



v. 6, n. 2 – ISSN 2316-395X

# Narrativas de grafite e expressividade subalterna na pós-modernidade

## Graffiti narratives and subaltern expressivity in postmodernity

## Narrativas de graffiti y expresividad subalterna en la posmodernidad

---

Pedro Jorge Lo Duca Vasconcellos<sup>1</sup>  
Julio Cesar de Lima Bizarria<sup>2</sup>  
Leonardo Perdigão Leite<sup>3</sup>

---

**Resumo:** Este trabalho visa explorar as maneiras pelas quais os grafites se enquadram nos modos de narração e construção de laços de sociabilidade e memória na pós-modernidade. Na esteira do pensamento de autores de filiação pós-moderna,

---

<sup>1</sup> Bacharel em Museologia, mestre e doutorando em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

<sup>2</sup> Bacharel e licenciado em História, mestre e doutorando em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Unirio.

<sup>3</sup> Bacharel em Museologia, licenciado em Pedagogia, mestre e doutorando em Psicologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

voluntária ou não, propõe-se analisar as narrativas fragmentárias nas quais prevalecem histórias locais de grupos antes vistos como subalternos. Com um acesso ampliado às tecnologias de comunicação, parece haver uma emergência de vozes outrora silenciadas sob o *status quo* oficial, com uma crescente variedade de visões de mundo de tais grupos na pós-modernidade. A disseminação dessas vozes não mais favorece a história como um conjunto de  *fatos* concretos estabelecidos por um saber legítimo, mas como um número de  *fábulas* que animam uma renovada expressividade subalterna.

**Palavras-chave:** grafite; pós-modernidade; subalternidade.

**Abstract:** This paper seeks to explore the ways in which graffiti art may fit the modes of narration and construction of memory and social identities in postmodernity. Following the thought of the authors of postmodern adhesion, whether voluntary or not, it proposes to analyze the fragmentary narratives portraying local histories of groups then perceived as subaltern. With an increased access to communication technologies, there seems to be an emergence of voices that used to be silenced under the official *status quo*, along with an increasing variety of worldviews in postmodernity. The dissemination of such voices no longer favors history as a set of concrete facts established by a legitimate knowledge, but as a number of  *fables*, which stir a renewed subaltern expressivity.

**Keywords:** graffiti; postmodernity; subalternity.

**Resumen:** El presente estudio tiene como objetivo explorar las formas en que los grafitis se encajan en los modos narrativos y construcción de lazos de sociabilidad y memoria en la posmodernidad. Siguiendo la idea de los autores de filiación posmoderna, voluntaria o no, propone analizar las narrativas fragmentarias que retratan historias locales de grupos entonces percibidos como subalternos. Con un mayor acceso a las tecnologías de comunicación, parece haber un surgimiento de voces que solían ser silenciadas bajo el *status quo* oficial, junto con una creciente variedad de visiones del mundo en la posmodernidad. La difusión de tales voces ya no favorece a la historia como un conjunto de hechos concretos establecidos por un conocimiento legítimo, sino como un número de fábulas que suscitan una renovada expresividad subalterna.

**Palabras clave:** grafiti; posmodernidad; subalternidad.

## INTRODUÇÃO

Este artigo propõe-se a analisar e discutir os conceitos de cultura e pós-modernidade, assim como a tecer relações com as intervenções urbanas contemporâneas, mormente o grafite e a pichação. Para isso, valemo-nos de escritos de autores de diversas áreas, como filosofia, sociologia e arte. O objetivo é discutir sobre os usos e possibilidades que o grafite possui nos dias atuais e explicitar que esta é uma manifestação plural, com várias facetas, que variam com a dinâmica local e de acordo com a lógica a que está submetida – se tutelado/institucional ou sem tutela/marginal. Não é de nosso interesse fazer uma *classificação*

*taxonômica* – nos termos apresentados por Gándara (2004), como se verá adiante – das manifestações de arte urbana. Dessa forma, o texto foi pensado de maneira transdisciplinar e dividido em eixos que versam sobre a cultura, a pós-modernidade, a cultura na pós-modernidade, o grafite pós-moderno e as relações entre grafite e instituições de arte.

A cultura, nas últimas décadas, vem passando por um intenso processo de transformação em suas bases, ocupando um novo lugar na discussão dos grupos sociais e suas expressões de identidade. O termo “alta cultura”, ainda que seja amplamente utilizado, sofreu transformações. As fronteiras que antes separavam de maneira fixa a cultura popular e a erudita enfraqueceram-se, sugerindo a existência de um processo de homogeneização e padronização cultural, sobretudo na figura controversa da indústria cultural. No entanto, por trás desse movimento, operam formas de particularismo que problematizam as referências de um mundo cultural globalmente homogêneo. Ademais, torna-se cada vez mais difusa a ideia de que as culturas nacionais, as representações longevas que procuram abarcar todas as diferenças no interior de um território geográfica e simbolicamente delimitado, não possuem a referencialidade de outrora. As forças globalizantes, dessa forma, produzem novos meios de representações e identificações culturais. Não estamos mais nos tempos em que a cultura era concebida como um sistema completo e coerente de explicação do mundo:

Terminaram, igualmente, as grandes épocas de oposição entre cultura popular e cultura erudita, entre “civilização” das elites e “barbárie” do populacho [...]. Não mais o cosmo fixo da unidade, do sentido último, das classificações hierarquizadas, mas o das redes, dos fluxos, da moda, do mercado sem limite nem centro de referência (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 7-8).

Com as intensas trocas e fluxos proporcionados pela globalização, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, a indústria cultural passou a caracterizar um dos fenômenos mais expressivos em escala mundial, já que seus produtos (cinema, rádio, televisão, revistas) passaram a fazer parte da vida das pessoas com mais intensidade. Edgar Morin entende que, nesse processo, há uma mescla dialógica de padronização e criação, em que os elementos tidos como da “alta cultura” são ressignificados e, assim, por outros meios, passam a fazer parte da vida dos grupos que até então não tinham acesso a esses produtos culturais. A relação entre padronização e invenção “nunca é estável nem parada, ela se modifica a cada nova obra, segundo relações de forças singulares e detalhadas. [...] enfim, existe uma zona marginal e uma zona central da indústria cultural” (MORIN, 1975, p. 33).

Com a difusão da cultura, vários grupos emergiram do silêncio e reivindicaram voz ativa na sociedade. Suas diferenças agora se dão em termos mais fluidos (étnicos, religiosos, locais, linguísticos etc.). Nesse jogo cultural em que as barreiras desvanecem, a cultura institucionalizada dos Estados nacionais também é posta em xeque. Outrora o grande operador dos conjuntos simbólicos que deveriam representar o corpo coletivo, procurando elementos de interesse comum na sociedade, o Estado não é mais o exclusivo propagador da cultura, chancelado por seus equipamentos, como museus, bibliotecas e monumentos no espaço público. Procurando selecionar elementos imperecíveis, longevos e universalizantes, o Estado precisa agora partilhar sua força referencial com outros meios de propagação cultural, sobretudo as mídias, os mercados culturais e os grupos minoritários e suas demandas.

Para Canclini (2013, p. XIX), nesse tocante, a cultura contemporânea é definida por processos de hibridização, aqueles “nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Dessa forma, torna-se cada vez mais problemático apontar para a ideia de uma cultura pura, livre de qualquer contato com outras culturas e suas possíveis combinações, o que dá vida a novas

formas culturais. Se outrora a burguesia procurava diferenciar-se daquelas manifestações pautadas pela funcionalidade da vida prática e concreta, ressaltando os valores estéticos e abstratos da cultura, como se verifica nas obras de arte dos museus, agora esse pensamento categorizante precisa ir mais fundo, pois a cultura de massa já não pode mais ser enxergada estritamente sob essa ótica da diferenciação classista, abrindo espaço a formas culturais antes tão díspares que agora se relacionam e dão vida a combinações híbridas.

Esse momento de transição de culturas, com suas fronteiras bem definidas e de um Estado censor-curador, é o que podemos chamar de pós-modernidade. Tal termo não se refere a uma etapa sucessiva da história social, mas a uma problematização daquilo que se convencionou chamar de modernidade – não a extinção de uma fase em detrimento da posterior, mas a convivência de vários elementos e manifestações culturais de múltiplos grupos num mesmo período.

Quanto mais o mundo se globaliza, mais os particularismos e as exigências identitárias ganham relevo, induzindo uma nova relação entre cultura e política. [...] Quanto menos a luta de classes ocupa o foco central que ocupava, mais se afirma um processo de fragmentação cultural de um gênero novo, demandas de direitos particularistas reconhecidos no espaço público, assim como problemáticas morais plurais (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 26-27).

As formas de silenciamento que outrora tocavam esses grupos permitiram a pesquisadores pós-coloniais, com base no pensamento de Antonio Gramsci, defini-los como subalternos. A proposta de trazer à luz a voz e a consciência das populações subalternizadas, porém, enfrentaria as dificuldades inerentes ao falar por outrem: entre os membros do próprio grupo de estudos da subalternidade<sup>4</sup>, Gayatri Spivak (1998) alertava para o fato de que o objetivo político e científico de seus pares era desafiado pela possibilidade de, a despeito das melhores intenções, falar-se sempre *em lugar* dos grupos a quem se buscava, pelo revisionismo histórico, redimir, pois “o intelectual radical ocidental é apanhado ora em uma escolha deliberada pela subalternidade, devolvendo aos oprimidos a própria subjetividade expressiva que critica, ora, ao contrário, em uma total impossibilidade de representação” (SPIVAK, 1998, p. 17). A crítica de Spivak, talvez mais problemática nos anos 1980, quando os efeitos expressivos da globalização não haviam sido plenamente estabelecidos, permanece um desafio relevante para pesquisadores dispostos a tanger uma consciência dos grupos subalternizados e marginalizados, mas sem incorrer em práticas de pesquisa que reproduzam e reforcem os silenciamentos. No século XXI, contudo, parece razoável propor que a pós-modernidade oferece as possibilidades técnicas e políticas de esses mesmos grupos articularem seus discursos sem a mediação acadêmica ou, ao menos, o fazerem apropriando-se ativamente dela, de sorte que escapem mais facilmente das aporias dos estudos subalternos e dos problemas da representação.

Na difusão e hibridização das culturas, na mistura que provoca um abalo dos sistemas fechados e fixos entre erudição e folclore, a cultura é apropriada e evidenciada por múltiplos grupos que não mais se sentem representados por projetos culturais totalizantes, que selecionam eventos marcantes do passado para dar sentido ao presente e predizer o futuro. Nesse cenário, os museus não são mais os lugares privilegiados para que a cultura de uma

<sup>4</sup> O grupo de estudos da subalternidade é um coletivo de pesquisadores formado no início dos anos 1980, na Índia, em torno dos historiadores Ranajit Guha e Dipesh Chakrabarty. Inicialmente dedicado à revisão da historiografia indiana pela perspectiva das chamadas classes subalternas diante do imperialismo britânico, o grupo passou a contar com especialistas de vários outros campos disciplinares e regiões do mundo, assumindo gradualmente novos objetos e consolidando-se como abordagem transdisciplinar.

nação seja exibida e mitificada, contada pela visão de mundo dominante. Não mais os grandes acontecimentos de interesse comum, mas aqueles eventos presentes e efêmeros ligados aos pequenos grupos no seu cotidiano ordinário. A história não seria mais contada de maneira linear, mas entretecida num mosaico de acontecimentos e visões de mundo.

## CULTURA NA PÓS-MODERNIDADE

No fim dos anos 1970 o filósofo Lyotard (2011, p. XVIII) afirmou que os tempos contemporâneos são marcados pela “incredulidade em relação aos metarrelatos”, ou seja, havia uma descrença quanto aos grandes discursos estáveis que possuíam pretensões atemporais e universalizantes e que, em sua totalidade, situavam as sociedades no passado e prediziam seu futuro por meio de um saber absoluto legitimado pela ciência moderna, sobretudo pelos discursos filosóficos. Os ideais de verdade, emancipação do homem, crescimento da riqueza, progresso, razão e totalidade são alguns dos elementos metanarrativos que entram em crise na sociedade contemporânea e passam a ter sua validade universal questionada pela crítica pós-moderna. Para o autor, os grandes discursos do pensamento moderno resultaram apenas em catástrofes totalitárias e violentas de Estado, como no nazismo e no stalinismo; a tarefa de desembaraçar-se das metanarrativas seria condição saneadora em termos civilizacionais, capaz de afastar o perigo de semelhantes tragédias no futuro.

No período do pós-guerra, alterar-se-iam as regras do jogo. Essas novas tecnologias, segundo Lyotard (2011), acabaram deslegitimando, por sua intensa circulação de conhecimento e o acesso imediato de cada indivíduo, os saberes totalizantes e um ideal de verdade absoluto. A produção e a seleção de conteúdo não apenas foram descentralizadas, mas apropriadas por uma variedade quase infinita de atores políticos. No âmbito cultural, o impacto desses deslocamentos, por meio dos novos fluxos comunicacionais e regimes narrativos, é a multiplicação e disseminação de histórias sem a necessidade do selo legitimador dos catedráticos; não se vive mais num mundo no qual a cultura funciona como um sistema universalizante e coerente da explicação de todas as coisas, mas num mundo de colagens culturais. Como inevitável corolário desse fenômeno há um colapso das estáveis e sólidas hierarquias do conhecimento e da cultura de elite<sup>5</sup>. Sem a validade universal que pretendiam ter antes, os discursos universalizantes e emancipatórios cedem a uma já latente “atomização” do social em flexíveis redes de jogos de linguagem”, imagem que “pode parecer bem afastada de uma realidade moderna que se representa antes bloqueada pela artrose burocrática” (LYOTARD, 2011, p. 31). A partir de então, sob o impacto dessa atomização social e dos saberes, cada grupo carrega consigo suas histórias e ideologias.

A redação de Lyotard situa-se na antevéspera de uma acelerada produção cultural e memorialística no exterior dos grandes agenciamentos estatais e acadêmicos. Antes mesmo que explodissem no que Andreas Huyssen (2003, p. 18), nos anos 1990, denominaria *memory boom*, as narrativas que se acreditava viverem no horizonte do esquecimento assumiram, para seus produtores, um poder de sedução e uma capacidade integrativa que as colocavam acima e além da história científica. Mesmo em situações limite de opressão, como aquelas identificadas na singularidade do holocausto, um conjunto de *memórias subterrâneas* aguardava, recolhido no silêncio traumático ou enunciado à boca pequena nos lares dos sobreviventes, a “hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas” (POLLAK, 1989, p. 5). A multiplicação desses relatos e a emergência dessas memórias, particularmente durante a sucessão de gerações, assumiam liberdades estranhas à historiografia acadêmica, ao passo

<sup>5</sup> Decerto, a oposição entre cultura popular e erudita, hoje sabidamente descabida, incomoda os autores mais sensíveis já há bastante tempo; remetemos o leitor, aqui, à elegante hipótese da *circularidade cultural* desenvolvida por Carlo Ginzburg (2007).



que as memórias “vivas por tabela” (POLLAK, 1992, p. 202) submetiam o passado a um processo de ruído criativo, aberto a uma cultura do presente. Com efeito, mesmo em contextos nos quais a memória de grupos subalternizados permanece silenciada, preterida ou incapaz de lograr uma enunciação literal, sua presença ainda se presta aos mecanismos psicossociais da sublimação, como identificara Paul Gilroy no caso da música popular negra de língua inglesa, que atualiza em tramas de amor e reveses pessoais a experiência traumática da escravidão (GILROY, 1993, p. 201).

É nesse contexto de fragmentação que o filósofo italiano Gianni Vattimo (1992) afirma ser a sociedade contemporânea caracterizada, principalmente, pela comunicação generalizada, permitindo que as outrora subculturas, até então marginalizadas, tenham possibilidades concretas de *tomar* a palavra. Ao contrário das teses apocalípticas de homogeneização e novas formas de dominação pelos meios de massificação cultural, Vattimo (1992, p. 11) entende que os meios de comunicação de massa “se tornaram os elementos de uma grande explosão e multiplicação de [...] visões de mundo”. É só assim que a expansão contínua das comunicações produz aquilo que o autor define como uma pluralização irresistível e projeta a voz de grupos subalternizados na produção cultural pós-moderna, determinando uma nova “economia política da cultura, da produção cultural proliferante, indefinidamente renovada” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 8). Uma manifestação que apresenta bem essas transformações socioculturais é o grafite, forma de expressão global de mais de uma origem<sup>6</sup>. Efêmera, liga-se aos pequenos grupos e suas histórias presentes; capilar, deriva continuamente seus próprios dialetos locais em formas e estilos heterogêneos.

## GRAFITE PÓS-MODERNO

Nesse cenário é que o grafite se apresenta na forma como o conhecemos hoje: escritural ou imagético, institucionalizado ou contestatório, percebido como arte ou poluição. Suas várias manifestações contemporâneas, inclusive as da chamada pichação, possuem estreitas e complexas relações, ao contrário da contraposição essencialista que ficou convencionalizada no imaginário coletivo entre essas formas de intervenção na paisagem urbana. Ademais, da mesma forma que o grafite, a pichação também possui um marco de atuação na história das civilizações, sendo um dos meios utilizados para a descrição de eventos históricos em murais; ao lado do grafite, tornou-se também uma forma de expressão. Tanto um como o outro encontram suas origens contemporâneas no maio de 1968 e no grafite americano, ligado à estética *hip-hop* (SILVA-E-SILVA, 2011; GITAHY, 1999). Em muitos casos, grafiteiros atuam como pichadores e vice-versa, demonstrando os pontos de contato entre ambas as manifestações<sup>7</sup>. Desse modo, seguindo sobretudo com o trabalho de Gándara (2004), entendemos que o grafite e seus correlatos (pichação, *tag*, *throw up*, *bomb* etc.), embora possuam especificidades em suas formas de atuação e produção e mereçam receber

<sup>6</sup> Para uma revisão sucinta das formas históricas de grafismo que convergem para o grafite hodierno, remetemos o leitor a Silva-e-Silva (2011), que identifica o movimento de grafite contemporâneo a maio de 1968 e ao movimento *hip-hop* dos anos 1970. Já Gándara (2004) toma como antecedentes históricos as inscrições parietais descritas na Bíblia, enquanto Ganz (2008), ainda mais remotamente, considera como grafites as inscrições na caverna de Lascaux. Esses autores, porém, concordam não ser por acaso que tal expressão cultural tenha ganhado as ruas no mesmo momento da emergência pós-moderna.

<sup>7</sup> No Rio de Janeiro, muitos grafiteiros continuam a realizar pichações, e alguns saíram desse movimento para se dedicar somente ao grafite, entre eles Kadu, Bla e Eco. Mas é preciso salientar que não há uma hierarquia entre as práticas, ou seja, o grafite não é uma “evolução” da pichação como é disseminado pela mídia, pelo poder público e pelo senso comum.

classificações, se encontram num conjunto que afasta, nas palavras da autora argentina, *distinções taxonômicas*<sup>8</sup>. Portanto, para os propósitos de nossa argumentação, mais do que especificar aspectos idiossincráticos em cada classificação interventiva, intenta-se demonstrar como essas formas expressivas se vinculam aos tempos pós-modernos.

Silva-e-Silva (2011, p. 22) considera que a explosão do imaginário em maio de 1968 “atribuiu à inscrição urbana poder e difusão”. Sua forma de expressão revela o aspecto crítico, reivindicatório e explorador do espaço em que se encontra cada grupo. Não existe lugar específico para manifestações – a cidade sem centro de referência, marca dos tempos contemporâneos. Toda a urbe passa a ser o suporte para as formas de expressão das *tribos urbanas* (MAFFESOLI, 2010). Na avaliação do sociólogo, o mundo em que vivemos hoje não é prospectivo, mas vivido no instante. É dessa forma que o território local, seja qual for sua dimensão, podendo ser um bairro, um conjunto habitacional, as ruas vizinhas, uma esquina, se configura como tantos territórios quantos sejam os grupos que se coloquem a partilhá-lo. É essa ligação afetiva imediata com o território que serve de base para a formação da memória coletiva, pois a emergência de uma multiplicidade de pequenas ideologias – resultante da dispersão das narrativas modernas – afeta diretamente as formas de viver em grupo, com suas participações coletivas que se materializam no presente:

A proximia simbólica e espacial privilegia o cuidado de deixar seus rastros, quer dizer, de testemunhar sua perenidade. Esta é a verdadeira dimensão estética de tal ou tal inscrição espacial: servir de memória coletiva, servir à memória da coletividade que a elaborou. A partir daí, é verdade, essas inscrições podem sofrer análises estéticas *stricto sensu*, e, nesse sentido, se tornam obras da cultura. Mas é preciso não esquecer que elas ultrapassam, e de muito, o que frequentemente é apenas uma redução abstrata e intelectual. Dentro dessa perspectiva, a catedral não vale mais do que a decoração *kitsch* de um loteamento de periferia, e os *graffiti* ou pichações urbanas podem ser comparados às pinturas das cavernas pré-históricas (MAFFESOLI, 2010, p. 220).

Sem as grandes referências, cada grupo passa a expressar consigo suas ideologias, escolhas, gostos, estilos de vida, formando um imenso mosaico de ajuntamentos, vinculados por questões que ultrapassam a racionalidade instrumental. O fim da história totalizante deu margem a inúmeras histórias e memórias particulares que são reivindicadas e materializadas de diversas formas, como o grafite. A ênfase que Lyotard (2011) concede para a dissolução das hierarquias no campo da legitimação do saber Maffesoli (2010) transfere para o social e suas transformações; dessa forma, o seu entendimento é de que, enquanto a modernidade privilegiou a verticalidade nas relações sociais, o período contemporâneo é marcado por sua horizontalidade.

Assim como as tribos se configuram na imagem de um mosaico, o grafite é uma manifestação que reflete essa fragmentação, pois se pauta por um deslocamento decisivo das hierarquias – há, se muito, uma deriva horizontal na qual os agentes atuam, eventualmente, reivindicando privilégios e distinção em um mercado simbólico. Conforme argumenta Nicholas Ganz (2008), a configuração singular de pobreza e riqueza no tecido urbano nova-iorquino foi um território fértil para o crescimento dessa arte. Ganz sugere que o desenvolvimento tecnológico foi fundamental para que esse fenômeno cultural fosse disseminado nas metrópoles contemporâneas, colocando em contato vários grafiteiros e seus trabalhos. O resultado disso é que, “antes da revolução da internet, diferentes continentes,

<sup>8</sup> Uma das tentativas de manter a distinção e as hierarquias entre grafite e pichação encontra-se na Lei Federal n.º 12.408/2011, no entanto o texto evita assentar os termos da distinção, concentrando-se no aspecto da autorização.

idades e até mesmo bairros possuíam suas próprias culturas de grafite. Essas diferenças locais, de certa forma, existem até hoje, mas têm sido inspiradas por estilos de todo o mundo” (GANZ, 2008, p. 10).

Tais trocas permitem que as técnicas e os materiais do grafite se disseminem por todo o globo, influenciando vários grupos de grafiteiros, mas é ainda prioritariamente em âmbito local que a criatividade e a espontaneidade se manifestam. Reivindicações endógenas, críticas sociais, representações ligadas a sociedades específicas e suas demarcações territoriais inscrevem-se sobre formas globais de atuação e produção de discurso; tudo isso, de fato, remete ao local. Na mesma linha de raciocínio de Maffesoli, Nelson Brissac afirma que os grafites produzidos pelos grupos contemporâneos se definem como

uma operação de reconquista do território urbano, movido contra as regulamentações administrativas e a urbanização excludente do capital. São manobras de guerrilha urbana: avançam à noite para recuar durante o dia, desviam de obstáculos para penetrar por outras frestas, reinventam constantemente novas economias e táticas de ocupação. Seus ataques consistem em sitiar e invadir espaços, cortar as vias de comunicação e estabelecer linhas de fuga (BRISSAC, 2003, p. 426).

Os grupos, portanto, possuem estreita relação com sua base territorial, e o grafite aparece como uma das expressões que materializam esse vínculo afetivo e o sentimento de pertencimento. Ao se expressar, o grupo delimita seu território e, assim, confirma sua existência. Essa disputa, por outro lado, exhibe diferentes matizes de altruísmo e egoísmo: de modo geral, ao contrário da pichação, que consiste normalmente em assinaturas individuais, o grafite demanda certo número de pessoas e certo limiar de empatia para que sua ação seja construída de forma mais rápida e, ao mesmo tempo, funcione como um mecanismo de identidade coletiva na luta cotidiana por expressar livremente suas manifestações num determinado espaço<sup>9</sup>. O aspecto gregário das produções do grafite equilibra uma tendência intrínseca e caracteristicamente pós-moderna delas à efemeridade. Se não vivemos mais em uma sociedade prospectiva, que sonha um futuro ideal, mas em uma sociedade que se desenrola num eterno presente, o grafite espelha esse efêmero e suas manifestações<sup>10</sup>, no aqui e agora, ou seja, uma manifestação tão dinâmica e ativa quanto a própria sociedade, sempre em constante mutação. É uma forma de linguagem fluida, espontânea, que acaba por sintetizar as modificações das cidades, pois ela mesma se altera junto com o espaço público, ajudando a revelar a história e o comportamento dos diversos grupos sociais.

<sup>9</sup> Apesar de normalmente se pautar em marcas individuais, existem práticas de camaradagem na pichação que passam pelo pé-pé, que consiste na subida de um praticante nos ombros de outro para alcançar lugares mais altos e o agrupamento de sujeitos em siglas que os identificam. A título de curiosidade podemos citar, no Rio de Janeiro, o Esquadrão Suicida (ES), os Terroristas da Madrugada (TM), a Confraria do Charpi (CC), o Vício Rebelde (VR), entre outros.

<sup>10</sup> Atualmente há uma vertente preservacionista que tenta proteger os trabalhos dos grafiteiros, sobretudo os fomentados pelo Estado ou pela iniciativa privada, entretanto os trabalhos que não são feitos nessa lógica corporativa não possuem nenhuma garantia de conservação. Gándara (2004) salienta que a efemeridade é uma das características principais dos grafites não corporativos. A título de curiosidade, o apagamento de grafites e a confecção de novos painéis foram realizados recentemente no Projeto Cidade Linda, na cidade de São Paulo. Após uma cruzada apagando um corredor de grafite financiado pela administração anterior, o prefeito inaugurou o que chamou de Museu de Arte de Rua. No Rio de Janeiro, remetemos o leitor ao trabalho de Fernanda Rodrigues (2015), que analisou as complexas controvérsias envolvendo a restauração dos murais sobre as chamadas “casas-tela” do Museu de Favela, no Morro do Pavão-Pavãozinho.



Ao contrário de outros meios de expressão baseados em sua durabilidade e estabilidade, o grafite absorve a fragmentação das formas e mistura elementos. Muitas vezes, ao ocupar espaços ilegais e a céu aberto, sua permanência torna-se problemática, pois os desenhos nos muros são substituídos por outros, apagados pelos órgãos públicos, pelos responsáveis da propriedade ou pelas intempéries climáticas. O registro fotográfico e sua transmissão via multimeios são instrumentais nesse contexto.

A questão da temporalidade do grafite está indissolivelmente associada ao aspecto institucionalizante e formalista do Estado e do mercado. Cada vez mais se percebe a absorção dessa forma de expressão imagética pelos meios oficiais, problematizando suas particularidades de transgressão, criação e efemeridade, a ver pela reação das instituições culturais e museológicas a seguir.

## INSTITUIÇÕES MUSEAIS E GALERIAS DE ARTE

A questão do poder das instituições de cultura, entendidas aqui como centros culturais, museus e galerias de arte, que exercem influência na produção e conceituação da arte contemporânea, relaciona-se singularmente com a proliferação narrativa da pós-modernidade e o tratamento museológico do grafite.

No estado do Rio de Janeiro, pelo Decreto Executivo n.º 42.306, é digna de destaque a previsão de incluir nos acervos museológicos elementos que visem “propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer” (ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2010, p. 1). Essa diretriz mostra a permeabilidade do estado à mudança no sentido e na importância dada aos museus, que permite a existência de iniciativas como o Museu de Favela (MUF) e o Museu da Maré. Na cidade de São Paulo, o Museu Aberto de Arte Urbana (Maau), que ocupa as pilastras de um viaduto no bairro de Santana, teve sua curadoria confiada a dois grafiteiros locais, Binho Ribeiro e Chivitz.

No projeto, além das obras nas pilastras dos viadutos, há uma nova iluminação para o espaço, assim como uma ciclovia e um corredor verde. A proposta de revitalização foi feita aos moradores do local, que apoiaram o movimento, visto que o espaço lhes parecia negligenciado pela administração pública. Nota-se que a iniciativa buscou a participação e a integração da população local com o museu. Os grupos ligados à cultura *hip-hop* aproveitam um contexto no qual as cidades passam a possibilitar outras formas discursivas, que contrariam a imagem oficial. O grafite atua como uma das ferramentas discursivas dessa deriva narrativa.

Muitos museus tradicionais ainda encontram dificuldades em absorver a riqueza desse fenômeno e a moldar-se em um pensamento museológico mais congruente com princípios democráticos, o que causa um congelamento das instituições museais e o afastamento de grande parte do público, que não se vê representado ou querido por eles. São museus para a fruição da burguesia entediada, em dias de chuva, escrevia Valéry (2008). Lipovetsky e Serroy (2011, p. 25) observam uma comercialização cada vez maior da cultura, “acabando com certas dicotomias como alta e baixa cultura, a arte e o comercial, o espírito e o divertimento”. A arte torna-se comercial; constitui um mercado que movimenta uma grandeza de recursos humanos e financeiros e é consumida de maneira semelhante a um *fast-food*, ou seja, consumida como qualquer outro produto mais comum.

Lipovetsky e Serroy (2011, p. 92) desenvolvem a ideia de que as obras arquitetônicas, as artes e os museus passaram a fazer parte do que chamam de turismo cultural, que consiste em “produtos chamarizes particularmente rentáveis pelas agências que os comercializam e pelos organismos que os administram; e eles dão ao turista que percorre o mundo de guia cultural na mão uma sensação de ganho intelectual e artístico”. Característica dessa

vertente turística é prover experiências únicas aos visitantes-consumidores. Surge, então, um potencial lucrativo ao percorrer as cidades e suas obras de arte a céu aberto. Notamos, por conta disso, locais onde o grafite se institucionaliza, ou seja, recebe fomento, liberação e divulgação. A região onde foi construída a Arena Corinthians encartava, quando da composição deste texto, “o maior corredor de grafite a céu aberto da América Latina”. A elaboração envolveu uma seleção feita por alguns curadores, a maioria grafiteiros, embora houvesse restrições no que tange às obras, com uma série de elementos não incorporados, a despeito de a curadoria afirmar que todos estariam livres para criar e seguir seu estilo. Outro exemplo de exploração do grafite como produto cultural pode ser visto na Praça Mauá, na cidade do Rio de Janeiro, revitalizada para os Jogos Olímpicos, que conta com murais de Eduardo Kobra, Panmela Anarkia, Carlos Acme e outros. A institucionalização do grafite, que seduz seus artífices com a ideia de que estão conquistando um espaço, pode facilmente reforçar, por outro lado, a estigmatização dos que não foram acolhidos pela graça do censor-curador, além de aviltar o quinhão dos agraciados com a marca de “subalternos de estimação”<sup>11</sup>.

O grafite marginal, por outro lado, que aceita o desagravo e o estigma, reveste-se de uma potência que alcança bem mais raramente seus colegas “de Estado”. Cedar Lewisohn (2009, p. 127) chega mesmo a afirmar que o melhor da arte urbana e do grafite aparece nas peças ilegais, feitas contra o Estado: é que elas expressam *outros* projetos do que significa uma cidade linda. Conforme aponta Franco (2013, p. 174), a “piXação”<sup>12</sup>, apesar de associada a atributos negativos, “responde positivamente ao que é configurado pela segregação, especulação imobiliária e insegurança da cidade. Os pixadores constituem uma organização social complexa para assegurar a vida em múltiplas interações”.

A marginalização de práticas artísticas em nome de uma estética *clean* mostra que os ideais de padronização da modernidade ainda têm força em nossas metrópoles. Nesse ponto, podemos citar Lefebvre (2001, p. 57), ao considerar que “os atos ou acontecimentos produtores dessa realidade (urbana), enquanto formação e obra social, escaparam ao conhecimento. Produzir, nesse sentido, é criar: trazer para a luz do dia ‘alguma coisa’ que não existia antes da atividade produtora”.

Por esse viés, os gestores e administradores das cidades — muito ligados a um desejo de controle das ações — não consideram manifestações culturais que fogem aos padrões estabelecidos e que, por isso, não são entendidos em suas peculiaridades. Para Maffesoli (2014, p. 22), “o racionalismo exacerbado que esteve em ação na vida social, econômica, política, tem efeitos totalmente destruidores”. O sociólogo considera que o medo dos excessos e da desordem leve a um imobilismo embrutecedor<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Na contramão do fomento aos grafites, há aqueles que, por conveniência, chamamos de “marginais”. Tal estilo se conserva mais próximo às origens do grafite *hip-hop*, uma vertente crítica mais forte, e mantém seu caráter transgressor. Essa modalidade dialoga com a cidade da mesma forma que o institucional, mas normalmente sem autorização prévia. É o que Gándara (2004) chama de grafite *não-corporativo*. Além disso, dialoga mais com as pichações e outras manifestações urbanas que normalmente são apagadas, ao contrário dos grandes murais institucionalizados, que são protegidos e conservados.

<sup>12</sup> Franco (2013) explica que a adoção do termo piXação é um mecanismo de distinção dos piXadores atuais das manifestações políticas ou de cunho pornográfico, como no caso de banheiros.

<sup>13</sup> O termo “desordem”, para os nossos propósitos, não significa ausência de regras ou caos, mas sim lógicas e racionalidades próprias aos grupos que liberam suas potencialidades criadoras que não seguem ao instituído.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho ensaiou uma análise das transformações e dos deslocamentos ocorridos no universo cultural do período pós-guerra e como os grafites seriam, em seu conjunto, uma expressão particularmente própria da pós-modernidade. A divisão outrora fixa entre alta e baixa cultura cede espaço para uma cultura disseminada globalmente pelo mercado cultural. Contudo, embora essa difusão procure produzir aspectos de padronização e homogeneidade, é possível extrair elementos particularistas, que persistem como dialetos e idioletos de códigos mundiais. Os grafites simbolizam essa dialética do global e do local de modo singularmente pertinente. Para um mundo em que a qualidade da arte e das relações sociais está baseada menos na perenidade e na totalidade do que numa presentificação e intensas mudanças, o grafite emerge como uma fonte de expressão desse momento, já que a transitoriedade e a localidade lhe são imanentes.

Apesar de ter sido englobado por um mercado de arte que visa preferencialmente ao lucro e pelos museus e galerias, instituições que ainda definem o que é ou deixa de ser belo, artístico ou cultural, é possível defender a ideia de que o grafite é uma manifestação com cunho marginal e que diversos e inúmeros artistas continuarão a produzi-lo sem reconhecimento oficial, sendo relegados à categoria de “artistas populares”, na melhor das hipóteses; de “vândalos”, na pior. Buscou-se argumentar que o grafite é uma ferramenta de formação identitária que se utiliza dos espaços públicos para manifestar uma série de sentimentos de pertencimento dos indivíduos e coletivos.

A valorização da cultura do grafite é um instrumento para reequilibrar a balança e os debates sobre o que é cultura, o que é patrimônio, o que é arte e para dar voz a uma série de manifestações que ocorrem longe de nossas instituições culturais. Os grupos subalternizados, dos quais os grafiteiros e pichadores são um exemplo relevante, possuem, afinal, sob as condições que a pós-modernidade lhes oferece, a oportunidade da expressividade independente e imediata, permanecendo a alguns deles a possibilidade – ou tentação – de alianças institucionais.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei n.º 12.408, de 25 de maio de 2011**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm)>. Último acesso em: 12 jan. 2015.

BRISSAC, N. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2003.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2013.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Decreto Executivo n.º 42.306, de 20 de fevereiro de 2010**. Governo do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://download.rj.gov.br/documentos/10112/918152/DLFE-47808.pdf/decreto\\_42.306.pdf](http://download.rj.gov.br/documentos/10112/918152/DLFE-47808.pdf/decreto_42.306.pdf)>. Último acesso em: 6 jan. 2015.

FRANCO, S. Pixação e memória: a cidade como lápide. In: LEITE, A. E. **Graffiti em SP: tendências contemporâneas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

GÁNDARA, L. **Graffiti**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2004.

GANZ, N. **O mundo do grafite**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Martins, 2008.

GILROY, P. "Not a story to pass on": living memory and the slave sublime. In: \_\_\_\_\_. **The Black Atlantic: modernity and double consciousness**. Londres: Verso, 1993. p. 187-223; 246-252.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia. de Bolso, 2007.

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

HUYSSSEN, A. **Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory**. Stanford: Stanford University Press, 2003.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEWISOHN, C. **Street art: the graffiti revolution**. Tate, 2009.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LYOTARD, J.-F. **A condição pós-moderna**. 14. ed. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MAFFESOLI, M. **Homo eroticus: comunhões emocionais**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

\_\_\_\_\_. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 4. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. 3. ed. Tradução de Maura Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

\_\_\_\_\_. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15. 1989.

RODRIGUES, F. da S. F. **Registros de memória em arte fugaz: o graffiti das casas-tela do Museu de Favela (2010-2014)**. 2015. 264 p. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

SILVA-E-SILVA, W. da. **Graffitis em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas**. São Paulo: Annablume, 2011.

SPIVAK, G. C. Subaltern studies: deconstructing historiography. In: GUHA, R.; SPIVAK, G. C. **Selected subaltern studies**. Londres: Oxford University Press, 1998.

VALÉRY, P. O problema dos museus. **Revista ARS**, São Paulo, v. 6, n. 12, jul.-dez. 2008.

VATTIMO, G. **A sociedade transparente**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.