

## **PROFANAÇÕES BENJAMINIANAS E A PRÁTICA GRAFITEIRA<sup>1</sup>**

**Pedro Vasconcelos<sup>2</sup>**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

**Leonardo Perdigão Leite<sup>3</sup>**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

Walter Benjamin (1892-1940) foi um pensador ímpar na história do pensamento crítico da cultura moderna da primeira metade do século XX. Sua vasta obra abriu tentáculos nos mais diversos campos do conhecimento (filosofia, história, literatura e artes). Plural e muitas vezes visto como marginal, recebendo críticas pelo seu descompromisso com o rigor científico da academia, o pensamento deste autor ressoa com muita potência em muitos campos de conhecimento e práticas contemporâneas. A tentativa deste trabalho é de estabelecer a relação entre Benjamin e a prática grafiteira, que conheceria seu boom nas grandes metrópoles décadas após a prematura morte de Benjamin, mas que não deixaria de carregar aspectos centrais tanto do pensamento benjaminiano quanto de seu processo de construção e apresentação.

**Palavras-chave:** grafite; Benjamin; pós-modernidade; memória social.

### **BENJAMINIAN PROFANATIONS AND THE PRACTICE OF GRAFITTI**

#### **ABSTRACT**

Walter Benjamin (1882-1940) was an unparalleled thinker in the history of critical thinking of modern culture in the first half of the 20th Century. His vast work branched across many diverse fields of knowledge, such as Philosophy, History, Literature and the arts. Plural and often perceived as marginal, criticised for his lack of commitment to academic rigour, his thought still resonates strongly in many fields of knowledge and

---

<sup>1</sup> Esse trabalho conta com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

<sup>2</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Memória Social e Bacharel em Museologia.

<sup>3</sup> Doutorando em Psicologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Psicologia Social e Bacharel em Museologia

contemporary practices. This paper attempts to establish the connections between Walter Benjamin and the practice of graffiti, which would thrive in great metropolises following the premature demise of the German author, still echoing central aspects of his thought with respect to construction and presentation processes.

**Keywords:** grafitti; Benjamin; postmodernity; memory studies.

## INTRODUÇÃO

O grafite é uma manifestação cultural predominantemente urbana que se caracteriza sobretudo pela expressividade espontânea colocada em ato nas paredes e monumentos das cidades. Seja pela utilização do recurso da mensagem escrita ou pictórica (o desenho, a forma, a cor), seus predicados mais gerais estão na efemeridade – em contraponto às pretensões de valorização eterna das artes antigas –, no uso insólito de espaços para destacar suas expressividades e questionamentos e no acesso indiscriminado dos grupos sociais. A utilização das imagens quase sempre são criações dos grafiteiros, que procuram destacá-las de modo subversivo e espontâneo. Trataremos aqui por grafite toda e qualquer manifestação que tenha o caráter questionador e subversivo nos muros das cidades e em outros espaços inovadores. Ao contrário da distinção feita entre pichação e grafite, com maior destaque no caso brasileiro, aqui não será adotada esta divisão conceitual. Para os propósitos deste trabalho, diante da imensa variedade de tipos de grafites, serão abordadas, sobretudo aquelas práticas grafiteiras que de alguma forma se apropriam dos espaços para a realização de contrapositionamentos dos grupos sociais, e não aqueles grafites recrutados pelos espaços de legitimidade, resultando na sua institucionalização e esvaziando-se suas qualidades fundamentais, tais como a espontaneidade e seu caráter transgressor. Esta característica formalista foge ao modelo de pensamento radical e *outsider* tão característico em Benjamin, que por essa incongruência com as formalidades acadêmicas nunca conseguiu estreitar uma relação perene neste espaço.

O objetivo central deste trabalho consiste na elaboração de uma operação associativa entre o pensamento benjaminiano, por meio de suas peculiares construções alegóricas e sua complexidade radical no tocante aos mais variados temas, e a prática grafiteira na sociedade pós-moderna. Desse modo, a apresentação estará voltada para quatro aspectos: (I) o modo pelo qual a apresentação dos grafites, assim como do pensamento de Benjamin, está pautado pelo uso de imagens e de uma escrita descontínua que não possui compromisso em abarcar uma entediante totalidade descritiva e explicativa, escapando de cânones e formalismos; (II) pensar

como a tão famosa intuição do autor alemão acerca da perda do caráter aurático da obra de arte influenciou nas estratégias de reconhecimento e lutas identitárias de vários grupos sociais na sociedade contemporânea, tanto no fazer quanto na percepção da arte, no caso aqui representado pelo movimento do grafite; (III) a partir da noção da reprodutibilidade técnica explicar as possibilidades trazidas pelas reproduções do grafite, mais precisamente das fotografias, e as redes que são criadas por estas como formas de resistência; (IV) por fim, associar a prática grafiteira e seu espírito contestatório com aquilo que Benjamin formulou como *escrever a história a contrapelo*, isto é, questionar os acontecimentos de um passado estabelecido por meio da rememoração dos vencidos de gerações anteriores, ao mesmo tempo em que os bens culturais estabelecidos pela oficialidade são questionados e passam por uma inversão em sua condição simbólica.

#### **A ESCRITA FRAGMENTADA E A IMAGEM COMO INSTRUMENTO**

Walter Benjamin é um autor que se destaca pela escrita em fragmentos, evitando de todas as formas elaborar um texto carregado da pretensão de uma grande história linear e progressiva em que são privilegiadas as descrições detalhadas de todos os acontecimentos. Desse modo, sua forma de escrita distancia-se do rigor formalista da academia. Podemos apontar que a disposição dos seus escritos revela muito de seu pensamento e de suas críticas a uma história total e com um sentido último – como mostrar-se-á mais à frente. Em textos como *Sobre o Conceito da História* (18 teses), *O Narrador* (19 partes) e *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (19 partes), três de seus principais escritos, pode-se notar de modo clarividente esta característica marcante do autor. São escritos compostos de fragmentos em que cada parte contém, ao mesmo tempo, uma explicação total e se conecta com todas as outras partes.

Assim como ocorre com o grafite, em que os escritos não são prolixos e não têm a pretensão de fazer descrições detalhadas do pensamento do criador e nem de meramente informar. Sua escrita precisa ser sucinta, cortante, mas ao mesmo tempo

procura suscitar a imaginação de quem lê. Além disso, um traço marcante em Benjamin e que é muito comum na prática grafiteira é o uso de epígrafes antes de iniciar alguma seção. Em seu ensaio *Sobre o Conceito da História* (1993), cada tese é precedida pela epígrafe de algum autor.

As coincidências não se limitam meramente aos fatos da escrita por meio das palavras, mas o aspecto que mais chama atenção é a forma pela qual Benjamin procura exprimir seu pensamento e explicar suas noções pelo recurso da imagem. Esta maneira de construção do pensamento encontra-se em oposição às formas tradicionais que procuram estabelecer uma rigidez científica. Desta forma, pensando por meio da construção imaginária própria do autor ou da apropriação de uma imagem já existente e propondo novas leituras, é possível trazer alguns exemplos para tornar esse método do pensar por meio das imagens mais frequente. O primeiro exemplo encontra-se na Tese I de *Sobre o conceito de história* (1993), quando Benjamin descreve um jogo de xadrez em que um anão corcunda manuseia um fantoche chamado “materialismo histórico”. Diante desta construção alegórica, o autor procura mostrar como este método, sendo bem manuseado pelo historiador, tal qual o anão corcunda faz com o fantoche, seria a melhor forma para fazer história.

O segundo exemplo encontra-se ainda neste ensaio – na Tese IX (idem) –, mas desta vez Benjamin não necessariamente cria um cenário imaginário *ex-nihilo*, mas se apropria de uma imagem já existente para conferir uma leitura insólita sobre esta. A imagem em questão é o quadro *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee, que, de acordo com o autor,

representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas,

enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1993, p. 226).

Nesse exemplo, Benjamin utiliza o quadro de Paul Klee para fazer uma crítica às correntes historiográficas vigentes que apenas narram os acontecimentos dos vencedores, numa crença evolutiva do progresso, que de modo algum é capaz de mudar o eixo da sociedade pelas vias revolucionárias. O anjo de Klee, dessa forma, ao mesmo tempo em que olha para o passado para tentar redimir os vencidos, vê-se arremessado inexoravelmente para frente por uma forte tempestade que sopra do paraíso: o progresso.

Um último exemplo, dentre tantos possíveis nos trabalhos de Benjamin, é a representação que o autor faz da figura do narrador:

na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, *Op.cit.*, p. 221).

Nessa pequena passagem, Benjamin associa a figura do narrador a de um artesão, pois o primeiro deveria trabalhar com a narração da mesma forma metódica e pensada com que o último dá vida aos seus objetos. De acordo com o autor, na era da informação a mensagem imediata e pouco reflexiva toma o lugar da arte da narração, que demandaria a experiência de quem narra e a atenção daqueles que ouvem. Além disso, o romance tornaria o leitor um ser solitário em suas questões existenciais, retirando a experiência da troca direta com o narrador.

Traçando um paralelo com este último exemplo, em que a construção alegórica parte para uma crítica da imediatidade da informação, pode-se compreender pelas palavras de Jeanne Marie Gagnebin, profunda estudiosa do autor, como este recurso tão caro a Benjamin possui um propósito integrado a sua forma de apresentação do

pensamento de modo mais sensível e imaginativo, caminhando na contramão de uma pretensa visão imediata do sentido dos conceitos. Para Gagnebin, explicando a construção do pensamento benjaminiano pela forma alegórica em detrimento do uso do símbolo, “enquanto o símbolo clássico supõe uma totalidade harmoniosa e uma concepção do sujeito individual em sua integralidade, a visão alegórica não pretende qualquer totalidade, mas instaura-se a partir de fragmentos e ruínas” (GAGNEBIN, 1982, p. 50).

**Imagem 1:** Grafite que traz que uma frase atribuída ao escritor Eduardo Galeano, ao lado de uma imagem que faz uma crítica ao processo eleitoral brasileiro.



Fonte: Acervo pessoal, 2015.

Portanto, é possível extrair das formas de escrita e da construção do conhecimento pelas vias alegóricas realizadas por Benjamin os insumos futuros das práticas grafiteiras, realizadas por meio de imagens e palavras em composições fragmentadas nas ruínas urbanas – não somente ruínas materiais, esfaceladas pela ação corrosiva do tempo, mas como veremos na próxima seção, aquelas ruínas ideológicas que, ainda que bem apresentáveis materialmente, não possuiriam mais a força totalizante das explicações universais diante de uma sociedade pós-moderna igualmente atomizada em diversos grupos sociais com suas formulações discursivas de reconhecimento identitário.

O grafite – assim como Benjamin – não pretende elaborar uma linha de pensamento que abarque uma totalidade do saber explicada detalhadamente no momento imediato da leitura, como se o leitor se apresentasse como uma tábula rasa que somente absorveria acriticamente uma história consagrada, mas que desperte neste o interesse crítico para que alcance suas próprias conclusões e transmita aquilo que apreendeu dos fragmentos sempre em aberto. Estas particularidades tão caras ao autor alemão são uma espécie de contramão à rigidez do formalismo acadêmico e suas categorizações pouco férteis para uma forma de pensar livre. Nesse ponto, podemos intuir que Benjamin – assim como ocorre na elaboração dos grafites – agia a contrapelo de seus pares.

#### **A DESSACRALIZAÇÃO DA ARTE E A PÓS-MODERNIDADE**

Em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (2013), Benjamin procurar compreender a mudança de estatuto das obras de arte na era do progresso das reproduções técnicas. Para o autor, por meio da intensa reprodução, a divisão tão nítida entre original e cópias esvaziava-se, resultando na perda do caráter aurático das obras de arte. A partir desse prisma, Benjamin abre caminho para o entendimento de que a arte, cada vez mais distante de suas amarras metafísicas desejosas de estabilidade e autenticidade, deixaria de estar intimamente ligada àquela fruição exclusivista de uma pequena parcela população, tornando-se assim um instrumento privilegiado na relação das massas com o pensamento crítico e revolucionário. Dessa maneira, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual” (BENJAMIN, 2013, p. 59). É perceptível no tom destas palavras em particular e no ensaio em geral uma avaliação positiva da existência tecnológica, já que agora o valor da obra encontra-se na sua real potência de possibilitar uma chance positiva de libertação.

No combate à uma estetização política tão característica ao fascismo, Benjamin empreende como resposta de veia comunista a “politização da arte”. Há nestes

escritos um certo otimismo acerca das novas possibilidades sociais das novas técnicas.

Em suas palavras:

a massa é uma matriz da qual surgem todos os comportamentos costumeiros com relação à obra de arte. A quantidade transforma-se em qualidade: as massas muito maiores de participantes geraram uma forma modificada de participação. (BENJAMIN, Op. cit., p. 89).

Desse modo, o acesso à arte e aos discursos possíveis por meio dela poderiam agora ser desfrutados e apropriados por uma grande fatia da população, alterando a relação qualitativa da sociedade com as obras de arte. De uma posição de deleite passivo de poucos, a arte permitiria o acesso participativo de muitos. Benjamin toma o cinema como objeto principal de suas análises e procura estabelecer, de modo positivo, esta arte como um meio importante no despertar das massas para a revolução.

É bem sabido que a tão esperada tomada de consciência para a emancipação revolucionária por meio dessas técnicas reprodutivas não vingou. Contudo, a crítica benjaminiana da desaparecimento da aura e de seu caráter exclusivista na cultura serve para evidenciar uma abertura para que diversas manifestações cotidianas utilizassem variadas formas artísticas para questionar, subverter e expressar as demandas e ideias dos diversos grupos sociais. E uma dessas manifestações imagéticas são os grafites.

Este movimento artístico de prevalência nas urbes, que conheceria sua grande ascensão na virada dos anos 1960/70, está no coração do momento histórico em que foi gestado, caracterizado por fortes atos de contestação ao sistema social vigente. Muitos autores tratam este período de desestruturação e descrença das promessas da modernidade como pós-moderno. Como apontou o filósofo francês Jean-François Lyotard (2013), este período histórico caracteriza-se por uma incredulidade nos metadiscursos filosóficos-metafísicos tão caros à modernidade – tais como a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional. Para o autor francês, estes grandes relatos que se pretendem universais perdem legitimidade na sociedade pós-industrial da informatização. Desse modo, a condição cultural da pós-modernidade estaria na perda da perenidade das grandes explicações do mundo e

das histórias oficiais, cedendo espaço a um novo modo de conceber os saberes e os discursos, agora atomizados em nome dos mais variados grupos e em constante processo de ressignificações e novos sentidos que não mais tem a pretensão de um culto ao progresso compartilhado universalmente, mas que buscam constantemente a atualização de suas histórias particulares de modo a serem reconhecidas como legítimas.

O fenômeno mais perceptível desta crise dos discursos da modernidade (progresso, evolução, história unificada), como bem observou Gianni Vattimo, é a multiplicação de reivindicações dos outrora subgrupos, que passam a utilizar de modo mais constante para fins de reconhecimento os dispositivos das mídias e seus correlatos para exprimirem suas vozes até então enevoadas pelo esquecimento. Para o autor italiano,

esta multiplicação vertiginosa da comunicação, esta “tomada de palavra” por parte de um número crescente de subculturas, é o efeito mais evidente das mídias de massa, e é também o fato – interligado com o fim, ou ao menos com a transformação radical, do imperialismo europeu – determina a passagem da nossa sociedade rumo à pós-modernidade (VATTIMO, 1989, p. 13).

Essa “tomada de palavra” expressa por Vattimo encontrará espaço nas manifestações grafiteiras, se tomarmos como exemplos os acontecimentos do maio de 1968 e o movimento hip-hop dos anos 1970 nos guetos norte americanos. Nestes dois casos, fica evidente que as diversas visões-de-mundo encontram forma por meio dos grafites, buscando visibilidade e questionando uma história oficial e que se pretende suprema, capaz de unificar todos os outros pontos de vista numa história universal. Esse processo intensifica-se com o passar dos anos e há uma atomização de grupos com seus próprios discursos.

**Imagem 2:** Parede com mensagem durante o maio de 1968: “os alunos das belas-arts convidam os trabalhadores a vir discutir com eles”. Essa mensagem converge para o pensamento contestatário na relação mais estreita entre a arte e as massas, possibilitando o questionamento e a expressão de uma visão-de-mundo.



Fonte: [http://andreflaneur.blogspot.com.br/2008/05/maio-de-1968-imaginao-ao-poder\\_02.html](http://andreflaneur.blogspot.com.br/2008/05/maio-de-1968-imaginao-ao-poder_02.html)

Remetendo a uma alegoria de outro filósofo contemporâneo, Peter Sloterdijk, fica melhor visualizado este momento pós-moderno e a atomização de grupos e discursos que questionam a autoridade dos metarrelatos. Para Sloterdijk, o pós-moderno “não é outra coisa que o canto nos telhados dos paraísos, até então de bico fechado, que não aceitam mais ficar calados e cantam a não-aceitação nos telhados, como se fosse a mais recente tendência” (1992, p. 12). Para o filósofo alemão, a pós-modernidade é aquela fase em que os grupos deixam de escutar uma voz pretensamente superior, representada pela figura moderna da coruja hegeliana, para assumir sua autoipoiese<sup>4</sup>. Nesse cenário, a memória desempenhará papel decisivo para o reconhecimento dos grupos silenciados e o questionamento daqueles lugares que chancelavam a oficialidade.

---

<sup>4</sup> Sloterdijk diagnostica com propriedade um duplo movimento na pós-modernidade, percebido com clareza no caso do grafite dos últimos anos. Por um lado, se é possível vislumbrar uma perspectiva otimista por essa liberdade expressiva, resultando num “estágio avançado de democracia estética”, o filósofo alemão aponta que o lado negativo desse processo se encontra numa forma de mercantilização estética que banaliza o ato qualitativo do movimento. Dessa maneira, como intui Sloterdijk com sua corriqueira acidez e ironia, “o *fast food* sendo seguido por *fast aesthetics*” (Op.cit., p. 13).

## GRAFITE, NARRATIVA E REPRODUÇÃO

Podemos tomar as manifestações da arte de rua, mais precisamente dos grafites como uma forma de experiência narrativa no sentido apresentado por Benjamin em *O Narrador*, como já citado anteriormente. Por esse viés, é possível identificar a prática grafiteira como uma forma de unir a matéria-prima da experiência pessoal e grupal que é transformada em um sólido produto cultural - como dito anteriormente, consideramos a efemeridade uma das características mais marcantes do grafite, mas esta não tira o aspecto contestador e a solidez das críticas que são apresentadas pelas manifestações que são feitas sem tutela. Os gestos das mãos são tão importantes para a narração quanto para a confecção dos grafites, seja pela necessidade de escaladas ou para a melhor utilização das latas de spray.

Franco (2013) traça um paralelo interessante entre as figuras do *flâneur* de Benjamin (1989) e do pichador na relação com as cidades. Para ele, não há um espaço da cidade que não possa ser perscrutado por ambos. Porém, o pichador tem uma postura mais ativa, procurando onde pode realizar novas intervenções, enquanto o *flâneur* possui um ar mais contemplativo, de registro e não de intervenção. O *flâneur* encontra asilo na rua, tem uma relação amistosa com ela, encontra certo conforto que o faz continuar em sua caminhada. O pichador possui uma relação de amor e ódio com a rua. É o local de sua intervenção artística, mas esse local se torna perigoso, seja em uma escalada ao encontro de um topo, seja pela repressão que sua arte traz para si. O *flâneur*, nessa perspectiva, é observador das galerias, das vitrines, dos mercados e dos espaços de compra. O pichador, ao contrário, observa os espaços para poder atuar sobre eles, para publicizar suas marcas, utilizando-se de uma estética e linguagem que contrariam o uso mercantil da cidade.

O flâneur vive o fenômeno da banalização do espaço, mas sua iniciativa oferece uma resistência a esse processo. O pichador<sup>5</sup> também vive em um espaço banalizado, mas na sua iniciativa oferece uma reconstrução da dimensão simbólica. A história da paisagem

---

<sup>5</sup> O autor utiliza a grafia da palavra com X para mostrar a grafia que ocorre nas ruas, deixando o CH do dicionário de lado.

urbana para o pixador é contada a partir dele, faz uma apropriação do território com sua intervenção. (FRANCO, 2013, p. 177).

Sendo assim, as formas de apropriação da cidade entre essas duas figuras difere. É lógico que nem toda relação dos pichadores com a cidade é igual. Apesar de serem vinculados aos bairros de periferia e às pessoas de classes mais baixas, a pichação e o grafite tornaram-se práticas comuns entre jovens das classes médias do Rio de Janeiro e de São Paulo e de outras cidades. Desta forma, a relação com determinadas áreas das cidades pelos praticantes dessas manifestações artísticas urbanas também difere. "Assim, confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares" (CALVINO, 1990, p. 34).

Benjamin (1993) considera que as obras de arte sempre foram reproduzíveis, mas a cópia destas se dava, inicialmente, por aprendizes e discípulos em busca de aprendizado técnico ou divulgação das obras. Porém, mesmo que a reprodução seja perfeita, faltará a ela um elemento crucial, sua aura, sua autenticidade, vista pelo autor como "o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra". (BENJAMIN, 1993, p. 167). A reprodução técnica, principalmente a fotografia, desta maneira não consegue capturar a autenticidade do objeto que possui uma tradição em si mesmo, sempre igual e imutável. O filósofo crê na destruição da *aura*<sup>6</sup> da obra de arte nos processos de reprodução, causada por uma crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas, que desejam ter as coisas o mais próximo possível, não se importando com a unicidade de determinadas manifestações artísticas. "Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar 'o semelhante no mundo' é tão

---

<sup>6</sup> A aura é definida pelo autor 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, 1993, p. 170).

aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único". (BENJAMIN, 1993, p. 170).

A aura é o que faz a obra de arte se inserir no contexto da tradição e a mais antiga das tradições é o culto. As obras eram relacionadas à introspecção, a pouca circulação visual, ou seja, eram destinadas a determinados rituais. A fotografia ameaça essa vertente, segundo o filósofo, e altera a função social da arte; ao invés do ritual, a política é a práxis em voga, principalmente nas obras cinematográficas. O autor ainda traz uma discussão sobre o *valor de culto* e *valor de exposição* da obra de arte. Em determinados casos, principalmente em casos rituais ou contemplativos, a obra se mantém em segredo, não importando sua visibilidade, mas sua existência. No momento que esse caráter ritual desaparece, aumenta a exposição da obra de arte. Novamente, o advento da fotografia é considerado um dos principais fatores para essa inversão entre os valores. Ressaltamos aqui, mais uma vez, uma das características propostas por Lelia Gándara (2004) na análise dos grafites, que é justamente sua visibilidade. Benjamin escreveu suas análises em tempos de grandes conflitos e atribui às massas as mudanças de fruição estética em torno da obra de arte, sem o negativismo frankfurtiano de Adorno ou Horkheimer.

Na esteira do pensamento de Benjamin, André Malraux (2013) apresenta em *O Museu Imaginário* uma análise de que as reproduções possuem um caráter positivo e podem ajudar na assunção e compreensão das obras de arte. Sem a reprodução e a divulgação das fotografias em revistas, ou outros meios, grande gama dessas obras seria desconhecida da maioria do público. O autor também propõe que as reproduções não rivalizam em nada com os originais, mas são maneiras de fazer menção àquelas obras, que poderiam se perder em gigantescas reservas técnicas ou permanecer trancafiadas para o deleite de poucos escolhidos.

A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a. Querer rejeitá-la devido às suas fraquezas é tão inútil como era, outrora, querer rejeitar o disco. Não conduz à rejeição dos originais, como o disco não conduziu ao desprezo pelo concerto. Leva-nos a contemplar as obras-primas que nos são acessíveis, não a

esquecê-las; e sendo inacessíveis, que conheceríamos nós sem a reprodução? (MALRAUX, 2013, p. 121).

Além de expandir os conhecimentos culturais das populações, as reproduções mostram que a cultura de massa produz significações e não é algo com aspecto meramente comercial. No caso dos grafites, as fotografias constituem um meio técnico aceitável para se reconstituir a formação dos murais, haja vista sua efemeridade.

O caráter político das obras de arte na contemporaneidade constitui uma possibilidade de resistência, de *contrapoder* aos discursos oficiais, e viabiliza a conscientização dos sujeitos, e não sua doutrinação como nos tempos do filósofo alemão. O grafite relata discursos subterrâneos da sociedade. A troca de informações proporcionada pelas reproduções disseminou a linguagem do grafite e suas diferentes vertentes estilísticas, seja nos tempos em que a internet não era tão utilizada, através de revistas especializadas, ou, nos dias de hoje, por uma série de canais televisivos de divulgação, seja em *sites* especializados ou nas redes sociais.

## **MEMÓRIA E A HISTÓRIA A CONTRAPELOS**

A questão da memória desempenha um papel fundamental no pensamento de Benjamin, sobretudo se levado em consideração o fato de que para o autor o trabalho de rememoração significa muito menos a descrição causalmente vazia dos fatos tais como eles aconteceram do que uma incessante busca da redenção no presente daqueles que sofreram no passado e foram esquecidos pelas gerações sucessoras. Como Benjamin evidencia na Tese VI de *Sobre o Conceito da História*, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1993, p. 224)

Dessa forma, caberia ao materialista histórico de Benjamin o papel de, por meio da apreensão de um evento esquecido, deslocar o eixo da linearidade da história dos vencedores para trazer à luz no presente e para o presente os fatos envolvendo os vencidos.

Além disso, Benjamin suspeitava daqueles bens patrimoniais que garantiam uma continuidade na cadeia dos eventos históricos que privilegiava os detentores dos meios e das vozes a serem narradas pela tradição, funcionando como instrumentos mnemônicos que ajudaram a formar aquilo que Benedict Anderson (2008) chamou de *comunidades políticas imaginadas*, baseada numa atitude política ancorada sobretudo no apagamento das diferenças e na construção de uma unidade coerente e coesa. Benjamin apontava seus projéteis para um historicismo pedante e entediante com suas descrições cansativas da cadeia de acontecimentos que pretendem englobar uma história total. Esse tipo de historiografia era visto pelo autor marcada por uma temporalidade oca e homogênea.

No entanto, a social democracia alemã também estava no alvo do autor, pois via nesta corrente uma crença teleológica que desembocaria naturalmente numa finalidade almejada. Ademais, acusava-os de um certo conformismo ao acreditar que na seleção criteriosa dos bens culturais no presente estariam as bases para suas necessidades revolucionárias. Benjamin acreditava que este tipo de fé evolutiva desembocava na mesma lógica reificante dos documentos da cultura e num tempo vazio de sentido tão característico do historicismo; ou seja, a social democracia nada mais seria do que uma espécie de outro lado da mesma moeda da historiografia burguesa, que não teria nenhum compromisso com a realidade.

Essas ideias ficam mais bem expostas num texto dedicado a Eduard Fuchs<sup>7</sup>, colecionista e histórico, quando Benjamin expõe a função do materialista histórico e do seu instrumento dialético na relação entre passado e presente:

o historicismo representa a imagem eterna do passado; o materialismo histórico, uma peculiar experiência desse passado, uma experiência que se apresenta na sua unicidade [...]. Fazer operar a experiência da história, que para todo presente é uma experiência originária – é esta a tarefa do materialismo histórico (BENJAMIN, 1982, p. 83).

---

<sup>7</sup> Ver mais em: BENJAMIN, Walter *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*. In: *L'opera d'arte nell'epoca dela sua riproducibilità técnica*. Torino, Itália: Einaudi, 1982.

Pode-se extrair desse pensamento um ar de desconfiança com relação ao passado e seus bens materiais apropriados e transmitidos no presente visando o futuro. Por isso, Benjamin problematiza essa relação temporal ao mostra-se insatisfeito com os acontecimentos petrificados e aparentemente irreversíveis do passado, compreendendo como papel primordial de um pensamento crítico aquele de estabelecer a solidariedade com todos os que sofreram em épocas anteriores por meio da rememoração.

É preciso, sob sua ótica, colocar em ato um modo de prestação de contas do passado no presente, invertendo toda relação temporal que se pretenda cumulativa e linear, como se fosse impossível qualquer expectativa de destruição desta continuidade implacável. Essa desconfiança com os patrimônios chancelados pela oficialidade pode igualmente ser aplicada às manifestações grafiteiras no momento em que os espaços consagrados pela tradição dominante – como prédios públicos e monumentos – são tomados pelos grupos com o intuito de inverter sua função simbólica estabelecida.

**Imagem 3:** Monumento em homenagem aos bandeirantes aparece grafitado em São Paulo.



Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/10/1350696-monumento-as-bandeiras-amanhece-pichado-em-sp.shtml>

O monumento de pedra retratado acima (figura 3) – que se pretende um valor duradouro na glorificação dos feitos dos bandeirantes paulistas – é utilizado como suporte para que seja posto em posição de crítica à atitude do governo diante da revisão das marcações de terras indígenas. Muitos entendem neste tipo de episódio um desrespeito e degradação dos bens patrimoniais consagrados. Contudo, é possível também entender como uma crítica a um pensamento historiográfico que procura cristalizar os feitos dos estabelecidos na memória coletiva, da forma como entendia Benjamin em seu combate a uma historiografia vazia de sentido.

Além disso, no momento em que estes lugares oficiais são utilizados não mais apenas como meios de transmissão de uma história dos vencedores, mas sobretudo como suporte para expressão de *memórias subterrâneas* de grupos até então silenciados, nos termos empregados por Michael Pollak (1989), é possível pensar estes espaços apropriados por um novo uso dentro daquelas experiências de profanações abordadas por Giorgio Agamben (2007). Este autor aponta que é somente por meio da desativação dos dispositivos que mantem as separações de classe e uma espécie de culto cego dos objetos que escapar-se-ia do processo de dessubjetivação nas sociedades contemporâneas. O filósofo italiano, durante seu elogio ao ato profanatório em que chega a mostrar uma imagem de Nossa Senhora de Belém na Cisjordânia profanada por israelenses, afirma que "depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso" (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Os grafites e outras manifestações artísticas que emergem no espaço urbano podem ser considerados formas de resistência e confronto contra a soberania que monumentos arquitetônicos exercem na visão dos administradores e gestores das cidades. Essas intervenções têm o poder ou a possibilidade de reinterpretar ou desviar valores de referência de certas construções das cidades. Sendo assim, a configuração monumental não encobre a instabilidade emocional cotidiana causada pelos modos de apreensão.

Desse modo, transpondo para as ações grafiteiras este pensamento de Agamben influenciado por Benjamin, é possível identificar em muitos grafites o questionamento da legitimidade desses patrimônios materiais que se pretendem detentores da totalidade dos fatos históricos como uma unidade coesa e coerente. Neste tocante, mais uma vez são pertinentes as palavras de Benjamin que aparecem com vigor e atualidade, ao afirmar que

nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1993, p.225).

Ressignificar e transgredir sobre esses espaços, o que muitas vezes é definido sob o signo do vandalismo, não deixa de ser um alerta que volta os olhares para o passado. Da mesma forma que Benjamin faz uma crítica contumaz à posse dos bens culturais como um processo que torna a cultura um produto cristalizado, os grafites se apropriam sem reificar – o que se torna problemático aqui falar de restauração de grafites e de sua apropriação pelos espaços institucionais formais –, funcionam como o fluxo de vários imaginários coletivos que entram na cena urbana. Como bem observou Aleida Assmann sobre a transversalidade das memórias em conflito na sociedade atual:

hoje se contrapõe à síntese abstrata de uma história particular as muitas histórias as muitas memórias diferentes e parcialmente conflitantes que tornam efetivo seu direito de reconhecimento na sociedade. Ninguém pode negar que essas memórias se tornaram uma parte vital da cultura atual, com suas experiências e reivindicações tão próprias (ASSMANN, 2011, p.20)

Muitas vezes as práticas grafiteiras são vistas sob o signo da marginalização e do vandalismo, mormente quando suas marcas se fazem presentes naqueles espaços consagrados que ainda procuram representar de modo estável e universalizante os grandes acontecimentos da nação: monumentos, edifícios oficiais, etc. Contudo, não é mais possível ignorar que vive-se uma época em que estes valores cristalizados e seus

discursos formulados para buscar uma coesão social de grandes proporções encontram-se em permanente questionamento e revisão histórica pelos grupos que outrora permaneciam em estado de mutismo social. Assim, na esteira da ruptura benjaminiana, em muitos casos os grafites servem como um desses instrumentos deslegitimadores dos discursos oficiais e, ao mesmo tempo, de reconhecimento das identidades e demandas particulares.

### **RECOLHENDO OS CACOS DESTA HISTÓRIA**

Sem aqui utilizar o termo conclusão – pois não estaria em conformidade com a obra de Benjamin e nem com a prática do grafite, manifestações sempre em aberto para que o fluxo do conhecimento e do imaginário continue seu caminho –, este trabalho teve como principal objetivo estabelecer uma relação de organicidade entre o pensamento benjaminiano e o seu modo de elaboração com as práticas grafiteiras que se fazem presentes sobretudo nas grandes metrópoles.

Como foi abordado, há elementos em comum entre a prática intelectual de Walter Benjamin e a prática grafiteira, tais como a peculiar característica com que Benjamin, igualmente apreciada aos grafiteiros, propõe expor sua linha de pensamento pela utilização de uma escrita em fragmentos – como se seu pensamento estivesse em estilhaços que são um todo por si só e ao mesmo tempo formam o todo quando unidos como cacos dispersos – e pelo recurso da elaboração de imagens como recurso explicativo. Desta maneira, tanto Benjamin quanto parte dos grafiteiros distanciam-se dos formalismos acadêmicos, com seus cânones e regras estanques.

Ademais, está no coração das ideias do autor alemão o destaque dado à esperança revolucionária possibilitada pela dessacralização da arte. Embora o resultado não tenha sido o almejado, ou seja, o da grande revolução, esse acontecimento de fato permitiu novos usos por novos atores sociais em suas lutas por reconhecimento na sociedade pós-moderna. O grafite colocado em ato nas cidades é sem dúvida um desses movimentos que colocam em posição de questionamento uma

arte meramente cultural e exclusivista, além de permitir que vozes antes abafadas possam finalmente entrar em cena.

Essa “tomada de palavra” dos grupos, como apontara Vattimo, permite pensar a relação estabelecida com o passado e os bens culturais que representam este, recorrendo aqui às críticas benjaminianas às análises *coisificantes* e *fetichistas*, seja do historicismo ou das correntes de esquerda que confiavam na marcha do progresso. O ponto central de sua abordagem, dessa forma, estava naquele processo de rompimento com o aspecto de substancialidade que apenas reforçava uma história sucessiva (e metafísica) dos grandes feitos dos vencedores que se perpetuavam por meio de sua herança e recepção ao longo das gerações.

Neste novo cenário, o passado deixa de ser visto como algo neutro, sagrado e intocável numa linha cronológica ininterrupta para ser questionado e avaliado no tempo presente. O que está em jogo, sob esta ótica tão explorada por Benjamin, não é mais exclusivamente a luta em nome das gerações futuras, mas a incansável busca pela redenção, através da rememoração, daquelas vozes derrotadas que nos precederam. Descontextualizados de sua função primeva, é como se a história por trás desses monumentos – expressões ao mesmo tempo da cultura e da barbárie – fosse agora questionada, profanada e reescrita por novos alegoristas, os grafiteiros. Benjamin provavelmente aprovaria essa vertente do grafite e, se vivo ainda fosse, talvez se expressasse por meio da prática grafiteira.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico. In: *L'opera d'arte nell'epoca dela sua riproducibilità técnica*. Torino, Itália: Einaudi, 1982.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&M, 2013.

FRANCO, Sergio. Pixação e memória: a cidade como lápide. In: LEITE, Antonio Eleilson. *Graffiti em SP: Tendências Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin*. Coleção encanto radical. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Portugal: Edições 70, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SLOTERDIJK, Peter. *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

VATTIMO, Gianni. *La società trasparente*. Milano: Garzanti Editore, 1989.