

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP**  
**Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis**

**DANILO SIMONETTI MONTI**

**O GRAFFITI COMO SINTOMA CONTEMPORÂNEO:**  
por uma psicanálise implicada no perímetro urbano

ASSIS  
2025

**DANILO SIMONETTI MONTI**

**O GRAFFITI COMO SINTOMA CONTEMPORÂNEO:**

por uma psicanálise implicada no perímetro urbano

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia e Sociedade

Orientador(a): Prof. Dr. Gustavo Henrique Dionísio

ASSIS

2025

M791g

Monti, Danilo Simonetti

O graffiti como sintoma contemporâneo : por uma psicanálise implicada no perímetro urbano / Danilo Simonetti Monti. -- Assis, 2025

107 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientador: Gustavo Henrique Dionísio

1. psicanálise. 2. graffiti. 3. arte urbana. 4. sintoma. I. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
Câmpus de Assis



## CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:** O graffiti como sintoma contemporâneo: por uma psicanálise implicada no perímetro urbano

AUTOR: DANILO SIMONETTI MONTI

ORIENTADOR: GUSTAVO HENRIQUE DIONISIO

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em Psicologia, área: Psicologia e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. GUSTAVO HENRIQUE DIONISIO (Participação Presencial)  
UNESP/FCL - Assis

Prof. Dr. ALAN RICARDO FLORIANO BIGELI (Participação Virtual)  
UNESP/FCL - Assis

Prof. Dr. ERICO BRUNO VIANA CAMPOS (Participação Virtual)  
UNESP/FC - BAURU

Assis, 08 de outubro de 2025.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Gustavo Dionísio pelas inúmeras trocas, ensinamentos, provocações e pela confiança e seriedade em desenvolver esse trabalho.

A todos(as) grafiteiros(as) e pixadores(as) que transformam tinta em um instrumento de extrema potência e que, desde muito cedo, aguçam em mim um misto de curiosidade, surpresa e admiração, e me provocam a lançar um outro olhar sobre a cidade.

A toda minha família pela presença, paciência, incentivo e acolhimento nos momentos turbulentos. Em especial, aos meus pais José Fernando e Márcia, minha irmã Beatriz, minha tia Carmen, que com extrema generosidade me incentivou e auxiliou desde o primeiro pré-projeto que escrevi, e ao meu querido sobrinho e afilhado Gael, que, aos oito anos de idade, me proporciona o prazer de aprender tanto consigo.

Aos meus falecidos avós, Antônio, Milton, Maria do Carmo e Maria Helena, por criarem memórias tão potentes dos momentos que compartilhei em sua presença na minha infância e por terem me despertado valores que carrego até os dias de hoje.

À minha companheira Lais por me apoiar em tantos aspectos da vida, mas, sobretudo, pelo respeito, carinho e paciência, mesmo em momentos delicados. É um privilégio compartilhar a vida com você.

A todos os meus colegas de profissão e meus amigos e amigas que me acompanharam nas diversas fases da vida, prestando suporte, apoio e afeto.

A todos os professores que tive desde o ensino fundamental, médio e superior por tornarem possível a realização dessa etapa. Em especial, àqueles que estimularam e provocaram em mim o pensamento crítico, responsável e ético.

## RESUMO

No perímetro urbano articulam-se significantes, modos de vida, posições socioeconômicas e saberes que influenciam a aproximação ou o afastamento de determinados sujeitos. O graffiti, objeto central desta pesquisa, compõe o conjunto de imagens que habitam a cidade e rompe com uma concepção utilitária e produtivista do espaço urbano, aquela que reduz a experiência das cidades em um simples trajeto funcional entre lugares. Ato consolidado há décadas em diversos países, o graffiti emerge e se fortalece como um gesto de afirmação da existência de sujeitos historicamente invisibilizados, especialmente em momentos marcados pelo desamparo e pela ausência do poder público, constituindo-se também como uma forma de expressão do mal-estar social e dos conflitos entre o poder instituído e os grupos oprimidos. A partir de um ensaio teórico conceitual e buscando se aproximar da prática da psicanálise implicada, investigo as nuances e particularidades dessa prática em contextos históricos como França, Estados Unidos e Brasil através de trabalhos publicados no Google Acadêmico, SciELO e livros sobre o tema. Proponho uma leitura da cidade como um corpo vivo e articulo com o conceito de sintoma psicanalítico para refletir sobre como o graffiti opera, desvelando aspectos ocultados pela ordem urbana. Assim como na clínica, o silenciamento ou a repressão de um sintoma não conduzem à sua eliminação, mas à sua repetição. Diante disso, torna-se imprescindível lançar um olhar que escape às leituras morais e normativas habituais, a fim de compreender os processos de invisibilidade, exclusão e violência que operam em sua prática.

**Palavras-chave:** psicanálise; graffiti; arte urbana; psicologia social; sintoma.

## ABSTRACT

In the urban perimeter, significant elements, lifestyles, socioeconomic positions, and knowledge converge, influencing the approach or distancing of certain individuals. Graffiti, the central focus of this research, is part of the visual landscape of cities and challenges the utilitarian and productivity-driven view of urban space, one that reduces the city to a network of functional pathways between destinations. Having become a consolidated practice over decades in various parts of the world, graffiti emerged and gained strength as a way for historically marginalized individuals to assert their presence, especially during periods marked by abandonment and a lack of public support. It also became a means of expressing social unrest and conflict between institutional power and the oppressed. This conceptual theoretical essay seeks to approach the practice of implicated psychoanalysis, exploring the nuances and specificities of graffiti in contexts such as France, the United States, and Brazil through works published on Google Scholar, SciELO and themed books. I propose a conception of the city as a living body and articulate this with the psychoanalytic concept of the symptom to examine how graffiti operates by revealing what is often repressed or hidden in urban life. As in psychoanalytic practice, silencing or repressing a symptom does not lead to its disappearance, but rather to its repetition. In this sense, it becomes essential to adopt a perspective that moves beyond conventional moral judgments, which are often narrow and normative, in order to grasp the multiple layers revealed through this practice.

**Keywords:** psychoanalysis; graffiti; urban art; social psychology; symptom.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E ACRÔNIMOS**

AIDS – Acquired Immunodeficiency Syndrome (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida)

B-boys – dançarinos de Breaking

B-girls – dançarinas de Breaking

CBN – Central Brasileira de Notícias

DJ – Disc Jockey (manipulador dos discos)

MC – Master of Ceremonies (mestre de cerimônia)

OSC – Organização da sociedade civil

SAMO – Same old shit (a mesma merda de sempre)

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Inscrição emblemática de Maio de 1968: "Sejam realistas, exijam o impossível".	27
Figura 2 – Pixação de resistência política: “Abaixo a Ditadura”	30
Figura 3 – Expressão gráfica e subjetividade urbana em Children of the Grave, Part Three...	35
Figura 4 – Registro fotográfico de inscrição de TAKI 183.	37
Figura 5 – Crack Is Wack: intervenção urbana de Keith Haring em combate à epidemia das drogas.	40
Figura 6 – Intervenção urbana do Cão Fila no Km 26.	43
Figura 7 – Intervenção urbana com a inscrição “Abaixo a Ditadura”	43
Figura 8 – Obra de Alex Vallauri, 1985.	45
Figura 9 – Obra de Os Gêmeos em espaço urbano.	47
Figura 10 – Obra de Crânio em espaço urbano.	51
Figura 11 – Obra de Os Gêmeos em protesto contra o apagamento de murais.	52
Figura 12 – Pixações em edifício no centro de São Paulo.	57
Figura 13 – Grapixo de Kovards Mingau (2017).	64

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. PANORAMA HISTÓRICO DO GRAFFITI.....</b>	<b>25</b>
1.1 Maio de 1968 e a ditadura militar no Brasil.....	25
1.2 O Surgimento do Hip Hop.....	30
1.3 A inserção do graffiti no Brasil.....	42
<b>2. PSICANÁLISE, CULTURA E GRAFFITI.....</b>	<b>66</b>
2.1 Psicanálise, cultura e cidade.....	66
2.2 Identidade, identificação e transgressão.....	72
2.3 O sintoma psicanalítico.....	79
2.4 O graffiti como sintoma contemporâneo.....	87
<b>CONSIDERAÇÕES QUE NÃO SE APAGAM COM CAL.....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>97</b>

## INTRODUÇÃO

A transição entre as décadas de 1980 e 1990, no contexto brasileiro, foi marcada por inúmeras tensões políticas e sociais. O Brasil havia passado por um regime militar que durou mais de duas décadas, caracterizado por uma notória censura, vigilância e perseguição aos opositores do governo em vigência. Em 1985, com a Nova República e o mandato de José Sarney, e, em 1990, com a eleição de seu sucessor Fernando Collor, o primeiro presidente eleito por voto direto após o fim do regime militar, o cenário ainda era instável. A crise financeira, o aumento da inflação e da violência assolavam o território nacional, gerando incertezas a respeito do futuro e uma crescente desconfiança no poder público enquanto instrumento passível de auxiliar nas demandas sociais.

Paralelamente a isso, foi um período onde variados grupos surgiam demonstrando oposição ao poder em vigor, denunciando as injustiças, desigualdades e opressões. Houve, nesse período, o surgimento de novos partidos políticos que propunham uma maneira organizada de responder às necessidades coletivas e também grupos que transitavam pela cultura e se utilizavam dos movimentos artísticos como instrumento de conscientização e questionamento social. Entre eles, destacam-se a cultura *hip hop* e o movimento *punk*, que, gradualmente, atraíam novos adeptos e simpatizantes por buscarem novos modos de se relacionar em grupo, em um contexto de avanço do neoliberalismo.

Nesses movimentos, havia o desejo de romper com padrões dominantes em um momento em que o individualismo, as longas jornadas de trabalho e a concepção do sujeito como “empresa de si mesmo”, ganhavam força. Quem ousasse trilhar caminhos diferentes estava sujeito a ser associado a uma imagem pejorativa, constantemente associada à delinquência, à subversão, ao consumo de drogas, à violência, ao vandalismo e à marginalidade.

Esse período não foi marcado apenas por novas estéticas provenientes do surgimento de expressões artísticas inovadoras, mas, sobretudo, por novas subjetividades advindas dessas práticas. Embora haja diferenças estéticas notáveis entre as manifestações culturais provenientes dessa época, muitas compartilhavam características similares: buscavam trazer à tona a representação das particularidades da realidade do jovem periférico, excluído do padrão socioeconômico dominante, e suas formas de articulação para criar novas relações em grupos e comunidades, bem como novas possibilidades de ocupar e modificar o espaço público que, por sua vez, evidenciava essa efervescência na cidade.

Torna-se importante ressaltar que a cidade e seu espaço comum não devem ser compreendidos apenas como locais de passagem e trajeto com fins exclusivos de locomoção, mas como uma região que engloba relações, cultura, conflitos, encontros, políticas e características próprias. Nesse sentido, Loeb (2019), se referindo a cidade de São Paulo, defende que o espaço urbano deve ser concebido como um território que reflete a subjetividade dos habitantes num jogo dinâmico entre a influência individual e coletiva num mesmo espaço, portanto, a cidade teria um corpo próprio que “[...] pulsa, respira, sofre, geme, grita [...]” (Loeb, 2019, p. 9) e que provoca influência direta nos indivíduos na mesma medida que é influenciada pelos mesmos.

Embora haja um planejamento estrutural próprio, cada cidade sofre modificações e intervenções oriundas não somente do poder público e da deterioração ocasionada pelo tempo, mas também de seus habitantes, carregando consigo uma linguagem própria que altera determinações e dá espaço ao imprevisto, à surpresa e à inconstância. Essas mudanças singulares são marcadas por processos socioeconômicos, culturais e demandas emergentes que sinalizam especificidades dos sujeitos que ali transitam, revelando parte da subjetividade daquele território. Romão (2023, p. 373) corrobora com essa ideia de que “[...] colocar a cidade como espaço-tempo significa entendê-la como um sistema em constante transformação física e simbólica [...]”, de modo que não deve ser reduzida somente a um lugar habitável, mas um ambiente que possui significados e formações dos sujeitos que ali vivem.

Diante dessas considerações, foi justamente a partilha do perímetro urbano como espaço de trânsito de subjetividades – com seus jogos de linguagem que revelam particularidades, culturas e políticas próprias – que motivou essa pesquisa. Uma vez que o sujeito se inaugura na compreensão do mundo externo com sua inserção na linguagem simbólica e numa falta constituinte a partir da percepção do outro, se torna impraticável compreender o indivíduo no processo analítico como alheio a essas dinâmicas essenciais em sua constituição (Tanis, 2009) e a vida cidadina está intimamente ligada nesse aspecto. No espaço urbano das cidades nos deparamos com variados modos de vida de pessoas que se relacionam entre si e com esse ambiente com fins comerciais, como um ponto de encontro para relações interpessoais ou com o intuito de se locomover pelos espaços. Viver em uma cidade implica, portanto, se inserir numa determinada linguagem marcada pela cultura onde o outro ocupa papel determinante.

Almeida (2009, p. 226) aponta que aqui há um paradoxo entre o “eu” e o “outro” que a psicanálise pode ajudar a elucidar:

Para ser eu, o sujeito humano tem de ser o “outro”. Para ser “diferente”, tem de ser idêntico. Não há relação de contradição entre um e outro – onde existe um não existe outro. O “eu” e o “outro”, identidade e diferença, habitam-se mútua e simultaneamente; eles se constituem mútua e simultaneamente.

Em outras palavras, para a psicanálise não há uma construção de uma identidade possível que não tenha o “outro” como referência. É preciso que o “outro” seja incorporado para que possa emergir o “eu” para que, dessa forma, possa existir uma concepção do “igual” para que se julgue algo como “diferente”. Endo (2008) afirma que o reconhecimento a partir do olhar do outro – assim como o olhar da mãe para o bebê que o reconheça como algo singular e diferente dos demais – é fundamental para a existência da constituição psíquica, responsáveis por dar os contornos de possibilidades, afirmações ou negações.

Broide (2019) discorre que na cidade operam éticas, dinâmicas e estéticas que se distinguem em temperatura e pressão de acordo com as relações que se estabelecem em determinadas localidades. Nas cidades há os donos das propriedades, instituições, barulhos, cheiros, música, ambulantes, engraxates, bancas de jornal, o tráfico e o trânsito de pessoas e carros e que todos presentes nesse espaço estão “[...] absolutamente focados nas relações que geram a sua sobrevivência” (p. 7). Características essas que diferem do consultório psicanalítico tradicional e que podem colocar o analista numa posição desconfortável e insegura quando é necessário a atuação nesse contexto por apresentar um enquadramento imprevisível. Por esse mesmo motivo, o autor defende que haveria de se construir novos dispositivos que não sejam aqueles quais a psicanálise classicamente se habituou como a poltrona e o divã para atuar nessas ocasiões.

Tanis (2009) aponta para as complexidades e particularidades de cada cidade como seu crescimento desmesurado, paradoxos e contradições e os sentimentos ambivalentes que emergem a partir disso como fascínio, surpresa, desprezo e indiferença. As cidades como dimensão do acontecer simbólico do humano e da cultura impõe aos sujeitos modos de vida particulares que ocultam e revelam sentidos e posições subjetivas permeadas por exclusões, violências, desenraizamento, tensões entre centro e periferia, a diversidade e a homogeneização. Principalmente nas grandes metrópoles, a alta densidade populacional e a massiva aglomeração advinda dela em conjunto com o bombardeio e velocidade de informações acarretam constantemente numa incapacidade de metabolização que se manifesta nos sujeitos como apatia. Nessa direção, mesmo com o excesso de informação e a volatilidade às quais os sujeitos estão submetidos é desenvolvido uma espécie de letargia e indiferença coletiva, encobrindo e fazendo com que processos e dinâmicas sociais relevantes passem despercebidas ou que sejam negligenciadas.

Frayze-Pereira (2009) sinaliza que essas dinâmicas e modos de vida presentes na cidade são efeitos da modernidade, pois, a vivência do urbano e do mundo moderno seriam práticas equivalentes e indissociáveis. O autor discorre que a modernidade se instala ao longo de séculos onde sujeitos são incentivados a construção de sua própria história de forma autônoma, mas, contraditoriamente, também perdem parte de sua singularidade ao ponto que sua vida está atrelada a imperativos exteriores.

No mundo moderno ancorado pelo individualismo e consumismo exacerbado, os sujeitos são impelidos pelo imperativo da satisfação onde predomina o excesso e a repetição que visa uma inscrição no mundo que, ao não encontrar lugar nenhum, não lhe resta outra alternativa a não ser continuar repetindo (Almeida, 2009). Na mesma medida em que tudo é possível e são inúmeras as possibilidades, o sujeito enfrenta um vazio por, paradoxalmente, não conseguir se situar em lugar algum. Almeida (2009) se utilizando do livro “*Mal estar na pós-modernidade*” de Bauman (1998), se indaga sobre a dificuldade da criação de uma identidade diante de tantas possibilidades de ser e existir, bem como a inconstância a quais as marcas de reconhecimento e identificação são atravessadas pela provisoriedade e precariedade de toda e qualquer escolha.

As cidades, por sua vez, acabam refletindo parte dessa subjetividade marcada pelo excesso. Mesmo com o aumento das estações de metrô, de rotas de ônibus e de vias que objetivam a possibilidade de transitar por diversos espaços e se conectar com pessoas de diferentes localidades e o bombardeio de informações não há garantia de que isso, por si só, implique na usufruição do espaço público e um lugar simbólico para o cidadão de pertencimento e identidade. Na mesma proporção em que supostamente aumentam as possibilidades, há também um certo esvaziamento psíquico, pois somente o acesso não é suficiente para que uma pessoa se sinta parte de algo.

A cidade é o espelho do sujeito<sup>1</sup>, onde ele se vê, se exhibe e se projeta. Desse modo, não há nada que seja pertinente e a sujeito que não repercuta no contexto citadino onde ele vive. A cidade é o mata-borrão do sujeito, e suas ações, omissões, discursos, julgamentos ajudam a dar forma e conteúdo ao lugar em que ele habita e que o habita (Endo, 2022, p. 107).

Utilizando como exemplo a cidade de São Paulo, Toledo (2009) faz uma interessante contribuição de como a cidade pode ser um importante indicativo de tendências próprias de um local. Muitos dos locais de fluxo intenso na cidade – como, por exemplo, as marginais Pinheiros e Tietê – foram construídos em cima de rios, riachos e córregos que ao serem

---

<sup>1</sup> Termo neutro utilizado pelo autor.

asfaltados tornam-se esgotos subterrâneos e fornecem uma suposta solução ao ambiente sujo, malcheiroso e incômodo advindos da poluição a qual eram submetidos. Segundo o autor, desde que São Paulo se consolidou como grande centro comercial e industrial, diversos espaços urbanos passaram a ser vistos como obstáculos para a rápida circulação de pessoas. Isso revela uma tendência ao utilitarismo, com prioridade para o acesso ao trabalho em detrimento de áreas destinadas ao descanso e à convivência. Tal dinâmica contribui para a construção de um imaginário em que a cidade é vista como um lugar de trabalho, mas não necessariamente como um espaço para permanecer e viver.

Com o avanço dos anos, principalmente nos espaços urbanos das grandes metrópoles fica evidente essa tendência de modificar arquitetonicamente os espaços da cidade para proporcionar às pessoas um deslocamento mais rápido que, por sua vez, começaram a usá-lo cada vez mais a cidade apenas para tal fim, em detrimento de possíveis pontos de encontro, lazer e cultura. Uma crescente parcela da população alcançou maior acesso a bens de consumo e ao automóvel próprio e coube ao poder público encarregar-se de oferecer vias de acesso que pudessem englobar todos os carros da cidade a fim de evitar engarrafamentos, acidentes e lentidão do tráfego. Essa convergência de fatores acarretou em modos de vida cada vez mais individualizados e homogêneos, onde o encontro com o outro, com o desconhecido e o imprevisível é empobrecido. Mais do que isso, esse encontro é indesejado e incômodo, concebido como uma espécie de obstrução do sujeito frente a sua realização, estimulando valores como a competitividade e a concentração de pessoas com posições semelhantes (Dunker, 2017).

Espaços públicos e privados se emaranham na cidade proporcionando, frequentemente, uma tentativa de movimento para conter o mal estar proveniente das indeterminações, imprevistos e estranhezas de encontros entre diferentes culturas e sujeitos. A partir da “lógica do condomínio”, proposta por Christian Dunker (2017), presenciamos uma corrente no Brasil que busca transformar espaços de convivência comum em condomínios privados com regras de convivência e disciplinares bem estabelecidas como forma de evitar ou abrandar o incômodo do encontro com o inesperado e o infamiliar. Essa direção promove espaços cada vez mais rígidos e homogêneos em seus modos de vida e estilo e uma suposta sensação de segurança e estabilidade, acarretando no enaltecimento narcísico entre os pares e a manutenção das normas através de vigilância, punições e interdições que evitem uma possível transgressão.

Nesse contexto, torna-se necessário estabelecer as delimitações territoriais por meio de muros, fronteiras e divisões que separam não somente a vida privada do espaço público, mas

também pessoas, modos, costumes e posições socioeconômicas entre os que ali transitam. Portanto, o condomínio, segundo Dunker (2017), também é uma forma de exportar e concentrar questões sociais - como a pobreza e a desigualdade - em determinados territórios, além de “[...] restringir seu retorno pelo reforço de barreiras fiscais, controle de fronteiras e restrição de circulação de pessoas” (Dunker, 2017, p. 47). Rocabert (2009) complementa essa ideia enfatizando que as grandes cidades tendem a se zonificar, afastando territórios que se diferenciam não somente por sua localização, mas também por seus estilos de vida, posições socioeconômicas e características culturais.

Essa zonificação ou condomínio é problematizada por Almeida (2009, p. 223), uma vez que “[...] a definição dos traços mediante os quais a classe e o pertencimento se fazem e se constituem se dá por intermédio do jogo de inclusão-exclusão, reconhecimento do que está dentro e do que está fora”. Portanto, pertencer a uma determinada comunidade seria ter acesso a um “mundo de experiências possíveis” e retiraria o sujeito de uma compulsão a repetição angariado pelo desejo de fixar a pulsão. Há um desafio nesse ponto: como pertencer a algo conjunto e plural se a própria dinâmica das cidades impulsiona sujeitos a adentrar na lógica neoliberal marcada pelo individualismo e o consumo como uma resposta instantânea ao mal-estar?

Almeida (2009) sinaliza que o mercado e o consumo na vida moderna entram nesse jogo e assumem o papel “[...] de oferecer pontos de referência para a identidade pessoal e social, na busca de sinalizar a cada um quem ele é ou pode (e deve) vir a ser na vida” (p. 227). Esse estilo de vida conquistado e que supostamente lhe garante autenticidade e pertencimento é marcado por uma posição socioeconômica marcada pela mercadoria que logo torna-se uma defesa contra sua insegurança. Ou seja, a identidade construída não está atrelada a uma experiência de reconhecimento, mas sim a uma relação de consumo e as possibilidades advindas a partir disso.

Endo (2008) pontua que vivemos em cidades que falharam completamente em se fazer espaços que englobassem diferentes classes sociais, cores e culturas, criando-se pessoas que são passíveis de serem visíveis e admiradas e outras invisíveis e desagradáveis. Essa invisibilidade constantemente introjetada e naturalizada nos cidadãos também são incitadas através de medidas legais que impulsionam essa divisão de espaços e sujeitos, pois “[...] nunca são neutras, genéricas e abstratas[...].” (Endo, 2022, p. 108) e interfere no cotidiano e nas possibilidades de cada um. Essa “cegueira naturalizada” acarreta que o invisível insista de forma disruptiva, agressiva e incisiva para que seja visto e reconhecido e, paradoxalmente, é novamente punido através do desgosto, raiva e ódio (Endo, 2008).

Endo (2022) demonstra que a total desesperança e impotência em relação ao poder público e as leis se instaura na medida em que, ao invés de garantir o direito de ir e vir e o bem estar entre os cidadãos, passa a se promover a segregação e a injustiça, pois a liberdade, o acesso e a emancipação em determinadas áreas só podem ser conquistados para quem demonstra ser um possível consumidor. O autor se utiliza do exemplo da antiga campanha contra a vadiagem proposta pelo ex-presidente Washington Luis como uma forma de discriminação que figura como lei, pois, em linhas gerais, atingiu majoritariamente a população pobre e negra que livre poderia se tornar potencialmente perigosa. Essa disputa frequentemente explode de forma abrupta e violenta, seja como uma tentativa dos que estão às margens de ter acesso às mesmas condições nas quais as pessoas ricas se situam, seja como sinal de que “[...] nenhum processo de segregação, gentrificação e guetificação pode ser completamente bem-sucedido” (Endo, 2022, p. 114).

Independente dessas medidas que buscam segregar, concentrar e isolar problemas em determinadas áreas não há uma defesa eficaz que garanta essa demarcação territorial que prive diferentes modos de vida e culturas de se encontrarem. Se por um lado vemos o espaço público se tornar cada vez menos propício ao encontro de pessoas, observamos também um crescimento de práticas e movimentos que se opõem a essa direção e se utilizam do espaço em comum para promover expressões artísticas e intervir no perímetro urbano. Dentre essas correntes, localizamos o graffiti, uma prática oriunda da população periférica e consolidada nas grandes cidades brasileiras e que é o objeto de estudo central desta dissertação e o escolhemos justamente na intenção de partir “[...] do visível para tornar o invisível visível[...]” e de “[...] dizer o que se diz para poder transmitir o que não se diz” (Almeida, 2009, p. 228).

O interesse pessoal pelo tema vem de uma memória de infância, quando eu tentava compreender as imagens que se apresentavam nas paredes de um bairro onde morava minha avó no interior de São Paulo. Nesse período, lembro que perguntava para ela e para os meus pais o que “significava” aqueles “rabiscos”, mas ninguém conseguia me fornecer uma resposta de forma convincente. Um pouco mais velho, ao conviver com colegas na escola, descobri que se tratava de pixações, prática que difere do graffiti, embora apresente certas similaridades, as quais serão abordadas mais detalhadamente no capítulo 3.2.

Fato é que por essa curiosidade infantil, aparentemente ingênua e despreziosa, pude compreender uma dinâmica que se apresentava com uma riqueza simbólica que constantemente é ignorada, desconsiderando toda potência presente em suas especificidades. Posteriormente, a aproximação da psicanálise com as nuances do graffiti foi inevitável: o que faz um psicanalista se não escutar para além do que se diz e que se apresenta como óbvio e

concreto na fala de seu paciente? É justamente naquilo que aparece como um detalhe, como absurdo e despropositado em seu discurso que um analista intervém com o objetivo de proporcionar um novo sentido possível.

Trago a contribuição de Frayze-Pereira (2005) ao analisar o texto “*O Moisés de Michelangelo*” escrito por Freud ([1914]/2012b) como uma forma de interpretação muito semelhante a associação livre de um paciente por tomar a obra artística como protagonista no processo, abdicando de uma racionalidade e de um olhar contaminado que busque uma verdade estática e fixa. Especificamente nesse texto, Freud não busca comprovar ou aplicar algum pressuposto teórico, tampouco apreender a origem de um sentido na obra, mas ampliá-los a partir dos detalhes estéticos observados como a mão, a barba, a postura e a posição das tábuas. É a partir do detalhe e das características ali expostas – e que poderiam ser consideradas banais – que Freud estabelece seu olhar minucioso, se aproximando, em primeiro momento, mais da posição de um espectador do que propriamente de um analista.

Já no controverso “*Uma memória de infância de Leonardo da Vinci*” (Freud, [1910]/2013) houve a pretensão de esgotar o núcleo da criação artística do polímata se desdobrando em hipóteses sobre sua personalidade e vida anímica baseada numa vida infantil suposta, o que nos leva a crer que, naquele momento, a ambição maior recaia na ilustração da potência interpretativa da psicanálise que pudesse garantir sua solidificação (Dionisio, 2012).

Hanly (1995) alerta que assim como qualquer ciência ou filosofia, a psicanálise pode não se esquivar das armadilhas ideológicas e ser utilizada de modo puramente instrumental, pois, via de regra, qualquer obra, evento, vida ou texto pode ser interpretado através de viés psicanalítico. Nessa perspectiva, como forma de se prevenir a tentação de sua mera aplicação, é necessário a identificação da prova no objeto abordado que autorize a sua aproximação bem como sua interpretação específica. Frayze-Pereira (2005) caminha nessa mesma direção ao afirmar de forma provocativa que é a experiência do espectador em conjunto com a obra que solicita uma teoria correspondente.

Assim como qualquer criação artística, o graffiti e suas inscrições de imagens pelo espaço urbano nos permite não somente expandir o quê um sujeito cria intencionalmente, mas também o quê, através de sua criação é manifestado de forma inconsciente. As imagens expostas pela cidade imersa em tensões e conflitos carrega subjetividades e detalhes que vão ao encontro com uma importante contribuição de Ranciere (2009a, p. 10) ao afirmar que as figuras abordadas por Freud mais do que mero material que comprovam a interpretação psicanalítica nas formações da cultura são testemunhos que relacionam o pensamento com o

não-pensamento, “[...] do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante”.

Nessa perspectiva, proponho, nesta escrita, um olhar distinto e atento às peculiaridades do graffiti, demonstrando que, mesmo nas imagens que possam parecer irrepresentáveis ou banais, não se pode menosprezar certa relação subjetiva de intencionalidade, tal como propõe Ranciere (2009b). Assim como para a psicanálise as minúcias de cada discurso, lapso, ato falho ou esquecimento exercem relação com algo íntimo do sujeito, o graffiti, como inscrição que se repete reiteradamente, possui relação intrínseca com os estilos de vida e particularidades das cidades.

Wahba (2019, p. 15) afirma que:

[...] a palavra “grafite” é um neologismo brasileiro criado a partir da palavra italiana “grafito”, que se refere a técnica de rabiscar; seu plural, “graffiti”, designa os rabiscos antigos feitos em muros de monumentos, como os graffiti do Coliseu ou da Torre de Pisa.

Leal (2023) faz uma importante distinção entre os termos “*graffiti*” e “*grafite*”, compreendendo que parte do material publicado acerca do tema que se utiliza do segundo termo não englobava a vasta gama de formas, estilos e modalidades possíveis como o *wildstyle*<sup>2</sup>, *throw-ups*<sup>3</sup> e as *tags*<sup>4</sup>. A autora nota que o termo “*grafite*” frequentemente é utilizado para designar inscrições homogêneas, principalmente os murais realizados por artistas renomados. Nessa direção, a maioria de seus autores enfatizam a dimensão estética e visual, mas negligenciam os processos subjetivos que estão presentes quando se pinta no perímetro urbano. Assim como Gabriela Leal, optamos por utilizar a palavra “*graffiti*” com intuito de abranger uma gama maior de estilos e suas implicações subjetivas.

O graffiti, tal como o concebemos hoje, passou por diversas transformações historicamente situadas até adquirir as variadas formas presentes na atualidade. Neste trabalho, destacamos e analisamos dois momentos que consideramos parte importante na influência e na difusão do graffiti ao redor do mundo, os quais serão melhor abordados no capítulo 2.

---

<sup>2</sup>Termo cunhado para se referir a um estilo de letra pontiaguda e que entrelaçam entre si, acarretando numa difícil compreensão para quem não é familiarizado com a estética. Em sua maioria, se utilizam de uma maior gama de cores e detalhes como sombras, brilhos e efeitos.

<sup>3</sup> Estilo de letra simples frequentemente utilizada para realizar inscrições que necessitam de maior agilidade, pois são feitas majoritariamente sem autorização. As letras, em sua maioria, possuem formato arredondado e se utilizam de poucas cores.

<sup>4</sup> Palavra utilizada também em contextos corporativos com significado semelhante a “etiqueta” ou para se referir a um documento que comprove a autenticidade de um produto. No graffiti, a palavra remete a uma espécie “assinatura” própria de uma pessoa ou grupo feita de forma rápida, somente com uma cor e com traços simples. Seu uso objetiva principalmente identificar a autoria e a autenticidade de uma inscrição. Podem estar em conjunto com personagens, *throw-ups*, *pieces* ou isoladas e serem feitas com diversos materiais como sprays, squeezers, giz ou canetas.

O primeiro se refere ao movimento estudantil universitário francês, que se posicionou contrário ao governo de Charles de Gaulle no final dos anos 1960. Nessa ocasião, alguns manifestantes passaram a escrever frases pelas cidades como forma de expressar o descontentamento com a censura e a violência policial. (Nunes, 2018). Nesse primeiro momento, o graffiti ainda estava associado a uma mensagem panfletária, política e objetiva, transmitida no espaço público com o intuito de ser facilmente assimilada pela população.

O segundo momento diz respeito à ebulição da cultura hip hop na cidade de Nova York, na década de 1970, e ao surgimento dos “*writers*” (Leal, 2023). Nesse período, o graffiti se espalhou rapidamente pela cidade, ganhando notoriedade não somente entre seus praticantes, mas também despertando o interesse da mídia, de espaços artísticos e do poder público, que buscava combatê-lo. O interesse desses meios marcava também a passagem do anonimato para uma posição de destaque e se tornava um poderoso atrativo para os jovens nesse período.

Tanto no movimento estudantil francês quanto nos Estados Unidos com o hip hop é possível perceber que o graffiti surge fincado em momentos históricos permeados por tensões que desencadearam excitação popular e formas políticas de se organizar para transformar a realidade pessoal e coletiva. Como suas inscrições eram feitas no espaço urbano público ou privado e sem autorização prévia, ou seja, de forma ilegal, logo lhe foi conferida uma imagem atrelada a marginalidade, vandalismo e poluição.

Utilizaremos como exemplo as palavras “vândalo” e “vandalismo” constantemente usadas nesse meio para compreender a imagem pejorativa que recai sobre seus praticantes:

Lembremos que os Vândalos eram bárbaros germânicos que chegaram ao norte da África no século v d. C. fundando um Estado onde antes havia a cidade de Cartago. Em 2 de junho de 455 (sempre junho!) eles saqueiam Roma, destruindo inúmeras obras de arte. *Vândalo* quer dizer andarilho, errante (do alemão *Wandeln*), sem casa, sem destino. A palavra *vandalismo* foi introduzida por um bispo francês, em 1794, para denunciar a violação do patrimônio artístico-cultural promovida pela Revolução Francesa no contexto de seu ódio ao passado” (Dunker, 2017, p. 169).

Embora o graffiti ao longo dos anos tenha alcançado um crescente prestígio em certos meios, isso definitivamente não foi o suficiente para que perdesse o estigma de marginalidade e transgressão que poupassem os conflitos provenientes dessa prática. Como sua renovação foi constante e a aparição de novas formas e estilos diversificados era iminente, nem todas suas vertentes foram englobadas dentro do mercado da arte. É possível observar que há uma

---

<sup>5</sup> “Writers” pode ser traduzido para o português como “escritores”. É um termo utilizado para se referir aos sujeitos que realizam inscrições que contém um “*nome de rua*” (Leal, 2023) que é escolhido sem uma regra definida - podendo ser seu próprio nome, uma abreviação, um apelido, um grupo, uma referência territorial, entre outros.

predominância em espaços institucionalizados de obras que envolvam personagens, ilustrações, realismo e cartoon e menor presença de artistas que desenvolvem estilos tipográficos com as letras ou com imagens com teor menos figurativo. Não é raro observar também artistas que se dedicam a desenvolver trabalhos que envolvem tanto as letras quanto outras técnicas e que essas podem ser acionadas de acordo com o contexto em que se está inserido como, por exemplo, realizar trabalhos por encomenda com fins comerciais para espaços, marcas ou campanhas que e também realizar *throw-ups* nas ruas.

O Brasil absorveu influência desses dois contextos, tanto o francês quanto o americano, mas foi o segundo que ganhou maior impacto e adeptos e que continua sendo a principal referência no país. Isso não quer dizer que o movimento estudantil na França tenha contornos menos relevantes, pois, a partir dele foi possível pensar em novas formas de reivindicações e de organização. Além disso, em território nacional o graffiti também ganha delineamentos próprios angariados principalmente pela diferença socioeconômica com os demais países e será abordado de forma mais ampla no capítulo 2.3.

Autores como Medeiros (2013), Leal (2017), Franco (2009) e Furtado e Zanella (2009) partilham um pensamento em comum: o ato de pintar na rua não se trata apenas de cobrir uma superfície com tinta, visto que o graffiti transforma seus praticantes, os conectando com diferentes espaços, culturas e pessoas que, por sua vez, são permeados por contextos históricos e dinâmicas culturais e estéticas. Tanto a arte quanto os espaços públicos refletem processos que possuem o humano como figura central e suas intervenções se renovam acompanhando o desenvolvimento da cultura própria de cada localidade.

Esses processos nem sempre se dão através de formas habituais e amenas, mas muitas vezes imersos em ações que impelem uma ruptura aos modelos tradicionais em vigência, ocasionando um embate entre o poder estabelecido e o novo. As ciências humanas têm se dedicado ao estudo da constituição humana e suas determinações perpassadas por processos grupais, culturais e linguísticos como forma de amenizar o mal estar e o sofrimento contemporâneo que advém do encontro com a lei instaurada e do embate entre culturas divergentes. Ainda assim, é pertinente a pergunta: haveria uma resolução possível que seja capaz de estabelecer a harmonia desse mal estar ou seria ele próprio uma condição própria e inerente à vida em sociedade e, portanto, ações que visam sua ruptura seriam uma manifestação sintomática dessa constante insatisfação? (Birman, 2005).

Defendo ao longo dessa dissertação a segunda hipótese. A sociedade, tal como está organizada na atualidade, não pode existir sem nenhum conflito pois está fincada em valores que estimulam o individualismo e competitividade entre a população que não podem resultar

em outra coisa se não em sentimentos agressivos e hostis na medida em que a ascensão de alguns depende da invisibilidade de outros. Além disso, as regras, recursos e possibilidades não são compartilhadas de forma justa, o que implica que estejam constantemente ameaçadas por quem é negligenciado.

Dentre as áreas que buscam se debruçar acerca dos processos culturais e grupais, propomos nesta dissertação a psicanálise como suporte para compreendermos essas dinâmicas. Como defende Mezan (2019), a psicanálise proposta por Freud se dedicou majoritariamente no atendimento clínico individual, o que, no entanto, não resultou em uma noção individualista do humano como alguém destituído do social. Pelo contrário, produziu uma concepção de que a própria psique se culturaliza, colocando, portanto, seu fundador como um pensador da cultura. Nessa perspectiva, a cultura se transforma acompanhando as novas formas de vida que surgem em diferentes contextos e torna-se imprescindível para qualquer analista se debruçar sobre a qual está inserido. Algo semelhante ao que Lacan propôs de forma provocativa ao se referir aos analistas:

Que antes renuncie a isso, portanto, quem não conseguir alcançar em seu horizonte a subjetividade de sua época. Pois, como poderia fazer de seu ser eixo de tantas vidas quem nada soubesse da dialética que o compromete com essas vidas num movimento simbólico (Lacan, 1998b, p. 322).

Birman (2005) corrobora com essa ideia a partir da crítica da aproximação da psicanálise com a farmacologia, com as neurociências e com o cognitivismo como um modo de responder à uma resolução eficaz do mal-estar na contemporaneidade, afirmando sabiamente que é preciso retornar ao último Freud para que a psicanálise possa sobreviver e readquirir seu poder político e ético e não meramente servir como instrumento para uma adaptação do sujeito ao social de forma normativa. O psicanalista, por sua vez, não é alguém imune e também é acometido e enfrenta as mesmas dinâmicas que qualquer outro habitante presente na cidade, de modo que Frayze-Pereira (2009) sinaliza para a importância de estar atento e ter cautela com o possível desenvolvimento de “[...] cegueiras seletivas ou negações flagrantes[...]” (p. 49) que atuam na vida mental de ambos.

Adotamos certa cautela para não introduzir conceitos teóricos oriundos da psicanálise de forma selvagem nesse trabalho, até porque esse movimento, segundo Frayze-Pereira (2005), pouco contribui para o avanço de ambas as áreas. Parto da proposta do autor da expressão cunhada por Alain Grosrichard (1990) da *psicanálise implicada* – em contraponto a psicanálise aplicada – por conceber que a psicanálise é compatível e atrelada às artes. Nessa perspectiva, a psicanálise e suas bases teórico-conceituais estariam num primeiro momento em um estado de suspensão – assim como a atenção flutuante no exercício clínico – ao se

debruçar em seu objeto de estudo, de modo que seriam práticas horizontais que compartilham saberes e se interligam, não como um mero objeto para a aplicação e comprovação de seus métodos e conceitos. Nesse primeiro momento, o analista estaria mais próximo da posição de um espectador do que propriamente de um analista. Portanto, a psicanálise implicada é um modo de trabalhar e uma perspectiva metodológica fincada numa posição ético-política, como defendem Frayze-Pereira (2005) e Rosa, Estêvão e Braga (2017).

[...] é próprio do artista pôr no mundo um ser que jamais foi visto, nunca foi ouvido ou tocado antes dessa instauração, pensar esteticamente supõe fazer contato com esse campo de passagem entre o não-ser artístico e a forma perceptível, assim como pensar psicanaliticamente implica transitar entre o não-dito e o visível. (Frayze-Pereira, 2005, p. 38)

Na imersão acerca do graffiti, me aproximo do conceito de sintoma na perspectiva psicanalítica e parto dessa hipótese para a realização desse ensaio teórico-conceitual exploratório para circunscrever esse problema. Proponho esse conceito como um aparato para compreendermos a alta recorrência nas cidades e todo o conflito que emerge a partir dessa questão com contribuições principalmente de Freud e Lacan. Essa proposição é feita através das particularidades e características que identifiquei sobre o tema, *implicando* a psicanálise nessa cultura efervescente e moderna. Nesse percurso, opto por uma implicação que enfatize principalmente os aspectos sociopolíticos que inevitavelmente me deparei e estão presentes na prática do graffiti.

Utilizei as plataformas Google Acadêmico e SciELO onde encontrei pouca literatura que se dedicava a relacionar o graffiti à psicanálise. Os materiais com os quais me deparei, em sua maioria, relacionam arte e psicanálise em um sentido amplo, de modo que alguns estudos apenas mencionam brevemente a arte urbana. Há também pesquisas na área de Psicologia que se utilizam de outro referencial teórico-conceitual como a Psicologia Sócio-Histórica e Junguiana. Como meu objeto de estudo está presente no espaço público, a aproximação com outros campos como a Sociologia, Antropologia e História foi inexorável.

A maior parte dos trabalhos publicados que encontrei abordavam São Paulo como a cidade com maior notoriedade no meio do graffiti, o que ocasionou um enfoque maior – não de forma proposital – para essa localidade. Isso se deve por ser a cidade precursora no Brasil e ter uma alta incidência e gama de estilos, porém a prática está presente em toda extensão do país e cada área pode ter características, éticas e estilos próprios.

Portanto, ao relacionar o sintoma psicanalítico e o graffiti, tenho uma intenção similar às inscrições presentes numa cidade: proporcionar uma espécie de provocação que possa

ocasionar uma descontinuidade do olhar fixo e condicionado a que essas práticas estão submetidas e potencialmente motivar pesquisas futuras. Tomo a cautela necessária e tampouco tenho a pretensão de expor aqui uma conclusão violenta acerca do tema, até por que isso acabaria reduzindo e esgotando as possíveis multiplicidades de um fenômeno complexo a um simples conceito.

Nessa direção, procuro assim como Didi-Huberman (2013) caminhar no sentido inverso do “tom de certeza” que a história da arte tem seguido, lembrando as indicações de Freud, sobretudo, uma crítica ao saber do sujeito, propondo uma rasgadura e não um fechamento. Trata-se, portanto, de pensar também o não-saber quando a evidência se apresenta de forma turva e obscura. Assim, a contribuição que trazemos aqui é uma das possibilidades de se pensar sobre o tema, mas certamente não é a única e tampouco visamos o seu esgotamento. “Não quisemos opor às respostas prontas outras respostas prontas. Quisemos apenas sugerir que nesse domínio as perguntas sobrevivem ao enunciado de todas as respostas” (Didi-Huberman, 2023, p. 14).

Nesse sentido, a concepção do graffiti como um sintoma contemporâneo não tem como objetivo patologizar sujeitos e erradicar sua manifestação como nos modelos médicos e farmacológicos, mas sobretudo como compreendê-lo como uma modalidade de gozo, uma metáfora da modernidade que se manifesta como um modo de existir, pertencer e acessar a cidade. Se por um lado a psicanálise se pauta em sua escuta própria para intervir no que se apresenta não somente por palavras, mas também através da linguagem nas suas variadas formas, o graffiti também pode ser visto para além do que é visualmente perceptível e transcender para o invisível nos espaços públicos.

Na mesma medida que propomos abordar aqui o graffiti em suas ranhuras, fissuras e especificidades, o sintoma que se apresenta como uma impossibilidade de representação, só pode ser interpretado se fizermos o mesmo caminho e o relacionarmos com os demais significantes do sujeito. Nessa perspectiva, a escuta deve proporcionar ao analista apreender o quê não está manifesto e notório em seu discurso, mas o que, de certa forma, transita entre suas bordas.

Freud ([1926]/2014b, p. 20) coloca o sintoma como um “[...] indício e substituto de uma satisfação instintual que não aconteceu”. O impulso libidinal, por sua vez, ao se deparar com a repressão do Eu busca a satisfação de forma substituta, deslocada e inibida que ao ser realizada não é reconhecida somente como satisfação, mas também como angústia. Esse embate entre as exigências libidinais e a repressão por parte do supereu está no cerne da

produção dos sintomas que se tornam “o representante de importantes interesses” (Freud, [1926]/2014b, p. 30).

Lacan ([1964]/1985b) em seu seminário de número XI, aponta que o sintoma se forma através de uma tentativa de comunicação de algo que não pode ser falado por conta da repressão e do “[...] mutismo do sujeito suposto falante” (p.18). Dessa forma, Lacan retoma a ideia colocada no Seminário IV (Lacan, [1956-1957]/1995) que o sintoma seria, portanto, nada mais do que uma metáfora que se exprime através de significantes onde “[...] corre um significado perpetuamente em movimento” (p. 149).

Como elemento fundamental do hip hop que surge em Nova York e chega a São Paulo como uma valorização dos afrodescendentes e das periferias, não é leviano afirmar que a prática do graffiti “[...]promove sociabilidade entre os participantes e é descontínua no espaço e no tempo” (Wahba, 2019, p. 37-38), além de fortalecer laços comunitários. A prática subversiva, emerge em um momento crítico de violência e negligência da população afrodescendente e periférica que, assim como a psique humana diante de um conflito, se expressa através do sintoma como uma repetitiva tentativa de resolução.

Como afirma Sauret (2008, p. 35), a psicanálise “[...] aposta no sintoma, enfim, porque o laço social é nela indissociável da parte que cabe o singular”. Portanto, cabe ao analista implicar o sujeito naquilo do qual se queixa e assim proporcionar uma possibilidade de uma reconstrução de um novo sentido organizado pelo próprio indivíduo em relação a si mesmo. Nessa mesma direção, Borges (2015) afirma que a prática da psicanálise já nos ensinou que não se deve calar ou tamponar um sintoma e sim acolhê-lo e apreendê-lo, implicando o sujeito acerca de sua subjetividade e em seu sentido próprio.

Se assim como na prática clínica a atenção flutuante coloca o analista numa posição de escuta diferenciada que permite absorver para além do que é exposto de forma objetiva através do discurso do analisando, a cidade e o perímetro urbano também pode ser escutado através de seus detalhes, das ranhuras das paredes, dos engarrafamentos, dos lugares deteriorados e claro, do graffiti. Assim como Frayze-Pereira (2003) cita o artista francês Ernest Pignon-Ernest e suas obras em edifícios como uma provocação as pessoas que transitam pelo espaço público a “[...] rever o ponto de vista fixo que costumam atravessar sem vê-lo” (p. 325), o graffiti parece exercer a mesma função, despertando afetos variados e desvelando o que se mostra como invisível nas cidades.

## **1. PANORAMA HISTÓRICO DO GRAFFITI**

### **1.1 Maio de 1968 e a ditadura militar no Brasil**

Nunes (2018) afirma que a arte de rua teve início no movimento estudantil francês no final da década de 1960 que ficou popularmente conhecido como “Maio de 1968”. Nessa ocasião, uma onda de protestos rapidamente se espalhou pelo país ganhando o apoio principalmente dos assalariados e das classes trabalhadoras que se contrapunham ao governo de Charles de Gaulle (1959-1969), aos ideais de política e ao sistema educacional estabelecidos pelo Estado e as condições injustas e precárias de trabalho (Papali, Zanetti, Vianna, 2017). Após uma ação conjunta dos estudantes com os sindicatos, foi promovida uma greve que se arrastou durante dois meses, o que, segundo os autores, impactou negativamente na economia do país.

O movimento alcançou milhões de pessoas e foi um importante marco contra o autoritarismo, atingindo principalmente as estruturas de ensino que ainda adotavam regras bastante restritivas como o uso de uniformes e o direito dado aos professores em expor os alunos a situações humilhantes como, por exemplo, ameaçá-los e atacá-los na frente dos demais. Tanto o movimento estudantil quanto os trabalhadores marcaram uma posição de oposição a violência advinda do poder em suas variadas esferas e denunciavam a falta de participação popular que se refletia numa população à mercê dos interesses do poder em vigência.

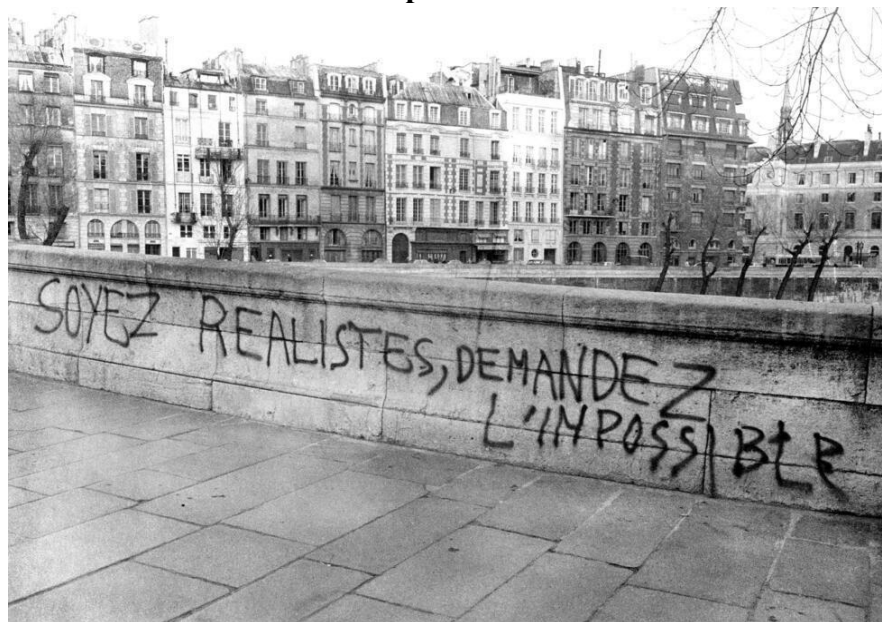
Como menciona Miguel (2018), a greve e a revolta intensa na França, durante esse período, pode não ter alterado o sistema em sua estrutura, mas promoveu uma ruptura do tempo em um período onde o neoliberalismo avançava de forma desenfreada e conseqüentemente paralisava a capacidade de se mobilizar através da expropriação do tempo. Segundo esse mesmo autor, maio de 1968 promoveu uma série de eventos desencadeantes que não podem ser menosprezados como por exemplo, a politização da psiquiatria, a necessidade de se remodelar o sistema de ensino e a eclosão de experimentações educacionais, clínicas e artísticas. Uma série de outros movimentos foram feitos em localidades e países distintos inspirados nesse período, de modo que Romão (2023) contribui com a ideia apontando que o caso se torna relevante não somente pelo seu forte engajamento e apelo político, mas também por inaugurar uma nova maneira de protestar que representava uma ruptura com os valores capitalistas e tradicionais.

Ainda nesse momento histórico, críticas ao sistema político e comercial e ao conservadorismo eram inscritas em cartazes, faixas e em muros ao redor das universidades de Paris e seu conteúdo buscava expandir e fomentar os conceitos do movimento. Essas inscrições foram nomeadas posteriormente pelos estudantes franceses de “*graffiti*” (Nunes, 2018). Era uma forma inovadora que visava a comunicação tanto com as pessoas engajadas na luta quanto com a população em geral que poderiam se deparar com as mensagens ao transitar pelas ruas (Romão, 2023). Segundo Lazzarin (2007), essas frases eram realizadas com spray aerossol e sua escolha era proposital, pois oferecia maior rapidez de ação e logo menor probabilidade de ser flagrado no ato.

De acordo com Papali, Zanetti e Vianna (2017), ao citarem o trabalho de Matos, realizado em 1989, apontam que o ato de escrever nos muros foi uma importante inovação que ocorreu durante esse período e também concedeu ao movimento um caráter de originalidade que logo despertou atenção dos meios de comunicação. Uma das mais icônicas durante o período foi a frase “*soyez realistes, demandez l'impossible*” (seja realista, demande o impossível, tradução nossa) inscrita em Nanterre onde o jornal francês *L'Express* fez uma matéria 30 anos depois considerando o mais profundo e belo slogan daquele momento. A frase sintetiza um desejo de reconstrução da realidade que possa proporcionar novos modos de vida, visto que o modelo daquela época parecia insuportável a essas pessoas.

Nesse momento o que os jovens chamavam por graffiti na França está mais próximo do que consideramos no Brasil como pichação do que propriamente com o que se considera como graffiti nos moldes atuais, pois englobava sobretudo mensagens diretas. Essas frases de oposição e descontentamento ao modelo político e de incentivo à greve e a rebeldia continham pouca preocupação estética e maior objetividade em suas mensagens, de modo que podiam ser facilmente lidas e interpretadas pela população, o que transformou o ato em algo explicitamente político e comunicativo.

**Figura 1 – Inscrição emblemática de Maio de 1968: "Sejam realistas, exijam o impossível"**



Fonte: Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/franca/20180413-frases-que-marcam-o-movimento-de-maio-de-68>. Acesso em: 16 de abril de 2025.

Era uma forma dupla de transgressão, primeiro pelo ato de cobrir uma superfície pública ou privada com tinta sem autorização prévia e outra por veicular mensagens na cidade que contrapunham a estrutura política da época no cotidiano das pessoas. Como não havia um autor identificado a priori, era difícil determinar se havia sido feito por uma pessoa, ou um grupo, e escancarou o mal-estar e os conflitos da população através de uma linguagem que não há um enunciador identificado a priori, somente um enunciado sem um destinatário específico delimitado.

A cidade refletia esse conflito do poder constituído e a população que se opunha aos valores tradicionais acarretando numa disputa que se estendeu para a significação do espaço comum. As ruas retratavam a tensão política que pairava no país, de modo que inscrever uma frase de rebeldia e de apoio aos estudantes e trabalhadores não era somente uma afronta ao governo vigente, mas uma forma de transformar espaços inanimados em pontos de resistência. A cidade dessa forma também passa por uma relação dialética e ganha vida própria, assim como um sujeito histórico que constrói e desconstrói identidades e está em constante transição (Romão, 2023).

Ao ganhar notoriedade essa euforia que emergiu na França passou a influenciar e encorajar outras localidades a também se rebelarem contra suas injustiças, entre elas, o Brasil. Assim como na França, o Brasil também passava por um momento de turbulência política com o início de uma ditadura militar que duraria 21 anos marcada por perseguição a

opositores, censura dos meios de comunicação e artísticos, restrição dos direitos civis, políticos e humanos e aumento do autoritarismo. Os opositores da ditadura militar do Brasil ao se deparar com o movimento francês se inspiram em seus atos e de acordo com Romão (2023), paralelamente aos movimentos de resistência organizados começa a surgir uma efervescência cultural que condenava em seus atos as práticas do atual governo.

Os brasileiros descontentes com a ditadura militar – assim como os franceses em maio de 1968 – começam a se utilizar da pichação instrumento de oposição ao governo, escrevendo em lugares estratégicos frases que denunciavam a estrutura política. Soares (2016) aponta que grupos como sindicalistas, integrantes de partidos, estudantes e feministas frequentemente se envolviam nas pichações que aconteciam, em sua grande maioria, de madrugada e em grupo. Enquanto uma ou mais pessoas realizavam a pichação, outras ficavam atentas para precaver a possível presença de autoridades policiais. O autor coloca que os grupos constantemente estavam armados nessas ocasiões como forma de se prevenir de um potencial confronto.

Em um período marcado pela repressão e pela censura a todos que ousavam contrariar as forças do Estado, as pichações se tornaram uma importante forma de driblar a censura à liberdade de expressão, especialmente nas artes e nos meios de comunicação. Tal fato culminou em uma das forças mais criativas e oportunistas desse período, pois era uma forma de conseguir exprimir a insatisfação e contrariedade de uma forma imprevisível e que escapava ao controle das autoridades (Romão, 2023). Se havia conteúdos que o Estado não permitia que fossem ditos ou divulgados, a pichação fazia com que a própria cidade demonstrasse que o controle total e o conformismo da população com o regime não estavam concretizados. Como coloca Romão (2023, p. 387) em outras palavras: “[...] a cidade fala pelos sujeitos silenciados”.

De acordo com P. Lima (2018), as primeiras inscrições realizadas com spray em São Paulo ocorreram em bairros com maior poder socioeconômico e com alto índice de alfabetização. Os ocorridos logo causaram descontentamento dos moradores que procuravam os jornais para expor suas insatisfações. Como já mencionamos anteriormente, não havia preocupação artística nesse momento, o objetivo principal era que a mensagem fosse divulgada e se havia reclamações era porque elas inevitavelmente estavam sendo notadas, portanto, cumprindo o seu papel. Embora esse fenômeno fosse mal visto pela maior parte da população, segundo a autora, consistiu numa importante forma de questionar e expor problemas sociais comuns, enfraquecendo gradualmente esse estigma que recaía sobre a prática e sendo melhor absorvido pelas gerações seguintes.

Durante essa época pairava sobre as inscrições uma imagem pejorativa tanto da população – principalmente das pessoas favoráveis aos militares – quanto do próprio governo, acarretando numa tentativa de repressão aos atos através de penalidades mais severas, como demonstra Soares (2015, p. 85):

As penalidades aumentaram com a alteração do Decreto nº 314/1967, devido ao cunho mais repressivo do Decreto nº 898/1969, com o aumento do tempo e alteração do formato de aplicação da pena. Em 1967, a penalidade era de detenção (encarceramento temporário) de seis meses a dois anos e, em 1969, passou a ser de reclusão (privação da liberdade mais rígida que a detenção), de um a três anos e, caso a ação fosse considerada uma ameaça ou atentado à segurança nacional, de dois a quatro anos.

Esse exemplo demonstra que, embora a ditadura militar tenha impedido um alto número de manifestações contrárias aos seus valores, as forças estatais reconheciam nas pichações seu poder subversivo, entretanto, tiveram dificuldade em prever e impedir que novas ações se repetissem, pois, a maior rigidez das penas se demonstrou insuficiente para a sua erradicação. Pesquisas como a de Soares (2015) e Lima, P. (2018) se utilizam de diferentes recortes geográficos – as cidades de Recife e São Paulo, respectivamente – constatando que essa prática não estava presente somente em um local delimitado, mas que havia se expandido pelo país.

Consideramos pertinente abordar essa efervescência na França e no Brasil para demonstrar que embora se trate de um período embrionário do graffiti em circunstância alguma se torna um período menos interessante. Pelo contrário, demonstra que desde o seu início o ato de se apropriar de espaços públicos se configura como uma importante ferramenta política, estrategicamente elaborada a partir de elementos próprios de cada localidade para subvertê-la e utilizá-la para outros fins. Características como a intensidade da circulação de pessoas, vigilância e visibilidade são relevantes no momento de escolha nos atos, ou seja, surge aqui o artista.

Se o controle e a censura na ditadura militar foram implacáveis com seus opositores, a pichação nesse momento insistia em fazer ecoar a voz de quem era silenciado. A impossibilidade das pessoas em expor livremente seus descontentamentos fez com que os muros da cidade falassem por elas. Mesmo com a dificuldade em identificar seus autores, a mensagem era exposta para a população de forma clara e objetiva: havia resistência.

**Figura 2 – Pixação de resistência política: “Abaixo a Ditadura”**



Fonte: Disponível em: <https://medium.com/midium/transgress%C3%A3o-e-territorialidade-ae3993c2b3c8>. Acesso em 16 de abril de 2025.

## 1.2 O Surgimento do Hip Hop

De acordo com Postali (2011), em meados de 1970, os Estados Unidos passaram a receber muitos imigrantes oriundos de países caribenhos como Jamaica e Porto Rico que buscavam fugir dos problemas políticos e sociais de seu país de origem. Foi nesse contexto que o jamaicano Kool Herc e seu parceiro Grandmaster Flash, oriundo de Barbados, desembarcam no país e começam a disseminar elementos da cultura caribenha provenientes de seus países nativos, tais como os *soundsystems*<sup>6</sup>. Nas festas que ocorriam principalmente no bairro do Bronx em Nova York, os *deejays*<sup>7</sup> (DJs) passam a utilizar dois toca-discos e um mixer para que duas músicas em dois discos distintos toquem ao mesmo tempo simultaneamente, dando início a técnica que depois é nomeada como “*mixagem*”. Nesses espaços, os DJs tinham a presença de “*b.boys*” ou “*b.girls*”<sup>8</sup> e um ou mais microfones que proporcionaram que o próprio DJ ou os demais presentes pudessem cantar em cima da música

<sup>6</sup> “*Soundsystem*” são sistemas de som que se popularizaram na década de 1950 na Jamaica. Cada *soundsystem* pode ter uma configuração própria, ser caseiro ou profissional e ser formado por engenheiros de som, DJs e MC’s. São conhecidos por fazer um “paredão” com caixas que entregam potência e pressão sonora. Como as festas ocorriam nas ruas e reuniram pessoas para escutar música jamaicana como reggae, rocksteady e ska, logo se tornou uma importante alternativa de lazer para a população pobre. Posteriormente, a cultura do *soundsystem* influenciou outras vertentes como o hip hop, jungle e o dubstep.

<sup>7</sup> Abreviação para a palavra americana “Disc Jockey” que representa algo como “manipulador dos discos” ou “discotecário”. Os *deejays* são responsáveis pela seleção musical, *mixagem* e *scratches* durante as festas.

<sup>8</sup> Nome dado aos dançarinos e dançarinas de breaking. Dança conhecida pelo seu caráter acrobático que envolve movimentos sincronizados com a música tanto em pé quanto no solo.

e interagir com a plateia, na maior parte das vezes rimando de forma improvisada. Essa forma de cantar se utilizando de rimas e de improviso marca a origem do “MC”<sup>9</sup>.

Com o passar do tempo, os djs foram aperfeiçoando suas técnicas e criando novas possibilidades de se utilizar os toca discos. Dentre essas inovações, destacamos os “scratches”<sup>10</sup> e o “back to back”<sup>11</sup>. As partes escolhidas pelos DJs normalmente continham um trecho instrumental de uma determinada faixa com um ritmo bem característico e eles percebiam que era justamente a parte onde os “b.boys” e “b.girls” mais gostavam de dançar – levando o nome posteriormente de “breaks” ou “breakbeats”. Nesse caso, os djs manipulam um disco retornando na parte em que começava o instrumental e soltavam no tempo exato em que terminava o compasso do outro disco, prolongando um determinado trecho da música e repetindo-o por quantas vezes desejasse. Consequentemente, prolongando os trechos preferidos dos “b.boys”, os mesmos tinham a tendência de permanecer mais tempo dançando. Toda essa efervescência cultural inovadora não refletiu somente na música, mas teve diversos outros desdobramentos que se estenderam para outras áreas.

O termo “hip hop” foi criado por Afrika Bambaataa em 1974 para se referir a essas festas que aconteciam no Bronx e na tradução para o português significa “pular e movimentar os quadris” (Macedo, 2016). Junto com a nomeação, determinou os quatro pilares fundamentais da cultura: “breaking”<sup>12</sup>, “graffiti”, “deejay” e o “mc”. Bambaataa ainda foi responsável por criar a “Youth Organizations” que um ano após sua fundação mudou o nome para “Zulu Nation”, se tornando a maior “posse”<sup>13</sup> de hip hop do mundo (Rocha; Domenich; Casseano, 2001). A iniciativa tinha o slogan “peace, unity, love and having fun” (paz, união, amor e diversão: tradução nossa) e o intuito de conter a violência entre as gangues e o consumo de drogas. Segundo Rocha, Domenich e Casseano (2001), a Zulu Nation não só reuniu praticantes dos quatro elementos, mas também organizou palestras e oficinas com

---

<sup>9</sup> “MC” era o nome dado às pessoas que ficavam com o microfone durante as discotecagens nas festas. Eram responsáveis por animar, dialogar e entreter os presentes e rimavam principalmente de maneira improvisada – no Brasil também é comum ser utilizado o termo “mestre de cerimônia”.

<sup>10</sup> Técnica utilizada para produzir efeitos sonoros no tempo da música a partir da manipulação dos discos e da entrada e saída de som com o mixer.

<sup>11</sup> Técnica utilizada para prolongar um trecho específico de uma música, por meio da manipulação de dois discos com o mesmo conteúdo, alternados com precisão no momento exato.

<sup>12</sup> “Breaking” é o nome dado a dança que é realizada no hip hop. Esse tipo de dança requer bastante criatividade, técnica e consistência e comumente chama atenção do público principalmente por envolver movimentos acrobáticos. Há também nomenclaturas específicas para cada movimento feito pelos dançarinos – chamados de “b.boys” e “b.girls” – como o “top rock”, “freeze”, “footwork” e “power moves”.

<sup>13</sup> Termo utilizado para se referir a um grupo formal ou informal de pessoas articuladas e envolvidas com o hip hop com princípios comuns que se organizam para ações como reuniões, eventos e atividades coletivas (Marcon; Souza Filho, 2013).

temas diversos como prevenção de doenças, matemática e economia que, de certa forma, já indicava os contornos sociopolíticos que acompanhariam a cultura.

O início do hip hop acompanhou momentos de apreensão nos Estados Unidos ocasionado pela Guerra do Vietnã, a luta pelos direitos civis e o assassinato de líderes sociais como Malcolm X e Martin Luther King em 1965 e 1968 respectivamente. Logo se estabeleceu uma relação estreita com as ideias e militância dos dois líderes recém falecidos e com o Partido dos Panteras Negras, se tornando também uma ferramenta para pensar e reivindicar a situação da população negra no país (Rocha; Domenich; Casseano, 2001). Santos, J. (2011) corrobora com a afirmação colocando que todo esse contexto de tensão e crise socioeconômica que refletia no aumento do desemprego, a precarização do trabalho e o aumento da violência atingia sobretudo a população negra e hispânica dos subúrbios, que era uma grande parcela das pessoas que frequentava as festas nesse momento.

Dessa maneira, o hip hop passou a ser não somente uma alternativa de lazer para esses jovens, mas também uma ferramenta político-cultural que denunciava as injustiças do neoliberalismo desenfreado e buscava, sobretudo, reestabelecer a autoestima e a capacidade de se organizar da juventude negra (Coutinho; Araújo, 2011). Até o final dos anos 1980, o cenário nos subúrbios era repleto de violência entre gangues e disputas territoriais e o hip hop contribuiu significativamente para que houvesse um abrandamento dos conflitos que se instalavam e se repetiam.

Para ilustrar esse panorama, apontamos temas abordados em duas músicas: “*The Bridge*” de Marley Marl e MC Shan que em sua letra sugere que o hip hop havia iniciado em Queensbridge e não no Bronx e “*South Bronx*” e “*The Bridge Is Over*” do grupo *Boogie Down Productions* de DJ Scott La Rock e o MC KRS-One, ambas no álbum “*Criminal Minded*”, de 1987. As letras das duas últimas músicas se encarregam de rebater a afirmação anterior de MC Shan e Marley Marl.

Senhoras e senhores  
Temos MC Shan e Marley Marl em casa esta noite  
Eles acabaram de sair da turnê  
Eles querem contar uma pequena história sobre de onde eles vêm

A ponte, Queensbridge  
A ponte, Queensbridge  
A ponte, Queensbridge  
A ponte, Queensbridge

Você adora ouvir a história repetidamente  
De como tudo começou quando  
O monumento está bem na sua cara  
Sente-se e ouça um pouco o nome do lugar

A ponte, Queensbridge  
 A ponte, Queensbridge  
 A ponte, Queensbridge  
 A ponte, Queensbridge  
 (MC SHAN, 1987, tradução nossa)

Qual é o problema com seu MC, Marley Marl?  
 Não sei, você sabe que ele está fora de contato  
 Qual é o problema com seu DJ, MC Shan?  
 Nos toca-discos Marley manda mal  
 É melhor você mudar o que sai do seu alto-falante  
 É melhor você falar sobre seu tênis Puma  
 Porque o Bronx criou o hip hop  
 Queens será descartado  
 Vocês continuam contando mentiras para mim  
 (Boogie Down Productions, 1987, tradução nossa)<sup>14</sup>

Quatro meses depois do lançamento do disco, Scott La Rock foi assassinado e no ano seguinte um outro jovem foi morto num show da Boogie Down Productions e do Public Enemy após se envolver numa briga. Ambas situações tiveram forte impacto e mudaram drasticamente a postura de KRS-One e seu grupo que, em 1988, lançaram o disco “*By Any Means Necessary*”, com uma capa que remete a influência de Malcolm X em uma popular foto que aparece segurando uma arma e olhando pela janela. A imagem demonstrava uma mudança de postura política brusca e foi exatamente nesse disco que foi apresentado a icônica faixa “*Stop The Violence*” contendo uma letra que visava combater e conscientizar as comunidades afro-americanas sobre a violência no hip hop.

Isso pode soar um pouco estranho para você  
 Bem, essa é a razão pela qual eu vim até você  
 Temos que unir nossas cabeças e parar a violência  
 Porque os verdadeiros bandidos agem em silêncio  
 Quando você está numa festa, você vem relaxar  
 Não quer ver alguém derramar seu sangue  
 Isso é o que essas outras pessoas querem ver  
 Outra luta racial sem fim  
 Você sabe que estamos sendo observados  
 Você sabe que estamos sendo vistos  
 Alguns desejam destruir esta cena chamada hip hop  
 Mas eu não vou deixar – não eu ou Scott La Rock  
 Aqui está a mensagem que trazemos hoje para vocês  
 Hip hop certamente irá decair  
 Se nós, como povo, não nos levantarmos e dissermos  
 “Pare a violência!”  
 (Boogie Down Productions, 1988, tradução nossa)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> BOOGIE DOWN PRODUCTIONS. The bridge is over [letra de música]. In: Criminal Minded. Nova Iorque: B-Boy Records, 1987.

<sup>15</sup> BOOGIE DOWN PRODUCTIONS. Stop the Violence [letra de música]. In: By All Means Necessary. Nova Iorque: Jive Records, 1988.

Posteriormente, houve outras iniciativas como a “*Stop The Violence Movement*” que foi liderada por KRS-One e Nelson George juntamente com outros importantes nomes como MC Lyte, Kool Moe Dee, Doug Fresh e Public Enemy, lançando em conjunto o single “*Self Destruction*” em 1988 (George, 1990). Dessa forma, KRS-One buscou dar continuidade ao que Afrika Bambaataa já propunha anos antes: informar e politizar as pessoas que frequentavam as festas, propondo de forma sagaz que os jovens trocassem o conflito físico entre si pela disputa no campo da arte, utilizando-a para valorizar e estreitar laços e relações entre a comunidade afro-americana (Postali, 2011).

Tavares (2010) pontua que essa nova linguagem cultural organizada pela população dos subúrbios ultrapassou apenas o lazer e começou a se articular politicamente, almejando a justiça racial e igualdade. Assim, o hip hop se origina como uma arte criada e voltada para uma parcela da população excluída das grandes metrópoles, como negros, mulheres e jovens imigrantes que proporcionava a diversão e a convivência em espaços comuns, mas que também continha em sua atmosfera um misto de revolta e denúncia que se fazia presente mesmo nos momentos de diversão.

O hip hop emerge do colapso da desindustrialização onde a alienação social, a imaginação profética e o anseio se cruzam. O hip hop é uma forma cultural que tenta negociar as experiências de marginalização, oportunidades brutalmente truncadas e opressão dentro dos imperativos culturais da história, identidade e comunidade afro-americana e caribenha (Rose, 1994, p. 21).

De acordo com a autora, o impulsionamento do hip hop por tradições afro diaspóricas busca uma nova forma de imaginar e replicar o espaço urbano, se apropriando da tecnologia para criar formas de expressão cultural e ofertando para a população marginalizada uma alternativa para estreitar laços comunitários e de articulação política em territórios onde as instituições de apoio local eram escassas.

Junto com toda essa ebulição, o graffiti, como elemento da cultura, passa a se expandir e ganhar notoriedade, se transformando assim como os demais elementos em um misto de diversão e reivindicação social. Em meados e final dos anos 1960 as inscrições se restringiam e objetivavam principalmente a demarcação dos territórios das gangues em alguns bairros de Manhattan (Austin, 2001 *apud* Leal, 2023; Silva-e-Silva, 2016), mas que paulatinamente foram ganhando novos contornos e ambições com o passar dos anos.

Franco (2009) considera que, nesse início embrionário do hip hop nova-iorquino, o graffiti era considerado um conjunto de letras retas realizadas principalmente com tinta preta. Essa forma de inscrição também abriu espaço para as “*tags*” nos anos posteriores por conta da economia de traços, seu caráter fundamentalmente ilegal e a agilidade do ato. De forma

gradual, as inscrições foram ocupando espaços cada vez maiores e ganhando formas mais elaboradas até dar início aos primeiros “*pieces*”<sup>16</sup> (Silva-e-Silva, 2016; Ganz, 2008).

Já em 1980, o graffiti em Nova York já era bastante diversificado em sua forma e visibilidade, culminando em várias tipografias, tais como o “*wildstyle*”, “*3D*”<sup>17</sup>, “*tags*” e “*throw-ups*”. Nessas variações é possível observar letras se entrelaçando de formas não usuais e que podem ser difíceis de serem reconhecidas e assimiladas por quem não tem certa familiaridade (Leal, 2023).

Segundo a autora, um ponto que contribuiu significativamente para a popularização do graffiti foi a descoberta da localização dos pátios onde eram estacionados os trens à noite e aos finais de semana e que logo se tornou um alvo para a prática de graffiti. Como os vagões circulavam em diferentes pontos da cidade, conseqüentemente ampliou-se o contato do graffiti com a população em geral, proporcionando o seu alcance em diferentes localidades da metrópole. Esse exemplo dos trens demonstra que, desde esse período inicial, já era possível verificar que os locais escolhidos poderiam ser motivados por características próprias de cada cidade e que essas estabeleciam uma relação mútua e intrínseca com os artistas.

**Figura 3 – Expressão gráfica e subjetividade urbana em *Children of the Grave, Part Three***



Fonte: Cooper, M. **Children of the grave, Part Three**. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/artists/dondi-white>. Acesso em: 6 dez. 2024.

<sup>16</sup> “*Piece*” é uma abreviação da palavra “*masterpiece*” que em português significa “obra de arte”. É um termo utilizado para letras maiores que se utilizam de maiores detalhes e efeitos como sombras, luz, fundos e profundidade. Normalmente requerem maior tempo para serem terminadas, podendo ser feitas com ou sem autorização.

<sup>17</sup> Inscrições realizadas utilizando a profundidade, a largura e a altura. Esse tipo de inscrição permite causar sensação de efeito tridimensional e é constantemente utilizado em projetos gráficos e em áreas como arquitetura e construção civil.

Importante frisar que, de acordo com Leal (2023), quando Bambaataa cunhou o termo hip hop, o graffiti já estava estabelecido na cidade de Nova York, ou seja, a sua existência não está condicionada à cultura, porém, o seu entrelace com ela implicou em possibilidades múltiplas, além de maior expansão e divulgação. Silva-e-Silva (2016) e Leal (2023) afirmam que, embora a origem do graffiti tenha sido atribuído à Nova York, em razão de sua rápida disseminação pela cidade, há pesquisadores - como Austin (2001), Castleman (1982), Powers (1999), Snyder (2009) e Ley e Cybriwsky (1974) - que apontam a cidade da Philadelphia como pioneira, já que, entre o final dos anos 1950 e meados de 1960, inscrições semelhantes já podiam ser vistas nesse território. Desse modo, considero que o hip hop e o graffiti se alavancaram mutuamente, possibilitando que pessoas interessadas em um dos quatro elementos acabassem envolvidas em um movimento cultural mais amplo.

Outro impulso não intencional, de caráter acidental, mencionado por Leal (2023), foi a publicação de um artigo no *The New York Times*, em 1971, que destacava TAKI 183 - um jovem de origem grega que trabalhava fazendo entregas de bicicleta e escrevia seu nome de rua, juntamente com o número da rua em que morava. A matéria foi motivada pela quantidade de lugares que continham sua inscrição, o que chamou a atenção do famoso jornal. Como TAKI 183 tinha acesso a diversos lugares da cidade, isso permitia que suas inscrições se espalhassem em larga escala por toda metrópole. O artigo proporcionou um grande status ao jovem grego, o que logo foi interpretado que aquelas inscrições poderiam surgir como uma possibilidade de alcance, notoriedade e reconhecimento para outros jovens (Austin, 2001; Castleman, 1982; Lutz, 2001; Snyder, 2009 *apud* Leal, 2023). Silva-e-Silva (2016) pontua que nesse período o graffiti já havia despertado interesse dos meios de comunicação e dos intelectuais, fator que seria importante para sua expansão.

**Figura 4 – Registro fotográfico de inscrição de TAKI 183**



Fonte: TAKI 183, [Obra sem título]. Foto por: Coco 144. s/d. Disponível em: <https://www.taki183.net/>. Acesso em 06 dez. 2024.

A ascensão do graffiti aconteceu de maneira meteórica durante a década de 1970, e logo o poder público se viu impelido a criar formas de frear a sua ascensão de diversas maneiras que iam desde brigadas urbanas da sociedade civil que se organizavam para realizar a limpeza dos locais a milhões de dólares gastos pelo poder público com promoção de campanhas de prevenção e remoção. Nesse período, novos produtos de limpeza foram sendo produzidos e houve até mesmo a condenação e prisão de alguns praticantes, obrigando-os a remover suas inscrições (Knauss, 2001).

Segundo o autor, durante o mesmo período, as inscrições foram gradualmente figurando em movimentos que visavam o reconhecimento e legitimação do graffiti como manifestação artística através de grupos organizados, mencionando entre os principais a criação da *UGA – United Graffiti Artists* em 1972 e a *NOGA – Nation of Graffiti Artists* em 1974 que se articulam para realizar exposições e comercializar suas obras. Esses dois grupos também foram importantes para ampliar possibilidades artísticas do graffiti, acarretando em novas formas de criar os personagens e as letras tipográficas que passam a se utilizar cada vez mais de elementos como sombras, brilhos, efeitos, texturas e movimentos que atribuíam um caráter técnico e original ao artista. Em 1973, o *New York Magazine* refere-se ao graffiti como arte pela primeira vez, contrariando a grande opinião pública e promovendo um crescente interesse dos intelectuais sobre o tema.

Leal (2023) relata que nesse período entre 1970 e 1980, o graffiti se expande não só no aumento de suas inscrições, mas na variação de formas e estilos, o que o aproximou gradualmente do universo artístico até que as exposições já não se configuravam mais como uma novidade após esse período. Consequentemente, o graffiti foi paulatinamente se distanciando desse estigma de vandalismo e marginalidade e alcançando o interesse dos meios de comunicação, universidades e instituições e até mesmo certo prestígio do mercado da arte, passando a figurar em galerias e espaços onde era possível comercializar suas obras. No entanto, sua presença em outros espaços que não sejam as ruas do qual se originou não é tão nova assim.

Gitahy (1999) afirma que a primeira grande exposição aconteceu no *Artist Space* de Nova York em 1975, mas que a grande consagração só veio em 1981, com a mostra “*New York New Wave*” no *PSI*, um dos principais espaços de vanguarda da cidade. Leal (2023), Gitahy (1999) e Knauss (2001) também elencam dois artistas centrais nessa transição do graffiti para as galerias: Jean Michel Basquiat e Keith Haring. Embora os dois tenham começado juntos pintando os muros da cidade, o prestígio não veio de forma instantânea e ambos enfrentaram sérias dificuldades financeiras antes de alcançarem reconhecimento.

Keith Haring tornou-se um dos mais prestigiados artistas da década de 1980 por levar o graffiti que se apresentava nos guetos, becos e trens para os museus, galerias e bienais. Nascido em Pittsburgh, chegou em Nova York no final da década de 1970, cursou dois anos a *School of Visual Arts*, passando a se inspirar pela obra do francês Jean Dubuffet, se utilizando de referências ligadas aos quadrinhos e aos trabalhos de caráter performativo (Knauss, 2001). Durante a década de 1980, suas inscrições, feitas principalmente em estações de metrô, passaram a figurar em diversas exposições na Europa, popularizando seu trabalho em outros continentes. O artista chegou a fazer exposições no Brasil em duas ocasiões, na Bienal de São Paulo em 1983 – onde esteve em companhia de Rui Amaral (monitor da Bienal naquele ano), Maurício Villaça e Alex Vallauri – e em uma exposição com Kenny Scharff na Galeria Thomas Cohn no Rio de Janeiro em 1986, quatro anos antes de sua morte precoce em decorrência de aids (Gitahy, 1999).

Suas obras frequentemente eram compostas por bonecos de cabeças redondas e com diversos traços que formam uma espécie de labirinto e grande parte delas eram compostas se utilizando de poucas cores. Constantemente remetiam a efervescência cultural do hip hop que ocorria em Nova York nesse momento, com bonecos que apresentavam movimentos semelhantes aos que os b.boys realizavam.

Já Basquiat também teve percurso artístico semelhante ao de Keith Haring, iniciando suas primeiras pinturas nas ruas de Nova York para posteriormente figurar em diversas exposições pela Europa e Japão e conquistar prestígio por seu estilo irreverente. Filho de uma porto-riquenha e um haitiano, Basquiat nasceu no Brooklyn e iniciou seu percurso inscrevendo a enigmática palavra “*SAMO*” (Alves, 2018) – acrônimo para “*same old shit*”: a mesma merda de sempre, tradução nossa. De acordo com o autor, o artista também recebe influência da ebulição provinda de Nova York nesse período com o cruzamento de múltiplas culturas urbanas que buscavam novas formas de expressão. Através de sua ascensão repentina, Basquiat deixa de ser o *SAMO* nas ruas, chegando a anunciar sua própria morte em uma inscrição – “*SAMO*” is dead: “*SAMO*” está morto, tradução nossa – para se tornar também um influente artista afro-americano em notável ascensão no mercado da arte dominado por brancos eurocêntricos. Basquiat torna-se uma figura relevante por ter sido um artista que inseriu nesse espaço elementos estéticos provenientes da população negra, ocasionando a descontinuidade de uma narrativa dominante antes de falecer de forma abrupta e precoce aos 27 anos, em decorrência de overdose em 1988 (Rainho, 2020).

Ao se apropriar de elementos visuais externos e transgredir mecanismos oficiais para, por meio deles, inserir um *continuum* de signos estéticos negros, Basquiat subverte o próprio código que lhe fora imputado. Ele cria o antídoto a partir do veneno (Rainho, 2020, p. 115).

Embora Basquiat e Keith Haring podem não ser considerados os precursores do graffiti nos Estados Unidos, eles foram um pilar fundamental que indicaram aos jovens que havia uma possibilidade de reconhecimento e ascensão socioeconômica através da arte que outrora foi considerada como marginalidade. Além disso, contribuíram significativamente para a popularização e difusão do graffiti ao redor do mundo e sua maior assimilação nas gerações posteriores, aproximando e estabelecendo um elo entre o graffiti presente nas vias públicas e em espaços institucionalizados. Esse legado acabou deixando uma pequena referência e se configurou como uma possibilidade de como artistas urbanos poderiam monetizar sua própria arte.

Embora Haring tenha estado presente em diversas exposições e museus, o artista abriu uma loja própria no SoHo chamada *Pop Shop* onde comercializava pôsteres, esculturas de madeira, bottons e camisetas com estampas de suas obras. Além disso, era frequentemente convidado por iniciativas privadas e públicas para desenvolver capas de discos, esculturas para parques e mensagens publicitárias sob encomenda que abordavam temas sociais como sexo e combate ao consumo de drogas, entre outros (Gitahy, 1999). Dessa maneira, as galerias e museus eram uma importante fonte de renda, mas Haring e os artistas pioneiros

demonstravam que havia outras possibilidades para além dessas – fator que foi amplamente explorado pelos artistas de outras gerações.

**Figura 5 – Crack Is Wack: intervenção urbana de Keith Haring em combate à epidemia das drogas**



Fonte: Haring, K. Crack Is Wack. Foto por: James Leynse/Corbis. s/d. Disponível em: <https://www.architecturaldigest.com/story/crack-is-wack-keith-haring-mural-in-new-york-city-gets-second-life>. Acesso em 13 jun. 2025.

Conforme o interesse da população geral e dos intelectuais pelo Hip Hop aumentava, as ações que buscavam retratá-lo também cresciam. Destacamos em especial o trabalho de Martha Cooper, fotógrafa que trabalhou no *New York Post* na década de 1970, mas que ficou conhecida principalmente por acompanhar e fotografar a ebulição do graffiti e do hip hop em Nova York nas décadas de 1970 e 1980. Seu trabalho mais prestigiado é o livro “*Subway Art*” de 1984, lançado juntamente com Henry Chalfant, onde apresentava diversas fotos de graffiti registradas durante anos na cidade. O livro é até hoje considerado um material fundamental para quem se interessa pelo tema (Cooper; Chalfant, 2016). Outro marco expressivo, que teve início na década de 1980, foram as produções de filmes que visavam abordar toda essa excitação provinda do hip hop e que em seus cenários haviam a presença massiva de graffiti. Dentre eles destacam-se: *Wild Style* (1982), *Krush Groove* (1985), *Beat Street* (1984) e *Style Wars* (1983).

Com o avanço da divulgação e alcance desses filmes e livros para outros países, bem como com o gradual aumento de exposições que retratavam os artistas que faziam parte desse contexto, o hip hop e o graffiti passaram a serem disseminados e difundidos ao redor do

mundo, fomentando novas identificações em territórios distintos, uma maior aceitação da população geral e possibilidades de ascensão econômica. A prática começa a se solidificar e atingir outros espaços, atravessando países, continentes e distanciando-se parcialmente do seu caráter exclusivo de marginalidade que outrora lhe foi atribuído.

Nicholas Ganz em seu livro *“O Mundo do Grafite”* (2008), reuniu obras de mais de 180 artistas de diversos continentes, demonstrando o quão rápido o graffiti deixou de ser algo relacionado a um determinado território, passando a se expandir pelo mundo, se dissecando em variados estilos, formas e características. Ganz também foi responsável pelo livro *“Graffiti Women”* (2006) onde reúne obras de mulheres de diversos países, tornando-se um dos poucos trabalhos a relacionar gênero e graffiti globalmente. No contexto brasileiro, destacam-se os estudos de Matsunaga (2006; 2008) e Magro (2003), que investigam as formas de identidade e representação construídas por mulheres inseridas na cultura hip hop.

Embora tenha adentrado paulatinamente em outros espaços, a legitimação do graffiti ainda não foi suficiente para amenizar a repressão, nem as políticas de enfrentamento e a tensão entre seus praticantes, o governo e a polícia. Mesmo com alguns artistas se destacando e se consolidando por meio da inserção em espaços institucionais, muitos ainda são autuados, processados, presos e continuam se expondo a diversos riscos para fazer suas inscrições.

Até mesmo artistas prestigiados, que figuram com frequência em instituições culturais, seguem produzindo suas inscrições de forma transgressora, demonstrando que a inserção no mercado não implica, necessariamente, o abrandamento de atividades anteriores a ela. Em outras palavras, artistas podem figurar em galerias e continuarem pintando de forma ilegal e se expondo às múltiplas formas de violências e repressão por uma eventual inscrição.

Isso nos leva a pensar que o graffiti, de forma geral, se recusa a perder a sua conexão com o espaço público e ser institucionalizado, delimitado a um espaço destinado. O que nos leva ao seguinte questionamento: se o reconhecimento e a legitimação nesses espaços não foi o bastante, talvez o prestígio e a inserção em certos meios não fosse a grande meta que o graffiti almejava. Dito isso, quais outras dinâmicas e subjetividades podem operar nessa prática?

Entendemos que adentrar nesses espaços também implica em se inserir em um jogo simbólico diferente dos quais sujeitos estão habituados na rua e que, estar em um deles não significa necessariamente abdicar do outro. Isso aponta que o graffiti não se trata somente de uma relação e experiência com uma imagem, mas sobretudo, uma relação com o espaço coletivo proporcionado pelas cidades que, por sua vez, também provoca influência direta na subjetividade dos sujeitos.

Portanto, as marcas que apareciam nas paredes da cidade, mais do que uma possível obra artística apareciam, sobretudo, como marcas de existências que eram constantemente negligenciadas e invisibilizadas pelo poder público. Estar presente nas paredes da cidade era uma forma também pertencer e acessar essa cidade, ou seja, não se tratava somente de uma intervenção artística, mas também política.

Em outras palavras, o graffiti evidentemente pode ser arte, mas reduzi-lo a somente uma prática artística talvez seja um ato um tanto raso. Nessa perspectiva, é necessário ter em vista que o graffiti associado ao hip hop se apresentou como uma linguagem que evidenciava os guetos e comunidades, bem como os negros e imigrantes que ali residiam. Se na comunicação de massa não havia uma referência a qual essa população pudesse se identificar, a partir de um profundo desamparo criam uma forma de reafirmação e valorização de uma estética que os contemplasse, comunicando indistintamente a todos indistintamente que transitavam pelo espaço urbano uma espécie de grito de existência.

### **1.3 A inserção do graffiti no Brasil**

Se Nova York é considerado como o grande cenário mundial do graffiti, no Brasil a história nos remete a São Paulo. Foi a cidade onde mais se popularizou a prática de modo que é possível ver obras em toda sua extensão e que englobam uma infinidade de formas. Embora a associação que fazemos aqui seja de cunho artístico, não podemos deixar de mencionar também as similaridades socioeconômicas que existiam entre as duas cidades, como a superpopulação, distância entre centro e periferia e os metrô que cruzam o seu perímetro.

As primeiras inscrições no Brasil, segundo Lara (1996), foram realizadas com motivações “publicitárias”, “latrinárias” e “panfletárias”. O primeiro termo refere-se às características que se assemelhavam às de uma propaganda – como o caso de “*Cão Fila Km 26*”<sup>18</sup>, “*Casas Pernambucanas*” e algumas empresas que se utilizavam de cal, tinta látex, spray ou carvão para escrever nos muros frases marcantes ou inserir seus logotipos com o intuito de se comunicar com o público jovem. Já as inscrições “panfletárias” foram fortemente inspiradas pelo movimento estudantil francês de 1968 e, segundo o autor, as pioneiras em espaços públicos abertos. Essas transmitiam nos muros e cartazes frases que continham conteúdo político, poético e filosófico, objetivando angariar novos participantes a se juntar a

---

<sup>18</sup>Cão Fila Km 26 foi uma das pixações pioneiras na cidade de São Paulo. Se tratava de um senhor que criava e vendia cães da raça fila no km 26 da Estrada do Alvarenga e escrevia nas paredes essa frase como uma forma de publicidade. Com sua alta recorrência, chamou a atenção da população geral e chegou a ser confundido como mensagem política durante o período da ditadura.

uma causa determinada ou minimamente provocar as pessoas a pensarem. Alguns exemplos desse período são as frases: “*Abaixo a Ditadura!*”, “*Leia a Bíblia*” e “*Quércia Vem Ai!*”.

**Figura 6 – Intervenção urbana do Cão Fila no Km 26**



Fonte: [Obra sem título]. Foto por: José Roberto Andrade Amaral. s/d. Disponível em: <https://quandoacidade.wordpress.com/2011/12/07/km-26/>. Acesso em 11 jun. 2025.

**Figura 7 – Intervenção urbana com a inscrição “Abaixo a Ditadura”**



Fonte: [Obra sem título] Abaixo a Ditadura, Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/augusto-nunes/abaixo-a-ditadura-po>. Acesso em: 6 dez. 2024.

Por último, o autor menciona que são inscrições “latrinárias”, sobretudo, as frases e desenhos que continham mensagens que abordavam temas como sexo, desenhos figurativos e humor, constantemente feitas em banheiros públicos com caneta ou canivete. Embora todas essas categorias tenham sido relevantes com seus surgimentos a partir da década de 1960, adotamos a mesma cautela de Lara (1996) em não nomear essas três formas iniciais como “graffiti”. No entanto, isso não significa que esse período não tenha relevância, uma vez que foi por meio delas que se motivou o desenvolvimento de novas ações que envolviam o espaço público e despertou o interesse da população, de parte dos intelectuais relacionados ao estudo da arte contemporânea e dos meios de comunicação.

Leal (2023) e Franco (2009) destacam três momentos importantes na absorção do graffiti no Brasil, na cidade de São Paulo, separando-as em três grandes grupos: a geração pioneira, a “*old school*” e a “*new school*”. A geração pioneira surgiu entre a década de 1970 e 1980 por intermédio de artistas como Rui Amaral, Waldemar Zaidler, Carlos Matuck, Hudinilso Junior, John Howard e Alex Vallauri – este último é colocado pelos autores como o principal representante desse momento.

Alex Vallauri era um jovem de nacionalidade italiana, nascido na Etiópia, que se estabeleceu em São Paulo na década de 1960. Se formou na faculdade de Comunicação Visual, na Fundação Armando Álvares Penteado, em 1971 e, em 1975, se mudou para Estocolmo, a fim de obter especialização em Artes Gráficas. Com sua especialização concluída, retornou ao Brasil em 1977 e, em 1978, iniciou a realização de inscrições nos muros da cidade de São Paulo. Mudou-se em 1982 para Nova York, onde passou a estudar artes gráficas no *Pratt Institute*. Alex retorna para São Paulo em 1985, dois anos antes de sua morte precoce, aos 37 anos, em decorrência da Aids.

No dia 27 de março de 1987, um dia após o falecimento de Alex, o entroncamento de vias elevadas da Avenida Paulista, na altura da Rua da Consolação, foi tomado por amigos e admiradores que realizaram uma pintura em sua homenagem. A ação ganhou repercussão e destaque em um jornal de grande circulação que anunciou o ato como uma instituição do “Dia Nacional do Graffiti”, o que fez com que essa prática se repetisse nos anos seguintes.

**Figura 8 – Obra de Alex Vallauri, 1985**



Fonte: VALLAURI, A. [Obra sem título], 1985. Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/98151-sem-titulo>. Acesso em: 06 dez. 2024.

Segundo Leal (2023), Medeiros (2013) e Franco (2009) o fato de Vallauri ter viajado por outros países e ter iniciação e estudo acadêmico de arte em universidades de referência, que pertenciam a classe média e alta da cidade, lhe conferiu maior status e trânsito pelos meios artísticos, chegando a figurar em exposições e três Bienais de São Paulo (1971, 1977 e 1981), onde ocorria, frequentemente, debates sobre arte contemporânea e sua restrição em espaços públicos. Esses diálogos propunham, principalmente, o rompimento da institucionalização e a exclusividade da arte que se limitava especialmente a galerias e museus e a ampliação do acesso para a população geral que não frequentava determinados espaços.

Embora a geração pioneira tenha sido um marco importante, suas obras “são devedoras deste contexto da arte contemporânea e acadêmica” (Leal, 2023. p. 72), diferentemente de artistas das gerações posteriores. No caso de Alex Vallauri, as primeiras inscrições feitas na cidade ocorreram somente em 1978, de modo que sua presença nos ambientes relacionados à arte já havia se consolidado anteriormente. Em síntese, é possível afirmar que a geração pioneira foi constituída por jovens de classe média, que possuíam formação universitária e interesse por arte, manejando, dessa forma, as tradições instauradas nesse contexto, acionando o graffiti em algumas circunstâncias (Franco, 2009).

Segundo Franco (2009), a segunda geração tem início na década de 1980 e é popularmente chamada de “*old school*”. A maior parte de seus participantes tiveram contato com graffiti nesse período por intermédio do hip hop e é a vertente mais popular e influente até os dias de hoje. Alguns dos principais nomes que ganharam notoriedade em âmbito nacional e internacional - e que hoje são amplamente reconhecidos - como *Os Gêmeos*, *Speto*, *Onesto*, *Tinho*, *Binho Ribeiro*, *Zelão*, *Bonga* e *Vitché*, vieram desse período.

Diferentemente de Alex Vallauri, Rui Amaral e a geração pioneira – que primeiro tiveram contato com a arte contemporânea e depois começaram a fazer suas inscrições nas ruas - na “*old school*” é possível dizer que ocorreu o movimento inverso. Foram as pessoas que transitavam pelas ruas que começam a despertar interesse pelo graffiti e ingressar paulatinamente em espaços institucionalizados.

Nos anos 1980, e início dos anos 1990, a ascensão do hip hop em solo brasileiro fez com que lugares do centro de São Paulo como a Estação São Bento e a Praça Roosevelt fossem utilizados como “*points*”<sup>19</sup> para reunir os que faziam parte e os que buscavam se aproximar da cultura hip hop a partir dos quatro elementos propostos, *MC*, *breaking*, *deejay* e *graffiti*. Nesses espaços, de acordo com Franco (2009) e Leal (2023), era comum que pessoas ou grupos dialogassem e se relacionassem de forma direta com os demais elementos da cultura hip hop, podendo até mesmo não se restringir a praticar somente um desses. Um bom exemplo disso é a dupla *Os Gêmeos*, que embora sejam conhecidos mundialmente pelo graffiti, também chegaram a dançar breaking nesse período.

Nesse contexto, os jovens, diferentemente da geração pioneira, não provinham de universidades e tampouco possuíam conhecimento acerca de arte contemporânea, pelo contrário, buscavam a incorporação da cultura nova iorquina mesmo com acesso limitado que comumente se restringia a fotos, revistas, filmes e a própria convivência com os grupos (Franco, 2009). Foi nesse período que surgiram os primeiros filmes que, por meio de sua fotografia, retratavam a ebulição do hip hop americano, permitindo que outras localidades tivessem um panorama da efervescência cultural vivida em Nova York e buscassem uma aproximação com esse movimento.

---

<sup>19</sup> Termo inglês utilizado também no Brasil para se referir a um determinado ponto de encontro.

**Figura 9 – Obra de Os Gêmeos em espaço urbano**



Fonte: OS GÊMEOS. [Obra sem título], s/d. Foto por: Hargo. s/d. Disponível em: <https://blog.vandalog.com/2010/08/07/os-gemeos-painting/>. Acesso em 11 jun. 2025.

Leal (2023), Franco (2009) e Macedo (2016) relatam a importância que esse momento teve na criação de redes de sociabilidade, trocas, vínculos e a formação de um signo identitário que se construía em torno da periferia, dessa vez não mais enquanto um estigma que recaía sobre sua população de forma pejorativa, mas como afirmação. Essas trocas proporcionaram aos jovens que se conectassem mesmo com as grandes distâncias que haviam entre bairros de uma grande metrópole, promovendo experiências, aprendizados e o desenvolvimento de novos estilos.

Diferentemente da primeira geração, que se utilizava principalmente de “*stencil*”<sup>20</sup>, a “old school” era fortemente influenciada pelas correspondências de alguns poucos sujeitos que tiveram oportunidade de viajar para Nova York, filmes e revistas e livros que de forma tímida chegavam ao Brasil. Essa geração aborda também os “*personas*”<sup>21</sup> e as letras tipográficas que se desdobravam em diversos formatos (Leal, 2023). Outro ponto citado por Gitahy (1999) é que o “estilo americano” dessa segunda geração no Brasil também se dá em um momento em que foi descoberto novos “*caps*”<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Uma espécie de molde utilizado para inscrever uma arte específica na superfície.

<sup>21</sup> Derivado da palavra “personagem” que se refere aos desenhos que envolvem cartoon ou ilustração

<sup>22</sup> Termo americano para o bico do spray que é apertado para soltar o jato de tinta. A troca desses proporciona traços de diferentes espessuras.

Diferentemente dos dias atuais, onde já é possível comprar “caps” que oferecem diferentes traços em lojas especializadas em graffiti, o autor afirma que na década de 1980 essas possibilidades só se deram através da descoberta dos bicos de inseticidas e desodorantes que eram adaptados para as latas de spray pelos jovens. Posteriormente, algumas pessoas começaram a utilizar compressor de ar com intuito de contemplar novos traços e ter maior controle da pressão. Portanto, esse período também foi acompanhado por novas tecnologias que surgiam ou que eram descobertas e adaptadas pelos artistas e que proporcionaram outras possibilidades de criação.

A última geração, nomeada como “*new school*”, não possui traços exatos a respeito de sua identificação. Muitos de seus artistas possuem uma trajetória bastante longa e bem consolidada, podendo ser considerados, em muitas ocasiões, como pertencentes à geração anterior. Em linhas gerais, foi uma forma artística que surgiu após a “*old school*”, mas absorvendo influência de outras vertentes como a tatuagem, a arte abstrata, pintura e também a “*pixação*”<sup>23</sup> que se consolidava durante a década de 1980 (Franco, 2009). Entre seus principais representantes o autor cita Paulo Ito, Zezão, Boleta, Niggaz, Titi Freak, Nunca, Sujo e Rafael Highraff.

Franco (2009) destaca a importância que as instituições tiveram nessa geração, principalmente, para os jovens que frequentavam uma organização da sociedade civil - OSC, Cidade Escola Aprendiz<sup>24</sup>, localizada na Vila Madalena, em São Paulo. Tratava-se de uma instituição criada em 1997, que passou a abordar o graffiti em 1999, após a reivindicação de Rafael Highraff e Mazu, em resposta ao apagamento de alguns de seus trabalhos no bairro pelo projeto “*100 Muros*”, que substituiu os graffiti por painéis de azulejo.

Na época, Gilberto Dimmenstein era o presidente da instituição e mantinha duas colunas semanais na Folha de São Paulo, além de um programa de rádio na CBN. Esse contexto gerou certa apreensão entre os participantes que questionavam se as ações da instituição tinham fins políticos ou buscavam apenas visibilidade.

Por meio de reuniões semanais, o grupo de estudantes adeptos ao movimento do graffiti discutia as ações que poderiam ser adotadas. Dentre as que geraram grande repercussão, Franco (2009) menciona a pintura no beco da rua Belmiro Braga (Beco do Aprendiz), a inscrição no muro do Goethe, o evento “*São Paulo Capital do Grafite*” e a pintura do Bank Boston.

---

<sup>23</sup> Palavra escrita propositalmente com “x” ao invés de “ch”. Tal escolha será melhor explicitada na próxima seção deste capítulo.

<sup>24</sup> CIDADE ESCOLA APRENDIZ. Sobre nós. Disponível em: <https://www.cidadeescolaaprendiz.org.br/sobre-nos/>. Acesso em: 4 ago. 2025.

Se, por um lado, a instituição fornecia os materiais, promovia ações coletivas e disponibilizava livros de arte aos quais poucos tinham acesso, por outro, foi também, segundo Franco (2009), motivo de atritos, sobretudo após a constatação de que não havia um plano financeiro para o grupo. Esse fato gerou insatisfação por parte dos grafiteiros, pois consideravam que a grande visibilidade e o lucro estavam concentrados na instituição e na figura do próprio Dimenstein, o qual, por meio dos muros, ganhava notoriedade com sua ideologia liberal.

As parcerias da Cidade Escola Aprendiz envolviam a pintura de muros, painéis e telas que começaram a se envolver em parcerias com grandes empresas como *Itaú Cultural*, *Rexona*, *Nike*, *Puma*, *Unilever*, *Ellus* e *Siemens*, além de figurar também em eventos de grande visibilidade como o *Motomix*. Em contrapartida, essas empresas buscavam, sobretudo, trabalhos cada vez mais figurativos e com forte apelo comercial, o que fazia com que alguns artistas, devido às especificidades de sua arte, fossem mais requisitados do que outros (Franco, 2009).

Embora existisse os atritos e as discordâncias citados pelo autor entre os grafiteiros e a Cidade Escola Aprendiz, não é leviano afirmar que o projeto foi um importante marco do graffiti na cidade de São Paulo e que muitos artistas que transitaram pela OSC hoje se tornaram nomes importantes e reconhecidos. Devido a heterogeneidade das pessoas que participavam, o projeto proporcionou também que pessoas de classe média e moradores de periferia se encontrassem e trocassem não somente informações de cunho artístico, mas também experiências no âmbito social.

Outro ponto abordado tanto por Franco (2009) quanto por Leal (2023) e que reflete esse período da Cidade Escola Aprendiz é que a inserção do graffiti no âmbito público e privado gerou oportunidades para que os artistas pudessem ser reconhecidos e obter retorno financeiro, assim como gerou conflito constante na medida que não foram raras as ocasiões em que tiveram que adaptar seus trabalhos para atender a determinadas demandas. Em contrapartida, muitas vezes são esses trabalhos encomendados que proporcionam o acesso aos materiais para que as pessoas consigam se manter nas ruas fazendo graffiti espontaneamente.

Embora a aproximação com os Estados Unidos seja evidente, isso não significa que esse período no Brasil foi apenas uma mera reprodução do que ocorria no exterior, já que sua incorporação também acarretou tanto em diferenças estéticas quanto éticas. Muitas dessas características são impulsionadas pela diferença socioeconômica entre os países que ocasionam maior dificuldade de acesso aos materiais pelos brasileiros. Enquanto em outros países é comum os artistas utilizarem apenas sprays, no Brasil se popularizou a utilização de

tinta látex, corantes e rolos de espuma que oferecem uma maior variedade de cores sem ter que recorrer necessariamente a variados sprays de diferentes tonalidades (Leal, 2023). Embora o uso de materiais distintos pudesse oferecer novas possibilidades criativas, essa iniciativa se deve principalmente a disparidade socioeconômica entre os países, se configurando como uma alternativa que visa popularizar e diminuir o alto custo dos sprays que custam, atualmente, entre R\$25 a R\$70 reais a unidade.

A tinta látex proporciona na maioria dos casos, um menor investimento e fornece uma estética diferente em relação ao spray, acarretando em uma pintura mais uniforme e estática, com menos movimento. Já a diluição dos corantes e pigmentos do látex na água permite a criação de novas cores que podem ser combinadas, possibilitando a formação das nuances de tons desejadas. Utilizando-se, por exemplo, de um látex de cor branca e pigmentos de cores distintas, pode-se atingir uma variada gama de cores, sendo consideravelmente mais econômico do que comprar todas essas cores em sprays.

Outra característica do graffiti brasileiro é a tentativa de se retratar a realidade própria do território de variadas formas, o que promove a identificação com outras pessoas por serem questões comuns no país. “*Os Gêmeos*” e seus trabalhos nas ruas refletem um pouco da realidade de muitos brasileiros, retratando crianças dormindo na rua, pedintes acompanhados da bandeira do Brasil, pessoas em situação de rua com seus animais de estimação e personagens seguidos de frases que constantemente marcam uma oposição a determinadas medidas políticas (Franco, 2009). “*Nunca*” e “*Crânio*” por meio de seus personagens indígenas parecem apontar para a importância de se restaurar a memória dos povos originários, criticando a colonização e ao novo estilo de vida moderno imposto através da globalização. No caso de “*Crânio*”, os índios desenhados sempre na cor azul são acompanhados de aparelhos celulares, televisões, bandeiras dos Estados Unidos, caixas que acompanham os lanches na rede norte americana “*McDonald’s*” e frases como “*Vende-se Amazônia*” e “*Sold*” (vendido, na língua portuguesa) em cima da bandeira nacional, expondo o contraste social e a submissão dos países subdesenvolvidos em relação aos interesses das potências econômicas mundiais.

**Figura 10 – Obra de Crânio em espaço urbano**



Fonte: CRÂNIO [Obra sem título], s/d. Disponível em: <https://epoca.globo.com/regional/sp/cultura/noticia/2013/07/madrinhas-dos-bnovos-criadoresb.html>. Acesso em 11 jun. 2025.

Outro ponto observado é que há alguns casos no Brasil em que cada artista utiliza uma cor característica que predomina na maioria de suas inscrições. É o caso, por exemplo, de “*Os Gêmeos*” que se utilizam do amarelo na criação das letras e personagens; “*Crânio*” que se utiliza do azul para criar seus personagens indígenas; “*Ise*” com letras em vermelho e “*Falge*” se utilizando predominantemente da cor laranja. Essa cor que se repete combinada com o estilo próprio desenvolvido por cada artista lhe confere uma autenticidade e uma fácil identificação.

O graffiti no Brasil emerge, portanto, não apenas com a intenção de colorir as cidades e ocupar esses espaços, mas também, buscava retratar, comunicar e denunciar os modos de vida aos quais as pessoas estão submetidas. Fato esse que, como mencionamos, tem seu marco a partir de maio de 1968 na França, coincidindo no Brasil com o período da ditadura militar, como mostra a pesquisa de Soares (2016). Embora esses sejam contextos históricos que se manifestavam em proporção nacional, há também uma capacidade do graffiti em se renovar e acompanhar novas dinâmicas que surgem e acometem as vidas das pessoas numa estrutura local.

Um exemplo disso aconteceu em 2 de janeiro de 2017, diante do anúncio do “Programa Cidade Linda”, feito por João Dória, ao tomar posse da prefeitura de São Paulo. Esse programa, segundo a Secretaria Especial de Comunicação, visava o “resgate da autoestima do paulistano” por meio de medidas políticas que retiravam as pessoas em situação de rua das principais vias da cidade. Essa prática, considerada controversa, logo foi

interpretada pela população como uma ação higienista, que visava “esconder” essas pessoas de lugares importantes da cidade. A pixação também se tornou alvo do programa, porém, na prática não foi visto o apagamento somente de pixações, mas também de graffiti (Leal, 2023).

A autora relata que o grande estopim foi o início da remoção do mural da Avenida 23 de Maio, o maior da América Latina já no dia 14 de janeiro de 2017, causando grande repercussão e mobilização midiática e na população em geral. Logo houve uma resposta e as superfícies da cidade também começaram a servir de suporte para que os maiores prejudicados por essas ações também pudessem demonstrar sua insatisfação com as medidas tomadas. Leal (2023) afirma que, em uma ocasião, foi feita uma intervenção com colagem contendo uma caricatura do prefeito uniformizado como os funcionários responsáveis pela remoção com a frase: “*SP, falta saúde, educação, e o problema é a pixação?*”.

**Figura 11 – Obra de Os Gêmeos em protesto contra o apagamento de murais**



Fonte: OS GÊMEOS. [Obra sem título], 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/osgmeos/photos/parab%C3%A9ns-sp-ganhamos-mais-uma-vez-o-desrespeito-com-a-arte-prefeitura-prefeitura/1093841677410144/>. Acesso em: 06 dez. 2024.

Isso demonstra que as inscrições, no perímetro urbano, independente de sua forma, não demonstram somente algo de particular de quem as escreve, mas também, podem traduzir as características de uma determinada localidade que são comuns a um grupo. Dessa forma, o

graffiti e também a pixação, assumem uma possibilidade subversiva de comunicar a existência de uma oposição, conflito ou insatisfação que se reflete nos muros da cidade e que pode gerar reações diversas em quem as observa. Metaforicamente, se a tinta é transitória e sofre seu apagamento tanto de forma proposital quanto natural, mas curiosamente “[...] não para de não se escrever [...]” (Lacan, [1972-1973]/1985c, p. 198), o mesmo parece acontecer com os conflitos e as tensões nas cidades que se renovam, tomam novas formas, assumem outras características, mas ainda assim persistem.

Outra influência tipicamente brasileira em relação ao graffiti foi o diálogo que se estabeleceu com a pixação, de modo que essa também influenciou os modos tipográficos na criação. Por outro lado, a pixação também indica absorver parte do universo do graffiti na medida que, em alguns casos, se utilizam de variadas cores ou até mesmo do estilo denominado como “*grapixo*”<sup>25</sup>.

Cada território tem uma ética própria em relação ao graffiti e em alguns lugares do mundo, “atropelar”<sup>26</sup> obras de outras pessoas não são encarados como um problema se cobrir toda a superfície, porém no Brasil isso é visto como uma grave transgressão das normas e éticas básicas para qualquer um que pinte na rua. Nesse caso, como defende Leal (2023), o atropelo é visto como um grande desrespeito com quem havia feito a inscrição inicialmente, pois a mesma representa um ou mais sujeitos, envolve táticas para a conquista daquele espaço, riscos, tempo e dinheiro investidos.

Segundo Leal (2023), isso não quer dizer que o mesmo não ocorra em algumas situações, porém o essencial é o entendimento se o ato foi proposital ou não. Por exemplo, em muros já deteriorados pelo tempo – onde já houve um apagamento natural e é difícil observar as inscrições – e por placas e cartazes publicitários – de modo que a pessoa provavelmente não foi iniciada e desconhece essa ética -, os “atropelos” tendem a ter maior compreensão e não implicam num conflito direto. Quando a situação é diferente e o ato é cometido por uma pessoa que conhece as regras, é comum que haja um conflito que usualmente se reflete num novo atropelo no mesmo muro por cima da nova inscrição com intuito de buscar respeito e reivindicar seu espaço, mas há também casos onde a cobrança pode ser feita na internet ou pessoalmente. Em casos onde não há um consenso e acordo entre as partes, os atropelos podem se expandir para outras inscrições na cidade ou até mesmo envolver agressões físicas.

---

<sup>25</sup> Palavra única que une e engloba duas palavras: “*graffiti*” e “*pixo*”. Segundo Lassala (2014), trata-se de um trabalho mais elaborado realizado por pixadores quando podem ter mais tempo de ação ou para ocupar espaços comumente destinados ao graffiti, podendo ser inclusive realizado em conjunto com outros grafiteiros.

<sup>26</sup> “Atropelar” é um termo utilizado quando ao realizar um graffiti ou pixação por cima de uma inscrição que já estava ali anteriormente.

Isso implica que haja uma procura para não sobrescrever as inscrições que já estão feitas, se direcionando a partes do muro onde possa se “encaixar” ou então por superfícies que ainda não tenham sido feitas (Leal, 2023). Portanto, o graffiti no Brasil implica também em uma inscrição numa linguagem simbólica, composta por estruturas, regras e tradições que são defendidas pelos seus autores. Considero que a defesa para que um graffiti não seja “atropelado”, culmina também na defesa da memória, de que alguém esteve ali e fez-se notar sua existência, além de defender sua própria reputação e imagem. Dessa forma, não há uma hierarquia artística ou social para estar em determinado local que ofereça ao sujeito uma autoridade superior ao outro.

#### 1.4 A pixação

Embora a presente dissertação se desenvolva acerca das práticas do graffiti, consideramos pertinente escrever esse capítulo acerca de outra modalidade que teve início em meados dos anos 1980 e se consolidou na década seguinte (Pereira, 2020). Estamos nos referindo a “*pixação*”, que, embora apresente uma notável diferença estética, possui também aproximações e ligações inevitáveis com o graffiti. Diante da proposta que fazemos de compreender os efeitos subjetivos e sociopolíticos atuantes na realização das inscrições em espaço público, a *pixação*, certamente, contém sua potência, principalmente em termos subversivos e transgressores.

Para exemplificar, apresentamos, a seguir, um trecho da entrevista de *And Ilarios* - pixador da cidade de São Paulo que iniciou a prática na década de 1980 - ao *podcast* “*Pizza com Graffiti*”, onde aborda o início da prática:

[...] eu acho importante contextualizar esse rolê porque esse rolê, nesse ano, um ano antes, para ser sincero, quando começou o “boom”, o quê a gente tinha? Por exemplo, na quebrada, só as ruas principais eram asfaltadas, o Jânio era prefeito de São Paulo caçando os skatistas, tá ligado? [...] A gente tinha acabado de sair da ditadura, irmão [...] quando eu comecei a pixar a ditadura tinha acabado há três anos, entendeu? Você sentia isso para quem tá ligado no rolê, por que, para quem tá na quebrada, a ditadura não é a repressão aos estudantes [...], a ditadura para nós era a rapaziada morrendo na quebrada. [...] O Tancredo Neves que foi o primeiro presidente eleito democraticamente, em termos, tinha acabado de morrer. Então, a gente estava numa geração desiludida, uma molecada desiludida, tá ligado? Então, o pixo na real era um grito. [...] Lembrando que a periferia não era a periferia de hoje, a periferia era muito mais próxima [...], hoje a periferia é quase uma cidade depois, né? Então o “busão” para chegar da periferia até o centro era uma hora e meia, duas horas no “busão” ralando para caralho. Então esse era o caldo que deu origem a todo esse movimento, essa onda que a partir de 87, 88 dessa galera toda, dessa periferia toda e eu participando disso. Só que, eu falo isso com humildade, não quero parecer arrogante, só que eu ganhando a fita do que tá rolando, tá ligado? Por que quando você tá ali no olho do furacão, você não tá ganhando a fita, é só uma revolta. Eu tenho certeza absoluta, eu falo para vocês com muita tranquilidade e sabendo o quê

eu estou falando, quando eu botei a lata no muro, eu queria mudar o mundo, tá ligado? Essa era a minha intenção, [...] isso aqui é um grito, isso aqui é liberdade, eu quero mudar o mundo. É claro que é utópica essa visão, mas foi aí que começou o rolê (And Illarios, 2025, 29:21).

Tanto a pixação quanto o graffiti são feitas no perímetro urbano, envolvem riscos legais e muitas vezes físicos, há uma ética entre seus participantes, continuam a sofrer repressão e são uma forma de estar e pertencer à cidade. Autores como Gitahy (1999), Pereira (2020), Leal (2023) e Franco (2009) apresentam uma mesma percepção a respeito da ideia de que o graffiti e a pixação não são práticas antagônicas, mas que se entrelaçam e compartilham experiências e espaços. Franco (2009) afirma que não são raros os casos em que pessoas transitem entre as duas modalidades, podendo tanto realizar pixações quanto graffiti, citando como exemplo *Boleta* e *Zeção*, artistas reconhecidos no graffiti, mas que também fazem parte da “grife”<sup>27</sup> de pixação *Vício*.

Segundo Pereira (2020), embora a forma correta, de acordo com a norma padrão da Língua Portuguesa, seja “pichação” com “ch”, os praticantes dessa prática optam por escrevê-la com “x” - “pixação” - como forma de remeter especificamente às inscrições feitas nas cidades sem autorização, utilizando letras que representam o nome, apelido ou “nome de rua” de uma pessoa ou grupo. Essas marcas são, em geral, compostas por traços simples que formam letras estilizadas, predominantemente pontiagudas, retas e monocromáticas. Já o termo “pichação” com “ch” é algo mais abrangente e pode se referir a qualquer inscrição feita no âmbito público, interno ou externo, independente de material, estética, local e conteúdo. Nesse segundo caso, uma frase de humor feita num banheiro público ou de oposição política acerca de determinada situação, uma propaganda ou uma declaração de amor seriam “pichações”, mas não necessariamente a “pixação” a qual estamos nos referindo neste capítulo.

Como pontuado no documentário “*Pixo*”, de João Wainer (2009), a pixação sofreu modificações ao longo dos anos, passando a agregar influências da cultura hip hop, mas não se restringindo a ela. Os logos de bandas de *metal* e *punk rock* que continham letras pontiagudas e formas não convencionais, tiveram forte influência na criação de novos modos de tipografia. Porém, é importante ressaltar que a pixação não é uma simples cópia de letras já existentes, de modo que cada pixador desenvolve uma forma própria e elaborada, que pode se pautar tanto nessas influências quanto nas pixações de outros sujeitos, o que proporciona uma infinidade de possibilidades.

---

<sup>27</sup> “Grife” é um termo utilizado para se referir a um grupo de pixadores ou grafiteiros. Tem significado semelhante a palavra inglês “*crew*” constantemente utilizada em outros países.

Uma pesquisa por Ceará e Dalgalarrodo (2008) com pixadores que participavam de programas de medida socioeducativa e residiam na região metropolitana de Campinas revelou que a maioria dos praticantes estavam na fronteira da adolescência para a vida adulta, com idade média de 17,2 anos, e eram moradores de áreas periféricas. Entre as principais motivações para pixar estavam o desejo de expressar conteúdos internos, a busca por reconhecimento e o prazer de se expor aos riscos da prática. A pesquisa também aponta que a admiração entre pixadores está relacionada tanto à quantidade de pixações que determinado sujeito ou grupo possui, quanto aos riscos envolvidos na realização das inscrições efetuadas. Portanto, pixar não se resume somente a modificação do espaço público, mas constitui também um modo de adentrar em uma rede simbólica.

Pizzinato, Tedesco e Hamann (2017), em uma pesquisa que utilizou fotografias de graffiti, pixação e arte, realizada com 21 pessoas na cidade de Porto Alegre, demonstraram que o graffiti é concebido no imaginário popular como uma obra mais organizada e técnica, criada com preocupações artísticas e associada a um maior “respeito” pela cidade. Por outro lado, a pixação foi percebida e retratada como algo desprovido de sentido através de adjetivos como “sujeira”, “depredação” e “desrespeito”, o que para os autores traduz o discurso moralista, jurídico e redutivo acerca do tema.

Lassala (2017) pontua que a pixação por concorrer com a comunicação de massa, se utiliza de processos de assimilação e percepção distintos do habitual, que se reflete em uma gramática própria criada por cada indivíduo e que é de difícil entendimento para o público leigo que para decifrá-las necessitam de uma introdução ou de atenção diferenciada. Nesse jogo, os “analfabetos” são as pessoas comuns. Segundo o autor, foi desenvolvida principalmente na cidade de São Paulo, mas também se espalhou por outros estados e que cada localidade também apresenta suas características próprias. No caso do Rio de Janeiro, as letras, em sua maioria, não são pontiagudas e retas como em São Paulo, mas onduladas e fluidas, se assemelhando visualmente a “tags”, porém, é errôneo afirmar que seja uma reprodução dessas. São chamadas popularmente de “*xarpi*” – pixar, escrito com as sílabas invertidas -, termo que contribui para a sua diferenciação de outros locais.

**Figura 12 – Pixações em edifício no centro de São Paulo**



Fonte: AMERICA SOUTH AND NORTH, Pixações em São Paulo. s/d. Disponível em: <https://americasouthandnorth.wordpress.com/2012/05/24/street-painting-and-social-inequality-in-sao-paulo/>. Acesso em: 6 dez. 2024.

Pereira (2020) afirma que a intenção principal na pixação não é a transmissão de uma mensagem para as pessoas comuns que transitam pelo espaço público em geral, mas a comunicação entre os próprios praticantes. Justamente por essa dificuldade de acesso e entendimento do público leigo em absorver algum sentido, são comumente utilizados adjetivos como “sujo”, “feio”, “vândalo” quando o poder público e os meios de comunicação se referem às pixações. Isso demonstra, como tal prática ainda é carregada de preconceito e rejeição por grande parte das pessoas. Essa relação também é justificada por essa prática não estar situada dentro dos contornos morais e do corpo artístico do regime estético vigente, a pixação e seus autores são punidos pela lei por não ter autorização para se inscrever, ou seja, a lei nesse caso figura como mecanismo regulador do que pode ou não ser visto e legitimado. A partir dessa percepção imersa na moralidade, há inevitavelmente um esvaziamento do caráter político e transgressor que a pixação pode comportar, reduzindo o fenômeno à um discurso jurídico-criminal hierarquizado (Pizzinato; Tedesco; Hamann, 2017).

Curiosamente, segundo Pereira (2020), o graffiti enfrentou repressão semelhante em seus primeiros anos no Brasil. No entanto, o aumento considerável de pixações nas cidades e a aversão social por elas geradas contribuiu significativamente para que o graffiti alcançasse certa notoriedade e aceitação de forma mais rápida. À medida que os esforços se concentravam no combate à pixação, o graffiti passou, gradualmente, a ser mais tolerado.

Embora a distinção entre graffiti e pixação seja natural entre os praticantes, pode ser algo não tão facilmente reconhecido pelo senso comum devido a vastidão de modalidades e ramificações que ambos sofreram ao longo dos anos. Mesmo em menor escala, é possível observar graffiti monocromáticos que não exigem grande domínio técnico na mesma medida que as pixações têm se aprimorado cada vez mais acerca do estilo. As letras ganham novas formas, ocupam espaços de diferentes maneiras e em alguns casos não são feitas apenas com uma cor. A ideia de que na pixação não há grandes pretensões quanto a imagem criada é equivocada. Os pixadores sabem reconhecer tanto a originalidade de um letrado quanto uma boa execução, que passa pelo preenchimento dos espaços, letras proporcionais e que combinam entre si e traços bem definidos que demonstram o controle da pressão do spray.

Franco (2009) observa que a pixação remonta, e até se assemelha mais, aos primórdios do graffiti, uma vez que, em seu início, era realizada de forma rápida, com o uso de uma única cor e marcada por nomes ou apelidos de indivíduos ou grupos. O graffiti, tal como o conhecemos hoje, com técnicas sofisticadas e inúmeras possibilidades estéticas, passou por uma significativa transformação desde sua origem nos Estados Unidos, aproximando-se do campo artístico e distanciando-se progressivamente do estigma de marginalidade. Atualmente, grande parte do público conhece o graffiti em razão da visibilidade e do prestígio alcançados por meio de murais que resultaram, frequentemente, de iniciativas comissionadas, o que pode gerar uma percepção parcial do fenômeno.

Pereira (2020) afirma que em meados dos anos 1980, com o início da pixação em São Paulo, alguns grafiteiros a viam como um adversário pelos espaços da cidade, se mostrando contrários a ela. Segundo o autor, aconteceram iniciativas como contratar grafiteiros para cobrir as pixações em determinados espaços ou de oficinas de graffiti que tinham o intuito de ensinar aos pixadores as técnicas necessárias para que pudessem se tornar grafiteiros e abandonassem a atividade. Não demorou para perceberem que se tratava de uma ideia equivocada, pois aprendê-las não implicava necessariamente em abdicar da pixação, mas certamente apontava para a hierarquia imaginária que paira sobre o senso comum de que o graffiti seria uma forma de “pixação refinada” e com maior valor artístico.

Como mencionamos no capítulo anterior, tanto no graffiti quanto na pixação, existe uma ética de não “atropelar” um espaço já previamente pintado. Por esse motivo, a iniciativa de contratar grafiteiros para cobrir pixações, como as citadas por Pereira (2020) e Lara (1996), não eram aceitas por muitos pixadores, que viam a ação como desrespeito e pertencente a um conluio de alguns grafiteiros com propostas que immanentemente possuíam

um objetivo higienista. Esse fato levou alguns pixadores a “atropelarem” esses graffitis como forma de expressar sua insatisfação com a postura adotada.

Lara (1996) relata que a tensão entre o graffiti e a pixação nesse período eram constantes, havendo disputas por espaços e territórios que transitavam não somente nos muros, mas também na vida real. O autor afirma:

Para haver uma briga entre um pichador e um grafiteiro, basta que esse último cubra uma pichação com seu grafite. Isto desencadeia imediatamente a perseguição e esse grafiteiro terá sempre seus trabalhos pichados, não importa onde tenham sido feitos (p. 111-112).

Embora alguns conflitos sejam despertados, principalmente pelos “atropelos”, duas pesquisas com um intervalo considerável de tempo realizadas por Leal (2023) e Franco (2009) afirmam que a suposta disputa entre graffiti e pixação, na maior parte dos casos não se faz presente em seus praticantes, pelo contrário, são pessoas que se conectam, transitam e compartilham espaços. Essa controvérsia aponta mais para um produto imaginário criado pelos veículos de comunicação e pelo poder público do que algo verificável na prática. Esse movimento que constantemente colocam as duas práticas como antagônicas e opostas é responsável, em certa medida, por fomentar a constante discussão entre o “feio x belo” ou “artista x vândalo” que paira nesses meios, enfraquecendo qualquer olhar que possa ter um pouco mais de criticidade.

Ao longo dos anos, a pixação passou por transformações, tanto em suas características estéticas quanto na forma de ocupação dos espaços urbanos. O que antes se restringia a muros de fácil acesso deu lugar a práticas mais arriscadas e ousadas, tais como: “escalada”<sup>28</sup>, “laterais”<sup>29</sup>, “beirais”<sup>30</sup>, “picos”<sup>31</sup> e o “rapel” ou “vertical”<sup>32</sup>. Ou seja, dependendo da modalidade, além dos inerentes riscos de repressão policial ou dos próprios proprietários e pedestres, há também riscos físicos bastante consideráveis, até mesmo de morte.

Os instrumentos utilizados também se modificaram e permitiram novas maneiras de intervir nos espaços. Os rolos de espuma puderam ser alongados com extensores que permitiam alcançar uma altura maior. Já os sprays, com pressões diferentes e seus pinos,

<sup>28</sup> Termo utilizado quando a pixação é feita em um espaço que se faz necessário escalar as janelas ou espaços vazados dos prédios. Isso é feito sem nenhum tipo de equipamento de segurança, o que coloca em risco a integridade física dos sujeitos. É considerada a modalidade mais arriscada em questão de segurança.

<sup>29</sup> Quando a inscrição é feita nas laterais dos prédios.

<sup>30</sup> Quando a inscrição é feita em beirais de estabelecimentos ou prédios.

<sup>31</sup> “Pico” é o termo dado quando se realiza uma pixação em topo de edifícios.

<sup>32</sup> “Rapel” ou “vertical” são termos que envolvem uma pixação feita utilizando uma espécie de cadeira amarrada numa corda que permite que a pessoa consiga se deslocar pela altura do prédio e fazer sua inscrição verticalmente.

foram adaptados e fabricados em novos tamanhos, permitindo traços com diferentes espessuras. A descoberta dos “borrifadores”<sup>33</sup> e dos extintores que, ao serem preenchidos com tinta ao invés do produto para os quais são designados, demonstraram alcançar maior pressão que possibilita cobrir grandes superfícies rapidamente e com menos dinheiro do que comparado aos sprays.

Essas transformações possibilitaram variações estéticas perceptíveis tanto na pixação quanto no graffiti. Enquanto a maior parte das pixações de décadas anteriores apresentavam traços mais finos e ocupavam áreas reduzidas, atualmente é comum observar inscrições que cobrem superfícies maiores, com traços mais largos ou de espessura variável. Esse tipo largo também permite que as inscrições observadas de lugares distantes – como por exemplo, em janelas localizadas em andares altos – sejam identificadas de forma mais nítida. O topo das letras, nesses casos, pode possuir maior espessura por conta de precisar esticar os braços para alcançar o local, movimento que aumenta a distância do spray para a parede.

Em relação aos locais, - no topo de prédios, em “*escaladas*”, em lugares bastante movimentados e supervisionados ou históricos - a escolha para as inscrições tende a se voltar aos espaços que irão provocar maior notoriedade para seus autores. Isso gera repercussão, admiração e respeito entre os pares, uma vez que a transgressão e o risco enfrentado nessas situações são ainda mais intensos. Dessa forma, muitos autores colocam-se em situações onde a possibilidade de ser flagrado, ou de ter sua integridade física colocada em risco, se intensifica. É o caso, por exemplo, das pichações realizadas na Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 2008, no Conjunto Nacional, no Pátio do Colégio, no Monumento às Bandeiras e no Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. Neste último caso, segundo Lara (1996), os dois jovens responsáveis pelas inscrições chegaram a entrar em contato com redações de jornais para relatar o ocorrido, utilizando essa estratégia como forma de ampliar sua repercussão.

Fato similar ocorreu com a pixação de “#DI#” no Conjunto Nacional da Avenida Paulista. Após a ação, o próprio autor entrou em contato com um jornal, identificando-se como um morador que teria presenciado o ocorrido, apresentando-se como “Di” - apelido que usava e que havia acabado de inscrever no prédio. A ligação resultou em uma matéria jornalística com a entrevista desse suposto morador que, na verdade, era ele mesmo. Tais ações conferem para Lara (1996), uma ideia de que quanto maior for a repercussão e divulgação na mídia, mais o feito adquire um status de “façanha” e admiração entre seus pares, demonstrando que há uma busca em superar os limites próprios de cada cidade e a

---

<sup>33</sup> Termo utilizado para se referir aos pulverizadores de jardim.

limitação do acesso a determinados lugares. Nesse sentido, a pixação se apodera da espetacularização das cidades e dos meios de comunicação para expor a iminente fragilidade dessas instâncias.

Ainda segundo Leal (2022), embora a pixação continue sendo desvalorizada e estigmatizada, essa condição não impediu que a prática conquistasse notoriedade e fosse incorporada a determinados círculos artísticos. Para sustentar esse argumento, a autora recorre à noção de “artificalização” (Shapiro, 2019 *apud* Leal, 2022), baseada em quatro processos: deslocamento – transferência do espaço original para outro, como da rua para a galeria; renomeação – por exemplo, de vândalo para artista, de crime para arte; patrocínio – interesse e investimento de instituições públicas e privadas; e intelectualização – inserção da pixação em espaços acadêmicos e debates.

Com base nesses aspectos, Leal (2022) argumenta que, embora a prática tenha conquistado certo reconhecimento, persiste uma ambivalência em torno do tema, marcada pela oscilação entre essas posições. Considerando os quatro pilares apontados pela autora, é possível afirmar que a pixação se enquadra nesses critérios.

Um dos movimentos mais significativos é a presença da pixação em exposições e galerias, muitas vezes ao lado do graffiti, como observa Leal (2023, p. 18):

É possível destacar algumas exposições: Em nome do Pixo, individual de CRIPTA DJAN (Humanar, São Paulo, 2016); Caligrafixo: da rua ao ateliê, individual de CALIGRAPHIXO (Galeria Luis Maluf, São Paulo, 2016); Cuidado ao atravessar, individual do grupo PIXOÇÃO (Galeria Alma da Rua, São Paulo, 2019); Vivências, individual GG SUSTOS (Galeria E, São Paulo, 2019); Babilônia (Blaze House, São Paulo, 2019) e Resistência ou sorte (Espaço Apis, Rio de Janeiro, 2019), ambas individuais de MIA; Trajetos e trajetórias de um escritor de muros, individual de DINO (Galeria Alma da Rua, São Paulo, 2019). Além disso, as exposições internacionais também continuam a acontecer, destaque para a recente participação de LIXOMANIA e GUEDES, dos CURURU, na exposição coletiva Up (Martinez Gallery, Nova Iorque, 2018) e do grupo PIXOÇÃO na exposição coletiva Corners of(f) Society (Colab Gallery, Weil Am Rhein, 2018).

Recentemente, em 2023, a exposição intitulada “*Além das ruas: histórias do Graffiti*” (Itaú Cultural, São Paulo, 2023) tinha o intuito de fornecer aos visitantes um panorama histórico do graffiti<sup>34</sup>, mas a pixação também foi representada por meio de fotos de três pixadores: “Eneri”, “Dino” e “Cripta Djan”. Ainda no mesmo ano aconteceu a exposição individual “*35 anos de Lixomania*” (Tendal da Lapa, São Paulo, 2023) de “Lixomania Zé”, um dos principais pixadores da história da região de São Paulo e que realiza suas inscrições desde a década de 1980. Leal (2023) também cita a exposição de 2016 intitulada “*#DI#*,

<sup>34</sup> Em 9 de julho de 2023, grafiteiras e pixadoras realizaram um protesto em frente ao Itaú Cultural, na Avenida Paulista. A manifestação teve como foco críticas à curadoria de uma exposição, que, segundo as participantes, adotou um recorte excludente ao invisibilizar a presença feminina no universo do graffiti (Moncau, 2023).

*Pichar é humano*” realizada pela Galeria A7MA como forma de homenagear “#DI#”, pixador falecido em 1997 e considerado por muitos o maior nome da pixação da grande São Paulo até os dias de hoje. Leal (2023) também destaca que a Galeria A7MA tem entre seus proprietários pessoas vinculadas ao graffiti, o que evidencia a interlocução e o respeito mútuo entre o graffiti e a pixação.

Essa inserção em outros espaços não ocorreu de forma natural ou imediata, mas foi resultado do crescimento gradual das inscrições e das ações elaboradas pela pixação, que trouxeram visibilidade e fomentaram debates que se expandiram para diferentes contextos. Entre esses acontecimentos, Leal (2022) cita: as ações de “#DI#”, com a escultura de concreto no Parque Ibirapuera e a carta enviada ao governador, nos anos 1990; os livros “Ttssss... A grande arte da pixação em São Paulo” (2006) e “Pixação: São Paulo Signature” (2007); a intervenção “Pixo, Logo Existo!” na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2009); o documentário “Pixo” (2007); e a série “Ataques”, idealizada por “Cripta Djan” e “Pixobomb”, atos pertencentes à intervenção no Centro Cultural Belas Artes, a ação na Galeria Choque Cultural e a intervenção na 28ª Bienal de São Paulo, em 2008.

Ainda recentemente, dois filmes nacionais também se dedicaram a retratar a pixação: “Urubus” (2023) e “Pixadores” (2014).

A intervenção na 28ª Bienal talvez tenha sido a ação de maior notoriedade entre as citadas. Em 2008, a Bienal de São Paulo propôs manter um andar vazio como metáfora da crise conceitual nas tradições do mundo da arte. Esse espaço acabou se tornando alvo das intervenções dos pixadores, o que resultou em repressão imediata por parte da organização, agressões e na prisão de uma mulher – “Sustos Carol” –, que viria a se tornar protagonista, pouco mais de uma década depois, do documentário Pivetta (2021).

O filme “Urubus” (2023) traz uma simulação desse episódio no mesmo local. No entanto, diferentemente do ocorrido, na obra a pessoa presa é uma estudante universitária que acompanhava os pixadores.

Recentemente, a pixação tem ganhado espaço também na moda, com iniciativas que incorporam sua estética em roupas e acessórios. Entre essas ações, destacam-se as marcas de streetwear “...É Humano”, “Criptografia” e “Chronic” – esta última já tendo realizado uma colaboração com “Lixomania Zé” –, além de uma coleção comemorativa dos 20 anos da grife “Susto”s”, em parceria com a loja “Ã Urban Shop”.

Esse movimento aponta não apenas para a possibilidade de os pixadores transformarem suas inscrições em fonte de renda, em algumas circunstâncias, mas também para sua inserção na cultura brasileira de maneira mais ampla. Observa-se que essas

iniciativas costumam utilizar estampas com inscrições de pixadores reconhecidos e admirados por sua extensa produção ao longo dos anos, o que desperta maior interesse e respeito por parte do público.

Gitahy (1999) afirma que não é coincidência o fato da pixação surgir e se consolidar em grandes centros urbanos permeados por conflitos, desigualdades, descontentamento e falta de perspectiva. Nesta perspectiva, pixar pode representar metaforicamente toda a tensão que paira sob o espaço urbano, atravessado pela liquidez das relações, a notoriedade e a invisibilidade, o contraste de diferentes camadas socioeconômicas e as relações de poder. Porém, no caso da pixação, há uma inversão do saber que não pode ser menosprezada, pois ela simbolicamente coloca as pessoas que comumente detêm o poder como ignorantes e excluídas por não conseguir ler, compreender e conter a sua ação.

Do ponto de vista legal, graffiti e pixação se distinguem principalmente pela existência, ou não, da autorização do proprietário do local, bem como pela avaliação a respeito da intervenção proporcionar uma depreciação ou agregar valor ao patrimônio. Nesse ponto, o valor artístico nitidamente pode ser algo bastante incerto e subjetivo e a não autorização para tal ato, como já mencionamos anteriormente, não é algo exclusivo da pixação, pois também se aplica em muitos casos ao graffiti.

Há também uma diferença perceptível entre as duas práticas. O graffiti, em geral, utiliza uma variedade de cores e apresenta maior diversidade nas inscrições de um mesmo autor. Já a pixação caracteriza-se pela repetição proposital de uma forma específica, evitando mudanças bruscas no estilo, de modo que a própria repetição funcione como marca de autenticidade. Nesse sentido, uma imagem inscrita reiteradamente na cidade, mesmo que copiada e reproduzida com precisão por outra pessoa, tende a apresentar sutilezas e detalhes que denunciam que não foi feita pelo autor original.

A distinção entre graffiti e pixação, no entanto, nem sempre é tão evidente, dada a multiplicidade de modalidades e ramificações desenvolvidas ao longo do tempo. Não há uma regra fixa que determine que o graffiti deva, obrigatoriamente, fazer uso de cores variadas; da mesma forma, existem pixações que não se restringem ao uso de apenas uma cor. No Brasil, onde ambas as práticas convivem de forma próxima, é comum que se estabeleça uma troca entre elas - como ocorre no caso do “grapixo”.

O “grapixo”, na maioria das vezes, adota o formato das letras típicas da pixação, mas incorpora técnicas características do graffiti, como o uso de múltiplas cores, efeitos visuais e aplicação de sombras e brilhos. A ampliação de estilos e formas contribui para tornar impreciso o enquadramento de determinadas inscrições como graffiti ou pixação, ficando sob

responsabilidade do poder legislativo conduzir tais classificações quando há disputa em âmbitos legais – embora, nem sempre, disponha do conhecimento necessário para lidar com a diversidade presente nessas expressões.

**Figura 13 – Grapixo de Kovards Mingau (2017)**



Fonte: KOVARDS MINGAU, [Sem título]. 2017. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BSea2tB1LV/>. Acesso em: 06 dez. 2024.

A Lei nº 9.605/1998 estabelece em seu artigo 65 que o ato de “[...] pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento [...]” (Brasil, 1998, p. 12) configura crime contra o ordenamento público e o patrimônio cultural, sujeito a pena de três meses a um ano de prisão, além de multa. Quando a inscrição é realizada em patrimônio tombado, há um agravante que pode aumentar a penalidade. Posteriormente, em 2011, essa lei foi alterada pela Lei nº 12.408/2011, com o objetivo de descriminalizar a prática do graffiti, retirando a palavra “grafitar” do artigo mencionado e enfatizando que não se configura crime grafitar, desde que a prática tenha a intenção de valorizar o imóvel e seja autorizada pelo proprietário. A lei também proíbe a venda de sprays para menores de 18 anos e determina que os aerossóis contenham a frase “PICHAÇÃO É CRIME. PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS” (Brasil, 2011). Além disso, estados e municípios podem ter legislações próprias que estabelecem medidas específicas para suas localidades.

O que se observa na prática é que, do ponto de vista legal, o fator determinante não é se o autor realizou graffiti ou pixação, mas sim se possuía autorização do proprietário do imóvel. Isso implica na concepção de que, independentemente da forma, ambas as práticas podem ser interpretadas como crime ambiental e dano ao patrimônio público ou privado, desde que realizadas sem autorização.

Quando há consequências legais para os autores e são aplicadas penalidades por meio de processo formal, na maioria dos casos, impõem-se multas ou prestação de serviço comunitário. No entanto, não são raros os relatos de violência física ou humilhações sofridas por pixadores e grafiteiros flagrados em ação, por parte de moradores, pedestres ou mesmo policiais.

Esses episódios, em conjunto com esforços contínuos de diversas gestões públicas e medidas institucionais voltadas ao combate da prática ao longo das décadas, mostraram-se insuficientes para sua contenção, o que evidencia a capacidade da pixação de se reinventar e resistir.

Em 2024, foi sancionada pelo presidente Lula a Lei nº 14.996 (Brasil, 2024), que passou a reconhecer oficialmente o cartum, a caricatura, a charge e o graffiti como expressões da cultura nacional. A legislação também atribui ao Estado a responsabilidade de assegurar a liberdade dessas formas de manifestação, bem como incentivar sua valorização e preservação. Isso evidencia que, enquanto o graffiti já conquistou visibilidade, reconhecimento e até certo prestígio entre segmentos da sociedade, a pixação pode até caminhar em direção similar, mas de maneira consideravelmente mais lenta e gradual. Embora o interesse e a visibilidade tenham aumentado de forma notável, é importante destacar que isso não se traduz, necessariamente, em uma emancipação consolidada. A prática ainda carrega o estigma de vandalismo e marginalidade, e seus autores continuam expostos, com frequência, a riscos, preconceitos e formas de repressão.

## 2. PSICANÁLISE, CULTURA E GRAFFITI

### 2.1 Psicanálise, cultura e cidade

Desde Freud, as produções em psicanálise já refletiam questionamentos próprios do contexto histórico em que estavam inseridas, abordando fenômenos como os impactos da Primeira Guerra Mundial, a ascensão do fascismo e do nazismo, o antissemitismo, a religião e as formas de identificação grupal que criavam laços afetivos entre os semelhantes e hostilidade em relação aos supostos opositores. Diante disso, consideramos equivocadas as críticas que costumam apontar a psicanálise como um saber psicologizante, individualista e reducionista, uma vez que ela não se coloca em oposição à sociologia nem aos campos que priorizam as relações sociais. Ao contrário, trata-se de um saber que, desde sua origem, articula sujeito, cultura e laços sociais.

As inquietações que afligiram Freud no começo do século XX em torno da relação do indivíduo com a cultura e a civilização eram pautados principalmente sobre os desdobramentos provenientes da guerra, de modo que poderíamos pensar em que medida os mesmos possuem aplicação e relevância na atualidade. O que podemos apreender a partir de suas indagações é que embora a cultura transite e ganhe novos contornos de acordo com novos marcos históricos e os modos de vida que se sucedem e se configuram em determinado tempo e espaço, a mesma sempre terá um papel fundamental na constituição do sujeito, cabendo ao analista se situar e buscar compreender as dinâmicas próprias de cada época.

Se a psicanálise trabalha com aquilo que se expressa por meio do humano e do inconsciente, seria precipitado conceber, tal como argumenta Mezan (2017), que seu objeto se restringe apenas aos fenômenos que emergem na prática clínica. É necessário considerar também manifestações humanas que ocorrem fora desse espaço, como nas instituições, nos espaços públicos, em aglomerações e nas políticas públicas.

Isso não implica aplicar seu referencial teórico e conceitual de forma irrestrita e mecânica a diversos contextos com fins de comprovação. Trata-se, segundo o autor, de respeitar e considerar as características próprias de cada fenômeno, sua estrutura e o inconsciente ali manifestado. Pensar a psicanálise, portanto, é também pensar os laços sociais, as estruturas, as normas e as culturas, pois, como afirma Broide (2019, p. 6): “[...] seja onde for, se escutarmos, o sujeito fala”.

Essa forma de “escutar” a cultura em suas diversas expressões confere a ela um papel essencial na construção da subjetividade, pois é a partir da cultura que o sujeito se insere e se

entrelaça na sociedade. Freud ([1912-1913]/2012a) aborda essa questão ao utilizar a obra *Édipo Rei*, de Sófocles, como metáfora da transição do sujeito natural para o sujeito social. Nessa passagem, o indivíduo precisa renunciar ou suprimir suas pulsões agressivas e eróticas em nome da lei e da ordem social instituída.

Pellegrino (1983) aponta que o temor à lei é necessário para que ela seja simbolicamente introjetada pelos sujeitos. No entanto, o medo por si só não assegura uma relação estruturante, nem a identificação com os ideais propostos pela cultura vigente. Para que isso ocorra, é preciso que o sujeito se sinta amado por sua mãe e, posteriormente, por seu pai; que seja respeitado em sua individualidade; e que a renúncia pulsional inerente à entrada na cultura acaba por abrir espaço para novas possibilidades. Uma lei que se impõe apenas para degradar, humilhar e subordinar está sempre ameaçada de ser agredida até o ponto de ruptura, de modo que sua transgressão pode apontar para uma busca de remodela-la.

Nessa mesma direção, Paulo Endo (2009) ressalta que a castração é uma experiência necessária, pois permite ao sujeito não apenas reconhecer seus limites, mas também vislumbrar suas possibilidades. Uma castração que não oferece nenhuma contrapartida e não aponta para novas perspectivas torna-se, inevitavelmente, “[...] traumática e relança permanentemente à morte e à dor psíquica”. (Endo, 2009, p. 37).

Ribeiro e Sobral (2021) afirmam que a cultura, entendida como um processo praxeológico, está intrinsecamente ligada a um sistema de ações do qual os indivíduos se apropriam. Essa apropriação pode ocorrer tanto em conformidade com o cenário vigente quanto em divergência, por meio de reformulações nos saberes compartilhados por um grupo social, identificando pontos de discordância e buscando modificações. Nesse sentido, a cultura é, simultaneamente, causa e consequência da significação produzida nas interações humanas, expressa por meio das múltiplas formas de comunicação.

Compreendida como um conjunto de “[...] articulações econômicas, sociais, políticas e culturais *stricto sensu* [...]” (Rouanet, 2017, p. 36), a cultura permeia as diversas formas de vida em sociedade e constitui parte essencial da formação do sujeito. Por esse motivo, segundo o autor, Freud não era um crítico incondicional nem tampouco um idealizador da cultura. Ele compreendia que a oposição entre sujeito e civilização impunha ao psiquismo individual uma renúncia à autorrealização, já que esta exigia a abdicação de suas pulsões agressivas em prol da manutenção da ordem social. Assim, a cultura oferece segurança aos sujeitos na mesma medida em que exige que os modos de gozo estejam sempre contidos e regulados por seus limites, ocasionando que esses dois pontos estejam sempre tensionados.

Encontramos em Rosa (2015) a ideia de que os laços sociais são constitutivos da condição humana e da civilização, uma vez que o sujeito, ao inserir-se na linguagem, insere-se também na cultura e nas relações afetivas, libidinais e políticas. Esses laços são vínculos discursivos estruturados pela linguagem e atravessados pelo tempo histórico, delineando modos possíveis de pertencimento por meio de valores, posições e lugares sociais.

Nesse contexto, é importante reconhecer que tanto a cultura quanto o discurso que a atravessa não são estáticos; ambos se transformam continuamente. Ainda que a lei busque, de forma constante, reafirmar-se e reprimir as pulsões sexuais e agressivas por meio da instauração do supereu, esse esforço não se distribui de maneira equitativa entre os sujeitos. Por isso, a cultura revela sua fragilidade, permanecendo sob constante ameaça de ser contestada e destruída por aqueles a quem oprime (Rouanet, 2017).

Calligaris (2021) afirma que os laços sociais, que supostamente deveriam constituir um lugar simbólico para o sujeito, frequentemente se configuram apenas como laços reais e pouco consistentes. O autor exemplifica essa dinâmica ao apontar que vínculos estabelecidos por meio do autoritarismo e da violência impõem um conjunto de normas aos sujeitos, mas não os inserem em uma posição simbólica legítima – como, por exemplo, a de cidadãos. Nessa perspectiva, atos que expressam a busca por esse lugar simbólico tendem a ser interpretados como transgressões à lei vigente, sendo rotulados como marginais ou criminosos.

[...] a lei vigente, a lei que eu não fundei, necessariamente aparece como a lei que me destitui simbolicamente pois quando ela exige algo de mim, não me designa como cidadão, mas me escraviza, me explora. De repente eu só espero ser sujeito quando lido com os amigos, fora desta lei, inventando outra (Calligaris, 2021, p. 112-113).

Portanto, a cultura, os modos de vida e as leis vigentes estão sempre inseridos em um constante jogo de forças, no qual, de um lado, estão os representantes que buscam sua manutenção, e, de outro, aqueles que as percebem como injustas, autoritárias e desiguais, empenhando-se em denunciá-las e transgredi-las. Como destaca Calligaris (2021), o ato transgressor, muitas vezes, é uma tentativa de obter o reconhecimento de um lugar onde se possa simbolicamente habitar, já que muitos sujeitos são atravessados pelo vazio gerado pela invisibilidade e pela ausência de reconhecimento, o que os exclui dos espaços de participação política e social e essa condição resulta em uma experiência profundamente angustiante de desamparo.

Kehl (2009) coloca que as sociedades diferem entre si em seus modos discursivos e estes que determinam as possibilidades de gozo e a sua interdição. Segundo a autora, a via

que passa do indivíduo ao coletivo são os restos não simbolizados da ordem social, excluídos do campo de representação e deciframento, ou seja, são efeitos traumáticos por definição e instauram uma repetição sintomática que se manifesta de acordo com as características e possibilidades de uma determinada época e local. Consequentemente, os efeitos traumáticos podem partir de experiências individualizadas, mas também por decorrência de acontecimentos sociais comuns a um determinado grupo de pessoas, como Freud buscou demonstrar com os desdobramentos provenientes da guerra.

A constante tendência de negar ou apagar esse efeito traumático que emerge do social seria parte fundamental na instauração desses sintomas repetitivos. A autora cita como exemplo os impactos causados na sociedade brasileira decorrentes dos três séculos de escravidão e de duas décadas de regime militar que frequentemente são suprimidos da memória do país e como essa tentativa não implica em uma simbolização do trauma, pois o mesmo ainda se manifesta de forma diversa na linguagem e é vivido como real (Kehl, 2009).

No entanto, devemos ter cautela, segundo Kehl (2009), para não generalizar e considerar todo fenômeno que emerge na clínica psicanalítica como um “caso social”, uma vez que a psicanálise “[...] parte sempre da investigação clínica, na qual as formações do inconsciente se expressam na singularidade de cada sujeito [...]” (p. 32), o que também não anula que o analista possa constatar que frequentemente os sintomas e sofrimentos ali expressados também possam emergir da vida social.

Essa questão surge logo no início da psicanálise através do atendimento e aparição dos sintomas histéricos que era manifestada nas mulheres no final do século XIX e começo do século XX. Kehl (1998) afirma que nesse período pairava uma intensa repressão social e sexual, acarretando pouco espaço para que as mulheres pudessem explorar outras áreas da vida que não fossem o casamento e o cuidado da casa e dos filhos, enquanto o homem poderia se dedicar ao trabalho, lazer e a construção de vínculos sociais para além do lar. A autora defende que a histeria seria, portanto, um modo de comunicar por meio do corpo sobre a insatisfação com o papel social imposto às mulheres – um sintoma que expressa, portanto, as possibilidades e os limites de seu tempo.

O sintoma histórico nesse momento se configura como um exemplo de como a cultura torna-se produtora de neuroses, que, por sua vez, através de seus efeitos sintomáticos, indicam a insubmissão aos valores vigentes. Os sintomas e os contornos delimitados pela cultura, portanto, são entrelaçados e passíveis de serem modificados de acordo com a volatilidade de suas regras e valores.

Se a histeria, caracterizada por suas manifestações sintomáticas clássicas descritas por Freud em seus primeiros estudos, já não ocorre com tanta frequência, podemos nos perguntar se isso também não seria consequência da mudança do discurso hegemônico e das novas possibilidades que se abriram às mulheres (Costa; Lang, 2016). No entanto, essa transformação não indica uma superação do mal-estar contemporâneo, já que novas modalidades de sofrimento psíquico emergiram e se popularizaram – como a depressão e os quadros de ansiedade, cada vez mais incidentes.

O próprio fazer psicanalítico, por sua vez, também não escapa da influência da cultura, uma vez que tem seu início na ascensão da burguesia neoliberal, nas condições dos judeus, no início do movimento operário e do desenvolvimento do campo intelectual que pairava na Europa no século XIX (Rouanet, 2017). Nessa mesma direção, Broide (2019) afirma que o trabalho psicanalítico foi desenvolvido inicialmente atendendo as pessoas de classe média e alta de forma individualizada, mas que já era um desejo manifesto de Freud que essa pudesse se ampliar para outros campos que incluíssem populações empobrecidas e pudesse atuar em diferentes instituições dentro e fora do estado. Porém, enfatiza que a atuação em espaços que transpõem a clínica requer dispositivos distintos dos quais utilizamos nela, o que constantemente culmina em um trabalho e um saber que engloba variados campos.

Deve sempre permear no pensamento de um analista a produção de um saber e uma atuação que corresponda ao seu contexto, caso contrário, estará suscetível a repetir modelos já estabelecidos em situações discrepantes que, em alguns casos, pouco contribuem no enfrentamento das demandas.

O espaço urbano - especialmente as grandes metrópoles - configura-se como um território que incide diretamente sobre a prática clínica, evidenciando que o modo de vida moderno é marcado, cada vez mais, pela escassez de tempo. As longas horas dedicadas ao deslocamento e ao trabalho acabam por comprometer o investimento de tempo necessário para a escuta de si e o reconhecimento de suas determinações. Não são incomuns os casos em que a frequência das sessões, sua duração, o tempo demandado no trajeto e os custos envolvidos tornam-se obstáculos ao desenvolvimento de um processo analítico (Rocabert, 2009).

Ainda segundo Rocabert (2009), as metrópoles são atravessadas por uma sensação constante de insegurança, alimentada por diversos receios – como o medo de assaltos, sequestros e homicídios –, levando as classes mais abastadas a se isolarem em territórios protegidos por sistemas privados de segurança, que supostamente oferecem proteção contra tais ameaças. Assim, podemos observar o surgimento de sofrimentos contemporâneos que se

manifestam tanto no campo da psicologia quanto no da sociologia e da cultura. Nessa direção, as megalópoles enfrentam uma forma velada de guerra civil, expressa nos conflitos socioeconômicos e culturais.

Temos que aceitar as nossas limitações e compreender que a tarefa do analista está longe da do sociólogo ou do promotor social, mas não podemos fugir à responsabilidade de apontar o que, pela nossa disciplina, sabemos que está acontecendo no nosso contexto sociodemográfico e político e as repercussões que estes fatores tem no desenvolvimento do aparelho mental, nas relações sociais alteradas e deformadas, na estrutura da família – antiga cédula de organização social e local de transmissão da cultura – e na grave deteriorização da qualidade de vida de homens e mulheres reduzidos à condição de formigas. Penso que o psicanalista deve denunciar a atual alienação dos seres humanos que vivem nas megacidades, denunciar a insalubridade que estes espaços implicam e a necessidade de recuperar as condições para uma vida social, familiar, sexual e cultural digna, com oportunidades reais de ser satisfatória” (Rocabert, 2009, p. 49)

Pensar nas cidades como Dunker (2017) defende é pensar numa territorialização determinada por conjuntos socioeconômicos e culturais que não se faz presente somente através de barreiras demarcadas por bairros, muros e condomínios, mas sobretudo por uma distância na geografia imaginária dos sujeitos que produzem, por sua vez, efeitos de segregação real. É o caso por exemplo de costumes, culturas, crenças e linguagens que demarcam uma posição dos sujeitos, o que torna a distância simbólica entre eles mais complexas de serem transponíveis do que a distância geográfica.

Nesse sentido, o muro, fronteira ou barreira, por sua vez, não necessitaria ser algo físico e concreto, mas operaria como uma fantasia de defesa contra a invasão de algo imprevisto e indeterminado do qual o sujeito ou grupo busca se separar. Embora essa posição binária possa constituir uma suposta saída para o mal-estar, ela se apresenta, no fundo, como uma forma segregativa que “[...] retorna sob forma de violência, mais além da lógica da reciprocidade, entre classes, entre aliados e entre territórios” (Dunker, 2017, p. 153). O autor propõe, portanto, que é necessário se pensar em territórios que suportem pontos de convergências e indeterminações baseado na horizontalidade e na valorização da pluralidade, o que torna possível que posições se alterem e se invertam.

Viver numa determinada cidade não é igual se sentir parte dessa mesma cidade. Assim, essa horizontalidade das relações baseada na promoção da diversidade e na participação ampla dos sujeitos buscaria proporcionar um lugar onde se situar e operaria como uma prevenção ao vazio produzido pela invisibilidade de determinadas populações, o que, evidentemente, demanda uma posição ético-política que aborde as relações de poder, desigualdades e opressões.

## 2.2 Identidade, identificação e transgressão

Com o passar dos anos, inúmeras inovações trouxeram novas possibilidades estéticas. No entanto, é importante destacar que, embora a relação com o espaço público seja indispensável, nem toda inscrição feita na rua pode ser considerada graffiti. Trata-se não apenas da criação de uma imagem visual, mas de uma forma específica de se relacionar com o espaço e do modo como essa ação é realizada – aspectos que conferem ou não a legitimidade de sua prática.

Por exemplo, um artista pode ser contratado por instituições públicas ou privadas para produzir uma obra em determinado local, utilizando técnicas semelhantes às aplicadas no graffiti. Ainda assim, isso não o caracteriza, necessariamente, como grafiteiro. Isso nos leva a considerar que o uso dos mesmos materiais e a execução em espaços públicos não são critérios suficientes. É necessário que essa prática esteja inserida em uma experiência simbólica mais ampla, que envolve também posicionamentos éticos e políticos.

Como destaca Leal (2023), “[...] pintar na rua, não é ‘só’ pintar na rua [...]” (p. 179); trata-se de modos de “ser e estar” na cidade. O graffiti conecta e aproxima pessoas por meio desse interesse comum, como demonstram os eventos organizados por coletivos, citados pela autora, bem como diversos projetos sociais que utilizam essa prática como recurso terapêutico, ou como estratégia de prevenção e reinserção de jovens em situação de vulnerabilidade (Wahba, 2019).

Diante disso, consideramos pertinente a seguinte pergunta: de que forma o graffiti impacta o psiquismo dos sujeitos?

Propomos aqui pensar a questão da identidade como um aparato para compreender as dinâmicas que operam quando refletimos sobre o graffiti. Embora o termo apareça em diferentes momentos e com variações de frequência – dependendo da tradução adotada –, o conceito de “identidade” não possui uma definição ou aplicação delimitada no campo da psicanálise (Rosa, 1998; Cunha, 2000; Lima, F. 2014).

Ao recorrermos ao dicionário, encontramos um sentido na palavra que se atrela às características capazes de tornar um sujeito único, idêntico a si mesmo, com traços que possibilitam uma experiência de reconhecimento e distinção em relação aos outros.

Esse entendimento, no entanto, já revela um impasse para pensar a identidade sob a ótica psicanalítica, uma vez que a psicanálise propõe a existência de um sujeito do inconsciente, dividido e em constante desencontro consigo mesmo (Lima, F. 2014). Sob essa perspectiva, cabe questionar: seria possível conceber um traço único e estável que assegure tal

unicidade? Ou, como sugere Cunha (2000), cada um de nós carregaria não apenas uma, mas múltiplas identidades? Segundo o autor:

Depois de Freud, passamos a acreditar em um sujeito dividido, governado por forças que não controla, sujeito a desejos que não conhece e empurrado a atos e palavras em que absolutamente não se reconhece. A idéia de que algo no sujeito permanece íntegro e, de algum modo, constante, ao longo de sua existência nos obriga a perguntar onde no sujeito se abriga essa constância e integridade. Mesmo porque, se, de início, a idéia de uma identidade pessoal nos remete diretamente ao Eu, é preciso lembrar que também o Eu tem a sua parcela inconsciente, e não é de modo algum uma instância una, que está presente desde o primeiro momento – o Eu se produz, e não de uma maneira linear, no jogo entre a pulsão e as demandas do mundo exterior, ou ainda, no confronto entre o sujeito e a alteridade. (Cunha, 2000, p. 224)

Se, por um lado, conceber uma identidade cristalizada e íntegra pode representar um caminho arriscado – que nos insere numa lógica disciplinadora e restringe a possibilidade de o desejo transitar de forma variada –, por outro, a ausência de reconhecimento e de um lugar onde o sujeito possa se localizar também provoca profunda angústia e sensação de desamparo. A leitura de Butler (2004 *apud* Pombo; Birman, 2022) indica que, se “[...] a formação identitária pode funcionar como uma defesa contra a vulnerabilidade [...], o não reconhecimento da identidade pode trazer à tona o caráter precário de determinadas vidas” (Pombo; Birman, 2022, p. 7).

No entanto, o que inicialmente se apresenta como uma impossibilidade pode revelar algumas vias de elaboração. Ainda que Freud não tenha formulado diretamente uma noção de identidade dentro da psicanálise, trabalhou com conceitos como o “ego” e as “identificações”, que podem ser articulados a essa discussão. Não parece ser por acaso que Freud enfatiza o entrelaçamento entre sujeito e social em textos como *Psicologia das Massas e Análise do Eu* ([1921]/2011), *Totem e Tabu* ([1912-1913]/2012a) e *O Mal-Estar na Civilização* ([1930]/1996). Segundo Rosa (1998), da mesma forma como anteriormente Freud havia abandonado a teoria da sedução em favor da fantasia, também nesses textos ele se viu diante da necessidade de considerar os processos grupais e as regulações sociais para elaborar uma teoria da constituição do sujeito.

Em *Psicologia das Massas e Análise do Eu* ([1921]/2011), Freud se dedica ao campo social com o objetivo de compreender e problematizar os processos de subjetivação. Para isso, lança mão do conceito de identificação coletiva presente em grupos sociais, ampliando o diálogo com campos como a sociologia e a antropologia (Perez; Starnino, 2021). Nesse texto, Freud demonstra como os processos grupais podem influenciar diretamente o sujeito, criando alianças narcísicas com seus pares e hostilidade com o que lhe aparece como divergência. Ao abordar o conceito de identificação – amplamente trabalhado em sua obra –, atribui-lhe um

papel fundamental, caracterizando-o como “[...] a mais antiga manifestação de uma ligação afetiva a uma outra pessoa” (Freud, [1921]/ 2011, p. 60).

A identidade narcísica no campo psicossocial também é construída de forma rígida e conservadora e opera em resistência a alteridade, percebendo a diferença como uma ameaça ao narcisismo estabelecido. Para defender sua dinâmica narcísica, o sujeito estabelece um vínculo de hostilidade com a diferença que o interpela e o afronta (Reino; Endo, 2011). De acordo com os autores, o narcisismo das pequenas diferenças não é um fenômeno exclusivo das massas, mas é nela que ele opera de forma intensa. Há uma suspensão num primeiro momento para que o sujeito possa se ligar afetivamente a seus pares e depois um retorno com intensidade e hostilidade para qualquer divergência que possa estremecer a coesão que singularidade do grupo.

Para que essa dinâmica ocorra, é necessário que haja, inicialmente, uma frustração, de modo que a identificação atue como uma tentativa de tamponar ou amenizar um vazio instaurado. Nesse sentido, a identificação com uma massa ou grupo social, segundo Laclau (2013), é construída a partir de uma demanda dirigida ao Outro. Contudo, como o Outro é uma instância que, por definição, não satisfaz completamente a demanda, a identificação assume um caráter ambivalente, manifestando-se tanto como ternura quanto como desejo de eliminação (Freud, [1921]/2011).

Podemos observar esse processo em grupos que se mobilizam em torno de demandas religiosas, institucionais ou sociais – como por transporte público de qualidade, moradia, saneamento básico e abastecimento de água. Essas identificações coletivas, portanto, não se restringem ao campo da identidade, mas se inserem inevitavelmente também no campo político, uma vez que orientam condutas, escolhas e formas de pertencimento. A partir dessas identificações, são delineadas a natureza da demanda coletiva, os modos de gozo compartilhados, o líder a ser seguido e os inimigos a serem combatidos.

Lacan ([1949]/1998a), no texto “O Estádio do Espelho” desenvolveu a ideia de que o sujeito não se constitui de forma isolada, mas por meio de uma antecipação estruturante e da significação retroativa que o posiciona em uma relação de saber. Assim, o sujeito se forma no entrelaçamento entre a apreensão de si e do mundo, por meio de processos de reconhecimento e desconhecimento, alienação e verdade (Rosa, 2015).

Como mencionado anteriormente, Lacan (1998a) ressalta a importância do Outro como elemento intrínseco na constituição do eu, indicando que não há identidade possível sem essa relação. Se a cultura e a linguagem são o que inserem o sujeito na vida coletiva e proporcionam que o mesmo se relacione com o mundo externo, é justamente isso que introduz

o sujeito na concepção de uma ideia acerca de si e do outro. O Outro – com letra maiúscula – que não é pessoa ou objeto, é da ordem inconsciente e simbólica, situado na cadeia de significantes e onde aparece algo do sujeito que pode se distinguir de outro (Garcia-Roza, 2008). Esse sistema simbólico opera com base na linguagem, e é ela que permite que o simbólico possa apresentar um significado e ser decodificado (Ribeiro; Sobral, 2021).

Ribeiro e Sobral (2021) ressaltam que as formações identitárias são marcadas por representações comuns que servem como base para nos situarmos enquanto sujeito cultural. São processos marcados pela linguagem e pela representação que, por sua vez, evocam papéis sociais que se desvelam na ação entre interlocutores. Ou seja, para haver uma interligação entre o eu e o outro, é necessário, por conseguinte, haver um vazio para que o outro assuma um lugar para se constituir e se entrelaçar. Em outras palavras, é imprescindível que haja uma imagem do outro que não seja compatível com a totalidade própria, que impossibilite uma identificação em sua completude e crie um lugar de vazio que requer outro tipo de significação. Rosa (2015, p. 60) afirma:

A psicanálise entende como identidade a ilusão de ser único, ilusão necessária para sustentar o narcisismo. A identidade aparece também como construção imaginária, uma representação social que mascara a presença do Outro no si mesmo e avaliza sua pertinência no mundo humano a partir da ilusão de que sabe quem é, de que pode ignorar o desconhecimento constitutivo que habita cada um. A identidade pode ser considerada sintoma quando é uma metáfora congelada, em que o sujeito adota para si uma imagem assimilada do imaginário social, com um único sentido, sem modulação. Tem a função de defesa contra a angústia de não poder saber sobre si, a não ser a partir da imagem.

Essa ilusão da unicidade e um sujeito singular por natureza “idêntico a si mesmo” se dá justamente pois, segundo Lacan ([1961-1962]/2003), se há identificação e apropriação de significantes tomados a partir de um Outro que fornece uma “narrativa identitária”, essa concepção torna-se insuficiente. Afinal, como poderíamos conceber uma autenticidade de nossa identidade se a mesma é devedora dessa relação com significantes externos que nos servem de suporte? Partindo dessa premissa, Starnino (2016) afirma que o mais próximo que podemos chegar de uma “verdade” de um sujeito do ponto de vista psicanalítico é a partir das identificações significantes que o sustentam. Identificações essas que contém um traço que outrora fora do Outro, mas que de certa forma também amplia o que lhe é próprio, o que torna a identidade ao mesmo tempo singular e coletiva.

Cunha (2000) contribui com essa ideia afirmando que é no campo das fantasias que podemos fazer alguma articulação da identidade com a psicanálise. É na direção da ficção que o sujeito vai experimentando posições a partir de referências e signos de reconhecimento

fornecidos por outros para a partir disso construir algo de si. É nesse jogo com interlocutores que o sujeito se afirma e identifica suas familiaridades e diferenças.

Já F. Lima (2014) realiza uma interessante aproximação entre a ideia de identidade e o traço unário, conceito proposto por Lacan (2003). O autor compreende o traço unário como responsável pela introdução do sujeito no registro simbólico, estando presente na base da cadeia de significantes e contendo aquilo que há de idêntico entre eles. Trata-se, de uma “[...] estrutura necessária ao advento da subjetividade e subjacente a qualquer tipo de manifestação da singularidade” (Lima, F. 2014, p. 130). O sujeito se apropria, inicialmente, de um significante que se estabelece pela repetição e assume valor de representação.

No que diz respeito à identificação, a forma como ela se manifesta (por exemplo, em tosse, dor corporal, enxaqueca ou paralisia) é menos relevante do que a função que exerce para o sujeito. É justamente essa função que o conceito de traço unário busca nomear (Lima, F. 2014). Assim, o traço unário institui sua permanência por meio da repetição – que pode assumir diversas formas, mas que sempre carrega consigo um retorno ao originário. É nesse ponto que o autor propõe uma articulação possível com a ideia de identidade.

Já em outros dois textos mencionados, - Totem e Tabu ([1912-1913]/2012a) e O Mal-Estar na Civilização ([1930]/1996) - Freud demonstra que a sociedade se organiza através de normas, regras e acordos determinados por uma instância de autoridade. Essa autoridade é introduzida e absorvida simbolicamente na cultura e em cada sujeito de modo que não há necessidade de vigilância e repressão constante do outro para que se estabeleça o controle e manutenção da ordem. Uma vez assimilada, é como se cada sujeito exercesse sua própria vigilância através da inauguração de sentimentos como culpa, vergonha e repulsa – nos referimos aqui ao conceito de “supereu”.

Como Calligaris (1993) pontua, tal fato não acarreta necessariamente numa posição passiva do sujeito em relação à autoridade, pois somente é possível seguir sua tradição na medida em que o sujeito, em seu próprio juízo, as considera como justas ou injustas, implicando na “[...] passagem da razão objetiva para a razão subjetiva” (p. 187). Isso não coincide necessariamente com o que é legal ou ilegal ou com o que é justo ou injusto de acordo com as normas, mas perpassa pela ética própria adotada por determinado sujeito. De acordo com Calligaris (1993), esse “[...] tribunal individual acima do tribunal social [...]” (p.187) coloca as pessoas sempre numa possível posição de desobediência civil caso julgue que as leis, regras e normas estipuladas não são adequadas.

As considerações de Butler (2017 *apud* Pombo; Birman, 2022) nos auxiliam na compreensão de que a própria ideia do inconsciente demonstra que há uma insubmissão do

sujeito ao padrão hegemônico, quando concebemos os resíduos psíquicos e conceitos como resistência e recalque. Nesse caminho, é como se houvesse o assujeitamento intrínseco em relação a manutenção vigente que garante sua existência na sociedade, mas que não é consumada passivamente em termos psíquicos.

Acontece que na modernidade, dificilmente há um reconhecimento recíproco de precariedade pois quando nos referimos ao sistema vigente “[...] nem todo sujeito conta como sujeito, nem toda vida é qualificada como vida e é passível de lamento e de luto” (Pombo; Birman, 2022, p. 8). Dessa forma, segundo os autores, determinados sujeitos são expostos à barbárie, privados de direitos e com sua dignidade e integridade ameaçadas. É o caso por exemplo da população LGBTQIAPN+, negra e imigrante que estão suscetíveis a diversos tipos de violações. Embora não ocorra esse reconhecimento de forma abrangente, não podemos menosprezar os efeitos de proteção e segurança que as categorias identitárias podem proporcionar em sujeitos que vivenciam um profundo desamparo.

Nessa direção, a identidade também oferece para o sujeito uma experiência de reconhecimento que, por sua vez, o insere ou exclui de determinados processos psicossociais. Ser reconhecido enquanto sujeito, passível de integrar a sociedade e exercer sua cidadania, confere a segurança de ter sua existência notada e validada, assegurando seus direitos assim como os demais cidadãos. Por outro lado, quando a invisibilidade se sobrepõe ao reconhecimento, instaura-se no sujeito um profundo vazio.

Algumas identidades demandam uma resposta a esse vazio a quais são submetidas e não encontram outra saída que não seja a transgressão dessa lei que demanda sua renúncia sem ofertar nada em contrapartida. Essa insubmissão sinaliza uma inconsistência de pertencer a uma sociedade que os inviabilizam e os humilham, portanto, o ato transgressor não deve ser concebido apenas como uma mera estrutura clínica que recai sobre o sujeito de forma individualizada, mas como uma busca por reconhecimento e afirmação de existências.

Após as considerações apresentadas acima, retornamos ao nosso objeto, o graffiti. Quando alguém realiza e cria uma imagem não é somente uma inscrição que opera na cidade, mas também a representação de uma pessoa ou um grupo. É criado uma espécie de alter-ego que entrelaça a pessoa ao seu “nome de rua”. Tomamos como exemplo “*Os Gêmeos*”, conhecidos amplamente pela assinatura que realizam nas ruas, mas somente eventualmente por seus nomes próprios – Otávio e Gustavo. Nessa dinâmica existe uma possibilidade de uma nova configuração de reconhecimento que, por sua vez, também proporciona novas experiências.

O graffiti parece apontar para uma nova forma de organização artística oriunda das comunidades periféricas, majoritariamente negras, que contestam os valores culturais e sociopolíticos vigentes em determinado momento. O ato de inscrever-se nos muros e em espaços públicos, em vez de utilizar suportes tradicionais como telas, museus ou galerias, revela, por si só, uma posição política que possibilita o contato direto e irrestrito com a população. Como um grito contido, o graffiti comunica a existência de uma cultura emergente, alternativa às formas hegemônicas veiculadas pelos grandes meios, as quais pouco dialogam com os guetos. Assim, oferece uma nova possibilidade de identificação simbólica para os sujeitos que habitam essas realidades.

Ranciere (2009b) corrobora com a ideia colocando a política como um regime de sensorialidade decorrente do regime ético e estético em que se evidencia um não dito, quando se lança o olhar para algo que antes estava encoberto e invisível, à margem do sensível tradicional. Nessa direção, o que é naturalizado e se apresenta como usual estremece e é colocado em xeque, podendo proporcionar uma redistribuição de saberes e competências. A experiência sensível na política ocorreria, portanto, por meio do dissenso, uma descontinuidade do que antes estava posto e estabilizado.

Toda a tensão e os problemas sociais vivenciados nos subúrbios, somados à descrença de que alguma ação eficaz pudesse partir do poder público, levaram a população a se organizar de formas não tradicionais e fora das instituições, mobilizando-se dentro de suas próprias fronteiras. Esse desamparo é destacado por Safatle (2019) como um afeto político, pois é a partir dele que se torna possível romper com determinações pré-estabelecidas, construir vínculos afetivos e criar novas potencialidades. Assim, embora o desamparo provoque grande sofrimento, ele também pode se tornar uma força propulsora quando pensamos na insurgência do sujeito diante do vazio que o atravessa.

Dessa forma, consideramos que o graffiti não tenha se apresentado apenas como uma nova imagem que se apresentava nas cidades, mas sobretudo, como uma ferramenta que forneceu novas possibilidades de identificação e afirmação. Tanto no final da década de 1960 na França, em Nova York e no Brasil sua prática é indissociável da política e marcava não somente espaços com palavras e imagens, mas também proporcionava o embate por territórios, espaços e o direito à cidade. Não deixa de ser um ataque simbólico ao poder estabelecido e uma afronta ao Nome do Pai a que se refere Lacan.

Além das imagens que se apresentavam pelas cidades, o graffiti também tinha o poder de representar uma população que sofria sérios problemas socioeconômicos e era afastada da participação política. Se havia um silenciamento a quais as pessoas eram submetidas, o

graffiti propunha uma forma de veicular uma mensagem ou existência sem que houvesse grande controle ou inibição pelos meios tradicionais, pois podia se inscrever em suas margens. Nessa direção, independentemente da forma como se apresenta, a sua assimilação parece representar signos identitários que se espalham pela cidade e são intrínsecos a população que frequentemente é invisibilizada e excluída.

Se por um lado, havia uma política segregadora que se destinava a determinados grupos – principalmente a negros, imigrantes, operários –, o graffiti fazia com que a cidade veiculasse que essa política não estava consumada. Se podemos conceber a cidade como um corpo vivo e passível de absorver as características de seus habitantes, assim como uma pessoa que ao recalcar seu desejo ameaçador continua a sofrer manifestações reminiscentes do conteúdo reprimido, a cidade também não pode excluir por completo seus oprimidos sem nenhuma forma de resistência.

A partir de uma demanda em comum, houve uma articulação por meio da arte para reivindicar e criar traços que, apesar de suas variações, também pudessem conter semelhanças – o espaço público, o spray, a ilegalidade do ato. Há uma identidade criada que expressa na cidade que não se trata somente de uma relação que o artista veicula com a imagem visual, mas a representação de sujeitos que frequentemente são oprimidos, silenciados e invisibilizados. Portanto, associar o graffiti somente a uma imagem seria menosprezar seus possíveis laços identitários estabelecidos reduzindo seu sentido e sua notável potência política. Como Silva, R. (2009, p. 4) pontua, “[...] o grafite não é apenas uma prática comunitária, mas um exercício de cidadania”.

Conscientizar a segregação e o preconceito e procurar os meios de trazer à luz a sombra da agressão e da reclusão, da vergonha e da humilhação são um imperativo para toda sociedade que tenha como objetivo respeitar a cidadania de seus integrantes e promover sua saúde psíquica (Wahba, 2008, p. 75).

Como seus signos não estão associados dentro de uma rede representação a quais estamos habituados, certamente para compreendê-los de forma abrangente necessitaríamos lançar um olhar que contemple algo de excepcional e recorrer a outros mecanismos que diferem dos tradicionais. Assim como a inserção na escrita implica em ofuscar o olhar da letra enquanto imagem e só a concebemos em relação a sua função com o restante do alfabeto, o mesmo movimento deve ser feito com o graffiti (Silva, R. 2009). Reduzir o olhar apenas para a questão estética pode ser tentador, mas terrivelmente atenuante em sua experiência.

### **2.3 O sintoma psicanalítico**

Ao abordar o conceito de sintoma, várias fontes epistemológicas partem de diferentes pressupostos, tanto no que tange os aspectos que o caracteriza, quanto em sua forma de enfrentamento e resolução. A psicanálise inaugurou uma modificação importante nesses dois quesitos, propondo uma nova maneira de conduzir os casos que até então estavam condicionados ao modelo médico atrelado a uma concepção orgânica.

Na medicina, a noção de sintoma está associada com a concepção de doença, ou seja, algo manifestado por um signo (sinal) que não está de acordo com a norma, ocasionando com frequência sofrimento e incômodo ao indivíduo e a possibilidade de haver um diagnóstico e um modelo de tratamento que vise a interrupção ou abrandamento dessa manifestação (Santos, R. 2013). De acordo com Silva e Rudge (2017), a incidência de sensações ou características físicas atreladas a uma relação de causa e efeito com um agente patogênico determina para a medicina a possibilidade de tal diagnóstico e tratamento. Isso direciona o olhar médico a uma concepção objetiva que enfatiza a expressão do sintoma como uma manifestação de uma determinada doença desarticulada de uma subjetividade própria do sujeito e de processos psicossociais.

Quando um sujeito se queixa de seu sintoma, endereça ao outro a esperança que o mesmo contenha um saber que possa dar conta de curar ou amenizar seu sofrimento (Sauret, 2008), se afastando de um saber próprio sobre si. No século passado, a figura do médico assumia socialmente uma hierarquia do saber na condução do caso que colocava as mulheres histéricas em uma condição passiva que minimizava seus aspectos psicológicos, pois acreditava que esses não estavam interligados aos sintomas dos quais a paciente se queixava. Portanto, proporcionar um espaço que pudesse relatar suas experiências afetivas introduz um modelo onde há um abrandamento das relações hierárquicas entre médico e paciente, atribuindo, a partir disso, ao afeto e a palavra um papel central. Dessa forma, no modelo psicanalítico, o analisando é parte fundamental e protagonista no processo de dissolução de seus sintomas. Segundo Sauret (2008), é justamente o fato de o analista não responder ao apelo do sujeito – sobre quem ele é ou o que deve fazer – e, ao contrário, convidá-lo a se implicar no que há de mais íntimo e singular, que distingue a psicanálise de outras formas psicoterápicas.

Para R. Santos (2013), tanto para a psicanálise quanto para a medicina o sintoma é um significante, mas não atrelado a uma concepção de doença e sim de um significante que possui um significado. A origem seria, segundo Freud ([1917]/1980), o conflito entre o eu e as pulsões que devido ao recalçamento encontraria na formação do sintoma uma forma substituta e deformada. Isso acarretaria numa sensação de satisfação parcial, embora também

seja fonte de sofrimento. Diferentemente da concepção médica hegemônica, naquele momento, a psicanálise acreditava que o acesso ao material inconsciente recalçado poderia ter a força para a resolução e interrupção dos sintomas, não descartando por completo os aspectos orgânicos e biológicos, mas abrangendo também fatores afetivos.

Nesse sentido, a psicanálise concebe uma ideia heterogênea em contraponto de um saber universal a respeito dos sintomas, uma vez que esses estão ligados diretamente a dinâmicas subjetivas, pois como defende Dunker (2016), somente a nomeação normativa dos mesmos é terrivelmente redutiva em relação a experiência, fazendo-se necessário que a manifestação sintomática passe pelo exercício da palavra. Como colocam Alberti, Inem e Rangel (2003, p. 13): “Os sintomas falam, podendo revelar uma verdade singular e fundamental a cada sujeito. Sintoma e verdade se articulam: o sintoma veicula uma verdade, colocando em evidência um saber sobre o recalçado”.

A percepção inicial da psicanálise sobre os sintomas histéricos partia da hipótese de que mulheres os desenvolviam por terem vivenciado uma experiência sexual precoce, traumática e real. Contudo, essa ideia foi abandonada, à medida que surgiam casos nos quais não era possível identificar uma situação precedente de trauma. Como consequência, Freud inaugura e enfatiza o papel da fantasia na constituição dos processos sintomáticos. A partir dessa nova perspectiva, a fantasia passa a ter a mesma potência estruturante que um acontecimento real na formação de um sintoma.

O conflito entre o impulso de satisfação e o recalque da libido que produz no sujeito uma invasão de algo angustiante e não simbolizado sofre as mesmas distorções e deslocamentos que Freud ([1900]/2019) postulou em “Interpretação dos Sonhos”, recorrendo a uma forma não originária de satisfação e se protegendo contra a angústia de castração (Maia; Medeiros; Fontes, 2012). Segundo os autores, em 1920 o sintoma passa a ser visto de duas formas distintas: a primeira como satisfação pulsional, que resiste ao efeito analítico, e a segunda como efeito de lacuna, passível de ser interpretado.

Essa concepção de sintoma como substituto de um conflito entre a satisfação pulsional e a repressão passa a ser reformulada em “Além do Princípio do Prazer” (Freud, [1920]/2010b), quando o autor se depara com pacientes que não se encaixavam no modelo baseado na busca do prazer e na evitação do desprazer, proposto anteriormente. Freud observa que há sujeitos que repetem situações que não são necessariamente prazerosas; ao contrário, mesmo sendo vivenciadas como angustiantes e geradoras de sofrimento, ainda assim essas experiências persistem. Percebe, então, uma resistência que impede a dissolução do sintoma. Assim, a permanência do sujeito no sintoma estaria ligada justamente ao fato de que, ao

mesmo tempo em que ele causa dor, também oferece uma forma de satisfação (Maia; Medeiros; Fontes, 2012).

Após a introdução da pulsão de morte, Freud avança na concepção do sintoma como algo que não responde exclusivamente a uma satisfação, mas que carrega também “um real de gozo impossível de ser representado” (Santos, R. 2013, p. 96). Essa ideia é primordial na concepção do sintoma pois é compreendido que o sintoma se repete incansavelmente nessa ambiguidade entre prazer e desprazer. Prazer experienciado de forma parcial por evitar o contato com o traumático e pela substituição de uma satisfação sexual originária que sofreu repressão e desprazer por se deparar com algo irrepresentável.

Freud (1921/2011, p. 14) faz uma importante pontuação:

[...] na vida psíquica do ser individual tomado isoladamente, o Outro é via de regra considerado enquanto modelo, objeto, auxiliador e adversário e, portanto, a psicologia individual é também, desde o início, psicologia social, num sentido ampliado, mas inteiramente justificado.

Anos antes, nas Conferências Introdutórias, Freud ([1917]/2014a) referindo-se ao conceito de sintoma afirma que quanto mais individualizada a construção de um sintoma maior a possibilidade do estabelecimento de uma relação com o seu sentido originário e que a tarefa se torna bem mais árdua com o que chama de “sintomas típicos”, que são manifestações sintomáticas semelhantes que atinge indistintamente variados sujeitos. Isso pode ser devido ao “sintoma típico” ser angariado pelo meio psicossocial de um determinado período que faz com que haja similaridade nos modos de sofrimento.

Posteriormente a Freud, outras considerações acerca do sintoma foram feitas por outros psicanalistas, algumas partindo de suas próprias contribuições, como fez Lacan, aproximando as ideias provenientes da psicanálise com outros saberes, principalmente com a linguística de Saussure. Para Lacan ([1953]/1998b, p. 277), “[...] é o mundo das palavras que dá origem ao mundo das coisas [...]”, de maneira que a experiência afetiva deveria passar pela linguagem para que houvesse uma possível assimilação simbólica dos sintomas. Quando há essa impossibilidade de assimilação, comumente é instaurado no psiquismo uma repetição que busca uma resolução dessa lacuna simbólica que se depara com algo irrepresentável.

Ao longo de sua obra, Lacan concebe o sintoma de diferentes maneiras, como mostra o notável livro “Sintoma em Lacan”, de Helena Conde (2008). Assim como Freud propôs os mecanismos de condensação e deslocamento, Lacan, em um primeiro momento, entende o sintoma como metonímia e metáfora. Como metonímia, por se apresentar como algo aparentemente inexplicável e destituído de sentido imediato; e como metáfora, por operar como um significante inconsciente recalcado que se articula a outro originário (Maia;

Medeiros; Fontes, 2012). Tal como Freud, Lacan sustenta que o sintoma carrega uma “verdade” sobre o sujeito, que se manifesta de forma substitutiva e deslocada de seu significado original. A partir da década de 1950, com a introdução dos três registros – simbólico, imaginário e real –, Lacan insere o sintoma no campo do simbólico, concebendo-o como metáfora e, portanto, passível de interpretação dentro da lógica do significante (Vanier, 2002).

Avançando na teoria lacaniana, o sintoma posteriormente pôde ser compreendido também a partir do conceito de gozo e não mais apenas no campo simbólico. Gozo este que não deve ser confundido com o prazer e sim como um direcionamento ao encontro da pulsão de morte, dessa forma, ao mesmo tempo que o sujeito obtém prazer parcialmente também é afligido por um sofrimento intolerável, motivo pelo qual se queixa e busca evitar sua manifestação (Maia; Medeiros; Fontes, 2012). O sintoma seria dessa maneira “[...] uma paradoxal espécie de prazer na dor, uma tensão excessiva que leva o corpo ao esgotamento, à beira de sua consumação no limiar da morte” (Santaella, 2004, p. 4-5). O gozo seria uma busca de satisfação que não se obtém, mas que retorna incansavelmente ao mesmo lugar por essa busca, fundindo-se assim com essa concepção do sintoma.

O gozo, em outras palavras, se encontra nesse ponto caracterizado pela perplexidade e estranheza do sujeito frente a si mesmo, carregando algo de irrepresentável e de um “mal-entendido” que não se insere no campo simbólico e que, portanto, seria pertencente ao real. Nesse sentido, o analista não visaria, exclusivamente, desvelar um material inconsciente recalçado, uma vez que, como Freud pontuou anteriormente, o acesso ao inconsciente é sempre parcial, pois há sempre um resquício de material que não é possível de se alcançar.

Em seu último ensino, Lacan passa a compreender o sintoma como uma criação singular do sujeito, uma forma própria de sustentar-se diante do real. Localizado nesse registro – que não se articula com algo plenamente representável –, o sintoma constitui um modo de lidar com o insuportável, funcionando como um ponto de organização e sustentação do sujeito. Sob essa perspectiva, o sintoma não deve ser visto, necessariamente, como algo a ser combatido, pois é justamente o que diferencia os sujeitos, revelando algo único de sua subjetividade e representando uma tentativa de lidar com o que é irreconciliável (Dias, 2006).

O papel do analista, nesse contexto, consiste em possibilitar ao analisando um “saber-fazer” com seu sintoma – ou seja, promover uma nova forma de se relacionar com aquilo que o constitui, sem que isso implique, necessariamente, a eliminação do sintoma (Maia; Medeiros; Fontes, 2012). Para esses autores, caberia ao analista favorecer a produção de um saber que levasse a modificações no gozo que incidiram, conseqüentemente, sobre as

manifestações sintomáticas. A direção do trabalho analítico seria, portanto, permitir que o sujeito, ao estabelecer uma nova relação com a singularidade de seus sintomas, possa eventualmente chegar a um ponto em que não precise mais recorrer a determinado sintoma.

É justamente nesse “mal-entendido” e no estranhamento diante de algo de si mesmo que a psicanálise opera: no encontro do sujeito com o real (Ansermet, 2014).

Na psicanálise contemporânea há a compreensão de que manifestações sintomáticas são atreladas a processos psicossociais permeados pelas tradições culturais, modos de vida e papéis sociais. O sintoma não é visto como algo articulado somente ao indivíduo, mas a práticas, hábitos e políticas que delimitam modos de gozo, legitimando ou naturalizando determinados modos de sofrimento a partir da falta ou do excesso de um evento.

De acordo com Ponnou (2021), a vida social se apoia num conjunto de regras e normas que tornam possível a convivência em coletivo, podendo variar conforme a cultura de determinada população, mas atingindo indistintamente cada sujeito que a compõe. Se considerarmos a contribuição de Lacan (1985a) da formação inconsciente como tecido de linguagem permeada pela cultura e pelo saber, podemos considerar que é inerente na formação do eu o contato com o mundo externo e que a partir disso, o sujeito se insere na linguagem, nomeia e estabelece relação com objetos.

Se o sofrimento é efeito do gozo pulsional, o sintoma pode emergir a partir do que Freud denominou “mal-estar”. Em *O Mal-Estar na Civilização*, Freud analisa o conflito entre as exigências civilizatórias e as demandas pulsionais do eu, adotando uma perspectiva trágica, segundo a qual não haveria uma solução plenamente eficaz para o embate entre essas duas forças (Birman, 2005).

Considerando que cada cultura carrega seu próprio recalque e que o mal-estar se manifesta em diferentes formas de gozo – as quais, por sua vez, moldam as expressões sintomáticas –, é pertinente afirmar que as formas de sofrimento estão também vinculadas à configuração cultural de cada civilização (Santaella, 2004). Segundo a autora, no capitalismo tardio o gozo aparece frequentemente sob a forma do consumismo desenfreado, que já não busca apenas a aquisição de bens, como em tempos anteriores, mas a satisfação através do acesso ao objeto e das novas sensações que ele proporciona. No entanto, ao confrontar-se com o esgotamento desse gozo, retorna-se à busca por uma nova excitação.

Melman (1992) aponta a toxicomania como um exemplo de sintoma social contemporâneo, uma vez que o consumo abusivo de substâncias estaria articulado ao discurso dominante de nossa época, o qual incentiva o gozo e a negação da falta. Para o autor, a toxicomania se inscreve nesse jogo entre a presença e a ausência do objeto produtor de prazer.

De forma semelhante, Maria Rita Kehl (2009) também utiliza o termo “sintoma social” ao se referir à depressão como um fenômeno vinculado ao modo de vida atual. Embora os pacientes relatem suas experiências como algo pessoal, essas vivências inevitavelmente reverberam no campo do social. Kehl (2009) explica que adota a expressão “sintoma social” para designar sintomas ou estruturas que se opõem à homogeneização social, funcionando como uma denúncia das contradições presentes no discurso dominante.

Encontramos em Safatle, Dunker e Silva Jr. (2021) a análise do avanço do neoliberalismo e seus impactos sobre o psiquismo dos sujeitos, defendendo a ideia de que a valorização da performance opera de forma coercitiva, moldando comportamentos, identificações e visões de mundo. Nesse contexto, o modelo econômico teria o poder de transformar identidades, modos de vida e sistemas de valores, além de influenciar quais formas de sofrimento são reconhecidas ou excluídas de determinados discursos. Isso se dá porque “[...] cada época prescreve a maneira como devemos exprimir ou esconder, narrar ou silenciar, reconhecer ou criticar modalidades específicas de sofrimento [...]” (Safatle; Dunker; Silva Jr., 2021, p. 10–11), e tal processo não se limita ao campo clínico, sendo, sobretudo, uma questão política.

Partindo da provocação dos autores, consideramos pertinente a seguinte pergunta: quais modalidades de sofrimento nós, enquanto analistas, legitimamos – e quais acabamos por excluir? Por mais que busquemos ocupar uma posição crítica e politicamente implicada na clínica, o que pode escapar ao nosso olhar sem que nos demos conta? Nossa prática contribui para combater opressões ou, inadvertidamente, reafirma exclusões?

Para pensar a respeito desses questionamentos, podemos considerar os apontamentos de Dunker (2011) quando este afirma que, no final do século XIX e início do século XX, a prática clínica moderna estava atravessada por discursos e práticas voltadas a responder a demandas jurídicas, religiosas, morais e institucionais, muitas vezes em detrimento da manifestação de uma subjetividade e de uma verdade singulares a cada sujeito. Se, em outras épocas, o sintoma era temido justamente por seu potencial de inclusão ou exclusão em determinados contextos sociais, hoje ele parece ter perdido essa potência, assumindo o papel de um marcador que pode tanto determinar e reconhecer, quanto destituir o sujeito de responsabilidade (Dunker, 2016).

Tanto Dunker (2002) quanto outros autores parecem apontar para os efeitos da contemporaneidade e da lógica neoliberal, sustentadas por incitações culturais que favorecem o surgimento de sintomas característicos – amplamente vivenciados por diferentes sujeitos. Em outras palavras, o social também determina, desencadeia ou evita certos modos de gozo.

No caso da toxicomania e da depressão, embora utilizem objetos distintos – como a droga e os medicamentos –, ambos compartilham o mesmo objetivo: a suspensão da existência e do sofrimento iminente (Barbosa, 2013).

Nessa direção, o discurso hegemônico da contemporaneidade, ao estimular o prazer imediato e uma vida performática, acaba impulsionando uma busca desenfreada pela supressão ou negação de qualquer experiência que possa gerar angústia ou vazio.

Já em Safatle, Dunker e Silva Jr. (2021) encontramos a ampliação a respeito da discussão sobre o neoliberalismo, compreendendo-o não apenas como um sistema econômico, mas como uma verdadeira “engenharia social”. Um sistema econômico só pode ser eficaz se for capaz de gerir os conflitos e resistências oriundos da luta de classes. Assim, a assimilação de ideias como motivação irrestrita e liberdade individual transforma os sujeitos em objetos performáticos – que se percebem como empresas de si mesmos – e desestimula qualquer forma de solidariedade ou revolta.

Com isso temos que o Estado neoliberal e sua autonomia discursiva estruturam-se como uma política violenta. Em contrapartida, a não conformidade com as normas vigentes é frequentemente concebida como patológica.

Ainda nessa direção, se o sintoma emerge como resistência às exigências civilizatórias impostas pelo recalque, sua ligação com o mal-estar é evidente. Como cada civilização carrega um recalque específico, a emergência de novos sintomas varia conforme as modalidades de gozo predominantes em cada cultura (Santaella, 2004).

Barbosa (2013) observa que certos sintomas sociais apresentam características que os aproximam da perversão – ainda que não estejamos, necessariamente, diante de sujeitos estruturalmente perversos. Tais manifestações evidenciam um desalinhamento em relação aos valores tradicionais e podem ser compreendidas como tentativas de romper com as normatividades estabelecidas, funcionando, assim, como respostas subjetivas às exigências do laço social.

Safatle (2023) afirma que toda restrição e coerção a padrões normativos é necessariamente produtor de sofrimento que pode ou não se traduzir em uma patologia. Uma patologia é uma categoria de sofrimento concebido socialmente como excessivo e que traz em sua perspectiva modalidades de intervenções clínicas e horizontes de valores. Uma vez que esses valores não são neutros, o autor defende que é o caso de exigir uma análise minuciosa sobre sua gênese, pois constantemente modalidades de orientação clínica sofrem influências de campos exteriores às práticas terapêuticas como a cultura, moral, política e racionalidade econômica.

Essa leitura amplia a compreensão do sintoma, retirando-o do lugar exclusivo da patologia individual para pensá-lo também como um posicionamento frente ao mal-estar social. Como defende Borges (2015), a prática psicanalítica nos ensinou que o sintoma não deve ser silenciado ou tamponado, mas acolhido e apreendido, implicando o sujeito na elaboração de sua própria subjetividade e no reconhecimento de um sentido singular. Se o sintoma se caracteriza como uma descontinuidade da normalidade – um conflito que se manifesta no sujeito, muitas vezes sem causa evidente –, pode também ser interpretado como um gesto disruptivo diante da tentativa de homogeneização imposta pelos padrões socioculturais.

Nesse sentido, Rosa (2015, p. 8), em consonância com Safatle, Dunker e Silva Jr. (2021), aponta que “[...] o discurso social atual e ocidental visa impor-se como um discurso hegemônico, referido à lei do mercado, aparentando consistência e uma historicidade que obscurecem seus interesses na manutenção sociopolítica”. Tal discurso, ao se colocar como natural e legítimo, produz exclusões e invisibilizações, definindo quais modos de existência e de sofrimento podem ou não ser reconhecidos como válidos.

Segundo Safatle (2023, p. 22), “[...] Freud define o mal-estar como forma paradigmática de sofrimento social” resultante não da desregulação das normas sociais, mas do funcionamento de sua normatividade. A transgressão e a agressividade resultantes desse mal estar apareciam em determinadas situações não como figuras estritamente clínicas, mas como manifestações da impossibilidade do psiquismo em se assujeitar a esse conjunto valores e condutas.

Tal movimento retiraria o olhar naturalista e individualizado e lançaria a possibilidade de uma perspectiva crítica onde possam ser exploradas as contradições das normas explícitas e implícitas que permeiam o laço social (Safatle, 2023). A insubmissão da crítica social ao diagnóstico pode contribuir significativamente na concepção de que impelir um sujeito a normatividade pode ser também uma forma de produzir sintomas e adoecer-lo.

## **2.4 O graffiti como sintoma contemporâneo**

Como prática que se estabelece nas cidades, o graffiti, desde seu surgimento, continua a se perpetuar, adquirindo novos contornos estéticos e políticos, inserindo-se em contextos que antes lhe eram distantes. Uma característica fundamental o distingue e o define: as obras devem necessariamente ocupar o espaço público. São produções destinadas à observação

indistinta e espontânea – qualquer transeunte, motorista ou passageiro pode ser atravessado por uma imagem, independentemente da posição social, cultural ou econômica que ocupe.

Uma vez realizada em um espaço coletivo, a obra escapa ao controle de seu autor. A partir do momento em que é inscrita no tecido urbano, torna-se suscetível às ações do tempo ou à intervenção humana. Isso revela um caráter político do graffiti, que marca o espaço urbano e provoca o deslocamento do olhar naturalizado sobre determinados locais, desestabilizando a rotina visual de quem transita pela cidade.

Silva e colaboradores (2016), ao se referirem às tags, observam que há uma apropriação visual que se aproxima dos signos publicitários, especialmente devido à repetição exacerbada da imagem. No entanto, ao contrário da publicidade, essa repetição não visa a venda de um produto, distinguindo-se radicalmente em sua intenção. Essa característica, contudo, não se limita às tags, mas pode ser estendida à pichação e a grande parte das manifestações presentes no graffiti.

Podemos observar, sem grande surpresa, a logomarca de grandes empresas repetindo-se incansavelmente pela cidade, a ponto de considerar como natural sua presença. Essa repetição atua como estímulo ao consumo, tornando-se quase invisível em seu excesso. Em contrapartida, no caso do graffiti, da pichação e da arte urbana de modo geral, há uma impossibilidade de consumir diretamente aquilo que é veiculado naquele espaço meticulosamente ocupado e naquela imagem específica. Isso nos leva a compreender que, quando uma intervenção no espaço urbano tem finalidade comercial, seus meios tendem a ser mais tolerados socialmente, pois seus fins – a lógica do consumo – são amplamente aceitos no imaginário coletivo.

A limitações de reduzir as imagens a sua intenção é vista por Didi-Huberman de forma crítica ao apontar que nem sempre obras de arte possuem um sentido decifrável e que isso instauraria um regime de legibilidade onde só é visível aquilo que é legível (Imparato, 2024). Dionisio (2017) corrobora com o autor questionando de forma provocativa o que nos restaria pensar quando a legibilidade das artes está suspensa e as obras se apresentam de forma literal? Ora, será que a graça de determinadas obras não está justamente no fato de serem o que são e de conseguir nos provocar sem precisar necessariamente deixar um rastro onde poderíamos traduzi-las e explica-las?

Didi-Huberman (2015) aponta esse conflito causado por uma imagem através do que chama de “imagem-sintoma” caracterizando-a como um paradoxo visual entre o que está exposto e a assimilação do espectador. Nessa direção, não haveria uma legibilidade do exposto, o que ocasionaria uma espécie de estranhamento e suspensão da certeza. A

“imagem-sintoma” dependeria, portanto, dessa relação intrínseca entre a imagem e quem a observa, entre o que é veiculado e o impacto causado no sujeito.

As imagens usuais que estamos acostumados a ver no cotidiano como as placas de trânsito, as fachadas publicitárias e outdoors possuem uma fácil assimilação de seu propósito, mas o que podemos apreender das imagens que nos atravessa onde não está claro a sua intenção?

No caso do graffiti, as paredes – que anteriormente funcionavam como limite entre o público e o privado, delimitando quem poderia estar dentro ou fora de uma propriedade – passam a abrigar imagens que se vinculam diretamente entre os cidadãos. Nesse contexto, algumas questões emergem: a quem conferimos o poder e a legitimidade para intervir na cidade? Quem decide quem pode estar inserido ou excluído de determinados espaços?

Considerando que a grande maioria das inscrições é realizada de forma ilegal, sem a expectativa de lucro – e, muitas vezes, com custos elevados para seus praticantes –, o graffiti se configura como uma forma de contraposição à lógica neoliberal, que transforma objetos em bens de consumo e mercadorias. Essa discussão, como mencionado anteriormente, acompanha também os objetivos da geração pioneira do graffiti no Brasil, que iniciou suas intervenções nas ruas com a proposta de transpor a arte institucionalizada para os espaços públicos.

Há aqui um tensionamento entre o poder vigente e os artistas que procuram expor suas criações em espaços que não lhe foram concedidos legalmente. Como expomos anteriormente, um graffiti não representa somente o que é visível, mas também grupos, sujeitos e existências, portanto, o que está em jogo não é somente o que é veiculado com tinta, mas acarreta também no acesso e no reconhecimento em determinados locais de uma cidade. Como Endo (2023) bem nos demonstra, as leis não são neutras e podem se configurar como processos excludentes e discriminatórios.

Se a cultura se veicula propagando desigualdades, preconceitos e invisibilidades, é natural que os seus descontentes criem formas próprias para lidar com esse desamparo. Nessa perspectiva, o sintoma não estaria sustentado a uma concepção orgânica constituição do sujeito, mas numa falta fundamentalmente atrelada ao abandono social a quais estão submetidas.

Assim como Freud nos mostra de que os sonhos seriam uma criação onírica que nos revela processos psíquicos inconscientes, não podemos perder de vista as produções que um sujeito cria ao longo da vida para na procura de um lugar para se situar e lidar com sua própria

subjetividade. Nessa perspectiva, não seriam os sintomas uma invenção muito semelhante ao que faz um artista na composição de suas obras?

O graffiti seria, portanto, em sua essência, uma ferramenta que expõe as contradições do conjunto de regras e condutas veiculados pelo poder em vigência, demonstrando a insubmissão aos valores socialmente estabelecidos e suas cargas disciplinares. Nesse sentido, é visto como sintoma pois provocaria uma desestabilização dessa normatividade social, rompendo com os modos hegemônicos de conduta e apresentando um desvio da normalidade. Portanto, aqui não o concebo como um excesso ou falta de um padrão esperado, mas como “expressões de uma “vida mutilada”, de uma “vida adoecida”” (Safatle, 2023, p. 25).

Na medida que um sintoma se produz dentro do horizonte de possibilidades de um sujeito para lidar com seus conflitos, inibi-lo não acarretaria na resolução da experiência traumática, mas na impossibilidade de reconhecimento de uma parte de sua história, lançando-o num profundo desamparo. Desse modo, é importante examinar quando se objetiva a erradicação de determinados sintomas e modalidades de sofrimento as consequências que podem advir desse ato.

Considerando que todo sintoma carrega consigo um conflito que comporta potentes afetos, suprimi-lo a qualquer custo é uma forma violenta de inibir a própria subjetividade de um sujeito e nós, na condição de analistas, ao não escutar as sutilezas de um sintoma, falhamos em não nos debruçar com parte do que o sujeito carrega de mais íntimo.

Se a concepção de um sujeito que não apresente nenhum tipo de manifestação sintomática é utópica, o trabalho analítico não pode ter como principal objetivo a sua erradicação. Por outro lado, podemos apreender o sintoma em suas frestas e incongruências e convidar o sujeito a se implicar acerca de sua própria intimidade, criando a possibilidade de que haja uma alteração em sua composição. Nesse sentido, do mesmo modo que o sujeito criou o seu sintoma para expressar um conflito ele pode criar outra forma de aplacar sua angústia ou até mesmo não sentir mais necessidade de recorrer-lo.

Quando pensamos nisso a um nível social, devemos considerar que toda sociedade se fundamenta num processo de gestão de patologias através de sua coerção e restrição (Safatle, 2023). Portanto, os sintomas se expressam de acordo com as possibilidades de seu tempo e com as ferramentas que cada sociedade oferece a seus sujeitos. Conceber que um sintoma seja interrompido sem se debruçar sob suas particularidades e sem ofertar um outro tipo de saída possível demonstra como tende-se a posiciona-lo através de um horizonte de valores interligados a intervenções clínicas, justiça e adequação a normatividade.

Será que nós, analistas, não deveríamos ter o dever ético de adotar uma postura crítica que nos proporcione apreender certos sintomas contemporâneos sem reproduzir esses valores que frequentemente são pautados em campos que são externos a práticas terapêuticas? Além disso, se o sintoma pode ser compreendido como uma expressão da impossibilidade de ajustar-se a um determinado padrão, propor a sua adequação não seria uma forma violenta de impor a submissão das particularidades de um sujeito em nome da manutenção social?

Identificar a forma como um sujeito se insere em sociedade e os desdobramentos psíquicos que podem advir tanto de seu assujeitamento quanto de seus desvios acarreta em compreender como categorias clínicas são inevitavelmente perpassadas por formas sociais de disciplina (Safatle, 2023). Compreender que certos sintomas possuem uma interligação intrínseca com as possibilidades disponíveis pelos laços sociais que, por sua vez, envolvem processos de invisibilidade, desigualdades e opressões, implica concebê-los como uma manifestação genuína que escancara o mal estar e as incongruências que permeiam a sociedade.

Ainda que toda obra de graffiti tenha necessariamente um autor, ela não determina de forma direta a propriedade da obra. Mesmo que o suporte – seja um imóvel ou um objeto – seja legalmente de alguém, a obra ali inscrita parece adquirir vida própria, tornando-se parte da paisagem urbana e, por extensão, da própria cidade, aberta a novas intervenções – sejam naturais ou propositais.

A cidade, enquanto extensão do corpo social, manifesta suas tensões, desigualdades e contradições através de seus muros, becos e vias. Como um organismo vivo, ela revela modos próprios de lidar com suas demandas e mal-estares. Freud (1996) já havia apontado que esse mal-estar é algo que pertence à inserção do sujeito na vida em sociedade, uma vez que essa entrada exige a renúncia de certas pulsões – especialmente agressivas e sexuais – que colidem com os códigos e normas necessários para a convivência coletiva.

No entanto, o autor também ressalta que, quando as condições impostas pela vida social são percebidas como descabidas ou/e injustas, abre-se a possibilidade de que sujeitos se organizem em oposição à figura totêmica, buscando romper com normas e padrões estabelecidos (Freud, [1912–1913]/2012a). Essas manifestações – como a arte urbana – podem ser compreendidas, portanto, como expressões simbólicas desse tensionamento entre o sujeito e a ordem social, revelando os conflitos que atravessam o espaço urbano e os modos contemporâneos de subjetivação.

## CONSIDERAÇÕES QUE NÃO SE APAGAM COM CAL

Assim, retomamos os três momentos centrais abordados nesta dissertação: Maio de 1968 na França, o surgimento da cultura hip hop em Nova York e o início do graffiti no Brasil. Ainda que marcados por contextos sociopolíticos distintos, esses acontecimentos compartilham um traço comum: emergem em cenários de crise, tensão e apagamento simbólico de parcelas da população. Não parece coincidência que o graffiti tenha se instaurado, em cada um desses lugares, justamente em momentos nos quais a participação política era cerceada, os direitos civis violados e a negligência estatal naturalizada.

A invisibilidade social e o silenciamento a que essas populações estavam submetidas manifestavam-se como efeitos de políticas autoritárias que restringiam o acesso a serviços públicos, negavam reconhecimento e fomentavam desigualdades. Como aponta Soares (2015), calar, ocultar e segregar sujeitos da participação social produz um excesso de não-dito, uma pressão que, em algum momento, busca outros meios de expressão e visibilidade. Nessa direção, as inscrições no espaço público passam a marcar territórios, explicitando o descontentamento, a agressividade e a tentativa de romper com o monopólio simbólico exercido por aqueles que detêm autoridade.

A psicanálise, por sua vez, oferece uma lente potente para compreender essas manifestações. Freud ([1915]/2010a) define o reprimido como um conteúdo que, por ser inconciliável com outras exigências e intenções psíquicas, é mantido afastado da consciência. Ainda que rejeitado, ele insiste em retornar – não no campo da linguagem articulada, mas em formas indiretas, muitas vezes enigmáticas. Caropreso e Simanke (2013) destacam que Freud, posteriormente, vincula esse reprimido primordial a vivências traumáticas reais, articulando fatores internos de organização psíquica com causas externas, como os valores morais adquiridos e os interditos sociais.

Quando pensamos abstratamente, corremos o perigo de negligenciar as relações das palavras com as representações de coisas inconscientes, e não se pode negar que então nosso filosofar ganha uma indesejada semelhança, em expressão e conteúdo com o modo de funcionar dos esquizofrênicos (Freud, 2010a, p. 150)

Portanto, o impedimento de ligar um afeto proveniente de um conteúdo ou uma experiência traumática a linguagem acarreta numa dificuldade de representação. Mesmo com a repressão, esse conteúdo não cessa em sua busca por uma representação possível de se alocar, possuindo assim potência suficiente para a produção de manifestações sintomáticas. A tradução do afeto em palavra possibilitaria, portanto, “[...] outra forma de consciência, intermediada pelos signos linguísticos” (Caropreso; Simanke, 2013, p. 202).

Assim, a representação é concebida como um fato de memória independente da consciência; esta última, por sua vez, define-se como algo que pode ou não se acrescentar a uma parte das representações, desde que cumpridas certas condições, como a vinculação com a percepção ou com a linguagem. Antes da constituição das associações linguísticas, não haveria possibilidade de rememoração consciente. Portanto, até então, a consciência dependeria diretamente das propriedades da percepção (Caropreso;Simanke, 2013, p. 202).

Voltamos, aqui, à concepção da cidade como um corpo vivo. Assim como a psicanálise nos mostra que o reprimido busca continuamente formas substitutivas de se fazer presente através do inconsciente, a invisibilidade e o silêncio social inevitavelmente retornam – e muitas vezes o fazem por meio de manifestações que podem assumir contornos agressivos.

A partir dessa premissa, entendemos que o graffiti não se estabelece apenas como uma expressão em forma de imagens, mas também como uma potente forma política de existência nas cidades. Ele comunica o que, muitas vezes, não pôde ser dito de outra maneira, cria redes de sociabilidade que ultrapassam fronteiras geográficas e simbólicas e reivindica um lugar de visibilidade para os sujeitos historicamente excluídos. Como aponta R. Silva (2009), ainda que o graffiti, hoje, não traga necessariamente um conteúdo revolucionário inédito, sua força reside na forma – na maneira como inscreve subjetividades no espaço urbano e no modo como ocupa as ruas como território de enunciação.

Nessa direção, Dunker (2017, p. 163) propõe uma reflexão ética sobre a violência, ressaltando que ela se estrutura a partir da cisão entre quem faz a lei e quem a transgredir – desconsiderando, contudo, o estado anterior à própria existência da lei. A violência, portanto, não está apenas na transgressão, mas também nas formas institucionalizadas de silenciamento e exclusão, operadas sob o manto da legalidade. Para o psicanalista, suprimir a agressividade no processo de subjetivação pode, por si só, constituir uma forma de opressão violenta. Daí emergem perguntas cruciais: que violências naturalizamos e aceitamos socialmente? E quais rotulamos como intoleráveis?

É nesse contexto que surge a constante tentativa de controle do espaço urbano e de suas imagens. Determinar o que pode ou não pode ser visto, inscrito e exposto nas cidades não é uma questão neutra: trata-se de uma posição política. A velha oposição entre “arte” e “vandalismo”, como pontua Leal (2023), continua a desconsiderar os aspectos subjetivos e sociais que perpassam a prática de pintar nas ruas. Quando os laços sociais são fraturados, a responsabilização recai sobre o sujeito de maneira individualizada, muitas vezes patologizando ou criminalizando a única saída simbólica possível (Rosa, 2015).

Assim, o graffiti pode ser compreendido como um sintoma psicossocial – uma ruptura que se apresenta nas cidades para comunicar o mal-estar das metrópoles. Ele evidencia as tensões entre o saber instituído e o saber popular, entre centro e periferia, entre espaço privado e espaço público, entre oprimidos e opressores. Cada imagem não representa apenas um possível valor artístico, mas também sujeitos, histórias e identidades. Foi assim com os estudantes franceses de 1968, com os jovens negros e latinos de Nova York, com a juventude periférica e oposicionista à ditadura militar no Brasil. Inscrever-se na cidade é um modo de reivindicar a existência.

Esse embate simbólico é escancarado, por exemplo, com o programa “Cidade Linda”<sup>35</sup>, da prefeitura de São Paulo sob gestão João Doria. Ao apagar graffiti e interferir nos espaços públicos com uma estética “limpa” e uniforme, o programa revelou uma tentativa de higienização social. A palavra “linda” não esconde seu viés: aquilo que não se encaixa em uma cidade idealizada – como o graffiti, o morador de rua, o pedinte, o camelô – é tratado como algo a ser removido, reprimido, apagado.

A lógica subjacente a essas ações revela uma política do olhar: o que pode ser visto? O que precisa ser escondido? São estratégias que reafirmam desigualdades, controlam corpos e eliminam imagens que denunciam os processos de exclusão e opressão urbanos.

Esse funcionamento pode ser compreendido à luz da teoria de grupos de Pichon-Rivière (2005), que destaca a importância da heterogeneidade, da horizontalidade e da construção compartilhada de saberes para o desenvolvimento de um grupo saudável. No entanto, as cidades operam de forma verticalizada, com decisões concentradas em sujeitos e grupos que representam interesses sociopolíticos excludentes. Ainda assim, o que é reprimido insiste em retornar: seja no sujeito, por meio do sintoma, seja no social, por meio do que se inscreve nas ruas.

Lacan (1956-1957) aponta que o sintoma emerge como metáfora de um conteúdo reprimido. Deformado, substitutivo e, muitas vezes, irrepresentável, ele carrega o traço de uma pulsão originária. Assim como o sintoma, o graffiti e a pixação também se apresentam de modo não autorizado, incômodo, insistente – imagens que resistem à exclusão legal e simbólica. Mesmo indesejados por muitos, permanecem como testemunhas do que insiste em não ser calado.

---

<sup>35</sup> PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Prefeitura institui o programa “São Paulo Cidade Linda”**. Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social, 2 jan. 2017. Disponível em: "[https://prefeitura.sp.gov.br/web/assistencia\\_social/w/noticias/227880](https://prefeitura.sp.gov.br/web/assistencia_social/w/noticias/227880)". Acesso em: 11 ago. 2025.

A prática clínica nos ensina que o sintoma não deve ser eliminado de imediato, mas escutado e compreendido em sua função e singularidade. Só assim pode surgir uma nova saída possível para o sujeito. Da mesma forma, todo debate que reduz o graffiti à legalidade, à estética ou à moralidade ignora suas camadas mais profundas – subjetivas, políticas e sociais.

Lacan, em seu Seminário XXIV (1977), afirma que há algo no sintoma que escapa à simbolização total, um resto que resiste à interpretação e ao saber do analista. É por isso que propõe um “saber-fazer” com o sintoma – uma espécie de ofício subjetivo, onde o sujeito se organiza em torno de sua própria forma de lidar com o real. Essa lógica pode ser aplicada ao graffiti: mais do que conter ou apagar, trata-se de compreender o que essa inscrição diz da cidade, de seus sujeitos e de seus impasses.

O sintoma, portanto, pode ser potência: é o mal-estar que incomoda, mas também move. É o que provoca ruptura e reinvenção. Assim, o graffiti emerge como resistência e proposição, como falha do controle total, como abertura para a construção de outras narrativas e realidades possíveis.

Concluimos, que o graffiti desde seu início se instaura no desejo manifesto de fazer o invisível ser visto, na recusa de um lugar que coloca sujeitos em posições ocultas. Sua emergência aponta mais do que apenas uma ruptura artística que visa uma desinstitucionalização da arte, mas também um modo de existir, pertencer, ver e ser visto nas cidades. Portanto, falar de graffiti implica também abordar as dinâmicas que acontecem nas cidades, as relações de poder, a disputa por territórios, a reafirmação de identidades, o ímpeto por uma mudança nos espaços públicos e conseqüentemente, uma mudança da realidade.

Nessa perspectiva, podemos tomar o graffiti como algo similar a letra, pois se apresenta como “[...] materialidade abstrata e, ao mesmo tempo, possível do significante [...]” (Dionisio, 2017, p. 28). Segundo o autor, em consequência disso, a letra seria a instância primária que daria suporte ao significante, de modo que só compreendemos sua função em efeito posterior - assim como nos demonstra a linguagem. Ao se apresentar como letra ou como “arte literal”, o graffiti se basta pois atinge o propósito de nos provocar da forma como são e “[...] explicar a piada, como Freud bem o sabia, embora muito nos interesse na qualidade de analistas, aniquila, por outro lado, toda a sua graça” (Dionisio, 2017, p. 30).

A psicanálise demonstra que as reminiscências e os conteúdos ocultos que operam na linguagem possuem grande valia pois a partir deles podemos elaborar e estabelecer uma nova relação no que aparentemente apresenta-se como irrepresentável. É justamente nesse sentido que entendemos que o graffiti ao ser abordado pela velha dicotomia do “feio x belo”, “artista

x vândalo” e enfatizado apenas como uma prática legal ou ilegal, o olhar se reduz ao aspecto moral – e muitas vezes carregado de preconceitos.

Por fim, nossa proposição é a de que, assim como o exercício clínico nos mostra que nas frestas do irrepresentável há sempre algo que pode ser melhor aprofundado e elaborado, o mesmo movimento deve-se aplicar ao discutir o graffiti. Para isso, é necessário deslocar o olhar que moraliza, pune e silencia e reafirma opressões frente a populações vulneráveis. O mesmo gesto de escuta clínica que apreende o sintoma deve ser convocado quando falamos de graffiti: olhar além do aparente, incluir o não dito, escutar o silenciamento e reconhecer que, assim como o sintoma, certas marcas urbanas não se apagam com cal.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, S.; INEM, C. L.; RANGEL, F. C. Fenômeno, estrutura, sintoma e clínica: a droga. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 6, n. 3, p. 11–29, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1415-47142003003002>. Acesso em: 12 ago. 2025.
- ALMEIDA, M. C. P. Culturas juvenis e realidade urbana. *In*: TANIS, B.; KHOURI, M. G. **A psicanálise nas tramas da cidade**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009. p. 219–230.
- ALVES, M. C. A radiação Basquiat. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 70, n. 2, p. 64–65, abr. 2018. Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252018000200017&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252018000200017&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 2 jul. 2024.
- AND\_ILARIOS **Entrevista concedida ao podcast Pizza com Graffiti**. Episódio 139, 10 jan. 2025. Duração: 2h24min04s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ass5k\\_HMmts](https://www.youtube.com/watch?v=ass5k_HMmts). Acesso em: 4 jul. 2025.
- ANSERMET, F. Medicina e Psicanálise: elogio do mal-entendido. **Opção Lacaniana**, v. 13, n. 5, p. 1-5, 2014. Disponível em: [http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero\\_13/Medicina\\_e\\_psicanalise.pdf](http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_13/Medicina_e_psicanalise.pdf) Acesso em 12 ago. 2025.
- AUSTIN, J. **Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City**. New York: Columbia University Press, 2001.
- BARBOSA, J. F. **A perversão como sintoma social: leituras entre Freud e Melman**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2013.
- BAUMAN, Z. **O mal estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar. 1998.
- BIRMAN, J. O mal-estar na modernidade e a psicanálise: a psicanálise à prova do social. *Physis*: **Revista de Saúde Coletiva**, v. 15, n. supl., p. 203–224, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/physis/a/xT9qrHHJhWBLLwJxbRmwchP/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 12 ago. 2025.
- BOOGIE DOWN PRODUCTIONS. The bridge is over. Compositores: Lawrence Parker (KRS-One) e Scott Monroe Sterling (Scott La Rock). *In*: **Criminal Minded**. Estados Unidos: B-Boy Records, 1987. LP. Faixa B3.
- BOOGIE DOWN PRODUCTIONS. Stop the violence. Compositor: Lawrence Parker (KRS-One). *In*: **By Any Means Necessary**. Estados Unidos: Jive Records, 1988. LP. Faixa A3.
- BORGES, S. Capitalismo e angústia. **Rev. Subj., Fortaleza**, v. 15, n. 3, p. 398–406, dez. 2015. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2359-07692015000300008&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692015000300008&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 28 nov. 2023.

BRASIL, **Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Lei sobre sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente.** Diário Oficial da União, Brasília, DF, 12 de fevereiro de 1998. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19605.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm). Acesso em: 14 de agosto de 2025.

BRASIL, **Lei nº 13.709, de 25 de maio de 2011. Lei sobre comercialização de tintas aerossol.** Diário Oficial da União, Brasília, DF, 25 de maio de 2011. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm). Acesso em: 14 de agosto de 2025.

BRASIL, **Lei nº 14.996, de 15 de outubro de 2024. Lei de reconhecimento da charge, caricatura, cartoon e grafite como manifestações da cultura brasileira.** Diário Oficial da União, Brasília, DF, 15 de outubro de 2024. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2023-2026/2024/lei/114996.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/lei/114996.htm). Acesso em: 14 de agosto de 2024.

BROIDE, J. A clínica psicanalítica na cidade. *In*: BROIDE, E.; KATZ, I. (orgs.) **Psicanálise nos espaços públicos**, p. 48–65, 2019.

BUTLER, J. ***Deshacer el género***. Barcelona, ES: Paidós, 2004.

BUTLER, J. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2017.

CALLIGARIS, C. Sociedade e indivíduo. *In*: FLEIG, M. (org.). **Psicanálise e sintoma social**. São Leopoldo: Unisinos, 1993. p. 192.

CALLIGARIS, C. **Hello Brasil! e outros ensaios: psicanálise da estranha civilização brasileira**. São Paulo: Fósforo, 2021.

CAROPRESO, F.; SIMANKE, R. T. Repressão e inconsciente no desenvolvimento da metapsicologia freudiana. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 16, n. 2, p. 201–216, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982013000200002>. Acesso em: 12 ago. 2025.

CASTLEMAN, C. ***Getting Up: subway graffiti in New York***. Cambridge: The MIT Press, 1982.

CEARA, A. T.; DALGALARRONDO, P. Jovens pichadores: perfil psicossocial, identidade e motivação. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 19, n. 3, p. 277–293, set. 2008. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-51772008000300002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51772008000300002&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 19 mar. 2020.

CIDADE ESCOLA APRENDIZ. **Sobre nós**. Disponível em: <https://www.cidadeescolaaprendiz.org.br/sobre-nos/>. Acesso em: 4 ago. 2025.

CONDE, H. **Sintoma em Lacan**. São Paulo: Editora Escuta, 2008.

COOPER, M.; CHALFANT, H. ***Subway Art***. London: Thames & Hudson, 2016.

COSTA, D. S.; LANG, C. E. Histeria ainda hoje, por quê?. **Psicologia USP**, v. 27, n. 1, p. 115–124, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-656420140039>. Acesso em: 12 ago. 2025.

COUTINHO, E. G.; ARAÚJO, M. Hip hop: uma fala histórica contra-hegemônica. **Revista Cultura Crítica**, n. 24, p. 47–61, 2011. Disponível em: <https://thifanipostali.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/02/cultura14.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2025.

CUNHA, E. L. Uma interrogação psicanalítica das identidades. **Caderno CRH**, v. 13, n. 33, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/18575>. Acesso em: 12 ago. 2025.

DIAS, M. das G. L. V. O sintoma: de Freud a Lacan. **Psicologia em Estudo**, v. 11, n. 2, p. 399–405, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-73722006000200019>. Acesso em: 12 ago. 2025.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo, Editora 34, 2013.

DIONISIO, G. H. **Pede-se abrir os olhos psicanálise e reflexão estética hoje**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

DIONISIO, G. H. Psicanálise, “arte literal”? Objeto e letra sob um ponto de vista psicanalítico. **Revista Subjetividades**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 23–31, 2017. DOI: 10.5020/23590777.rs.v17i2.5201. Disponível em: <https://ojs.unifor.br/rmes/article/view/5201>. Acesso em: 28 ago. 2025.

DUNKER, C. I. L. Inscrições da psicanálise na cultura brasileira: modelos de tratamento e modos de subjetivação. **Acheronta**, v. 15, p. 610–623, 2002. Disponível em: <https://www.acheronta.org/acheronta15/psaculturabrasil.htm>. Acesso em: 12 ago. 2025.

DUNKER, C. I. L. **Estrutura e constituição da clínica psicanalítica: uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento**. São Paulo: Annablume, 2011.

DUNKER, C. I. L. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUNKER, C. I. L. **Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano**. São Paulo: Ubu, 2017.

ENDO, P. C. **Corpo, cidade e violência**. Palestra ministrada no CEU Butantã, ago. 2008. Disponível em: [https://www.dhnet.org.br/educar/textos/paulo\\_endo\\_corpo\\_cidade\\_violencia.pdf](https://www.dhnet.org.br/educar/textos/paulo_endo_corpo_cidade_violencia.pdf). Acesso em: 12 ago. 2025.

ENDO, P. C. **Psicanálise: confins: memória, política e sujeitos sem direitos**. São Paulo: Editora Blucher, 2022.

FRANCO, S. M. **Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-18052010-092159/>. Acesso em: 12 ago. 2025.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 197–208, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/9952>. Acesso em: 12 ago. 2025.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Arte, Dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. Arte, Psicanálise & Cidade. *In*: TANIS, B.; KHOURI, M. G. A **Psicanálise nas tramas da cidade**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009, p. 319-330.

FREUD, S. Os caminhos da formação dos sintomas. *In*: STRACHEY, J. (org.). **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 16**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 419–440. (Obra original publicada em 1917).

FREUD, S. O mal-estar na civilização. *In*: STRACHEY, J. (org.). **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 21**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obra original publicada em 1930).

FREUD, S. A repressão. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras completas. v. 12**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 99–150. (Obra original publicada em 1915).

FREUD, S. Além do princípio do prazer. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras completas. v. 14**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 161–239. (Obra original publicada em 1920).

FREUD, S. Psicologia das massas e análise do Eu. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras completas. v. 15**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 13–113. (Obra original publicada em 1921).

FREUD, S. Totem e tabu. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras completas. v. 11**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a. p. 13–244. (Obra original publicada em 1912-1913).

FREUD, S. O Moisés de Michelangelo. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras completas. v. 11**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b. p. 373–412. (Obra original publicada em 1914).

FREUD, S. Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras completas. v. 9**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 113-219. (Obra original publicada em 1910).

FREUD, S. Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917). *In*: \_\_\_\_\_. **Obras completas. v. 13**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a. (Obra original publicada em 1917).

FREUD, S. Inibição, sintoma e angústia. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras completas. v. 17**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b. p. 13–123. (Obra original publicada em 1926).

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. *In: \_\_\_\_\_*. **Obras completas. v. 4.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 24–675. (Obra original publicada em 1900).

FURTADO, J. R.; ZANELLA, A, V. Graffiti e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos. **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza , v. 9, n. 4, p. 1279-1302, 2009. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482009000400010&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482009000400010&lng=pt&nrm=iso) Acesso em: 28 fev. 2024.

GANZ, N. **Graffiti Women**. London: Thames & Hudson, 2006.

GANZ, N. **O mundo do grafite. Arte urbana dos cinco continentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editoras, 2008.

GEORGE, N. **Stop the Violence: Overcoming Self-Destruction**. New York. Pantheon Books. 1990.

GITAHY, C. **O que é graffiti?** São Paulo: Brasiliense, 1999.

GROSRICHARD, A. **Torquato Tasso com Rousseau (uma magnanima menzogna)**. Conferência pronunciada no Instituto de Estudos Avançados da USP, São Paulo, dez. 1990.

HANLY, C. **O problema da verdade na psicanálise aplicada**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

IMPARATO, M. A “imagem-sintoma” em Georges Didi-Huberman. **ARS (São Paulo)**, v. 22, p. e-213992, 2024.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

KEHL, M. R. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. Boitempo editorial, 2009.

KNAUSS, P. Grafite urbano contemporâneo. *In: TORRES, S. (Org.)*. **Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 334-353.

KÖCHE, J. C. **Fundamentos de metodologia científica: teoria da ciência e prática da pesquisa**. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LACAN, J. **Seminário 24: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre**. Aula de 10 maio de 1977. Inédito.

LACAN, J. **O Seminário. Livro 3: As psicoses (1955–1956)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985a. (Obra original publicada em 1955–1956).

LACAN, J. **O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985b. (Obra original publicada em 1964).

LACAN, J. **O Seminário, Livro 20: Mais ainda**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985c. (Obra original publicada em 1972–1973).

LACAN, J. **O Seminário – Livro 4: A relação de objeto (1956–1957)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. (Obra original publicada em 1956–1957).

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. *In*: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a. (Obra original publicada em 1949).

LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. *In*: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b. (Obra original publicada em 1953).

LACAN, J. **O Seminário, Livro 9: A identificação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. (Obra original publicada em 1961–1962).

LACLAU, E. A. **A razão populista**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

LARA, A. H. **Grafite: arte urbana em movimento**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/373/2019/04/grafite-arte-urbana.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2025.

LASSALA, G. **Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador e artista Djan Ivson**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

LASSALA, G. **Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Altamira Editorial, 2017.

LAZZARIN, L. F. Grafite e o Ensino da Arte. **Educação & Realidade**, , v. 32, n. 1, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6660>. Acesso em: 12 ago. 2025.

LEAL, G. P. O. Graffiti para além dos muros: usos da rua e práticas de enfrentamento da cidade. **Enfoques**, v. 16, n. 1, p. 32-44, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/17116>. Acesso em: [data de acesso, se desejar].

LEAL, G. P. O. Ocupando o cubo branco: reflexões sobre a entrada da pichação no mundo da arte. **Revista de Antropologia**, v. 65, 2022.

LEAL, G. P. O. **Cidade: modos de ler, usar e se apropriar – A São Paulo do Graffiti**. São Paulo: Editora Funilária, 2023.

LEY, D.; CYBRIWSKY, R. *Urban Graffiti As Territorial Markers*. **Annals of The Association of American Geographers**, v. 64, n. 4, 1974, p. 491-505.

LIMA, F. N. **A questão da identidade em psicanálise: divisão e identificação**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

LIMA, P. N. P. **Protesto e Spray: O graffiti e a pichação como forma de intervenção artística e política na ditadura militar na cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2018.

LOEB, S. Prefácio. In: WAHBA, L. L. **O grafite e a psique de São Paulo: metáforas da cidade**. São Paulo: Blucher, 2019, p. 9-13.

MACEDO, M. Hip Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, L.; FRÚGOLI JR., H. (Org.). **Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos**. São Paulo: Editora 34 / FAPESP, 2016.

MAGRO, V. M. M. **Meninas do graffiti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas**. Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003.

MAIA, A.; MEDEIROS, C. P.; FONTES, F. O conceito de sintoma na psicanálise: uma introdução. **Estilos clínicos**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 44-61, jun. 2012. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-71282012000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282012000100004&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 21 out. 2020.

MARCON, F.; SOUZA FILHO, F. de. Estilo de vida e atuação política de jovens do hip-hop em Sergipe. **Revista de Antropologia**, v. 56, n. 2, p. 509-544, 2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/82540>.. Acesso em: 12 ago. 2025.

MATSUNAGA, P. S. **Mulheres no hip hop: identidades e representações**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MATSUNAGA, P. S.. As representações sociais da mulher no movimento hip hop. **Psicologia & Sociedade**, v. 20, p. 108-116, 2008.

MC SHAN; The Bridge. Compositores: Marlon Williams e Shawn Moltke. In: **DOWN by Law**. Estados Unidos: Cold Chillin' Records, 1987. LP. Faixa A3.

MEDEIROS, R. **Uma história do graffiti paulistano contada em quatro atos. In: Graffiti em SP: tendências contemporâneas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013. p. 28-49.

MELMAN, C. **Alcoolismo, delinquência, toxicomania: uma outra forma de gozar**. São Paulo: Escuta, 1992.

MEZAN, R. **Sociedade, cultura, psicanálise**. São Paulo: Blucher, 2017.

MEZAN, R. **Freud, pensador da cultura**. 8. ed. São Paulo: Blucher, 2019.

MIGUEL, M. O maio de 68 francês: sentidos e recuperações. **Revista Direito e Práxis**, v. 9, n. 2, p. 928-951, abr. 2018. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=350958338013>

MONCAU, G. Grafiteiras e pixadoras protestam no Itaú Cultural contra apagamento feminino na arte urbana. **Brasil de Fato**. 2023. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2023/07/09/grafiteiras-e-pixadoras-protestam-no-itaucultura-l-contra-apagamento-feminino-na-arte-urbana#:~:text=Dezenas%20de%20mulheres%20ocuparam%20neste,graffiti%22%2C%20montada%20no%20local.>> Acesso em: 11 de jan. 2024.

NUNES, R. J. T. **Aproximações entre psicanálise e escrita de rua**. 2018. 80 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

PAPALI, F.; VIANNA, P. V. C.; ZANETTI, V. R. Um pouco da história do graffiti e da pichação no Brasil. **Simpósio Nacional de História**, v. 29, 2017.

PELLEGRINO, H. Pacto edípico e pacto social (Da gramática do desejo à sem-vergonhice brasileira). **Folha de S. Paulo**, 1983.

PEREIRA, A. B. **Um rolê pela cidade de riscos: leituras da piXação em São Paulo**. São Carlos: EdUFSCar, 2020. 191p.

PEREZ, D. M.; STARNINO, A. O estatuto político do significante vazio: identidade coletiva, psicanálise e política. **Revista de Filosofia Aurora**, v. 33, n. 58, p. 84-104, 2021.

PICHON-RIVIÈRE, E. **O processo grupal**. 7. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2005.

PIZZINATO, A.; TEDESCO, P. de C.; HAMANN, C. Intervenções visuais urbanas: sensibilidade(s) em arte, grafite e pichação. **Psicologia & Sociedade**, v. 29, p.169-375, 2017.

POMBO, M.; BIRMAN, J. Psicanálise, precariedade e identidade na atualidade. **Psicologia em Estudo**, v. 27, p.49-67, 2022.

PONNOU, S. O sujeito na cidade: psicanálise, laço social e invenção. **Educação e Realidade**, v. 46, n. 1, p. 109-165, 2021.

POWERS, S. **The art of getting over: graffiti at the millennium**. New York: St. Martin's Press, 1999.

POSTALI, T. O hip-hop estadunidense e a tradução cultural brasileira. **Revista Cultura Crítica**, São Paulo, n. 14, p. 7-15, 2011.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Prefeitura institui o programa “São Paulo Cidade Linda”**. Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social, 2 jan. 2017. Disponível em: [https://prefeitura.sp.gov.br/web/assistencia\\_social/w/noticias/227880](https://prefeitura.sp.gov.br/web/assistencia_social/w/noticias/227880). Acesso em: 11 ago. 2025.

RAINHO, H, R. Ideários Estéticos Afro-Atlânticos e Decolonialidade: Um estudo de caso em Jean-Michel Basquiat. **Em Tempo de Histórias**, v. 1, n. 36, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempo/article/view/31249>. Acesso em: 26 jun. 2024.

RANCIERE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, J. **A partilha do Sensível**. São Paulo: 34 Ltda. 2009b.

- REINO, L. M. G.; ENDO, P. C. Três versões do narcisismo das pequenas diferenças em Freud. **Trivium**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 16-27, dez. 2011. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2176-48912011000200004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912011000200004&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 26 nov. 2025.
- RIBEIRO, P. B.; SOBRAL, A. Eu, o outro (Outro) e o vazio na constituição da representação identitária. **DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, v. 37, n. 1, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1678-460x2021370110>. Acesso em: 12 ago. 2025.
- ROCABERT, J. V. La Práctica Psicoanalítica em las megaciudades. In: TANIS, B. KHOURI, M. G. **A Psicanálise nas tramas da cidade**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009, p. 31-51.
- ROCHA, J; DOMENICH, M; CASSEANO, P. **Hip hop: A periferia grita**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- ROMÃO, S. L. F. Escrita urbana: a cidade como protagonista da resistência contra a ditadura militar Brasileira. **Temporalidades**, v. 14, n. 2, p. 372-398, 2023.
- ROSA, M. D. A psicanálise frente à questão da identidade. **Psicologia e Sociedade**, v. 10, n. 1, p. 121-128, 1998.
- ROSA, M. D. **Psicanálise, política e cultura: a clínica em face da dimensão sócio-política do sofrimento**. Universidade de São Paulo, 2015.
- ROSA, M. D; ESTÊVÃO, I. R; BRAGA, A. P. M. Clínica psicanalítica implicada: conexões com a cultura, a sociedade ea política. **Psicologia em estudo**, v. 22, n. 3, p. 359-369, 2017.
- ROSE, T. **Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America**. University Press of New England Hanover & London, 1994.
- ROUANET, S. P. O impacto da psicanálise na cultura e da cultura na psicanálise. **Revista Brasileira de Psicanálise: Febrapsi, 50 anos**, p. 34-53, 2017.
- SAFATLE, V. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2019.
- SAFATLE, V.; JÚNIOR, N. da S.; DUNKER, C. (org.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. São Paulo: Autêntica, 2021.
- SAFATLE, V. Introdução – Em direção a um novo modelo de crítica: as possibilidades de recuperação contemporânea do conceito de patologia social. In: SAFATLE, V.; JUNIOR, N. da S.; DUNKER, C. (org.). **Patologias do Social**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023, p. 7-33.
- SANTAELLA, L. O corpo como sintoma da cultura. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 1, n. 2, p. 139-157, 2004.
- SANTOS, J. L. **Negro, jovem e hip hopper: história, narrativa e identidade em Sorocaba**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Marília, 2011.

SANTOS, R. J. V. dos. **A solução do sintoma ou o sintoma como solução? Do sujeito em questão para a psicanálise, medicina e educação.** Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

SAURET, M. Psicanálise, psicoterapias, ainda... **Estud. pesqui. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, abr. 2008. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1808-42812008000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812008000100004&lng=pt&nrm=iso) Acesso em: 28 dez. 2023.

SHAPIRO, R. *Artification as process.* **Cultural Sociology**, v. 13, n. 3, p. 265-275, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1749975519854955>. Acesso em: 13 ago. 2025.

SILVA, A. C.; RUDGE, A. M. Construindo a noção de sintoma: articulações entre psicanálise e pragmática. **Psicologia USP**, v. 28, n.2, p. 224-229, 2017.

SILVA, G. G. da; VACCO, L. L.; FREIRE, R.; GONÇALVES, M. M. A arte de Romero Britto: uma aproximação estratégica. **DAPesquisa**, v. 11, n. 16, p. 159–175, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6986>. Acesso em: 13 ago. 2025.

SILVA-E-SILVA, W. A história do desenvolvimento do grafite urbano contemporâneo nos Estados Unidos de 1965 a 1979. **(SYN) THESIS**, v. 7, n. 2, p. 217-229, 2016.

SILVA, R. L. E. Escutando a adolescência nas grandes cidades através do grafite. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 24, n. 4, p. 2-11, 2004.

SNYDER, G. **Graffiti lives: beyond the tag in New York's urban underground.** New York: New York University Press, 2009.

SOARES, T. N. O difícil combate: as pichações como um problema de ordem política e social em Recife durante a ditadura civil-militar. Recôncavo: **Revista de História da UNIABEU**, v. 5, n. 8, p. 72-95, 2015.

SOARES, T. N. Gritam os muros: “anistia ampla, geral e irrestrita”. **Revista Tempo e Argumento**, v. 8, n. 17, p. 350-383, 2016.

STARNINO, A. Sobre identidade e identificação em psicanálise: um estudo a partir do Seminário IX de Jacques Lacan. **Doispontos**, v. 13, n. 3, 2016.

TANIS, B. Cidade e subjetividade. *In*: TANIS, B.; KHOURI, M. G. **A Psicanálise nas tramas da cidade.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009, p. 17-29.

TAVARES, B. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 25, n. 2, p. 309-327, ago. 2010. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922010000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922010000200008&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 28 jan. 2020.

TOLEDO, R. P. São Paulo e as águas. *In*: TANIS, B.; KHOURI, M. G. **A Psicanálise nas tramas da cidade.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009, p. 69-78.

VANIER, A. O sintoma social. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 5, n. 2, p. 205-217, jul. 2002.

WAHBA, L. L. Arte e cultura. **Revista Junguiana**, n.26, p. 72-78, 2008.

WAHBA, L. L. **O grafite e a psique de São Paulo: metáforas da cidade**. São Paulo: Blucher, 2019.

WAINER, J. **Pixo**. Documentário, 2014. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em: 5 ago. 2025.