

# O recado controverso do grafite contemporâneo

Júlia Almeida\*

## **Resumo:**

Investigar aspectos do processo cultural e semiótico implicados na produção das formas contemporâneas do grafite é nosso objetivo. Atuando como uma prática de textualização em suportes incidentais, o grafite coloca em questão o regime de coordenadas que correntemente distribui as relações entre escrita, desenho e suporte. Configura um modo próprio de subjetivar-se no mundo contemporâneo e de intervir em seu mosaico sócio-cultural.

**Palavras-chave:** Grafite; Texto; Imagem; Cidade; Subjetividade.

## **Abstract:**

We intend to investigate some aspects of the cultural and semiotic process of the contemporary forms of the graffiti. Acting as a practice of textualization on accidental supports, it puts focus on the regime that distributes the relations between text, image and medium. The graffiti elaborates an own way of subjectivation in the contemporary world and of intervening in its cultural mosaic.

**Keywords:** Graffiti; Text; Image; City; Subjectivity.

---

\* Pós-doutora em Literatura na Duke University (2007), doutora em Linguística pela Unicamp (1998) e professora da Universidade Federal do Espírito Santo (almeidajulia@terra.com.br).

O grafite é ideológico, representando o pressuposto implícito de inverter a ordem; expressa oposição espontânea e simbólica à convenção social e à expressão da cultura dominante disseminada por museus, galerias de arte, mídia e propaganda.

N. E. Schlecht, 1995, p. 1

Se de fato a eficácia de um conceito se mede pela sua capacidade de acolher e cartografar novos problemas, de captar e ressoar fraturas que estalam aqui e ali, a contemporaneidade vem funcionando como noção privilegiada diante da qual o pensamento – político, social, estético, cultural, econômico, discursivo – não mede esforços para decifrar os contornos e os deslocamentos. Os que indagam a especificidade das textualidades contemporâneas não poderiam passar ao largo das mutações evidentes que ocorrem no campo da produção sógnica e dos fenômenos textuais que adquirem novas formas, condições e meios, especialmente no momento em que a comunicação e as novas tecnologias assumem posição central no chamado capitalismo cultural.

Nesse contexto contemporâneo, interessa-nos sondar formas de textualização em suportes incidentais, mais particularmente o grafite, que vem se tornando uma linguagem ícone da contemporaneidade urbana. Basta ver como os muros grafitados e a própria linguagem do grafite vêm sendo incorporadas às artes visuais (pintura, cinema, fotografia, *design*) e aos projetos públicos de intervenção urbana. Nosso objetivo seria, por assim dizer, ouvir e ressoar o recado dessas textualidades impróprias, que tomam de empréstimo o espaço público e a audiência gratuita dos passantes, teimam em se fazer apesar dos riscos e que acrescentam uma qualidade importante às cidades contemporâneas.

### **Da pichação à *street art***

A palavra italiana *graffiti*, traduzida para o português grafito ou grafite, designa tradicionalmente “inscrição ou desenho de épocas antigas, toscamente riscados à ponta ou a carvão em rochas, paredes vasos, etc.”<sup>1</sup>. Em sua acepção mais recente, refere-se à prática contemporânea (e a seus produtos) de escrita-desenho em paredes e muros, geralmente utilizando-se de tintas *sprays*, gerando no português derivados como grafitar, grafitado, grafiteiro etc. Tem-se documentado mais amplamente essa forma contemporânea do grafite, em metrópoles a partir da década de sessenta, embora haja registros em períodos anteriores, inicialmente em

Nova York e Filadélfia, posteriormente espreada para numerosos centros urbanos do mundo ao longo de suas quase cinco décadas de existência.

As formas contemporâneas do grafite encontram nas assinaturas estilizadas ou "logotipos individualizados" (*tags*) seu principal tema. A notoriedade que os primeiros grafiteiros recebem da comunidade jovem e o registro e divulgação pela imprensa são indicados como fatores de multiplicação do *tagging* nos muros e trens de Nova York, tornando-se uma atividade competitiva e fazendo de autores "reis" de linhas e de estações de metrô, eventualmente relacionada à disputa de territórios por gangues. O motor inicial dessa subcultura é a quantidade de *tags* espalhadas, e não a criatividade, sendo também relevante a dificuldade de acesso à superfície grafitada. Na busca de reconhecimento, as peças tornaram-se maiores e mais elaboradas, mas mantiveram o *nickname* do grafiteiro o seu tema principal. Em seu processo de maturação, o *tagging* passou a ser incorporado a partir do fim dos anos setenta à cultura *hip hop* e à indústria musical, recebendo maior atenção da mídia (POWERS, 1996). Absorveu e produziu inovações estilísticas, incorporando cada vez mais ilustrações e desenhos em murais (muralismo), chegando nos anos noventa como objeto de competições e premiações em categorias como *old school*, *canvas*, *other medium* etc. e consolidando-se como *graffiti art*. Mais recentemente reinventa-se em relação à *street art* (arte de rua ou arte pública) ou redescobre-se nos poucos traços da pichação, um tipo de grafite que se vale de recursos simples (quase sempre *spray* preto e branco), nem sempre composto de *tags* ou assinaturas, na maioria das vezes com "caligrafia indecifrável", declarando-se expressamente não artístico ("pichação não é arte", dizem alguns dos pichadores).

O fato de habitarem o mesmo suporte – paredes, muros e fachadas de prédios – tem levado a que prevaleça o uso corrente do termo *grafite* para todas as formas de expressão em muros e paredes, recobrimo uma família de gêneros que mescla formas verbais (escritas) e icônicas, tendo o suporte fixo, incidental e público como seu grande definidor<sup>2</sup>, assim como o *outdoor* (suporte fixo, não incidental, público) é também o grande definidor de uma família de gêneros que abrigamos no uso corrente sob a rubrica *outdoor*. Mas à medida que investigamos a produção do grafite, vamos encontrar essas diferentes formas também em superfícies as mais variadas, carros, pranchas, corpos e até mesmo em suportes não incidentais, como em telas de galerias. E então percebemos que ao longo de algumas décadas de

existência o grafite contemporâneo desenvolveu uma linguagem complexa que se expressa em uma diversidade de gêneros, meios e instrumentos de inscrição.

Poderíamos assim ensaiar a construção imaginária de um *continuum* (como linha de variação) em que se dispõem, justapõem e imbricam algumas das diversas formas do grafite como linguagem urbana. Num dos extremos desse *continuum* estariam dispostas as formas socialmente menos aceitáveis do grafite (identificadas no Brasil como pichação) por sua “pobreza” de recursos visuais (preto e branco), de sentido (mensagem indecifrável) e de “bom-senso” (considerado vandalismo por muitos); a seguir, passaríamos a formas mais aceitas de *tagging* em que a letra recebe tratamento estético (cores e formas) e que caminham para o muralismo, com a inclusão de ilustrações e desenhos às assinaturas (chegando mesmo a abandonar a letra em prol da figura e do desenho), inserindo-se pouco a pouco no mercado de arte; por fim, o surgimento da *street art* em paredes e muros que reivindica os espaços da rua como suporte para a expressão artística com reconhecimento social e valorização estética.

Mas essas formas funcionam melhor como tendências de linguagens que o grafite desenvolveu do que como categorias estanques de observação. Se vamos a campo com esses parâmetros, vamos notar os encontros, as sobreposições, os mistos. Vejamos abaixo fotos que ilustram essas diferentes tendências no grafite:



Figura 1 – *Tags* e pichações



Figura 2 – Mural e tag



Figura 3 – Street Art (cartaz)

### **Intervenções sociais e resistência**

Poderíamos a seguir pensar como esse *continuum* de formas do grafite refletiu e reflete intervenções e valores socialmente construídos por várias instâncias (como a polícia, o mercado de artes plásticas, a mídia, os governos e o público) na geração dessa linguagem. Como exemplo de intervenção negativa continuada que afetou o grafite de Nova York, Lachmann (1988) mostrou como a polícia e as galerias tiveram uma função importante nos anos oitenta na fragmentação do mundo do

grafite-*tagging*: por um lado, a ação da polícia passou a ter resultados eficazes na extinção dos chamados *writers' corners* (clubes de grafiteiros formados para admirar e julgar peças) e, por outro, a comercialização do grafite passou a ser plenamente realizada pelo mercado da arte, separando grafiteiros de muralistas. Esse processo de reavaliação é recentemente reeditado pela intervenção da *street art*, que faz o caminho inverso do mercado de arte dos anos oitenta, ao trazer agora a arte para a rua: assim ora o grafite é percebido como parte do fenômeno da *street art* ora dela diferencia-se, especialmente aos olhos das autoridades que se comprazem em permitir uns e reprimir outros, como comenta um entrevistado no documentário *To be seen* (2006), de Alice Arnold<sup>3</sup>.

O que essas intervenções sociais no mundo do grafite depõem sobre a constituição de um regime de visibilidades e legibilidades é o que ressalta desse processo. Cabem às autoridades, às lojas e às grandes corporações anunciantes controlar os usos dos espaços públicos e os fluxos de pessoas, carros, mensagens e imagens a partir de seleções entre aquilo que pode e merece ser visto/lido e o que não deve ser. Evidentemente a publicidade é o agente prioritário de textualização em espaços públicos, pois pode pagar pelos suportes de divulgação de suas mensagens: cobrem-se com textos e imagens grande parte das superfícies das cidades numa verdadeira semiotização econômica do espaço público. Da mesma forma, cabe particularmente à tecnologia de eletrônicos formatar os processos e meios pelos quais os indivíduos devem deixar suas marcas pessoais: fotos, vídeos, blogs, etc. (RODRIGUES, 2005).

O grafite-*tagging* usa sem consentimento social essa mesma lógica de criação e propagação de marcas (comerciais e individuais), mas cria marcas que dizem respeito ao universo dessa subcultura e aos seus integrantes, em um processo de semiotização contrastante com o uso comercial do espaço público. Num mundo que exalta a fama e a visibilidade pessoal por meios comerciais e tecnológicos, uma das motivações do grafite pode ser a falta de visibilidade que sofrem as populações e a juventude pobre de periferias (e a baixa-estima daí resultante), fazendo do grafite um tipo de apropriação indébita da ideologia e dos espaços sociais de construção de visibilidade e fama. Macdonald (2005) trata o grafite como construção de uma identidade virtual desgarrada da vida real que o nome ou *tag* permite, assim como ocorre na internet com os *nicknames*. Essa singularidade virtual, uma vez criada, está lá para ser vista, positiva ou negativamente, oferecendo um substituto visual para o *self* e seu espessamento na vida real.

Até que ponto o grafite ainda “resiste” ou se deixa apropriar pela cultura dominante, eis o que mostra Schlecht (1995) em uma análise detalhada da institucionalização do grafite na cidade de São Paulo. O autor mostra como ao longo das décadas de oitenta e noventa a mídia e os governos do município (especialmente a prefeitura do PT) institucionalizam ou “domesticaram” o grafite. A mídia, por sucessivos estágios de reformulação, indo no final dos anos setenta da mais dura rejeição (grafite como ofensivo, vandalismo) até sua valoração como arte a partir da metade dos oitenta, redesenhando uma nova maneira de o grafite ser recebido pela cultura dominante. Essa reavaliação é consolidada no final dos anos oitenta com a entrada do PT na prefeitura de São Paulo<sup>4</sup> pela incorporação de grafiteiros em discussões sobre políticas urbanas e pela nova legislação para determinação de espaços públicos para a prática do grafite. O autor conclui que o grafite, como violação simbólica da ordem social e revelador de desigualdades e contradições, foi recontextualizado de modo a emprestar suporte tácito à cultura hegemônica, enfraquecendo seu impacto social e político, agora a serviço de prefeituras e campanhas publicitárias.

As forças de controle social voltam sua ofensiva a partir de então contra a pichação, que não obedece as regras do grafite, e cuja proliferação parece mostrar que o processo de resistência e os conflitos não se aplacaram, mas mudaram de terreno (SCHLECHT, 1995). A pichação em São Paulo, a que se dedicaram vários livros e artigos de circulação internacional, parece ser hoje reconhecida como mostra da radicalidade vital do grafite, reacendendo sua motivação não comercial e não estética como uma escrita de resistência: “enquanto houver pobreza, haverá pichação”, dizem os pichadores de São Paulo. O grafite pobre de recursos como marca visual insistente de uma pobreza outra, econômica e social.

### **O grafite como complexo texto-imagem**

Cada uma das variedades contemporâneas do grafite poderia ser posicionada assim em relação a um conjunto de critérios que inclui autoria (se produtores são gangues, artistas, indivíduos isolados, categorias profissionais etc.), processos semióticos e estéticos (se compostos por letras, palavras, ícones, cores etc.), particularidades temáticas e informativas, localização e condição material dos suportes, recepção etc.. Em um artigo sobre os grafites de marinheiros a partir do

início do século XX na França, Marc Derycke (2003) introduz uma série de polarizações que nos ajudarão a pensar as formas contemporâneas do grafite, a saber:

- Grafites icônicos e grafites escritos: na navegação, a tradição mais antiga é de grafites icônicos que apresenta em geral um protótipo figurativo, enquanto os grafites de marinheiros do século XX são escritos em maioria, trazendo um nome próprio que atesta de alguma maneira a presença de um autor. O autor considera os grafites icônicos como genéricos/anônimos e os escritos como particulares;

- Grafites informativos ou comunicativos e grafites sem função comunicativa ou com informação "nula". Referem-se os primeiros aos grafites que apresentam uma informação geral, efêmera ou permanente (como "Vive Staline") e se distinguem dos grafites que apresentam nomes próprios, em geral de barcos (como "Jean Lesques"), e cuja função é "dar prova" de passagem do barco/tripulação por um "aqui" encarnado no suporte. Estes são considerados signos de identidade;

- Grafites com destinatário particular (compartilha saber prévio e particular) e grafites com destinatário universal;

- Grafites provocadores (visam subclasse de destinatários que acedem ao estatuto de provocados) e grafites que visam ao reconhecimento dos pares (subclasse de destinatários iniciados capazes de reconhecer o sentido);

- Grafites de caráter lúdico e grafites de caráter militante;

- Com relação à materialidade: se feitos com betume ou pintados; se produzidos em suportes preparados e lícitos ou em suportes neutralizados (reciclados);

- Com relação à execução: execução apressada e execução cuidada; com rasuras (o que pode ser mais comum em escritas com a mão levantada) e sem rasuras; ocupando espaço gráfico livre (escrita em expansão) ou restrito (escrita em contenção);

- Quanto ao uso de caracteres: preferência pelas maiúsculas de imprensa para nomes de barcos e cursivas para informação menos significativa.

É curiosa essa observação de Derycke de que os grafites dos marinheiros do século XX quebraram uma tradição de grafites icônicos na navegação desde a antiguidade passando à produção de grafites escritos, que mimetizam nomes e letras (embora sejam feitos em geral por analfabetos) e antecipam de alguma maneira as formas contemporâneas do *tagging*. Também curiosa é sua explicitação de que os grafites escritos dos marinheiros passam a ser interditos exatamente por se tornarem

particulares e referirem-se a identidades singulares – de barcos, tripulação e autores – tornando delicada sua interpretação e restritos os destinatários. Ao passo que os grafites icônicos com desenhos de barcos e outros protótipos teriam uma interpretação mais acessível e um interlocutor dito universal. A inderdição pesaria assim sobre o grafite tanto mais o uso do espaço público é reconhecido para fins particulares.

Seria essa regra válida para o grafite contemporâneo? De fato, reprovam-se por algumas décadas as garatujas, as letras, os rabiscos, os nomes indecifráveis, as mensagens herméticas que o grafite escrito legou ao espaço público: no Brasil, por exemplo, desde os anos setenta quando se alastra a pichação, pesa sobre a prática a reprovação às “palavrinhas curtas, nomes, onomatopéias” daqueles “que não têm o que dizer”, como mostra Fernanda T. Costa Moura (1990, p. 12). O grafite sendo considerado uma apropriação indébita do espaço público quanto mais nega ao verbal a produção de discurso e de sentido:

sem a ‘sombra’ de significado que transforma a escritura em lição e se apropria dela como mercadoria útil (p. 25);

com a ilegibilidade daquelas escrituras que embora fortes não podem ser naturalizadas sob o sentido (p. 02);

não há nelas [nas pichações] nenhum destes elementos (referente, significado) com que se marca normalmente o direito tão abusivo quanto ilusório da realidade sobre a linguagem (p. 25).

A pichação como escrita sem discurso, particular e opaca demais para tocar a receptividade do público em geral, em direção contrária ao desenvolvimento do grafite das últimas duas décadas, em que se observa uma predileção crescente pelas formas icônicas. Nota-se, recentemente, no próprio discurso de grafiteiros, uma certa tendência a não caracterizar o grafite como apenas constituído por letras e nomes<sup>5</sup>. As formas icônicas parecem mais toleradas e aceitas no ambiente público e são estimuladas no processo de institucionalização do grafite, colaborando para sua aproximação com outras linguagens visuais (quadrinhos e desenho animado). Mas em sua linguagem complexa o grafite dá provas – ao longo dos séculos e ao longo das últimas décadas – de um processo híbrido de constituição de linguagem, que tira proveito da escrita e do icônico, ora fazendo-os convergir e encontrar-se num espaço de interjogo, ora deixando-se levar pelo icônico ora pelo verbal, mas

sempre em uma zona de contágio que expressa o modo de ser complexo da relação entre texto e imagem.

## Linguagem urbana

Revestindo a cidade com uma qualidade *on the edge*<sup>6</sup> – excitação e perigo que expressam bem a vida na metrópole – o grafite incorpora ao gesto ancestral de inscrição em muros a temporalidade acelerada da cidade contemporânea, fazendo com que alguns grafiteiros tornem-se exímios na arte de grafar suas assinaturas com gestos ultra-rápidos e quase imperceptíveis (grafitar o asfalto das ruas enquanto os carros não vêm!). Sua internacionalização dá prova de persistência e relevância na cultura contemporânea: “Talvez ‘Eu grafito, logo eu sou’ fale por um segmento do mundo pós-moderno” (GROSS; WALKOSZ; GROSS, 1997, p. 77). O *tagging* como um “discurso internacional” que manteria certas características específicas através das fronteiras por onde se espraia a prática, sendo capaz inclusive de anunciar outros tipos de discurso que podem vir a se consolidar, com as mesmas especificidades do grafite: simplicidade, visibilidade, permanência.

Por fim, como afirma Derycke (2003, p.10), o grafite exalta o processo de constituição de um espaço de sentido que faz irrupção em um lugar “onde a expressão escrita ou icônica eram inimagináveis”, por meio de operações de invenção do suporte, ora ganhando espaços não semiotizados ora se reapropriando de superfícies já semiotizadas; o grafite como um importante meio de marcação semiótica dos lugares. Ou, como sugere Moura, transformando a superfície neutra em “espaço social”, o grafite é capaz de mostrar “um outro funcionamento da superfície da cidade (como suporte, como campo de combate, e ao mesmo tempo região de uma liberdade)” (1990, p. 2). Mas essa semiotização do espaço público pelo grafite não se faz sem que se afirme uma tensão entre produção de sentido e irrupção da falta de sentido: lá estão as camadas do grafite e da pichação como extratos de um movimento dinâmico entre produção de escrita para o *socius* e para o ego, para todos e para alguns, para a inclusão e para a divergência.

## Referências Bibliográficas

*Almanaque de Graffiti* n. 1, São Paulo, Editora Escala.

BAITELLO Jr., Norval. *A era da iconofagia* – ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hackers, 2005.

DERYCKE, Marc. Les graffitis bateliers – empreintes, suspensions... nomination. *Langage & société* n. 103, mars 2003, p. 79- 113.

GOODY, Jack. *La raison graphique* – la domestication de la pensée sauvage. Paris: Minuit, 1979.

GROSS, Daniel D.; WALKOSZ, Barbara; GROSS, Timothy D. Language boundaries and discourse stability: “tagging” as a form of graffiti spanning international borders. *ETC: Review of General Semantics*, 54 (3), fall 1997, p. 274-285.

HOCKS, M. E.; KENDRICK, M. R. *Eloquent Images* – word and image in the age of new media. Cambridge/London: The MIT Press, 2003.

LACHMANN, Richard. Graffiti as career an ideology. *The American journal of sociology*, v. 94, n. 2, sep 1988, p. 229-250.

MACDONALD, Nancy. The graffiti subculture – Making a world of difference. In: GERDER, Ken. *The subcultures reader*. Londres/Nova York: Routledge, 2005.

MANCO, Tristan; LOST Art; NEELON, Caleb. *Graffiti Brasil*. São Paulo: Thames & Hudson, 2005.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology* – Image, Text, Ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MOURA, Fernanda T. Costa, *Estilhaços de linguagem nos muros da cidade*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Psicologia, PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1990.

NEELON, Caleb. Unsavory characters. *Print, New York*, v. 60, n.1, jan/feb 2006, p. 30-32.

ORLANDI, E. P. *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2004.

POWERS, Lynn A. Whatever happened to the *Graffiti Art* movement? *Journal of popular culture*, n. 29 (4), 1996, p. 137-42.

RODRIGUES, José Carlos. Uma paixão cega pelos meios visuais? *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 6, n.11, 2005, p. 5-17.

SCHLECHT, N. E. Resistance and appropriation in Brazil: how the media and “official culture” institutionalized São Paulo’s grafite. *Studies in Latin American Popular Culture* – SLAPC, n. 14, p. 37-67, 1995.

SINNREICH, Helene J. Reading the writing on the wall: a textual analysis of Lódz Graffiti. *Religion, State & Society*, v. 32, n. 1, mar 2004, p. 54-58.

SHEAN, Olivia. Writing on the wall. *New Statesman* 2/5/2007, v. 136, n. 4828, 2007, p. 60.

WEISEL, Deborah Lamm. *Graffiti* – Problem-oriented guides for police / Problem-specific guides series – Guide n. 9. Disponível em: /http://www.cops.usdoj.gov – Acesso em: 02 mai 2007.

---

<sup>1</sup> Definição do Novo Dicionário Aurélio (Editora Nova Fronteira).

<sup>2</sup> Documento da polícia americana distingue quatro grandes grupos de grafite a partir de critérios distintos: *gang grafite*, usado para a expressão de gangues; *tagger graffiti*, em uma ampla diversidade que chega à *street art*; grafite convencional, ato isolado e espontâneo de "exuberância juvenil"; e grafite ideológico, com mensagens políticas, raciais, religiosas ou étnicas (WEISEL, 2004, p. 3).

<sup>3</sup> Consideramos como fonte de pesquisa alguns documentários americanos: além do já mencionado *To be seen*, reunimos também o filme *Wild Style*, de Charlie Ahearn (1997) e a trilogia *Graffiti Verite* de Bob Bryan, em que constam *Read the Writing on the Wall* (1995), *GV 2* (1998) e *GV 3: the final episode* (2000).

<sup>4</sup> Esse diálogo entre prefeitura e grafiteiros culmina com a defesa inflamada da então Secretária de Cultura Marilena Chauí, ao dizer que o grafite não faz muito diferente da publicidade e da política ao se apropriar do espaço público para fins privados (SCHLECHT, 1995).

<sup>5</sup> Cf. entrevista em *Graffiti verité 3: the final episode* (2000), de Bob Bryan.

<sup>6</sup> A expressão "*life on the edge*" - "viver no limite" - associada à cultura urbana e ao grafite aparece em Powers (1996, p. 5).