


## GRAFFITI: um desafio ao discurso patrimonial

### *GRAFFITI: a challenge to heritage discourse*

 Igor Soares Amorim <sup>1</sup>

 Renata Cardozo Padilha <sup>2</sup>

 Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Mestre e Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

**E-mail:** [amorim.igors@gmail.com](mailto:amorim.igors@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora de Museologia pela UFSC.


**E-mail:** [renata.padilha@ufsc.br](mailto:renata.padilha@ufsc.br)

<sup>3</sup> Doutora em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Professora de Museologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

**E-mail:** [thainacastrocosta@gmail.com](mailto:thainacastrocosta@gmail.com)



#### ACESSO ABERTO

**Copyright:** Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. 

**Conflito de interesses:** Os autores declaram que não há conflito de interesses.

**Financiamento:** Bolsa de doutorado CAPES.

**Declaração de Disponibilidade dos dados:** Todos os dados relevantes estão disponíveis neste artigo.

**Recebido em:** 01 jul. 2022.

**Aceito em:** 15 nov. 2022.

**Publicado em:** 30 dez. 2022.

#### Como citar este artigo:

AMORIM, Igor Soares; PADILHA, Renata Cardozo; LOPES, Thainá Castro Costa Figueiredo. Graffiti: um desafio ao discurso patrimonial. **Informação em Pauta**, Fortaleza, v. 7, p. 1-20, 2022. DOI: <https://doi.org/10.36517/2525-3468.ip.v7i00.2022.81118.1-20>.

#### RESUMO

O graffiti trata-se de uma manifestação cultural que se estabelece no século XX como forma de expressão de grupos invisibilizados nos meios urbanos. O processo de patrimonialização, refere-se ao meio institucional de legitimação das memórias de grupos delimitados pelo tempo e espaço. Neste texto, procura-se reconhecer as potencialidades do graffiti enquanto bem patrimonial. Para tanto, utiliza-se de revisão bibliográfica, com o intuito de definir as noções de graffiti, patrimônio e memória. Ressalta-se que os procedimentos técnicos da patrimonialização não neutralizam as políticas de seleção de seus bens requerentes, esses definidos a partir de uma disputa de poder. Em suma, o graffiti corresponde à expressão de valores marginalizados da cidade e sua preservação, enquanto discurso patrimonial, é possível a partir da criação de normativas que consideram manifestações culturais como patrimônio imaterial relevante à memória local e nacional.

**Palavras-chave:** graffiti; patrimônio; memória; patrimônio imaterial; organização do conhecimento.

## ABSTRACT

Graffiti is a cultural manifestation that was established in the 20th century as a way of expressing invisible groups in urban areas. The heritage process refers to the institutional way of legitimizing the memories of groups delimited by time and space. In this text, we seek to recognize the potential of graffiti as a heritage asset. For this purpose, a bibliographic review is used in order to define the notions of graffiti, heritage and memory. It is noteworthy that the technical

procedures for patrimonialization do not neutralize the selection policies for its claimants' assets, which are defined based on a power dispute. In short, graffiti corresponds to the expression of marginalized values of the city and its preservation, as a heritage discourse, is possible from the creation of norms that consider cultural manifestations as immaterial heritage relevant to local and national memory.

**Keywords:** graffiti; patrimony; memory; intangible heritage; knowledge organization.

---

## 1 INTRODUÇÃO

Ao transitar pelas grandes cidades do mundo, nos defrontamos com inscrições murais que dialogam com a paisagem e com quem quer que olhe para seus limites. São signos mais ou menos compreensíveis, que ocupam distintas superfícies. Mesmo para quem não conhece este universo, é possível identificar tendências. *Tags*<sup>1</sup> e *stencil*<sup>2</sup> com letras coloridas e trabalhadas ou apenas em uma cor, com única linha de serifas alongadas e retorcidas. Ainda desenhos, as vezes referenciam personagens, artistas e intelectuais, outras vezes cenas surrealistas, seres oníricos. O *graffiti* é múltiplo, um meio de expressão relativamente novo, que exprime os conflitos da cidade a partir da estetização de significantes.

Ao longo dos últimos 60 anos, as técnicas foram atualizadas, modificadas e territorializadas, produzindo repertórios regionais que expõem culturas locais. É o que acontece em São Paulo, hoje um dos epicentros do *graffiti* mundial, mas, em menor escala, também ocorre em outros centros urbanos brasileiros. Políticas patrimoniais vem sendo desenvolvidas e aprimoradas ao longo da modernidade para preservação e promoção da memória e da cultura. Esferas nacionais e supranacionais buscam melhores condições para a montagem do repertório dos patrimônios culturais. O conceito de patrimônio, os métodos e instrumentos da patrimonialização foram revistos para contemplar a diversidade de manifestações no âmbito da cultura que ficavam à margem dos enlances do Estado e das diversas comunidades que o compõe. Hoje, é impossível pensar o patrimônio sem sua dimensão social e simbólica.

---

<sup>1</sup> É o nome do(a) artista próximo da arte.

<sup>2</sup> É o grafite elaborado por meio de um molde.

O patrimônio torna-se objeto de disputa entre diferentes interesses e, quando pensado no âmbito do *graffiti*, as tensões que o corporificam na cidade compõem o processo decisório sobre a definição dessa expressão marginal como um bem de relevância comum. Neste texto exploramos a tese de que o *graffiti* é uma expressão plástica com condições de ser registrada enquanto patrimônio de cultura imaterial. Para tanto foi realizada uma pesquisa bibliográfica de caráter qualitativa. Também foram consultadas fontes primárias, relativas aos Livros do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que regulam os critérios, as práticas e as políticas de patrimonialização no Brasil.

## 2 O GRAFITTI E A URBE

Segundo Canclini (2008), há uma nova dinâmica cultural, marcada pela globalização, urbanização -- e, conseqüentemente, uma troca intensa de informação de naturezas, geografias e processos diferentes -- que altera a forma como entendemos a cultura, o modo como a produzimos e a consumimos. Um dos reflexos é o desenvolvimento de gêneros “impuros”, dentre os quais, o *graffiti* é um representante, uma das principais forças que atuam no campo da visibilidade na urbe.

Há nesse contexto uma circularidade informacional das mensagens publicitárias e políticas que se encontra nas mídias, que são as mesmas dispostas nas ruas da cidade. É o que Canclini (2008) declarou ser a organização do espaço público pelo mercado, enquanto que a subjetividade é recolhida à esfera privada.

Segundo o antropólogo de origem argentina, neste cenário pós-moderno, dilui-se duas importantes categorias ligadas ao universo cultural: a noção de roteiro e a de autor. Não há mais grandes narrativas que organizem patrimônios e obras. Com isso, a descontinuidade e fragmentação do mundo e dos sujeitos.

Compreendido nessa perspectiva, o *graffiti* é como elemento híbrido, incoleccionável, incontornável pelos limites tradicionais do discurso patrimonial, entre o “visual e o literário, o culto e o popular” (CANCLINI, 2008, p.336).

O *graffiti* é uma expressão urbana, com origem atribuída à Nova Iorque dos anos de 1960. Surge como pintura das *crews*<sup>3</sup> em trens e metros, mas que logo escapa para muros, ruas, tapumes e toda superfície possível.

---

<sup>3</sup> Assinatura de grupos grafitados, comumente em forma de sigla.

Baudrillard (1979) questionou-se sobre as condicionantes do surgimento dessa manifestação, a fim de pensar o então novo fenômeno. Em seu início as *crews* aparecem com designs mais simples, bem textuais, mas com o tempo, novas formas de inscrições se desenvolveram, dotando-se de plasticidades e abstração. O estilo *throw up*<sup>4</sup> surge nos anos 70, com letras contornadas por densas linhas coloridas. Nesse período, o *graffiti* se difundiu mundo a fora, ganhando o interesse da sociedade, e torna-se referenciado na academia, na mídia e no mundo das artes.

Uma manifestação que surge como choque entre os distintos grupos que circulam pelas cidades. Segundo Milton Santos (2000), a cidade é um espaço distribuído entre seus habitantes ou passageiros em função de “movimentos de fundo da sociedade”. As relações de poder estriam o espaço urbano, determinam os fluxos, os acessos, as passagens. Há forças verticais e horizontais que se chocam e fazem da cidade um organismo vivo.

A força vertical se define pela centralidade do capital e objetiva possibilitar a dinâmica de sua circulação e acúmulo. Promove uma homogeneização, a fim de liberar os fluxos da mais-valia e, nesse ensejo, por vezes, desconsidera os humanos e aliena o espaço. Tal lógica se apropria da cidade e relega espaços menos valiosos àqueles que detém menos valor sob a lógica do mercado. Os grupos socialmente invisibilizados são normalmente alocados em espaços distantes dos centros comerciais, onde se concentram a oferta de serviços. Contudo, os excluídos desenvolvem uma dialética interna, fora das determinações da força vertical, e responde horizontalmente. A força vertical é constantemente levada à sua revisão, e a força horizontal, à criação de novas estratégias de ocupação e uso da cidade, esta que se torna de movimentos cada vez mais numerosos.

Nesse contexto, a visualidade da cidade adquire uma dinâmica simbólica, onde as forças que compõe a cidade também travam disputas através dos signos. A cidade é paradoxal, pelo embate de forças apontadas por Santos (2000; 2002). Para Baudrillard (1979), é um espaço neutralizador e de indiferença, mas, ao mesmo tempo utiliza de signos distintivos para segregar parte da população em guetos, separar por classe, gênero, raça e idade. A cidade foi alterada no século XX, passando de espaço de realização da mercadoria ao espaço de execução do signo, que opera o trânsito, o movimento, a segregação.

---

<sup>4</sup> Estilo de tag característico pelas “letras inchadas” em uma única cor e por contorno grosso e arredondado. O estilo se desdobrou em outros como o bombing (ou bomb), bubble style, grapixo e o wildstyle.

Canclini (2008) afirma que a modernidade distribui objetos e signos em lugares específicos, mercadorias em lojas e vitrines, objetos do passado em museus históricos, obras de arte em museus de arte e galerias. As informações sobre tais objetos e signos são transmitidas como palavras de ordem nas escolas, nos meios de comunicação, e instruem como devemos comportar-nos, consumir. Uma ordem estrutural da vida contemporânea na cidade. Todavia, tais forças cruzam com condicionantes históricos, estéticos e comunicacionais, quem buscam alternativas para as dinâmicas simbólicas.

O *graffiti* surge como movimento horizontal, por grupos socialmente invisibilizados, que inscreviam em trens e metros caros à população marginal de Nova Iorque. Segundo Santos (2002), o ser humano, ao se deparar com um espaço em que não colaborou para sua produção, estabelece com este uma relação de alienação. Nesse sentido, grafitar às superfícies da cidade é um ato de reapropriação.

Surgem como resposta as repressões dos anos de 1960, como revolta desdobrada num escopo cultural, sem objetivo, ideologia ou conteúdo. O *graffiti* é uma “escritura territorial”, marcação de territórios, repletos de referências sexuais, políticas ou estéticas, expressam um modo de vida e de pensamento, um estilo para aqueles que não dispõem dos circuitos comerciais e midiáticos. “Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias ‘bem’ pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera.” (CANCLINI, 2008, p. 337).

Baudrillard (1979) destaca o caráter paradoxal do *graffiti*, na medida em que há uma busca por afirmação de uma identidade, um “eu existo”, todavia o fenômeno ultrapassa essa dimensão identitária, pois as assinaturas são pseudônimos, indeterminadas. A busca de uma identidade anônima e coletiva, contra o próprio sistema. O *graffiti* assume-se como arte dos excluídos, e grita desse lugar, do anonimato, de onde as vozes são silenciadas pelo circuito comunicacional urbano, que preza pela esfera branca e burguesa da cidade. Antidiscursos incapturáveis contra um sistema de apelações ao consumo, resiste a interpretação: “a toda conotação, e eles não mais denotam coisa alguma: nem denotação, nem conotação; é através disso que eles escapam do princípio de significação e, enquanto significantes vazios, irrompem na esfera dos signos plenos da cidade, os quais eles dissolvem com a sua simples presença” (BAUDRILLARD, 1979, p. 318).

Como nova tática de revolta, o *graffiti* atinge um novo terreno, alcança a própria organização dos códigos urbanos e a reprodução padronizada de seus valores. Opera aprofundando a diferença inscrita na cidade, radicaliza-a, causando fratura sociais desmantelando os signos urbanos.

Profanador da arquitetura urbana, o *graffiti* é duramente submetido à repressão policial, pois irrompem radicalmente a cidade branca e burguesa, de maneira transideológica e transartística, que escapam à toda referência com sua mensagem nula, com seu vazio desestabilizante. “É um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política.” (CANCLINI, 2008, p. 339).

### 3 PATRIMÔNIO E MEMÓRIA

Enquanto manifestação cultural, cabe a reflexão sobre a patrimonialização do *graffiti*. Para tanto, é preciso explicitar o que vem a ser o patrimônio e como se daria o processo capaz de incorporar o *graffiti* ao conjunto de bens tombados como patrimônio cultural, material e/ou imaterial.

Segundo Desvalles e Mairesse (2013), o termo “patrimônio” tem origem latina, *patrimonium*, e designava bens transmitidos como herança. Somente na primeira metade do século XX o termo se difundiu para tratar de objetos históricos e artísticos de caráter excepcional. O uso contemporâneo do termo no âmbito da cultura está relacionado com a noção de perda ou desaparecimento.

A partir da Revolução Francesa, o Estado passou a considerar o custo que é perder seus patrimônios. Nessa época, o termo era muito próximo de “monumento”, por designar sobretudo bens imóveis. Todavia, a percepção foi alargada a partir da metade do século XX, passando a “a integrar, progressivamente, o conjunto de testemunhos materiais do homem e do seu meio.” (DESVALLES; MAIRESSE, 2013, p. 74). No início do século XXI, a noção de patrimônio foi novamente ampliada, como resposta aos processos de globalização, incorporou uma outra dimensão ao conceito, a de imaterialidade. O patrimônio cultural imaterial refere-se às práticas, expressões, conhecimentos, saber-fazer, e os objetos e lugares tangíveis que a esses são associados.

Canclini (1994), afirma que o conceito de patrimônio foi transformado a partir de três vértices: o patrimônio cultural passou a considerar além das heranças dos povos, bens culturais tangíveis e intangíveis; a diversificação do escopo das políticas patrimoniais que passaram a atender uma demanda também diversificada; por fim, reconhecimento que a cultura popular compõe a identidade nacional.

A noção de patrimônio evoca o sentido de permanência do passado, segundo Ferreira (2006), voltado ao resguardado de significados no âmbito das identidades, resistindo ao esquecimento e ao desencantamento do mundo. O

patrimônio pode ser compreendido como esse esforço constante de resguardar o passado no futuro; e para que exista patrimônio é necessário que ele seja reconhecido, eleito, que lhe seja conferido valor, o que se dá no âmbito das relações sociais e simbólicas que são tecidas ao redor do objeto ou do evento em si (FERREIRA, 2006, p. 79).

Todavia, Ferreira (2006, p. 80) destaca que mais do que reconstruir o passado, o patrimônio tem a pretensão de “garantir o presente e projetá-lo em um devir”. Ele não apenas age na preservação do passado, mas ressignifica o presente e o futuro. Nesse sentido, há no patrimônio a margem de ressignificação, na qual cada individualidade pode apropriar-se de elementos de uma identidade específica.

A questão da identidade nacional é fundamental ao conceito de patrimônio cultural. Um dos objetivos do patrimônio enquanto bem público é construir consensos que dissolvam conflitos e homogeneizem as relações histórico-culturais. A função da memória é reforçar o sentimento de pertencimento e manter a coesão de grupos e instituições (POLLAK, 1989). Na construção da memória oficial, há tensões que resultam numa hierarquização de interpretações, no silenciamento e esquecimento. Nesse sentido, Pollak (1989) destaca o embate entre a memória coletiva organizada e a memória coletiva marginal ou subterrânea.

Loureiro (2015a) reafirma o papel da memória na produção do patrimônio e, assim, pontua que a memória social e o patrimônio cultural estruturam a ideia de “nação”, normalmente, por um viés oficial.

A produção de narrativas e sentimentos de pertencimento nas diferentes formações sociais implica na ativação de agenciamentos simbólicos e permanente reelaboração, síntese e ordenação dos significados e sentidos que se encontram dispersos na formação da memória social. (LOUREIRO, 2015a, p 97).

De acordo com Bruno (2015, p. 13), memória é

uma construção no presente, a partir de indicadores culturais relativos às experiências que os indivíduos e os grupos sociais elaboram com seus semelhantes (expressões), com as paisagens (lugares) e com as coisas (artefatos, em suas formas de subsistência, sociabilidade, celebração e representação).

Já o patrimônio é definido como o “conjunto seletivo e preservado de bens materiais e imateriais (indicadores culturais), fruto das relações que os Homens estabelecem, ao longo do tempo, com o meio ambiente e em sociedade, e suas respectivas interpretações.” (BRUNO, 2015, p. 13).

Junto a estas duas noções, Bruno (2015) aponta para informação. É a tríade, informação, memória e patrimônio, que promove a ação de conhecimento entre os objetos, os lugares e o diálogo com a sociedade.

Embora um bem público, o patrimônio cultural não é ente passível ou apartado das dinâmicas sociais e conflitos de interesses, assim como as memórias subterrâneas não são reconhecidas ou incorporadas à memória nacional sem tensionamentos. Para Chagas (2000, p. 15), “Memória e poder exigem-se”, isto é, o poder se exerce conforme determina as versões oficiais daquela parcela do passado que deve ser lembrado. Pollak (1989) destaca que nesse jogo, há um exercício de grupos dominantes em controlar a memória. Com isso, os patrimônios são resquícios desses jogos de poder e memória, jogos de esquecimento.

A patrimonialização é um processo complexo e que está em voga em debates contemporâneos, os quais trazem à tona a dimensão social do patrimônio, que se realiza nas tensões, decisões e ações sobre a seleção de quais objetos deverão ser patrimonializados (DESVALLES; MAIRESSE, 2013).

Quando um bem torna-se patrimônio cultural, ele passa a ser um ponto referencial, que dentro de um quadro, em conjunto com outros elementos, consolida-se enquanto memória coletiva.

Tornar algo patrimônio implica em avaliação, estabelecimento de valores e critérios e comparações entre entes candidatos. Há no processo, rivalizações que em grande medida refletem as divisões sociais, econômicas e étnicas sob as quais a sociedade é estruturada. Há um caráter seletivo em toda definição patrimonial. Nesse sentido, há uma abertura dialógica na patrimonialização mesmo após um dado objeto institucionalizar-se como patrimônio, de questionamento da legitimidade de seu valor.



De acordo com Canclini (1994), a desigualdade na formação do patrimônio, implica numa apropriação também desigual entre os diversos grupos. Setores hegemônicos da sociedade utilizam das divisões técnicas e sociais do trabalho para obterem uma apropriação privilegiada dos bens culturais. Dessa forma, o patrimônio é também “espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos”. (CANCLINI, 1994, p. 97).

Grupos hegemônicos detêm maiores condições para definir quais bens devem ser conservados, o que dificulta que produtos culturais de grupos socialmente insibilizados converterem-se em patrimônios. Canclini (1994), pontua algumas dessas dificuldades: objetivação dos saberes, a não formalização educacional e científica. Tais obstáculos reforçam o afastamento da produção cultural de camadas populares de circuitos educativos, acadêmicos e midiáticos, condicionando grande parte de tais manifestações à uma memória curta.

A questão da apropriação é importante para que a cidadania cultural ocorra. Canclini (1994) aborda os usos do patrimônio, e, além da iniciativa privada -- que comumente opera segundo uma lógica do lucro em detrimento do meio ambiente e de pessoas marginalizadas -- e do Estado -- que busca a construção de uma identidade nacional homogeneizadora --, movimentos sociais recentemente passaram a se interessar pela questão, o que enriqueceu o debate. Três fatores relevantes nesse cenário: a) a questão do patrimônio ambiental, urbano ou natural, que é de responsabilidade compartilhada entre as esferas da sociedade civil; b) pressão para que o poder público reconheça as necessidades atuais e cotidianas da população em relação aos seus direitos e ao acesso aos bens públicos culturais; c) o patrimônio só se efetiva através da apropriação coletiva e democrática, que exige condições materiais e simbólicas para que todos possam encontrar e compartilhar significado nele.

Nesse ensejo, Canclini (1994) propõe critérios gerais para orientar as políticas patrimoniais. Primeiramente, as necessidades diversas das comunidades nas quais o patrimônio é integrado devem pesar mais que as necessidades do bem cultural em si. Em segundo lugar, o equilíbrio entre as tradições que conformam identidade e as mudanças de modernização deve ser buscado. Por fim, as decisões devem ser tomadas em instâncias com participação democrática dos produtores e usuários.

O processo de patrimonialização e a exploração mercadológica pode interferir na relação ecológica entre lugar, objeto e prática que engloba o bem cultural. Com isso, as condições iniciais do bem cultural podem perder originalidade ou autenticidade, contudo,

As representações culturais, desde os relatos populares aos museus, nunca apresentam os fatos, nem cotidianos nem transcendentais: são sempre representações, teatro, simulacro. Só a fé cega fetichiza os objetos e as imagens acreditando que neles se deposita a verdade. O olhar moderno sabe que os objetos adquirem e mudam seu sentido em processos históricos, dentro de diversos sistemas de relações sociais e submetidos a construções e reconstruções imaginárias (CANCLINI, 1994, p. 112).

É preciso romper com um certo “realismo ingênuo” presente ainda na literatura, pois nenhum recurso pode “abolir a distância entre realidade e representação” (CANCLINI, 1994, p. 113).

A proposição deste estudo é refletir sobre o *graffiti* e as possibilidades de torná-lo patrimônio. Ao criticar o “realismo ingênuo” e a questão da autenticidade como valor avaliativo de bens culturais, Canclini (1994) abre a possibilidade para pensarmos o *graffiti* enquanto manifestação viável à patrimonialização. As condições de reprodutibilidade (BENJAMIN, 2012) não são mais adequadas para estabelecer a sacralidade de um objeto cultural, devido aos avanços de tecnologias que intensificam a reprodução dos bens culturais. A sociedade contemporânea encontra nas tecnologias digitais um cenário em que o simulacro retira a centralidade dos ritos e das sacralidades. Baseada na noção deleuziana (DELEUZE, 2007), Baudrillard (1979) afirma o caráter de simulacro do *graffiti*, que não é um objeto aurático (BENJAMIN, 2012), mas nasce na dinâmica da cidade, como meio de afetar outros movimentos já cristalizados, como a utilização de espaços urbanos apenas como vias de trânsito. O *graffiti* afeta a cidade e acirra os ânimos. O poder público insiste em combater e aplicar coerções aos *writers*<sup>5</sup>.

Talvez, a resistência do poder público está em lidar com a condição de simulacro dessa arte. O *graffiti*, não se harmoniza com o discurso de uma identidade nacional. Pollak (1989) afirma que a memória subterrânea atua no silêncio até um momento de crise, quando o “não-dito” consolida-se como reivindicação ou contestação, invadindo o espaço público. Ainda, nos lembra que a disputa pelo poder da memória normalmente não se dá pela polarização Estado e sociedade civil, mas principalmente entre grupos invisibilizados e a sociedade englobante. O *graffiti* configura-se como uma expressão de

---

<sup>5</sup> Autores dos graffiti.

camadas populares marginalizadas no circuito da cidade, que apresenta uma relação de debilidade com a cidade dado os obstáculos financeiros e de opressão aos que margeiam a urbe.

Tal expressão resulta do encontro de diferentes culturas, um híbrido criativo, que explode as concepções binárias da modernidade. Há uma construção identitária pelo *graffiti*, mas de outra ordem. Uma construção do comum não pessoal, mas de forma a transcendente, que não respeita fronteiras, escolas ou legislação. Há um comum entre as inscrições rebeldes nos muros da aldeia global.

A existência do *graffiti* reconfigura o universo da arte e do circuito comunicacional da urbe. Diversos “vândalos” adentraram às galerias e os mercados de arte, escrevem novos capítulos na história das artes plásticas.

A noção de patrimônio ampliou-se, a dimensão política permitiu a desnaturalização do critério que estabelecia qual cultura deveria ser preservada. O *graffiti* é marginal, expressão contrária aos valores que restringiam os limites da noção de patrimônio. A possibilidade de pensá-lo como tal se dá justamente pela abertura semântica que o conceito de patrimônio apresentou. Dado essa discussão, aprofundaremos alguns aspectos: o procedimento técnico da patrimonialização, bem como a sua implicação na condição do *graffiti*.

#### **4 A PATRIMONIALIZAÇÃO: LIVROS TOMBO E DE REGISTRO**

Normalmente, a decisão técnica sobre quais bens serão patrimonializados se concretiza com o ato de tombamento ou de registro realizado por órgãos das esferas federal, estadual ou municipal. No Brasil, a gestão geral é centralizada no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Tombamento é o ato ligado ao patrimônio material, enquanto ao patrimônio imaterial, o ato é outro, dá-se pelo registro do bem cultural em livros específicos para este fim.

Potencialmente, o *graffiti* pode ser considerado um bem possível de ser tombado ou registrado, a depender da ótica de análise. A seguir explicita-se as diferenças entre o patrimônio material e imaterial e, na sequência, reflete-se sobre o caráter do *graffiti* enquanto patrimônio.

#### 4.1 Patrimônio material

A divisão entre patrimônio material e imaterial se deu pela ampliação da noção de patrimônio que marginalizava bens culturais diversos em favor de imóveis e móveis relacionadas as elites e cultura hegemônica. Somente no final do século XX que tal distinção tornou-se preocupação entre os países.

Antes desse entendimento, a noção de preservação era delimitada a ideia de tombamentos, que comumente privilegiam bens que representam as perspectivas das classes hegemônicas (FONSECA, 2009) e eurocêntricas (CHAGAS, 2000).

O tombamento é o instrumento administrativo que tem por objetivo a preservação dos bens materiais que apresentam valor cultural para a comunidade em que estão inseridos. Quando um objeto é tombado, cria-se obrigações para o proprietário do bem, o Estado e a sociedade, relativas à conservação do mesmo. Este ato jurídico preserva o direito público ao patrimônio cultural (RABELLO, 2015).

De acordo com Rabello (2015, p. 8), “O tombamento pode ser inapropriado também para a preservação de coisas que, embora materiais, não se deve impor sua permanência, uma vez que é na sua dinâmica de mutação que reside o seu valor cultural”. Neste caso, há outros meios legais para a preservação. O registro é o instrumento comumente utilizado para este fim, pois este diferencia do tombamento sobretudo em relação aos efeitos de conservação da materialidade do bem cultural.

O tombamento é fruto de um procedimento da administração pública, e requer a justificativa da atribuição do valor cultural “em função dos parâmetros simbólicos estabelecidos na lei e do interesse público na sua preservação” (RABELLO, 2015, p. 8). A valoração deve seguir critérios técnicos, os quais balizam o controle da preservação do bem cultural. Nesse sentido, “os fundamentos técnicos, que registram as características do bem tombado e sua relação com o valor cultural pelo qual sua preservação se impõe, irão dar os limites a eventuais intervenções no bem tombado no que concerne à sua conservação e usos” (RABELLO, 2015, p. 12-13).

Após o tombamento, não é permitido interferências além daquelas de conservação e restauração, contudo, mesmo essas dependem da autorização de órgão técnico. Com relação à responsabilidade de manutenção do bem tombado, é obrigação do proprietário, todavia, quando este comprova a impossibilidade de manutenção por falta de recursos,

há dispositivos na norma que preveem a participação do poder público nessa tarefa, podendo até mesmo desapropriar o bem.

O processo de tombamento finda-se na inscrição do bem em um ou mais Livros de Tombo. São quatro os livros destinados ao patrimônio material: a) Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; b) Livro do Tombo Histórico; c) Livro do Tombo das Belas Artes; e, d) Livro do Tombo das Artes Aplicadas (LOUREIRO, 2015b).

Os Livros de Tombo não são suficientes para lidar com as manifestações e expressões culturais, por isso a noção de patrimônio foi ampliada na Constituição de 1988, passando a incorporar bens imateriais. Fonseca (2009) argumenta que um dos efeitos da compreensão restrita de patrimônio ao Brasil, foi a construção de uma imagem da nação identificada pela cultura colonizadora em detrimento das memórias dos povos originários e dos advindos da África. Nesse sentido, a autora destaca que além de técnicos, os critérios são também políticos, por isso, não é viável a cristalização dos critérios, assim como são necessárias alterações nos procedimentos no sentido de garantir a participação da sociedade no processo de construção e apropriação dos patrimônios culturais.

## **4.2 Patrimônio imaterial**

Uma das principais distinções entre o patrimônio imaterial e o material, é que aquele depende de constantes atualizações por meio da mobilização de suportes materiais, enquanto este, por ser estável, adquire autonomia de seu processo, enquanto produto. A imaterialidade impõe assim a dificuldade de perpetuar o momento do “aqui e agora” (BENJAMIN, 2012), exigindo ações auxiliares para a preservação desse tipo de patrimônio, como a diversificação documental e o enriquecimento de sua representação.

Com a dilatação da noção de patrimônio, alguns pesquisadores destacam o risco de banalização, com receio de qualquer objeto patrimonializar-se. Contudo, Fonseca (2009, p. 73) destaca que a ampliação conceitual “contribuiu para aproximar as políticas culturais dos contextos multiétnicos, multireligiosos e extremamente heterogêneos, que caracterizam a sociedade contemporânea”. Desse modo, a autora defende a modificação de práticas de preservação. O registro dessas expressões, as informações sobre o contexto e os sentidos para os diferentes atores relacionados são alternativas ao tombamento.

O Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial é um instrumento cuja finalidade é contribuir para a salvaguarda de bens culturais de caráter processual e

dinâmico e, assim, incorpora aos bens patrimoniais as expressões culturais significativas do Brasil, conferindo cobertura aquelas de origem indígenas, afro-brasileiras e de comunidades tradicionais com manifestações fundamentalmente cunhadas na oralidade. Contemplada na Constituição, e regulamentada pelo Decreto nº 3.551/2000, o registro reconhece a participação da sociedade civil no processo de pesquisa, documentação, mapeamento, inventário, planejamento e ações de salvaguarda.

O efeito do registro implica na concessão do título de Patrimônio Cultural do Brasil e a inscrição no livro de registro, etapas cruciais para a preservação (via documentação), divulgação e promoção. São quatro Livros de Registro, sendo que um bem pode ser inscrito em mais de um livro: a) Livro dos Saberes; b) Livro das Celebrações; c) Livro das Formas de Expressão; e, d) Livro dos Lugares.

O inventário é uma ferramenta que fundamenta o bem imaterial, pois este deve fornecer “as informações necessárias ao processo de registro, e os planos e ações de salvaguarda” (FONSECA, 2015, p. 12-13). Todavia, o registro de patrimônios culturais imateriais tem imposto novas dificuldades ao trabalho de preservação e gestão. As manifestações contempladas pela categoria são singulares e, exigem cuidados específicos. Uma primeira dificuldade é a da preservação, que se torna tarefa complexa e interdisciplinar, e envolve diferentes atores sociais.

O próprio ato de registrar é outro obstáculo, dado que a representação não é mero espelhamento da realidade. Os recortes no contexto, os interesses e as vivências sociais constroem o registro da expressão.

Uma terceira dificuldade é a legitimação de grupos responsáveis pelo bem cultural que necessariamente deve ser atribuído no processo de registro. Normalmente essa responsabilidade é dividida entre produtores e detentores. Segundo Fonseca (2015, p. 17),

Esse problema é de mais difícil encaminhamento em comunidades tradicionais, com formas próprias de organização, o que torna particularmente complexo tanto o cumprimento da exigência de anuência prévia para a apresentação da proposta de registro quanto o acesso, por parte desses grupos, a formas de apoio, como programas de financiamento, com exigências às vezes estranhas às práticas vigentes nessas comunidades.

Mesmo com essas barreiras, o reconhecimento do patrimônio imaterial foi fundamental para a incorporação de referências à diferentes grupos formadores da identidade nacional, além de contribuir para “desconstruir preconceitos, promover a cidadania e difundir o respeito pela nossa diversidade cultural” (FONSECA, 2015, p. 18).

Com relação ao inventário, é um instrumento para gerar conhecimento, “[...] por meio da coleta e sistematização de informações obedecendo a determinado padrão e repertório de dados passíveis de análises e classificações, e se constituem até hoje como instrumentos de identificação, valorização e proteção dos bens como patrimônio cultural” (MOTTA; REZENDE, 2016, p. 2).

O inventário tem como uma de suas funções, justificar a seleção de determinados bens como patrimônio cultural, que deverá basear-se em critérios, recortes e pontos de vista explicitados que embasarão narrativas sobre e a partir do bem em questão. O quê e o como documentar os objetos a serem inventariados dependerá do tipo de patrimônio que se pretende constituir, dependerá “de quem faz a seleção, por que e para quem a faz” (MOTTA; REZENDE, 2016, p. 5). Portanto, o inventário é um instrumento para produção científica, mas que, como qualquer conhecimento, não é neutro.

Os inventários variam conforme seus objetivos e das opções teórico-metodológicas. De acordo com Guedes (1987 *apud* MOTTA; REZENDE, 2016, p. 12) há inventários destinados à identificação, “para um primeiro conhecimento dos bens culturais, devendo coletar dados básicos, tais como: a localização, o proprietário, a época de construção e fotografar os bens”; inventários de proteção, que porta os “os dados necessários à tomada de decisões sobre a proteção dos bens”; e, finalmente, os inventários científicos, cujo intuito é “levantar e produzir informações necessárias a um conhecimento profundo para a identificação dos valores a serem preservados, visando orientar obras de conservação e restauração”. Há outras classificações tipológicas de inventário, contudo, o relevante é que este instrumento pode ser utilizado para diferentes fins, com distintos níveis de aprofundamento. Os métodos podem incluir pesquisa bibliográfica, documental e a de campo (MOTTA; REZENDE, 2016).

O IPHAN instituiu o Inventário Nacional de Referência Cultural (INRC), com a intenção de aprimorar o procedimento de registro e tombamento. O INRC explicitou uma nova metodologia, visando a identificação e a valorização dos bens culturais a partir da produção, uso e significados que estes adquirem em seus grupos originários. Com isso tornou mais lúcido o processo de registro e tombamento. Tal instrumento alertou que, assim como o imaterial, os bens de natureza material devem ser valorizados a partir de seu simbolismo, de seu sentido atribuído pelos grupos sociais. O INCR foi organizado em quatro categorias, que mais tarde se converteram nos livros de registro já citados.

Conforme Motta e Rezende (2016, p. 33), “[...] o principal objetivo dos inventários é garantir o direito ao conhecimento e à identificação dos bens para permitir o discernimento sobre a sua proteção e promoção e para a guarda dos dados e informações resultantes desses trabalhos”. Nesse sentido, o inventário é um meio para valorização de bens culturais, assim como para a produção de informação sobre. Um instrumento que amplia as possibilidades de patrimonialização, bem como no sentido de apropriação dos patrimônios culturais, democratizando o acesso e valorizando fontes de cultura que são icônicas para comunidades específicas.

## 5 O GRAFFITI ENQUANTO PATRIMÔNIO

Fruto do espaço urbano, o *graffiti* é uma manifestação e expressão que deriva dos tensionamentos sígnicos presentes na urbe contemporânea, que se realiza entre as forças verticais e horizontais. Forças verticais encarnados nos discursos publicitários, outdoors, vitrines, em cartazes políticos, mensagens do Estado e em muros cinzas, que representam a estética da ordem que definem os espaços como ambiência de passagem, de paragem ou de fruição.

O *graffiti* surge como resposta dos grupos socialmente invisibilizados em um período de repressão que não é só política e econômica, mas também sígnica. Surge junto ao hip-hop, em um ambiente de experimentações (GITAHY, 2012).

Lima (2018) defende o *graffiti* como patrimônio cultural material, embora a defesa não seja longa, o trabalho do autor é rico em apontar meios para tratar o *graffiti* como um objeto para a catalogação. O enfoque sobre as inscrições murais é necessário para uma descrição acurada, tal como pretende o autor. Contudo, não há argumentos que justifiquem o porquê do *graffiti* ser considerado um patrimônio material, e não imaterial. Tampouco, se delineia critérios para estabelecer qual mural será definido como patrimônio. Ainda assim, Lima (2018) adentra a questão da efemeridade do *graffiti*, e aponta para os recursos tecnológicos atuais como meio de garantir sua patrimonialização. Há um direcionamento para a preservação do registro reproduzido, e não da obra inscrita em si (LIMA, 2018).

A questão da efemeridade do *graffiti* é um traço definidor dessa manifestação. Mantê-lo sobre uma superfície implica em retirar uma condicionante que a define enquanto expressão cultural. É importante ao *graffiti* estar vinculado à transitividade da



cidade (CIDADE CINZA, 2013). Isso pode ser um problema para pensar o *graffiti* enquanto um patrimônio imaterial. Implicaria em selecionar um conjunto de murais e registrá-los no Livro de Tombo, estabelecer condições de preservação física e em aspectos legais. Tais aspectos nos conduzem para patrimonializar enquanto bem imaterial. A exigência de excepcionalidade pode ser considerada na prática do *graffiti*, e não necessariamente nas suas inscrições.

A própria história do *graffiti* indica que mais importante que seu produto é a conjuntura que ele envolve, as pessoas, os coletivos, os estilos, as práticas que desafiam a legalidade e os valores da racionalização urbana. O livro de registro número III relativo à Formas de Expressão é guardado às manifestações literárias musicais, plásticas, cênicas e lúdicas. Parece-nos o livro mais indicado para o registro do *graffiti*. O *graffiti* pode ser registrado no âmbito federal e, quando necessário, pode-se utilizar das esferas estaduais ou municipais para o registro de especificações regionalizadas, como ocorre com o *graffiti* e a pichação na grande São Paulo, referência mundial no cenário do *graffiti*.

Um ponto importante a se destacar na discussão é com relação a legalidade do *graffiti*. No Brasil, o *graffiti* surge já sob a repressão da Ditadura Militar. Tal repressão inclusive impulsionava os jovens a intervirem na cidade de São Paulo nos anos de 1970 (GITAHY, 2012). São duas as leis que coíbem o *graffiti*, a Lei de Crimes Ambientais – Lei 9.605/98 e a Lei 12.408/11. Até a lei de 2011, o *graffiti* era considerado como crime contra o ordenamento urbano. A lei de 2011, passou a diferenciar pichação de grafite, este último que pode ser considerado como manifestação artística (quando autorizado pelo proprietário da superfície a ser colorida), enquanto aquele, ainda é tratado como vandalismo.

Gontijo (2012) destaca que embora a lei distinga *graffiti* e picho, o direito não encontra na norma parâmetros claros para julgar o que é um ou outro. Ainda, a autora afirma que a norma se equivoca em exigir autorização prévia, dado que o *graffiti* é cultura no sentido definido pela Constituição de 1988. Lembra que o direito ao patrimônio cultural ou a cultura é um direito fundamental, previsto na Carta Magna.

Assim, como o direito fundamental à cultura é norma de hierarquia superior à Lei de Crimes Ambientais e indica, além disso, que a seleção dos bens merecedores de tutela deve ser feita via interação Estado-sociedade, tem-se que a sociedade passa a ter papel ativo e participativo na formação do patrimônio cultural brasileiro, já que tem o poder de conferir valores culturais a bens ainda não selecionados e tutelados pelo Poder Público. (GONTIJO, 2012, p. 69).

A autora não nega a necessidade do respeito à propriedade privada e aos bens protegidos pelo Estado, contudo, a criminalização não é o caminho para tratar questões culturais. Destaca que o ordenamento jurídico carece de uma regulamentação necessário ao nível administrativo. Não há bases na lei para consideração do picho como expressão artística, porém o debate deve ser fomentado, dado que grandes museus e galerias tem exposto essa manifestação, assim como a pouco o fez com as imagens de artistas de ruas.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando um objeto se torna patrimônio, ele passa a ser considerado excepcional, o bem de destaque, portador de elementos histórico, artístico e cultural. A patrimonialização é uma ação importante na modernidade, pois é o meio pela qual define-se a memória oficial, representativa de grupos locais e do conjunto nacional.

Com o avanço da crítica, a noção de patrimônio foi expandida e, ainda hoje há debates sobre bases políticas e semânticas do patrimônio cultural. Nesse contexto, refletimos sobre o *graffiti* enquanto um patrimônio cultural. Embora ele não contemple determinadas características como a autenticidade e a condição temporal, o *graffiti* expressa valores marginalizados na cidade, por isso, ocupa uma posição que só passou a interessar o discurso patrimonial quando a imaterialidade adquiriu referência normativa.

Há diferentes coletivos que lidam com o *graffiti*, diretamente ou indiretamente. Estes coletivos são importantes mantenedores da prática e podem ser considerados para levar adiante a patrimonialização do *graffiti*. Tal realização seria relevante para o reconhecimento e a institucionalização da prática, visando promoção de sua produção e apreciação.

As dificuldades na preservação podem ser superadas pelo uso de instrumentos como o inventário, a produção de estudos científicos e a captura audiovisual dos materiais e das pessoas que são efêmeras.

Entendemos que há resistência do poder público em aceitar a memória marginal, como a do *graffiti*, no discurso oficial. Ao longo deste artigo argumentamos no sentido dessa incorporação, a partir de uma perspectiva democrática que já fora incorporada na própria semântica e nos mecanismos legais de reconhecimento dos bens culturais. Contudo, ainda é necessário levantar a questão: querem as comunidades envolvidas com o *graffiti* patrimonializar a sua arte?

É necessário promover esse debate e estabelecer vínculos entre essas comunidades e as esferas responsáveis pela construção das políticas de memória e patrimônio. Todavia, o *graffiti* como expressão não é propriedade de algum grupo. Surge em Nova Iorque e se espalha por todo o globo (BAUDRILLARD, 1979). As novas concepções de patrimônio indicam que a transformação de um bem em patrimônio é dual. Se por um lado apresenta-se como uma apropriação do Estado de bens mantidos organicamente por grupos específicos, por outro, garante a sobrevivência do bem frente à dinâmica do capital que homogeneiza a cultura em nome da ampliação de mercados.

Por isso, seria um importante passo na inclusão social, econômica e cultural, e um meio para combater o preconceito e para diversificar os universos culturais. Nesse sentido, não podemos nos esquecer que a patrimonialização objetiva resguardar uma memória social, uma memória viva, ativa, que nos garante o presente e com potência de transformar o futuro. O *graffiti* pode ser uma fissura por onde possamos transformar a realidade da cidade.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, I. S.; BRÄSCHER, M. Grafite em Florianópolis: cartografia documental. In: INOMATA, Danielly Oliveira; TREVISOL NETO, Orestes (Orgs.). **Inovação em biblioteconomia: temas transversais**. Chapecó, SC : Argos, 2018. p. 178-196.
- BAUDRILLARD, J. Kool Killer ou insurreição pelos signos. **Revista Cinema/Cine Olho**, n. 5, jul./ago. 1979.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: Zouk, 2012. 127 p.
- BRUNO, M. C. O. A perspectiva museológica e a articulação entre informação, memória e patrimônio. In: AZEVEDO NETTO, C. X. **Informação, patrimônio e memória**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.
- CAMPOS, R. Movimentos da imagem no graffiti: das ruas da cidade para os circuitos digitais. In: **VI Congresso Português de Sociologia: Mundos Sociais: saberes e práticas**. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanidades. Junho de 2008., p. 91-112, 2008.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ed. São Paulo: USP, 2008.
- CANCLINI, N. G. O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, n.23, p. 95-115, 1994.
- CHAGAS, M. S. Memória e poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS, 2., 2000, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 2000. p. 12-18.
- CIDADE CINZA. [Documentário]. Direção: Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo. 2013. 80 min, cor.
- DESVALLES, A.; MAIRESSE, F. (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

FERREIRA, M. L. M. **Patrimônio: discutindo alguns conceitos**. Diálogos, v. 10, n. 3, p. 79-88, 2006.

FONSECA, M. C. L. Para além da pedra e cal: para uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2009. p. 56-76.

FONSECA, M. C. L. Registro. In: REZENDE, M. B.; GRIECO, B.; TEIXEIRA, L.; THOMPSON, A. (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

GITAHY, C. **O que é graffiti?**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GONTIJO, M. F. **O direito das ruas**: As culturas do graffiti e do hip hop como constituintes do patrimônio cultural brasileiro. Belo Horizonte 2012. [Dissertação] Programa de Pós-Graduação em Direito, da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais. 2012.

LIMA, F. R. B. **O graffiti como patrimônio cultural material**. Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Marília- SP. 2018.

LOUREIRO, J. M. M. Informação, memória e patrimônio: breves considerações. In: AZEVEDO NETTO, C. X. **Informação, patrimônio e memória**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015a.

LOUREIRO, M. L. N. M. Museu, patrimônio, memória. In: AZEVEDO NETTO, C. X. **Informação, patrimônio e memória**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015b.

MOTTA, L.; REZENDE, M. B. Inventário. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RABELLO, S. O tombamento. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

SPINELLI, L. Pichação e comunicação: um código sem regra. **LOGOS 26**: comunicação e conflitos urbanos, ano 14, 1º semestre 2007.