



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**UM PARADOXO PARA O GRAFITE – LEITURA BENJAMINIANA
SOBRE O ATUAL LUGAR DA ARTE DE RUA**

Adriano Santos Capelo*

Fernanda Aparecida Yamamoto**

“O que está dentro fica, o que está fora se expande”

Um dos pontos-chave, senão o principal, do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin, é a mudança no estatuto daquilo que chamamos de Arte. Se antes, a arte era restrita a círculos fechados, quase ritualísticos, para não dizermos sagrados; após os avanços técnicos de reprodução ela se massifica, negando seu valor “aurático” para priorizar sua própria exposição.

* Adriano Santos Capelo é graduado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e em Comunicação Social pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). É funcionário público da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Está às voltas com a perspectiva de iniciar um projeto de mestrado.

** Fernanda Aparecida Yamamoto é doutoranda do Programa de pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. É mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Bacharel e Licenciada em Letras - habilitação em Português e Espanhol pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-graduada em Design Instrucional para EaD Virtual: Tecnologias, Técnicas e Metodologias pela Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI) e pós-graduanda em Tecnologias, Formação de Professores e Sociedade pela Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI). Atua como Consultora Pedagógica do Grupo Educação do Senac São Paulo no desenvolvimento de cursos técnicos da instituição. Tem experiência na área de Educação com ênfase em Aprendizagem da docência, Formação de professores, Educação Profissional, Desenho Educacional e Aprendizagem da docência em ambientes não-escolares.

Em outras palavras, a arte anterior às técnicas de reprodução era uma arte que arriscamos definir aqui - com muitas reticências e na falta de um termo mais adequado - como “tradicional”. Uma arte cujo valor transcendia sua própria produção para nos imprimir ou transportar a significados outros que a obra exposta, fossem estes sagrados, míticos, etc. Já a arte na era de sua reprodutibilidade técnica é aquela cujo valor está no fato mesmo de sua reprodução, uma arte que valoriza seus meios de produção como valores intrínsecos a si. A arte já não remete ao outro, mas sim à sua própria técnica (re) produtiva.

A partir de um panorama das ideias de Benjamin e desta significativa mudança de estatuto da obra de arte, o presente artigo busca na história do *grafite* um movimento similar. Para tanto, nos voltamos às pinturas pré-históricas para pontuar nelas o momento de partida da análise. Fundando no registro rupestre o lugar do “sagrado”, “ritualístico” e/ou “mágico”, identificamos na evolução da arte de rua uma clivagem conceitual que dialoga com os preceitos benjaminianos. Das cavernas aos muros, do restrito às massas, do carvão à lata de *spray*, enfim, a história do grafite pode ser lida como um dos modelos práticos mais significativos das teses contidas em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Entretanto, o desenvolvimento do grafite nos impõe um paradoxo. Sua inserção no mercado de arte o tira dos muros da cidade transformando-o em produto de galerias e museus, logo, sua forma de apreensão estética passa por nova mudança. Há aqui, uma ruptura com o modelo benjaminiano, se nele a reprodutibilidade poderia ser massificadora, no caso do grafite, esta “evolução” devolve-o à uma nova “restrição”. Se sua natureza era expor-se, de repente, ele está fechado e seletivo. Se seu meio era o muro, agora ele está “enquadrado”.

O grafite poderia ser definido por algum conceito benjaminiano? A galeria assume o papel que outrora foi da fotografia em relação à pintura, do cinema em relação à foto? Ainda podemos chamar de grafite aquilo que é exposto entre quatro paredes? Em último caso, o que caracteriza a aura, a essência do grafite?

“ARTE TRADICIONAL” E “ARTE NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA”

Sabemos que a divisão conceitual entre “arte tradicional” e “arte na era de sua reprodutibilidade técnica” é empregada por Benjamin para fundamentar posteriormente uma argumentação política, que culmina na possibilidade de ascensão do proletariado; mas não chegaremos tão longe neste artigo. O que nos interessa aqui é utilizar, com outro propósito, as premissas estéticas que baseiam seu texto. Ainda que questões como o uso dado pelo sistema capitalista aos meios de reprodução, a crítica materialista e a luta de classes estejam subjacentes à evolução artística e histórica do grafite.

Nosso interesse está voltado a temas como a “autenticidade da obra”, por exemplo, em que Benjamin enfoca o “aqui e agora” de sua produção, sua existência única, levando em conta o contexto em que foi consumada e a impossibilidade de reprodução deste “momento”. No limite, o valor quase “aurático” da obra só poderia ser admirado pelo próprio artista na ocasião mesma da concepção/produção de sua arte. O panorama se inverte quando de sua reprodutibilidade técnica, a aura da obra se atrofia pois, uma vez reproduzida, multiplicada, sua existência (única) é substituída por uma existência serial. O autor define aura como:

“(…) uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” (BENJAMIN, 1955, pág. 2)

A partir desta definição, é possível observar os elementos que levam ao declínio da aura, pois fazer com que as coisas se tornem mais próximas é uma preocupação das massas (no sentido de que elas também podem usufruir do que antes lhes era negado). Se as obras de arte estavam a serviço de um ritual, mágico ou religioso, e voltadas a uma elite cultural; com o avanço das técnicas de reprodução e a consequente perda da aura, a arte se emancipa, passando a ser difundida às massas, transformando, ou melhor, criando uma função social para si: *“em vez de se fundar no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política”*.

Como principal agente deste processo de reprodução, o cinema traz à tona um viés revolucionário à reprodução da arte:

“A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme.” (BENJAMIN, 1955, pág. 3)

O exemplo do cinema nos mostra como Benjamin apresenta os métodos de o sistema capitalista utilizar as novas formas de reprodução de arte a seu favor. Desta forma, ao inserir uma crítica materialista em sua leitura, o autor pode apontar as possibilidades de difusão e revolução da arte em sentido contrário. Com a intenção de estabelecer a relação entre massa e arte, Benjamin traça um paralelo entre pintura e cinema, na qual a reprodutibilidade técnica, “retrograda” diante de um Michelangelo, por exemplo, pode se tornar progressista com Chaplin. O que ele quer nos dizer aqui é que, se a lógica de exposição de uma pintura era destinada a uma classe privilegiada, frequentadora de museus e galerias; com o cinema, a arte passa, obrigatoriamente, a se destinar às massas, tratando-se não apenas de uma transformação quantitativa, mas da forma de participação dessas massas em relação às artes.

Segundo o autor, a obra de arte, através do entretenimento, difundida massivamente, realiza tanto a função de diversão quanto de crítica social: *“as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção”* (BENJAMIN, 1955, pág. 12). Está claro para ele, todavia, que apenas o sistema capitalista compreendeu a utilização desta técnica. Empregando o cinema como exemplo, uma de suas funções seria a de regulador moral das massas, com o objetivo de reprimir qualquer instinto revolucionário e autônomo, imprimindo uma cultura padronizada, assim como as condutas demonstradas nos filmes. Neste sentido de perpetuação do sistema, utilizando-se do processo de persuasão e atração, nasce uma “indústria cultural” que pode vender ao público massificado seus bens culturais. Para tal, é preciso sempre agradar, não chocar, não estimular o pensamento com informações novas que perturbem o público ou o tirem de seu estupor diário. Deve devolver ao espectador/consumidor, com nova aparência, o que esse mesmo público já conhece. Nesse sentido, a indústria cultural se apropria de aspectos da cultura, banaliza e os regurgita como a última novidade da prateleira, sem a criação de algo novo. Desta forma, vemos a opressão de um estilo de vida, que priva o indivíduo de sua própria liberdade, o que vai de encontro com a

emancipação do homem, que, como afirmam os frankfurtianos, só será possível por meio da valorização da razão crítica.

DO REGISTRO RUPESTRE AO SPRAY

Não se sabe exatamente o que levou o homem a desenhar nas paredes de cavernas e, ainda hoje, discute-se de que maneira devemos nos referir às mensagens que as pinturas e gravuras rupestres transmitem. Mesmo que o debate em torno do valor como “arte” desses registros seja objeto de polêmica entre arqueólogos e historiadores de arte, ele não nos preocupa aqui. O importante é que não podemos ignorar a dimensão estética do registro rupestre, principalmente se levarmos em conta a habilidade manual, os materiais utilizados (terras de diferentes tons, sucos de plantas, ossos fossilizados ou calcinados, gorduras e fezes de animais, etc.) e o poder de abstração e invenção que levaram o homem a usar tais recursos técnico-operativos em suas representações pictóricas¹.

De acordo com a Associação Brasileira de Arte Rupestre, o controle do fogo teve papel fundamental no florescimento desta arte:

O descobrimento do fogo e as técnicas para conservá-lo significaram a conquista de terras de clima frio e a possibilidade de se afastar perigos e medos da noite, aumentando-se, assim, a capacidade humana de abstração nas longas horas em torno do fogo, quando surgem conseqüentemente a palavra e a arte. (...) Johann Winkelmann na sua clássica obra "História da Arte na Antigüidade", escrita em 1763, afirmara que as artes que dependem do desenho começaram pelo utilitário para passar depois ao supérfluo, comentário que também é válido para reflexão sobre as origens da arte pré-histórica. Na longa noite da arte, a lasca de pedra e o galho da árvore, ou a própria mão nua, foram o instrumento lúdico de atividade manual para satisfazer a natural tendência humana para o grafismo.

Os estudos mais significativos acerca dos registros rupestres são aqueles que identificam nos grafismos de conteúdo abstrato - com ou sem representações figurativas associadas - a magia propiciatória da caça, o culto à fertilidade, a iniciação sexual e interpretações cosmogônicas como temas favoritos. Em outras palavras, a arte/registro rupestre expressa conceitos, símbolos, valores e crenças que ultrapassam sua mera

¹ Associação Brasileira de Arte Rupestre. Disponível em: <http://www.globalrockart2009.ab-arterupestre.org.br/arterupestre.asp>. Acesso em 13 out. 2014.

apresentação. A linguagem rupestre nos remete ao ritual, ao mágico e sua produção, restrita à caverna e iluminada pelo fogo, lhe confere aquela simbologia própria de “autenticidade da obra” de que nos fala Benjamin.

Da pré-história, damos um salto para a segunda metade do século XX, com a introdução do *spray*. A tendência humana para o grafismo resistiu por dezenas de milhares de anos, já os instrumentos utilizados para *grafitar*, obviamente, mudaram bastante. Segundo Celso Gitahy, a vontade de grafitar seria indissociável da necessidade por liberdade de expressão. A lata de *spray* surge, desta forma, como um instrumento de democratização da arte.

O grafitti veio para democratizar a arte, na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica. Todos os segmentos sociais podem vir a ser lidos pelos artistas do grafitti, assim como seus símbolos espalhados pela cidade podem ser lidos por todos (GITAHY, 1999, pág 13).

O *spray* não só facilita o desenho, como o massifica, na medida em que, ao se espalhar pela cidade, todos podem vê-lo. Este fato carrega em si a importância da visibilidade. Muitas vezes, mais vale onde o grafite foi feito (no prédio mais alto, na avenida mais movimentada, etc.) do que propriamente o que ele está representando. O grafite nasce, assim, no cerne conceitual benjaminiano da reprodutibilidade, em que seus instrumentos, suportes e reprodução serial são mais importantes que a obra em si.

Não demora para que o sistema capitalista compreenda, também, a utilização desta técnica e a indústria cultural “sequestre” a arte de rua. Keith Haring e Jean Michel Basquiat são exemplos desta fase. Gitahy descreve os passos de ambos.

Keith Haring tornou-se um dos artistas mais conhecidos dos anos 80 por levar o grafitti, que antes era exclusivamente das ruas, becos e guetos, para o convívio de galerias, museus e bienais. Foi considerado o mais próximo discípulo de Andy Warhol, com quem manteve amizade íntima por mais de cinco anos, sempre procurando discutir a delicada questão entre arte oficial e não oficial e a hierarquia existente entre arte, cultura e poder.

Jean Michel Basquiat começou escrevendo frases de impacto pela cidade de Nova York e ficou conhecido no metrô. Também amigo de Andy Warhol, ficou famoso por seu estilo irreverente e rebelde. (GITAHY, 1999, pág 37 e 38)

Pouco a pouco, continua Gitahy, diversas galerias começaram a requisitar artistas do grafite. É interessante notar a proximidade de ambos (e muitos outros) com

Warhol, um dos pais da Pop Art, e desnecessário dizer que, apesar de um de seus preceitos fundamentais fosse demonstrar a massificação da cultura popular capitalista, as obras da Pop Art acabam, também elas, tornando-se fetiches para consumo estético. Ou seja, um movimento similar ao exemplo cinematográfico dado por Benjamin. Para perpetuar o sistema, a indústria devolve ao espectador/consumidor, com nova aparência, o que esse mesmo público já conhece. O que se via nas ruas, agora se vê nas galerias, sob o estatuto de arte. Ou ainda, de produto artístico.

Aqui há, porém, se quisermos fazer uma leitura benjaminiana da evolução do grafite, um paradoxo. Ao contrário do cinema, em que as técnicas de reprodução exigem um público cada vez maior, a evolução do grafite, mediada pela indústria, o traz de volta à restrição. Os mecanismos da indústria cultural arrastam o grafite para um fenômeno inverso do movimento proposto por Benjamin. Se a natureza dele era se expor, de repente, ele está confinado na galeria, no museu. O grafite perde seu viés político, de massas, para virar um produto de apreensão estética do especialista e seu meio que era o muro, transformado em painel, quadro.

Neste momento, se analisarmos o grafite sob o ponto de vista benjaminiano, há um entrelaçamento conceitual. A dualidade que poderia identificar no registro rupestre o “tradicional”, o mágico e o restrito; e na arte de rua, o serial, o reproduzido e massificado, cai por terra. Os mesmos elementos e mecanismos da indústria/sistema que deveriam expandir a visibilidade do grafite para as massas, o restringem ao mercado de arte. Estaria o grafite embaçando as fronteiras conceituais propostas por Benjamin?

EFÊMERO POR NATUREZA

Nos anos 1970, 80 e 90 há um *boom* do grafite brasileiro. São inúmeros artistas de rua que tomam de assalto os muros e espaços das grandes cidades para expor suas *tags*, mensagens e desenhos. Nesta ascensão do grafite nacional é possível identificar algumas características conceituais que definem sua linguagem. Segundo Gitahy, o grafite é:

- subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero;
- discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia;
- apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole;

- democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou credo;
- produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre fechados (GITAHY, 1999, pág 18).

Se levarmos a sério esta definição conceitual proposta por Gitahy, é inadmissível imaginarmos o grafite entre quatro paredes. Daí a famosa intervenção artística feita em 1979 pelo grupo *3nós3*, quando vedaram as portas das principais galerias de arte da cidade com um xis de fita crepe e o seguinte bilhete: “*O que está dentro fica, o que está fora se expande*”. Mais do que uma crítica contundente à mercantilização da arte, o grupo devolve ao grafite seu lugar “sacro”, as ruas. É da essência do grafite se expor, bem como lhe é intrínseca a “efemeridade do suporte”, ele é feito pra ser corrompido, estragado, “atravessado”, pois só assim ele se renova. Desde quando isso é possível num museu?

Neste sentido, o grafite se assemelha de alguma forma ao registro rupestre, pois na caverna também se fazia uma pintura em cima da outra. Isto acontecia, muito provavelmente, porque a pintura não tinha “*o propósito de enaltecer o belo e sim de retratar, o mais próximo da realidade possível, o que se desejava que acontecesse, isto é, o sucesso da caçada. Era, portanto um ritual e não se pensava em eternizá-la*”². Logo, se antes a clivagem conceitual parecia estar ligada à ideia da reprodutibilidade técnica e de uma curva fora do padrão em relação à exposição massificada do grafite; agora ela parece estar mais associada à própria arte “tradicional” e seu valor “aurático”.

Vemos com estes exemplos a dificuldade em determinar um lugar para o grafite dentro dos parâmetros conceituais benjaminianos. Ao fixarmos os conceitos de “arte tradicional” e “arte reproduzida” podemos estabelecer diversos momentos da história do grafite que contemplariam tanto uma como outra “arte” e, às vezes, ambas ao mesmo tempo. E este movimento é sempre contínuo, com a indústria cultural constantemente buscando se apropriar de novos autores e novíssimos autores renovando e retomando os espaços do grafite nas ruas e muros da cidade.

Vale lembrar que um dos últimos “embates” desta polaridade se deu na exposição *A Ópera da Lua*, da dupla OSGEMEOS. A mostra, com cerca de 30 obras

² Existe um início cronológico? Disponível em: http://www.aluzdaluz.com.br/existe_inicio_cronologico.htm. Acesso em 22 out. 2014

inéditas da dupla, recebeu 60 mil visitantes no Galpão da Galeria Fortes Vilaça em São Paulo. Segundo *release* oficial³, a mostra:

“(…) apresenta cerca de 30 obras inéditas, em um ambiente imersivo, onde o universo narrativo de OSGEMEOS ganha nova dimensão. Na primeira sala, um turbilhão de pinturas, esculturas e instalações parecem ser puxadas por um vórtice extraordinário, envolvendo o visitante por completo no ambiente. Na segunda sala, uma obra especial que foi mantida em segredo até o dia de abertura da mostra – um gigantesco zootropo que dá vida e movimento a diversos personagens dentro de uma enorme escultura envolta pelo oceano e pelo luar. Esta sala conta ainda com uma trilha composta numa parceria de Ben Mor (EUA) e DJ Zegon (Brasil). Em um terceiro espaço, o visitante encontra uma casa feita especialmente para o Galpão, com uma instalação 3D interativa. Ao lado da casa, mais pinturas e esculturas, inclusive a obra “Retrato com o Paminondas” – um cantinho especial que permite que os visitantes saiam da mostra com um retrato ao lado de um dos cativantes personagens”.

A ideia de “salas”, a criação de ambientes com trilha sonora específica, instalações 3D e “*um cantinho especial que permite que os visitantes saiam da mostra com um retrato ao lado de um dos cativantes personagens*” mostram o tamanho do deslocamento conceitual do grafite. Os tamanhos das filas (símbolo clássico da burocracia) e a demora que chegava a 3 ou 4 horas para entrar no galpão também são significativos desta cisão entre o que representa o grafite na rua e o deslocado para um ambiente restrito.

Não era a intenção do presente artigo polemizar acerca do lugar do grafite enquanto arte, antes, o que fizemos foi uma espécie de malabarismo retórico para tentar definir de que forma a arte de rua pudesse ser lida sob o prisma do texto clássico de Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Entretanto, não podemos deixar de sugerir que uma possível resposta para tal questionamento passe justamente por uma redefinição do que hoje a indústria classifica como grafite. Os conceitos benjaminianos poderiam voltar aos eixos se admitíssemos que o é exposto num museu ou numa gigantesca mostra retrospectiva já não é mais grafite, na medida em que, ao ser restringido por um espaço fechado, ele perde muito daquilo que o essencialmente define.

³ OSGEMEOS. A ópera da lua. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/a-opera-da-lua/>. Acesso em 22 out. 2014.

A aura do grafite está na efemeridade de seu suporte, elas nasce e vem do registro rupestre e se consolida nos muros da cidade, expostos às intempéries climáticas, ao poder público invariavelmente censor⁴, a outros grafiteiros, enfim. É a arquitetura da metrópole que rege o caos inventivo dos artistas de rua, quando enquadrados num museu, esta possibilidade de diálogo estará severamente comprometida, e o grafite deixa, por assim dizer, de ser grafite.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAR. Associação Brasileira de Arte. Disponível em: <http://www.globalrockart2009.ab-arterupestre.org.br/arterupestre.asp>. Acesso em 13 out. 2014.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** (1955) Disponível em: <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>

COSTTA, Ana. **Existe um início cronológico?** Disponível em: http://www.aluzdaluz.com.br/existe_inicio_cronologico.htm. Acesso em 22 out. 2014

GITAHY, Celso. **O que é graffiti.** São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1999.

OSGEMEOS. **A ópera da lua.** Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/a-opera-da-lua/>. Acesso em 22 out. 2014.



⁴ Para um entendimento mais aprofundado da questão, ver o documentário “Cidade Cinza” de Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo de 2013. (MESQUITA, M. VALIENGO, G. Cidade Cinza. Brasil, 2013)