

## **Estética política: sobre grafite e subjetividade na América Latina**

Ms. Hely Geraldo Costa Júnior (PUC-Rio, falecom@hely.com.br)

Dra. Denise Berruezo Portinari (PUC-Rio, denisep@puc-rio.br)

### **Resumo**

Este artigo analisa como o grafite latino americano subverte a estética da ordem e a substitui pela ética da visibilidade, da inconformidade e da resistência. Considera-se aqui o grafite como um discurso visual, intrinsecamente relacionado à vida e à prática social, que ao ocupar o espaço urbano, abre novas possibilidades de percepção da cidade e amplia as relações do ser humano com a realidade, modifica estas relações e rompe com a concepção clássica de estética.

Palavras-chave: Grafite, América Latina, território, identidade, estética

### **Resumen**

Este artículo examina cómo el graffite Latinoamericano subvierte el orden estético y sustituye a la ética de la visibilidad, del inconformismo y de la resistencia. Se considera aquí el graffiti como un discurso visual, intrínsecamente relacionado con la vida y la práctica social, que para ocupar el espacio urbano, abre nuevas posibilidades de percepción en la ciudad y se extiende a la relación entre los seres humanos y la realidad, modifica estas relaciones y rompe con la concepción clásica de la estética.

Palabras clave: Graffiti, Latinoamérica, territorio, identidad, estética

### **Abstract**

This paper examines how the Latin American graffiti subverts the aesthetic order and replaces the ethics of visibility, nonconformity and resistance. This work considers graffiti as a visual discourse, intrinsically related to life and the social practice, which to occupy urban space, opens up new possibilities of perception of the city and extends the relationship between human beings and the reality, modifies these relations and breaks with the classical conception of aesthetics.

Keywords: Graffiti, Latin America, territory, identity, aesthetic

## 1. Territórios de poder

Sincrético e transcultural. É assim que Canclini<sup>1</sup> define o grafite. Uma prática híbrida, efêmera e marginalizada, um modo de assumir novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política. Espaços onde se encontram o literário e o visual, o culto e o popular e aproximam-se o artesanal da produção industrial e da comunicação de massa.

Com referências sexuais, políticas e estéticas, são expressões do modo de vida e pensamento de grupos que não dispõe de circuitos comerciais, políticos e da mídia de massa para se posicionarem. Com um traço manual e espontâneo, o grafite contrapõe-se à publicidade e às legendas políticas visualmente estruturadas e organizadas, provocando-as: o grafite afirma o território, mas abala as coleções de bens materiais e simbólicos.

Em suas mais diversas formas, os grafites fundem palavras, imagens, signos, mensagens e ideologias em um estilo descontínuo, fragmentado e heteróclito: uma “síntese da topografia urbana”<sup>2</sup> que elimina as fronteiras entre o que se escrevia nos banheiros ou nos muros. Uma postura efêmera e marginal de estabelecer relações entre privado e o público, entre a vida cotidiana e a política.

Dessa maneira, o grafite pode ser entendido como uma marca política e simbólica, uma forma de expressão popular que critica a ordem imposta pelo Estado e pelas classes dominantes. Assim, o grafite se localiza dentro de uma relação de luta, que, de acordo com Foucault<sup>3</sup>, é também uma relação de afrontamento e força, uma situação estratégica em que há presença e disputa pelo poder. Um território simbólico de expressão cultural e contraposição, gerador de um contra-poder não hegemônico. O grafite exerce uma força de resistência, uma força que, de acordo com Foucault, seja como o poder: inventiva, móvel e produtiva. Uma potência que venha de baixo e se espalhe taticamente, visto que onde “há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa”<sup>4</sup>.

---

1 CANCLINI, 2003.

2 CANCLINI, 2003, p. 339.

3 FOUCAULT, 1985.

4 FOUCAULT, 1985, p. 241.

Para Certeau<sup>5</sup>, as estruturas de resistência são as mesmas, de uma época para outra, de uma ordem para outra, pois mantém vigorando a mesma repartição desigual de forças e os mesmos procedimentos de desvio servem ao fraco como último recurso. Tratam-se de processos desiguais que propagam a contraposição, a resistência. Canclini<sup>6</sup> afirma que o grafite é uma escrita territorial dos locais urbanos, que consolida a luta, a presença e a posse pelo controle do espaço através de inscrições próprias, e expressa as ideias e os modos de ser e pensar de seus produtores.

Trata-se de uma relação dialética de dominação e contra-domação, onde o contra-espaço da resistência manifesta-se, na tentativa de poder invisibilizar a essa dominação. De acordo com Mondardo e Goettert,<sup>7</sup> a cidade é antes de tudo um discurso, onde a padronização marcada por casas, edifícios, muros e monumentos, revela uma suposta harmonia entre as classes sociais: o padrão se faz presente na ordem que não deve e não pode ser manchada, suja, rabiscada.

O grafite e a pichação enfeiam, emporcalham, desorganizam. Violentam a ordem e podem assim revelar a dominação e a contra-domação. O grafite subverte a estética da ordem e a substitui pela ética da visibilidade, da inconformidade e da resistência. Muitas vezes, é uma presença incômoda, que permite ao invisível tornar-se visível, um território de crítica popular à ordem imposta pela sociedade burguesa e pelo estado. Uma maneira simbólica e material de demarcar espaços da cidade utilizada por diversos sujeitos, ou ainda, uma apropriação do ambiente urbano por meio de marcas de expressão cultural e resistência à ordem hegemônica estabelecida.

## **2. Discurso e identidade**

De acordo com Mondardo e Goettert<sup>8</sup>, os muros são elementos essenciais para a expressão da resistência do contra-poder do grafite enquanto marcas políticas. Os muros possuem a função primordial de separar e delimitar territórios e determinar os limites entre o público e o privado, entre uns e outros, entre o que pode ser mostrado e o que pretende-se ocultar: protegem, definem caminhos, escondem, restringem o olhar, limitam a passagem, são barreiras entre territórios e espaços. Barreiras que transformam-se no local do discurso político da resistência, da crítica e do contra-

---

<sup>5</sup> CERTEAU, 1994.

<sup>6</sup> CANCLINI, 2003.

<sup>7</sup> MONDARDO; GOETTERT, 2008.

<sup>8</sup> MONDARDO; GOETTERT, 2008.

poder. Barthes afirma que

A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos à nossa cidade, a cidade onde nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos.<sup>9</sup>

O discurso, enquanto prática social deve ser entendido com um processo de significações. Na definição de Orlandi<sup>10</sup>, o discurso é a palavra em movimento, uma prática de linguagem, já Possenti<sup>11</sup> afirma que trata-se de um efeito de sentido, uma posição, uma ideologia que se materializa através da língua. O discurso pode ainda ser definido como os enunciados produzidos numa determinada interação verbal, na qual os sujeitos são constituídos de acordo com suas posições sociais e ideológicas, o que demonstra que os discursos não são fixos, visto que os sujeitos são influenciados pelo meio ao qual pertencem e portanto estão propensos a constantes mudanças.

Para Certeau<sup>12</sup>, o discurso é uma estrutura social e histórica que comunica, modifica-se, ultrapassa qualquer tentativa coerente de planejar as etapas, de compreendê-la como a uma máquina. O homem que nela habita não é somente um ser da razão, mas sobretudo um ser criativo, que constitui relações afetivas, imaginárias e estéticas com o entorno urbano, construindo e constituindo-se nele, relacionando-se com as pessoas tendo esse entorno como contexto.

Considerando o grafite como um discurso visual, e uma vez que o discurso está intrinsecamente relacionado à vida e à prática social, para analisá-lo é necessário considerar o sujeito do discurso, ou o sujeito produtor do grafite. Trata-se da língua em funcionamento num determinado contexto de crítica e resistência. Dessa maneira, torna-se necessário observar a produção de sentidos como parte fundamental desse processo, visto que um mesmo grafite pode ter diferentes sentidos em função do lugar em que é produzido e da ideologia na qual o sujeito que o executou está inserido, bem como as condições em que se deu a sua produção e da identidade social desse sujeito.

De acordo com Nery<sup>13</sup>, as identidades sociais não podem ser construídas fora do discurso, apesar delas serem inerentes aos indivíduos, elas surgem a partir da

---

<sup>9</sup> BARTHES, 2001, p. 224.

<sup>10</sup> ORLANDI, 1999.

<sup>11</sup> *apud* DANTAS, 2007, p.86.

<sup>12</sup> CERTEAU, 2000.

<sup>13</sup> NERY, 2010.

interação entre eles. Dessa maneira os sujeitos tornam-se participantes nos processos de construção de significado na sociedade. Por isso torna-se necessário entender os discursos como sendo produzidos em locais históricos e institucionais peculiares. Essa percepção do discurso como parte do processo de construção social possibilita posições de resistência frente a discursos hegemônicos, onde o poder não é tomado como monolítico e as identidades sociais não são fixas.

Ao engajar-se em um discurso através do grafite, o sujeito está ao mesmo tempo considerando o discurso do outro e reconstruindo sua própria identidade. Uma questão que não está relacionada apenas a quem é este sujeito e qual seria a sua origem, mas sobretudo, quem este sujeito se torna a partir desta relação. Isso implica também em como esse sujeito é representado e como sua representação afeta a forma de representar-se.

Ainda de acordo com a autora, simultaneamente ao papel social que este sujeito exerce, e que também determinam sua identidade, estão os estereótipos sociais que intervêm diretamente nas ações praticadas por ele: através desses estereótipos, o sujeito é submetido a determinados grupos que acabam por influenciá-lo. Estereótipos que estão vinculados à estrutura dominante e ao poder convencionado pela estrutura social a qual pertencem.

Por outro lado, podemos pensar o grafite para além da lógica da produção de sentidos e de identidades, tomando-o em sua materialidade mais concreta, enquanto inscrição ou traço que marca a intervenção de um “alguém” que pode ser qualquer um e todos, evidenciando a dimensão política da subjetividade.

### **3. A estética política do grafite**

O grafite rompe com os espaços de exposição tradicional, como museus e galerias, para criar diálogos com lugares e recolocar o campo da criação artística entre os objetos do cotidiano e mesmo industriais. Assim, ao ocupar o espaço urbano, o grafite abre novas possibilidades de percepção da cidade e provoca a desautomatização da percepção ampliando as relações do ser humano com a realidade, modificando essas relações e os próprios sujeitos e rompendo com a concepção clássica de estética.

Silva<sup>14</sup> aborda o grafite como um processo de comunicação urbana que possui características e imperativos específicos. Uma escritura que perverte o espaço físico e ideológico e relativiza a correlação de propriedade e territórios, e, expressa assim, a desarticulação das cidades e da cultura. Para o autor, a América Latina na década de 1980 representa o terceiro grande momento do grafite contemporâneo, precedido por Paris em 1968 e Nova York na década de 1970.

Em maio de 1968, na França, protestos de estudantes universitários e secundaristas organizados contra os ditames reacionários do governo de Charles de Gaulle, reivindicavam a reformulação dos currículos e métodos de ensino e criticavam o autoritarismo, a política hegemônica e o domínio do capitalismo na economia mundial. Ações que repercutiram internacionalmente: microfones, tiras de quadrinhos, músicas, grafites, balões pintados invadiram as estações de metrô, ruas e universidades de Paris com palavras de ordem antiautoritárias, utópicas e fins macro políticos. De acordo com o Jornal do Brasil, de 11 de maio daquele ano

Pelo menos 60 barricadas, algumas com até três metros de altura, foram erguidas ontem em Paris, no tradicional bairro do Quartier Latin, pelos estudantes em protesto desde o início do mês pela reforma no sistema de ensino francês. Nos confrontos com policiais, cerca de mil pessoas ficaram feridas e 80 carros foram incendiados. Maio promete ser o mês das barricadas e das passeatas na França, num movimento contestatório que começou com os estudantes – que agora planejam ocupar a Sorbonne – e já está ganhando apoio de outros segmentos sociais, que tentam organizar uma greve-geral, à qual esperam conseguir a adesão de mais de 10 milhões de trabalhadores. Os tumultos atingiram tal proporção que os organizadores do Festival de Cinema de Cannes temem pela realização do evento. O Maio de 68 também promete perpetuar palavras de ordem, como é proibido proibir, escritas em muros de toda a cidade de Paris.<sup>15</sup>

Para Bueno<sup>16</sup>, estes grafites inseriram uma inovação ao colocar a subjetividade e a experiência pessoal como questões políticas, onde os jovens de classe média se apropriavam da superfície da cidade como suporte para seus protestos. As palavras de ordem grafadas nos muros procuravam proclamar o ideal revolucionário e mostravam a vontade dos estudantes de reescrever o contexto da época. Frases como “a vontade geral contra a vontade do general”, “todo conhecer é um fazer”, “a imaginação no

---

14 SILVA, 1987.

15 XAVIER, 2003, s/p.

16 BUENO, 1999.

poder” e “transformar para conhecer” são ilustrações contundentes do período. Os muros transformaram-se em painéis fundamentais de comunicação e disseminação dos ideais revolucionários, nas palavras de Sartre “a poesia francesa está nos muros da Sorbonne<sup>17</sup>”

Segundo Baderna<sup>18</sup>, “Nada havia a defender nem reivindicar, exceto a demolição da sociedade espetacular mercantil como um todo”. Os grafites de 1968 marcaram uma ofensiva selvagem que mudou de conteúdo e terreno a prática política e artística. Estabelecia-se uma forma coletiva de conectar anarquismo, criatividade e juventude. Disseminados pelas cidades, em largas proporções, os grafites tornaram-se uma mediação de forte aceitação e repercussão internacional, criando um novo tipo de revolução, entusiasmando a juventude de diversos países.

Em Nova York, como aponta Veneroso<sup>19</sup>, o grafite surgiu como forma de resistência, praticado por indivíduos pertencentes a duas expressivas e específicas minorias étnicas: os negros e os porto-riquenhos. Uma manifestação característica dos guetos do *Bronx* e do *Brooklyn*, com suas próprias leis, normas e propósitos micro políticos. Uma forma de expressão subversiva e transgressora, dos oprimidos que não tendo onde se expressar, se expressavam nas ruas, inscrevendo a sua marca, inicialmente grafitavam as ruas e metrô da cidade com seus apelidos seguidos do número de suas casas. Magnani<sup>20</sup> cita exemplos como STITCH 1, Freddie 173, CAT 187, T-REX 131, SNAKE 1 e RAY-B 954. Uma maneira gráfica de demonstrar e reforçar que pertenciam àquele espaço urbano e àquela cultura, símbolos que tinham como objetivo subverter o sistema comum dos nomes.

Em contrapartida, também eram encontradas palavras como SUPERBEE, SPIX, COLA, KOOL, CRAZY e CROSS, termos retirados de histórias em quadrinhos que ao serem projetados nos muros e metrô se inseriam em um espaço “fora do lugar” como anti-discurso, recusando todas as elaborações sintática, poética e política.

Irredutíveis por sua própria pobreza, eles resistem a toda interpretação, a toda conotação, e também não denotam nada nem ninguém: nem a denotação nem conotação, eis como escapam ao princípio de significação e, na qualidade de significantes vazios, irrompem na esfera dos signos plenos da cidade, que eles dissolvem

---

17 FONSECA, 2007

18 BARDENA, 2003, p.27.

19 VENEROSO, 2012.

20 MAGNANI, 2005.

por sua mera presença.<sup>21</sup>

Os grafites produzidos nas laterais dos trens do metrô transitavam por toda a malha viária urbana, transformando-se assim em mensagens móveis, que levavam aos mais distintos lugares os dizeres de um determinado grupo ou sujeito. Ainda em Nova York, o grafite tornou-se um dos pilares do movimento hip-hop, juntamente com a dança (break) e a música (rap). Diferentemente dos grafites franceses, nos grafites produzidos em Nova York, as letras tomaram a forma de ilustrações elaboradas com a inserção de cores e traços ousados, transcendendo assim a simples grafia de uma expressão.

É uma escrita na maior parte das vezes ilegível, para quem está de fora, pois é uma linguagem codificada, de um grupo, ou grupos. Esses graffiti, muitas vezes incompreensíveis, deixam vislumbrar somente alguns trechos de palavras e nomes, que chegam, no entanto, carregados de significados e de força que têm origem exatamente na forma como esses graffiti são feitos e refeitos, à revelia de todas as tentativas de acabar com eles.<sup>22</sup>

A cidade como um espaço neutralizado e homogeneizado, impassível e fragmentado, ao segregar e excluir nos guetos urbanos certos grupos sociais, produz as condições para que o grafite surja e ganhe força. Em Nova York, nas décadas de 1970 e 1980, a transgressão do grafite alcança um nível diferente na luta de classes, como uma manifestação do tribalismo, uma manifestação da cidade típica não mais como lugar do poder político-econômico, mas espaço/tempo do poder terrorista dos meios de comunicação de massa.

#### **4. Grafite na América Latina**

Na década de 1980 começam a surgir manifestações de desordem urbana com a perda da credibilidade nas instituições políticas e o “desencanto utópico”<sup>23</sup>: grafites figurativos, irônicos, debochados e cínicos, que superavam a vocação linguística de lemas políticos. Segundo Silva<sup>24</sup>, alguns fatores como aumento da prática do grafite, o fato do mesmo manter-se fora dos circuitos comerciais e a opressão dos governos autoritários, fez com que o grafite se tornasse uma outra expressiva fonte de opinião

---

<sup>21</sup> BAUDRILLARD, 1996, p. 102.

<sup>22</sup> VENEROSO, 2012, p. 211.

<sup>23</sup> CANCLINI, 2003, p. 337.

<sup>24</sup> SILVA, 1987.

pública, ligada à literatura e às canções de protesto.

O grafite, pois, junto à denuncia e aos anseios de uma novas ordens sociais, também possui opções para ser compreendido como arte e literatura, como expressão e comunicação, enfim, como realidades sociais e utopias urbanas, com a privilegiada condição de tratar-se de uma escritura criada coletivamente (tradução nossa).<sup>25</sup>

Particularmente na América Latina, os grafites carregam uma questão que é bastante legítima, trata-se da ocupação das cidades, só que desta vez, conforme aponta Melendi<sup>26</sup>, não é a autoridade que invade os espaços da população, mas uma força que sai das margens da república democrática, um produto residual dos longos anos da ditadura e do descaso do estado neoliberal.

Para Martin-Barbero<sup>27</sup>, trata-se do espaço da mestiçagem da iconografia popular com o ideal político dos universitários. Enquanto a doutrina ideológica escapa à formalidade e ao objetivismo panfletário, o grafite sai da ilegalidade dos sanitários e espalha sua iconografia desbocada e blasfematória pelos muros da cidade. A crítica política se abre à poética e a poética popular se reveste de densidade política. Diversas maneiras de rebeldia se encontram e se fundem, registrando protestos pelos espaços urbanos.

Um dos fatores que também contribuíram para a intensificação dos grafites na América Latina, além dos processos de emancipação e da imigração, foi a pintura de murais em espaços públicos, que havia se tornado uma tradição nas zonas suburbanas e bairros industriais. Uma tradição iniciada com a prática da pintura mural mexicana, que trazia consigo forte apelo político e social e impulsionou o aparecimento de diversas formas de arte em espaços públicos.

A pintura mural que já era usual nas paredes das construções pré-colombianas deu origem ao Muralismo, que desenvolveu-se no México, a partir da revolução de 1910, unindo a monumentalidade arquitetônica Asteca, o grafismo indígena e uma pintura projetada para além do então tradicional limite da tela. Seus principais representantes foram Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. De acordo com Viana<sup>28</sup>, tais artistas acreditavam que este tipo de arte poderia redimir artisticamente um povo que se esquecera da grandiosidade de sua civilização durante tantos séculos

---

<sup>25</sup> SILVA, 1987, p.17.

<sup>26</sup> MELENDI, 2003.

<sup>27</sup> MARTIN-BARBERO, 1997.

<sup>28</sup> VIANA, 2007.

de opressão estrangeira e de espoliação por parte das oligarquias nacionais. Dessa maneira, produzir pinturas em locais públicos, onde todos pudessem ter acesso, era uma maneira de evitar que elas acabassem em propriedade de algum colecionador.

O estilo colaborou para reafirmar a identidade cultural dos mexicanos, criando uma das mais importantes formas de arte de sentido popular e político, do século XX, que se expandiu e criou ramificações em diversos países principalmente na América Latina. De acordo com Petersen<sup>29</sup>, a passagem de David Siqueiros por Buenos Aires aqueceu o ambiente político e intelectual com suas concepções estéticas vanguardistas e ideais revolucionários. Siqueiros realizou diversos experimentos gráficos preocupando-se em adaptar os conhecimentos técnicos à prática política concreta, tendo em vista a militância política, o que propicia inclusive o aparecimento de uma técnica até então desconhecida – o stencil.

De acordo com Silva<sup>30</sup>, durante a década de 80 os grafites se expandiam na América Latina; na Colômbia, no Peru, no Equador, na Argentina, no Brasil, no Uruguai, no México e na Venezuela pela mesma razão das lutas de libertação, por tradição guerrilheira e pelos novos ares de renovação estética e movimentos políticos e universitários. Em todos os casos estava em questão buscar outras formas de tomar posição contra a hipocrisia social e o autoritarismo. No Chile, surgiram as brigadas muralistas. Uma experiência única, onde grupos compostos por operários e estudantes produziam pinturas coloridas que mesclavam iconografia popular, fatos cotidianos com forte conteúdo político e artístico. Essas brigadas nasceram de maneira clandestina como forma de luta contra o poder hegemônico, ganharam força e tiveram grande propagação durante a década de 1970.

Atualmente as mais variadas vertentes do grafite se misturam em grandes cidades da América Latina: da iconografia popular à monumentalidade dos murais, passando pelas mensagens de cunho político, crítica social e anti-hegemônicas até mesmo a movimentos mais recentes que o aproximam ainda mais das artes plásticas. A intencionalidade política destes grafites funciona não como tomada de poder, mas como desejo de um mundo participativo, de ação cidadã e de exercício de autonomia. O grafite, juntamente com a publicidade, as manifestações sociais e políticas e os monumentos são linguagens que representam as principais forças que operam na

---

<sup>29</sup> PETERSEN, s/d.

<sup>30</sup> SILVA, 2001.

cidade. De acordo com Canclini<sup>31</sup>, os monumentos são, quase sempre, obras em que o poder político exalta pessoas e acontecimentos ligados ao Estado. Já a publicidade busca estabelecer uma relação entre a vida cotidiana com o poder econômico. Enquanto os grafites expressam a crítica e a insatisfação popular à ordem imposta:

Os grafites (como os cartazes e os atos políticos da oposição) expressam crítica popular à ordem imposta. Por isso são tão significativos os anúncios publicitários que ocultam os monumentos ou os contradizem, os grafites inscritos sobre uns e outros. Às vezes, a proliferação de anúncios sufoca a identidade histórica, dissolve a memória na percepção ansiosa das novidades incessantemente renovadas pela publicidade.<sup>32</sup>

Ainda de acordo com o autor, no movimento urbano os interesses comerciais fundem-se com os interesses históricos, estéticos e comunicacionais. As batalhas semânticas travadas na busca de neutralizar, confundir e alterar a mensagem alheia ou transformar o seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são metáforas do conflitos entre forças sociais: entre o mercado, a história, o estado, a publicidade e a luta para sobreviver.

Assim, a trocas entre os monumentos e as mensagens publicitárias e políticas situa em redes heteróclitas a organização da memória e da ordem visual e conseqüentemente uma outra apreensão e apreciação estética do meio urbano. Um processo sociocultural de hibridização, no qual estruturas ou práticas que existam de forma independente, se misturam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Um processo que surge da criatividade individual e coletiva, não só no campo artístico como também na vida cotidiana, onde procura-se reconverter um patrimônio para reinseri-lo em novas categorias de produção<sup>33</sup>.

Rancière<sup>34</sup> sugere a redefinição do conceito de estética a partir de sua inter-relação com a política em uma ‘divisão política do sensível’ que seria significativa para pensar a constituição da sociedade e a configuração da comunidade em seus modos de organização a partir dos níveis de delimitação do sensível. A política da estética combateria assim as hierarquias configurando um sistema de igualdade artística que seria análogo à decadência das hierarquias políticas e sociais. O entrelaçamento entre

---

31 CANCLINI, 2012.

32 CANCLINI, 2012, p. 302.

33 CANCLINI, 2012, p. XXII.

34 RANCIÈRE, 2009.

a estética e a política se evidenciam no espaço comum ao tornarem visíveis as ‘formas de fazer’ da arte que conseqüentemente influenciam as ‘formas de fazer’ na sociedade através de sua linguagem particular que atinge de maneira ampliada os diversos sentidos. A comunhão entre a estética e a política viabiliza este deslocamento de papéis sociais levando a uma situação de compromisso político diferenciado em função do movimento de compaixão, que significa se colocar no lugar do outro.

Olhar esteticamente estes grafites amplifica as possibilidades de relação com a cidade, com os objetos, com os outros e consigo mesmo, visto que os sujeitos, observando-os por outro ângulo e estabelecendo outras combinações, criam para si novas formas de vida, compondo outras tramas de existência, novos valores e novas sensibilidades, modificando-se profundamente neste processo. De acordo com Vigotski<sup>35</sup>, podemos pensar que tratam-se de relações estéticas que possibilitam produzir outros sentidos para o que é visto e reconhecido, assim como reconstruir o olhar sobre o mundo.

## Referências

- BADERNA, Marieta. *In Situacionista*; Teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.
- BARTHES, Roland. *Semiologia e urbanismo*. In: A aventura semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 224.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX; modernidade e globalização*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1999.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2003
- CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DANTAS, A. de M. *O discurso e seus textos*. In: Sobressaltos do Discurso: Algumas Aproximações da Análise do Discurso, Campina Grande: EDUFCG, 2007, p.87-96.
- FONSECA, Cristina. *Grafite no século XX. Palestra concedida na Casa das Rosas*, São Paulo, set. 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 5 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Circuitos dos jovens urbanos. Tempo soc., São Paulo, v. 17, n. 2, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000200008&lng=en&nrm=iso)>. (Acesso em 26/06/2012 às 22:30h)
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- MELENDI, Maria Angélica. *Imagens e Palavras*. In ALMEIDA, Maria Inês de (org). Para que serve a escrita? São Paulo: EDUC, 2003.
- MONDARDO, Marcos Leandro; GOETTERT, Jones Dari. Territórios simbólicos e de resistência na cidade: grafias da pichação e do grafite. In Terr@Plural, nº 2, Universidade Federal da Grande Dourados, 2008.
- NERY, Luciana Fernandes. *A identidade do sujeito político construída através da leitura de charges*. In Anais do 4º CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários. Maringá, 2010.
- ORLANDI, E. P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- PETERSEN, Emílio. *El graffiti en Buenos Aires*. In <http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/graffiti.htm>. (Acesso em 26/06/2012 às 22:30h)
- RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível*. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SILVA, Armando. *Punto de vista ciudadano; focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá: Publicaciones Del Instituto Caro Y Cuervo, 1987.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2012.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas; MELENDI, Maria Angélica (org.). *Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas..* Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

VIANA, Maria Luiza Dias. *Dissidência e subordinação: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007.

Vigotski, L. S.. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal, 1993.

XAVIER, Marcelo. Paris, maio de 1968: A irreverência e a rebeldia dos estudantes franceses arrancaram paralelepípedos e deixaram sementes de mudança. *Rabisco – Revista de Cultura Pop*, 18. ed. 8 a 21 maio 2003.

---