

Vanessa Pereira Vassoler
UFES

Resumo

O grafite configura-se como prática estética e política no espaço urbano, cuja trajetória histórica remete à resistência social e à contestação dos regimes simbólicos hegemônicos. A dialética entre visibilidade e filtros institucionais delinea seu posicionamento entre marginalidade e consagração, revelando dispositivos de legitimação e exclusão que estruturam a produção simbólica contemporânea. A incorporação pelo mercado e instituições culturais pode comprometer sua potência subversiva, ao passo que possibilita reconfigurações nos processos de mediação cultural. Sua atuação é determinante na constituição da memória coletiva e das identidades territoriais, embora sujeita a práticas repressivas e apagamento que fragilizam vínculos socioculturais e intensificam as tensões entre autonomia criativa e controle institucional.

Abstract

Graffiti emerges as an aesthetic and political practice within urban space, whose historical trajectory is rooted in social resistance and the contestation of hegemonic symbolic regimes. The dialectic between visibility and institutional filters shapes its position between marginality and consecration, exposing mechanisms of legitimation and exclusion that structure contemporary symbolic production. Its assimilation by the market and cultural institutions may undermine its subversive potential, while also enabling reconfigurations in cultural mediation processes. Graffiti plays a crucial role in the construction of collective memory and territorial identities, although it remains subject to repressive practices and erasure that weaken sociocultural bonds and heighten tensions between creative autonomy and institutional control.

Palavras-chave:

Grafite, resistência simbólica, controle institucional

Keywords:

Graffiti; symbolic resistance; institutional control.

INTRODUÇÃO

Apesar do grafite ter ganhado projeção global a partir dos anos 1960, suas raízes remontam à Antiguidade, com registros gráficos nas cavernas paleolíticas, nos túmulos egípcios, nas catacumbas romanas e entre povos orientais como chineses e indianos. Essas manifestações visuais, voltadas a fins ritualísticos ou narrativos, não eram concebidas como arte em suas épocas, mas sim como formas de comunicação simbólica. No século XX, após os movimentos de contracultura dos anos 1960, o grafite ressurgiu como linguagem urbana de contestação, inicialmente por meio de inscrições caligráficas vinculadas a protestos políticos e atos de resistência social, manifestações que segundo Schultz, passaram a ser denominadas “pichação” ou “picho”.

Grafite tem origem no termo italiano *graffito*, que deriva do latim *graphium*. Inicialmente, designou um estilete utilizado para escrever sobre placas de cera. Posteriormente, a forma plural, *graffiti*, nomeou as inscrições gravadas na pré-história e na antiga Roma. Em 1965, a palavra *graffiti* foi utilizada para definir as pichações com spray e, nos anos 70, para indicar as modernas pinturas feitas com a mesma tinta. O termo pichação remete às inscrições realizadas com picho em muros na antiga Roma. Adquiriu arbitrariamente uma conotação pejorativa, quando se tornou uma prática de protesto social nos bairros periféricos de Nova Iorque, na década de 1960, e, mais tarde, quando foi utilizado por torcidas organizadas em práticas ilegais ou por grupos de controle do narcotráfico (Schultz, 2010, p. 2560).

Nos Estados Unidos, especificamente em Nova Iorque nos anos 1970, o grafite consolidou-se como expressão visual das juventudes periféricas, que transformaram muros e trens em suportes para inscrever suas identidades marginalizadas. Norman Mailer descreve o poder da marca no espaço público dos anos de 1970, ao contar o caso do Mike171: “para o artista urbano era um orgulho ver a sua marca nas portas do trem, circulando pela cidade e sendo vista por milhões de pessoas” (Mailer, 1974, p. 9).

O fenômeno rapidamente se espalhou por metrópoles como Berlim, Londres e São Paulo, ganhando contornos estéticos mais elaborados e ampliando sua força simbólica. No Brasil, a pichação manifesta-se também como resistência

durante o regime militar, com frases de protesto anônimas grafadas nos muros urbanos.

Nos anos 1980 e 1990, o grafite passou a confrontar não apenas o poder político, mas também o domínio da cultura de massa e da publicidade, tornando-se um campo em disputa entre expressão insurgente e tentativa de controle institucional e mercadológico. Hal Foster, ao declarar que “o graffiti irrompeu numa cidade de signos, ao mesmo tempo homogênea e fragmentada, não para ser consumido como esses signos, mas para atacar esse consumo em seu próprio campo” (Foster, 1996, p. 79), dialoga sobre o papel do grafite na paisagem urbana contemporânea, dominada por lógicas de mercantilização e saturação visual. A “cidade de signos” é aquela profundamente marcada pela publicidade, pelo design urbano padronizado e pela circulação incessante de imagens destinadas ao consumo. A cidade torna-se homogênea porque os signos se repetem, mas também fragmentada, pois esses mesmos signos não necessariamente dialogam entre si, eles competem por atenção reforçando desigualdades espaciais e simbólicas.

Nesse entremeio, oriundo de contextos periféricos e inserido em disputas territoriais, o grafite configura-se como prática estética e política que altera os modos de ocupação e representação do espaço urbano. A negação de espaços institucionais de validação da arte, assim como a apropriação do espaço urbano mesmo sem consentimento, utilizando-se das ruas e de variadas linguagens artísticas, fizeram do grafite uma das artes mais acessíveis ao público, constituindo um movimento coletivo, de ideologia subversiva, onde não há qualificação, discriminação, ou qualquer regra em sua criação, transbordando os limites da estética e promovendo novas relações com a arte como revela Almeida:

A crítica realizada por artistas - como nos movimentos dadaísta e construtivistas, na emergência da arte da performance [...] - ou por intelectuais como Adorno [...] e Bourdieu [...] a respeito da indústria cultural, da institucionalização das artes e do modo capitalista de apropriação dos bens culturais, motivou um abandono - por parte de alguns artistas - do modelo hegemônico de mercado da arte para se propor uma outra relação entre arte-artista-sociedade (Almeida, 2013, p. 25).

A relevância desta arte está no fato de que o grafite não somente intervém fisicamente na paisagem urbana, mas inscreve novos sentidos e narrativas no espaço público, deslocando fronteiras entre arte e política, estética e protesto, legalidade e transgressão. Sua prática convoca um olhar crítico sobre as dinâmicas de controle simbólico que regulam o uso da cidade e a circulação de imagens, colocando em evidência as relações de poder que atravessam a produção e o consumo da arte. Sob esse ponto de vista, analisar o grafite vira uma via de acesso à compreensão mais ampla sobre como se constituem os regimes de visibilidade, os filtros institucionais e as formas de exclusão ou consagração que moldam o campo artístico contemporâneo.

O percurso que leva da intervenção não autorizada à aceitação institucional, envolve negociações que evidenciam os mecanismos de legitimação e exclusão. Ao transitar entre práticas insurgentes e absorção por museus, galerias e mercado, o grafite revela as tensões entre autonomia criativa e regulação institucional. Sua força não reside apenas na superfície que ocupa, mas na possibilidade de desestabilizar códigos instituídos, reforçar identidades e propor novas mediações sociais.

No entanto, a recorrente assimilação dessa linguagem pelas instituições culturais, pela publicidade, pelo mercado de arte e até mesmo pela moda, nos dias atuais, levanta questões sobre, que tipo de potência simbólica o grafite ainda consegue ativar no espaço público atualmente, diante da assimilação que geralmente neutraliza sua força poética e política? Como o grafite atual reconfigura os sentidos de resistência simbólica, e de que maneira a perseguição e apagamento, compromete os processos de mediação entre os sujeitos e o território, enfraquecendo formas coletivas de construção da memória e da identidade cultural?

Para isso, serão realizadas análises teóricas e leituras interpretativas, para promover conexões entre reflexões críticas que atravessam a arte urbana, as mediações culturais, os processos de legitimação simbólica, a crítica institucional e os aportes da sociologia da arte. O percurso busca entender os sentidos simbólicos atribuídos ao grafite, em especial no que tange aos processos

que determinam sua legitimação, marginalização ou absorção pelo mercado. Em vez de se apoiar em dados empíricos coletados diretamente, o estudo investiga os entrecruzamentos entre discursos teóricos, focando as operações de visibilidade, os mecanismos de consagração e os jogos de poder que estruturam o campo artístico.

Nesse contexto, torna-se pertinente examinar, até que ponto o grafite contemporâneo orienta sua força estética e política para a abordagem de temas vinculados à denúncia da exclusão social, à afirmação de identidades marginalizadas e à reivindicação de grupos periféricos. O ensaio visa compreender em que medida, ao ser absorvido pelo mercado, preserva ou perde sua capacidade de intervenção, provocação e engajamento social.

A ESSÊNCIA SUBVERSIVA E OS DESAFIOS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO

O grafite configurou-se como prática tática no cotidiano urbano, quando assumiu o controle em territórios não autorizados e subverteu os espaços planejados, concorrendo e destoando dos signos legitimados. Michel de Certeau observa que “a figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada” (Certeau, 1998, p. 44). Nesse diálogo, a marginalidade deixa de ser atributo exclusivo de coletividades restritas ou localizadas para se expandir em escala social, abrangendo amplas camadas que não produzem os bens culturais, mas que os consomem de maneira contínua. É nesse contexto de saturação de signos e deslocamento das dinâmicas de produção simbólica mercadológicas, que o grafite emerge como forma de expressão inserida nos interstícios da cidade institucionalizada. Sua presença, gratuita e não autorizada, reconfigura a paisagem urbana ao propor um tipo de produção simbólica que não responde aos circuitos tradicionais da cultura letrada ou das indústrias culturais, mas atua como gesto visual e político de enunciação coletiva. Ao ocupar o espaço urbano com signos dissidentes, o grafite insere-se no campo das práticas táticas descritas por Certeau, oferecendo uma resposta simbólica aos regimes dominantes de produção e circulação de sentido.

As práticas culturais dessa massa deixam assinaturas de artistas anônimos, que não são reconhecidos oficialmente como produtores culturais. Mesmo assim, são práticas carregadas de sentido simbólico, que afetam a vida, o cotidiano e até mesmo os produtos culturais dominantes. Essa articulação entre desobedecer às regras institucionais e apropriar-se delas é a essência do grafite, que por meio de intervenções visuais, desloca significados, tensiona a estrutura estética do cotidiano e oferece novas formas de experiência urbana. Foster faz uma análise muito interessante ao questionar e explicar o raciocínio e a atitude da mídia diante desse fenômeno:

Assim, o que a mídia - dentro da qual o mundo da arte está preso - deve fazer em resposta a essa resposta dos grafiteiros? Mediá-la, absorvê-la. O underground é levado até o estúdio de tevê, a Bleecker Street Station é redesenhada numa galeria da West Broadway. Há outras razões para que o *graffiti* tenha se consagrado como arte - seu valor econômico não poderia estar assegurado sem esse deslocamento taxonômico - mas com toda a certeza a subversão do subversivo é o motivo principal (Foster, 1996, p. 78).

Quando o grafite é cooptado por circuitos do mercado, sua força original não desaparece automaticamente, mas é reenquadrada em um regime visual onde a potência subversiva pode ser diluída. É preciso entender de que forma se preserva ou se redefine essa força poética e política, ainda que em ambientes que operam sob lógicas distintas da intervenção de rua. Pierre Bourdieu, ao dizer que “pego nessa espécie de armadilha, verdadeira provocação a uma *alodoxia*² realmente paradoxal” (Bourdieu, 1996, p. 360), esclarece que o processo de legitimação opera pelo reconhecimento social e pela autoridade que os agentes do campo exercem ao determinar o que é arte, muitas vezes de forma ilegítima e tácita, reforçando a monopolização desse poder. E, ao atravessar circuitos de legitimação, o grafite deixa de ser apenas uma inscrição na paisagem urbana para também ser objeto de consumo cultural. Nesse sentido, analisar a entrada do grafite em instituições culturais demanda observar os efeitos dessa legitimação simbólica sobre seus sentidos originais, avaliando se ocorre um esvaziamento de sua potência crítica ou uma possível rearticulação

de seu alcance estético-político.

Essa aceitação do grafite em instituições culturais pode configurar um movimento ambivalente, pois embora amplie sua visibilidade e circulação, tende a deslocar seus sentidos originais. O espaço institucional redefine as condições de recepção da obra, alterando não apenas o suporte físico, mas também os modos de percepção e interpretação. Segundo Hal Foster, “o oficial reivindica o que não é oficial, as galerias absorvem os grafiteiros” (Foster, 1996, p. 78). Esse processo de absorção revela uma lógica institucional de validação da subversão, na qual a arte que emerge da rua, ao ser aprovada pelo sistema, tende a ter diminuída sua força política porque cada convenção carrega uma estética própria, moldada pelas crenças morais que estruturam o imaginário de cada sociedade. Tal perspectiva é claramente expressa por Becker:

As convenções impõem fortes restrições aos artistas. Elas são particularmente restritivas, porque não existem isoladamente, mas sim em sistemas complexamente interdependentes, de tal forma que fazer uma pequena mudança muitas vezes exige fazer mudanças em várias outras atividades (Becker, 1977, p. 215).

A filtragem operada pelo mercado de arte na validação de certos artistas em detrimento de outros, está sustentada por dinâmicas de capital simbólico, critérios estéticos tácitos e interesses econômicos. A legitimação de uma prática artística não decorre exclusivamente de seus atributos formais ou conceituais, mas de sua capacidade de circular entre agentes autorizados, críticos, curadores, galeristas, colecionadores e instituições, que exercem o poder de nomear e definir o valor simbólico de uma obra ou trajetória. Ainda que artistas oriundos da arte urbana ingressem nos circuitos de prestígio, essa incorporação muitas vezes ocorre por meio da estetização e da neutralização simbólica. Hal Foster observa que

O graffiti é mediatizado em grande escala; até mesmo nas ruas se tornou seu próprio ritual reificado. Não apenas esses signos vazios são preenchidos com o conteúdo da mídia, mas alguns são investidos com valor (econômico) da arte, marcas anônimas se tornaram assinaturas de celebridades (Foster, 1996, p. 81).

A transformação de práticas insurgentes em bens de consumo cultural não implica apenas visibilidade, mas uma reconfiguração de sentido que pode esvaziar seu potencial crítico, convertendo linguagem de resistência em mercadoria simbólica compatível com os imperativos do capital. Desse modo a filtragem no campo artístico não é neutra, ela atua como mecanismo de regulação que seleciona, adapta e consagra aquilo que pode ser absorvido sem comprometer as estruturas que sustentam sua própria lógica de funcionamento.

A inscrição do grafite em museus também demanda refletir sobre os modos de enunciação e autoria. Ao serem deslocadas do anonimato urbano para a sala expositiva, as obras ganham ficha técnica, contexto curatorial, mediação interpretativa, elementos que operam uma estetização e uma despolitização de sua origem. Além disso, há que se considerar o papel das curadorias e dos próprios artistas na manutenção de uma postura crítica. Ao decidir o que levar para o museu, como exibir e com que discurso, parte da disputa simbólica permanece ativa. O que está em jogo não é apenas a forma da obra, mas os modos de enunciação que a circundam. A curadoria torna-se uma instância de mediação fundamental, capaz de esvaziar ou intensificar os sentidos do grafite como prática simbólica insurgente.

Porém, ao situar o grafite no cruzamento entre linguagem estética, gesto político, apropriação e neutralização, é preciso considerar a personalidade do artista. As trajetórias de Jean-Michel Basquiat e Keith Haring evidenciam esse processo de transição e os limites da legitimação simbólica conferida pelo sistema artístico. Basquiat, ao manter uma postura crítica em relação ao mercado e à racialização de sua imagem, incorporou em sua obra elementos que denunciavam a exclusão social e o exotismo com que sua figura era tratada, tensionando as estruturas que o consagraram. Haring, por sua vez, embora tenha alcançado ampla circulação e apoio institucional, preservou um compromisso explícito com pautas públicas, como o combate à AIDS, a crítica ao racismo e a defesa da infância, valendo-se de sua visibilidade para disputar sentidos no próprio espaço que o absorvia. A inserção de ambos não representou uma legitimação plena do grafite enquanto linguagem coletiva, mas uma filtragem das suas potências críticas para formatos palatáveis ao sistema da arte. Essas exceções

podem ser convertidas em exemplos funcionais, mostrando que o grafite enquanto prática social e insurgente, pode não ser totalmente reconfigurado em produto conforme essa outra análise de Foster “o graffiti escapou a uma apropriação total [...] não porque não possa ser recuperado [...] mas porque não podia ser codificado: é em si próprio uma decodificação” (Foster, 1996, p. 81).

Casos como os de Basquiat, Haring e, recentemente, do brasileiro Kobra demonstram que a inserção do grafite em circuitos consagrados não implica, necessariamente, sua desativação simbólica. Ao contrário, pode configurar-se como um deslocamento tático, no qual a linguagem de rua é reinscrita em novos regimes de visibilidade. A complexidade do fenômeno está justamente nesse movimento ambíguo entre o esvaziamento crítico, promovido pela absorção institucional e a possibilidade de ressignificação insurgente no interior do próprio sistema que o neutraliza. A mediação simbólica do grafite pelas instituições, tem uma certa ambivalência, ora como captura estética, ora como intervenção crítica reconfigurada.

A questão não é apenas se o grafite perde sua força ao entrar no museu, mas como ele negocia, adapta ou tensiona seus sentidos nesse novo espaço. Quando Hal Foster declarou que “o oficial reivindica o que não é oficial, as galerias absorvem os grafiteiros” (Foster, 1996, p. 78), indicou para um movimento de apropriação, mas que não excluía o conteúdo crítico, apenas deslocava para outros formatos que reorganizaram sua potência.

Apesar da assimilação que frequentemente busca neutralizar sua força poética e política, o grafite continua a operar como um campo de tensão estética e social. Sua presença nas ruas, ainda que intermitente ou estetizada, convoca formas de escuta visual que interrompem a normalidade do cotidiano urbano, ativando memórias coletivas, enunciando contradições e forjando brechas no tecido simbólico das cidades. Por isso, a institucionalização do grafite não deve ser compreendida apenas como um gesto de captura, mas como um campo em disputa.

A RUA EM FOCO

Na tentativa de exercer maior controle sobre as expressões urbanas, muitos governos se beneficiaram da categorização estilística surgida no próprio campo do grafite para enfraquecer sua potência original. A distinção entre “grafite” – hoje associado a uma linguagem visual colorida, figurativa e amplamente aceita em espaços públicos e murais monumentais – e “pichação” – marcada por traços monocromáticos, signos codificados e uma estética mais agressiva e politizada – serviu como estratégia para classificar, legitimar ou marginalizar práticas. Com isso, tornou-se possível determinar o que poderia ser reconhecido como arte, passível de apoio institucional e inserção no mercado, e o que seria criminalizado como transgressão. Tal lógica de separação, opera segundo a tática ancestral do “dividir para conquistar” (*divide et impera*), remonta ao Império Romano, mas permanece vigente, atualizada como ferramenta eficaz de dominação simbólica e esvaziamento político de manifestações insurgentes.

Ao ocupar fachadas, becos e muros, o grafite verte assuntos para o espaço público que quase sempre permanecem à margem das representações artísticas tradicionais e institucionais. Sua presença atua como um espaço de visibilidade para vozes que, são ignoradas na construção identitária de grupos e do imaginário urbano. Ao analisar sob esta perspectiva, o grafite não apenas humaniza e personaliza o ambiente urbano, mas também contribui para a formação de uma memória coletiva e de uma identidade local compartilhada.

Para Tartaglia, o grafiteiro tem uma percepção diferenciada da paisagem em relação aos cidadãos e explica que “na representação de sua territorialidade, cada grafiteiro pode criar a sua própria paisagem, inserindo-a na paisagem urbana” (Tartaglia, 2013, p. 196). Essa ação de “devolução” do espaço ao cidadão comum, de certa forma configura o grafite como um movimento de democratização do espaço público, no qual os limites entre espectador e artista, público e privado, são diluídos. Trata-se de uma arte cuja essência reside no questionamento da exclusividade do espaço público como domínio das autoridades estatais e dos interesses do capital privado.

Um exemplo é o Beco do Batman, localizado na Vila Madalena em São Paulo, que, na década de 1980 não possuía a menor importância, até que um morador fez uma intervenção com imagens do Batman no muro de sua casa, e que, segundo Valverde “estimulou a apropriação de outros muros do beco por parte dos frequentadores e moradores do bairro” (Valverde, 2017, p. 229). Este beco na Vila Madalena, antes dos grafites, era um lugar marginalizado e esquecido pela sociedade, e ganhou uma dimensão social, tornando-se a galeria a céu aberto de arte urbana paulistana, promovendo turismo ao local, apesar de haver um público que considere o grafite, principalmente o picho, como algo que polui a paisagem urbana, degradando o ambiente, sobrecarregando a vista com muita informação. Até 1990, os grafites no Beco do Batman eram considerados ilegais pelo governo.

A partir de meados dos anos 1990, o Beco do Batman passa a ser reconhecido como portador de cultura legítima e associado a uma certa forma artística característica da cidade de São Paulo. Diferentes formas de arte urbana ganham visibilidade e reduzem o seu sentido marginal, em um movimento de institucionalização. Tal reconhecimento envolve a participação de diferentes instituições, públicas e privadas: as galerias e ateliês de arte, as diversas escalas de poder público (sobretudo o poder municipal), ONGs, jornais etc. O Beco do Batman passa a ser representado como um alto lugar da cultura paulistana, em franca oposição ao sentido marginal que tinha até então (Valverde, 2017, p. 241).

Em 2017, o então prefeito de São Paulo, João Dória, promoveu uma ação de cobertura de grafites em áreas públicas com tinta cinza, justificando a medida como uma tentativa de “limpeza urbana” e combate à “poluição visual”. Essa intervenção gerou impactos significativos na percepção de identidade das regiões afetadas, e várias delas consideravam o grafite como uma expressão local de cultura e resistência social. A eliminação abrupta das obras apagou referências visuais que compunham a paisagem urbana e desempenhavam um papel de mediação simbólica entre os moradores e o espaço público, afetando a representatividade cultural e a memória coletiva dessas comunidades. Em resposta, a ação desencadeou críticas, tanto de artistas quanto de

estudiosos da arte urbana, que argumentaram que a medida ignorava o valor social e artístico do grafite, além de ignorar as dinâmicas culturais que o sustentavam.

O prefeito da época pretendia apontar um local na cidade onde o grafite (exceto o picho) poderia ser realizado, limitando essa expressão a um lugar determinado pelo poder público. No entanto, essa atitude cercearia a liberdade que configura esta arte. Ao grafitar um muro ou uma parede, o artista reapropria-se do espaço urbano, convidando o cidadão transeunte a refletir sobre sua identidade *versus* as paisagens da cidade.

O contexto dos grandes centros é marcado por uma crescente complexidade urbana e social, e o grafite desempenha uma função em determinados territórios como instrumento de expressão que reformula as noções de espaço público e participa de uma nova perspectiva de cidadania ativa reforçando identidade, instigando questionamentos, propiciando diálogos e fomentando uma participação cidadã mais engajada. Em muitos lugares sua atuação é como um espelho das dinâmicas sociais e culturais. A prática não apenas ocupa fisicamente a cidade, mas também cria um campo simbólico onde interações e interpretações são possíveis. Ao contrário das intervenções artísticas oficiais, que muitas vezes são delimitadas por paredes de galerias e museus, o grafite é acessível a todos e impacta diretamente os cidadãos, positiva ou negativamente, sem aviso prévio. Essa espontaneidade e acessibilidade fazem com que o grafite atue como um convite à participação, em que a experiência estética é vivida de maneira direta e não mediada.

Ao se integrar ao tecido urbano, a arte transforma-se em linguagem de resistência simbólica, capaz de reconfigurar as relações entre sujeitos e território. Mais do que um meio de comunicação visual, instaura práticas que ativam sentidos coletivos e operam como formas de mediação cultural nos interstícios da cidade formal. Tal dinâmica converte-se em expressão orgânica das tensões e demandas sociais que busca representar. Nesse sentido, Canclini observa que “as melhores condições para o desenvolvimento artístico podem surgir precisamente quando os artistas, em vez de se entrencharem em sua intimidade, se integrem organicamente na transformação social” (Canclini,

1984, p. 38). A perseguição e o apagamento sistemático desses registros visuais, para alguns intelectuais, comprometem os processos de mediação simbólica, enfraquecendo os vínculos entre memória, identidade e território. Ao eliminar os signos da presença coletiva, esvazia-se também a força das narrativas construídas socialmente, negando aos sujeitos o direito de inscrever suas histórias e códigos culturais no espaço urbano.

A inscrição de imagens e mensagens nas superfícies da cidade tensiona as fronteiras entre legalidade e ilegalidade no espaço urbano, especialmente quando se considera o papel das autoridades municipais na definição dos limites do que pode ou não ser inscrito nas superfícies da cidade. Normalmente, o reconhecimento institucional da prática ocorre de forma seletiva, ao mesmo tempo em que se criminalizam intervenções espontâneas que emergem de territórios historicamente marginalizados. Ainda que iniciativas oficiais tenham promovido zonas autorizadas para a prática do grafite, conferindo visibilidade a determinados artistas e obras, esse processo também implicou uma racionalização do fazer artístico, deslocando parte de sua potência crítica. Paradoxalmente, regiões antes estigmatizadas por sua condição periférica passaram a ser valorizadas como pontos turísticos a partir da apropriação estética do grafite, revelando um movimento ambíguo de legitimação e controle. Nesse cenário, as políticas públicas e os agentes institucionais ocupam posição estratégica na mediação dessas tensões, podendo atuar tanto no sentido da censura quanto na criação de espaços de escuta e negociação cultural. Reconhecer o grafite como linguagem legítima de produção simbólica e memória coletiva exige ir além da autorização pontual, implicando uma revisão crítica das dinâmicas de poder que moldam o acesso ao espaço urbano e os modos de narrar a cidade.

CONCLUSÃO

A análise do grafite permite compreender como os regimes de visibilidade e os filtros institucionais atuam na definição do que é reconhecido como arte legítima e do que permanece marginalizado no campo artístico contemporâneo. Esse processo revela não apenas os critérios estéticos e econômicos envolvidos, mas também os jogos de

poder que moldam o acesso aos espaços simbólicos e à circulação das imagens na paisagem urbana. A distinção entre o que é consagrado e o que é criminalizado evidencia um campo de disputa onde o grafite opera como prática insurgente e, simultaneamente, como objeto passível de cooptação institucional.

A assimilação dessa linguagem por instituições culturais e pelo mercado implica uma transformação na sua potência simbólica, frequentemente resultando na diluição de seu caráter crítico e político. Essa transição entre resistência e legitimação traz à tona uma tensão permanente, em que o grafite oscila entre a capacidade de provocar e a função de manter estruturas preexistentes. A neutralização poética e política, muitas vezes decorrente da estetização e mercantilização, pode comprometer a função subversiva original, exigindo uma análise cuidadosa dos efeitos dessa reconfiguração simbólica.

Ao mesmo tempo, o apagamento e a repressão das expressões visuais nas ruas impactam diretamente os processos de mediação entre sujeitos e territórios. A eliminação desses registros compromete a construção coletiva da memória e da identidade cultural, negando a possibilidade de inscrição dos códigos e narrativas de algumas comunidades em seus espaços. Essa negação fragiliza os vínculos simbólicos essenciais para a afirmação de pertencimento e para a formulação de uma cidadania crítica e ativa, reduzindo o potencial do grafite como agente de transformação social.

Entretanto, o grafite contemporâneo se apresenta como um campo complexo, tensionado entre processos de resistência e mecanismos de controle, onde suas possibilidades de intervenção política dependem das condições institucionais e sociais que o circundam. Avaliar suas dinâmicas implica reconhecer que a legitimidade e a força simbólica dessa prática não são dadas de forma estática, mas construídas no enfrentamento contínuo das disputas por visibilidade, reconhecimento e pertencimento.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Gabriel Bueno. **Política, subjetividade e arte urbana**: o graffiti na cidade. Florianópolis, 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/106968?locale-attribute=pt_BR>. Acesso em: 9 set. 2024.

BECKER, Howard Saul. **Arte como Ação Coletiva. Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1984.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. 3. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

FOSTER, Hall. **Recodificação**: Arte, espetáculo e política cultural. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

MAILER, Norman. The faith of graffiti. **Photographys**: John Naar. New York: Harper Collins, 1974.

SCHULTZ, Valdemar. Intervenções urbanas, arte e escola: experimentações e *afectos* no meio urbano e escolar. **Anais 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios"**, Cachoeira, 2010. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/valdemar_schultz.pdf>. Acesso em: 9 set. 2024.

TARTAGLIA, Leandro. A paisagem e o grafite na cidade do Rio de Janeiro. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n.7, p. 191-202, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://revistaagcrj.rio.br/index.php/ojs/article/view/124>>. Acesso em: 9 set. 2024.

VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. Os limites da inversão: a heterotopia do beco do Batman, São Paulo. **Boletim Goiano da Geografia**, Goiânia, v.37, n.2, p. 223-244, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/bgg/article/view/49153>>. Acesso em: 26 jul. 2024.

Notas

¹ O presente artigo foi desenvolvido no âmbito da disciplina Seminário de Estudos Avançados em Arte e Cultura, integrada ao Doutorado em Artes do Programa de Pós-Graduação de Artes da UFES, no qual sou aluna, sob orientação da professora doutora Almerinda da Silva Lopes. As reflexões aqui reunidas se articulam às discussões teóricas sobre mediações culturais, legitimação simbólica e circulação de saberes no campo artístico.

² *Alodoxia* é um conceito formulado por Pierre Bourdieu para designar a opinião errônea ou ilegítima, isto é, uma forma de juízo proferido por aqueles que não possuem o *habitus* ou o capital cultural necessário para compreender e julgar adequadamente um determinado campo social, como o artístico, científico ou filosófico.

SOBRE A AUTORA

Vanessa Pereira Vassoler é graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo, mestre em Artes e atualmente doutoranda pela mesma instituição. Sua trajetória acadêmica inscreve-se no campo da História, Teoria e Crítica da Arte, com investigações voltadas à crítica de arte no século XX e, em seus desdobramentos mais recentes, à produção intelectual de mulheres críticas com atuação no século XX, com ênfase nas relações de gênero e nos mecanismos de apagamento historiográfico. Atua como professora efetiva de Artes na rede pública municipal de Vila Velha. E-mail: vanessavassoler@yahoo.com.br

Recebido em: 28/11/2024

Aprovado em: 5/7/2025