estilo *Bomb*. Cada palavra sorteada tem até 4 letras (VG REINA, 2023, 0:07–0:13).

O enunciado explicita dois critérios principais — o limite de tempo (sessenta segundos) e a restrição das palavras sorteadas (até quatro letras). Esse conjunto de normas opera discursivamente na constituição de uma cena de competição regulada, na qual o grafite é deslocado de uma prática livre e espontânea para uma performance artística marcada pela cronometragem, pelo controle e pela padronização.

Do ponto de vista das condições de produção, observa-se que esse discurso se inscreve em um momento em que o grafite em Mato Grosso já não se restringe à inscrição marginal nos muros da cidade, mas passa a ocupar espaços de reconhecimento institucional, seja por meio de eventos culturais, batalhas ou festivais. Nessa perspectiva, conforme Orlandi (2005), todo discurso é constituído historicamente e ideologicamente, o que permite compreender que as regras enunciadas não se configuram apenas como normas técnicas, mas como marcas discursivas de um processo mais amplo de institucionalização da arte urbana. Desse modo, o recorte cumpre a função de legitimar a prática, ao

estabelecer regras claras que a aproximam de competições esportivas e artísticas reconhecidas.

A delimitação temporal de sessenta segundos, por exemplo, convoca interdiscursivamente sentidos ligados à performance e ao espetáculo. O tempo cronometrado remete ao universo das competições esportivas e às batalhas de rap, em que cada MC dispõe de um intervalo curto para improvisar. Esse atravessamento interdiscursivo mostra como a Batalha de *Bomb* dialoga com outras práticas culturais urbanas, apropriando-se de suas lógicas para constituir sua própria identidade discursiva. O grafiteiro, nesse contexto, é interpelado como sujeito-performer, que deve demonstrar rapidez, criatividade e domínio técnico dentro de um espaço-tempo limitado.

Já a restrição das palavras sorteadas, com no máximo quatro letras, introduz um segundo nível de controle, que remete à padronização e à simplificação gráfica. Essa regra não apenas cria condições de igualdade entre os competidores, mas transforma a prática do grafite em um exercício de habilidade sob pressão, em que a brevidade da palavra exige soluções criativas para a composição visual. Ao operar dessa forma, o discurso reforça o efeito de profissionalização, pois o grafiteiro deixa de ser apenas alguém que marca a cidade livremente e passa a ser avaliado por sua capacidade de se adaptar a regras e limites estabelecidos.

Do ponto de vista da formação discursiva, o recorte se inscreve em um espaço híbrido, no qual se cruzam discursos artísticos, esportivos e pedagógicos. Por um lado, trata-se de uma arte visual que valoriza a expressão individual e a originalidade; por outro, a imposição de regras evidencia um funcionamento próximo ao de jogos competitivos e de práticas avaliativas, que classificam, selecionam e hierarquizam. Assim, os efeitos de sentido produzidos articulam a liberdade criativa do grafite à disciplina do desempenho competitivo.

Nessa direção, conforme Orlandi (2005), o discurso mobiliza uma memória discursiva, convocando sentidos já ditos e reatualizando-os em novas condições de produção. A partir dessa perspectiva, observa-se que, no caso desse recorte, a memória das batalhas de improviso (rap, repente, *slam*) é incorporada à prática do grafite sob a forma de regulação visual e temporal. Desse modo, o grafite não é apenas representado como arte, mas como jogo competitivo, que precisa obedecer a regras para ser reconhecido e legitimado. O efeito ideológico desse processo é a constituição do grafiteiro como sujeito regulado, avaliado e comparado. Se no recorte anterior o grafite foi enunciado como “duelo”, aqui ele é explicitamente submetido a normas que o

institucionalizam. O grafiteiro é, portanto, interpelado como artista-atleta, alguém que deve dominar técnica, velocidade e criatividade dentro dos limites do regulamento.

O terceiro recorte do vídeo destaca a estrutura organizacional da competição: um sistema de chave eliminatória que valoriza a rapidez e a técnica como critérios para a vitória.

Recorte 12 O melhor e mais rápido vence e passa de fase. Em um sistema de chave, os participantes vão passando de fase a cada rodada. Até chegar na final onde um leva a competição (VG REINA, 2023, 0:15–0:24).

O recorte enfatiza que “o melhor e mais rápido vence”, instaurando discursivamente uma lógica meritocrática que associa a prática do grafite à performance individual e à superação dos demais competidores. Aqui, a arte urbana se inscreve em um campo discursivo em que o ato de vencer significa legitimar-se como o mais habilidoso, o que desloca o grafite da lógica da intervenção coletiva e anônima na cidade para a lógica da competição individualizada.

A centralidade atribuída à vitória inscreve o discurso em uma formação discursiva na qual os sentidos de arte e resistência são deslocados e, em certa medida, subordinados à lógica do desempenho. Nessa direção, Orlandi (1999, p. 59) observa que “os sentidos não são livres, mas se inscrevem em redes de memória discursiva”, o que permite compreender que o recorte mobiliza memórias de outras práticas culturais urbanas, como as batalhas de rap e os campeonatos de dança de rua, nas quais a progressão por fases legitima quem alcança o lugar de destaque. Assim, o grafite praticado por esse grupo passa a se inscrever em um interdiscurso que articula arte urbana e competição, ressignificando sua função social ao integrar valores ligados à performance e à superação individual.

Nesse mesmo movimento discursivo, destaca-se a associação entre qualidade e rapidez, expressa na afirmação “o melhor e mais rápido vence”. Essa equivalência produz efeitos de sentido que naturalizam a ideia de que a agilidade constitui um critério de valor estético. Sob essa ótica, Maingueneau (2008) considera que todo discurso é performativo, isto é, não apenas descreve uma prática, mas a institui socialmente. Desse modo, o recorte não apenas apresenta a rapidez como valor, mas a estabelece como parâmetro de legitimidade, reposicionando o grafiteiro como performer submetido à lógica temporal da competição.

Além disso, percebe-se que o discurso da competição dialoga com um processo mais amplo de institucionalização da arte urbana. Para Ramos (2010), o grafite contemporâneo se encontra em constante tensão entre resistência e integração cultural, oscilando entre práticas insurgentes e sua apropriação por instituições artísticas e midiáticas. O recorte analisado evidencia esse movimento: o grafite, antes marcado pela marginalidade, é reinscrito em um modelo de torneio que reforça a lógica da consagração individual.

Esse atravessamento discursivo indica também um efeito ideológico. Ao valorizar a vitória como instância máxima, o discurso reforça um modelo meritocrático que organiza os participantes em uma hierarquia de vencedores e eliminados. Tendo em vista que a Análise de Discurso sustenta que a “ideologia se materializa na linguagem” (Orlandi, 2005, p. 17), o caso em tela corrobora essa afirmação, na medida em que a ideologia competitiva se materializa no modo como a arte urbana é representada: vencer torna-se condição de reconhecimento, e a prática coletiva do grafite é ressignificada em função do desempenho individual.

Gitahy (1999) observa que o grafite, ao ocupar os muros da cidade, sempre carregou um potencial de resistência e contestação social. No entanto, ao ser reinscrito em competições como a Batalha de *Bomb*, esse potencial se reconfigura, pois os sentidos de resistência passam a conviver com os sentidos de espetáculo. O recorte mostra, portanto, que o grafite não se limita a um gesto de intervenção urbana, mas se torna também uma prática institucionalizada que circula em novos espaços discursivos.

A análise do recorte 12, em articulação com os anteriores, mostra que a Batalha de *Bomb* se constitui como um espaço discursivo em que a arte urbana é atravessada por valores competitivos, performáticos e institucionais. A consolidação da lógica meritocrática, expressa pela ênfase na vitória, na rapidez e no desempenho individual, reforça a inscrição do grafite em um campo de visibilidade regulado e legitimado socialmente. Desse modo, o evento não apenas organiza uma prática artística, mas também produz efeitos de sentido que reposicionam o grafiteiro como sujeito-performer, submetido a critérios de avaliação e reconhecimento.

Encerrada essa análise, a próxima seção se dedica a examinar como esses deslocamentos discursivos repercutem nas formas de subjetivação dos participantes, observando de que modo o grafite, ao adentrar a lógica da competição, reconfigura o lugar do artista e os sentidos atribuídos à sua produção.

4.5 Análise discursiva dos *bombs* produzidos em cidades mato-grossenses

A análise da *Batalha de Bomb* permitiu compreender como a arte urbana, ao adentrar a lógica competitiva, é atravessada por novos modos de legitimação e visibilidade, nos quais se articulam resistência, performance e institucionalização. Nesse processo, o sujeito grafiteiro se constitui em meio a tensões entre a liberdade criativa e a regulação discursiva, entre a prática insurgente e o reconhecimento social. A partir dessa perspectiva, esta seção amplia o olhar para além do evento competitivo, examinando os *bombs* produzidos em diferentes cidades mato-grossenses. Busca-se compreender, por meio da análise discursiva dessas formulações, como os enunciados inscritos nos muros materializam gestos de resistência, disputas ideológicas e produções de sentido que atravessam o espaço urbano, revelando o entrelaçamento entre linguagem, história e território.

A linguagem, em seu funcionamento, opera sob o modo da textualidade. As diferentes maneiras pelas quais os sentidos se constituem, formulam e circulam são decisivas para a relação do ser humano com a sociedade, a natureza e a história. O texto, enquanto manifestação material concreta do discurso, apresenta-se como um observatório privilegiado para o funcionamento do simbólico (Orlandi, 2005). É a partir dessa perspectiva que se realiza uma análise discursiva da arte urbana — em especial dos *bombs* produzidos nas cidades mato-grossenses de Cuiabá, Várzea Grande e Cáceres —, compreendendo-os não apenas como expressões estéticas, mas como gestos de interpretação que instauram sentidos na história. A formulação é o centro da reflexão, pois é nesse momento que a linguagem ganha vida, a memória se atualiza e os sentidos se decidem. É na formulação que o sujeito se mostra, assume a autoria e se representa na origem do que diz, com suas responsabilidades e expectativas. Essa materialização da voz em sentidos e do gesto em escrita é o que dá corpo aos discursos.

Considerando que os *bombs* analisados nesta seção foram produzidos em diferentes cidades mato-grossenses — como Cuiabá, Várzea Grande e Cáceres —, compreende-se que suas formulações são atravessadas por condições de produção específicas, marcadas por contextos sociais, políticos e históricos distintos. Esses contextos implicam em formações ideológicas e discursivas que determinam, ainda que não de modo absoluto, os sentidos possíveis de cada enunciado. Assim, a análise discursiva das inscrições urbanas permite observar como o sujeito se inscreve no espaço público e atualiza memórias e gestos políticos por meio da linguagem.

Nesse sentido, a análise dos *bombs* possibilita compreender como diferentes formulações se constituem em meio às disputas simbólicas que atravessam o espaço urbano, revelando a complexidade da relação entre sujeito, sentido e história (Orlandi, 2005). Na Figura 19, o enunciado “O agro é fogo” surge como um gesto de inscrição simbólica que confronta o discurso hegemônico do agronegócio, sendo produzido em um contexto marcado por conflitos socioambientais e pelo avanço do agro-capitalismo em Mato Grosso.

Figura 19 - Agro é Fogo



Fonte: (Registro do autor, 2024).

O enunciado “O agro é fogo”, inscrito em uma faixa estendida nos muros da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), configura-se como um gesto discursivo de contestação, produzido em condições de enfrentamento ideológico ao discurso hegemônico do agronegócio. A formulação emerge em um contexto marcado por tensões socioambientais e pela expansão do agro-capitalismo no estado, atravessado por políticas de incentivo à produção agroexportadora e por narrativas midiáticas que idealizam o setor como símbolo de progresso.

As condições de produção dessa inscrição articulam o espaço institucional — a universidade pública —, a posição-sujeito de resistência e a formação discursiva crítica ao modelo hegemônico do agronegócio. A escolha do suporte é decisiva: ao ocupar um muro universitário, tradicionalmente associado à circulação de discursos científicos e legitimados, o enunciado desloca sentidos, fazendo ressoar, nesse território de saber, um dizer historicamente associado às ruas. Esse deslocamento produz uma ruptura no fluxo do discurso dominante e instaura um ponto de resistência simbólica.

Nessa perspectiva, o *bomb* não se reduz a uma expressão estética, mas atua como gesto político que reconfigura sentidos e faz um furo no debate público sobre o avanço do agro-capitalismo. Ao reinscrever o espaço universitário com um dizer de contestação,

o sujeito enunciador atualiza memórias de luta ambiental e social, afirmando-se como intérprete histórico das contradições que atravessam a paisagem mato-grossense.

A materialidade visual reforça essa dimensão política e revela, nas condições de produção do enunciado, a inscrição de uma posição-sujeito de resistência. Formulada no estilo *bomb* — com letras infladas, cores intensas e contornos marcados —, a inscrição produz um efeito de impacto imediato, próprio de práticas discursivas que irrompem no espaço urbano para disputar sentidos. Tal forma material não é neutra: ela resulta de um modo de dizer que se constitui em confronto com a hegemonia midiática e institucional que exalta o agronegócio, tensionando o visível e o dizível no espaço público.

A metáfora “fogo”, central na formulação, condensa múltiplos sentidos inscritos nessas condições de produção. Ela remete tanto à devastação ambiental — pelas queimadas recorrentes nos biomas amazônico e cerrado — quanto ao caráter predatório do modelo agroexportador, que consome territórios e destrói modos de vida. Nesse funcionamento, o enunciado mobiliza memórias discursivas que atualizam gestos de denúncia e resistência social. Conforme aponta Orlandi (2005), o texto não é mero reflexo de uma realidade objetiva, mas materialização simbólica em que memória e ideologia se articulam para produzir sentidos. Assim, o “fogo” emerge como condensador ideológico, no qual se inscrevem as contradições históricas e os conflitos ambientais que atravessam o Mato Grosso contemporâneo.

No nível da circulação, o enunciado “O agro é fogo” se reinscreve com novos efeitos de sentido ao ultrapassar o espaço urbano e adentrar o campo midiático, sobretudo quando é retomado por grandes veículos de comunicação, como a Rede Globo. Essa circulação em instâncias hegemônicas desloca o gesto original de contestação e reinscreve o dizer em outro regime de visibilidade e legitimidade, atravessado por formações discursivas distintas. Ao mesmo tempo em que amplia a difusão do enunciado, esse movimento produz uma tensão: a voz de resistência, inicialmente inscrita nos muros da universidade, é reinterpretada no interior da mídia dominante, onde opera sob outras condições de produção.

Esse atravessamento mostra o funcionamento contraditório dos discursos na história. Ao circular em meios institucionais e midiáticos, o enunciado entra em relação de embate com a formulação “O agro é pop”, amplamente difundida pela mesma emissora. Nesse confronto, observa-se o jogo entre paráfrase e polissemia: pela paráfrase, ambos os dizeres retomam o mesmo eixo temático — o “agro” —, reinscrevendo-o como objeto discursivo; pela polissemia, porém, instauram sentidos opostos. Enquanto “O agro

é pop” se ancora em uma formação discursiva hegemônica, que idealiza o agronegócio como símbolo de progresso e modernidade, “O agro é fogo” desloca o campo de significação, introduzindo a crítica à devastação ambiental, à concentração fundiária e à violência sobre povos e territórios.

Esse embate discursivo não se reduz à contraposição entre dois slogans, mas faz funcionar a disputa de sentidos na materialidade da linguagem. Como destaca Orlandi (2005), os textos são atravessados por memórias e contradições, pois o sentido não é dado de antemão: ele se produz nas relações de força entre formações discursivas. Assim, ao circular no mesmo espaço midiático que consagra o discurso hegemônico, o enunciado “O agro é fogo” reinscreve o conflito ideológico que estrutura o campo discursivo do agronegócio, fazendo emergir a instabilidade dos sentidos e a presença da diferença no interior da própria hegemonia

Portanto, a análise discursiva da Figura 19 indica que o enunciado “O agro é fogo” opera como gesto de resistência e de inscrição política no espaço público. Produzido em condições de enfrentamento ideológico, esse dizer se formula no interior de uma formação discursiva crítica ao agronegócio, fazendo funcionar sentidos que se contrapõem à narrativa hegemônica do setor. Assim, o enunciado reinscreve no presente memórias de contestação e denúncia, ao mesmo tempo em que desloca o campo de significação do “agro”, instaurando a diferença no interior do discurso dominante.

A circulação do enunciado em diferentes espaços — do muro universitário à cidade e aos meios de comunicação — amplia o alcance do gesto de resistência, pois, ao atravessar fronteiras de legitimidade, ele atualiza as relações de força que estruturam o campo discursivo. Nesse movimento, o dizer se inscreve na rede de discursos que tensionam a lógica agroexportadora e reivindicam modos alternativos de relação com a terra, a natureza e a sociedade.

O *bomb*, nesse contexto, constitui-se como prática discursiva de produção de sentidos em que linguagem, espaço e ideologia se articulam. Ao reinscrever o urbano com gestos de resistência, essa prática reafirma a centralidade da linguagem no processo histórico de constituição do sujeito e na produção de sentidos sobre o mundo.

Em continuidade à análise, o painel coletivo de mulheres grafiteiras de Cuiabá, com o enunciado “Não vão nos calar”, inscreve-se em outras condições de produção e ilustra um modo distinto de formulação e circulação dos sentidos. Diferentemente do *bomb* “O agro é fogo”, produzido em posição-sujeito individual e em confronto com o discurso hegemônico do agronegócio, esta inscrição emerge de uma prática coletiva e de

uma formação discursiva feminista, marcada por gestos de resistência à opressão e ao silenciamento das vozes femininas. Nesse deslocamento, observa-se o funcionamento de outra rede de memórias e disputas simbólicas, nas quais o espaço urbano é reinscrito como lugar de fala e de visibilidade para sujeitos historicamente marginalizados.

Figura 20 - painel coletivo de mulheres



Fonte: (Registro do autor, 2023).

O painel coletivo de mulheres grafiteiras, produzido em Cuiabá, traz o enunciado “Não vão nos calar” como gesto de inscrição no social que se ancora em uma formação discursiva feminista e de enfrentamento. Diferentemente de outras produções individuais, a formulação é coletiva, o que confere maior densidade política ao enunciado. A escolha do muro como suporte material não é acidental: ele se converte em espaço de resistência e visibilidade, permitindo que vozes historicamente silenciadas se inscrevam no tecido urbano. Nesse sentido, o grafite opera como dispositivo de memória, reinscrevendo no espaço público a luta das mulheres por reconhecimento e contra as estruturas de opressão.

O painel apresenta uma materialidade composta por elementos verbais e não verbais. O enunciado “Não vão nos calar” é formulado em letras amplas e legíveis, acompanhado por representações de personagens femininas e motivos florais. As cores

vibrantes e os traços marcantes produzem uma visualidade de impacto, na qual se destacam a força e a presença dos corpos retratados. Essa composição faz emergir uma cena enunciativa em que múltiplas vozes se inscrevem no espaço urbano, instaurando um dizer coletivo.

A partir dessa configuração visual, observa-se que a formulação é produzida em condições de enfrentamento ao silenciamento feminino, articulando um gesto coletivo de resistência. A materialidade do painel faz funcionar a pluralidade de vozes e corpos, reinscrevendo o muro como lugar de fala e de visibilidade. Nesse funcionamento, confirma-se o que propõe Orlandi (2005): o texto “não se limita à palavra escrita, mas pode manifestar-se em diferentes materialidades significantes”. Assim, a inscrição feminista, ao mobilizar linguagem verbal e visual, rompe com o silêncio imposto às mulheres em espaços de poder e projeta, no urbano, sentidos de denúncia, urgência e afirmação.

A formulação desse enunciado não é apenas uma reação imediata, mas gesto de historicidade. Ele convoca a memória de lutas feministas passadas, atualizando-as no presente e projetando sentidos para o futuro. Assim, a inscrição se constitui em um ato político de resistência, pois não se limita à representação, mas atua na produção de realidades discursivas. Como afirma Orlandi (2005), é na formulação que o sujeito se mostra, assume autoria e se responsabiliza por aquilo que diz. Nesse caso, a autoria coletiva manifesta uma posição-sujeito que se constitui na intersecção entre estética e política, entre subjetividade e coletividade.

O painel apresenta uma composição marcada pela coexistência de dois enunciados: “Não vão nos calar” e “quem não está revoltado do lado certo não está”. Ambos são formulados em letras grandes e visíveis, acompanhados por representações de personagens femininas e elementos florais, em cores intensas e traços firmes. Essa materialidade visual cria uma cena enunciativa em que múltiplas vozes se cruzam, compondo um dizer coletivo que ocupa o muro urbano como espaço de visibilidade e resistência.

A articulação entre os dois enunciados faz funcionar sentidos complementares e tensionados. Enquanto o enunciado “Não vão nos calar” reinscreve a memória do silenciamento histórico das mulheres, afirmando o direito à voz e à presença, o enunciado “quem não está revoltado do lado certo não está” mobiliza uma interpelação direta ao sujeito-leitor, convocando-o à tomada de posição frente às desigualdades e violências que atravessam o social. Nesse funcionamento, a formulação não se dirige a um “outro”

abstrato, mas constitui um campo de disputa simbólica, em que o gesto coletivo das grafiteiras interpela a cidade e inscreve um posicionamento político.

No mesmo movimento de reinscrição do urbano como espaço de disputa simbólica, o enunciado “Amazônia” faz funcionar uma rede de memórias discursivas que ultrapassa a materialidade local do muro. Ao ser inscrito na cidade mato-grossense, o termo convoca debates históricos associados ao território, à preservação ambiental e às tensões em torno da exploração da floresta, deslocando para o espaço urbano sentidos que circulam em âmbito nacional e global. Não se trata apenas da nomeação de um bioma, mas da atualização de uma memória coletiva atravessada por conflitos socioambientais, disputas políticas e narrativas de pertencimento. Nesse funcionamento, o muro torna-se lugar de reinscrição dessas tensões, e o *bomb* opera como gesto que articula o local ao macrodiscurso ambiental, produzindo sentidos que conectam cidade, território e historicidade.

Já o enunciado “Alô 165”, vinculado ao movimento de grafite Gang 165, opera como gesto de chamada e reconhecimento coletivo. A formulação não se reduz a uma identificação numérica, mas funciona como marca de filiação e de pertencimento, produzindo efeitos de visibilidade e consolidação identitária no espaço público. Ao anunciar “Alô 165”, o sujeito não fala isoladamente, mas se inscreve em uma posição-sujeito coletiva, vinculada a uma rede de sociabilidade e produção artística que se afirma na cidade. O número, nesse caso, passa a atuar como signo de presença e continuidade, atualizando uma memória discursiva ligada à cultura urbana e às práticas do grafite. Assim, tal como no painel feminista analisado, a inscrição não se limita ao plano estético, mas participa da constituição simbólica do espaço urbano, instaurando sentidos de ocupação, resistência e afirmação coletiva.

Produzido em condições de enfrentamento à opressão e ao apagamento de vozes femininas, o painel faz ressoar uma rede de memórias discursivas associadas às lutas feministas, às marchas e aos movimentos que historicamente reivindicam visibilidade e justiça. O muro, nesse contexto, é reinscrito como lugar de fala e ação, onde a linguagem, em seu funcionamento simbólico, materializa gestos de resistência e de denúncia. Assim, a presença simultânea dos dois enunciados amplia o campo de significação do painel, instaurando sentidos de urgência, solidariedade e convocação, que atualizam a historicidade da luta das mulheres no espaço urbano.

Figura 21 - Batalha de *bomb*

Fonte: (REGISTRO DO AUTOR, 2023).

Ao contrário das duas primeiras imagens, cujas inscrições foram produzidas em condições de marginalidade e enfrentamento — marcadas pela ausência de autorização institucional e pelo gesto de resistência inscrito nos muros da cidade —, esta formulação emerge em um evento com apoio e reconhecimento público. Essa mudança transforma as condições de produção do discurso, deslocando-o do espaço da clandestinidade para um território parcialmente legitimado, onde outras relações de força e possibilidades de formulação entram em funcionamento.

Conforme Orlandi (2005), os processos de produção do discurso envolvem três momentos — constituição, formulação e circulação —, que se articulam na historicidade. O apoio institucional, nesse caso, não elimina a dimensão política do dizer, mas a atravessa, incidindo sobre sua materialidade e sobre os efeitos de sentido possíveis. Assim, a prática do *bomb*, ao ser reinscrita no contexto de um evento autorizado, passa a operar na tensão entre resistência e legitimação, entre o gesto subversivo e o reconhecimento institucional.

A Batalha de *Bomb*, promovida pelo coletivo VG Reina em Várzea Grande, apresenta condições de produção singulares em relação às demais imagens analisadas, pois ocorre em um evento autorizado e com apoio institucional. Essa característica altera a lógica de formulação e circulação do discurso, já que a prática, tradicionalmente associada à marginalidade e à clandestinidade, adquire legitimidade parcial no espaço público. Contudo, como observa Orlandi (2005), as condições de produção não determinam completamente o sentido, mas o atravessam. Nesse caso, o apoio institucional transforma a circulação, sem anular a historicidade da prática, que continua a se inscrever como gesto de resistência e afirmação identitária.

A materialidade visual dos *bombs* preserva suas marcas constitutivas: letras infladas, sobreposição de cores, estética vibrante e codificação própria. Esses traços mostram a permanência da memória discursiva do grafite, mesmo em um contexto de institucionalização. A formulação, assim, reinscreve sentidos historicamente associados à periferia, à juventude e à resistência urbana, agora em um espaço legitimado. Esse movimento produz uma tensão produtiva entre institucionalização e subversão: se, por um lado, a prática se torna reconhecida como manifestação artística, por outro, mantém seu caráter contestatório, reafirmando a identidade dos sujeitos que a produzem.

O evento da Batalha de *Bomb* pode ser compreendido como espaço de disputa simbólica por reconhecimento territorial e artístico. Ao ocupar um lugar institucionalizado, os sujeitos inscrevem sua voz na cidade, reivindicando não apenas legitimidade estética, mas também direito à memória e à participação no espaço urbano. Conforme Orlandi (2005), o sujeito é determinado pela exterioridade, mas constitui-se historicamente pela maneira como reinscreve o dizer. Nesse caso, os grafiteiros se constituem na ambiguidade entre marginalidade e legitimação, tensionando fronteiras entre centro e periferia, oficial e contra-hegemônico.

No plano da circulação, os efeitos de sentido são ampliados. O evento autorizado permite maior visibilidade, alcançando não apenas a comunidade local, mas também instâncias midiáticas e digitais. Essa circulação reforça a potencialidade da arte urbana como prática discursiva que ressignifica o espaço urbano e projeta sentidos de pertencimento e identidade. A legitimação parcial não neutraliza o gesto político, mas amplia sua difusão e eficácia. Assim, a Batalha de *Bomb* exemplifica como a arte urbana pode transitar entre margens e centros, preservando sua potência discursiva.

Dessa forma, a análise da Batalha de *Bomb* apresenta que a institucionalização não elimina o caráter político da arte urbana, mas produz novas condições de formulação

e circulação, permitindo que sujeitos periféricos reivindicuem reconhecimento e direito à cidade. O evento demonstra, portanto, que a arte urbana é atravessada por disputas de sentidos e que a análise discursiva, ao considerar constituição, formulação e circulação, permite compreender a complexidade desses processos de significação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se analisar como os *bombs*, enquanto prática discursiva de arte urbana, produzem sentidos e ressignificam o espaço urbano em cidades do estado de Mato Grosso. A análise do corpus constituído por registros fotográficos e materiais audiovisuais permitiu compreender que essas materialidades não se esgotam em sua dimensão gráfica, mas funcionam como gestos de enunciação atravessados por memória, ideologia e disputa simbólica. Nos enunciados que compõem o corpus, especialmente nas falas vinculadas ao movimento VG Reina e nas recorrências das assinaturas urbanas em diferentes cidades, observa-se que os *bombs* são significados ora como expressão cultural e pertencimento coletivo, ora como prática ilegal, configurando o embate entre formações discursivas distintas.

A hipótese inicial de que os *bombs* operam como práticas de resistência e de reexistência simbólica sustenta-se na medida em que os enunciados analisados indicam deslocamentos nos modos de significar a cidade. Ao se reinscreverem mesmo após apagamentos e ao circularem em eventos como batalhas e encontros urbanos, os *bombs* produzem visibilidade para sujeitos historicamente marginalizados e tensionam discursos hegemônicos sobre arte, ordem e pertencimento urbano. Desse modo, não se configuram apenas como marcas visuais ou atos de transgressão, mas como materialidades discursivas que participam da reorganização simbólica do espaço urbano.

A partir de uma abordagem qualitativa ancorada na Análise de Discurso materialista, com corpus constituído por registros fotográficos e audiovisuais coletados nas cidades de Cáceres, Cuiabá e Várzea Grande, foi possível observar que os *bombs* se inscrevem em formações discursivas específicas, atravessadas por disputas ideológicas e por memórias discursivas que sustentam seus sentidos. A análise das condições de produção, dos modos de formulação e dos processos de circulação mostrou que essas inscrições não apenas ocupam o espaço urbano, mas o reorganizam simbolicamente, instaurando outras possibilidades de visibilidade e de pertencimento. Nesse sentido, a hipótese inicial se confirmou, na medida em que os *bombs* se mostraram como gestos discursivos que afirmam presenças historicamente marginalizadas e produzem fissuras nos sentidos estabilizados sobre o urbano.

Os resultados indicam que os *bombs* funcionam como materialidades discursivas que articulam memória, ideologia e sujeito, configurando-se como práticas de subjetivação e de disputa simbólica no interior das cidades mato-grossenses. Ao

reinscreverem traços no corpo urbano, esses gestos atualizam memórias coletivas, tensionam hierarquias de visibilidade e participam da produção de novas leituras da cidade. Assim, esta pesquisa contribui para ampliar o campo da Análise de Discurso ao incorporar práticas visuais urbanas como objetos legítimos de análise, demonstrando que a arte urbana, longe de ser mero ruído estético, constitui-se como espaço político de significação e de constituição de sujeitos no contemporâneo.

O percurso que sustenta esta dissertação constitui-se a partir de um olhar que se formou ao longo da graduação em Letras, quando o contato recorrente com práticas de grafite e pichação no espaço urbano passou a interpelar o pesquisador para além de classificações estéticas ou morais. Essas inscrições, inicialmente observadas como manifestações culturais presentes no cotidiano das cidades, passaram a ser compreendidas como práticas de linguagem que produzem sentidos sobre pertencimento, visibilidade e ocupação do espaço urbano. Foi nesse deslocamento do olhar, da curiosidade inicial à problematização teórica, que se abriu o caminho para pensar a escrita urbana como objeto legítimo de análise no campo dos estudos discursivos.

Ao longo desse percurso, o *bomb* emergiu como prática gráfica recorrente e, ao mesmo tempo, pouco tematizada nos estudos acadêmicos. Diferente do grafite institucionalizado e da pichação já amplamente debatida, o *bomb* apresentou-se como escrita rápida, repetitiva e fortemente atravessada por discursos de criminalização. Sua presença insistente nos muros contrastava com sua ausência no campo científico, produzindo um estranhamento que motivou a formulação do projeto de pesquisa. A escolha desse objeto, portanto, não se deu de forma arbitrária, mas como efeito de um processo de observação, leitura e reflexão que buscou compreender práticas urbanas frequentemente silenciadas.

A aproximação com a Análise de Discurso materialista possibilitou um deslocamento decisivo nas formas de compreender essas inscrições. Sob essa perspectiva, o *bomb* deixou de ser tomado como ruído visual ou ato isolado para ser compreendido como gesto de enunciação inscrito em condições históricas específicas. A linguagem passou a ser pensada como prática simbólica atravessada por ideologia e memória discursiva, o que permitiu analisar os *bombs* como materialidades discursivas que produzem sentidos no espaço urbano. Esse enquadramento teórico foi fundamental para sustentar o gesto analítico desenvolvido ao longo da dissertação.

Nesse horizonte, a cidade foi compreendida como materialidade discursiva, atravessada por relações de poder que regulam o que pode ser visto, dito e legitimado. Os

muros, fachadas e suportes urbanos configuram-se como lugares de enunciação nos quais diferentes discursos circulam, se confrontam e se reorganizam historicamente. É nesse espaço simbólico que os *bombs* se inscrevem, produzindo deslocamentos nos sentidos estabilizados sobre arte, ordem e pertencimento. Assim, o urbano deixou de ser tomado como cenário neutro e passou a ser compreendido como arena discursiva em permanente disputa.

A análise mostrou que os *bombs* se constituem como práticas discursivas e não como formas gráficas isoladas ou meramente ornamentais. Cada inscrição mobiliza memórias da escrita urbana, estilos compartilhados e posições-sujeito possíveis em um determinado contexto histórico e social. O traço, longe de ser neutro ou espontâneo, carrega marcas de urgência, risco e repetição, elementos que integram o próprio funcionamento discursivo dessa prática. Nesse sentido, o *bomb* não se reduz ao que está materialmente inscrito no muro, pois seu sentido se constrói também nas formas de circulação, reinscrição e reaparecimento no espaço urbano. A repetição do traço, a escolha dos lugares e a persistência da marca produzem efeitos de presença que reinscrevem o sujeito na cidade. Assim, o *bomb* funciona como gesto de linguagem que articula memória, ideologia e historicidade, produzindo deslocamentos nos sentidos estabilizados sobre arte, ordem e pertencimento no urbano.

Do ponto de vista do sujeito, a análise afastou concepções que o tomam como origem soberana e transparente do dizer. O sujeito do *bomb* foi compreendido como posição discursiva constituída na e pela linguagem, atravessada por formações ideológicas que delimitam o campo do dizível em uma dada conjuntura histórica. Ao inscrever-se no muro, esse sujeito não fala a partir de si mesmo, mas ocupa lugares possíveis de enunciação já estruturados pelo interdiscurso. Sua escrita reinscreve-se simbolicamente na cidade, produzindo efeitos de presença e pertencimento no espaço urbano. O dizer que se materializa no *bomb* articula memórias coletivas da escrita urbana e se insere em disputas simbólicas que ultrapassam a intenção individual. Assim, o sujeito se constitui no gesto de inscrição, produzindo sentidos que o vinculam ao social, à história e às relações de poder que organizam o urbano.

A memória discursiva constitui elemento central para compreender o funcionamento das inscrições analisadas. Nenhum *bomb* se configura como gesto inaugural ou isolado, uma vez que todo traço mobiliza dizeres anteriores que sustentam sua possibilidade de existência no espaço urbano. Essa memória não retorna de forma idêntica nem estável, mas se atualiza nas condições presentes de produção, produzindo

deslocamentos e rearticulações de sentido. No gesto de inscrição, o sujeito aciona uma rede de discursos já-ditos que atravessam a escrita urbana e lhe conferem historicidade. Assim, o *bomb* reinscreve práticas históricas de marcação do espaço e, simultaneamente, reorganiza sentidos que circulam sobre cidade, arte e pertencimento. A memória discursiva opera, desse modo, como lugar de tensão entre repetição e deslocamento, possibilitando que a escrita urbana permaneça reconhecível e, ao mesmo tempo, aberta à transformação dos sentidos.

A repetição, característica constitutiva das práticas do *bomb*, foi compreendida como funcionamento discursivo e não como simples reprodução mecânica de um mesmo traço. Cada reaparição da inscrição reinscreve o sujeito no espaço urbano, ainda que nunca de modo idêntico, uma vez que as condições históricas, ideológicas e materiais de produção se transformam. Nesse movimento, a repetição não estabiliza o sentido, mas o mantém em circulação, produzindo efeitos de presença, insistência e permanência simbólica. A recorrência do *bomb* constrói uma escrita que se faz no tempo e no espaço da cidade, articulando trajetórias, deslocamentos e modos de ocupação do urbano. Assim, a repetição opera como estratégia discursiva que afirma a existência do sujeito e tensiona os mecanismos de apagamento. O sentido se produz justamente nesse jogo entre o mesmo e o outro, no qual cada repetição reinscreve a diferença e mantém aberta a possibilidade de novos deslocamentos de sentido.

Os resultados das análises também possibilitaram compreender que os *bombs* se inscrevem em um campo de tensões atravessado por discursos jurídicos, institucionais e administrativos que regulam o espaço urbano. A legalidade atua como dispositivo de controle do visível e do dizível, estabelecendo fronteiras simbólicas entre práticas reconhecidas como arte e aquelas significadas como desvio, desordem ou crime. Nesse jogo discursivo, o *bomb* ocupa uma posição liminar, frequentemente associado à criminalização e ao apagamento. Tal significação não decorre de sua materialidade gráfica em si, mas de efeitos ideológicos que organizam hierarquias simbólicas no urbano. Ao ser enquadrado como prática ilegítima, o *bomb* evidencia os modos seletivos pelos quais a cidade autoriza ou interdita determinadas formas de dizer. Assim, o *bomb* não se situa fora da ordem, mas a tensiona, expondo os limites do controle e as disputas de sentido que atravessam o espaço urbano.

O apagamento recorrente das inscrições mostrou-se elemento constitutivo do funcionamento discursivo do *bomb*. Ao ser apagado, o dizer não se encerra nem se esgota, pois retorna em outros muros, outras superfícies e outras materialidades urbanas. O

silêncio produzido pelo apagamento também produz sentido, ao marcar os limites do controle exercido sobre o espaço urbano e ao expor a insistência dessas práticas de escrita. A efemeridade, nesse processo, não atua como fragilidade, mas como parte do próprio gesto discursivo, intensificando os efeitos de presença e circulação. Cada apagamento reinscreve o *bomb* no jogo entre visibilidade e silenciamento, permanência e desaparecimento. Assim, o *bomb* se afirma como prática que persiste justamente na tentativa de ser contida. Sua força simbólica se constrói na repetição e na retomada, configurando um modo de dizer que resiste ao apagamento e reinscreve sentidos no urbano.

As condições de produção mostraram-se centrais para compreender o funcionamento discursivo das práticas do *bomb* no espaço urbano. A ilegalidade, o risco e a rapidez não se colocam como fatores externos ao dizer, mas como componentes que o constituem desde sua emergência. Esses elementos atravessam o gesto de inscrição e orientam a produção de sentidos ligados à urgência, à repetição e à ocupação provisória dos muros da cidade. O *bomb* se realiza em um tempo curto e sob ameaça constante de apagamento, o que incide diretamente sobre sua forma e circulação. Nesse limiar entre permanência e desaparecimento, o sujeito afirma uma presença simbólica que resiste ao silenciamento institucional. A escrita se faz, assim, na tensão entre visibilidade e interdição. Cada inscrição materializa um gesto discursivo marcado pelas condições históricas que o possibilitam. O espaço urbano torna-se, nesse processo, lugar de disputa e reinscrição de sentidos.

A constituição do corpus acompanhou diretamente o percurso teórico e analítico desenvolvido ao longo da pesquisa. Inicialmente delimitado à cidade de Cáceres, o material de análise mostrou-se insuficiente diante da dispersão e da efemeridade próprias das práticas do *bomb*. Essa limitação não foi compreendida como obstáculo, mas como indicativo das próprias condições de produção dessas inscrições no espaço urbano. A aproximação com coletivos urbanos de Várzea Grande e Cuiabá possibilitou o acesso a novas materialidades, como registros fotográficos, vídeos e eventos organizados em torno do *bomb*, a exemplo das batalhas. Essa ampliação do corpus permitiu observar a circulação dessas práticas em diferentes contextos urbanos. Ao mesmo tempo, fortaleceu o gesto analítico ao evidenciar regularidades e deslocamentos de sentido no espaço regional. Assim, o corpus passou a refletir a dinâmica discursiva do *bomb* em sua dimensão histórica e social.

O contato direto com os coletivos urbanos permitiu compreender que o *bomb* não se configura como gesto individual isolado, mas como prática compartilhada, reconhecida e regulada entre seus produtores. Trata-se de uma escrita que circula em redes de pertencimento, sustentadas por estilos, regras implícitas e memórias coletivas que organizam essa forma de inscrição no espaço urbano. Essa dimensão coletiva reforça a compreensão do *bomb* como materialidade discursiva, na qual se constituem posições-sujeito e modos específicos de subjetivação. Ao escrever no muro, o sujeito não fala apenas por si, mas se inscreve em uma cadeia de dizeres que o antecede e o ultrapassa. O reconhecimento produzido pelo *bomb* ocorre prioritariamente no interior desses coletivos, funcionando como marca de circulação e de existência simbólica. Mesmo quando permanece ilegível ou desautorizado pelo olhar institucional, o *bomb* produz sentido para aqueles que compartilham esse universo discursivo. Assim, a escrita urbana opera como forma de visibilidade interna, instaurando vínculos, hierarquias e pertencimentos no tecido social da cidade.

A análise dos materiais audiovisuais ampliou a compreensão do funcionamento discursivo dos *bombs* ao deslocar o olhar para os modos de circulação dos sentidos em ambientes digitais. As plataformas como YouTube e Instagram não operam apenas como suportes técnicos, mas como espaços discursivos que reorganizam os modos de dizer, de ver e de significar a arte urbana. Os vídeos analisados inscrevem-se em condições de produção específicas, marcadas pela valorização da arte urbana como prática coletiva, educativa e transformadora, o que incide diretamente sobre a formulação dos enunciados. Esses discursos produzem efeitos de legitimação e reconhecimento que tensionam sentidos hegemônicos de criminalização. Ao circular no digital, o *bomb* não se desloca do urbano, mas reinscreve a cidade em outros regimes de visibilidade. Trata-se de uma circulação que amplia o alcance simbólico da inscrição, sem romper com sua filiação às práticas urbanas. Assim, o espaço digital passa a integrar o funcionamento discursivo do *bomb*, produzindo novos deslocamentos de sentido.

O trânsito dos *bombs* entre o espaço urbano e o espaço digital reforça seu funcionamento enquanto prática discursiva e não apenas como inscrição visual localizada. A escrita não se encerra na materialidade do muro, mas se projeta em outros suportes, ampliando sua circulação e seus efeitos de sentido. Ao ser fotografado, filmado e compartilhado nas redes sociais, o *bomb* reinscreve a cidade em novos circuitos de leitura, nos quais outros olhares e interpretações passam a operar. Esse deslocamento não rompe com a experiência urbana, mas a prolonga e a reconfigura, mantendo a filiação do

gesto à rua, ao risco e à efemeridade. O discurso permanece aberto, atravessado por novas condições de produção e por diferentes posições de leitura. Assim, a cidade circula também no digital, e o *bomb* continua a significar, produzindo sentidos que se deslocam sem se estabilizar definitivamente.

A resistência foi compreendida como funcionamento próprio do discurso, e não como gesto exterior ou posterior à linguagem. Resistir, nesse horizonte teórico, significa produzir sentidos outros no interior das formações discursivas que organizam o social e delimitam o campo do dizível. As práticas de arte urbana analisadas configuram-se como lugares privilegiados para observar esse funcionamento, uma vez que tensionam sentidos estabilizados sobre ordem, propriedade, legalidade e arte. Ao inscrever-se no espaço urbano, o *bomb* introduz deslocamentos simbólicos que desnaturalizam essas categorias e reabrem o jogo da interpretação. A resistência não se apresenta como ruptura absoluta, mas como movimento que se faz na fissura, no desvio e na reinscrição. Nesse processo, o sujeito se reinscreve na história ao significar de outro modo, produzindo efeitos que desestabilizam o consenso e mantêm o discurso em permanente disputa.

Do ponto de vista teórico, esta dissertação reafirma a potência da Análise de Discurso materialista como campo privilegiado para o estudo das práticas culturais urbanas. Ao articular constituição, formulação e circulação, foi possível compreender os *bombs* não como objetos visuais isolados, mas como materialidades discursivas complexas, atravessadas por ideologia, memória e história. Essa perspectiva permitiu deslocar leituras descritivas ou formalistas, frequentemente centradas apenas na aparência gráfica das inscrições. Ao privilegiar o funcionamento do discurso, a análise voltou-se para os modos como os sentidos se produzem em condições históricas específicas e desiguais. Assim, a AD mostrou-se fundamental para compreender a escrita urbana como prática simbólica que inscreve sujeitos, organiza conflitos e produz sentidos no espaço da cidade.

Este trabalho não se propôs a encerrar interpretações nem a fixar sentidos sobre os *bombs*, pois parte do princípio de que o sentido não se estabiliza de forma definitiva. Assume-se que os efeitos de sentido permanecem em constante deslocamento, acompanhando as transformações do espaço urbano, das práticas culturais e das condições históricas de produção. A cidade segue produzindo novos dizeres, novas inscrições e novas disputas simbólicas, que reconfiguram continuamente o que pode ser visto, dito e interpretado. Nesse movimento, os *bombs* insistem em retornar como práticas de linguagem que tensionam leituras cristalizadas sobre arte, ordem e pertencimento. Essa

instabilidade dos sentidos exige leituras teoricamente situadas, atentas ao funcionamento discursivo e às contradições que atravessam o urbano. Assim, mais do que concluir, esta pesquisa se inscreve como gesto interpretativo aberto, acompanhando o movimento vivo da linguagem na cidade.

Por fim, compreender os *bombs* implica compreender a cidade como espaço discursivo em permanente disputa, no qual sentidos não se fixam, mas se produzem na tensão entre o instituído e o insurgente. Ao escrever no muro, o sujeito não apenas ocupa um suporte material, mas se inscreve simbolicamente no urbano, participando da produção contínua de seus sentidos. Esse gesto de inscrição mobiliza memórias, atualiza conflitos e reorganiza formas de pertencimento, tornando visível aquilo que frequentemente é silenciado. A linguagem afirma-se, nesse processo, como forma de existência, resistência e memória, pois é por meio dela que o sujeito se faz presente na história da cidade. Assim, o urbano se mantém como território aberto, conflituoso e historicamente constituído, atravessado por disputas simbólicas que insistem em significar, mesmo diante do apagamento e da tentativa de controle.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Gabriel Góes do. Quem tem medo do grapixo? Estética, street art e as fronteiras com o campo ampliado. *Revista de Sociologia*, Recife, v. 2, n. 30, p. 144-161, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/revsocio/article/view/261494>>. Acesso em: 19 jul. 2025.
- BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos: desenho, ensino e aprendizagem*. Belo Horizonte: Com Arte, 1990.
- BERNARDINO, Ana Carolina. *Vozes que ressignificam além dos muros: análise discursiva de pichações em universidades*. 2019. 190 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.
- BEST, David. *A racionalidade do sentimento: o papel das artes na educação*. Porto: Porto Codex, 1996.
- BRASIL. Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente. Brasília, DF: Presidência da República, 1998. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm>. Acesso em: 10 maio 2025.
- BRASIL. Lei n. 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Brasília, DF: Presidência da República, 2011. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm>. Acesso em: 2 maio 2025.
- BUORO, Anamelia Bueno. *O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- CALO, Flavia. Questões epistemológicas sobre os termos: grafite e pichação. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/flavia_calo.pdf>. Acesso em: 3 maio 2025.
- CARVALHO, F. Grafite e suas variações: wildstyle, throw-up, grafite com desenhos, 3D e outras. In: *Pesquisa em grafismos urbanos*. Belo Horizonte: Editor, 2013.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CRUZ, Dayse Martins da; COSTA, Maria Tereza. Grafite e pichação: que comunicação é esta? *LINHAS*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 95-112, jul./dez. 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1351>>. Acesso em: 15 maio 2025.
- DIAS, Cristiane. O traço das relações sociais no desenho da cidade. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, Campinas, n. 34, p. 89–100, jul./dez. 2014.

- DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. 3. ed. Campinas: Papirus, 1994.
- FERREIRA, Sueli. *O ensino da arte: construindo caminhos*. 3. ed. Campinas: Papirus, 2001.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FUZARI, Maria Helismarina; FERRAZ, Maria Heloisa. *Metodologia do ensino da arte*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1993.
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- KNOENER, Sandra Heinz. *O ensino das artes na escola: a ótica dos professores de Educação Infantil*. 2006. 74 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Oeste de Santa Catarina, Joaçaba, 2006.
- LEDUR, Rejane Reckziegel. *Professores de arte e arte contemporânea: contextos de produção de sentido*. 2005. 166 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 1991.
- LOPES, E. V. P. Estudo de caso das pichações no bairro Eldorado, em Contagem - MG. *Revista do Instituto de Ciências Humanas*, v. 17, n. 26, 2021.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- MARTINS, Cristina M.; SCHMIDT, Marina K. Análise do discurso sobre grafite e pichações nos espaços públicos. *Revista Eventos Pedagógicos*, Sinop, v. 3, n. 1, p. 93-100, abr. 2012.
- MOVIMENTO VG REINA. Breve explicação sobre a batalha de BOMB. Instagram, 29 maio 2024. Vídeo (27 s). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DD5YjAfRWm0/>>. Acesso em: 9 jan. 2025.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.

- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso e leitura*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2004.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso em análise: sujeito, sentido e ideologia*. Campinas: Pontes, 2015.
- PÊCHEUX, Michel. *Análise automática do discurso*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997a.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997b.
- PÊCHEUX, Michel. O papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. 3. ed. Campinas: Pontes Editores, 2009.
- PORCHER, Louis. *Educação artística: luxo ou necessidade?* 3. ed. São Paulo: Summus, 1982.
- RAMOS, Paulo. *Grafite: arte urbana em movimento*. São Paulo: Senac, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ROCHA, E.; DOMENINICH, R.; CASSEANO, A. *Hip Hop: a periferia grita*. São Paulo: Loyola, 2001.
- ROSE, Tricia. *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Hanover: University Press of New England, 1994.
- SANTA CATARINA. *Proposta curricular de Santa Catarina: educação infantil, ensino fundamental e médio*. Florianópolis: COGEN, 1998.
- SOUZA, David da Costa Aguiar. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. 2007. 125 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- VG REINA. Descubra o fascinante mundo do "Bomb" ou "bomber". Instagram, 23 dez. 2024. Vídeo. Disponível em: < <https://www.instagram.com/reel/DD747GypAoE/> >. Acesso em: 2 jan. 2025.
- VG REINA. Como a arte influenciou sua vida? Ep. 01. YouTube, 9 jan. 2023. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=DV_rMEBtH34 >. Acesso em: 5 ago. 2024.

ANEXOS

ANEXO 01- Transcrição do vídeo *“Como a arte influenciou sua vida? Ep. – 01 feito pela plataforma YouTube:*

Grafitreiro e Muralista (morador local): a arte incluiu de uma forma que leva eu acreditar nas coisas desde criança... sem a arte eu não conseguia acreditar, assimilar algumas coisas que eu passava naquele momento e com a arte comecei a acreditar e pintar, quanto mais eu pintava, mas eu acreditava... isso influenciou demais pra eu hoje eu saia na rua faça essa arte [...]

[...] quanto mais eu pintava, mais acreditava que eu podia, tinha acessibilidade de chegar naquele local, onde não tinha acessibilidade, eu chegava lá colocava uma arte para as pessoas ver e começar a acreditar que aquele lugar podia mudar também, como eu mudei pela arte.

Grafitreiro e Muralista (morador local): o Vg Reina começou com o impacto bem positivo, no meio da sociedade onde nos tava, onde estamos agora também vivendo, porque criou portas, para outras pessoas, crianças ter mais visão de cultura, acessibilidade, pintura na rua, movimento de skate, hip hop, porque o Vg reina vem junto para agregar na sociedade e esse daí tá influenciando muito eu tô achando massa, quando o Vg Reina começou a existir comecei a pintar o dobro do que eu já pintava e esse movimento tem que continuar [...]

Matheus Vinicius (Líder comunitário): A arte influencia principalmente na forma de resistência e também de identidade, quando a gente consegue trazer ela para os nossos lugares né, principalmente para as periferias dos nossos bairros e mais próximos da gente e ela influencia como eu posso colocar de uma parede, quando a gente faz o trabalho de grafite, fazer o desenho e uma parede como essa né, ela influencia no sentido, no qual eu posso falar que se não fosse a gente estar fazendo aqui os nossos trabalho não teria nenhuma luz, nem cor e principalmente vida.

A arte influencia também trazendo vida a nossa cidade, vida essa que muitas vezes são esquecidas pelas gestões, então quando a gente falamos a arte influencia é no nosso Dia a dia, e a gente pode colocar o nosso sentido né, do que a gente se identifica, nossas razões e principalmente as expressões né.

O vg reina é um movimento maravilhoso, que realmente trouxe o grafite e toda essas expressões vindas das tintas, para nossa querida Várzea Grande.

Marcos Silva (morador do local): a arte influenciou na minha vida com pensamentos positivos, com alegria, ela traz uma vontade de viver, ela traz um colorido a mais a nossa vida.

Aqui no bairro, era um bairro muito triste né, sem alegria, sem vida...

Na verdade a arte leva a vida para as pessoas, ela muda até a forma de pensar, até o humor da pessoa e depois que começaram a desenvolver esse trabalho aqui no bairro, nossa, alegrou demais a nossa comunidade, o nosso bairro ficou, mais alegre, mais feliz e isso daí influencia, direto e indiretamente né, no humor de cada morador aqui do bairro.

Carmem Lucia (moradora local) presidente da associação da feira da Família: pra mim, a arte influencia em todos os sentidos de nossas vidas né, porque nos traz alegrias, nos traz boas visões que a gente vê os trabalhos lindo que vocês desenvolve na cidade, aqui no nosso bairro mesmo, dentro da própria feirinha mesmo, na qual você fizeram um maravilhoso trabalho, é uma parceria que já vem de anos que vocês desenvolve o trabalho aqui em parceria com a gente sem tá cobrando nada da gente, porque você faz um trabalho comunitário que apoia o bairro.

Então a gente só tem a agradecer e indico o seu trabalho pra todo mundo, porque seu trabalho é maravilhoso.

Pedro Henrique (morador do local, grafiteiro e muralista, fundador do vg reina): a arte ela basicamente me salvou, a arte me deu oportunidade de ter uma profissão hoje em dia. A arte que me deu oportunidade de aprender muita coisa, muita gente, conhecer muitos lugares.

Então, hoje em dia a arte em geral pra mim, tanto a musica também, quanto a dança são coisas que também estão presentes na minha vida, então são coisa gratificantes na minha vida que trouxe só coisas boas.

Foi feita uma pergunta na entrevista “pra você qual é o impacto do movimento vg reina na comunidade?”

O impacto pra mim, que moro aqui e sou morador a muito tempo, trouxe oportunidade né, para quem é da área da arte, da pintura principalmente, pra mim, essa oportunidade, também trouxe mais cor e mais vida para nossa Cohab né, do cristo rei e a nossa Varzea Grande e trouxe uma cultura que aqui em várzea grande é um pouco desconhecida, não tinha assim tanto respaldo e hoje em dia todo mundo tá conhecendo, todo mundo está se influenciando com isso, o pessoal que nem sabia direito o que era grafite, o que era pichação hoje em dia já está mais por dentro e eu espero que isso continue cada vez mais.

ANEXO 02 – Transcrição do vídeo “*Descubra o Fascinante Mundo do Bomb*” feito pela plataforma: NVivo Transcription (QSR International).

(0:00) E aí, pessoal, vocês mandam bem no estilo *bomb*? (0:04) Bora mergulhar nessa. (0:05) O estilo *bombe*, também conhecido como *bomber*, tem tudo a ver com simplicidade e impacto. (0:12) Pense em letras arredondadas, linhas grossas e, geralmente, só duas ou três cores.

(0:17) É rápido, eficaz e chama a atenção. (0:21) Dá para usar tinta spray para aquele visual clássico de rua, (0:24) tipo os grafites da Vila Madalena, ou látex para um acabamento mais resistente e mais econômico. (0:31) De qualquer forma, o importante é deixar sua marca, seja seu vulgo ou representando sua crew, (0:37) tipo a galera do bairro.

(0:39) Então, pega suas latas ou seus rolinhos e manda ver no *bomb*. (0:44) É assim que você transforma as paredes na sua tela particular, tipo um Oscar Niemeyer das ruas. (0:50) Simplicidade, ousadia e sempre inovando.

(0:53) Agora, vai lá e mostra a que veio.

Anexo 03 – transcrição do vídeo “Breve explicação sobre a batalha de BOMB” feito pela plataforma: NVivo Transcription (QSR International).

(0:00) Batalha de *Bomb*, o duelo de grafiti. (0:04) Batalha de *Bomb* consiste em um duelo entre escritores do grafiti. (0:07) Cada participante tem até 60 segundos para desenvolver sua letra no estilo *Bomb*.

(0:13) Cada palavra sorteada tem até 4 letras. (0:15) O melhor e mais rápido vence e passa de fase. (0:19) Em um sistema de chave, os participantes vão passa-do de fase a cada rodada.

(0:24) Até chegar na final onde um leva a competição.