

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE

KANDO FUKUSHIMA

**CARTAZES NAS MARGENS:
CONTESTAÇÃO, ARTE E PRODUÇÃO DO ESPAÇO**

TESE

CURITIBA

2019

KANDO FUKUSHIMA

**CARTAZES NAS MARGENS:
CONTESTAÇÃO, ARTE E PRODUÇÃO DO ESPAÇO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Tecnologia. Área de Concentração: Mediações e Culturas.

Orientadora: Profa. Dra. Marilda Lopes
Pinheiro Queluz

CURITIBA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Fukushima, Kando

Cartazes nas margens [recurso eletrônico] : contestação, arte e produção do espaço / Kando Fukushima.-- 2019.

1 arquivo texto (288 f.) : PDF; 33,1 MB

Modo de acesso: World Wide Web

Título extraído da tela de título (visualizado em 17 maio 2019)

Texto em português com resumo em inglês

Tese (Doutorado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2019

Bibliografia: f. 235-250

1. Tecnologia - Teses. 2. Anúncios ao ar livre. 3. Cartazes - Crítica, interpretação, etc. 4. Comunicação visual - Aspectos sociais. 5. Sociologia visual. 6. Cartazes - Curitiba, PR. 7. Cartazes - São Paulo (Cidade). I. Queluz, Marilda Lopes Pinheiro. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. III. Título.

CDD: Ed. 23 -- 600

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba

Bibliotecário: Adriano Lopes CRB-9/1429

TERMO DE APROVAÇÃO DE TESE Nº 74

A Tese de Doutorado intitulada **Cartazes nas margens: contestação, arte e produção de espaço**, defendida em sessão pública pelo(a) candidato(a) **Kando Fukushima**, no dia **12 de abril de 2019**, foi julgada aprovada em sua forma final para obtenção do título de Doutor em Tecnologia e Sociedade, Área de Concentração – Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa – Mediações e Culturas, pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ivan Alexander Mizanzuk (PUC/PR)
Prof. Dr. Gilson Leandro Queluz - (UTFPR)
Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Santos Verdasca Guimarães - (UTFPR)
Prof^a. Dr^a. Ana Luiza Carvalho da Rocha - (UFRGS)
Prof^a. Dr^a. Marilda Lopes Pinheiro Queluz - (UTFPR) - *Orientadora*

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

Curitiba, **12 de abril de 2019**.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço minha professora orientadora, Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, por toda a ajuda durante o percurso da pesquisa. Os ajustes nos textos, nas ideias e o apoio através de conversas sobre os assuntos mais variados: dos obstáculos da pesquisa aos desafios do cotidiano.

Aos membros da banca de qualificação e defesa (Ana Luiza, Ana Verdasca, Ivan, Gilson, Alan), que aceitaram me ajudar a rever conceitos e refinar o trabalho.

Aos meus professores do PPGTE e meus amigos e colegas do DADIN-UTFPR.

Agradeço imensamente à minha família. Tati e Diogo por me acompanharem e suportarem (!) toda a trajetória da pesquisa. Minha mãe, Cristina, que sempre me apoiou de todas as formas possíveis. Meu pai, Masanori (*in memoriam*), como grande fonte de inspiração, acadêmica e criativa. Meu irmão, Naotake, cujos passos pela caminhada do Design também acabei seguindo. Todos são fontes de iluminação e incentivo. Não ia dar certo sem eles.

A gente quer inteiro não pela metade
(ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BRITTO, Sérgio. 1987).

RESUMO

FUKUSHIMA, Kando. Cartazes nas margens: contestação, arte e produção do espaço. 288 f. Tese (Doutorado em Tecnologia). – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

A presente pesquisa possui o objetivo de identificar e refletir sobre as mediações sociais que ocorrem no contexto do ambiente urbano, particularmente através de cartazes que são afixados em espaços não institucionalizados, de forma irregular. Para isso, foram realizadas análises de imagens captadas nas regiões centrais das cidades de Curitiba-PR e São Paulo-SP, através de registros fotográficos e a sistematização de dados relacionados com aspectos de produção desses materiais, sua linguagem textual e visual. Os registros fotográficos foram realizados entre janeiro de 2015 e setembro de 2018 e foram a base para a constituição de uma coleção de 500 imagens representativas da diversidade de temas e abordagens visuais que são utilizados nesses impressos. Os exemplos analisados são aqueles que estão relacionados com temáticas sociais e de expressão poética. Considera-se a produção de diversos grupos sociais, artistas e coletivos, que interagem e constituem paisagem visual dessas cidades. Esses materiais são comumente ignorados pela história do design gráfico ou abordados apenas como manifestações que estabelecem problemas públicos, como os ligados à poluição visual. Ao discutir essa produção de forma mais aprofundada, aponta-se a possibilidade de analisar esses artefatos em um contexto de exclusão econômica, política e cultural, e como prática autônoma e legítima de contestação e apropriação do espaço da cidade. O referencial teórico é norteado principalmente pelas contribuições de Henri Lefebvre, sobre as questões do cotidiano e a cidade, e Andrew Feenberg e a Teoria Crítica da Tecnologia. São discutidos também os conceitos que envolvem os cartazes dentro do campo do design, destacando alguns exemplos da bibliografia que foram produzidos como forma de contestação política. A pesquisa aponta o uso recorrente desses artefatos gráficos, sendo possível encontrar uma grande diversidade de formas de expressar identidades culturais, artísticas e posicionamentos políticos críticos. Representam uma prática que está em constante tensão com as regulamentações e destacam o espaço urbano como uma instância fundamental para a mobilização social.

Palavras Chave: Cartazes. Produção do espaço. Tecnologia e sociedade.

ABSTRACT

FUKUSHIMA, Kando. Posters on the fringe: Contestation, art and production of space. 288 f. Tese (Doutorado em Tecnologia). – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

The present research aims at identifying and discussing the social mediations that occur in the context of the urban environment, particularly through posters that are distributed in non-institutionalized spaces, in an irregular manner. In this regard, pictures taken from the central areas of Curitiba-PR and São Paulo-SP were analyzed, with the systematization of data related to aspects of production of these materials, their textual and visual language. The photographic records were made between January 2015 and September 2018 and were the basis to organize a collection of 500 images representative of the diversity of themes and visual approaches that are used in these prints. The examples analyzed are those that are related to social themes and poetic expression. It is considered the production of many social groups, artists and collectives, which interact and constitute the visual landscape of these cities. These materials are commonly ignored by the traditional history of graphic design or they are addressed only as manifestations that turn out to be public issues, such as those associated with visual pollution. In examining this production in more depth, it is pointed out the possibility of analyzing these artifacts in a context of economic, political and cultural exclusion, and as an autonomous and legitimate practice of contestation and appropriation of the city's space. The theoretical reference is guided mainly by the contributions of Henri Lefebvre, and his approach of daily life and the city, and Andrew Feenberg and the Critical Theory of Technology. Also discussed are the concepts that involve the posters within the field of design, highlighting some examples from the bibliography that were produced as a form of political contestation. The research points out the recurrent use of these graphic artifacts, and makes possible to recognize a great diversity of forms of expressing cultural and artistic identities and critical political stance. They represent a practice that is in constant tension with the regulations and highlight the urban space as a fundamental instance for social mobilization and political struggle.

Keywords: Posters. Production of space. Technology and society.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Manifestação no vão do MASP, São Paulo.	30
Figura 02 – Manifestação no vão do MASP, São Paulo.	31
Figura 03a - Registro do cartaz na Rua Trajano Reis em Curitiba.	32
Figura 03b - Foto da placa da rua.	32
Figuras 04a e 04b – Cartazes com o mesmo texto: Nenhum Direito a menos.	33
Figura 05 - Exemplo de foto com múltiplos cartazes.	34
Figura 06 - Cartazes da marca de cerveja "Três Fidalgas".	36
Figura 07a – Cartaz “Uma cabeça cheia de medos não tem espaço para sonhos”.....	36
Figura 07b - Composição de cartazes na Avenida Paulista.....	36
Figura 07c - "Mais ... Por favor".....	36
Figura 08 – Cartazes #bregaoescambau" da Cavalera, rua Augusta, São Paulo - SP.	37
Figura 09 – Abrigo de táxi da Clear Channel na praça Generoso Marques, no centro de Curitiba.	46
Figura 10 – Cartaz “Aprenda a reconhecer os símbolos da intolerância”.	47
Figura 11 – Cartaz “Governo pra quem? # MinC Resiste”.	51
Figura 12 - Cartaz "Geografia urbana em Reclus" colado em lixeira na rua Cândido Lopes, em frente à Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba.	55
Figura 13 - Cartaz "Geografia urbana em Reclus".	56
Figura 14 – Relógio da Clear Channel no Rio de Janeiro.	74
Figura 15a - Poste de sinalização de parada de ônibus em calçada estreita na avenida Presidente Washington Luís, , bairro Jardim Social, em Curitiba.	75
Figura 15b - Modelo antigo de abrigo de ônibus na rua Camilo Castelo Branco, bairro Lindóia, em Curitiba.	75

Figura 16a – Abrigo de ônibus em Curitiba.....	75
Figura 16b – Abribus, em Nevers na França, principal produto da JCDecaux.	75
Figura 17a – Estrutura da Clear Channel em pequena praça, no bairro do Bacacheri em Curitiba.	76
Figura 17b – Clear Channel na calçada do Rua Presidente Faria, no centro de Curitiba.	76
Figura 18 – Cartaz da empresa Intimissimi em abrigo de ônibus de Curitiba-PR.	80
Figura 19 - Cartaz francês da Primeira Guerra Mundial, do tenente Jean Droit, 1917.	88
Figura 20a - Cartaz de Lucian Bernhard "Priester" de 1905.	89
Figura 20b - Cartaz de Ludwig Hohlwein "Caridade para os prisioneiros de guerra civis e militares alemães" de 1918.	89
Figura 21 - Cartaz de Abram Games, Blood Donors, 1943.....	90
Figura 22a - Pintura de Magritte "La trahison des images" (1929) com a legenda sob o desenho "Ceci n'est pas une pipe" (Isto não é um cachimbo).	91
Figura 22b - Cartaz com temática de gênero fotografado na Avenida Paulista em São Paulo.	91
Figura 23 - Easter Wings de George Herbert, 1633.	92
Figura 24 - Cartaz “Declinazione Grafica del Nome Campari” de Bruno Munari, 1964.....	93
Figura 25 - Cartaz "Um mundo com mais câncer".	95
Figura 26 - Cartaz com a gravura de Vasco Prado, Soldado Morto, 1951.	99
Figura 27a – Anúncio de venda de cartazes, Emory Douglas, 1968.	100
Figura 27b – Detalhe do anúncio informando a indisponibilidade do cartaz “Free Huey”.	100
Figura 28 - Cartaz "#Não ao fim do técnico".	102
Figura 29 - Cartaz "Indesejável no 1".	103
Figura 30 - Cartaz de Jean Carlu, "Pelo desarmamento das nações", 1932.	105
Figura 31 - Colocação "lambes" em uma lixeira em Curitiba.	108

Figura 32a e 32b - Cartaz fotografado na Rua Leôncio de Carvalho em São Paulo e detalhe das borboletas impressas coladas sobre ela.	109
Figura 33 - Cartaz “Novas regras na taxa de coleta de lixo”, da prefeitura de Curitiba.	110
Figura 34a – Foto de cartaz colado em cabine telefônica em Londres.	111
Figura 34b - Imagem do cartaz “What should Bush Really be saying? Fill in above” (O que Bush realmente deveria estar dizendo? Preencha acima), de 2003.	111
Figura 35 - Cartaz “Mídia omite muro berra”, Rua Riachuelo, Curitiba -PR.	112
Figura 36 - Cartaz da Comissão Central Organizadora da Semana Pró-Anistia, 1945.	113
Figura 37a - Cartaz "Saia da sombra diga conosco", 1975.	115
Figura 37b - Anúncio de Lugolina, [191-]	115
Figura 38 - Cartaz da peça "Revista do Henfil", 1978.	116
Figura 39 - Cartaz alemão de campanha pela anistia no Brasil, 1978.	117
Figura 40a - Cartaz do Atelier Populaire de 1968. Fonte: McQuinston (1993, p.55)	119
Figura 40b - Cartaz fotografado na Avenida Paulista em São Paulo.	119
Figura 41a - Cartaz "End Bad Breath" de Seymour Chwast, 2004 (1967).	120
Figura 41b – Cartaz "I want you for U.S. Army" de James Montgomery Flagg, 1917.....	120
Figura 42 - Cartaz de Henryk Tomaszewski de 1959, exposto na VII Bienal de São Paulo em 1963.	121
Figura 43 - Cartaz de Victor Moscoso "Quicksilver Messenger Service, Avalon ballroom", 1967.	122
Figura 44 – Cartaz “For Sale” do escritório de design Boston&Boston.	123
Figura 45a - Cartaz "No more Hiroshimas!"de Hirokatsu Hijikata, 1968.	124
Figura 45b - Cartaz "Dia da Guerrilha Heróica" de Tony Evora, 1968.....	124
Figura 45c - Cartaz "Nie wieder Krieg" de Käthe Kollwitz de 1924.	124

Figura 46 - Cartaz 1989-2014 de Badiucao, 2014.	125
Figura 47 - Cartaz "Asiyi eKhayelitsha" de Jonathan Shapiro, 1986.	126
Figura 48 - Cartaz "Petroleum Peace in the Middle East!" de Parisa Tashakori, 2011.	128
Figura 49 - Cartaz Carnival Against Capitalism do artista Rocky, 2001.	129
Figura 50 - Cartaz "Vandalismo é viver em uma cidade cinza".	130
Figura 51 - Mapa simplificado com locais de registro fotográfico em Curitiba.	135
Figura 52 - Mapa simplificado com locais de registro fotográfico em São Paulo.	137
Figura 53 – Detalhe de mureta com dezenas de cartazes colados lado a lado.....	138
Figura 54 – Cartaz artístico na Rua Leôncio de Carvalho, São Paulo - SP.	145
Figura 55a e 55b – Cartazes que transcrevem trechos de conversas de José Sarney e Romero Jucá.	146
Figura 56 – Cartaz “Redução não é solução”.	148
Figura 57 – Cartaz “100 anos de greve geral de 1917”.	150
Figura 58 - Cartaz "Tenho nojo de pobre", Curitiba-PR.	152
Figura 59 - Cartaz "Contra a Reorganização", São Paulo - SP.	153
Figura 60 - Cartaz "20 anos? congelado?".	155
Figura 61 - Cartaz "20 anos".	156
Figura 62 - Cartazes "R(exista) Ocupe R(exista)" e "Contra a PEC 55".	157
Figura 63 – Cartaz com foto do estudante Philip Maundu.	158
Figura 64 – Cartaz Rosa Parks.	159
Figura 65 – Cartaz “10% mais pobres pagam 10x mais impostos que os 10% mais ricos!”.	160
Figura 66a - "Temer golpista”, Avenida Brigadeiro Faria Lima, São Paulo-SP.	161
Figura 66b - "Fora Temer", rua XV de Novembro, Curitiba -PR.	161

Figura 67–Cartaz que remete a filmes B.	162
Figura 68a – Cartaz "Harry Potter (Sirius Wanted)".	162
Figura 68b - "Fora Temer", Rua XV de Novembro, Curitiba -PR	162
Figura 69a - "Um mosquito não é mais forte que um país inteiro", rua Amintas de Barros, Curitiba-PR.	163
Figura 69b –Peça de campanha publicitária #Zicazero.	163
Figura 70 – Cartaz com “emoji do vômito”.	164
Figura 70 – Cartazes “Tortura acontece(u)”.	166
Figura 71 – Cartaz “Tortura acontece(u)”.	167
Figura 72 - Cartaz "Respeito à democracia".	171
Figura 73a - Cartaz "A rua é também uma escola!" afixado numa lixeira.	171
Figura 73b - Cartaz "A rua é também uma escola!".	171
Figura 74a - "Richa: Nocivo ao futuro das crianças" colado sobre publicidade.	172
Figura 74b - "Richa: Nocivo ao futuro das crianças".	172
Figura 76 – Cartaz "Seu feminismo inclui sua empregada?" colado na Rua Araújo, São Paulo-SP.	174
Figura 77a – Cartaz "Silêncio", Rua Augusta, São Paulo-SP.	175
Figura 77b – Cartas “Sororidade”, Rua Haddock Lobo, São Paulo- SP.	175
Figura 78 – Cartas “Lei Maria da Penha”, Avenida Paulista, São Paulo- SP.	175
Figura 79 - Cartaz "Feminicidade", São Paulo – SP.	177
Figura 80 - Cartaz "Feminicidade.	178
Figura 81 - Prédio ocupado pelo MMC em São Paulo.	179
Figura 82a - "Golpe e retrocesso”, Rua Dr. Faivre, Curitiba-PR.	180
Figura 82b –“Temer jamais”, Rua Dr. Faivre, Curitiba-PR.	180

Figura 83 – “Nem silenciosas nem silenciadas!”, Rua Dr. Faivre, Curitiba-PR.	181
Figura 84 – Cartazes fotografados no dia 08 de março de 2017.	182
Figura 85 – “Lute como uma garota.”, Rua Riachuelo, Curitiba-PR.	183
Figura 86 – Cartaz "Moça se ele não muda, mude-se dele".	184
Figura 87 – “São Paulo é LGBT.”, Avenida Paulista.	185
Figura 88 – “Ilhéus, Salvador, LGBTQI+, love and proud”, Avenida Paulista.	186
Figura 89 – “Ser: gay, lésbica, bi, trans não é errado.”, Rua Augusta, São Paulo-SP.	187
Figura 90 – “Fora Fachos”. Rua Tibagi, Curitiba-PR.	188
Figura 91 – “Goodnight, White pride”. Rua Antônio Carlos, São Paulo-SP.	189
Figura 92 – Cartaz com símbolo Antifa preenchido com desenhos de flores. Rua Antônio Carlos, São Paulo-SP.	189
Figura 93 – Cartaz "Não vai ter medo, vai ter luta" em São Paulo-SP.	191
Figura 94 – Cartaz " Kill A Commie For Christ", de Bill Weege, 1967.	192
Figura 95 – Cartaz "Contra a conduta racista e genocida das forças policiais.	193
Figura 96 - Cartaz "A cada 11 minutos uma pessoa é estuprada no Brasil!".	195
Figura 97 - Cartaz "Estou com sorte", São Paulo - SP.	196
Figura 98 – Cartazes "Justiça para Luana" colado na Rua do Arouche, São Paulo-SP.	197
Figura 99 – Cartaz "Preta não tenha medo" colado na Rua Araújo, São Paulo-SP.	198
Figura 100 – Cartaz "Liberdade para Rafael Braga!" colado na Rua São Francisco, Curitiba-PR.	199
Figura 101 – Cartaz "Meu nome é Rafael Braga Vieira” colado na rua Monsenhor Celso, Curitiba-PR.	200
Figura 102 - Cartaz "Lagarto vive!", Curitiba-PR.	201

Figura 103 – Cartaz "Eduardo de Jesus Ferreira, 10 anos" colado na Avenida Rebouças, São Paulo-SP.	202
Figura 104a – Cartaz "Marielle presente", vão do MASP, São Paulo-SP.	203
Figura 104b – Detalhe de mural com ilustração de Lady Guedes, São Paulo- SP.	203
Figura 105 – Cartaz "Quem matou Marielle?", Avenida Mariano Torres.....	205
Figura 106 – Cartaz "Lute como Marielle Franco.", Avenida Mariano Torres.	206
Figura 107 –Diversos cartazes colados em um tapume na Avenida Paulista.	207
Figura 108a – Capas do livro “Pensar com tipos”.	208
Figura 108b – Capas do livro “Pensar com tipos” antes do refile.	208
Figura 109 – "Coisas boas acontecem aqui". Fonte: foto do autor, 2016.....	209
Figura 110a – Detalhe da assinatura da Gráfica fidalga, 2016.	210
Figura 110b – Cartaz com presença do símbolo da Gráfica Fidalga, 2017.	210
Figura 110c – Publicidade da Gráfica Fidalga, 2018.	210
Figura 111 – "Seja você agora", rua Peixoto Gomide, São Paulo-SP.	210
Figura 112 – "O que você vai ser quando despertar?", Rua São Francisco, Curitiba-PR.....	211
Figura 113 – "Seu amor inspira minha poesia", Rua Sete de Abril, Curitiba - PR.	212
Figura 114 – "Ah... jeito triste de ter você longe dos olhos e dentro do meu coração ", Rua Leôncio de Carvalho, São Paulo - SP.....	212
Figura 115 – "Pelé Beijoqueiro" de Luís Bueno na Avenida Paulista.	213
Figura 116 – "Pelé Beijoqueiro com gueixa" de Luís Bueno, Rua Barão do Iguape, São Paulo - SP.	215
Figura 117a – "Amy Winehouse", 2016.....	215
Figura 117b – “Bob Dylan”, 2017.	215
Figura 117c – “Paul McCartney”, 2017.	215

Figura 118 – "Casal" de Luís Bueno, Rua Professor Otávio Mendes, lateral do MASP.....	216
Figura 119 – "Casal" de Luís Bueno com as camisetas invertidas.	217
Figura 120 – "Meu nome é Caos" de Luís Bueno, Rua Augusta.	217
Figura 121 – Lambe do Coletivo Paralelo, Rua Dr. Faivre, Curitiba –PR.	218
Figura 122a – Lambe de Vantees, 2015, Rua Dr. Faivre, Curitiba –PR.	219
Figura 122b – Lambe de Vantees, 2016, Rua Emiliano Pernetá, Curitiba –PR.	219
Figura 123 – Lambe de Vantees, Rua Dr. Pedrosa, Curitiba –PR.	219
Figura 124 – Trabalhos da exposição “PSA” de Valdecimples, Curitiba –PR.	220
Figura 125a – Detalhe de trabalho da exposição “PSA” de Valdecimples.	221
Figura 125b – Detalhe com a assinatura do artista.	221
Figura 126 – Cartaz Studios de 25 a 38 m2.	222
Figura 127 - Cartaz na Praça da República, São Paulo - SP.	223
Figura 128 – Cartaz #curtidasnaogostei.	224
Figura 129a – "Vidas não são mercadorias!", Rua Amintas de Barros, Curitiba –PR.	225
Figura 129b – "Temos sido programados para ignorar o sofrimento deles.	225
Figura 130 – "Save the humans", Rua Amintas de Barros, Curitiba –PR.	226

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Divisão por dimensões simplificadas dos cartazes fotografados.....	140
Tabela 2 - Divisão por presença ou ausência de assinatura nos cartazes fotografados	141
Tabela 3 - Divisão por temas recorrentes nos cartazes fotografados	143

LISTA DE QUADROS DE IMAGENS

Quadro de imagens 01 - Exemplos de cartazes irregulares usados com fins comerciais	35
Quadro de imagens 02 – Ilustrações que apresentam as 4 famílias de abrigos de ônibus de São Paulo - SP	78
Quadro de imagens 03 – Representações de Michel Temer em cartazes de protesto.	163
Quadro de imagens 04 – Cartazes “Tortura acontece(u)”	168
Quadro de imagens 05 – Cartazes “@Floresnarua”.	176

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	19
1.1 PREMISSA DE PESQUISA.....	21
1.2 OBJETIVOS ALMEJADOS	21
1.3 ESTRATÉGIA DE AÇÃO	21
1.4 ESTRUTURA DOS CAPÍTULOS	22
2 CONSTRUIR A PESQUISA: METODOLOGIA.....	25
2.1 PERCEBER A RUA, REGISTRAR A RUA	25
2.1.1 Analisar imagens.....	27
2.1.2 O registro de campo e algumas circunstâncias técnicas	29
2.1.3 Triagem ou construção da coleção.....	32
2.2 MAPA, CARTOGRAFIA E ALGUNS COMENTÁRIOS METODOLÓGICOS.....	38
3 CAMINHAR NA CIDADE E A PRODUÇÃO DO ESPAÇO: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA PESQUISA	44
3.1 HENRI LEFEBVRE E O DIREITO À CIDADE.....	52
3.1.1 Contextualização da obra de Lefebvre.....	53
3.1.2 A produção do espaço, o direito à cidade	56
3.2 TEORIA CRÍTICA DA TECNOLOGIA E A CIDADE: ANDREW FEENBERG.....	63
3.2.1 Significado social e horizonte cultural.....	68
3.2.2 Código técnico e comunicação visual nas ruas.....	71
3.2.3 A racionalização subversiva	81
4 OS LUGARES DO CARTAZ.....	85
4.1 CARTAZ: UM CONCEITO SIMPLES?.....	86
4.1.1 LUGAR DE CARTAZ É NA RUA (E EM CASA, NO MUSEU, ETC.).....	96
4.1.2 Cartazes, tecnologias e linguagem visual	103
4.2 CARTAZES DE CONTESTAÇÃO	112
5 CARTAZES NAS MARGENS: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE	132
5.1 PREPARATIVOS: ANTES DA ANÁLISE GERAL DA COLEÇÃO	133

5.1.1 Locais dos registros fotográficos	134
5.1.1.1 Região central de Curitiba	135
5.1.1.2 Região central de São Paulo	136
5.2 ANÁLISE GERAL DA COLEÇÃO	138
5.2.1 Curitiba e São Paulo.....	139
5.2.2 Dimensões simplificadas	139
5.2.3 Ausência ou presença de assinatura.....	140
5.2.4 Categorias, agrupando temas recorrentes	141
5.3 ANÁLISE DE EXEMPLOS ESPECÍFICOS	144
5.3.1 Políticas públicas e de Estado	146
5.3.1.1 Estado de Exceção	165
5.3.2 Gênero, classe e raça.....	173
5.3.2.1 Problemática da violência	190
5.3.3 Manifestações artísticas	206
5.3.4 Exemplos de outros temas	224
6 CONSIDERAÇÕES.....	228
7 REFERÊNCIAS.....	235
7.1 PERFIS DE ARTISTAS E COLETIVOS	246
7.2 LEIS, PROJETOS DE LEI E DECRETOS	247
7.3 REFERÊNCIAS RECOMENDADAS	249
APÊNDICE A - Reprodução em miniatura das fotos dos cartazes.....	251

1 INTRODUÇÃO

A comunicação visual nas cidades é permeada de várias modalidades de expressão no campo de negociações de interesses da sociedade, sejam eles políticos, territoriais, culturais, sociais ou econômicos. Constituem o cotidiano das pessoas: pode ser a cidade de antepassados, dos poetas "oficiais", dos urbanistas, dos donos do poder de ontem e de hoje. Mas, também, é a cidade marcada por outros grupos, marginalizados historicamente ou representantes de expressões políticas e poéticas que não são hegemônicas. São resultado de uma produção que faz parte de experiências de lutas, resistências e criatividade.

O interesse por esses temas é recorrente em minha trajetória de pesquisa, tanto no que diz respeito aos cartazes especificamente, quanto à dimensão social e artística da produção visual de maneira mais ampla, refletindo sobre a complexidade das diversas mediações que envolvem essa produção. São assuntos que me instigam desde os tempos da graduação em Desenho Industrial e na atividade profissional em escritórios de design e como autônomo, quando tive a oportunidade de produzir materiais gráficos para área cultural e também política, como no caso de contribuições para sindicatos. Posteriormente, em minha formação acadêmica, na especialização em História da Arte do Século XX, com um trabalho sobre George Maciunas, do grupo Fluxus. No mestrado, com uma pesquisa sobre cartazes políticos e a contribuição das reflexões de Guy Debord sobre a "sociedade do espetáculo" e os "desvios/sequestros" (*détournement*) como prática e conceito. Esses interesses e abordagens perduram até hoje na atividade docente em cursos de Design. Foi no período da dissertação de mestrado que tive o primeiro contato com a obra de Henri Lefebvre, um dos principais interlocutores de Guy Debord, cuja definição de produção do espaço foi fundamental na presente pesquisa.

A ideia geral de investigar a produção de cartazes em espaços irregulares e as restrições dessa prática diante dos discursos oficiais ligados ao planejamento urbano tinha relação com um conceito ainda difuso de cotidiano. Uma produção com a qual "esbarramos" na rua, esperando um ônibus, no momento em que jogamos um papel de bala na lixeira, no caminho para o trabalho e assim por diante. O fluxo desses aspectos com outras formas de comunicação era entrelaçado e essa característica em si despertava um grande interesse. Tratava-se de *momentos ou passagens*, históricas, políticas, sociais e culturais, e não se pretendia entendê-los como *acontecimentos*, estáticos ou extraordinários.

Essa breve descrição já nos permite apontar alguns temas centrais: o *cartaz*, como forma de comunicação, mediação social e design, o *cotidiano* como indicação de um espaço e

tempo fluídos, cambiantes, e a *cidade* como lugar de negociação, de tensão, do idealizado e do materializado, do indivíduo e da sociedade.

A proposta desse projeto é de investigar, pelo viés das pesquisas de Tecnologia e Sociedade, uma parcela desses artefatos visuais espalhados pelas cidades de Curitiba e São Paulo, principalmente em suas áreas centrais. Tematicamente, pretende-se analisar uma coleção que represente questões sociais de forma democrática e plural, relacionadas às tensões sociais e culturais expressas nesses artefatos (classe, gênero, raça e etnia, violência urbana, etc.).

Dessa abordagem, surgem algumas perguntas que nortearam inicialmente a pesquisa: Como se dão as mediações entre os cidadãos e o espaço público fora dos dispositivos institucionalizados, particularmente no que diz respeito à comunicação visual? Quais são as estratégias dos usos desses espaços? Quais os temas abordados?

Ainda que a área central da cidade possa ser associada com interesses restritos do ponto de vista econômico, esta região é apropriada visualmente por vários grupos sociais, sendo espaço de uso e circulação de um número expressivo de cidadãos. Nela encontramos o produto e vetor de relações sociais tanto no que diz respeito aos aspectos materiais quanto simbólicos.

Os cartazes são artefatos gráficos que possuem uma grande visibilidade na paisagem urbana. São citados como exemplos importantes da constituição do campo do design, relevantes para se discutir a linguagem visual e a comunicação, mas, também, as relações entre esses artefatos gráficos e seus contextos sociais e históricos.

Discutindo as ideias de visualidade e visibilidade nas cidades, Lucrécia D'Alessio Ferrara (2002, p. 129) argumenta que na interação com a cidade, os cidadãos a "produzem cognitivamente" e, dessa forma, realizam a ação de "produzir-se e perceber-se".

Henri Lefebvre foi um dos teóricos fundamentais para a elaboração desta pesquisa. O autor discute a relação entre a cidadania, a participação e o envolvimento popular na dinâmica urbana, apontando as contradições com o discurso tecnológico hegemônico e sua articulação com os projetos urbanísticos e a própria noção de espaço. Sua crítica ampla envolve, ainda, a discussão sobre as "ciências parcelares", ou seja, as abordagens disciplinares que limitam as análises dos fenômenos sociais em sua complexidade (LEFEBVRE, 1991).

Outro autor importante para a pesquisa foi Andrew Feenberg, que, através de sua crítica à organização social hegemônica, evidencia a relação entre o discurso tecnológico determinista e suas implicações políticas e sociais. Esse viés propiciou uma reflexão sobre o

espaço urbano e a produção dos artefatos gráficos investigados, além de possibilitar o aprofundamento do debate sobre a produção do espaço em Lefebvre.

1.1 PREMISSA DE PESQUISA

A premissa é de que mesmo diante de novas ferramentas de comunicação, os cartazes e o espaço da rua ainda são importantes meios de expressão política na sociedade. Esses espaços são normalmente regulamentados por leis e projetos urbanísticos que utilizam o discurso tecnológico, articulados com interesses econômicos restritivos, sem atender algumas demandas sociais legítimas, que envolvem desde a expressão artística até a demonstração pública de perspectivas críticas, de contestação ao discurso hegemônico.

1.2 OBJETIVOS ALMEJADOS

O objetivo do projeto é pesquisar a comunicação visual no ambiente urbano das cidades de Curitiba e São Paulo, em espaços não institucionalizados, com ênfase na produção de materiais gráficos impressos.

A finalidade é a de discutir, identificar e dar visibilidade para essas mediações, de forma que elas possam ser consideradas não apenas como uma produção que interfere negativamente na paisagem urbana, mas, também, como alternativas de expressar identidades culturais e posicionamentos políticos contra-hegemônicos, reconhecendo uma multiplicidade de interesses e valores nessas relações.

Pretende-se contextualizar esses artefatos e analisar as estratégias utilizadas para a organização e exposição dos conteúdos abordados, problematizar as configurações e os discursos da comunicação visual institucionalizada diante das demandas da sociedade e investigar quais foram os métodos utilizados no desenvolvimentos dos artefatos escolhidos no que diz respeito a sua materialidade e questões simbólicas.

1.3 ESTRATÉGIA DE AÇÃO

Para esta tese, realizou-se uma pesquisa exploratória inicial de modo a contribuir na análise de possíveis abordagens para o objeto de estudo, tanto no que diz respeito aos aspectos teóricos quanto com outros dados e pesquisas relacionadas.

Além das pesquisas bibliográficas, que dão suporte à definição mais precisa do viés teórico crítico a ser abordado para a análise dos dados, a estratégia de ação prevista, no que se refere à pesquisa de campo incluiu:

- . Refinamento e definição dos ambientes a serem pesquisados (ruas, período)
- . Registro fotográfico dos ambientes e artefatos que constituíram a coleção
- . Sistematização dos dados referentes às técnicas, materiais utilizados para a produção dos mesmos.
- . Sistematização dos dados referentes aos temas abordados
- . Mapeamento e análise da coleção de cartazes e outros materiais impressos de acordo com as características delimitadas no objeto de pesquisa (materiais impressos/temáticas políticas ou culturais de expressão poética), considerando a materialidade e os aspectos simbólicos.

De acordo com o desenvolvimento da pesquisa, foram realizados estudos históricos sobre o uso do espaço público com finalidades similares à investigada e a análise de alguns documentos que regulamentam a utilização de espaços urbanos sob o ponto de vista da comunicação visual. Esses documentos foram importantes para identificar as formas de normatização da paisagem visual e sua relação com o planejamento urbano.

Como resultado dos desdobramentos da pesquisa, selecionou-se uma coleção de 500 cartazes, 270 em São Paulo – SP e 230 em Curitiba – PR, a partir de registros fotográficos realizados desde o início de 2015 até setembro de 2018.

A análise desse conjunto de imagens foi dividida em dois momentos. Inicialmente, identificando os principais temas e características gerais da coleção (cidade onde foi fotografado, ausência ou presença de assinatura, dimensões) e, posteriormente, uma análise detalhada de alguns exemplos representativos dos temas elencados, levando-se em consideração os aspectos visuais, seus conteúdos e contextos específicos.

1.4 ESTRUTURA DOS CAPÍTULOS

A tese está estruturada em 4 capítulos, além da introdução e considerações finais. Durante a redação do documento, pretendeu-se manter a articulação entre os temas específicos de cada capítulo, o fundamento teórico e os registros de campo. Dessa maneira, por exemplo, alguns tópicos, como a "revisão de literatura", não se encontram em um item separado na introdução, mas permeiam a redação dos capítulos em seus temas.

O capítulo “*Construir a pesquisa: Metodologia*” discute as particularidades da abordagem investigativa sobre a cidade e apresenta alguns conceitos que serviram para estruturar o desenvolvimento da pesquisa. São apontados alguns dos desafios metodológicos que envolvem esse tipo de estudo, podendo ser considerado um capítulo de discussão da metodologia.

Em "*Caminhar na cidade e a produção do espaço: fundamentação teórica da pesquisa*" destacam-se os comentários sobre a obra de Henri Lefebvre e Andrew Feenberg, referências básicas nessa pesquisa. São autores que desenvolvem uma reflexão crítica acerca da relação entre o espaço urbano, os discursos tecnológicos e suas articulações com as demandas sociais.

São apresentadas, também, algumas das circunstâncias específicas da veiculação de cartazes nas cidades, investigadas durante o período de registro de campo, particularmente as regulamentações em cada um desses municípios. Nelas já identificamos como são interpretadas pelo Estado as possibilidades de uso do espaço urbano para a comunicação e sua relação com o discurso tecnológico e de privatização do espaço.

No capítulo "*Os lugares dos cartazes*", a produção desses artefatos gráficos é problematizada através de alguns conceitos recorrentes nos discursos sobre a prática de design gráfico e na narrativa histórica sobre este tipo de material. Dentre os principais autores consultados, destacam-se Abraham Moles, Richard Hollis, Philip Meggs, Liz McQuinston e John Barnicoat.

O objetivo é identificar como as linguagens visuais e a produção de cartazes de contestação e de viés artístico podem ser analisadas sob a perspectiva do campo do design. Dessa maneira, pretende-se estabelecer uma abordagem na qual as características plásticas dos artefatos são consideradas como um aspecto importante das análises, porém, apontando suas limitações, ao não contemplar a complexidade de fatores sociais e históricos, dos discursos e das práticas que envolvem essa produção.

Apresentam-se nesse capítulo alguns exemplos de cartazes que dão suporte a esta abordagem, que incluem trabalhos recorrentes na literatura, mas, também, peças de menor evidência. Esta produção é citada por servir de referência tanto para se discutir alguns conceitos considerados restritivos quanto para apontar novas possibilidades de análise.

Finalmente, "*Cartazes nas margens: uma proposta de análise*" refere-se ao processo de coleta de dados, mais detalhes da construção da coleção e uma proposta de análise das imagens recolhidas no registro de campo. Optou-se por deixar alguns aspectos da descrição da metodologia de coleta de dados e análise nesse capítulo, com a finalidade de evidenciar as circunstâncias do registro de campo e sua articulação com as análises em si, uma vez que influenciaram diretamente nas interpretações das imagens.

As considerações trazem os apontamentos gerais dentro do escopo da pesquisa sobre essa produção de artefatos gráficos, refletindo sobre as contribuições da pesquisa realizada e dos principais autores que serviram como base teórica em relação à coleção de cartazes, suas

articulações com o campo de estudos em CTS (Ciência Tecnologia e Sociedade) e do Design. Aponta também possíveis desdobramentos futuros para essa pesquisa.

Nos apêndices deste documento encontra-se a reprodução em miniatura das fotos dos cartazes, separados por categorias e pela cidade onde foram encontrados de acordo com o que foi apresentado e discutido no capítulo de análises (Cartazes nas margens: uma proposta de análise). Os itens possuem legendas com datas e indicação do local de registro, organizados por proximidade temática e não por ordem cronológica dos registros.

2 CONSTRUIR A PESQUISA: METODOLOGIA

Este capítulo trata de aspectos metodológicos gerais do trabalho e as principais reflexões teóricas sobre o espaço urbano e sua relação com o campo de CTS (Ciência, Tecnologia e Sociedade) a partir dos autores base. Destaca-se, porém, que parte da descrição das ferramentas de análise propriamente dita serão mais detalhados no capítulo 4, onde serão apresentados e discutidos os cartazes registrados na pesquisa. Optou-se por essa abordagem para aproximar as duas etapas (fundamentação teórica e análise da coleção) no corpo do texto e evidenciar a interpretação da análise como um processo diretamente relacionado com os registros e descobertas do *corpus* da pesquisa e não algo dado *a priori*.

2.1 PERCEBER A RUA, REGISTRAR A RUA

A metodologia do trabalho foi sendo construída concomitantemente com os registros de campo e a leitura da fundamentação teórica. A própria seleção dos autores teóricos foi parte de processo de identificação de demandas para a compreensão de conceitos e maneiras de interpretar os cartazes em seus contextos.

Para o *corpus* da pesquisa, uma possibilidade seria recolher exemplos de registros de cartazes já existentes, através de pesquisas em livros, sítios eletrônicos e outras coleções como as de acervos de museus. No entanto, esse método excluiria algumas características que só seriam percebidas com o registro *in loco* dos cartazes, como por exemplo, verificar seus contextos espaciais e mesmo, em alguns casos, flagrar o momento exato de sua colocação nos suportes. A construção da coleção de cartazes a ser analisada foi feita não apenas com a imagem fotográfica do cartaz, mas com outras informações relevantes para a discussão que se pretendia propor, tais como o local de colocação e seu entorno, identificadas a partir do método escolhido.

Esse processo permitiu verificar a repetição de temas em espaços específicos da cidade ou a urgência na forma como eles eram colocados em determinadas condições particulares. O registro de campo, ao longo do tempo, também indicou novas questões sobre essa produção, mesmo que não pudessem ser abordadas nessa pesquisa, por falta de uma sistematização específica para tratar do tema. Por exemplo, a recorrência de cartazes de contestação e de mobilizações sociais, em datas específicas como no dia das mulheres (8 de março) em anos diferentes. Ainda que um planejamento anterior mais objetivo dos registros pudesse contornar algumas dessas questões, tão importante quanto pensar no que fazer, a reflexão sobre o que não poderia ser realizado diante das restrições da forma de registro e

dados disponíveis foi fundamental na trajetória da pesquisa. Constatar a efemeridade desses cartazes, ou a vantagem de captar a fotografia em momentos inesperados, reforçariam a percepção de que essa produção é parte de um processo muito dinâmico de negociações do espaço urbano, avessa a tentativas de uma categorização muito específica ou restritiva.

Por seu caráter irregular, transgressivo, optou-se por identificar e analisar as informações visuais dos próprios cartazes sem *necessariamente* conduzir uma pesquisa que relacionasse esses artefatos com seus autores. Por um lado, ao tentar apresentar uma coleção extensa, destacando a variedade e a ideia de constante transitoriedade desse tipo de produção, era muito difícil recolher dados de cada um desses cartazes por esse enfoque (autoria), por outro, ao se tratar de uma produção e prática irregular, em muitos casos o anonimato era parte importante dessa prática. Entende-se que exemplos assinados, geralmente por coletivos e artistas, são recorrentes, porém, a investigação mais aprofundada desse aspecto indicaria novos caminhos de pesquisa, talvez com um recorte mais restrito em relação ao volume de exemplos e menos focado na ideia de mudança e temporariedade. Assim, quando identificados nos próprios cartazes, a autoria é indicada e uma descrição relacionada aos autores é realizada de forma a contextualizar um determinado artefato. Nessa perspectiva, a ênfase se mantém no aspecto plural e coletivo da produção do espaço e reflete uma decisão de pesquisa.

Durante a investigação, a característica transitória e dinâmica dos significados foi perceptível e salientou algumas das dificuldades para métodos prescritivos de análise. Por ser uma pesquisa sobre uma coleção específica, sem uma base estatística que fundamentasse uma conclusão generalizável sobre as características desse tipo produção, tentou-se evitar análises quantitativas, a não ser em ocasiões muito específicas, onde teriam resultados que refletissem um exercício de organização e tipificação dos exemplos registrados. Entende-se que uma abordagem apenas quantitativa não corresponderia ao objetivo da presente pesquisa em identificar as nuances, a diversidade e complexidade das mediações sociais que envolvem esse tipo de artefato. Por exemplo, um mesmo cartaz, questionando algo relacionado ao impacto econômico de uma mudança na previdência social e colocado na entrada de um banco privado seria avaliado da mesma forma quando encontrado em um telefone público de uma praça? Ou uma imagem poética que remete ao tema da liberdade como um conceito generalizado teria o mesmo significado para o transeunte um dia após a repressão policial contra uma manifestação pública? Questões como essas foram constantemente consideradas e apontavam claramente alguns desafios da pesquisa, na medida em que todos esses aspectos não poderiam ser verificados o tempo todo. Cada uma dessas características acrescentavam

mais camadas de significações aos exemplos selecionados, tais como o suporte, o ambiente, a ausência ou presença de intervenções, a qualidade de impressão e a maneira como foram colados.

O reconhecimento dessas características nortearam a construção de um método de análise não linear dos atributos percebidos, que pudesse destacar aspectos considerados importantes em cada caso, através de um processo descritivo, reforçando um ponto de vista da análise pretendida, reconhecendo o caráter de poder assimétrico na produção e distribuição dos cartazes e os usos dos espaços públicos.

O pressuposto teórico é de que a relação entre a "coleta de dados" e a análise é constituída dialeticamente, sendo que um modelo de análise não foi escolhido antes dos registros, ao mesmo tempo em que não foram tiradas fotos sem um encaminhamento teórico-analítico em perspectiva. Ou seja, foi um ato de pesquisa sem a pretensão de ter sido realizado com uma objetividade incontestável, mecanicamente (BANKS, 2009). Como resume Pedro Demo (1985, p.93) sobre o método dialético:

Sobretudo, é preciso ver que a dialética, quanto mais segura e dogmática, menos dialética será. Sua superioridade, segundo cremos, está na sensibilidade mais aguda que lhe permite conviver com maior desenvoltura com a típica insegurança da realidade social, ou seja, de elaborar instrumentais mais processuais para captar uma realidade processual.

Além das contribuições de Lefebvre à respeito da reflexão teórica sobre a ideia de cidade e o cotidiano, destacam-se suas considerações sobre metodologias de investigação e análise em um sentido mais geral, em favor de uma abordagem dialética e não formal, sendo a primeira mais adequada à reflexão sobre o contexto real, móvel e contraditório (LEFEBVRE, 1983, p.170). Segundo Lefebvre (1991, p.105), a redução é um procedimento comum nas ciências, uma simplificação que deve, no entanto, ser seguida por uma gradual restauração da complexidade, ou corre-se o risco das interpretações se tornarem modelos fechados, ideológicos, de sociedade, família, cidade, consumo, cultura, etc. O pensamento, a reflexão, avança ao reunir o que separou em algum momento (forma/conteúdo, intenção/ação, teoria/prática), mas não se estanca em alguma propriedade verificada, pelo contrário, busca encontrar seu movimento novamente. Encontrar o objeto pela sua necessidade ou contingência, reconstruindo sua concretude pelo que está fora dele, até chegar a ele.

2.1.1 Analisar imagens

Além da leitura de autores que tratavam especificamente da análise de imagens (MAUAD, 2005; JOLY, 1996; BARTHES, 2015), muitos deles abordados em disciplinas

durante o curso de doutorado, foram colocados em diálogo autores que discutiam de forma mais generalizada os desafios da metodologia de pesquisa e indicavam caminhos para esse problema (MILLS, 2009; MARTÍN-BARBERO, 2001; 2004; FERRARA, 1988; 1993; CANEVACCI, 2004a; LEFEBVRE, 1991; MARTINS, 2014).

Ao se considerar a variedade de exemplos registrados, analisou-se a coleção em dois momentos. Primeiramente, de modo a identificar características recorrentes no conjunto de artefatos gráficos, tanto em aspectos formais quanto de conteúdo temático. Dessa etapa inicial, originaram-se alguns dados de caráter quantitativo, como por exemplo, as dimensões dos cartazes, o que possibilitou uma visão geral da coleção. Mesmo reconhecendo as críticas às generalizações simplistas, esse exercício recorreu a tentativas de organização da coleção de modo mais abrangente.

Esta etapa foi importante para ajudar a ter um panorama da coleção, reconhecer alguns padrões e contribuir na seleção final dos cartazes, facilitando o descarte de exemplos muito semelhantes ou na identificação de temas gerais que seriam considerados “categorias” posteriormente. Uma das restrições desse método se refere ao fato de que a coleção não se constitui como uma amostra propriamente dita, e a organização dessa análise preliminar não pode ser confundida com qualquer tentativa de generalização de características dos cartazes de contestação ou artísticos. Assim, destaca-se que a finalidade dessa etapa é bastante restrita dentro do escopo da pesquisa.

Um segundo momento de análise investiga mais detalhadamente especificidades de parte dos cartazes da coleção, discutindo a diversidade de abordagens de linguagens (visuais e textuais) e sua relação com as discussões teóricas que embasam o trabalho sob três categorias gerais: cartazes que discutem políticas públicas e de estado; questões de gênero, classe e raça; manifestações artísticas. Entende-se que toda essa produção traz um viés político, de resistência, mas o intuito foi identificar ênfases temáticas nos cartazes, mesmo que os assuntos comumente se sobreponham. A ideia central é identificá-los sob a perspectiva da diversidade e não apenas da fragmentação, como movimentos contra intolerâncias e exclusão social, em um sentido de comunidade, mesmo que ambíguo e heterogêneo, discutindo as relações entre cultura e política. Como possibilidades de reconhecimento, ativo, participativo, utilizando suas próprias linguagens e não de uma representação distante e meramente formal (MARTÍN-BARBERO, 2006).

Ressalta-se que, apesar dessa separação na descrição da metodologia sugerir etapas distintas, durante o processo de análise mais específica, novas informações sobre o conjunto da coleção de cartazes se tornaram instigantes, reforçando o caráter não linear do processo. O

objetivo não é simplificar sua complexidade histórica e sociológica em esquematizações. Pelo contrário, é uma investigação que abarca uma percepção singular, inalienável, que avança por "diagonais imprevistas" da pesquisa, imagem que situa-se nas reflexões que Beatriz Sarlo (2013, p.13) faz sobre suas práticas de estudo. Ou ainda, como descreve Milton Santos em sua investigação sobre o espaço:

O movimento dialético entre forma e conteúdo, a que o espaço, soma dos dois, preside, é, igualmente, o movimento dialético do todo social, apreendido na e através da realidade geográfica. Cada localização é, pois, um momento do imenso movimento do mundo, apreendido em um ponto geográfico, um lugar. Por isso mesmo cada lugar está sempre mudando de significação, graças ao movimento social: a cada instante as frações da sociedade que lhe cabem não são as mesmas (SANTOS, 2014, p.13).

Os exemplos escolhidos para o documento final da pesquisa se referem exclusivamente aos cartazes que foram registrados pelo autor de 2015 até setembro de 2018. As fotos são registros de ações de contestação e manifestação artísticas e, mesmo reconhecendo que o olhar do pesquisador se constitui como escolha e edição, em princípio, não foram excluídos exemplos que indicassem contradições com as expectativas da pesquisa. Nem sempre o conteúdo da comunicação apontava uma perspectiva alinhada com a do pesquisador, seja do ponto de vista visual ou estético, ou de seu conteúdo textual.

2.1.2 O registro de campo e algumas circunstâncias técnicas

O principal equipamento para fazer o registro dos cartazes foi alterado em relação ao proposto no planejamento inicial. Pretendia-se usar uma câmera fotográfica com características mais avançadas no que diz respeito à qualidade do sensor e disponibilidade de lentes. No entanto, a praticidade e a quantidade de vezes em que os cartazes foram encontrados acidentalmente foram condições importantes para recorrer ao uso cada vez mais frequente da câmera do aparelho de telefone celular. Dentre os principais motivos, além da praticidade, destaca-se o fato de que as fotos tiradas dessa forma também possuíam qualidade adequada para as análises.

As circunstâncias da realização dos registros foram bastante variadas, o que ocasionou situações que influenciaram negativamente na qualidade técnica das fotos, tais como iluminação e foco. Além dos momentos em que o objetivo era exclusivamente ir a um local para registrar fotos de cartazes, em alguns casos elas foram tiradas no período noturno, outras durante a participação em alguma manifestação pública, como passeatas, e muitas foram encontradas por acaso em trajetos e circunstâncias não planejadas. Ressalta-se que,

apesar disso, tais circunstâncias adversas do ponto de vista técnico foram importantes para a análise dos cartazes e seus usos.

Para exemplificar essas condições, como a pouca iluminação, a figura 01 é uma foto tirada em meio a uma passeata que ocorreu durante a noite, cujo tema principal foi a violência contra as mulheres, no dia 08 de junho de 2016. Essa foi uma dentre várias manifestações motivadas por um crime violento, o estupro coletivo de uma jovem de 16 anos ocorrido no Rio de Janeiro, em 21 de maio do mesmo ano. Como é comum nesses tipos de eventos, os protestos incluíam outros temas. Nessa ocasião, as palavras de ordem e críticas também foram direcionadas ao então presidente interino do país¹, Michel Temer, que assumiu o cargo em 12 de maio. A concentração foi no vão livre do MASP, na capital paulista e foi seguida de uma passeata até a Praça Roosevelt.



Figura 01 – Manifestação no vão do MASP, São Paulo.
Foto: do autor, 2016.

Os cartazes registrados em seus contextos de uso originais propiciam uma análise mais coerente com as reflexões acerca da circulação e produção desses artefatos gráficos, de maneira diversa da que poderíamos realizar apenas selecionando fotos de fontes como as imagens disponibilizadas em redes sociais digitais na internet. Dessa maneira, observamos essa produção como parte de uma série de outras manifestações de apropriação da cidade, como as passeatas e ocupações de imóveis. Mesmo nos casos em que as fotos foram tiradas muito tempo depois dos cartazes terem sido colocados, foi importante perceber a relação com seu entorno e verificar de perto as interferências que eles sofreram.

¹ A posse definitiva de Michel Temer só ocorreria em 31 de agosto de 2016.

Além das grandes peças publicitárias institucionalizadas, esses pequenos impressos disputam a paisagem com outras manifestações visuais, muitas vezes consideradas como "vandalismo", tais como as pichações e grafites, que também fazem parte dos processos de constituição social e simbólica da sociedade, das práticas que se articulam com o sentimento de pertencimento à cidade. Nesse sentido, de construção simbólica no horizonte da cidade, é possível utilizarmos o termo "cultura visual urbana" como categoria abrangente (CAMPOS, 2016), que inclui a configuração material ligada à arquitetura e ao urbanismo e até mesmo ao uso do corpo (vestuário, posturas, gestos).

Na figura 02 podemos observar em um conjunto de cartazes a interação com textos escritos sobre eles através de pichações, ou seja, com outras modalidades de interferências visuais na paisagem urbana.

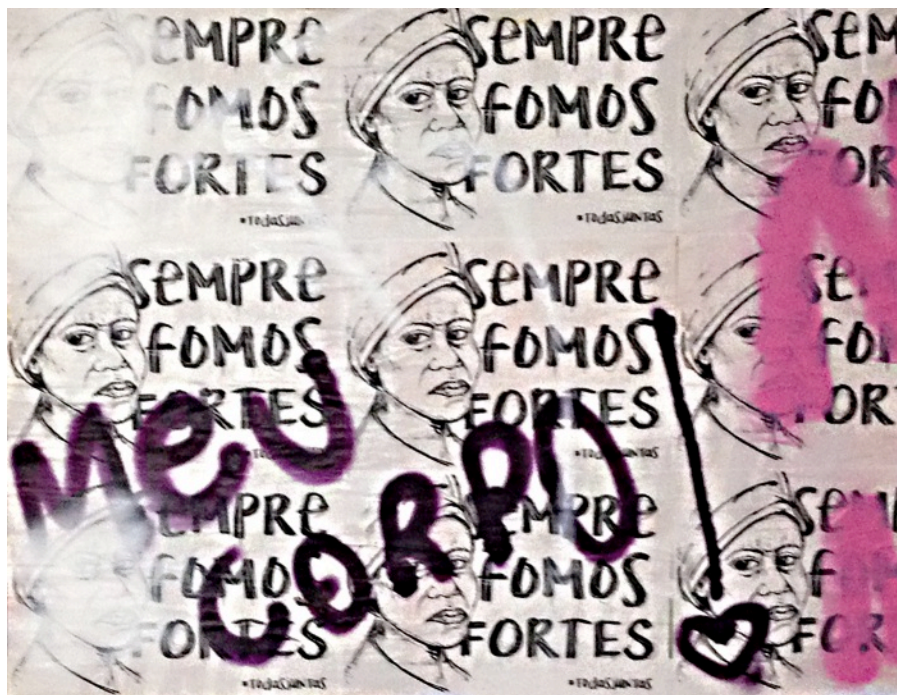


Figura 02 – Manifestação no vão do MASP, São Paulo.
Foto: do autor, 2016.

Tais modalidades não se definem pelos materiais utilizados, mas por sua linguagem, pelo modo como interagem com o espaço da cidade e seus significados. Para exemplificar essa questão, menciono a prática de grafite autorizada, que Ramos (1994) denomina "pseudografite". Nesse caso, por exemplo, mesmo que potencialmente o "pseudografite" compartilhe aparentemente as mesmas características visuais, essa prática não possui o mesmo aspecto de transgressão ou irregularidade. Durante o processo, pode ter os resultados

previamente negociados com os proprietários dos muros, limitando os temas e soluções visuais e, portanto, devem ser analisados de maneiras diferentes, ainda que se reconheça proximidades com o grafite "transgressor" e o muralismo.

Quando as fotos mostravam ambientes cujas características do local não eram reconhecíveis (figura 03a), foram registradas as placas que indicavam o nome da rua (figura 03b). A foto da placa indica normalmente os nomes de duas ruas (cruzamentos), mas com a sistematização no mesmo dia do registro, foi possível organizar as fotos.

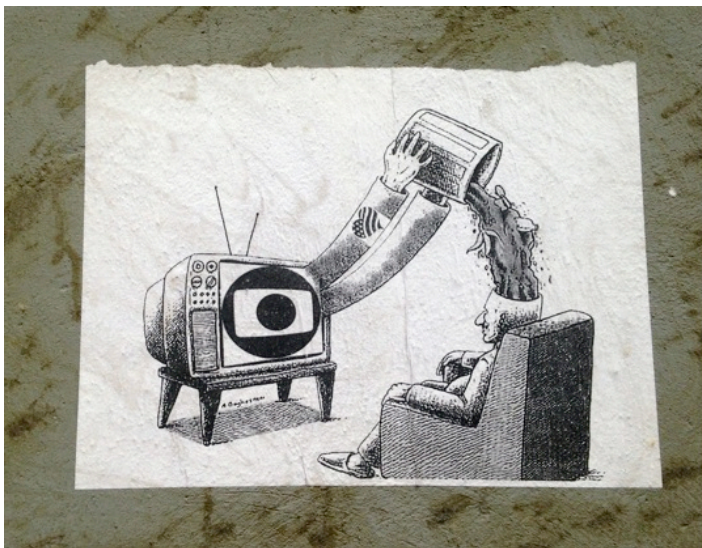


Figura 03a - Registro do cartaz na Rua Trajano Reis em Curitiba.

Figura 03b - Foto da placa da rua.

Fonte: Fotos do autor, 2018.

Esse procedimento não era necessário quando o local era em frente a um lugar conhecido (Ex: MASP, em São Paulo), ou em uma rua cujas características arquitetônicas peculiares eram facilmente identificadas (Ex: "Calçadão" da rua XV de Novembro em Curitiba). Ressalta-se que os arquivos digitais das fotos possuem informações referentes a data e horário bastante precisos, funcionalidade típica de câmeras digitais, de modo geral. A associação com o local da foto de forma automática, através de GPS, por exemplo, só seria possível em alguns casos e optou-se por um método que pudesse ser utilizado de forma constante, ou seja, as fotos das placas ou do ambiente ao redor, quando em um lugar reconhecível.

2.1.3 Triagem ou construção da coleção

Para a coleção de 500 cartazes, uma primeira etapa de análise foi realizada com uma triagem dentre aproximadamente 3000 fotos. A diferença entre as quantidades se deve principalmente ao fato de que uma mesma peça gráfica era fotografada mais de uma vez, com

ênfases diferentes às informações do entorno, por exemplo, e para diminuir as chances dos cartazes terem sido fotografados fora de foco.

Um mesmo cartaz também era encontrado em lugares diferentes e, nesses casos, mesmo que fotografados, foram considerados uma única vez na coleção. No entanto, cartazes que possuíam um mesmo texto, mas com uma composição plástica diferente, foram incluídos. As figuras 04a e 04b exemplificam uma situação onde um mesmo texto foi utilizado em cartazes distintos, 04a na Rua Lysimaco Ferreira da Costa e a 04b na Rua Dr. Faivre, ambos em Curitiba.



Figuras 04a e 04b – Cartazes com o mesmo texto: Nenhum Direito a menos.
Foto: do autor, 2016

Uma mesma foto poderia enquadrar mais de um cartaz, pois foi comum encontrar nos suportes (muros, tapumes, abrigos de ônibus e táxi, etc.) uma série de cartazes colados um ao lado do outro (Figura 05). Assim, para a preparação da análise, foi necessário fazer uma edição das fotos de modo que os cartazes ficassem isolados individualmente, para simplificar a quantificação da amostra, além de terem sido realizados ajustes de contraste e luminosidade para melhorar a qualidade da imagem.



Figura 05 - Exemplo de foto com múltiplos cartazes.
Fonte: Foto do autor, 2015.

Cartazes que estavam muito danificados, a ponto de não ser possível compreender o seu conteúdo textual, ou cujas imagens se tornaram muito difíceis de identificar as características formais originais, foram descartados da triagem inicial.

Os cartazes colados em espaços irregulares também são um meio de comunicação recorrente para a promoção de serviços e eventos, como shows e festas, e também atividades comerciais. Principalmente nos primeiros meses da pesquisa, foram registrados alguns desses cartazes, por indicarem uma demanda social por meios de comunicação mais acessíveis no espaço da cidade. Alguns exemplos desses cartazes estão no quadro de imagens 01, onde anúncios de locação de imóveis, compra e venda de ouro e serviços esotéricos eram alguns dos temas mais comuns.



Quadro de imagens 01 - Exemplos de cartazes irregulares usados com fins comerciais
Fonte: Fotos do autor, 2015

Embora esse dado seja importante para a reflexão geral sobre as apropriações do espaço e a relação da cidade com seus habitantes, esses exemplos também foram desconsiderados na coleção analisada, priorizando-se o foco mais restrito em temas de contestação política e expressão artística. Logo, dentre os cartazes de promoção de eventos, foram considerados apenas os que promoviam mobilizações públicas, como greves e passeatas.

Em alguns casos, os cartazes de cunho comercial possuíam uma linguagem textual e visual muito próxima dos exemplos de interesse dessa pesquisa, como os artísticos e de contestação política, sendo que poderiam ser confundidos. Estratégias de promoção que possuíam essa similaridade, mas, cuja finalidade era promover uma marca ou produto, reforçam a ideia de que essas linguagens são apropriadas pelos meios tradicionais da comunicação e do design. Esses casos, quando identificados, também foram excluídos do recorte da amostra.

Um exemplo dessa estratégia está registrado na figura 06, que são cartazes do tipo lambe, com textos que remetem a situações cotidianas, sem deixar claro o objetivo de promoção da marca de cerveja "Três Fidalgas" da Ambev, cujo símbolo gráfico está presente na composição do cartaz mas sem deixar evidente a associação com o produto.



Figura 06 - Cartazes da marca de cerveja "Três Fidalgas". Fonte: Foto do autor, 2016.

Na figura 07a lemos na silhueta de um rosto feminino "uma cabeça cheia de medos não tem espaço para sonhos", cuja temática pode ser tanto interpretada como uma discussão sobre segurança pública quanto algo relacionado ao âmbito subjetivo. O "sonho" é, ao mesmo tempo, social e íntimo. A foto foi tirada na Avenida Paulista em São Paulo e, diferentemente da maioria dos exemplos dessa pesquisa, fazia parte de um conjunto bastante colorido, dando ênfase à ideia de uma composição visual com vários elementos, conforme a figura 07b. A produção de um dos cartazes é assinada por uma empresa que arrecada fundos para campanhas (*crowdfunding*) do terceiro setor, a Kickante. É mais um exemplo que utiliza os suportes, a linguagem e a forma de circulação de cartazes irregulares de expressão poética ou de contestação com uma finalidade comercial.



Figura 07a – Cartaz “Uma cabeça cheia de medos não tem espaço para sonhos”

Figura 07b - Composição de cartazes na Avenida Paulista

Figura 07c - "Mais ... Por favor"

Fonte: Foto do autor, São Paulo, 2016

No local fotografado, os cartazes compunham um mosaico e foram colados cuidadosamente, com uma preocupação maior na maneira como seriam expostos, ao contrário dos exemplos que foram afixados durante passeatas, ou colados apressadamente em locais irregulares. Sua colocação, provavelmente, demandou bastante tempo e dificilmente funcionaria em lugares menores, como lixeiras e postes.

Neste exemplo, se considerarmos o cartaz da figura 07a isoladamente, identificamos uma temática e uma proposta similar aos encontrados na produção autônoma de artistas e coletivos, porém, quando observamos o conjunto em que se encontra, identificamos seu contexto corporativo (figura 07c), com o símbolo da empresa no centro da composição de um dos modelos dos cartazes e assinatura (kickante.com.br).

A figura 08 faz parte de uma campanha de lançamento de uma coleção da grife de moda Cavallera, fotografada na rua Augusta, que, só é identificada como tal, se formos pesquisar a assinatura “#bregaoescambau” nos meios digitais. Antes disso poderíamos associar esses trabalhos com a produção de cartazes artísticos cujos temas tratam de relacionamentos afetivos, pois em nenhum lugar da composição do cartaz é mencionado o nome da empresa ou seu símbolo gráfico, diferentemente dos exemplos anteriores. A estratégia de comunicação dessa marca lida com a suposição de que uma parcela dos transeuntes que avistam esse cartaz fará posteriormente uma pesquisa, evidenciando uma prática mais recente de articulação entre os meios físicos e digitais de comunicação. Além disso, algumas pessoas que foram aos eventos e pontos de venda da marca poderiam associar os cartazes presentes nas ruas com a coleção da grife.

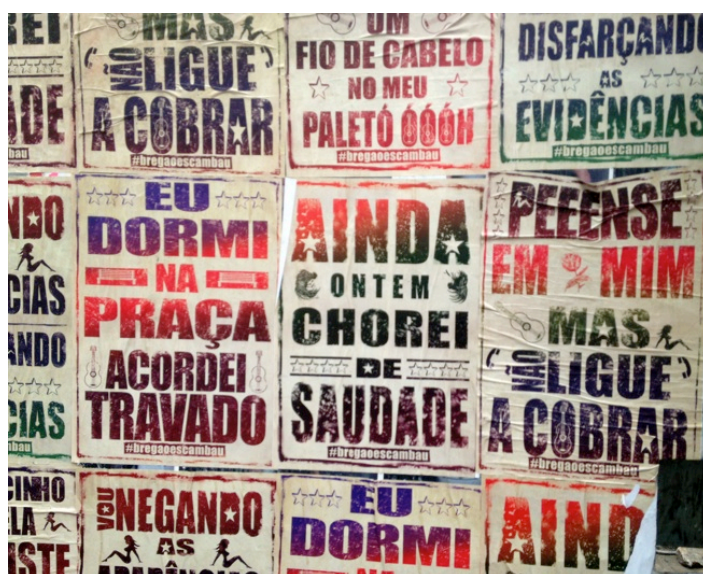


Figura 08 – Cartazes “#bregaoescambau” da Cavallera, rua Augusta, São Paulo - SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Esses exemplos indicam alguns detalhes que exigem uma análise mais minuciosa dos cartazes para identificarmos quais são os artefatos que efetivamente se relacionam com a abordagem pretendida nessa pesquisa. As descrições apresentadas até aqui não se consolidam em "codificações de procedimentos" (MILLS, 2009, p.21), ou seja, os métodos prescritivos "prontos", recorrentes, mas, reforçam a perspectiva apontada anteriormente em relação ao problema, ou problemas, da pesquisa e sua relação com a construção de uma sistematização da maneira, ou método, de realizar o registro de campo, suas implicações conceituais e indicações relacionadas com a análise desenvolvida no capítulo 4.

2.2 MAPA, CARTOGRAFIA E ALGUNS COMENTÁRIOS METODOLÓGICOS

As pessoas que circulam na cidade não são passivas: querem exercer seu direito de ir e vir, comunicar e se manifestar. São sujeitos da consciência social, pensam e interpretam (MARTINS, 2014), e é através deles (seus usos do espaço urbano, artefatos, tecnologia) que se pretende aprender para compreender, mesmo que parcialmente, a cidade. Um comentário sobre o viés sociológico da pesquisa:

O artesanato intelectual² é mais do que mera técnica de obtenção de dados. Não é uma técnica, é uma troca. Não há como utilizar o artesanato sem dar algo em troca do que se recebe. No artesanato, o observador é observado, o decifrador é decifrado. Sem o que não há interação. Sem interação não há como situar e compreender; situar-se e compreender-se no outro (MARTINS, 2014, p.34).

Ao investigar os exemplos de cartazes na rua, muitas vezes o ato de fotografar era seguido de uma sensação de euforia e empatia com as ações que foram presenciadas. Quando, durante uma manifestação, era ao mesmo tempo pesquisador e manifestante, um sujeito da ação na cidade, um ponto de observação dentre muitos possíveis, criava-se o espaço onde “o observador é observado”. A própria ação de fotografar um exemplar colado em algum momento desconhecido (horas, dias, meses, ou anos antes), ou, o mero ato de dedicar a atenção para esses artefatos, despertava, algumas vezes, a curiosidade de alguns transeuntes, talvez destacando um cartaz que nunca tinha sido percebido por essas pessoas.

Sobre a vida urbana e a cidade como conceito, escreve Certeau (2004, p.174):

Hoje, sejam quais forem os avatares desse conceito, temos de constatar que se, no discurso, a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as

² "Artesanato intelectual" faz referência a um texto de Charles Wright Mills (2009), "Sobre o artesanato intelectual", escrito no início dos anos 1950. Neste breve texto, o autor pondera sobre o ofício do sociólogo e suas metodologias, a diferença entre o tempo e envolvimento de pesquisa diante do imperativo burocrático. Embora não seja tema desta pesquisa, portanto não se pretende realizar uma análise crítica desse conceito como por exemplo em COHN (2013), ressalta-se a pertinência de suas reflexões no contexto atual dos discursos sobre produção científica.

estratégias sócio-econômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía.

Pode se dizer que, ao buscar a dinâmica expressiva das ruas, com os registros fotográficos utilizados nessa pesquisa, encontra-se "a prática que substitui o traço"³, parafraseando Certeau (2004). O caminhar na cidade exige decisões e traz descobertas: um buraco nos faz desviar, uma sombra em dia quente nos atrai, uma aglomeração de pessoas nos deixa curioso. Às vezes, conhecemos o nome da rua, seja porque será nosso destino, seja pela sua fama, mas nunca estivemos lá, de maneira que não a reconhecemos, mesmo que estejamos nela. Outras tantas, conhecemos até os buracos de suas calçadas mas não sabemos como se chama. Essa distância entre o "mapa" e o vivido é abordado por Néstor Garcia Canclini (2008):

As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. O sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas. Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais (GARCIA CANCLINI, 2008, p.15).

Diante da dificuldade de definir o conceito de cidade⁴, o autor destaca a abordagem de Antonio Mela⁵, que discute a experiência de habitar sob dois aspectos focados na comunicação: a densidade de interações e a aceleração do intercâmbio de mensagens. Considera-se a relação entre a dimensão quantitativa dessas questões e seus desdobramentos qualitativos, ou seja, na vida na cidade. Essa proposta de análise abrange um aspecto ideológico da concepção de cidade (industrialização, modernidade), e discute a tensão entre realização e expressividade no cotidiano diante de tentativas de racionalização da vida social (GARCIA CANCLINI, 1997a, p. 72). O autor estabelece a relação entre a cidade e os indivíduos pelos usos, experiências e práticas, evidenciando aspectos culturais e da comunicação.

³ Certeau (2004, p.176), no trecho em questão, descreve os processos de esquecimento que envolvem a construção do mapa, da "ausência do que passou" ao ser fixado nas linhas, do "traço que vem substituir a prática".

⁴ Garcia Canclini em seu livro "Imaginaris Urbanos" (1997a) elenca e discute brevemente algumas abordagens para a definição de cidade, como a distinção entre rural-urbano, o critério geográfico-espacial e econômico.

⁵ O artigo citado por Garcia Canclini, de Antonio Mela chama-se "Ciudad, comunicacion, formas de racionalidade", e está disponível em <<http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2015/23/23-revista-dialogos-ciudad-comunicacion-formas-razionalidad.pdf>> . Acesso em 26 de março de 2017.

Carlos (2007) enfatiza que uma análise das características do espaço urbano deve levar em consideração a multiplicidade da vida humana, do espaço social como realização do ser social. A autora, que recorre bastante à obra de Lefebvre em seus trabalhos, elenca aspectos de análise que se aproximam dos fundamentos da presente pesquisa:

articulação indissociável de três planos: **o econômico** (a cidade produzida como condição de realização da produção do capital - convém não esquecer que a reprodução das frações de capital se realizam através da produção do espaço), **o político** (a cidade produzida como espaço de dominação pelo Estado na medida em que este domina a sociedade através da produção de um espaço normatizado); e **o social** (a cidade produzida como prática sócio-espacial, isto é, elemento central da reprodução da vida humana) (CARLOS, 2007, p.21, grifos da autora).

Canevacci (2004a) esclarece, logo no início do segundo capítulo de seu livro "A cidade polifônica", sobre a capital paulista, que não há como não ser parcial em seu trabalho sobre comunicação urbana, sendo que no processo de sua investigação, identifica na cidade *poli-centralidades*. Faz uma reflexão, citando Gregory Bateson⁶, que distingue a noção entre território e mapa, a última impossibilitada de conter a outra por definição. De forma análoga, por um viés semiótico, a representação ou pesquisa de qualquer objeto nunca é o próprio objeto e nem contém sua "essência". Será sempre uma reconstrução histórica, parcial ou ainda uma "transfiguração simbólica" (CANEVACCI, 2004a, p.139). Ao criar ou construir o mapa (pesquisa), o autor defende que seus leitores vão reconhecer o território (problema), mas, também, vê-lo pela primeira vez.

Um traçado no mapa não corresponde à nossa trajetória, nossos percursos. Analisar os cartazes colocados de forma irregular nas ruas nos remete ao "mapa noturno" de Jesús Martín-Barbero (2001; 2004), principalmente enquanto uma reflexão sobre o ato de pesquisar, embora seja também uma proposta metodológica. Investigar problemas que só podem ser percebidos Tateando o caminho, sem uma rota segura.

Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas – dominação, produção e trabalho – mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. Um mapa

⁶ Um panorama resumido do conceito de mapa em Bateson pode ser lido em Rapport e Overing (2000, p. 103-104). Gregory Bateson (1904-1980) foi um biólogo (zoologia) e antropólogo, cujas pesquisas utilizando imagens são consideradas referenciais, desde seu primeiro livro, publicado em 1936, *Naven – A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*. Seu trabalho posterior com os nativos da ilha de Bali, com a antropóloga Margaret Mead (1901-1978), então sua esposa, resultou no livro *Balinese Character. A photographic Analysis*, publicado pela primeira vez em 1942. Este é apontado como um dos marcos fundadores da área da antropologia visual (SAMAIN, 2001). Ao explorar a complementariedade e singularidades das muitas formas comunicação e de conhecimento, foi um investigador importante em diversas áreas de pesquisa (psiquiatria, ecologia, etc.) e destacam-se suas contribuições para o campo da comunicação. Com Mead e outros cientistas, foi membro da chamada "Escola de Palo Alto" e um dos principais colaboradores da teoria Cibernética do matemático Norbert Wiener, sobretudo seus desdobramentos nas Ciências Sociais (RAPPORT; OVERING, 2000).

que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.300).

Dessa perspectiva, destaca-se a ideia de “brecha” e de “consumo”, como parte de um processo de produção de sentido, das práticas e usos que dão significado social. Nesse contexto, o autor propõe considerar como eixos de análise a socialidade, institucionalidade, ritualidade e tecnicidade. Ressalta-se este último aspecto, a tecnicidade, para o escopo das análises deste trabalho. Para Martín-Barbero a "tecnicidade" está ligada às mediações das "lógicas de produção" e aos "formatos industriais". Refere-se não a um artefato ou técnica específica, mas a uma competência na linguagem, suas gramáticas discursivas, usos e práticas, e envolve os saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.235-236). Neste sentido, o design e seus produtos, as relações que se estabelecem nos processos de produção, circulação e consumo são aspectos a serem levados em conta para a análise da própria organização social e suas formas de significação e valoração.

As mediações, na abordagem deste autor, trata das relações dialéticas e assimétricas entre os aspectos históricos, sociais e tecnológicos, enfatizando, nos exemplos mais recentes discutidos em sua obra, as questões ligadas, principalmente, à comunicação popular e de massa e seus meios (televisão, cinema, rádio, literatura, etc.) na América Latina.

Na investigação sobre a comunicação de massa, sem dispensar a noção de hegemonia, defende que é necessário realizá-la estabelecendo relações com o cotidiano, pois "havia grandes mediações que vinham de formatos históricos, de matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO *apud* MOURA, 2009, p.13)" e não apenas pelo seu viés econômico ou em termos de ideologia.

A "inversão de sentidos" como processo que aponta uma passagem dos dispositivos de submissão para os de consenso dentro da lógica de dominação hegemônica está relacionada diretamente com a discussão da paisagem urbana: do que é desejável e como é percebido, a maneira como o discurso hegemônico está presente para "encobrir diferenças e reconciliar gostos" (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.181), legitimando ou recriminando os usos do espaço público. Assim, as produções culturais populares, em suas diversas possibilidades, não estão necessariamente ligadas a um espaço de “resistência”, como em uma abordagem reducionista e idealizada, e nem tampouco de “inferioridade”. Essa análise nos permite refletir sobre o lugar simbólico dos exemplos de cartazes considerados irregulares.

Para o autor, as mediações estão colocadas em um contexto entrelaçado de submissões e resistências, impugnações e cumplicidades diante das relações de poder, como uma trama (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.278). São, ainda, um conceito plural, são

"mediações", com diversos "nós" na trama, interação entre os espaços de produção, consumo e comunicação, em diálogo com demandas da sociedade e experiências culturais (LOPES, 2014). Uma consequência possível desse viés é de que, para o estudo da comunicação, do design e da produção do espaço no escopo da presente pesquisa, não é suficiente abordar o meio ou sua recepção, mas abordar o tema como um problema de mediações, reconhecendo sua complexidade.

Na perspectiva do autor, pensar a política e o social pela comunicação é colocar em destaque os "ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de poder" (*ibid.*, p.225), estabelecendo as relações entre a dimensões política, da vida social cotidiana e da comunicação.

Sua proposta é de cartografar um mapa das mediações comunicativas da cultura: das matrizes culturais, dos espaços sociais e das operações comunicacionais dos diferentes atores do processo, ainda que só seja possível apreender uma parcela dessa trama.

Porque os tempos não estão para síntese, e são muitas zonas da realidade cotidiana que estão ainda por explorar, zonas em cuja exploração não podemos avançar se não apalpando, ou só com um mapa noturno (MARTIN-BARBERO, 2004, p.18).

Apesar da ênfase na dimensão simbólica e comunicacional da cidade, ressalta-se que também se trata de uma questão de configuração, materialidades, das demandas institucionais, políticas, mas, também, do cotidiano, que são inseparáveis no processo de cartografar.

O problema que se põe é o de reconhecer a densidade demo-econômica, que inclui os homens com o seu poder efetivo de produzir, a sua capacidade de circular, representada pela densidade das vias e dos meios, sua força de consumo; tudo isso considerado *como* um contexto do qual a localidade e a rede urbana são inseparáveis. A localidade, isto é, a *cidade*, busca a sua medida exatamente nesse jogo de fatores, mas sua *raison d'être* [razão de ser] são aquelas necessidades mínimas, incompreensíveis e inadiáveis que, todavia, evoluem segundo leis econômicas, socioideológicas e políticas (SANTOS, 2014, p.115, grifos do autor).

A própria experiência e a interação (mediação) com o objeto de estudo se revela no processo como construção metodológica. Identificar as forças hegemônicas dominantes são parte do processo, entretanto, é também necessário reconhecê-las em um processo histórico, com resistências e negociações.

Ainda que categorias gerais como o da "modernidade" e "racionalidade" sejam importantes para pensar as contradições de nosso cotidiano, ressalta que nos processos históricos na América Latina uma "racionalidade instrumental" legitimou a voracidade do capital de maneiras diferentes daquelas de outros países, tornou "irracional" qualquer tentativa de incorporar aspectos que não estivessem alinhados com uma ideia de desenvolvimento,

ambígua e parcial, o que causou uma separação entre razão e libertação nas reflexões nesses países (MARTIN-BARBERO, 2006).

Pensar a modernidade na América Latina - e, especialmente, em sua crise - exige que pensemos juntos a inovação e a resistência, a continuidade e as rupturas, a defasagem no ritmo das diferentes dimensões da mudança e a contradição não apenas entre diferentes âmbitos, mas também em diferentes níveis de um mesmo âmbito, contradições na economia ou na cultura (MARTIN-BARBERO, 2006, p.27).

Considerando esta perspectiva, mesmo que se reconheça que autores como Lefebvre e Feenberg contribuam com as reflexões propostas por esta pesquisa, é necessário deixar claro que uma postura crítica em relação às análises e categorias analíticas desses autores é fundamental. Destaca-se que isso não constitui uma contradição interna com a abordagem teórica, pois nos argumentos desses autores, a importância da experiência cotidiana, da história e da própria ideia de contradição dialética é central.

3 CAMINHAR NA CIDADE E A PRODUÇÃO DO ESPAÇO: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA PESQUISA

Para esta pesquisa a cidade não é um conceito acabado, uma definição pronta e definitiva. Ela é um espaço de relação, construção, experiências vividas, de memórias e interpretações possíveis. Ao realizar a análise da cidade como um tema, a pesquisa se aproxima do que Lucrécia D'Alessio Ferrara (1993, p.18) descreve em seu conceito de "percepção urbana", entendida como prática cultural que subsidia uma das possíveis maneiras de compreender a cidade através de seus *usos* e de sua *materialidade*, ou seus "fragmentos habituais" (rua, praça, mobiliário urbano, etc.). Nessa abordagem, as formas particulares da relação entre os aspectos culturais e a *manifestação concreta* da cidade interagem com o projeto urbano idealizado, reforçando ou contestando sua organização no cotidiano, nas formas de viver.

A autora sugere em suas hipóteses que "o projeto urbano é uma violação de usos e hábitos" (*ibid.*, p.20), ideia subjacente em outros autores estudados nessa pesquisa. De maneira mais direta, é o caso de Henri Lefebvre (1969; 1991; 2016), que discute por um viés crítico a relação das pessoas com a cidade, a "produção do espaço", a noção de "Direito à cidade", e Michel De Certeau (2004), quando aborda o "caminhar na cidade" como forma de apropriação, ao vincular a ação do cotidiano e suas tensões como fator principal da qualidade do espaço. É também possível fazer um paralelo com a crítica ampla de Andrew Feenberg (2010a; 2010b) sobre a relação entre tecnologia e sociedade, com sua crítica do discurso do determinismo tecnológico, da possibilidade de uma "racionalização subversiva" e conceitos como código técnico e horizonte cultural.

A relação dos indivíduos com a cidade pode ser entendida como atividade significativa subjetiva, sendo suas bases partilhadas socialmente (interesses, regulamentações, etc.). Nesse sentido, podemos fazer um paralelo com a prática do design que também compartilha essas associações. Segundo Victor Margolin (2000, p.60), "o design como atividade ocorre dentro de um espaço social, e sua contingência particular é definida pelos valores e limites que norteiam um determinado projeto". Para o autor, é intrínseca a ideia de negociação social, que inclui aspectos culturais e históricos, além de econômicos, no desenvolvimento de um projeto de design.

Segundo Ferrara (1988, p.75):

É o uso que dinamiza o espaço e o concretiza como modo de ser de uma cidade ou de um modo de viver. A cidade adquire identidade através do uso que conforma e

informa o ambiente. A articulação entre percepção e uso urbanos pode dar à participação do usuário nos destinos da cidade uma dimensão concreta e prática.

A cidade é um dos espaços de ação do cidadão: ele se desloca, comunica, reage, conquista e se apropria. Quando estabelecemos as relações das necessidades com os recursos disponíveis, elas são fundadas em valores, linguagem, hábitos, todas dimensões de natureza social, mesmo quando estamos reinterpretando e rejeitando algo (SLATER, 2001). É nessa relação que a investigação dos artefatos gráficos são também próprios para a reflexão sobre as mediações sociais e culturais.

A ideia da rua como "não-lugar" de Marc Augé (2012), como espaço de itinerância, ainda que discuta de forma crítica a cidade moderna, é limitadora por não se deter justamente nos desvios, como, por exemplo, na rua como moradia dos marginalizados ou em seus usos transgressivos. Augé (2012, p.73) escreve que “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar”, de maneira que a possibilidade do “não lugar” depende de um apagamento da concretude do espaço pelo viés lefebvriano ou mesmo de Certeau, este último discutido pelo próprio Augé. Para o autor existe um “contrato” (contratualidade solitária) para uma forma do uso do “não lugar” (de uma sala de espera, do supermercado, etc.), mas, ainda que a ideia de que a cidade/rua seja também um lugar de segregação, do sujeito solitário e anônimo espectador da profusão de imagens (publicidade, informação), coisas e pessoas, ele é lugar de alianças, conflitos e negociação que tensionam a codificação, ou seja, é um “lugar antropológico” em seus termos, pois traz sentido e inteligibilidade (AUGÉ, 2012, p.51). É importante notar que ele defende que o “não lugar” nunca se constitui em sua plenitude, pois o “lugar” nunca é completamente apagado (*ibid.*, p.74). A partir dessa constatação, seria possível uma aproximação teórica, considerando que tais diferenças estariam ligadas às formas de uso. No entanto, a diferença fundamental nas ênfases das abordagens, sobretudo quanto ao lugar das resistências, tornam o conceito de Augé contraditório ao objetivo dessa pesquisa.

A partir da distinção que Certeau (2004, p. 201-202) faz de espaço e lugar, pode-se dizer que, de fato, estamos discutindo o "espaço" urbano, aquele que é ligado às práticas, construído e reconstruído constantemente, e não aos "lugares" impostos, estáveis, institucionalizados. Nos termos de Certeau, estamos nessa pesquisa sempre nos aproximando dos espaços: “Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (*ibid.*, p.202).

É através dessa ideia de espaço que entendemos que as pessoas se apropriam, interagem e questionam os problemas sociais e se envolvem politicamente com as práticas do cotidiano. Do ponto de vista de Lefebvre, poderíamos dizer que a produção do espaço se constitui dialeticamente entre esses lugares e espaços, ambos sempre em movimento.

No campo das ações do cotidiano, na relação das pessoas com os artefatos, podemos compreender melhor tais articulações. Por exemplo, a figura 09 é a foto de um abrigo de táxi da Praça Generoso Marques, no centro de Curitiba. A estrutura em si possui área delimitada para a publicidade regular, no entanto, na parte posterior do mobiliário urbano⁷ podemos verificar que existem quatro pequenos cartazes, todos em preto e branco, diferentemente dos vistosos cartazes que estamos acostumados, veiculados pelos suportes tradicionais de publicidade.



Figura 09 – Abrigo de táxi da Clear Channel na praça Generoso Marques, no centro de Curitiba.
Fonte: Foto do autor, Curitiba, 2015.

Dentre os quatro, destaca-se o pequeno cartaz apresentado na figura 10, “Aprenda a reconhecer os símbolos da intolerância”. Além da limitação de cores, percebe-se que eles foram colados de forma pouco precisa, deixando ondulações na colagem. Aparentemente, no momento da produção, também não se deu muita atenção aos limites da área de impressão, tornando o conteúdo da extremidade esquerda do material prejudicado com cortes em seu conteúdo visual (ex.: corte da letra A), mesmo sem prejudicar significativamente sua

⁷ O termo mobiliário urbano aqui se refere aos equipamentos de uso público instalados nas cidades tais como bancos, lixeiras, postes de luz, armários de rede telefônica e elétrica, abrigos de ônibus e cabines telefônicas.

compreensão. Esses detalhes apontam para uma produção artesanal/doméstica, mesmo que envolva o uso de computadores para diagramação, por exemplo, e são características que reforçam uma linguagem visual associada a ações de intervenção.

Nele podemos ver uma lista de marcas/símbolos separados em duas colunas. Na da esquerda estão listados aqueles relacionados diretamente com o racismo, apresentando grupos cuja origem normalmente remete a organizações internacionais de extrema direita. A outra coluna apresenta os símbolos dos fascistas/nacionalistas no Brasil.

Ao lado de cada símbolo podemos ler uma descrição simplificada dos significados dos desenhos. O impresso possui a função de denunciar e, pelo menos a princípio, ajudar a reconhecer símbolos atrelados a grupos violentos, mesmo que os atos de agressão vivenciados no dia-a-dia não sejam necessariamente ligados a esses grupos específicos. A foto foi tirada no dia 11 de dezembro de 2015, um dia antes do evento da Frente Nacionalista de Curitiba, grupo com inclinações fascistas declaradas, mas que foi cancelado⁸ diante de denúncias e da mobilização contrária ao evento.

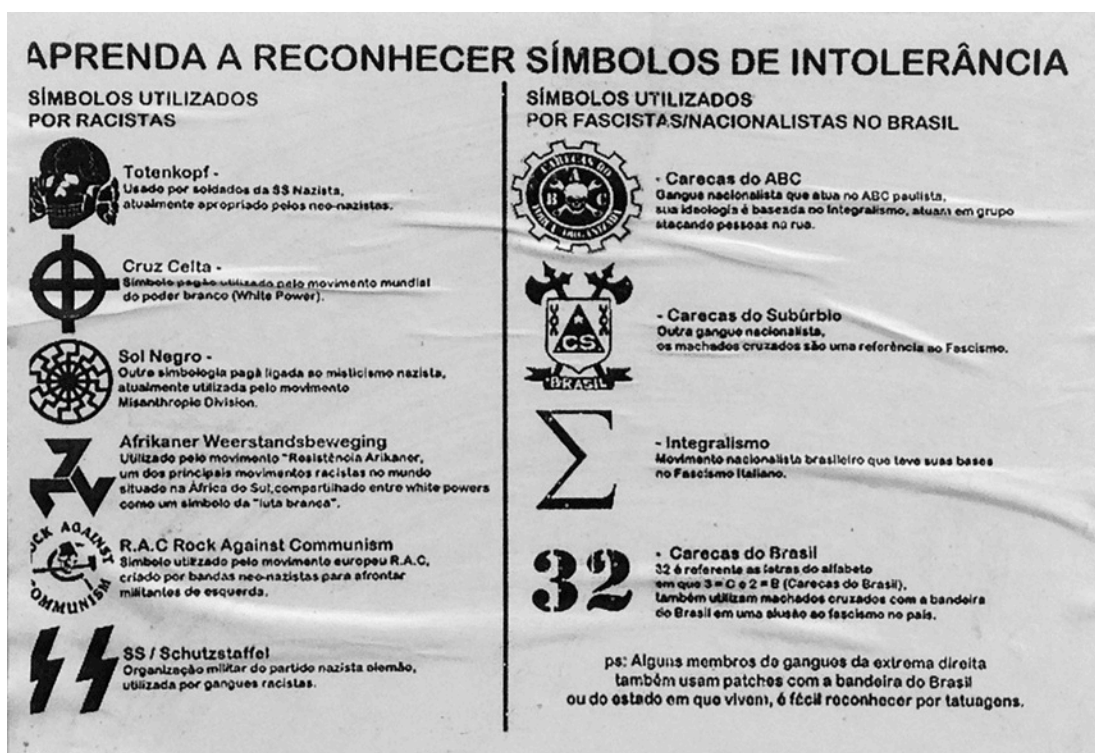


Figura 10 – Cartaz “Aprenda a reconhecer os símbolos da intolerância”.

Fonte: Foto do autor, Curitiba, 2015.

⁸ O evento se chamava “Dezembrada” e seria o congresso de fundação da Frente Nacionalista. Fonte: < <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/regiao-de-curitiba-vai-sediar-congresso-de-grupo-inspirado-no-fascismo-6lkz11301rgk4b4zmrbiubuui/> Acesso em 03 de março de 2016.

O teor dessas informações apresenta um grande contraste com os anúncios comumente presentes no mobiliário urbano que, grosso modo, tentam tornar os transeuntes proficientes no reconhecimento de marcas de grandes empresas de carros, redes de *fast-food* e bancos, ou ainda como parte da "idolatria daquilo que existe e do poder pelo qual a técnica é controlada" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.15). A relação entre os conteúdos dos materiais gráficos e suas formas de circulação se refere a uma prática tanto no campo da materialidade dos objetos, neste caso dos espaços de fixação de cartazes, como também no campo simbólico das representações.

As lutas simbólicas não são mera expressão das relações de poder; elas atuam sobre o campo das práticas, elas reelaboram as práticas. Por seu lado, as práticas materiais ligadas à modernização dos espaços da cidade não se impõem facilmente. Pelo contrário, a legitimação dos projetos associados à modernização depende de estratégias discursivas e retóricas que parecem centrais. Desse modo, desconstruir leituras e discursos do espaço é interpelar seu léxico, seu padrão argumentativo (SÁNCHEZ, 2001, p.34).

Lefebvre (1972, p.67) defende que as "massas" também lutam pela diferença (negros, estudantes, povos de diferentes nacionalidades), e a resistência não se explica apenas por categorias fechadas, mas existe um desejo de mudar o cotidiano.

David Harvey (2014) aponta que se deve reconhecer a centralidade de observarmos as práticas de resistência dentro de um contexto amplo das mobilizações sociais e lutas que configuram a vida cotidiana nas cidades, sem descartar as próprias configurações físicas das cidades, suas características ambientais (Harvey, 2014, p.212). O autor destaca as contradições e circunstâncias do momento atual, com diferentes características e desdobramentos em contextos diferentes, ainda que, muitas vezes, seja possível reconhecer influências mútuas. Essas influências são observáveis tanto nos movimentos de resistência, em uma "rede global urbana preta de possibilidades políticas" (*ibid.*, p.211), quanto na organização de sua repressão. Diferentes cidades, outros tempos e contingências específicas, todas, no entanto, sob a análise crítica do desenvolvimento urbano sob a lógica do capitalismo e os aspectos persistentes dessa lógica.

Harvey ressalta a dificuldade que a organização social no contexto urbano apresenta, "fragmentado e dividido, múltiplo em suas aspirações e necessidades" (Harvey, 2014, p.17), sem apontar uma coerência política clara dentre os movimentos de oposição. Mesmo diante dessa característica, destaca que é possível identificar seu potencial efetivamente revolucionário (*ibid.*, p.216-217) e deve-se evitar uma abordagem que, aprioristicamente, os considerem desvios de pautas "legítimas". Para manter um rigor crítico diante das formas de manifestação social, é preciso entender as especificidades e questionar os mecanismos que

reprimem e cooptam as iniciativas populares, assim como a diversidade de formas de resistências, sem subestimá-las. Diante disso, o autor aconselha refletir sobre o desafio de consolidar alternativas para as questões mais gerais da emancipação social (degradação ambiental, pobreza, desigualdades sociais).

No contexto latino-americano, Maneiro (2006), através do exemplo argentino, discute os motivos da "fragmentação" e atomização dos movimentos sociais. Nessa abordagem, a diversidade de grupos sociais não é resultado de uma condição generalizada da cidade, mas, mesmo reconhecendo a importância das políticas econômicas excludentes, com uma massa populacional dispensável para o capital, aponta uma série de outros motivos: diferenças sociogeográficas, resquícios de movimentos sociais anteriores, onde a desfiliação não foi completa, com novas formas de mobilização e politização. Se uma única categoria de "classe trabalhadora" não serve mais para explicar as nuances das mobilizações sociais, a autora ressalta que a tentativa de focar a análise apenas em suas diferenças acabou criando uma percepção que obscurece uma série de similaridades que aproximam esses grupos. A construção das subjetividades coletivas institui *internamente* diferenças, através das histórias e pautas de cada grupo, das formas da vida cotidiana, mas são também instituídas por processos *externos* aos movimentos, que, por sua vez, apresentam oportunidades e recursos políticos heterogêneos para cada grupo agir.

A análise da produção dos cartazes nas cidades, como parte que constitui materialmente mobilizações sociais e políticas, pressupõe um esforço de interpretação desses dois aspectos (internos e externos), ou ainda, uma tentativa de não simplificar a diversidade como fragmentação e distanciamento. É reconhecer as diferenças, mesmo que conflitivas, e não interpretá-las como o fomento de indiferenças, pelo contrário, identificá-las em um processo amplo de resistências e *maneiras de estar juntos*, como formas de solidariedade e participação contra a exclusão social, política e cultural. Para Martin-Barbero (2006, p.45-46), é preciso falar de participação na América Latina envolvendo dois campos de direitos a serem impulsionados:

o direito do reconhecimento, enquanto capacidade das comunidades e dos cidadãos de intervir nas decisões que afetam seu modo de viver, capacidade que se encontra hoje estreitamente ligada a uma informação veraz e em que predomine o interesse comum sobre o do negócio; e, em segundo, o direito de expressão nos meios de comunicação de massa e das comunidades de todas aquelas culturas e sensibilidades, majoritárias ou minoritárias, através das quais passa a ampla e rica diversidade de que são constituídos nossos países.

Para Massimo Canevacci (2004b), a observação e a interação com a cidade é constituída pelo olhar crítico, "multiperspectiva", que possui uma dinâmica ao mesmo tempo voltada "para dentro e para fora":

O olhar do observador metropolitano é, de fato, reflexivo e, portanto, não apenas participante (conforme a clássica colocação etnográfica de *observação participante*), mas mais participante: a *observação observante* implica dirigir o olhar tanto para o interior do sujeito inserido nos fluxos da metrópole comunicacional, quanto para o exterior dele. Isso testemunha o método da comunicação visual como *fazer-se ver*, envolvendo seja as novas sensibilidades visuais, perceptivas, oculares, seja as informacionais, tecnológicas (CANEVACCI, 2004b, p.121).

Segundo Sánchez (2001, p.47), as representações da cidade são um campo de disputa, ainda que exista uma visão dominante (cidade-empresa, cidade-mercadoria) que dispõe de diversos dispositivos que impõe uma ordem hegemônica:

Os movimentos sociais urbanos, em suas lutas e conquistas, demonstram a capacidade de participar desta luta simbólica ao criar um ideário de cidade, de representação de cidade, que disputa o "pensamento hegemônico" sobre a mesma.

A relação conflituosa entre as práticas comunicacionais e suas regulamentações são também abordadas pelo viés da Antropologia por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2016), que comentam a pesquisa da "arte da rua" e seu vínculo com a abordagem sobre a imaginação como prática social:

Importa agora propor a pesquisa social, o exercício etnográfico para desvendar as implicações e contextos destas ações, expondo os paradoxos entre as políticas de governo (reprodutivas de desejos neoliberais) e os esforços de resistência operados nos saberes populares, contestadores e combativos. No caso da arte de rua nas cidades, reconhecemos as táticas de inscrever ações imaginativas no mundo transnacional e desterritorializado (ROCHA; ECKERT, 2016, p.28).

As autoras contrapõem essa produção de rua àquelas realizadas em galerias de arte e exposições em museus. Mas, além dessa discussão no próprio âmbito da arte ou do mercado de arte, apresentam outras características dessas formas de expressão, como o caráter efêmero das obras e a interação com os habitantes das cidades, como uma provocação, uma fruição estética com os elementos das cidades. O espaço da cidade está em constante mutação, relacionado com os ritmos diferenciados de ocupação/apropriação, num processo no qual desintegram-se redes sociais e sentimentos de pertencimento (ROCHA; ECKERT, 2005).

Investigar essa produção material também é localizar "rastros da memória", nos termos das autoras, que estabelecem associações dinâmicas, complementares e espontâneas com nossa vida urbana. Seja por manifestações ligadas aos temas do cotidiano, seja quando se trata de um problema pontual, ainda que correlato com temáticas abrangentes.

Um exemplo de cartaz de contestação que aborda um tema específico, apresentado na figura 11, foi produzido diante da proposta de retornar a organização ministerial da área da Educação e da Cultura aos moldes anteriores a 1985, ou seja, fundindo as pastas de ambas as áreas num único ministério e extinguindo o MinC (Ministério da Cultura).

O cartaz foi fotografado em uma parede do Teatro Guaíra, em Curitiba. Nele lemos "Governo pra quem?" e assinado com "#MinCresiste". As letras da frase principal apresentam uma colagem com letras recortadas de diversos tamanhos e formatos, como se fossem retirados de impressos diferentes, lembrando o visual das cartas de sequestradores que vemos em filmes. Abaixo, as letras são manuscritas, sugerindo pessoalidade. O desenho mostra sete pessoas de costas, cada uma com a indicação do que representam no congresso nacional: bancada ruralista; bancada dos bancos; bancada dos frigoríficos; bancada das mineradoras; bancada da bala; bancada evangélica e bancada das bebidas alcoólicas.

De fato, o ministério já tinha sido extinto em 1990 na passagem de Fernando Collor de Melo na presidência do país, quando foi transformado em Secretaria da Cultura, mas foi recriado em 1992 com o presidente Itamar Franco. Em 2016 o MinC foi extinto pelo MP 726 de 12 de maio, pelo então presidente interino Michel Temer (empossado no mesmo dia), mas já em 23 de maio, pela MP 728, foi recriado. Ou seja, em menos de duas semanas, dentre outros motivos, pela mobilização e contestação popular que envolveu ocupações e passeatas, foi possível reverter um encaminhamento arbitrário do Estado.



Figura 11 – Cartaz “Governo pra quem? # MinC Resiste”
Fonte: Foto do autor, Curitiba, 2016.

O espaço está associado com a ideia de tempo e lugar. Daí a importância de considerar essas dimensões em sua análise, um processo de interpretação dinâmico e contextualizado. Por esse viés, os artefatos, os lugares, as paisagens estão sempre mudando de significação, por fazerem parte do movimento social. Milton Santos (1926-2001)⁹ considera o espaço como uma instância da sociedade, que contém e é contida pelas demais instâncias, como a econômica, política, cultural, ideológica, e "isso quer dizer que a essência do espaço é social" (SANTOS, 2014, p.12).

3.1 HENRI LEFEBVRE E O DIREITO À CIDADE

Para pensar nas práticas que envolvem a comunicação visual nas cidades, as apropriações dos cidadãos e sua relação com o projeto urbanístico, o pensamento de Henri Lefebvre, mesmo sendo um autor de outro continente e de outra época, possibilitou vislumbrar aspectos que se tornaram fundamentais na pesquisa. Sob este ponto de vista, a abstração do projeto urbano discutida pelo autor está ligada diretamente com a reprodução do capital, onde o foco principal é o valor de troca, e a um processo de fragmentação e hierarquização do cotidiano. É uma crítica à ideia de *crescimento* ligado a um modelo específico (das cifras, do território, das quantidades), desvinculado do *desenvolvimento* (humano, social, cultural) associado a modos de vida e criação de formas de convívio sociais, ideias e valores diferentes (LEFEBVRE, 1972, p. 22-23). O caminho desse *desenvolvimento* não é único, mas construído na invenção incessante do cotidiano. Os modelos "prontos" obstruem e não libertam, pois conduzem a uma rotina e finalmente a um servilismo.

A contradição é parte inerente dessa perspectiva crítica, mas não só a partir da contradição clássica entre capital e trabalho, mas sob o escopo do espaço, sua organização abstrata e sua produção; dos poderes homogeneizantes e da capacidade de se diferenciar e criar; da relação entre espaço público e o privado, de onde as lutas no campo social, suas apropriações, usos e ressignificações tensionam a ordem hegemônica. A imaginação é, nesse contexto, fundamental para pensar novas formas de sociabilidade, nas quais se busca um reencontro entre as pessoas e o espaço, onde a cidade não se torna algo estranho aos seus habitantes ou que não lhes diz respeito.

A contribuição teórica do autor é importante tanto no exame da construção do discurso tecnológico, que permeia o conceito hegemônico sobre a cidade, como também na

⁹ Milton Santos foi um dos principais pesquisadores brasileiros na área da Geografia, investigando principalmente sobre os temas da cidade e do subdesenvolvimento. Aponta em sua obra a relação entre os modelos econômicos vigentes, as desigualdades sociais e a organização do espaço.

elaboração de uma abordagem analítica dos problemas que cercam o tema de pesquisa, reconhecendo sua complexidade e as limitações de abordagens disciplinares restritivas (LEFEBVRE, 1991).

3.1.1 Contextualização da obra de Lefebvre

Diante da extensa obra de Henri Lefebvre (1901 - 1991)¹⁰, que inclui cerca de 70 livros, foram selecionadas obras principalmente relacionadas com as teorias da vida cotidiana e os estudos sobre a produção do espaço urbano (MACHADO, 2008), a destacar os livros "A vida quotidiana no mundo moderno" (1968); "Direito à cidade" (1969); "The production of space" (1991) e "Espaço e política" (2016), este último uma coletânea de textos menores.

Embora tenha alguns de seus livros publicados no Brasil, segundo Carlos Roberto da Silva Machado (2008), sua obra não teve a repercussão que poderia alcançar no país. Uma hipótese para explicar essa limitação se deve ao fato de que Lefebvre foi expulso do Partido Comunista francês em 1958, do qual fora membro desde 1928. Suas obras, desde os anos 1950, com destaque para a organização da revista *Arguments* em 1956 e do livro *Problèmes actuels du marxisme* de 1958, criticavam o marxismo institucionalizado dos partidos comunistas e da então URSS, que acabara de invadir a Hungria.

Uma das formas de organizar a obra do autor é através da ênfase em quatro temas principais, ou momentos (MACHADO, 2008), sendo eles o "marxismo", "vida cotidiana", "a cidade e a produção do espaço" e as "pesquisas sobre o Estado". Tal divisão não significa que em uma determinada obra o autor abandone questões anteriores, mas se refere a uma atenção especial aos temas indicados. Para exemplificar essa relação de persistência com os temas, mesmo em períodos diferentes, podemos citar que o autor publica obras relacionadas com o marxismo desde os anos 30 (com *Le Marxisme dialectique* de 1939), até os anos 80 (*Une pensée devenue monde* de 1980). Seus trabalhos sobre a obra de Marx incluem a reflexão sobre seus relatórios de pesquisa e documentos sobre os métodos de pesquisa, além de seus livros propriamente ditos (MARTINS, 2014, p.67).

Assim, mesmo tratando de textos cuja ênfase recai sobre os temas urbanos e do cotidiano, sua argumentação crítica recorre às implicações de sua leitura da obra de Marx, e de outras questões de cunho filosófico como uma *manifestação concreta*.

¹⁰ Henri Lefebvre nasceu em 1901 em Hagetmau, França, e faleceu em 1991 em Navarrenx, cidade situada na mesma região (Nouvelle-Aquitaine). Graduou-se em filosofia na Universidade de Paris (Sorbonne), em 1920. Suas principais obras sobre a cidade e o urbano foram produzidas a partir dos anos 1960 (MACHADO, 2008).

Ao mencionar o termo *manifestação concreta* pensamos em seu sentido filosófico, ou melhor dizendo, *metafilosófico* (como conhecimento inseparável da prática), não distanciado do cotidiano, como abordado por Lefebvre (1983). Em outras palavras, para o autor não é possível separar uma abstração teórica do objeto imediato e vice versa (ARAÚJO, 1984). O mundo é um "todo" e um "devir" (*leis do devir*), portanto, incompatível com leis absolutas ou determinismo absoluto.

A interação universal eleva a nível superior as noções de relação, de identidade e diferença, de oposição e contradição. É no quadro dessa interação que as relações, as contradições, aparecem unidas e atuando umas sobre as outras (LEFEBVRE, 1983, p.204)

Em sua explicação da lógica concreta (dialética), existe a busca por uma síntese, mesmo que inacabada, histórica: as coisas não são, elas estão. O mundo prático, cotidiano, não é estático, embora possa se verificar que alguns desejem que assim o seja. Os valores sociais se fundam na negociação de interesses, sendo que o autor ilustra com exemplos de organização política, estrutura econômica, mas, também, em seus desdobramentos na biologia, na física e na geologia: "não vemos a pedra e o metal se desfazerem sob a ação atmosférica. E, não obstante, eles se desfazem..." (*ibid*, p.182)

Sobre a influência dessa abordagem na prática de pesquisa, o autor argumenta:

Para o pensamento vivo, nenhuma afirmação é indiscutível e inteiramente verdadeira; nem tampouco indiscutível e inteiramente falsa. Uma afirmação é verdadeira pelo que ela afirma relativamente (um conteúdo), e falsa pelo que afirma absolutamente; é verdadeira pelo que nega relativamente (sua crítica bem fundamentada das teses contrárias), e falsa pelo que nega absolutamente (seu dogmatismo, seu caráter limitado) (...) É, por conseguinte, um pensamento que pode se misturar à vida sem se perder; que não hesita em pesquisar no conteúdo rico, informe, múltiplo, da vida humana (LEFEBVRE, 1983, p.172).

Pretende-se pensar sobre a produção dos materiais gráficos como fragmentos, portanto, reconhecendo suas restrições, não só das manifestações sociais em termos de sua relação com as práticas e os temas que abordam, mas, também, com sua relação com os espaços físicos específicos, seu contexto histórico e material. São aspectos da negociação simbólica entre os transeuntes e as conformações físicas e materiais dos projetos urbanos, indicando divergências e convergências, onde se estabelecem conflitos e aproximações.

Dessa forma, a percepção urbana é ao mesmo tempo informação *da* cidade e *sobre* a cidade, entendida aqui como processo dinâmico, inacabado. É um conceito operatório que leva em consideração as questões "por quê? para quem? no interesse de quem? (LEFEBVRE, 2016, p.37)", pois não é possível discutir as relações sociais de forma abstrata.

Na figura 12 vemos um cartaz que anuncia a data e local do encontro de um grupo de estudos. Esse uso trivial do cartaz, no entanto, possui peculiaridades: foi afixado numa lixeira na rua Cândido Lopes em Curitiba e o encontro foi realizado em um local público, nas escadarias da Biblioteca Pública do Paraná.



Figura 12 - Cartaz "Geografia urbana em Reclus" colado em lixeira na rua Cândido Lopes, em frente à Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba.
Fonte: Foto do autor, 2015.

Na figura 13, podemos observar o cartaz com mais detalhes. O tema do evento, organizado pelo Grupo de Estudos Anarquistas em Curitiba, foi o debate da obra do geógrafo anarquista francês Élisée Reclus (1830-1905). Ainda que o horário e data do evento fossem restritivos para grande parte das pessoas (17h30 do dia 19 de dezembro de 2014, uma sexta-feira), a temática do debate e as ações relacionadas a ela estabelecem uma articulação particular. Reclus, que visitou o Brasil em 1893, dentre outros assuntos, discute justamente a questão do espaço e sua relação com desigualdades econômicas e sociais, a relação entre a ciência/geografia e movimentos sociais/anarquismo (DUARTE, 2006).

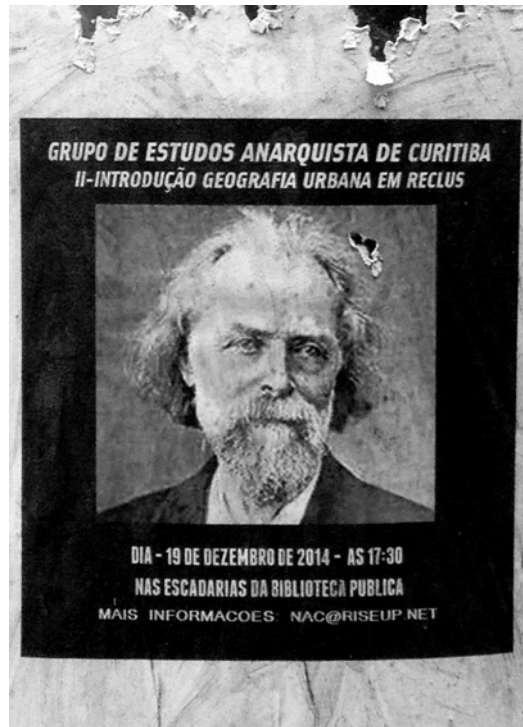


Figura 13 - Cartaz "Geografia urbana em Reclus".
Fonte: Foto do autor, 2015.

O cartaz apresenta, além das informações básicas, a foto de Reclus ao centro da imagem, novamente em preto e branco, assim como nos exemplos anteriores. A foto mostra, também, que ocorreram tentativas de retirar o cartaz, até então frustradas.

As reflexões de Lefebvre sobre a cidade e o espaço estabelecem o caráter dialético entre as relações sociais e espaciais. Conforme Ester Limonad (1999, p.80):

Lefebvre em sua obra sobre a produção do espaço, entretanto, não coloca a luta de classes e as relações de produção num plano secundário em relação às relações espaciais de produção, mas num mesmo plano, e não limita a reprodução geral das relações sociais de produção apenas a uma esfera (da produção, da circulação ou do consumo).

Em outras palavras, as disputas e negociações do campo social se concretizam no espaço e, portanto, não podem ser ignoradas, mas não se limitam a ele. A partir desse ponto de vista, entende-se que Lefebvre é um autor que articula a discussão sobre a cidade, sua materialidade e seus usos, com as contingências sociais, econômicas, políticas e culturais de um determinado momento histórico.

3.1.2 A produção do espaço, o direito à cidade

Um dos livros mais conhecidos de Lefebvre, particularmente dentre suas obras que discutem a produção do espaço e a urbanização, é o "Direito à cidade" (1969), publicado

originalmente em 1968 na França. Esta obra contribui para pensarmos algumas das contradições e processos de disputa (social, econômica, simbólica) no espaço urbano.

Antes foi mencionado que a obra de Lefebvre foi pouco difundida, no entanto, pode-se dizer que particularmente esta obra e a expressão "direito à cidade" nos termos lefebvrianos é bastante conhecida, utilizada quase como uma "frase de efeito" (*catchphrase*) (PURCELL, 2002, p.100). Sobre esse aspecto podemos citar as críticas de Silke Kapp (2012), Marcelo Lopes de Souza (2010), David Harvey (2014) e Mark Purcell (2002), que destacam o caráter emancipatório e radical da obra de Lefebvre, muitas vezes, omitido em suas apropriações.

Entende-se que sua obra pode complementar em alguns aspectos a crítica de temas recorrentes em Feenberg¹¹ além do capitalismo, especialmente as questões ligadas ao conceito de técnica, racionalidade e as de abordagens consideradas limitadas, fragmentadas, das ciências especializadas ou "parcelares" nos termos de Lefebvre:

A ideologia pretende dar um caráter absoluto à "cientificidade", incidindo a ciência sobre o real, decupando-o, recompondo-o e com isso afastando o possível e barrando o caminho. Ora, numa tal conjuntura, a ciência (isto é, as ciências parcelares) tem apenas um alcance programático. Contribui com elementos para um programa. (...) Realiza-se um projeto sem crítica nem auto-crítica, e esse projeto se realiza, projetando-a na prática, uma ideologia, a ideologia dos tecnocratas (LEFEBVRE, 1969, p.106).

A ideia de ciência parcelar é bastante fundamental na crítica lefebvriana, por sua relação com o produtivismo e formas de encobrir contradições. Reduzir a complexidade é parte do discurso científico como método, mas também das práticas do Estado que, ao reduzir as contradições, se tornam instrumentos de poder, legitimados como conhecimento e ciência, e não como ideologia (LEFEBVRE, 1991, p.106). Se existe um "centro" na discussão sobre algum aspecto da vida social (economia, história, política, etc.), este é móvel, momentâneo e se projeta constantemente a uma "periferia". Perceber este movimento faz parte de um processo de descoberta (LEFEBVRE, 1972, p.83). Este tema está presente difusamente em diversas obras do autor, ou quando ele aborda especificamente a questão em textos como "Fragmentary Sciences and Urban Reality" (LEFEBVRE, 1996).

Sua teorização do espaço inclui críticas a abordagens que não reconheçam as particularidades do próprio avanço do capitalismo nas sociedades contemporâneas. Essas abordagens, vinculadas ao resultado exclusivo da lógica de produção de mercadoria, podem

¹¹ Entende-se a aproximação entre o pensamento de Feenberg e Lefebvre, autores que fazem uma crítica ao discurso hegemônico da tecnologia, como uma das possibilidades de abordar a produção de cartazes de contestação nas cidades. As críticas feitas por Feenberg serão melhor discutidas a partir da p.63.

negligenciar a complexidade das dinâmicas sociais, que extrapolam a "fábrica" e incluem a própria noção de espaço:

Essa vinculação à produção, do espaço em geral e do espaço urbano em particular, abrange somente a reprodução dos meios de produção, dos quais faz parte a força de trabalho. Ora, essa hipótese convém ao capitalismo do século XIX, ao capitalismo concorrencial, cujo problema principal era re-produzir materialmente seus meios de produção (máquinas e força de trabalho) e permitir o consumo dos produtos, ou seja, a compra no mercado. Sistema contratual (o contrato de trabalho), sistema jurídico (o código civil e o código penal) quase bastavam para assegurar, com a venda da força de trabalho, essa re-produção dos meios de produção. É claro que nessas condições o espaço era, então, simplesmente funcional e instrumental. A cidade tradicional tinha, entre outras, essa função de consumo, complementar à produção. Mas a situação mudou: o modo de produção capitalista deve se defender num *front* muito mais amplo, mais diversificado e mais complexo, a saber: a re-produção das relações de produção. Essa re-produção das relações de produção não coincide mais com a reprodução dos meios de produção; ela se efetua através da cotidianidade, através dos lazeres e da cultura, através da escola e da universidade, através das extensões e proliferações da cidade antiga, ou seja, através do espaço inteiro (LEFEBVRE, 2016, p. 46-47).

Esse espaço é influenciado pela lógica do crescimento e acúmulo em diversos níveis, do local, regional, nacional e mundial (Lefebvre, 1991, p. 90) e a cada nível temos seus especialistas. Se é a casa, trata-se de arquitetura, se em nível mundial é uma questão econômica da globalização. A "forma" do espaço social é do encontro e da construção, seja pelo conflito, seja pela colaboração. A circulação de bens de consumo e bens simbólicos são distintas mas não separadas em nosso cotidiano.

Observar a produção e circulação dos artefatos gráficos nas ruas, uma das “vozes” da cidade, é uma prática que nos remete à ideia de investigar o cotidiano, “os ritmos, suas ocupações, organização espaço-temporal, sua cultura clandestina, sua vida subterrânea” (*ibid.*, p.60). A rua é um lugar de passagem, mas, também, de encontro. Para o autor, essa dimensão imediata e específica do cotidiano, na maioria das vezes, mantém uma relação dialética com outras categorias mais amplas dos processos sociais gerais e ligadas ao Estado, que incorpora as instituições e as ideologias.

Na proposta de Lefebvre, o foco é a tomada de decisão de forma democrática radical, não apenas para alguns momentos relacionados com a organização estatal hegemônica. Segundo Maura Pardini Bicudo Vêras (2010), em Lefebvre a relação entre o projeto urbanístico oficial e o seu potencial pode ser discutido nos seguintes termos:

o pensamento urbanístico poderia ganhar um papel estratégico, verdadeiro precursor capaz de orientar a revolução das novas condições sociais. Lefebvre atribui a ele grande papel político, criticando o urbanismo oficial, institucionalizando, como intervenção repressiva-reguladora do Estado. Lefebvre dá valor a cotidianidade – vida social regulada pelas ideologias – como luta contra o Estado, oposição do espontâneo (reprodução da força de trabalho) contra a repressão das instituições. Dessa maneira, a forma urbana seria um suporte material para dar base à utopia social (VÉRAS, 2010, p.22).

O direito à cidade como possibilidade é inerente aos habitantes, aos envolvidos diretamente com a produção do espaço, do cotidiano dos que circulam, produzem, vivem na cidade, mas é constantemente negada em sua redução à sua função de lugar de troca mercantil. O direito à cidade é também um direito à produção do espaço e, portanto, algo que rege o sentido dessa produção (DUARTE, 2015). Sua abordagem afasta-se da aplicação de uma "ciência do espaço", como por exemplo no planejamento urbano, mas como conhecimento de uma produção, da atividade produtora das coisas, das relações sociais. A problemática por ele levantada discute o espaço "vivido", vinculado à prática social. Recusa a ideia de se abordar o "espaço" como algo puro, neutro, com uma essência. Exemplos que confirmam essa perspectiva são abundantes, pois a produção do espaço está ligada à especulação imobiliária, às estratégias de turismo, às regiões centrais e periféricas, dentre outros aspectos da sociedade que influenciam diretamente o nosso modo de viver. Em outras palavras, ele recusa a liquidação do tempo histórico na discussão sobre o espaço, pois nela se desenvolve a atividade social, sem ser um dado *a priori* (LEFEBVRE, 2016).

Ao identificar algumas das tendências do urbanismo, sobretudo o praticado pelo poder público (estatal), Lefebvre escreve:

Este urbanismo se pretende científico. Baseia-se ora numa ciência, ora em pesquisas que se pretendem sintéticas (pluri ou multidisciplinares). Este cientificismo, que acompanha as formas deliberadas do racionalismo operatório, tende a negligenciar o "fator humano", como se diz. (...) Esse urbanismo tecnocrático e sistematizado, com seus mitos e sua ideologia (a saber, o primado da técnica) não hesitaria em arrasar o que resta da Cidade para dar lugar aos carros, às comunicações, às informações ascendentes e descendentes. Os modelos elaborados só podem entrar para a prática apagando da existência social as próprias ruínas daquilo que foi a Cidade (LEFEBVRE, 1969, p.28).

O Estado é assim parte de um processo de centralização de grande parte das decisões do cotidiano, unificando uma série de outras ações que privilegiam a reprodução do capital. No entanto, o urbano aqui é entendido como uma totalidade aberta, com inúmeras contradições, cuja materialidade é a própria cidade, mas que não se resume a ela, pois esta é produção, conteúdo e continente de mediações sociais (LEFEBVRE, 1996, p.102). As necessidades da sociedade urbana não estão prescritas, se revelam em sua emergência.

As contradições entre o espaço concebido abstrato e o imediato são vividas, resultado de um conteúdo prático e social, em um contexto específico de propriedade privada do solo, percebido, porém, parcelado por uma lógica supostamente racional (progresso, desenvolvimento), que as encobre ou mascara. Isabel Cristina da Costa Cardoso (2011, p.5),

acerca da obra de Lefebvre e das formas de ocupação e produção do espaço no capitalismo, escreve:

O espaço transformado em força produtiva, subordinado à lógica da mercadoria, transformado ele mesmo em uma mercadoria, onde o valor de troca e as relações de consumo subordinam as formas e os conteúdos do valor de uso que são gerados pela dinâmica da vida cotidiana, um espaço passível de ser fragmentado, homogeneizado, hierarquizado, um espaço alienado e fonte de alienação. Sob este registro, o das relações capitalistas, a produção social do espaço é a busca incessante de produção do espaço abstrato.

Nesse contexto, a superação das principais contradições da sociedade passa pela ideia do socialismo, num sentido mais abrangente do que o da organização planificada da produção (LEFEBVRE, 1969, p.117), e que inclui a *mudança da vida*, que se realiza fora da lógica do mercado e da acumulação, autogerida e radicalmente democrática. Embora a industrialização permaneça central no processo, para o autor, trata-se de uma superação pela prática no cotidiano:

O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade (*ibid.*, p.124).

Henri Lefebvre, além de destacar o papel da mobilização social e da luta política no cotidiano, uma cidadania ativa, dedica parte de seu livro "Direito à Cidade" para expor o papel da Arte em suas propostas para as questões políticas dentro do espaço urbano, pois pressupõe um processo de descoberta ao criar, ao fazer.

Necessária como a ciência, não suficiente, a *arte* traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição. Além do mais, e sobretudo, a arte restitui o sentido da obra; ela oferece múltiplas figuras de tempos e de espaços *apropriados*: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra (*ibid.*, p. 106, grifos do autor).

Conforme Lefebvre (1972, p.120), a apropriação transforma e desenvolve, ao contrário da propriedade que fixa e esteriliza. Carlos (2016, p.13) descreve mais esse viés utópico transformador de Lefebvre:

O direito à cidade se colocaria como a possibilidade da realização do fim das alienações humanas dissolvendo as contradições que desviam a realização do humano. Não é sem sentido que Lefebvre sinaliza (1970) a necessidade de constituição de um novo humanismo revolucionário dialético, aberto para as relações (conflitantes) do possível e do real incorporando um urbanismo revolucionário que mobilize os recursos da arte, do conhecimento e da técnica da imaginação. Unindo o singular (o individual) o particular (os grupos, povos, nações,) e o geral (o mundial) e o universal (o sentido da história, da vida, do humano). Neste caminho Lefebvre atualiza a utopia presente em Marx, apontando em direção ao possível-impossível: a comunicação, o amor, a participação, o conhecimento, o jogo, que são sempre impossíveis como totalidade e possíveis como momentos. Esse projeto para Lefebvre mobilizaria os recursos do imaginário e

da arte tanto quanto os recursos da ciência e do pensamento político localizando essa ação em direção à reconstrução da sociedade no plano do cotidiano como momento de sua metamorfose. Esse é um projeto poético de mudar a vida.

Harvey (2014), reconhecendo a importância da obra de Lefebvre, discute a falta de uma definição consistente sobre a ideia de "direito à cidade" e as apropriações recentes desse conceito que, em sua interpretação, aponta diferentes possibilidades, nem todas efetivamente emancipatórias, particularmente quando se perde seu aspecto coletivo em favor de uma aproximação individualista.

Ressalta-se que a crítica de Lefebvre não se resume a uma questão ligada restritamente ao Estado ou políticas partidárias, mas a uma proposta de sociedade diferente e, sobretudo, afasta-se da sua simplificação e instrumentalização em termos de direito à habitação e serviços públicos (mobilidade, saneamento, etc.), cujas abordagens se restringem aos seus aspectos positivos, descartando o seu caráter negativo, ou seja, do que ele nega do modelo capitalista moderno¹².

Para Purcell (2002), o direito à cidade de Lefebvre envolve fundamentalmente dois aspectos para os habitantes da cidade: a) o direito à apropriação, particularmente interessante para a presente pesquisa, que se relaciona com o direito ao uso, acesso e ocupação do espaço urbano e b) o direito à participação, de forma que os habitantes devem ter papel central na tomada de decisão no espaço urbano. Ambos os direitos estão relacionados, envolvem a tomada de decisão, o uso dos espaços de forma a atender os interesses dos habitantes e, portanto, a produção do espaço deve atender a possibilidade de seu uso de forma democrática ampla:

A concepção do espaço como propriedade privada, como mercadoria a ser valorizada (ou usado para valorizar outras mercadorias) pelo processo capitalista de produção, é especificamente o que o direito à apropriação se coloca contra¹³ (PURCELL, 2002, p.103, tradução livre).

Em Lefebvre, a ideia de "produção do espaço" não se limita aos aspectos que cercam "as coisas no espaço" (LEFEBVRE, 1991, p.37). A produção se refere às relações sociais e não ao seu sentido econômico restrito, que podem ser reduzidos a esquemas. O espaço é sempre presente e ativo, uma totalidade aberta, em contraposição a uma totalidade ou sistema fechado (LEFEBVRE, 1972, p.82), e, nesse sentido, os cartazes contra-hegemônicos também

¹² Um exemplo desse tipo uso do conceito de "direito à cidade" pode ser visto na Carta Mundial pelo Direito à Cidade de 2005 (SANTOS JUNIOR; MÜLLER, 2010).

¹³ The conception of urban space as private property, as a commodity to be valorized (or used to valorize other commodities) by the capitalist production process, is specifically what the right to appropriation stands against (PURCELL, 2002, p.103).

fazem parte dessa abordagem. A produção e produto desse espaço são dimensões inseparáveis na análise, assim como se pensa pelo viés crítico a "produção de mercadoria".

Sua relação com as discussões do design são apontadas pelo próprio autor, tanto na crítica das discussões da Bauhaus em relação ao espaço (LEFEBVRE, 1991, p.125-126), que vai de um caráter dito revolucionário para a sua apropriação posterior pelo discurso hegemônico que a pensa como prática espacial eficiente, que dispersa e segrega, como da própria ideia da prática projetual especializada:

E eis por que o desenho (e por este é preciso entender também design) não é somente uma habilidade, uma técnica. É um modo de representação, um *saber-fazer* estipulado, codificado. Portanto, um *filtro*, seletivo em relação a conteúdos, eliminando esta ou aquela parte do "real", preenchendo as lacunas do texto à sua maneira. Circunstância agravante: essa filtragem vai mais longe que uma especialização ideológica ou que a ideologia de uma especialidade. Ela corre o risco de ocultar uma demanda social (LEFEBVRE, 2016, p.29).

O autor propõe considerarmos três momentos da produção do espaço: o percebido, o concebido e o vivido, ou ainda a prática do espaço, a representação do espaço e os espaços de representação (LEFEBVRE, 1991, p.40). No espaço percebido e concebido já se encontram o espaço teórico e a teoria do espaço ou, em outras palavras, a abstração teórica já está no concreto (LEFEBVRE, 2016, p.38). Esses três momentos são superpostos e simultâneos, numa dinâmica histórica que não leva a um único caminho, pois se tratam tanto de reprodução quanto de criação, com tempos e ritmos diferentes e coexistentes, do agora e do histórico, ou ainda, "o passado, o presente, o possível não se separam" (LEFEBVRE, 1969, p.98). Entende-se que Lefebvre é um autor que articula a discussão sobre a cidade, sua materialidade e seus usos, com as contingências sociais, políticas e culturais de um determinado momento histórico. Christian Schmid (2012) escreve sobre o conceito de tempo e espaço em Lefebvre:

Como eles são produzidos socialmente, só podem ser compreendidos no contexto de uma sociedade específica. Dessa forma, espaço e tempo não são apenas relacionais mas fundamentalmente históricos. Isso demanda uma análise capaz de considerar as constelações sociais, relações de poder e conflitos relevantes em cada situação (SCHMID, 2012: 91).

Segundo Gardiner (2000, p.99-101), a obra de Lefebvre é centrada num otimismo em relação ao potencial dos processos do cotidiano, que contém a repetição mas, também, a sua negação, as forças de contestação. É uma abordagem que não reduz o possível ao provável, ignorando a transgressão e a imaginação, forças emancipatórias que a hegemonia obscurece. Na introdução do seu livro *Espaço e Política* (LEFEBVRE, 2016) já identifica o caráter "utopiano" do direito à cidade, mas nem por isso abandona sua centralidade. Embora algumas

de suas considerações das décadas de 1960 e 1970 possam ser datadas¹⁴, tendo sido revistas pelo próprio Lefebvre posteriormente¹⁵, a centralidade da ideia de participação e da vontade de transformação social são contribuições importantes para pensarmos a cidade contemporânea.

3.2 TEORIA CRÍTICA DA TECNOLOGIA E A CIDADE: ANDREW FEENBERG

Além da crítica de Lefebvre, outro autor base para a pesquisa é Andrew Feenberg¹⁶, importante nome na literatura sobre Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) e a Teoria Crítica da Tecnologia.

Para evidenciar algumas de suas contribuições, pretende-se, também, apontar brevemente a presença de outros autores sob a perspectiva enunciada de Feenberg, como Herbert Marcuse (1898 - 1979)¹⁷ e Michel Foucault (1926-1984)¹⁸, com vistas a aprofundar a reflexão e indicar algumas das influências da Teoria Crítica da Tecnologia.

A abordagem de Feenberg, chamada aqui de Teoria Crítica da Tecnologia, enfatiza em suas análises a dimensão social do desenvolvimento e a influência das tecnologias no cotidiano, criticando a perspectiva política intrínseca das avaliações reducionistas que

¹⁴ Aqui estou me referindo principalmente às marcações de "direita" e "esquerda" utilizadas pelo autor e suas reflexões sobre a URSS e a crítica da burocracia soviética. Um aspecto a se destacar é que o autor aponta algumas limitações de suas investigações, destacando as "resistências e especificidades" que suas considerações não alcançam quando se trata de problemas de outros países (LEFEBVRE, 1968, p.40).

¹⁵ Como exemplo, menciono que em "A vida quotidiana no mundo moderno" de 1968, o autor discute sua obra "Intoduction à la Critique de la vie quotidienne", escrita em 1946. Ele vai refletir sobre sua própria obra diante da influência dos acontecimentos do fim da Segunda Guerra na França, uma sociedade onde uma das preocupações centrais era de restabelecer a ordem social, condição diversa do contexto nos anos 1960. Uma reflexão sobre este aspecto pode ser lida em Lacombe (2008).

¹⁶ Andrew Feenberg é um filósofo canadense, nascido em 1943. Ocupa a cátedra de Filosofia da Tecnologia na Fraser Simon University (Vancouver/Canada). Graduiu-se em filosofia em 1965 (The Johns Hopkins University) e estudou na Universidade de Paris entre 1967 e 1968. Obteve o PhD em 1973 (University of California, San Diego) sob orientação de Herbert Marcuse. É também um pesquisador importante na área de educação à distância. Informações retiradas da página pessoal do autor na Fraser Simon University <<http://www.sfu.ca/~andrewf/index.html>> Acesso em 10 de abril de 2017.

¹⁷ Filósofo e sociólogo alemão ligado à Escola de Frankfurt, tendo sido membro do Instituto de Estudos Sociais desde 1933. Mudou-se para os Estados Unidos junto com o deslocamento do grupo para este país em 1935. É considerado um autor influente no pensamento libertário e revolucionário por indicar um viés mais utópico no pensamento social (KELLNER, 1998). No contexto das discussões sobre tecnologia e sociedade, rejeita a ideia de técnica "neutra", aspecto central na teoria crítica de Feenberg. Dentre suas principais obras podemos citar: Eros e civilização (1955) e Ideologia da Sociedade Industrial - O homem unidimensional (1973 [1964]).

¹⁸ O francês Michel Foucault licenciou-se em filosofia em Sorbonne em 1948. Algumas de suas principais obras são: "História da loucura" (1961), "As palavras e as coisas" (1966), "Arqueologia do Saber" (1969), "Vigiar e Punir" (1975), a coletânea de textos "Microfísica do poder" (1976), os três volumes da "História da sexualidade" (1976-1984) e a coletânea de artigos, palestras e entrevistas, "Ditos e Escritos", que registra também suas conferências realizadas no Brasil. Apesar da importância e complexidade da obra de Foucault, pode se dizer que seus principais temas são o poder, o sujeito, a verdade, o saber e a ética (ARAÚJO, 2008).

ênfatisam os critérios de eficiência e da ideia geral de racionalidade objetiva, grosso modo, contra aquela que nos coloca como “objetos da técnica”, dentro do discurso do determinismo tecnológico. Ao pesquisar a tecnologia por esse viés, é preciso fazer uma crítica onde não se simplifica seus temas a partir de um apanhado de dispositivos ou como “soma de meios racionais” (FEENBERG, 2010a, p.76).

Para Alberto Cupani (2017, p.160), a obra de Feenberg é baseada em três pressupostos que são também fundamentais na reflexão sobre os cartazes registrados. O primeiro pressuposto é de que o projeto tecnológico (artefatos e sistemas) está relacionado com os contextos sociais; o segundo é de que os diversos níveis de influência social sobre os projetos acentuam as desigualdades e injustiças sociais; e finalmente, de que o envolvimento direto do público no desenvolvimento de projetos acarreta mudanças sociopolíticas. Dessa maneira, ao destacar questões técnicas e sociais, os rumos do desenvolvimento tecnológico vinculam-se ao debate sobre o pensamento hegemônico e das instituições sociais. Tanto o desenvolvimento tecnológico quanto as adaptações e mudanças na arena social e política são reciprocamente influentes, e, portanto, constituem um campo de disputa.

Feenberg defende uma avaliação da tecnologia como algo diferente do resultado exclusivo de uma necessidade técnica, cujo caminho tenderia a um sistema de controle social autoritário, como ele argumenta ser a perspectiva de Max Weber e de outros autores como Heidegger e suas reflexões sobre a essência da técnica no mundo moderno (*Gestell*). Para Feenberg, assim como para Lefebvre, a tecnologia está ligada a uma dinâmica social de interesses políticos e sociais, portanto históricos, circunstanciais, questionáveis e, em última instância, passíveis de transformação em prol da “liberdade e da individualidade” (FEENBERG, 2010a, p.71).

Citando o autor:

O significado político desta posição, agora, também deveria ser esclarecido. Em uma sociedade onde o determinismo monta a guarda nas fronteiras da democracia, o indeterminismo não pode deixar de ser um fato político. Se a tecnologia tem muitas potencialidades inexploradas, os chamados imperativos tecnológicos não podem impor a hierarquia social atual. Em lugar disso, tecnologia é um campo de luta social, uma espécie de parlamento das coisas, onde concorrem as alternativas civilizatórias (*ibid.*, p.76).

Para compreender melhor as reflexões de Feenberg, um autor importante é Herbert Marcuse, particularmente sua crítica à sociedade moderna e às implicações da tecnologia nesse contexto, principalmente a partir da II Guerra Mundial. Marcuse do final dos anos 1960, quando foi orientador de Feenberg, reelaborava sua influência de Heidegger assim como de outras formulações notadamente pessimistas de seus colegas da Escola de Frankfurt, como de

Theodor Adorno e Max Horkheimer (NEDER, 2010; FEENBERG, 2010c). Segundo Ricardo Toledo Neder:

Marcuse expõe a tese de que, por incorporarmos a tecnologia como parte da nossa realidade cotidiana, também poderemos viabilizar modos de liberar a razão instrumental para outros fins que alterem a repressão da sociedade de classes, baseada na indústria do consumo de massa (NEDER, 2010, p.14).

Esta perspectiva aponta a ideia fundamental de que a tecnologia e a razão se inscrevem e se configuram em um modo particular de sociedade (sociedade industrial; capitalismo¹⁹), mas que, no entanto, não significa que suas potencialidades são limitadas a esta condição. Para Marcuse poderiam existir outras formas de razão instrumental. Assim, reconhecendo esta potencialidade, a Teoria Crítica da Tecnologia de Feenberg possui uma característica de ação social e política, uma vez que identifica na configuração atual um potencial de mudança em favor de um viés democrático e participativo.

Em seu texto "Marcuse: Reason, Imagination, and Utopia" (FEENBERG, 2018), o autor defende a dimensão profunda e transformadora das críticas de Marcuse à sociedade moderna, mesmo reconhecendo seus aspectos aparentemente demasiados otimistas. Neste texto, ele explica conceitos fundamentais do filósofo alemão e as influências de Freud (Eros, desejo, frustração), Husserl (fenomenologia, experiência, essência) e Marx (modo de produção, modo de vida). Ao apresentar a ideia de "segunda dimensão", não a do homem unidimensional, explica que esta é justamente a da "potencialidade", como algo concreto, que está presente no "*logos* da vida". *Logos*, ou a razão e discurso, como algo que não extrai um resultado naturalmente e neutro, pela técnica na ação (objeto/artefato), mas algo que também guia um propósito e significado. Uma das contradições apontadas pelo autor é justamente a realização desse potencial, como transformação, que não se desenvolve necessariamente para um objetivo positivo, libertador, mas, também, como violência e destruição. A ideia de racionalidade é, nesse viés, central por ser a forma como encontramos a "essência" transformadora das coisas, do mundo, da razão como meio de identificarmos uma verdade em sua dimensão moral e existencial.

Em "Marcuse ou Habermas: duas críticas da tecnologia" (FEENBERG, 2010c), o autor discute diretamente as contribuições desses dois autores e a relação de ambos com o

¹⁹ De fato a ênfase é no termo "sociedade industrial" pois a questão fundamental está relacionada com a administração de cima para baixo, compartilhada em exemplos históricos de países socialistas.

pensamento de Heidegger e Weber²⁰. Mesmo reconhecendo seus limites, Feenberg destaca a contribuição dos teóricos "pessimistas", uma vez que esses se contrapõem ao discurso da fé positivista no progresso e ajudam a refletir sobre a necessidade de se colocar limites sociais à questão tecnológica (*ibid.*, p. 256).

A possibilidade de que os conceitos técnicos possam ser "neutros", sem interesse ou ideologia, só pode existir como abstração. É a partir desse princípio que faz a crítica ao viés de Max Weber e Jürgen Habermas²¹, que estabelecem relações sociais com as consequências da tecnologia e da ciência. Estas últimas possuem formulações originais (ciência, técnica) que são analisadas de forma separada de suas aplicações, a pura instrumentalidade destacada das normas sociais. Mesmo objetivando a emancipação democrática, particularmente no caso de Habermas, Feenberg critica a separação analítica entre sistema e mundo da vida, trabalho e interação.

Para exemplificar uma abordagem alternativa, discute a noção de "eficiência" como proporção de "entrada e saída", mas que, em última instância, na prática, refere-se a decisões e escolhas destinadas a determinados grupos sociais. Contextualizadas em um sistema capitalista, incorporam valores capitalistas que subordinam outras considerações possíveis, como aquelas relacionadas à educação, justiça social ou a proteção do meio ambiente. Assim, para discutir uma forma técnica específica é necessário levantar também fatores que nada têm a ver com eficiência (*ibid.*, p.263-265).

Apesar das críticas à análise fragmentada e da possibilidade de uma racionalidade neutra e não-social, da contribuição teórica de Habermas, Feenberg destaca o conceito de "ação comunicativa" que levanta a questão da "tecnificação do mundo da vida". É no âmbito do "mundo da vida" que se estabelecem as interações comunicativas do cotidiano, e também onde aparecem as relações de poder e econômicas como "meios"²². Feenberg argumenta que a tecnologia também poderia ser analisada sob esta perspectiva, e não apenas como algo que serve de base técnica para se adequar a uma racionalidade. Sobre a "lei", aspecto que é mencionado em relação às regulações do espaço urbano nesta pesquisa, afirma que é tanto uma instituição como um "meio complexo", uma vez que regula as funções do sistema e também pressupõe formas de coerção.

²⁰ O debate sobre esses autores é recorrente e possui considerações similares em outros textos de Feenberg como em "Do essencialismo ao construtivismo: a filosofia da tecnologia em uma encruzilhada", porém, a discussão neste último caso aparece como ponto de partida para refletir sobre outros autores ou temas.

²¹ Filósofo e sociólogo alemão, nascido em 1929, ligado à teoria crítica da Escola de Frankfurt.

²² Ressalta-se que aqui utiliza-se a palavra "meio" especificamente no sentido em que é exposto na tradução do texto de Feenberg (2010c).

Ainda que necessária em muitos casos, a "lei" também pode ter uma "consequência patológica", a comunicação pode ser bloqueada ou corrompida. Feenberg explica o significado de “meio” para Habermas:

Habermas argumenta que apenas o poder se assemelha bastante ao dinheiro a ponto de se qualificar como meio integral. Juntos, o dinheiro e o poder adquirem e justificam a vida social, ao organizar a interação por comportamentos objetivantes. As compreensões comuns e os valores compartilhados desempenham um papel diminuto no mercado, porque o mecanismo do mercado dá um resultado reciprocamente satisfatório e indiscutível. Algo similar acontece com o exercício do poder administrativo (FEENBERG, 2010c, p. 268).

Outro autor que contribui significativamente para a Teoria Crítica da Tecnologia é Michel Foucault. Citado diversas vezes no texto de Feenberg, particularmente sua obra “Vigiar e Punir”, entende que as modernas formas de opressão baseiam-se em "verdades técnicas", selecionadas pela hegemonia para reproduzir o sistema, evidenciando as relações entre poder e conhecimento. Logo, "a efetividade legitimadora da tecnologia depende da inconsciência do horizonte político-cultural na qual ela foi concebida" (FEENBERG, 2010a, p.82) e os esforços críticos de recontextualizar a tecnologia possibilitam desmistificar o discurso técnico. Ou, em outras palavras, no contexto da discussão desta pesquisa, podemos perguntar: Quem estabelece as regras de uso dos espaços públicos? Esses as fazem baseados em quais interesses? De que forma? Privilegiando quais grupos e excluindo quais outros?

Segundo Inês Lacerda Araújo (2008), Foucault, em “Vigiar e Punir” aborda as questões da individualização, normalização, disciplinarização e a formação de saberes e poderes na *sociedade disciplinar*, aquela que “fabricou” indivíduos dóceis e úteis. Nesse contexto, ressalta os mecanismos dos micropoderes, que acabam por sustentar os macropoderes e multiplicam seus efeitos. A autora, ao elencar os pressupostos teóricos que guiam Foucault nessa obra, destaca:

O poder que existe na normalização, na punição, no adestramento dos corpos não é de natureza jurídica nem pertence às instâncias institucionais; é antes uma estratégia de localização, trama de relações, batalha perpétua, efeito das posições e estratégias da classe dominante e não algo que ela conserva ou possui: em vez de desapossar, apoia-se nos despossuídos; não está nos Estados, no topo, mas sim espalhado; não é algo a ser possuído e represado, mas algo que produz efeitos disseminados (ARAÚJO, 2008, p.75).

Por essa abordagem, podemos identificar mais uma contribuição dentro do escopo da Teoria Crítica da Tecnologia de Feenberg: autores que analisam criticamente as relações entre cotidiano (práticas, artefatos), hegemonia e história, saber (técnico, científico) e poder, não como aspectos separados da vida social, mas formando uma trama.

Ao evidenciar os mecanismos disciplinares (no livro, Foucault utiliza o exemplo do sistema carcerário francês) estabelece sua relação com as lutas políticas de classe, sem necessariamente as citar, discutindo as relações de poder ou o poder como relações (ALBUQUERQUE, 1995), que inclui a possibilidade de contra poder, ou seja, da resistência. Indica onde as tecnologias disciplinares, incluindo os processos de legitimação, procedimentos técnicos, instrumentos, configuração dos espaços, etc., presentes em cada relação social, estabelece estratégias de diferenciação social, dominação e exploração, para criar uma ideia de ordem (*ibid.*, p.83). Essa abordagem, além de aprofundar a crítica geral da tecnologia, traz a reflexão específica da configuração dos espaços como instrumento disciplinador, que regula os deslocamentos e o que se permite ver e não ver.

3.2.1 *Significado social e horizonte cultural*

Uma forma de encontrar algumas das relações entre a tecnologia e sociedade no escopo desta pesquisa, pressupõe uma breve descrição de como os artefatos (ou dispositivos nos termos Feenberg) e seus usos são tratados pelas regulamentações ou normatizações através de leis²³.

Inicialmente podemos citar duas categorias de análise dos objetos técnicos de Feenberg: a) *significado social* e b) *horizonte cultural*.

No caso da comunicação nas ruas, podemos pensar em alguns *significados sociais*: a ideia de espaço público, de circulação livre, componente da paisagem urbana e dispositivo de uso comum. As regulamentações e o mobiliário urbano, que podem corresponder às “metas”, nos termos de Feenberg, dos engenheiros, designers, administradores públicos, são aquelas que destacam uma ideia de limpeza, de organização e de conforto, se pensarmos em termos de poluição visual. No entanto, a separação entre as metas e a amplitude de significados, destacada como mérito na cultura profissional funcionalista²⁴, pode ser interpretada como estratégia que reforça os interesses hegemônicos e exclui outras possibilidades de uso do espaço urbano.

Este último aspecto, que considera o interesse hegemônico, pode ser analisado em termos de *horizonte cultural*, que inclui os valores sociais mais amplos, que extrapolam os

²³ Embora não seja o intuito deste trabalho incluir a discussão da obra de Thomas P. Hughes (2008) e seu conceito de “sistemas tecnológicos”, “estilo”, “momentum”, me parece pertinente citar o uso do termo “artefato legislativo” que o autor utiliza em seu texto *La evolución de los grandes sistemas tecnológicos* como um dentre os vários componentes de seu sistema.

²⁴ Aqui me refiro ao elogio às “decisões técnicas”, amplamente defendidas no discurso sobre a administração pública como sendo supostamente aquelas alheias aos interesses políticos.

objetos técnicos específicos. Arraigada de maneira profunda, para o autor, a hegemonia é uma forma de dominação naturalizada na vida social, uma configuração de poder que possui a “força da cultura”.

A racionalização é nosso horizonte moderno e o desenho tecnológico é a chave para entender sua efetividade como a base das hegemonias modernas atuais. O desenvolvimento tecnológico é restringido por normas culturais que se originam das economias, da ideologia, da religião e da tradição (FEENBERG, 2010a, p. 80).

A racionalidade tecnológica, neste contexto, não é universal ou inevitável, mas particular da estruturação da sociedade industrial predominante. Para o autor, é possível fomentar uma outra forma de racionalização, baseada na responsabilidade da ação técnica em seus respectivos contextos humanos e naturais, considerando aspectos sociais antes omitidos, recorrendo a avanços tecnológicos em oposição ao modelo hegemônico (*ibid.*, p.92).

Rodrigo Dantas (2008) discute brevemente em seu texto “Ideologia, hegemonia e contra-hegemonia” os conceitos listados, principalmente a partir de pensadores marxistas. Nele apresenta uma possível interpretação da correspondência entre a ideologia e a produção da hegemonia. Nesta abordagem, a ideologia tem o papel fundamental de criar um espaço, justificado e construído permanentemente, de correspondência entre o real e o racional. Tal explicação complementa a ideia de hegemonia discutida até aqui:

O que a ideologia nega e precisa negar, portanto, é a própria historicidade, justamente para poder subsumir toda a história – passada, presente e futura – às formas historicamente mutáveis da sociabilidade que ela pretende racionalizar como as formas gerais, imutáveis e universais da própria sociedade humana. Sua racionalidade auto-referente determina-se, a cada momento, pelo modo como ela é capaz de subsumir o real historicamente constituído às categorias a-históricas e universais que articulam todo o discurso ideológico (DANTAS, 2008, p.94-95).

Deste modo, podemos estabelecer teoricamente uma relação mais profunda entre as práticas sociais e os discursos técnicos. Logo no início de seu livro “A ideologia da sociedade industrial - O homem unidimensional” (1973), Marcuse questiona:

Uma falta de liberdade confortável, suave, razoável e democrática prevalece na civilização industrial desenvolvida, um testemunho de progresso técnico. De fato, o que poderia ser mais racional do que a supressão da individualidade na mecanização de desempenhos socialmente necessários, mas penosos; a concentração de empreendimentos individuais em organizações mais eficazes e mais produtivas; a regulamentação da livre competição entre sujeitos econômicos desigualmente equipados; a redução de prerrogativas e soberanias nacionais que impedem a organização internacional dos recursos? (MARCUSE, 1973, p.23).

O significado social e a racionalidade predominante são dimensões inseparáveis pelo viés da teoria crítica de Feenberg, ou *aspectos duplos* do objeto técnico e da tecnologia.

No caso da comunicação visual nas ruas, particularmente dos mobiliários urbanos, o *trade-off* (ou troca compensatória), é a própria perda da liberdade do uso da paisagem urbana

pública, problema já mencionado anteriormente em Rocha e Eckert (2016), em favor da decisão das administrações municipais por uma determinada solução de organização e limpeza dos espaços.

Nessa configuração, normalmente esses espaços são explorados comercialmente por meio de concessão pública. Embora essa modalidade de comunicação visual não seja a única disponível, destaca-se que constantemente novos decretos diminuem as possibilidades de uso regular do ambiente urbano para uma expressão comunicacional mais ampla e inclusiva.

Ainda, segundo Marcuse:

Quanto mais racional, produtiva, técnica e total se torna a administração repressiva da sociedade, tanto mais inimagináveis se tornam os modos e os meios pelos quais os indivíduos administrados poderão romper sua servidão e conquistar sua própria libertação (MARCUSE, 1973, p.28).

A poluição visual é, de fato, um problema que interfere profundamente na paisagem urbana e a regulamentação da comunicação em vias públicas já vem sendo discutida há muito tempo²⁵. O excesso de *outdoors* e fachadas com marcas luminosas enormes são exemplos de artefatos que foram regulamentados e aparentemente ajudaram a estabelecer um ordenamento visual melhorado nos centros urbanos. Mas, junto com as melhorias foram estabelecidas também novas maneiras de explorar comercialmente o espaço público, cujo resultado é ainda mais restritivo e centralizador no que diz respeito aos interesses sociais mais amplos.

Além do *significado social*, *horizonte cultural*, destaca-se como categoria da proposta de Feenberg, sua Teoria da Instrumentalização (FEENBERG, 2010b; 2010d), como forma de análise. Nela, apresenta os conceitos de *Instrumentalização Primária* e *Instrumentalização Secundária*.

A *Instrumentalização Primária* expõe as relações técnicas básicas, sua relação funcional original. Pode ser separada em quatro momentos: descontextualização, reducionismo, autonomização e posicionamento.

A *Instrumentalização Secundária* se refere à integração da técnica com seus ambientes sociais, técnicos e naturais, ou seja, integrada a um sistema de relações entre os diversos objetos técnicos. É nesse nível que se apresentam mais claramente os interesses e valores sociais, na implementação da tecnologia. Nela, o autor elenca os seguintes momentos: sistematização, mediação, vocação e iniciativa. É na mediação que as questões estéticas e

²⁵ Como referência histórica da regulamentação da publicidade externa em cidades brasileiras, podemos citar o Ato 6, de 26 de março de 1896, de São Paulo, “que concedia permissão ao Doutor João Chaves Ribeiro para explorar seu sistema de anúncios por meio de placas metálicas colocadas nas esquinas das ruas, praças e muros da cidade.” (MENDES, 2008).

éticas se evidenciam e tratam do processo técnico onde o design e seu discurso aparecem de forma clara com conceitos como o funcionalismo.

Nesse sentido, seguindo as contribuições dos construtivistas, o autor problematiza mais uma vez a noção de que a eficiência é o principal critério de análise para o sucesso ou fracasso de iniciativas técnicas, complementando as críticas anteriores às soluções escolhidas de suportes e limitações à comunicação visual nas cidades:

Os diferentes interesses dos vários atores envolvidos no projeto e no design de um equipamento se refletem em níveis diferenciados de função e de preferências. As escolhas sociais intervêm na seleção da definição do problema assim como na sua solução. A eficiência não é, assim, decisiva para explicar o sucesso ou o fracasso de diversas alternativas de designs, uma vez que diversas opções viáveis competem geralmente na concepção de uma linha de desenvolvimento, de produção (FEENBERG, 2010d, p. 103).

As características da instrumentalização primária e secundária estão sempre relacionadas, pois as primárias carregam aspectos sociais e as secundárias materializações “concretas”. No presente texto, tais categorias serão levadas em consideração nas análises, porém, não se pretende distinguir estaticamente os dois níveis de instrumentalização diante da relação dinâmica mencionada pelo próprio autor, embora possa se dizer que os aspectos relacionados com a instrumentalização secundária serão mais destacados.

3.2.2 Código técnico e comunicação visual nas ruas

O código técnico, talvez, seja a categoria de análise mais clara para a reflexão acerca da comunicação visual nas ruas. Trata-se de um código ou regra que prescreve aspectos importantes da configuração de algum artefato. A relação de questões econômicas se mistura com as implicações sociais, no modo de vida. A tecnologia não dá suporte a uma finalidade social, mas é um elemento que a constitui.

Mais precisamente, então, um código técnico é um critério que seleciona entre projetos técnicos factíveis e alternativos, nos termos de um objetivo social. Por factível entende-se, aqui, tecnicamente trabalhável. Os objetivos são codificados no sentido de artigos e escalonamento de itens eticamente permitidos ou proibidos, esteticamente melhores ou piores, ou mais ou menos socialmente desejáveis (FEENBERG, 2010d, p.104).

O cotidiano, os usos e a própria materialidade dos artefatos se inscrevem dentro deste código, estabelecendo as limitações aparentes e “naturalizando” as configurações e escolhas que permeiam os artefatos. Os códigos técnicos não são necessariamente explícitos e correspondem a interesses hegemônicos específicos. Em última instância, dificultam a percepção de novas possibilidades de configurações e usos da tecnologia.

A ampliação das possibilidades de envolvimento popular e democratização da administração pública é, por este viés, relacionada diretamente com a viabilidade de configurações alternativas do código técnico. Trata-se de deslocar o enfoque exclusivamente econômico da discussão sobre o desenvolvimento tecnológico para incluir sua dimensão de organização social democrática, sobretudo porque os projetos técnicos afetam diretamente o ambiente social. Para Feenberg, o processo de transformação passa por três etapas de transição: a socialização, a democratização e a inovação (FEENBERG, 2002, p.149). Feenberg reconhece as dificuldades envolvidas nesse processo, mas admite que, no entanto, é uma discussão importante em seu aspecto político.

A discussão é, deste modo, não dirigida à probabilidade de um resultado mas à sua possibilidade. [...] estabelecendo que ‘possibilidade’ não é apenas um ato de fé política mas possui uma função heurística: é uma maneira de quebrar a ilusão de necessidade que o mundo cotidiano é acobertado²⁶ (FEENBERG, 2002, p.150, tradução livre).

Em Curitiba, no que se refere aos desdobramentos atuais do tema deste trabalho, podemos citar a Lei nº 8.471 de 13 de Junho de 1994 (Lei Municipal no 8.471/94), que dispõe sobre a publicidade ao ar livre, com diversas atualizações para as situações não previstas na versão anterior. Em 26 de fevereiro de 2015, a lei 14.610 revogaria um trecho da lei de 1994 que permitia o uso de alguns espaços públicos, desde que não obstruíssem placas de trânsito e sinalização, excepcionalmente para a divulgação de eventos culturais ou institucionais. Esta alteração finalmente proibiu qualquer tipo de uso de cartazes de rua, ou seja, daqueles que não são administrados pelas empresas que comercializam a publicidade nos mobiliários urbanos. O argumento do vereador que encaminhou a alteração²⁷, Leônidas Edson Kuzma, conhecido como Tico Kuzma (Partido Republicano da Ordem Social/ PROS), era de que os feirantes e organizadores de eventos usufruíam de uma vantagem desleal em relação a outros comerciantes e deveriam utilizar outros meios, como a televisão, rádio e os jornais.

Desde 2003, a empresa Clear Channel Adshel (atualmente Clear Channel Brasil) ganhou, através de licitação, a exclusividade da comercialização de grande parte do

²⁶ No original: The discussion is thus addressed not to the probability of that outcome but to its possibility. [...] establishing that possibility is not just an act of political faith but also has a heuristic function: it is one way of breaking the illusion of necessity in which the everyday world is cloaked.

²⁷ Sobre a lei 14.610/2015, podemos ver a notícia no portal eletrônico da prefeitura municipal de Curitiba em <https://www.cmc.pr.gov.br/ass_det.php?not=24308>. A redação da lei 8.471/94, já com as alterações, está disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/pr/c/curitiba/lei-ordinaria/1994/847/8471/lei-ordinaria-n-8471-1994-dispoe-sobre-a-publicidade-ao-ar-livre>>. Para a presente pesquisa, esta foi a última versão considerada.

mobiliário urbano em Curitiba para publicidade²⁸, sendo esta a maior empresa do setor de mídia externa do mundo. Quando os dados foram coletados, o mobiliário urbano administrado pela empresa na cidade englobava 2.900 faces publicitárias, destacando-se sua presença em abrigos de ônibus (Clear Channel, 2016).

O contrato da Clear Channel com a prefeitura, do então prefeito Cassio Taniguchi (PFL²⁹), tem validade de 20 anos, sendo que na ocasião, diante das características específicas do edital, essa foi a única empresa a participar da licitação. Ressalta-se, também, que as atividades da empresa no Brasil começaram em 1999, ano do contrato com a prefeitura do Rio de Janeiro, do então prefeito Luiz Paulo Conde (PFL).

O mobiliário urbano, de acordo com esses contratos, deve ser mantido e instalado pela mesma empresa em troca de sua exploração comercial. Embora o termo mobiliário urbano possa fazer referência a artefatos como postes de luz e rede elétrica, fontes em praças públicas, etc. a empresa está claramente vinculada aos artefatos que diretamente servem de suporte à publicidade. Os outros itens de mobiliário urbano, tais como totens de sinalização, que não possuem uso publicitário, muitas vezes parecem estar abandonados, descumprindo o texto do contrato original³⁰.

Segundo o sítio eletrônico da empresa:

Criado sobre o conceito de dar um benefício para a população, o Mobiliário Urbano compõe-se de equipamentos sem publicidade com serviço direto para a população, como cabines de segurança, placas direcionais, totens de bens culturais, banheiros públicos e de elementos com uso publicitário como abrigos de ônibus e táxis, totens informativos, relógios, coluna de internet e quiosques (Clear Channel, 2016).

Além disso, a empresa destaca dentre seus benefícios os "elementos com design integrado à cidade". Ainda que seja possível afirmar que elementos visuais de grandes centros urbanos possuam características similares em muitas ocasiões, é difícil identificarmos no mobiliário urbano da empresa características próprias específicas relacionadas aos seus respectivos contextos, quase num processo contrário do enunciado, onde a paisagem urbana

²⁸ Ressalta-se que outras empresas administram a publicidade nos itens de mobiliário urbano que não constavam na licitação original, como as "Academias ao Ar Livre".

²⁹ O PFL (Partido da Frente Liberal) foi criado em 1985 e extinto com esta nomenclatura em 2007. A partir de então se chamaria DEM (Democratas). Os principais nomes do partido em sua criação estavam ligados aos aliados do regime militar, que se ajustavam ao período de redemocratização. Seus principais nomes são considerados "herdeiros" do PDS (Partido Democrático Social) e ARENA, nomenclatura do partido durante o período bipartidário no regime militar. O PFL foi formado principalmente pela dissidência do PDS, então polarizado entre os apoiadores de Paulo Maluf e o grupo de Aureliano Chaves, Mario Andreazza, Marco Maciel e Jorge Bornhausen, sendo estes últimos, fundadores do partido.

³⁰ Um exemplo dessa situação pode ser vista em < <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/ir-e-vir-de-bike/clear-channel-descumpre-contrato-prefeitura-se-omite-e-ciclovias-ficam-sem-sinalizacao/> > Acesso em 08 de dezembro de 2016.

perde elementos de integração particulares. Na figura 14 temos um exemplo do mobiliário urbano carioca, onde dificilmente identificamos alguma relação com seu contexto. De fato, só localizamos a cidade por meio do conhecimento prévio sobre as cores dos táxis da cidade.



Figura 14 – Relógio da Clear Channel no Rio de Janeiro.

Fonte: <<http://www.adonline.com.br/ad2005/upload/4149.JPG>>. Acesso em 15 de abril de 2016

O projeto do mobiliário urbano de Curitiba foi projetado pelo escritório do designer e arquiteto Manoel Coelho³¹, MCA. Seu projeto faz referência a elementos visuais ligados à iconografia da cidade. Podemos ler no sítio eletrônico do escritório:

O forte elemento sógnico pela Araucária e seu fruto, o pinhão, que deram origem ao nome Curitiba, para os índios Guarani: Kuryt (pinheiro) e Yba (grande quantidade), de inspiração para a criação da unidade de linguagem estética que o desenho dos elementos componentes da Linha Curitiba (MCA, 2016).

No entanto, seu resultado é bastante próximo do utilizado em outras cidades, possivelmente consequência de uma margem muito limitada de possibilidades formais dentro do projeto.

Além disso, ressalta-se que em alguns locais da cidade, os modelos antigos de indicação de parada de ônibus e outras peças do mobiliário urbano permanecem em uso. Os motivos parecem ser variados: seja porque não foram aplicados ou projetadas alternativas para ruas onde é tecnicamente difícil colocar o abrigo de ônibus com sua dimensão original

³¹ O arquiteto Manoel Izidro Coelho (1940-) é natural de Florianópolis-SC e realizou sua formação universitária em Curitiba a partir do início dos anos 1960. Seus projetos na capital paranaense se destacam principalmente a partir da primeira gestão na prefeitura do também arquiteto, Jaime Lerner, em 1971, com quem já havia trabalhado (SILVA, 2014). No mesmo ano, Manoel Coelho abre seu escritório, o MCA. O arquiteto e designer esteve envolvido em diversos projetos importantes da capital paranaense além do mobiliário urbano, como o da sinalização da cidade de Curitiba (1971), da Rodoferroviária (1972) e da reformulação do campus da Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUC-PR (1974).

(figura 15a), ou outros motivos que não são tão fáceis de inferir, como na figura 15b, onde mantiveram o uso do modelo de abrigo de ônibus.



Figura 15a - Poste de sinalização de parada de ônibus em calçada estreita na avenida Presidente Washington Luís, bairro Jardim Social, em Curitiba. Fonte: Foto do autor, 2018.

Figura 15b - Modelo antigo de abrigo de ônibus na rua Camilo Castelo Branco, bairro Lindóia, em Curitiba. Fonte: Foto do autor, 2018.

A organização destes espaços públicos, explorados financeiramente pela empresa privada, possui como principal modelo o sistema instalado em Paris, em 1964 (MENDES, 2008), com o mobiliário desenvolvido nos mesmos moldes pela empresa de Jean-Claude Decaux, JCDecaux, cuja principal concorrente é justamente a estadunidense Clear Channel. Apenas para ilustrar a similaridade dos projetos, a figura 16a é a foto de um abrigo na capital paranaense, e a Figura 16b de um "Atribus", principal produto da JCDecaux na França.



Figura 16a – Abrigo de ônibus em Curitiba.

Fonte: <<http://www.mcacoelho.com.br/?portfolio=curitiba-%E2%80%A2-mobiliario-urbano>> Acesso em 05 de dezembro de 2016.

Figura 16b – Atribus, em Nevers na França, principal produto da JCDecaux.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atribus_Taneo.JPG> Acesso em 15 de abril de 2016.

A lei que regulamenta a publicidade ao ar livre trouxe uma padronização visual para este tipo de comunicação, mas argumenta-se que não limitou as outras modalidades existentes de circulação exclusivamente em prol do combate à poluição visual. O discurso é pautado por conceitos relacionados com a racionalização e a ordem, mas pretende-se evidenciar que esta racionalização é constituída historicamente e, portanto, não é derivada de um "princípio universal".

Ao contrário do que se poderia esperar, colocou em segundo plano as necessidades dos usuários das ruas e do mobiliário urbano diante do interesse em dar maior visibilidade aos anúncios, agora não mais nos *outdoors* tradicionais, mas em novos suportes de publicidade.

Como exemplos desse argumento, a figura 17a apresenta um mobiliário urbano colocado no meio do gramado de uma pequena praça no bairro Bacacheri e a figura 17b mostra que a estrutura se encontra no meio do caminho dos transeuntes no centro, ambos em Curitiba, interferindo na circulação e no campo visual.



Figura 17a – Estrutura da Clear Channel em pequena praça, no bairro do Bacacheri em Curitiba.

Figura 17b – Clear Channel na calçada do Rua Presidente Faria, no centro de Curitiba.

Fonte: Fotos do autor, 2015.

Nesses exemplos, dificilmente podemos argumentar que os artefatos possuem alguma finalidade diferente de ampliar o número de faces disponíveis para anunciantes da empresa na cidade, uma vez que não parecem contribuir na “limpeza” da paisagem, muito menos ter algum propósito de utilidade pública mais evidente.

Ressalta-se, também, que tais escolhas de organização suprimem até mesmo outras práticas comerciais na forma de investimentos impraticáveis para empresas de menor porte. Ainda que esse tipo de comunicação persista de forma irregular, com a proibição de

veiculação de anúncios em suportes menores e de distribuição mais modesta, como por exemplo algo restrito a um bairro, é possível vermos a publicidade de um carro luxuoso em bairros de baixa concentração de renda, ao mesmo tempo que não existe nenhum tipo de suporte regular para outras formas de comunicação de interesse comunitário, ou outras ações relacionadas com o combate à poluição urbana como enterrar a fiação elétrica ou reformas nos pisos de calçadas. Tal contradição é, aparentemente, aceita de forma naturalizada, algo como uma troca razoável para que os bairros tenham acesso aos abrigos de ônibus.

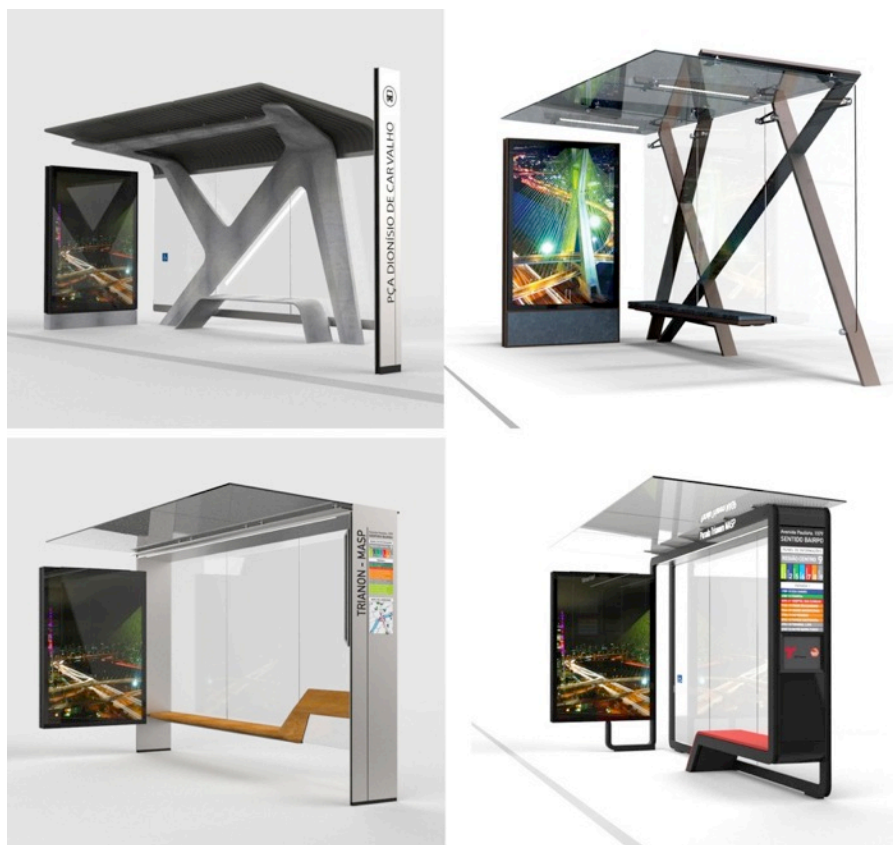
Em São Paulo, a Lei Cidade Limpa (Lei nº 14.223, 26 de setembro de 2006), foi implantada em 2007 na gestão de Gilberto Kassab, que assumira a prefeitura, sendo vice do até então prefeito José Serra, quando este deixa o cargo para concorrer para o cargo de governador do Estado de São Paulo. Podemos observar na página da prefeitura os aspectos mencionados anteriormente no caso de Curitiba, mas acrescido de um discurso aparentemente contra o interesse corporativo.

Se, por um lado, foi uma lei que proibiu a utilização de diversos tipos de publicidade em São Paulo, que eram colocados de formas regulares e irregulares por centenas de empresas, por outro, indicava-se a mudança para um modelo mais centralizado, com poucas e grandes empresas gerindo a publicidade:

A Lei Cidade Limpa significa a supremacia do bem comum sobre qualquer interesse corporativo. Sua aplicação permitirá a São Paulo diminuir a poluição visual que há tantos anos prejudica nosso bem-estar e promover uma melhor gestão dos espaços que, por concessão pública, poderão ter mobiliário urbano com propaganda (Prefeitura de São Paulo, [2007?]).

O design dos 4 modelos de famílias de abrigos de ônibus da capital paulista (quadro de imagens 02) que começaram a ser instalados em 2013, são assinados pelo designer Guto Indio da Costa³² e seu escritório, Indio da Costa A.U.D.T. Segundo o sítio eletrônico da empresa, os modelos são utilizados de acordo com a relação do entorno com o abrigo de ônibus.

³² Augusto "Guto" Indio da Costa (1969-) é um designer carioca, filho do arquiteto Indio da Costa. Seu escritório, a Indio da Costa A.U.D.T. (Arquitetura, Design, Urbanismo e Transporte), administrado juntamente com seu pai, realizou outros grandes projetos urbanísticos, como o da orla da capital fluminense. Na área de design de produto, um de seus projetos mais conhecidos é o ventilador Spirit (2001).



Quadro de imagens 02 – Ilustrações que apresentam as 4 famílias de abrigos de ônibus de São Paulo - SP.
 Acima, respectivamente: Brutalista e Caos estruturado. Abaixo: Minimalista e Hi-tech.
 Fonte: INDIODACOSTA, 2013.

O contrato de 25 anos, fruto da licitação sobre o mobiliário urbano e de sua exploração comercial, foi realizado no último ano da gestão de Kassab, em 2012, com o consórcio chamado "PraSP/Otima" (Otima Concessionária de Exploração de Mobiliário Urbano), encabeçada pela empresa Odebrecht Transport³³. Assim, os 6.500 abrigos, 12.500 paradas, com previsão de aumentar rapidamente, são controlados por uma única concessionária (ODEBRECHT, 2012). Ressalta-se que outros produtos com finalidades similares também coexistem em São Paulo, como os relógios de rua, administrados pela Concessionária Hora Certa de São Paulo, subsidiária da JCDecaux, empresa mencionada anteriormente.

As características dos encaminhamentos realizados pelas gestões públicas, potencializa a sensação de “acronia” e “atopia”, nos termos utilizados por Chauí (2006, p.72)³⁴, reforçando um sentimento de ausência ou mesmo de não pertencimento ao “mundo

³³ O consórcio reúne as seguintes empresas: Odebrecht Transport, Rádio e Televisão Bandeirantes, APMR Investimentos e Participações e Kalítera Engenharia (ODEBRECHT, 2012).

³⁴ No contexto do livro a autora discutia a relação das pessoas com os meios multimídia e a internet, que nos remete às considerações de Feenberg sobre a obra de Borgman. Mesmo que os conceitos citados pareçam estar

presente”, evidenciando o deslocamento do tempo e do espaço social em sua dimensão simbólica.

As relações de poder estão expostas nesses artefatos, mas são profundamente relacionadas com uma ideia constituída no próprio *horizonte cultural*. Para analisar estas relações e seus artefatos não é possível se restringir à análise do artefato especificamente.

Esse é um cenário que se articula com a própria noção de identidade nos centros urbanos e envolve o planejamento do espaço para a reprodução de um modo de vida e produção específicos.

Nesse sentido a questão da produção da identidade na metrópole moderna passa pela construção de uma identidade abstrata movida pela constituição de valores novos - uma identidade que se refere, cada vez mais, ao mundial – dentro dos parâmetros de constituição da sociedade urbana – em detrimento dos parâmetros locais fundados em uma cultura específica e diferenciada (CARLOS, 2007, p.67).

Ainda que não seja o intuito desta pesquisa discutir o conteúdo específico das mensagens veiculadas pela publicidade no mobiliário urbano, pelas observações realizadas durante a investigação, pode-se dizer que elas podem acentuar a hierarquia e a exclusão social, relaciona-se com questões de gênero e raça e geralmente veiculam propagandas de Estado e de grandes empresas.

Como exemplo dessa perspectiva, a figura 18 apresenta o cartaz da empresa italiana "Intimissimi" em um suporte da Clear Channel, em abrigo de ônibus em Curitiba. A imagem da modelo que promove as peças de lingerie claramente reforça aspectos da exposição objetificada dos corpos, sobretudo os femininos, além da marca, utilizada mundialmente, possuir a assinatura em inglês (*italian lingerie*), como indicativos de uma produção simbólica hegemônica.

mais ligados a Borgman por um certo viés pessimista, Chauí constantemente reforça os aspectos políticos e a necessidade de se realizar uma crítica voltada à ação social.



Figura 18 – Cartaz da empresa Intimissimi em abrigo de ônibus de Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Essa característica do discurso publicitário não é peculiar a este caso, no entanto, os meios que transformaram as ruas da cidade em espaços onde pouquíssimas empresas possuem a exclusividade da administração das imagens utilizadas para a comunicação é um dado a se destacar. Debord (1997) apresenta uma visão bastante crítica desses processos e avalia o planejamento do espaço na sociedade moderna como algo que dissolve a autonomia e a qualidade dos lugares:

A produção capitalista unificou o espaço, que já não é limitado por sociedades externas. Essa unificação é ao mesmo tempo um processo extensivo e intensivo de *banalização* (...). A sociedade que modela tudo que a cerca construiu uma técnica especial para agir sobre o que dá sustentação a essas tarefas: o próprio território. O urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu *próprio cenário* (DEBORD, 1997, p.111-112, grifo do autor).

Milton Santos (2014) apresenta, de forma objetiva, os riscos dessa configuração, ainda que seja possível extrapolar a ênfase na nacionalidade da empresa em seu comentário:

Uma companhia internacional organiza a sua produção em diversos países em função do seu próprio jogo de interesses, criando aqui, ampliando ali, e mesmo suprimindo a sua atividade nas áreas ocasionalmente consideradas menos interessantes. Na medida em que essas companhias se tornam capazes de influir na fixação dos preços independentemente das possibilidades locais, o governo de cada país vai se tornando cada vez mais impotente para administrar o resto da economia ainda não submetido à jurisdição dessas firmas, uma vez que, (...), a economia tomada como um todo é, absolutamente, interdependente (SANTOS, 2014, p.61).

A escolha tecnológica possui claramente um forte viés mercantil, distante da possibilidade de uma razão técnica, no sentido restrito do termo, para justificar sua escolha pela administração pública.

Outros meios de comunicação, como rádio e televisão, também funcionam através de concessões estatais para empresas privadas, com alta concentração de capital, regidos evidentemente pelos imperativos do capitalismo. Raymond Williams (2005), em seu livro “Television: technology and cultural form”, faz uma análise ampla sobre as políticas de telecomunicações, os precedentes históricos das questões neste campo, a cultura, os diversos conteúdos técnicos e ideológicos, com ênfase na complexidade do desenvolvimento da televisão no Reino Unido e suas particularidades. Problematisa a questão do interesse público, no contexto do capitalismo, onde pressões econômicas se impõem com frequência nas decisões tecnológicas. Neste livro, o autor argumenta que diante das análises das relações entre tecnologia e cultura, a primeira é produto de um sistema social particular (WILLIAMS, 2005, p.128). Portanto, também reforça a ideia de que as configurações da tecnologia, seus “objetos técnicos” (nos termos de Feenberg), estão em um processo mais amplo de escolhas políticas e contradições sociais, no qual fatores técnicos estão, de fato, influenciando as condições sociais, mas em um processo dialético.

O texto de Williams foi originalmente publicado em 1975 e, conseqüentemente, suas reflexões tratam de algumas questões específicas desta época. Mesmo considerando este aspecto, ressalta-se que uma das grandes contribuições da obra está em problematizar os discursos tecnológicos e sua relação complexa com a sociedade, interesses econômicos e a própria historicidade dos artefatos. Nesse sentido, a obra traz uma abordagem complementar pertinente à discussão de Feenberg e de Lefebvre.

3.2.3 A racionalização subversiva

A partir dos conceitos de código técnico, da crítica à ideia de determinismo tecnológico e econômico, Feenberg é também contrário à ideia da neutralidade desses fatores. Diante dessa perspectiva, aponta como possibilidade e defende a ideia de uma democratização radical, ou seja, nem aquela dos imperativos mercadológicos capitalistas nem a do socialismo burocrático, como o modelo soviético. Também permeiam nos interesses hegemônicos da sociedade moderna, ignorar as relações entre a tecnologia e seus impactos sociais, ou seja, uma recusa à ideia de determinismo em direção a uma pretensa neutralidade independente absoluta.

A democracia discutida pelo autor é algo que inclui sua dimensão política, mas, também, a dos meios de produção (mundo do trabalho), em um contexto social que se afasta de uma administração autoritária, ou da "gaiola de ferro" burocrática weberiana. A hierarquia técnica autoritária não é consequência de uma lógica ou demanda intrínseca do progresso tecnológico, ou da racionalização, e sim algo contingencial. Esclarecer as origens sociais e impactos da tecnologia faz parte de um processo de democratização, evidenciando uma não linearidade do "progresso tecnológico", e que pode apontar alternativas aos rumos da modernidade. O seu contrário, que negligencia essa dimensão política e social, indica um risco para a própria concepção de democracia tradicional.

Argumentarei que as modernas formas de hegemonia estão baseadas na mediação técnica de uma variedade de atividades sociais, seja na produção, na medicina, na educação, no exército, e, por consequência, a democratização de nossa sociedade requer tanto mudanças técnicas radicais quanto mudanças políticas, uma posição controvertida. A tecnologia, na visão do senso comum, limita a democracia ao poder do Estado. Em oposição, acredito que, a menos que a democracia possa ser estendida além de seus limites tradicionais para dentro dos domínios tecnicamente mediados da vida social, seu valor de uso continuará declinando, sua participação vai se esvanecer e as instituições que identificamos como sendo parte de uma sociedade livre desaparecerão gradualmente (FEENBERG, 2010a, p. 70).

Como exemplo das negociações e conflitos do desenvolvimento tecnológico, o autor cita a crítica às mudanças nas legislações trabalhistas na Inglaterra no século, onde empresários e economistas apontavam um colapso da produção industrial e grande aumento da inflação por consequência da redução jornada de trabalho e das limitações ao trabalho infantil, ainda que posteriormente os efeitos foram, em última instância, positivos para a própria lógica de mercado, com a possibilidade de maior qualificação da mão-de-obra e alargamento do mercado consumidor. Podemos reconhecer uma resistência similar às propostas mais progressistas nos dias de hoje, dentre outras maneiras, através do discurso hegemônico que aponta a urgência de alterações reacionárias nas leis, tanto no que diz respeito aos direitos dos trabalhadores, quanto regulamentações ligadas às questões ambientais, como ajustes imprescindíveis diante de uma eminente catástrofe econômica.

Diversos autores que fundamentam a discussão de Feenberg evidenciam ser crucial a racionalidade na transformação social na modernidade, no entanto, sem restringir sua interpretação e potencial apenas pela sua configuração no capitalismo. A ideia de *racionalização subversiva* é, então, aquela que reconhece uma alternativa à ideia e ao avanço da racionalidade hegemônica, ao desmistificar e relativizar as escolhas técnicas predominantes e suas finalidades, e propor novas alternativas ao desenvolvimento tecnológico.

Nas palavras do autor, é a racionalidade "baseada na responsabilidade da ação técnica quanto aos contextos humanos e naturais" (FEENBERG, 2010a, p. 92).

O processo de organização da publicidade nas ruas, com regulamentações que diminuem ou, em alguns casos, proíbem a veiculação de outras formas de comunicação de interesse mais diversificado, envolve a problematização dos argumentos utilizados pelo discurso oficial (limpeza, organização, racionalização) e a influência de grandes interesses econômicos nesse processo. Os usos alternativos e contestatórios da comunicação nas ruas apontam algumas das contradições nesse contexto.

Como exemplo desse tipo de discurso oficial e sua relação com interesses econômicos específicos, podemos citar a notícia sobre uma das atualizações da regulamentação de publicidade externa, de 2007, quando o então prefeito de Curitiba, Beto Richa, afirma que "Queremos melhorar ainda mais a paisagem urbana e manter a qualidade da comunicação publicitária nas áreas públicas" (PREFEITURA DE CURITIBA, 2007) na ocasião da assinatura de um decreto³⁵ firmado por representantes do Sindicato das Empresas de Publicidade Exterior do Paraná (Sepex-PR), Sindicato da Habitação e Condomínios do Paraná (Secovi); Conselho Regional de Corretores de Imóveis do Paraná (Creci); Associação de Empresas do Mercado Imobiliário do Paraná (Ademi) e do Sindicato da Indústria da Construção Civil no Estado do Paraná (Sinduscon).

As decisões que envolveram as tentativas de normatizar a configuração da comunicação visual nas ruas, sua relação com o discurso da poluição visual, políticas públicas e interesses sociais podem ser discutidas pela abordagem de Feenberg:

Na verdade, em nossa sociedade, o uso de álibis técnicos para justificar o que na realidade são relações de força é comum. De maneira típica, invocam-se considerações de eficiência para remover temas de julgamentos normativos e de discussão pública. Até a formulação de normas morais é corrompida onde estão arbitrariamente excluídas dos domínios significativos da vida (FEENBERG, 2010c, p.265).

Além de seus conteúdos restritivos, destaca-se que para utilizar esses meios "oficiais" são necessários investimentos financeiros bastante limitadores³⁶, sem uma preocupação aparente com os contextos sociais e culturais em que são colocados.

Como afirma Neder (2010) em sua apresentação dos textos de Feenberg:

³⁵ Decreto 1033 de 08 de outubro de 2007. Regulamenta a lei nº 8.471/1994, que dispõe sobre publicidade ao ar livre. (PREFEITURA DE CURITIBA, 2007)

³⁶ Segundo tabela da empresa, em 2016 o custo da mídia por uma semana em 200 faces (quantidade mínima), era de R\$ 162.500,00, sem incluir o custo de produção/impressão (CLEARCHANNEL, 2016).

A obra de Feenberg oferece a reflexão, clara e direta, acerca da importância da democratização de processos internos e ocultos que regem os códigos sociotécnicos. Chama a isso crítica projetiva recontextualizante, capaz de expor publicamente a relatividade das alternativas técnicas. Essa reflexão está na base da concepção de pluralismo tecnológico proposta na teoria crítica da tecnologia (NEDER, 2010, p.18).

Mesmo reconhecendo a importância da organização desses ambientes públicos e a discussão a respeito da poluição visual, entende-se que as propostas referentes a esse assunto devam privilegiar seu uso democrático, respeitando a diversidade de interesses públicos.

Diante da abordagem teórica apresentada, é necessário problematizar a produção de cartazes, sobretudo os relacionados com movimentos de contestação, e sua relação com narrativas canônicas da história do design gráfico e a dificuldade de definir seus usos apenas a partir de características formais do artefato. Consideramos aqui que as abordagens tradicionais, ou "parcelares", podem restringir a interpretação desses artefatos.

4 OS LUGARES DO CARTAZ

Neste capítulo serão abordados alguns dos conceitos que visam definir o cartaz como meio de comunicação visual, analisando algumas das possibilidades de definição e problematizando suas limitações. Com este intuito, serão mencionados alguns exemplos históricos considerados referenciais, as formas de circulação desses artefatos, seus meios de produção e as articulações entre a linguagem visual e os distintos contextos sociais.

Embora sejam mencionados autores tradicionais da história do design como Philip Baxter Meggs (2009) e Richard Hollis (2001), considera-se que uma crítica a abordagens consideradas "canônicas"³⁷ é necessária, tanto pelo seu aspecto político quanto para enriquecer as reflexões sobre os cartazes. Nenhum desses autores, por exemplo, consideram a produção brasileira de design.

Espera-se contextualizar a produção dos cartazes de rua fotografados nessa pesquisa e confrontar esta produção com as definições e categorias mais recorrentes, ou ainda, aproximar a pesquisa da "história bagunçada" (*messy history*) do design em oposição a "história apresentável" (*neat history*) nas palavras de Scotford³⁸ (1994). Ela lista alguns dos objetos de estudo da "história bagunçada", os que não se encaixam adequadamente nas narrativas canônicas:

Designers que não trabalham sozinhos mas em diferentes formas colaborativas; trabalhos de design que não são produzidos para grandes instituições ou instituições nacionais, mas sim para empreendimentos pequenos ou causas locais; trabalhos que não são produzidos em grande escala ou mesmo para uma "indústria artesanal"; que usam códigos culturais que não são dominantes; trabalhos para audiências pequenas ou especializadas; trabalhos que são pessoais e expressivos; práticas de design que estão organizadas ao redor da vida familiar ou questões pessoais; design que viram as costas para o design dominante, etc.³⁹ (SCOTFORD, 1994, p.371, tradução livre).

³⁷ O termo "canônico" é utilizado como maneira de identificar as abordagens tradicionais, ou mais recorrentes da história do design. Ressalta-se que esta categoria não é estática e possui suas limitações. André Villas-Boas (2002) argumenta que "canônico e não canônico são classificações visceralmente instáveis, contextualizadas e radicalmente datadas" (p.100).

³⁸ No artigo *Messy History vs. Neat History: Toward an Expanded View of Women in Graphic Design*, como o título indica, Martha Scotford aborda as limitações da historiografia do design quanto a inclusão das mulheres em uma estrutura patriarcal e capitalista. Suas categorias mais específicas à discussão de gênero não são apropriadas a análise no contexto da pesquisa, mas a autora indica que sua discussão é também pertinente às outras práticas do design que são negligenciadas.

³⁹ (D)esigners who do not work alone but in changing collaborations; design works which are not produced for national or large institutions but for small enterprises or local causes; design works which are not produced in great numbers and may even be at the scale of a "cottage industry;" design works that may use cultural codes not part of mainstream culture; design work for small and specialized audiences; design work in forms more personal and expressive; design practices organized around family life and personal issues; design that turns its back on mainstream design, etc. (SCOTFORD, 1994, p.371).

A partir de uma perspectiva crítica, como discutida no capítulo anterior, pretende-se analisar as práticas sociais que envolvem o cartaz, o "saber-fazer codificado" pelo discurso do design, suas formas de produção e seu produto.

Mesmo reconhecendo a importância e influência das narrativas tradicionais, um dos objetivos de discutir o conceito de cartaz do ponto de vista do design é tornar a análise desse tipo de artefato gráfico mais condizente com os fragmentos do cotidiano registrados na pesquisa.

4.1 CARTAZ: UM CONCEITO SIMPLES?

O uso das paredes e de outros suportes para a colocação de cartazes possui uma longa trajetória histórica, diversificada e complexa.

Se a ideia de anúncio público, colado, desenhado ou escrito em paredes for considerada como sua origem, seria necessário remetermos a discussão dos cartazes à Antiguidade (BARNICOAT, 1972, p. 8). Em um outro recorte possível, mais próximo dos cartazes que encontramos como formas de protesto e contestação atualmente, poderíamos citar o "proto-cartaz" de Martinho Lutero, pregado há 500 anos atrás (outubro de 1517) com as 95 teses no contexto do debate teológico do período (SENO, 2015, p.23).

Ambas as abordagens são interessantes para pensarmos na recorrência desse tipo de anúncio público ao longo da história, como prática cultural e política, e não necessariamente a decorrência de uma ideia específica de modernidade. No entanto, as similaridades com as características formais e de uso desse tipo de artefato a partir do século XIX são as mais evidentes dentro do escopo desta pesquisa, uma vez que a noção de "cidade" abordada anteriormente também se relaciona de maneira mais perceptível com este repertório.

Susan Sontag (2010), em seu texto de 1970 sobre uma exposição de cartazes cubanos, discute brevemente a questão do cartaz e sua relação com o espaço público:

Na maioria das sociedades pré-modernas, normalmente preparavam-se comunicados públicos que difundiam notícias sobre assuntos de interesse geral, como espetáculos, impostos e a morte e a posse dos governantes. (...) Tanto os pôsteres como os comunicados públicos se dirigem à pessoa não como indivíduo, mas como membro não identificado do corpo político. Porém, diferentemente do comunicado público, o pôster pressupõe o conceito moderno de público - aquele em que membros de uma sociedade são definidos principalmente como espectadores e consumidores. (...) Os principais atributos técnicos e estéticos do pôster decorrem todos dessas modernas redefinições do cidadão e do espaço público (SONTAG, 2010, p.210-211).

A definição do termo "cartaz" dentro do campo do design e da comunicação evoca desde tentativas de qualificar este tipo de artefato gráfico por suas propriedades físicas, como quando restringimos o termo atrelado a um formato de papel "grande", sem sabermos

exatamente qual seria esse tamanho, ou ao fato de normalmente serem impressos em apenas uma das faces do papel e sua bidimensionalidade (RABAÇA, BARBOSA, 1995). Além disso, talvez até mais comum do que uma abordagem restritiva no que diz respeito à sua materialidade (física), são recorrentes os esforços em estabelecer uma propriedade comunicacional ideal para esses artefatos, com adjetivos como "objetivo", "eficientes" e visando preferencialmente uma "mensagem simples"⁴⁰.

Abraham Moles, que lecionou na escola de design de Ulm (*Hochschule für Gestaltung Ulm*), entre 1961 e 1966, é um autor bastante utilizado em cursos de design no Brasil. Em seu livro "O Cartaz", escreve:

Um cartaz moderno será, pois, uma imagem em geral colorida contendo normalmente um único tema e acompanhado de um tema condutor, que raramente ultrapassa dez ou vinte palavras, portador de um único argumento. É feito para ser colado e exposto à visão do transeunte (MOLES, 2004, p.44).

A argumentação do autor localiza na cidade o "lugar" do cartaz, ao citar o transeunte, e reforça a ideia da apreciação rápida. Desta característica decorre um aspecto da linguagem textual desse tipo de artefato gráfico: a redação deve ser curta e objetiva. As cores são recursos que remetem às possibilidades técnicas de impressão, que para o autor, não serão dispensadas por quem produz esses artefatos, desde que disponíveis. Fundamenta suas ideias sempre com dados estatísticos, quantitativos, um amplo uso de diagramas, pautados pela noção de eficiência e da legibilidade que norteariam os bons exemplos de cartazes.

Mesmo identificando essas estratégias de argumentação, podemos ler passagens como: "a história de um país se traduz em seus cartazes: história política, história cotidiana, história econômica (MOLES, 2004, p.36)". Ou seja, ainda que o autor não desenvolva muito a afirmação, mesmo em seus exemplos, podemos vislumbrar uma série de relações sociais mais complexas na produção de cartazes que dificilmente se enquadrariam em esquemas prescritos de estilos e escolhas de linguagem visual. Nesse mesmo sentido, ao enumerar seis funções para os cartazes (informação; propaganda e publicidade; educadora; ambiência; estética; criadora), descreve aspectos de difícil quantificação e indica a relação dos estudos sobre cartazes com outras disciplinas além da teoria da comunicação e semiótica, como quando menciona a psicologia social da cultura, o urbanismo e a estética (*ibid.*, p.53-57), ou ainda,

⁴⁰ O contrário dessas abordagens, ou seja, conceitos em direção a uma indeterminação ou flexibilidade cada vez maior, incluem imagens vinculadas exclusivamente por meios digitais (ex: cartaz de facebook, cartaz virtual, etc.), como abordado em Szaniecki (2007). Essas, no entanto, não serão tratados aqui, por estarem vinculadas a meios de circulação muito diversos do escopo da pesquisa, como nos casos onde exigem a mediação de computadores, aparelhos de celular, *tablets*, ou mesmo a inscrição em redes sociais digitais.

como o próprio autor descreve sua obra: "a meio caminho entre os aspectos sociológicos e psicológicos de um lado, aspectos estéticos de outro (*ibid.*, p.13)".

Embora os dados apresentados nesse livro sejam predominantemente dos anos 1950, com a abordagem da Teoria da Comunicação e descrições do processo de desenvolvimento de cartazes em agências de publicidade em voga na época, suas reflexões são até hoje uma referência nos estudos sobre cartazes.

Com ênfase em uma abordagem histórica, Hollis (2001, p.28) reconhece estilos de cartazes diferenciados, ressaltando de forma mais elaborada algumas diferenças culturais. Associa, por exemplo, nos cartazes da Primeira Guerra, características poéticas e textos mais longos em cartazes franceses se comparados às "virtudes" da influência do *Sachplakat* (cartaz-objeto) ou *Plakatstil* (estilo cartaz) alemão com suas imagens simples. Isso, mesmo considerando que, em ambos os casos (cartazes franceses e alemães), tratavam basicamente dos mesmos objetivos: recrutamento ou ações para angariar fundos para a campanha bélica.

Para ilustrar a argumentação de Hollis, a figura 19 se refere a um cartaz francês de 1917, onde lemos "De pé na trincheira iluminada pela aurora, o soldado sonha com a vitória e com sua família. Para que ele possa obter uma e voltar para a outra, contribua para o 3º Empréstimo da Defesa Nacional" logo abaixo de um retrato de um combatente francês, pintado pelo tenente Jean Droit.



Figura 19 - Cartaz da França da Primeira Guerra Mundial, do tenente Jean Droit, 1917.
 Fonte: Library of Congress <<https://www.loc.gov/item/99613642/>>. Acesso em 30 de setembro de 2016.

Em contraste, a figura 20a apresenta um famoso exemplo de *Plakatstil*. O trabalho de Lucian Bernhard (1883-1972) para os cigarros "Priester", de 1905, representa este estilo onde geralmente observamos apenas o nome do produto e uma imagem do mesmo. Na figura 20b temos um cartaz do alemão Ludwig Hohlwein (1874-1949), de 1918, promovendo uma campanha para levantar fundos durante a Guerra com os dizeres: "Caridade para os prisioneiros de guerra civis e militares alemães". Aqui, embora seja utilizada a figura de um homem em primeiro plano, com desenho simplificado, destaca-se na imagem o coração vermelho atrás das grades, explorando o uso de diversos planos para compor a mensagem. Um tipo de abordagem bastante diferente do exemplo francês anterior, que dependia mais do texto para sensibilizar o espectador do cartaz.



Figura 20a - Cartaz de Lucian Bernhard "Priester" de 1905. Fonte: Meggs (2009, p.347).

Figura 20b - Cartaz de Ludwig Hohlwein "Caridade para os prisioneiros de guerra civis e militares alemães" de 1918. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/5509?artist_id=2700&locale=en&page=1&sov_referrer=artist> Acesso em 30 de setembro de 2016.

Uma narrativa curiosa pode ser encontrada em Meggs (2009) e resume as características do *Plakatstil*, mais particularmente de Lucian Bernhard. Neste texto, o autor descreve a produção desse primeiro cartaz de Bernhard de 1905, para um concurso da empresa de fósforos Priester:

Seu primeiro projeto mostrava uma mesa redonda com uma toalha de mesa xadrez, um cinzeiro com um charuto aceso e uma caixa de fósforos. Julgando que a imagem era despojada demais, Bernhard pintou no fundo dançarinas sumariamente vestidas. Mais tarde naquele dia, ele decidiu que a imagem era complexa demais e eliminou as dançarinas. Quando um amigo chegou e perguntou se era um cartaz para um charuto, Bernhard eliminou o charuto. Depois, julgando que a toalha de mesa e o cinzeiro estavam destacados demais, os eliminou também da pintura, deixando um par de palitos de fósforo em uma mesa vazia. Visto que as inscrições teriam de ser postadas até a meia-noite daquele dia, Bernhard apressadamente pintou a palavra em azul acima dos fósforos, embalou o cartaz e o enviou (MEGGS, 2009, p.347).

Essa opção pela simplificação já era observável anteriormente, mesmo em cartazes franceses, se considerarmos cartazes de Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) da década de 1890, por exemplo. Mas é notável a síntese mais radical dessa tendência com o *Plakatstil* alemão.

Seguindo esta inclinação para projetos com ênfase na objetividade, podemos citar Abram Games (1914-1996), que, apesar de uma carreira de mais de 60 anos, é um designer inglês conhecido principalmente pelos seus mais de 100 cartazes produzidos durante a Segunda Guerra Mundial. Ele afirma que:

As palavras especialmente precisam trabalhar juntamente com o design, e não ser uma simples reflexão acrescida depois ... Os pôsteres não devem contar uma história... mas dar seu recado (GAMES *apud* HOLLIS, 2001, p.112).

Como exemplo da produção de Games podemos citar o cartaz da figura 21 que demonstra a qualidade técnica de seus desenhos, o recurso recorrente de misturar as imagens de estilos diferentes e o texto simples.

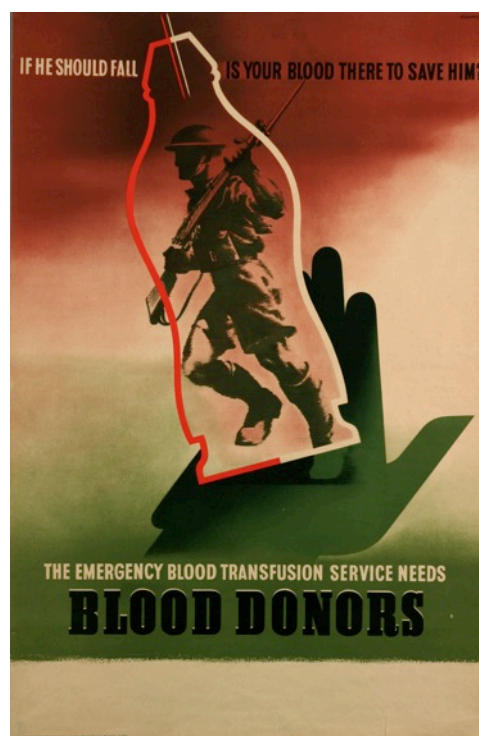


Figura 21 - Cartaz de Abram Games, Blood Donors, 1943.

Fonte: Science Museum <<http://www.sciencemuseum.org.uk/broughttolife/objects/display?id=5752>> Acesso em 09 de outubro de 2016.

Nesse caso, trata-se de uma campanha para doação de sangue para combatentes, nos relativamente recentes bancos de sangue que haviam sido inaugurados no final dos anos 30. O desenho mostra uma mão estilizada, carregando uma garrafa utilizada para recolher o sangue, na frente de um soldado. Mesmo com a simplificação dos traços, onde a garrafa fica na frente

do soldado, o desenho é ligeiramente distorcido, como se houvesse um vidro de fato. Embora exista um texto na parte superior, "se ele cair, seu sangue estará lá para salvá-lo?", este é complementar à mensagem. O desenho, o fundo na cor vermelha na parte superior e a frase em letras garrafaís, "doadores de sangue" (*blood donors*), são os destaques e bastariam para o propósito do cartaz.

A ideia de objetividade persiste nas reflexões sobre a produção de cartazes. Vanessa Beatriz Bortulucce (2010) resume, no trecho a seguir, sua definição de cartaz, na qual também destaca essa característica como sendo indispensável:

Um elemento fundamental na estética do cartaz é a sua capacidade de *agregar a imagem com a palavra escrita*, o que o torna único e o diferencia de outras artes visuais como a pintura, por exemplo. Ao contrário desta última, é pensado como um recurso imagético absolutamente público: o cartaz, se quiséssemos simplificar ao máximo a sua definição, é uma arte do tornar visível. Apesar de possuir uma miríade de estilos (sua apresentação visual passeia desde as representações mais elaboradas até as mais minimalistas), *a mensagem do cartaz sempre deve ser apresentada de forma clara e instantânea*: o espectador deve absorver seu conteúdo em questão de segundos. Portanto, a imagem não pode ser excessivamente carregada de informações (o que confunde o leitor) nem tão simplificada a ponto de cair em uma abstração que obscureça a transmissão da mensagem (BORTULUCCE, 2010, 320, grifo nosso).

Ressalta-se, no entanto, que podemos citar pinturas famosas que utilizam o texto como parte importante de sua poética, como "*La trahison des images*" (A traição das imagens) do surrealista belga René Magritte (figura 22a). Assim como podemos encontrar cartazes que, só com imagens, sem qualquer complemento textual (figura 22b), mantenham um apelo comunicacional amplo.

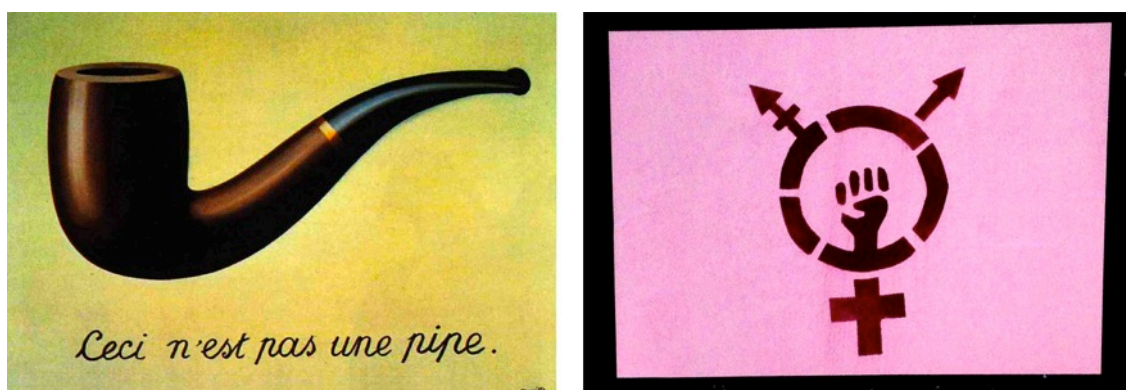


Figura 22a - Pintura de Magritte "*La trahison des images*" (1929) com a legenda sob o desenho "*Ceci n'est pas une pipe*" (Isto não é um cachimbo). Fonte: Paquet (1995,p.9)

Figura 22b - Cartaz com temática de gênero fotografado na Avenida Paulista em São Paulo. Fonte: Foto do autor, 2016.

A ideia de que "texto" é uma categoria separada de "imagem" também pode ser repensada, sem recorrer a exemplos obscuros na história do design. O "*lettering*", ou seja, o

uso de desenho de caracteres de forma expressiva, comumente resultado de um trabalho caligráfico, esteve presente nos cartazes desde o século XIX.

Com um intuito similar, explorar a diagramação e a escrita como forma visual e expressiva, podemos citar no design editorial a obra "Easter Wings" de George Herbert, ainda no século XVII, de 1633 (figura 23), o "Rabo do Rato" na publicação de "Alice no País das Maravilhas" de Lewis Carroll em 1866, "Un coup de dés" (Um lance de dados) de Stephane Mallarmé de 1897, e os "Calligrammes" de Guillaume Apollinaire de 1918.

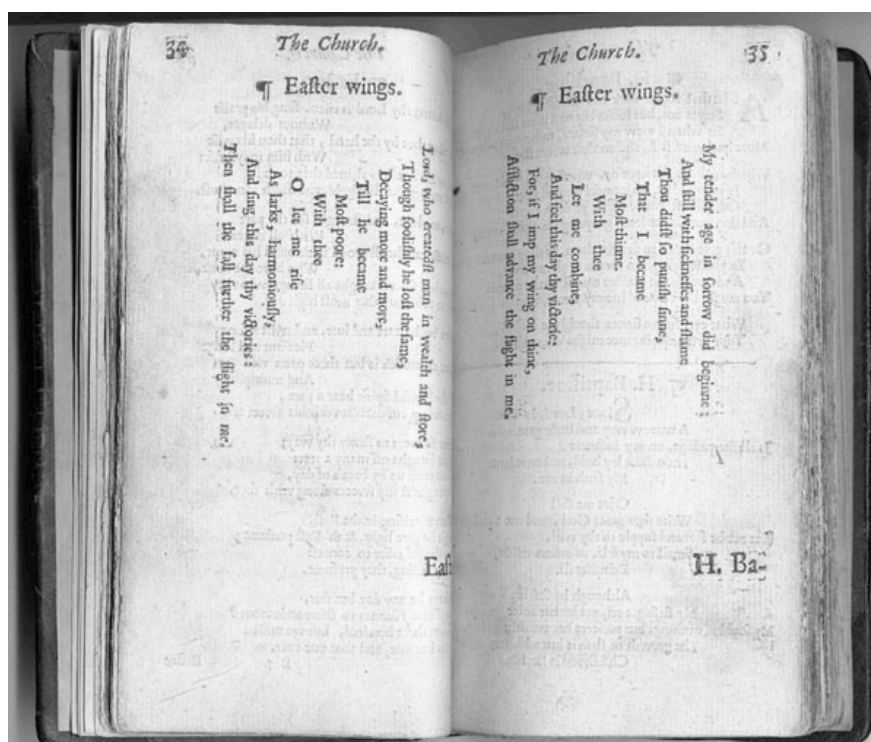


Figura 23 - Easter Wings de George Herbert, 1633.

Fonte: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Easter_Wings_1633.jpg >.
Acesso em 25 de setembro de 2016.

Em nenhum desses casos poderia se argumentar que a modificação no texto era apenas decorativa. São exemplos onde a manipulação da tipografia influi diretamente em sua significação. Essas características estão presentes também nos trabalhos de artistas futuristas, como Carlo Carrá e Filippo Marinetti, e que são extremamente influentes no design gráfico (MEGGS, 2009; FARIAS, 1998; HOLLIS, 2001). Os futuristas, inclusive, assumiam claramente as influências das artes gráficas, da tecnologia industrial e da publicidade em suas obras, assim como reconheciam sua influência nesses meios, como na famosa frase de Fortunato Depero, "A arte do futuro será inevitavelmente a arte publicitária" (DEPERO *apud* HOLLIS, 2001, p. 40).

Em um exemplo de cartaz produzido em 1964⁴¹ (figura 24), ou seja, dois anos depois da fundação da primeira Escola de Ensino Superior de Design no Brasil, podemos observar o uso da tipografia como elemento pictórico, mesmo não sendo propriamente um trabalho de *lettering*. Destaca-se esse exemplo, por ser de um dos autores mais conhecidos da área do design, Bruno Munari (1907-1998). Este designer italiano tinha um envolvimento profundo com os futuristas, sendo que um de seus trabalhos iniciais mais famosos foi o design gráfico do livro "L'Anguria Lirica" com o poeta futurista Tullio D'Albisola em 1934.



Figura 24 - Cartaz "Declinazione Grafica del Nome Campari" de Bruno Munari, 1964.
Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/6373?locale=en>> Acesso em 09 de outubro de 2016.

O cartaz para a "Campari" foi exposto na abertura da linha de Metro M1, em Milão, de forma que sua colagem um ao lado do outro dava uma noção continuidade, como um papel de parede. Essa continuidade também trabalha com uma noção histórica, a colagem representa as várias versões da marca "Campari" durante os anos e, em alguma medida, a trajetória de estilos de design no mesmo período. O cartaz não é pensado como peça única e está integrado

⁴¹ Existe uma divergência de datas relativas a este cartaz, 1960 ou 1964. Optou-se por reconhecer sua relação com a inauguração da linha M1 de Milão em 01 de novembro de 1964, uma vez que mesmo quando existe uma divergência de ano, menciona-se sua relação com a linha de metro.

em seu contexto. O vermelho é uma cor predominante na identidade visual da marca e é também a cor que dá nome a recém inaugurada linha de metrô (*Linea Rossa*).

Mesmo considerando esses exemplos, pode se dizer que cartazes que exploram a relação entre texto e imagem de maneira convencional são os mais recorrentes. Do mesmo modo, embora predominante, as características já abordadas em Moles (objetividade, velocidade) e citadas em Bortolucce (2010), novamente, tendem a simplificar demasiadamente as práticas do cidadão na rua e as possibilidades de comunicação dentro do espaço urbano, praticamente prescrevendo ou reforçando uma forma específica de como essas relações podem se estabelecer no cotidiano. Esse aspecto, o da prescrição das práticas do cotidiano, é justamente uma das críticas de Henri Lefebvre, discutidas anteriormente no capítulo 2, ou, como resume Marcos Rodrigues Alves Barreira sobre Lefebvre e o cotidiano, “a superação das alienações no interior das relações modernas não poderia ser empreendida a partir de algo alheio ao cotidiano” (BARREIRA, 2009, p. 80), onde se encontram tensões entre seus elementos constitutivos e potencialidades.

Ainda que seja possível questionar aspectos como a legibilidade e eficiência de cartazes com ênfase demasiada no texto, entende-se que determinados temas podem ser mais bem explorados em seus conceitos dessa forma e exemplos desse tipo, com textos mais longos, nos remetem a uma outra maneira de pensar a relação dos transeuntes com a cidade e também com os cartazes na rua.

André Villas-Boas (1998) problematiza a relação entre as perspectivas "canônicas" e a produção do design gráfico, indicando que as definições e os postulados acadêmicos do funcionalismo não podem ser confundidas com uma "essência" ou "natureza" do design. Sobre os cartazes, por exemplo, afirma que "não faz sentido estabelecer *a melhor solução* (...) e aplicá-la como modelo" (VILLAS-BOAS, 1998, p.107, grifo do autor), sendo que a repetição de soluções visuais, mesmo que consideradas mais "eficientes" em um primeiro momento, se torna cada vez menos chamativa ou adequada para o propósito comunicativo.

A figura 25 mostra um exemplo de cartaz fotografado na Avenida Marechal Floriano, em Curitiba, que mais lembra um panfleto devido à extensão do texto. Se, por um lado, o resultado não é atrativo visualmente e passar rapidamente na rua por ele não oferecerá muita informação, por outro, uma leitura mais atenta pode explorar possibilidades diversas daquela apresentada em um cartaz com linguagem objetiva e "simples". Sua relação com o transeunte remete aos jornais expostos em bancas de revistas. Lemos em seu cabeçalho "Um mundo melhor segundo a Monsanto. Um mundo com mais câncer". Ao lado, o símbolo de uma caveira com um garfo e uma colher cruzados, como o de uma bandeira pirata. O texto

descreve a influência da empresa Monsanto na produção agrícola mundial e questiona os benefícios do uso de sementes transgênicas e de agrotóxicos, finalizando o texto com uma lista de doenças associadas com o consumo desses produtos. Uma pequena foto mostra uma pessoa protegida com máscara e roupa especial despejando um líquido aparentemente tóxico. O cartaz é assinado pelo Grupo Autonomia Popular (G.A.P.), cujo sítio eletrônico⁴² apresenta algumas de suas campanhas de cunho contestatório, mas não menciona especificamente seus integrantes.



Figura 25 - Cartaz "Um mundo com mais câncer".
Fonte: Foto do autor, 2015.

Essa ideia da "virtude" do design, não apenas do cartaz, associada à objetividade e simplicidade e a um certo caráter científico específico (racional, "matemático", funcional) é um ponto crucial na construção de um dos discursos do design mais recorrentes

⁴² O sítio eletrônico encontrado sobre o grupo <<https://grupoautonomiapopular.noblogs.org/>> não possuía informações atualizadas, mas mencionava uma série de campanhas de cunho contestatório e links para outros coletivos ligados ao ideário anarquista.

(MARGOLIN, 2000), abordagem que remete novamente aos temas de Lefebvre e Feenberg sobre as especializações disciplinares e a crítica dos discursos tecnológicos.

O tema da cidade e de características da linguagem formal, como as cores, estão também presentes em Hollis. O autor aponta que:

O pôster, como design gráfico, pertence à categoria da apresentação e da promoção, na qual a imagem e a palavra precisam ser econômicas e estar vinculadas a um significado único e fácil de ser lembrado. Nas ruas das crescentes cidades do século XIX, os pôsteres eram uma expressão da vida econômica, social e cultural, competindo entre si para atrair compradores para produtos e público para os entretenimentos. A atenção dos transeuntes era capturada pelo colorido dos pôsteres, que se tornou possível graças ao desenvolvimento da impressão litográfica (HOLLIS, 2001, p.5).

Hollis (2001), assim como Barnicoat (1972), utilizam o termo "pôster artístico" para descrever algumas diferenças de estilo e forma de produção de cartazes, focando principalmente no processo de produção gráfica, em seu caráter técnico, as características que definirão as soluções de linguagem utilizadas nos cartazes. Apesar da inegável relação entre as possibilidades técnicas e linguagem, é comum encontrarmos exemplos cujos resultados extrapolam essas explicações.

4.1.1 LUGAR DE CARTAZ É NA RUA (E EM CASA, NO MUSEU, ETC.)

Embora não seja constatada na maior parte da literatura consultada, uma distinção que surge ocasionalmente na linguagem do cotidiano ou do senso comum, se refere à diferença entre "pôster" e "cartaz", em que o primeiro estaria mais próximo de artefatos que afixamos em casa, normalmente de caráter mais artístico ou decorativo e o "cartaz" propriamente dito, aquele que circula nas ruas das cidades, geralmente associado com a publicidade e propaganda. Entende-se que na maioria dos casos o termo "pôster" pode ser considerado em português apenas como um anglicismo do termo "cartaz".

Nos livros pesquisados⁴³, essa diferenciação dos termos "pôster" e "cartaz" surge apenas em Moles (2004), sendo que em outros autores os termos são utilizados de forma indistinta. Lemos no autor:

a recente voga de utilização de cartazes grandes ou pequenos enquanto obras de arte ou elementos decorativos no interior de um apartamento - os *posters* - ilustra claramente o novo papel puramente estético do cartaz que não é mais feito nem para a propaganda, nem para a publicidade, mas existe em si e representa um objeto de arte "multiplicado" (MOLES, 2004, p.234, grifo do autor)

⁴³ Para esta discussão, refiro-me aos livros em português, traduzidos ou escritos originalmente nesta língua, que discutem em alguma medida a produção de cartazes. São eles: Hollis (2001); Meggs (2009); Cardoso (2004); Farias (1998); Moles (2004); Weill (2010); Szaniecki (2007); Sontag (2010); Melo e Ramos (2012); Villas-boas (1998).

Essa perspectiva é interessante por apontar uma diferença fundamental no *uso* do artefato e não propriamente em sua característica plástica, formal. Podemos dizer que é um tipo de diferenciação que atravessa os debates da própria constituição dos discursos sobre o design: seu uso "funcional" ou decorativo, a aproximação com uma racionalidade técnica ou com a expressão artística.

Sobre este aspecto, no entanto, pelo menos desde os primórdios do que chamamos de "cartaz moderno", ou seja, desde a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a finalidade "funcional" do cartaz como sendo sua característica definidora já era questionável. É desta época que cartazistas considerados referências fundamentais dessa mídia produziram seus trabalhos, tais como Jules Chéret⁴⁴ (1836 - 1933), Alfonse Maria Mucha (1860 - 1939), Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), Thomas Theodor Heine (1867-1948) e Leonetto Cappiello (1875-1942), dentre muitos outros.

Em outras palavras, argumenta-se que dificilmente poderíamos dizer que é "recente" a utilização de cartazes com outros propósitos além de sua colocação nas ruas para fins de publicidade e propaganda, mesmo se considerarmos que esta constatação foi feita no final da década de 1950, quando Moles escreveu seu livro.

Para reforçar essa perspectiva, podemos citar que Barnicoat (1972) descreve a influência intrínseca e mútua entre a produção das artes plásticas e dos cartazes em sua narrativa da história do cartaz, extrapolando os exemplos mais recorrentes em outras obras, como no caso da Art Déco⁴⁵. Ao discutir a obra de Jules Chéret, por exemplo, salienta mais a sua qualidade visual, pictórica, do que propriamente seu caráter publicitário. Em alguns capítulos, organiza seu livro em categorias como "simbolismo" e "expressionismo"⁴⁶.

⁴⁴ Em diversos momentos desse capítulo será mencionada a obra de Jules Chéret por ser considerado o "pai do cartaz moderno" nas narrativas tradicionais da história do design, sendo seguidas vezes mencionado na literatura. Entende-se que é um exemplo ilustrativo importante para a reflexão crítica sobre o tema uma vez que nele mesmo podemos encontrar uma obra complexa que já aponta contradições e permite uma discussão sobre as definições do cartaz.

⁴⁵ Art Déco, abreviação de "arts décoratifs", possui origem francesa nos anos 1920 e foi um estilo influente internacionalmente nas artes plásticas, publicidade, moda, design e arquitetura. Foi desde o início atrelado ao aspecto comercial da produção de suas obras, distante do comprometimento social do discurso da Bauhaus. O estilo Art Déco é associado à simplicidade, formas geométricas e traços sintéticos com linhas retas ou circulares (ESKILSON, 2007, p.170). O cartazista mais famoso desse estilo é Adolphe Jean-Marie Mouron (1901 - 1968), conhecido pelo seu pseudônimo, Cassandre.

⁴⁶ Refiro-me especificamente ao capítulo 3 de seu livro, "Carteles y Realidad". Sobre o "Expressionismo", aborda as relações da produção de cartazes com as discussões desse movimento, como o distanciamento das representações naturalistas e a ênfase em aspectos emocionais subjetivos ou na dramaticidade das obras. Do "Surrealismo", a revelação de uma outra dimensão da realidade, das relações entre o consciente e inconsciente, da imagem como recurso para acionar outras ideias, além do que está apresentado visualmente. Em todos os movimentos citados no capítulo, o autor revela influências estilísticas na produção de cartazes e também de ocasiões onde grupos ou artistas desses movimentos efetivamente produziram cartazes. Por exemplo, o expressionista Ernst Ludwig Kirchner e seu cartaz para o grupo "Die Brücke" na Alemanha em 1900.

Destaca-se desde esses primeiros exemplos de "cartazes modernos" que suas formas de circulação vão além de seus usos apenas nas vias públicas, o que já demanda uma reflexão crítica sobre abordagens reducionistas.

Chéret, por exemplo, edita a coleção *Les maîtres de l'affiche* (Os Mestres do Cartaz) durante 5 anos, de dezembro de 1895 até novembro de 1900. Seus assinantes recebiam quatro reproduções de cartazes por mês, versões reduzidas de trabalhos franceses e de outras nacionalidades dos grandes representantes do design dessas peças gráficas da época.

Esse exemplo ajuda a reforçar a ideia de que esses trabalhos possuem um tipo de circulação e apropriação diferente, que não a de simples promoção de um produto ou evento, mas como um artefato a ser guardado, registrado, representando uma época ou um estilo visual. Reconhece-se nesse tipo de artefato sua qualidade visual que será apreciada num tempo diferente daquele momento efêmero das ruas. Os 256 trabalhos dessa coleção, organizada por um dos pioneiros desse tipo de obra, já evidencia uma prática que se seguiria nos anos posteriores, com exposições, edições de revistas e catálogos que davam atenção às artes gráficas e destacavam a importância dos cartazes.

Apesar da importância da coleção editada por Chéret, ressalta-se que esta não foi a primeira desse tipo. Em 1886, Charles Ernest Maindron já havia publicado o primeiro volume de seu livro sobre a história dos cartazes, *Les Affiches illustrées* (o segundo volume foi publicado em 1896). Este livro consolidou a "respeitabilidade cultural" dos cartazes na época (HOLLIS, 2001, p.9).

A revista "The Studio" inglesa, de 1893, tinha publicado um artigo sobre coleções de cartazes já em seu primeiro número, e em 1898 foi lançada a primeira edição da revista mensal "The Poster" na Inglaterra, dedicada exclusivamente aos cartazes. Nesta revista, a definição de cartaz trazia suas contradições, uma vez que seus editores declaravam o intuito de "celebrar a excelência dos cartazes", recusando exemplos que consideravam "feios" encontrados pelas ruas, mas publicando trabalhos que não tinham sido efetivamente usados, distribuídos de forma a atender seu objetivo "funcional" (HEWITT, 2002, p.37). Ou seja, para os editores, a ideia de cartaz não estava necessariamente atrelada ao seu uso nas vias públicas.

A relação entre arte, produção de cartazes e circulação desses artefatos também pode ser discutida através de exemplos como do Clube da Gravura de Porto Alegre, fundado em 1950 por Vasco Prado e Carlos Scliar, ambos do então Partido Comunista do Brasil (PCB), em moldes similares ao *Taller de Gráfica Popular* mexicano de 1937 e às obras de gravuristas revolucionários chineses e da própria experiência de seus fundadores no Grupo de Bagé. O PCB, nessa época, estava em declínio forçado no país, tanto pela cassação do

registro do partido em 1947 quanto de seus parlamentares eleitos em todos os níveis do legislativo em 1948, durante a presidência de Eurico Gaspar Dutra. Assim, com a ampliação de políticas econômicas liberais, o esgotamento das reservas cambiais, a aproximação do Brasil com o governo dos Estados Unidos e o recrudescimento da Guerra Fria, o PCB atuava de forma clandestina ainda que poucos anos antes tivesse crescido de 3 mil filiados em 1945 para 200 mil em meados de 1947, tornando-se o quarto maior partido brasileiro da época (KNAAK; MOTTER, 2012).

Apesar de não ter como finalidade a produção de cartazes especificamente, tinham algumas de suas obras utilizadas dessa forma, principalmente aquelas que eram produzidas para divulgar congressos, comícios e campanhas anti-bélicas, como na figura 26. O clube era uma maneira de financiar a publicação da revista Horizonte, ligado ao PCB. Durante os seus seis anos de existência (1950-1956), o exemplo gaúcho foi uma forte influência para o surgimento de outros clubes no Brasil (Recife, Santos, Paraná, Rio de Janeiro). Seus sócios recebiam gravuras mensalmente, que, em geral, abordavam “a vida e as lutas do povo” (AMARAL, 1984, p.182). Dentre os artistas que contribuíram com o clube estavam Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues, Danúbio Gonçalves e Edgar Koetz.



Figura 26 - Cartaz com a gravura de Vasco Prado, Soldado Morto, 1951.
Fonte: Knaak; Motter, 2012, p.54

Outro exemplo para se discutir o uso e a circulação menos convencionais desse tipo de artefato gráfico são as produções de Emory Douglas para o movimento “Black Panther” (Panteras Negras) estadunidense. A figura 27a mostra um anúncio de venda de cartazes em um jornal de 1968. Os interessados faziam uma solicitação, preenchendo o pequeno formulário na base do anúncio. Neste exemplo, um dos cartazes (Free Huey) não estava disponível (figura 27b), pois sua comercialização aguardava a resolução do julgamento de Huey Percy Newton, um dos fundadores do partido Panteras Negras e seu “ministro da defesa”, que tinha sido preso em 1967.



Figura 27a – Anúncio de venda de cartazes, Emory Douglas, 1968. Fonte: Sandhaus, 2014, p.279.

Figura 27b – Detalhe do anúncio informando a indisponibilidade do cartaz “Free Huey”.

Fonte: Sandhaus, 2014, p.279.

Apesar desta estratégia de venda em si ser comum para diversos tipos de produtos, seu uso para a distribuição de cartazes de protesto e mobilização social indica uma alternativa que amplia as possibilidades do modelo dos clubes ou publicações específicas sobre cartazes.

Reforçando a diversidade de usos, mesmo mantendo a ideia de promoção e estímulo de seus observadores, foram apropriados e ressignificados em períodos de transformações nos modelos econômicos, com grande riqueza de interpretações no âmbito

cultural. Edmundo Desnoes (*apud* BARNICOAT, 1972, p.250), escritor e crítico cubano descreve o papel do cartaz em Cuba:

Nas casas, nas paredes e janelas, os novos cartazes e novos anúncios substituíram o quadro de um flamingo, o calendário norte-americano, as revistas e anúncios de bens de consumo e introduziram uma nova visão, uma nova preocupação, sem apelar ao explorar o sensacionalismo, o sexo ou a ilusão de uma vida aristocrática.

Outra forma de circulação importante dos cartazes, além das ruas e das publicações, se dá pela organização de exposições. Sem recorrer a exemplos recentes dessas exposições para evidenciar este aspecto, podemos afirmar que é possível identificarmos esse tipo de mostra desde o final do século XIX. Em Paris já haviam várias exposições de cartazes nesse período e em Nova York, em 1890, o "Grolier Club", a mais antiga sociedade de bibliófilos estadunidense, também organizou uma grande exposição.

Assim, por exemplo, quando pensamos na importância da "Escola Polonesa de Cartazes"⁴⁷, é relevante considerarmos que além da discussão sobre o contraste com a linguagem do "realismo soviético", os poloneses possuíam uma longa tradição na pintura e de saberes artesanais, e também um histórico de rupturas políticas e conflitos com países como a Austria, Rússia e a Prússia. No final do século XIX e início do XX, na Cracóvia, particularmente com as atividades do movimento "Młoda Polska" (Jovem Polônia / 1890-1914) de artistas, escritores e pessoas ligadas às Artes Aplicadas, identifica-se o surgimento de uma das principais características do cartaz polonês: a ligação com a expressão artística e sua interação com o ambiente político e cultural (BOCZAR, 1984). Nesse contexto, o cartaz já era uma importante mídia na Polônia. Destaca-se a realização na Cracóvia, em 1898, da Primeira Exposição Internacional do Cartaz, organizada pelo diretor do Museu Técnico Industrial, Jan Wdowiszewski (PAIVA, 2011).

Os cartazes também circulam em ambientes mais restritos do que as ruas mantendo seu caráter de anúncio público. Além dos casos mais evidentes, como em editais de escolas, salas de cinema e shopping centers, exemplos desses usos podem ser identificados dentro de instituições, de modo que suas mensagens e sentidos sejam de alcance mais específico.

As figuras 28 e 29 são fotos de cartazes que foram colocados nas paredes dos pátios da UTFPR em Curitiba e da cidade universitária da USP em São Paulo. Manifestam

⁴⁷ A "Escola Polonesa de Cartazes" não é definida por um estilo específico ou um texto-manifesto, mas pela produção de cartazistas poloneses. Destacam-se principalmente os cartazes realizados durante os anos 50 e 70 do século XX. Eles tinham características muito diferentes daqueles do "Realismo Socialista" e foram utilizados principalmente para a promoção de eventos culturais (cinema, teatro, exposições, etc.). Esses trabalhos ganharam rapidamente notoriedade mundial, onde técnicas manuais e o humor eram artifícios recorrentes. Essa produção aproximava claramente os cartazes desse grupo da expressão artística.

discussões locais, mas seus usos possuem uma intenção similar a dos cartazes de protesto nas ruas, ou seja, evidenciar pautas importantes a serem discutidas e pontos de vista que poderiam ser omitidos. O fato deles não terem sido colocados nos editais das respectivas instituições reforçam seu caráter de contestação. Ou seja, não se trata apenas de pensarmos em seus conteúdos textuais ou imagéticos, mas também sua forma de circulação e os suportes em que se encontram.

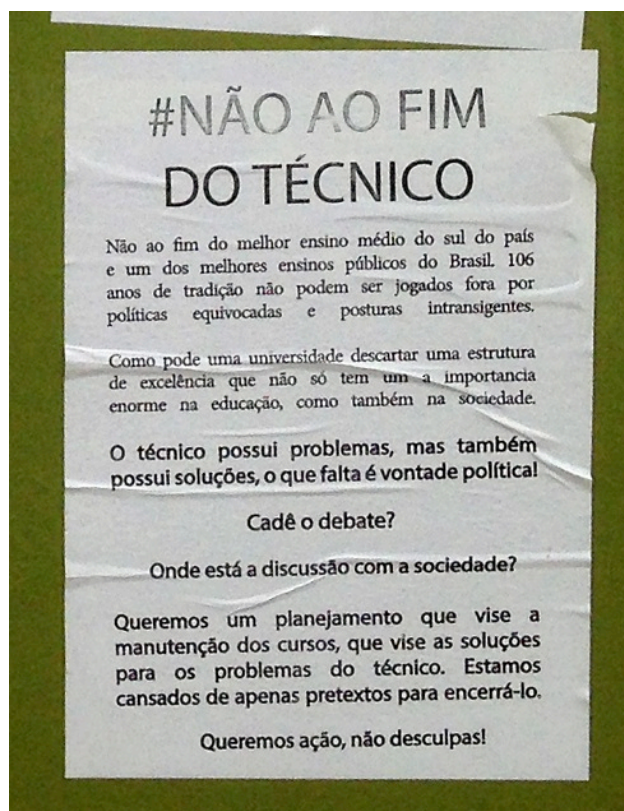


Figura 28 - Cartaz "#Não ao fim do técnico".
Fonte: Foto do autor, Curitiba, 2015.

A figura 28 se refere ao processo de extinção dos cursos de ensino técnico dentro da UTFPR, utilizando a frase "Não ao fim do técnico!" precedido de "#", cujo símbolo indica a categorização de assuntos em redes sociais digitais, significado e uso facilmente reconhecido pelos estudantes da instituição. Abaixo lemos uma breve descrição das qualidades dos cursos técnicos na instituição e a demanda pela abertura de espaços de discussão sobre o assunto.

A figura 29 utiliza uma composição que remete aos cartazes que anunciam criminosos em filmes de faroeste, como no uso da tipografia, e da própria estrutura das informações: uma chamada, um retrato, os motivos da acusação e a recompensa, substituindo a palavra "procurado" por "indesejável", em um cartaz de oposição ao então reitor da USP, Marco Antonio Zago.



Figura 29 - Cartaz "Indesejável nº 1".
Fonte: Foto do autor, São Paulo, 2016.

Pode-se dizer que, desde o seu surgimento na concepção moderna, os cartazes já se estabeleceram como um importante meio de reflexão sobre a Cultura, a Arte e o Design. O lugar do cartaz é múltiplo, diversificado, assim como as possibilidades de seu uso.

4.1.2 Cartazes, tecnologias e linguagem visual

Para considerarmos os aspectos técnicos dos primeiros anos do "cartaz moderno", é preciso pensarmos em fatores externos a seu próprio meio. Além do desenvolvimento industrial e da configuração social e política dos primeiros anos dessa mídia nos países europeus e também no Brasil (CARDOSO, 2004; REZENDE, 2005), vale mencionar especificamente a rápida difusão do processo litográfico após a publicação de "*A complete course of lithography*" em 1819 por Alois Senefelder, considerado o inventor da técnica. A praticidade de poder gravar a matriz com uma técnica similar ao desenho sobre o papel, facilitou a realização de composições onde a tipografia e as imagens fossem realizadas de forma mais articulada, se comparada com a impressão tipográfica, por exemplo (REZENDE, 2005). Sua difusão relativamente rápida também influenciou no seu aperfeiçoamento técnico, no que diz respeito à velocidade de produção e qualidade pictórica dos impressos, assim como no barateamento do processo produtivo.

Em comum entre diversos autores (MEGGS, 2009; BARNICOAT, 1972; WEILL, 2010) está a relação entre as tecnologias de impressão e fatores criativos. Para exemplificar essa abordagem, podemos citar aspectos biográficos de Chéret, sempre mencionados com destaque: utilizava a litografia para suas criações, fez parte de sua formação uma passagem de sete anos na Inglaterra, onde aperfeiçoou seus conhecimentos técnicos de impressão. Desenvolveu, na década de 1860, um sistema de impressão em três ou quatro cores, e suas matrizes eram sempre todas desenhadas diretamente sobre a pedra de impressão.

A fotografia também foi importante para o desenvolvimento da linguagem dos cartazes, uma constatação quase redundante diante de sua influência em toda a produção de imagem desde a primeira metade do século XIX⁴⁸. Mesmo considerando que, nos primeiros anos, por conta de dificuldades técnicas, as fotografias eram usadas apenas como base ou referência de imagem. Essas eram utilizadas para serem copiadas em ilustrações para impressos de tiragens maiores, já na década de 1840 na Europa e, no Brasil, principalmente a partir da década de 1860⁴⁹ (ANDRADE, 2005, p.65). O processo de impressão em si era a xilografia ou a litografia, mas a composição das imagens foi profundamente afetada por essa nova fonte de referência pictórica.

A realidade documental da fotografia auxiliava os ilustradores a capturar os acontecimentos da época. Durante os anos 1860 e 1870, xilografuras feitas com base em fotografias passaram a vigorar na comunicação de massa (MEGGS, 2009, p.190).

A imagem fotográfica no contexto dos periódicos ilustrados, mencionados aqui por sua circulação mais abrangente do que no caso das coleções particulares e museus, seriam usados para "dar ainda mais veracidade, autenticidade, mais *objetividade* à narrativa visual dos fatos" (ANDRADE, 2005, p.61, grifo nosso).

Ou seja, antes mesmo de existir um processo de impressão que pudesse reproduzir em grandes tiragens a fotografia em si, o que se daria apenas na década de 1880 efetivamente, a fotografia teve uma grande influência na linguagem das imagens que circulavam no período.

⁴⁸ Sem entrar em detalhes que descrevam a complexidade do desenvolvimento deste tipo de imagem, aqui estamos considerando a narrativa tradicional dessa tecnologia, ou seja, com a imagem permanente da "camera obscura" de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) em 1826, o "daguerreotipo" de Louis Jacques-Mandé Daguerre (1787 - 1851) apresentado em 1839, o "calótipo" do inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), assim como os tardiamente reconhecidos experimentos e invenções pioneiras de Hercules Florence (1804-1879) no Brasil a partir de 1833 (KOSSOY, 2006).

⁴⁹ Ressalta-se que no Brasil, o daguerreotipo foi divulgado e adquirido poucos meses depois de sua apresentação na Academia Francesa de Ciências. D. Pedro II foi um entusiasta da fotografia e desde de 1840, com menos de 15 anos, já possuía um aparelho. O invento lhe foi apresentado no mesmo ano pelo abade francês Louis Compte, do navio que vinha de Paris, *L'Orientale*, conforme noticiado no "Jornal do Commercio" de 20 de janeiro de 1840. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&PagFis=69> Acesso em 31 de março de 2017.

Autores como Meggs (2009) atribuem ao alcance cada vez maior da fotografia uma aproximação maior das ilustrações com representações fantasiosas, uma vez que seu uso como um registro documental era gradualmente substituído pelas imagens fotográficas.

Embora citando um exemplo bastante posterior a essa época, podemos mencionar a descrição de Hollis (2001) de um cartaz pacifista de Jean Carlu (1900 - 1997) de 1932 (Figura 30) para descrever uma interpretação similar do uso da fotografia em cartazes, não com o termo "objetividade" mas sim com o conceito de "eficiência":

Combinando a foto de uma mãe e uma criança com ilustrações desenhadas de aviões e bombas, a imagem antecipou o bombardeamento das cidades espanholas e a morte de civis. A fotografia provou ser um meio bem mais eficiente de protesto contra as atrocidades da guerra do que as ilustrações caricaturadas da Primeira Guerra Mundial (HOLLIS, 2001, p.110).

Este cartaz foi o primeiro produzido no escritório fundado pelo próprio Carlu, o *Office de Propagande Graphique pour la Paix* (1932-1934). Nele observamos que o cartazista utiliza em sua composição formas básicas (triângulo, circunferência e o quadrado), e uma linguagem que nos remete às colagens cubistas e às fotomontagens, assim como as técnicas de obras russas de alguns anos antes, como as de El Lisstsky (1890-1941) e Aleksander Rodchenko (1891-1956) antes do período Stalinista.



Figura 30 - Cartaz de Jean Carlu, "Pelo desarmamento das nações", 1932.
Fonte: <http://signes.org/set.php?id=581>

Neste exemplo fica evidente que a fotografia não é algo que está ligado apenas à imagem documental, mas também à experimentação e à representação dramática. Podemos citar ao menos um texto importante escrito no mesmo período, de 1931, que faria uma análise crítica dessa relação aparentemente documental. Em "Pequena história da fotografia", Walter Benjamin (2012a) problematizava as tensões que surgiram com a fotografia e as representação artísticas. Sua narrativa, que contempla grandes fotógrafos e os avanços técnicos mais significativos, também se dedicava a uma análise filosófica dos desdobramentos desse meio, de um novo olhar. Assim, ao abordar uma perspectiva histórica da fotografia, esta análise era fundamental para uma reflexão sobre sua estética e função social (STIEGLER, 2015). A percepção é, por esse viés, "histórica", ou seja, uma variável a ser analisada em cada momento.

Posteriormente, um outro texto referencial de Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", analisa a influência da litografia na produção de imagens, além de comentar o uso posterior da fotografia nesse contexto. Mesmo que a ênfase nesse texto seja a crítica da Arte no capitalismo, da relação do "valor do culto" e o lugar da Arte em um momento específico, entende-se que suas problematizações contribuem para o questionamento sobre a percepção da imagem, seus meios de produção e suas articulações com a sociedade. A primeira versão deste texto é de 1935, embora sua publicação tenha ocorrido apenas em 1955. Em tempos de popularização do cinema, massificação da produção e ascensão do fascismo na Europa, o autor escreve:

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra de seu entalhe sobre um bloco de madeira ou inscrição numa prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações diariamente sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia no seu início, já poucas décadas após a sua invenção, foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a fala. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia (BENJAMIN, 2012b, p.180-181).

A crítica de Benjamin nesses dois textos evidencia um aspecto sociológico na percepção e produção da imagem. Os cartazes e suas linguagens não se separam de seus meios técnicos e muito menos de suas contingências históricas e sociais.

Considerando esses fatores, podemos dizer em relação aos cartazes, que seu suporte e características são resultado, dentre outras influências, do avanço tecnológico, tanto no que se refere à impressão propriamente dita como também no modo de distribuição, formatos, fixação e mesmo criação das imagens. A história dessa mídia acompanha os processos de impressão, como quando discutimos a litografia em suas origens no século XIX ou a fotocomposição nos anos 1960, mas também destacam-se outros aspectos da linguagem visual, como as colagens, fotomontagens, tipografia, ilustração e o uso dos computadores. Essas questões evidentemente influenciam nas possibilidades dos cartazistas, no que eles podem mostrar em seus trabalhos, assim como outros aspectos culturais. A ênfase e a escolha de um aspecto técnico, normalmente em um contexto onde outras possibilidades seriam possíveis, é contingenciada por fatores sociais, culturais e econômicos.

No que diz respeito ao meio de produção, existe uma ideia de que os cartazes deveriam ser impressos em processos industriais, do contrário seria uma manifestação "artística". Essa característica reforça uma tentativa de vincular o trabalho de "design" com os processos industriais, onde desde pelo menos a década de 1980 a informática é elemento central.

Se, por um lado, o desenvolvimento de processos de impressão é mencionado como norteador dos resultados visuais dos cartazes, podemos encontrar, também, críticos das facilidades como as que, por exemplo, meios exclusivamente digitais de produção de imagens oferecem. Assim, explicar a linguagem visual pelos processos técnicos pode apresentar uma preferência pessoal por determinadas soluções visuais e não necessariamente significar que seu resultado é um desdobramento lógico ou inevitável das novas tecnologias.

Podemos citar o texto do designer Stephan Bundi escrito em 2000 (*apud* WEILL, 2010, p.143), que menciona o espaço da cidade, a ideia de um objetivo definido e algum exagero na maneira como os cartazes são lembrados, mas no que diz respeito à linguagem visual e à técnica, uma escolha dentre possibilidades e não uma determinação, claramente defendendo um processo alternativo ao uso exclusivo do computador:

Apesar de um espectro de possibilidades quase ilimitadas, a linguagem visual resultante de meios eletrônicos é muitas vezes superficial, quiçá estereotipada. Um desenho, por imperfeito que seja, apresenta em troca uma qualidade e um apelo próprios, que nunca deixam de atrair a atenção. Aquele cartaz pintado ou desenhado, de forma ou conteúdo provocantes, restará gravado para sempre nas memórias pelo simples fato de que se destacará no meio das criações padronizadas coladas pelos muros. Se, além disso, ele for capaz de captar a atenção do transeunte e este último comparecer à manifestação ou comprar o produto anunciado, ele terá atingido seu objetivo.

As mudanças na legislação que limitam a colocação de cartazes são exemplos de aspectos correlatos ao discurso tecnológico e que também afetam diretamente a linguagem do cartaz. O tamanho dos cartazes, muitas vezes, é reduzido pela limitação das impressoras domésticas, mas esta característica na produção pode estar associada com um formato mais adequado para suportes menores como postes e lixeiras, possibilitando um manuseio mais rápido e discreto, como na figura 31.



Figura 31 - Colocação "lambes" em uma lixeira em Curitiba.
Fonte: Foto do autor, Curitiba, 2015.

Neste exemplo, podemos verificar também a produção de um impresso em formato não retangular. Nesses casos, normalmente, são recortados manualmente, explorando outras possibilidades formais desse tipo de artefato. O formato não retangular em impressos produzidos industrialmente em gráficas, são resultado de acabamentos que geralmente envolvem a utilização de uma faca especial de corte e, mais raramente, tecnologias do tipo CNC (Comando numérico computadorizado). De qualquer modo, tais processos possuem custos elevados e dificultam padronizações de seus suportes.

Nesse contexto, a importância da dimensão física do impresso não é algo que possa ser ignorado. A interferência dos cartazes e imagens publicitárias na paisagem urbana possui relação com este aspecto. As imagens publicitárias expostas em *outdoors* enormes⁵⁰, com uma proporção que nos remetia a telas de cinema, em alguma medida foram justificadas com

⁵⁰ Um tamanho comum para esses *outdoors* é 9x3m. Ressalta-se que o uso desse tipo específico de anúncio publicitário é bastante restrito nas regulamentações recentes de Curitiba e São Paulo mencionadas anteriormente, onde foram substituídos por suportes de dimensão padronizados menores.

aspectos técnicos como legibilidade, uma vez que deveriam ser cada vez maiores para serem vistos de longe.

Os cartazes quando são produzidos e distribuídos de forma clandestina e com poucos recursos, normalmente são impressos apenas em preto e branco. Nesses casos, o uso das cores, mesmo sendo uma possibilidade técnica, não é fator determinante na linguagem visual a ser empregada. Nesse sentido, uma narrativa linear que relaciona as linguagens utilizadas nos cartazes aos avanços das tecnologias de impressão ou sua disponibilidade em determinado contexto, embora sejam aspectos que não possam ser ignorados, não contemplam a complexidade de fatores envolvidos na produção e circulação desses artefatos gráficos.

Nas figuras 32a e 32b, um grande cartaz colorido foi colado na Rua Leônício de Carvalho, em São Paulo. Se sua dimensão chama a atenção dos transeuntes já a uma certa distância, ao nos aproximarmos, uma outra característica se destaca quando olhamos atentamente, que rompe a ideia da bidimensionalidade dos cartazes.



Figura 32a e 32b - Cartaz fotografado na Rua Leônício de Carvalho em São Paulo e detalhe das borboletas impressas coladas sobre ela.

Fonte: Foto do autor, São Paulo, 2017.

Não se trata das ondulações que ocorrem no momento da colagem sobre o tapume. A figura surreal de uma mulher de kimono, que nos remete a imagens de gravuras nipônicas, cujo rosto se abre como se ele fosse de porcelana, saindo de dentro da cabeça uma variedade de flores, está acompanhada de pequenas borboletas de papel. Elas foram coladas por cima do

impresso principal, e suas dobras fazem com que fiquem salientes. A grande dimensão da mulher, maior do que seria a escala humana, é contrastada com a delicadeza desses pequenos impressos menores colados sobre ela.

A ideia de que o cartaz é um artefato pronto, que uma vez afixado sua mensagem objetiva já está definida, é algo que pode ser subvertido tanto nas ocasiões em que um observador faz uma intervenção não planejada, quanto em ocasiões em que a própria participação é estimulada. Nesses casos, entende-se que as intervenções não são apenas opiniões sobre os conteúdos dos cartazes, mas constituem o próprio.

A figura 33, é um exemplo do primeiro caso, em foto tirada dentro de um ônibus em Curitiba, logo depois da aprovação em 2017, primeiro ano de governo do prefeito Rafael Greca (PMN), de um projeto de lei que desvincula o valor da taxa de coleta de lixo do IPTU, o que afetou principalmente as residências de valor mais baixo, que antes não pagavam essa taxa. O cartaz originalmente explica a alteração na forma de cobrança da prefeitura. Uma vez que a arrecadação do valor desse serviço público se tornou igual para todas as residências, independente do valor da casa, pode se dizer que afetou principalmente os lares de menor renda, onde o valor da coleta de lixo possui normalmente um valor maior que a do próprio IPTU. Na intervenção do cartaz lemos “Greca ladrão safado não gosta de pobre”.



Figura 33 - Cartaz “Novas regras na taxa de coleta de lixo”, da prefeitura de Curitiba.
Fonte: Foto do autor, Curitiba, 2018.

A figura 34a mostra o cartaz de Jonathan Barnbrook distribuído em Londres, em 2003, durante a visita do presidente estadunidense George Bush na Inglaterra, país considerado seu principal aliado na campanha bélica contra o Iraque. Distribuído na rota de passagem do presidente, na figura 34b em uma cabine telefônica, o cartaz incentivava a redação de alguma mensagem que deveria ser dita pelo presidente: talvez o escancaramento de suas intenções, uma piada, ou mesmo uma mudança de rumo nas políticas externas. Se seria utilizada como a expressão de um desejo, de um protesto ou mesmo do apoio a ele, o designer não poderia ter certeza.

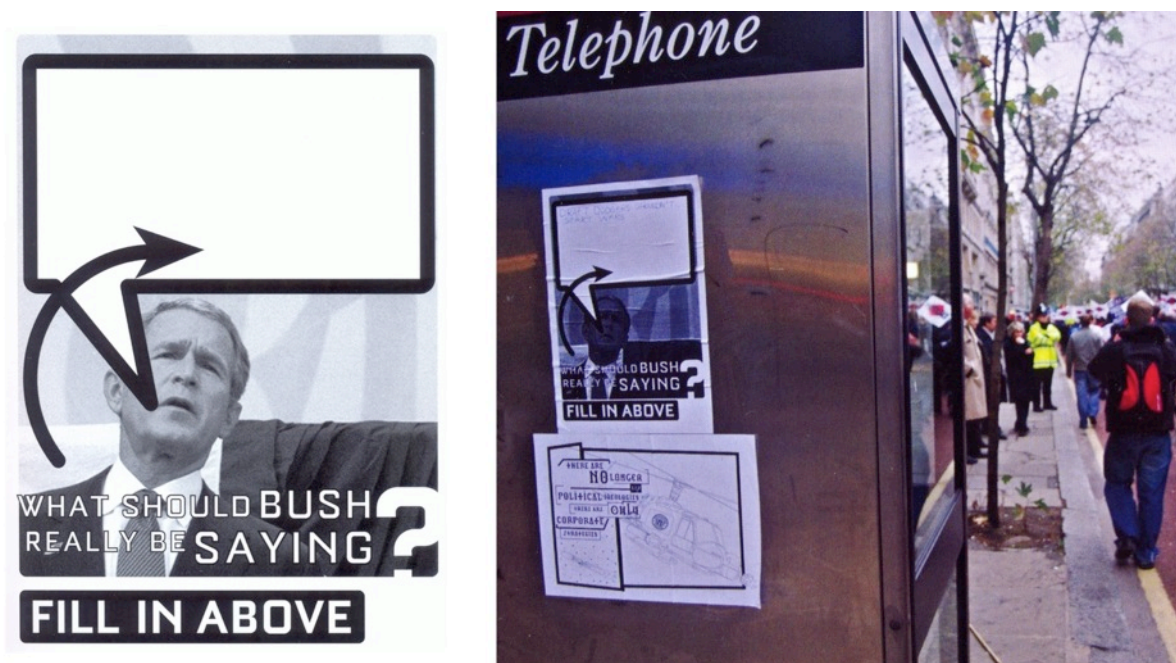


Figura 34a – Foto de cartaz colado em cabine telefônica em Londres.

Figura 34b - Imagem do cartaz “What should Bush Really be saying? Fill in above” (O que Bush realmente deveria estar dizendo? Preencha acima), de 2003.

Fonte: Barnbrook, 2007, p.284-285.

Barnbrook diz que o “flyposting”, ou seja, a tática de colar cartazes de forma irregular, é parte muito importante do design gráfico pois é uma forma de expressão que existe desde o início da produção de impressos (BARNBROOK, p. 282). Para ele, mesmo que o impacto político desses impressos não seja tão efetivo, ao menos coloca o que “não pode ser mencionado” nos meios de comunicação tradicionais na agenda política.

A recorrência dessa ideia pode ser verificada em um dos cartazes registrados nessa pesquisa (Figura 35), na rua Riachuelo em Curitiba, onde lemos: “Mídia omite muro berra”, escrito em caixa alta com uma tipografia de traços grossos.



Figura 35 - Cartaz “Mídia omite muro berra”, Rua Riachuelo, Curitiba -PR.
Fonte : Foto do autor, 2017.

Não são apenas decisões estilísticas ou estéticas que sustentam a produção dos cartazes, pois envolvem escolhas e limitações dentro de uma trama de condições e restrições no contexto social, cultural e histórico.

Materializados de diversas formas, nem sempre percebidas, esses artefatos e seus usos nas margens dos espaços institucionalizados fazem parte da configuração do cotidiano. Este é sempre mutável, num constante processo de apropriação e negociação.

4.2 CARTAZES DE CONTESTAÇÃO

A associação entre os movimentos sociais e o design já apresentou, por diversas vezes, em suas narrativas históricas canônicas o uso dos cartazes como suporte privilegiado dessa relação (BARNICOAT, 1972; HOLLIS, 2001; MEGGS, 2009). São ligados a ações de persuasão e da comunicação dentro do escopo de ações ligadas à mobilização social.

Dentre as características que diferenciam os cartazes políticos de contestação e os de propaganda política de Estado convencionais, podemos destacar a recorrência de um processo de produção coletiva. Ressalta-se que, apesar disso, Barnicoat (1972) vai indicar esta característica inicialmente na produção de cartazes russos durante o conturbado estabelecimento do Estado pós-revolução de Outubro. Produzido por artistas e poetas para as

"janelas" do ROSTA (*Rossiyskoye telegrafnoye agentstvo* / Agência Telegráfica Russa) durante 1919-21, esses cartazes possuíam esta característica "coletiva" principalmente em sua produção e distribuição. Sobre as "janelas" ROSTA, Hollis escreve:

Os pôsteres eram criados e impressos durante a noite em oficinas comunitárias. A técnica de estêncil exigia o uso de cores uniformes e formatos simples; linhas e traços finos ou letras delicadas eram impossíveis. No início cópias de estêncil eram distribuídos por trem, a fim de que o mesmo pôster pudesse ser reproduzido em partes remotas da União Soviética (HOLLIS, 2001, p.44).

Depois disso, podemos reconhecer essa característica em diversos outros momentos históricos importantes, afastando a produção de cartazes de protesto e contestação de sua aparente origem contraditória (vínculo com o Estado), que foi possibilitado pelo contexto revolucionário⁵¹.

No Brasil podemos citar os cartazes de contestação durante o Estado Novo, como o cartaz da Comissão Central Organizadora da Semana Pró-Anistia em 1945 da figura 36, e posteriormente, durante todo o período da ditadura militar instaurada no Golpe de 1964.

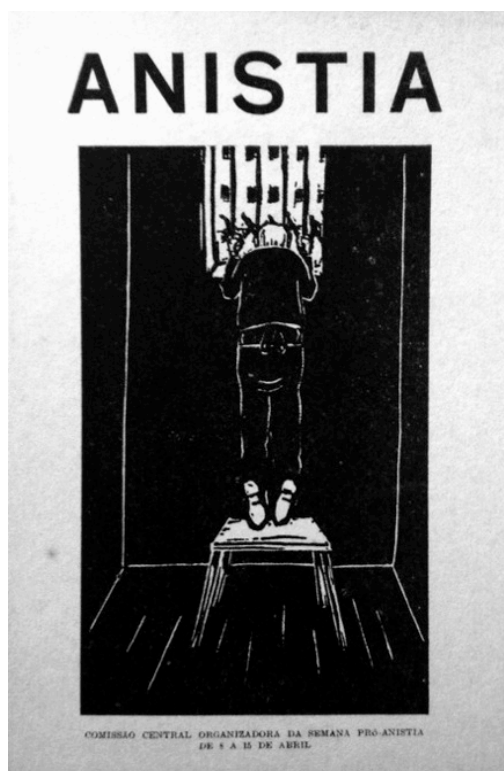


Figura 36 - Cartaz da Comissão Central Organizadora da Semana Pró-Anistia, 1945.
Fonte: Sacchetta, 2012, p.71

⁵¹ Citando os exemplos mais conhecidos, apontados pela literatura, além do exemplo russo podemos mencionar a produção de cartazes na Guerra Civil Espanhola, na Revolução Cubana, no Atelier Populaire e nos movimentos contra a Guerra do Vietnã.

Este cartaz de 1945 apresenta uma diagramação centralizada, onde a palavra "ANISTIA" é colocada no topo e uma ilustração logo abaixo mostra uma pessoa, na ponta dos pés sobre uma banquetta, segurando as grades de uma janela. A pessoa, solitária, parece observar o movimento fora. No desenho prevalece a cor preta, o ambiente parece escuro e apertado, condição indigna para qualquer ser humano, certamente injusta para alguém enclausurado por perseguição política. No rodapé lemos: "Comissão Central da Semana Pró Anistia, de 8 a 15 de Abril". O decreto de Getúlio Vargas da anistia dos "crimes políticos" seria encaminhado 3 dias depois, em 18 de abril de 1945 (lei nº 7.474/1945), após negociação a favor da "união nacional" com o prisioneiro político comunista desde 1936, Luís Carlos Prestes. Já eram os últimos dias do Estado Novo, que vinha sofrendo pressão da sociedade civil e da classe política para o fim da ditadura, principalmente depois da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em agosto de 1942, ao lado dos Aliados⁵².

Além das referências a outras práticas de protesto, como a música, os cartazes comumente se apropriam de imagens e conceitos que circulam na mídia tradicional e estabelecem ligações com outras fontes do repertório iconográfico social.

O cartaz "Saia da sombra diga conosco: Liberdade" de 1975 (figura 37a), faz referência à publicidade da Lugolina. O remédio do Dr. Eduardo França era bastante popular no Brasil, comercializado desde 1894. Utilizava em grande parte de seus anúncios impressos rostos de quatro mulheres anunciando, cada uma delas, as sílabas do nome do remédio com os dizeres no topo "Diga Conosco" ('Diga Comnosco' no anúncio da primeira década do século passado, figura 37b). A referência torna-se cômica, não só pela ideia que associa a liberdade a um remédio, mas, também, quando constatamos que o medicamento era originalmente voltado para as mais diversas mazelas, até mesmo para a prevenção da sífilis, ou um "preservativo das doenças secretas".

No cartaz, a citação ao movimento político durante o Estado Novo aparece na base da composição, onde se lê: "memória à mulher brasileira na vitoriosa luta pela anistia geral - 1945".

⁵² As semelhanças do governo brasileiro com os governos fascistas que se tornaram inimigos foi um dos fatores dessa crise. Um resumo dos acontecimentos da época é listado por Souza (2009, p.4): "Estabelecimento de relações diplomáticas com a União Soviética; o fim da censura à imprensa; o I Congresso dos Escritores; a semana pró-anistia; a convocação de eleições e a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial".



Figura 37a - Cartaz "Saia da sombra diga conosco", 1975. Fonte: Sacchetta, 2012, p.76.

Figura 37b - Anúncio de Lugolina, [191-]. Fonte: Agência Nacional de Vigilância Sanitária, 2008, p.46.

Referências a personagens populares, muitas vezes já associados com a crítica ao governo, também eram encontrados em cartazes do movimento pela anistia. Graúna, Zeferino e Bode Orelana, personagens de Henfil⁵³ (1944-1988) que eram recorrentes no jornal "O Pasquim", encaram o observador do cartaz da figura 38. A sempre faminta Graúna, com seu corpo sintético, praticamente um ponto de exclamação em diagonal, tem o olhar raivoso. Zeferino segura o balde de tinta que o letrado Bode Orelana acabou de usar para escrever em letras garrafais: ANISTIA! Os personagens encaram o leitor do cartaz, indignados, com os braços na cintura, parecendo reforçar a expectativa de uma reação.

Além do uso do ponto de exclamação, o próprio resultado plástico da palavra "anistia" já conota urgência. As letras foram desenhadas com pinceladas grossas e dialogam com os grafites e pichações feitos às pressas, que ocupam os muros das cidades com protestos e palavras de ordem. Os pingos escorrendo da tinta ainda fresca possibilitam pensar na atualidade do significado, tratando o termo como algo sempre presente, essencial a qualquer época. O ponto de exclamação transforma a palavra em um imperativo, uma ordem a todos os leitores.

⁵³ Henrique de Souza Filho, conhecido como Henfil, foi um cartunista e jornalista mineiro de Ribeirão das Neves, foi atuante em movimentos sociais e políticos no Brasil, principalmente durante a ditadura militar. É irmão do sociólogo Herbert José de Sousa, o Betinho (1935-1997). Além dos personagens mencionados, foi também criador dos frades (Fradim) Cumprido e Baixim e Ubaldo, o paranóico. Escreveu alguns livros como o "diário de um cucaracha" (1976) e "Henfil na China" (1980).

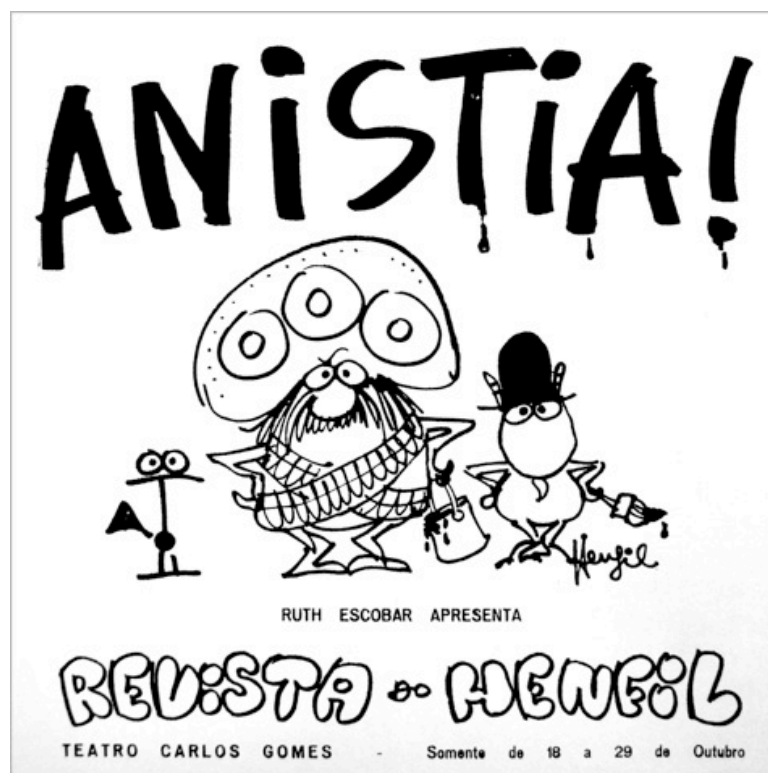


Figura 38 - Cartaz da peça "Revista do Henfil", 1978.
Fonte: Sacchetta, 2012, p.84

Esse cartaz foi utilizado como publicidade da peça "Revista do Henfil", que adaptava seus personagens para o teatro. Escrita por Henfil e Oswaldo Mendes, a peça foi produzida por Ruth Escobar que, dentre suas ações na militância política, cedeu o espaço de seu teatro para a reuniões do Comitê da Anistia Internacional e para o I Congresso Nacional pela Anistia.

Embora as críticas dos personagens estivessem relacionados ao tema, a maneira como o material gráfico foi elaborado transformou definitivamente o cartaz da peça em parte da campanha pela Anistia.

Em contraste com a associação mais direta aos temas visuais nacionais, o cartaz alemão de 1978 (figura 39), destaca a duração de 14 anos da ditadura no Brasil e pede a anistia geral. Uma ampulheta esquematizada utiliza sangue no lugar da areia, e as letras na parte superior reforçam a ideia de ritmo com pequenos deslocamentos nas linhas de texto, como num "tic-tac" de relógio. De maneira bem sintética, influência clara do *Plakatstil* mencionado anteriormente, a linguagem gráfica destaca a ideia de passagem do tempo associada à violência. Mesmo com a ausência de uma referência visual mais evidente e o texto em alemão, a palavra *Brasilien* escrita em letras garrafais no topo do cartaz ajuda na interpretação textual para os leitores de outras línguas.



Figura 39 - Cartaz alemão de campanha pela anistia no Brasil, 1978.
Fonte: Sacchetta, 2012, p.25

Os trabalhos do Atelier Populaire, realizados durante os eventos de maio de 1968 na França, estão entre os mais citados nos textos que descrevem a produção de cartazes de protesto. McQuinston (1993, p.54-55) destaca, desse grupo, a experiência de produzir materiais gráficos de forma conjunta entre trabalhadores e estudantes e a urgência com que eram desenvolvidos. O início das atividades ocorreu a partir do dia 14 de maio de 1968, quando estudantes ocuparam as oficinas de gravura da Escola de Belas Artes da Universidade de Paris e ficaram lá por 50 dias, até 27 de junho, quando foram retirados pela polícia.

Além da proposta da Teoria Crítica da Tecnologia, discutida anteriormente, Andrew Feenberg, que estudou na Universidade de Paris entre 1967 e 1968, é co-autor com John Freedman do livro "When poetry ruled the streets" (2001), sobre os eventos daquele ano. Afora os textos que descrevem os acontecimentos, reúne documentos traduzidos para o inglês e é ilustrado com reproduções de cartazes do período. Dentre os documentos traduzidos, consta o material específico do Atelier Populaire/People's Studio, assinado pela Aliança de Estudantes e Trabalhadores e publicado originalmente no periódico "Cahiers du mai" (FEENBERG; FREEDMAN, 2001, p.139-145). Feenberg (2009) também publicou um artigo

no qual descreve brevemente os diversos grupos políticos envolvidos naquelas manifestações na França a partir de panfletos da época. É importante ressaltar que o livro "Direito à cidade" de Lefebvre foi publicado originalmente nesse período, e a própria noção de cidade como lugar de encontro em oposição à segregação e divisão espacial ligada aos interesses do capitalismo moderno é influenciada e influencia esse contexto.

Os participantes do Atelier Populaire trabalhavam na mobilização social de forma coletiva, organizados por causas em comum, tais como uma nova perspectiva na educação e melhores condições de trabalho. As assembleias nas oficinas não tratavam apenas de elaborar o visual do cartaz, mas, também, realizar a discussão política dos temas a serem abordados. A produção desses cartazes tornou-se referência importante no que diz respeito às suas soluções visuais, além da discussão promovida pelas técnicas de criação através da ação direta, de forma colaborativa. Ou ainda, como escreve Chico Homem de Melo (2006, p.32) sobre o grupo: "O sonho de uma sociedade igualitária manifestava-se portanto nas próprias condições de produção do design".

A linguagem visual desses cartazes era bastante simples, geralmente impressos em apenas uma cor, com letras desenhadas, silhuetas. Além de estar relacionadas com as limitações técnicas da serigrafia também tinham um efeito visual que remetia à ideia de contestação, na medida em que contrastava com a publicidade colorida e com as imagens fotográficas. O grupo produziu cerca de 350 cartazes, com uma tiragem total aproximada de 600 mil exemplares (FEENBERG; FREEDMAN, 2001, p.139).

Bárbara Szaniecki (2007) escreve sobre o assunto:

A produção do Atelier Populaire é realizada de forma coletiva e democrática, radicalmente horizontal, e destina-se a toda a sociedade, isto é, aos estudantes e seus professores, aos trabalhadores e seus patrões, aos cidadãos e seus dirigentes. A indefinição dos planos e a fusão das formas refletem seu anseio pela ausência de hierarquia na produção. (SZANIECKI, 2007, p.84)

Uma exposição no Centro Cultural São Paulo (CCSP), durante os dias 24 de maio e 17 de junho de 2018, intitulada "É proibido não colar cartazes", evidencia a influência desses cartazes. A exposição foi resultado de uma recriação dos cartazes franceses em serigrafia e tipografia. No texto de descrição da exposição, lemos:

O espírito dos protestos de 68 ainda reverbera e se mantém atual. Cinquenta anos depois, em 2018, as lutas mudaram, as pautas e os atores se diversificaram, mas a insatisfação continua a irromper, explosiva, nos momentos em que os inconformados e sonhadores se sentem excluídos, ludibriados, golpeados por autoridades e forças ilegítimas (CCSP, 2018).

As referências diretas também foram identificadas durante o registro de campo, anos antes dessa exposição. A imagem do policial prestes a espancar alguém do cartaz do Atelier Populaire (figura 40a) é apropriada e somada a outras referências (figura 40b), como as letras "SS" da *Schutzstaffel* e trechos da letra "Acorda Amor", famosa música de Chico Buarque de 1974, que originalmente se referia à repressão durante o período da ditadura militar no Brasil. Altera, no entanto, a frase "sonhei que tinha gente lá fora" por "sonhei que repetia a história". No contexto do cartaz, o pastiche se justifica pela última frase: trata-se de remeter a diversos períodos históricos e países, a Alemanha Nazista, a França dos movimentos de 68, o Brasil da ditadura e a ideia de repetição no contexto brasileiro de 2016.



Figura 40a - Cartaz do Atelier Populaire de 1968. Fonte: McQuinston (1993, p.55).

Figura 40b - Cartaz fotografado na Avenida Paulista em São Paulo. Fonte: Foto do autor, 2016.

Além da temática propriamente contestatória no âmbito político, a linguagem visual também era experimentada de forma que pode ser considerada crítica àquele vinculado com o das grandes corporações, da publicidade e da propaganda hegemônica. Se considerarmos que nos anos 1950 e 1960 o Estilo Internacional era predominante no discurso oficial do design⁵⁴, com qualidades associadas com o rigor e a precisão (CARDOSO, 2004), é importante destacar que foi nessa mesma época que surgiram escritórios como o "Push Pin Studio" em 1954 de Nova York, de Milton Glaser e Seymour Chwast, que não tinham receio da

⁵⁴ De fato, até nos dias atuais, a noção bastante influente de que o designer é alguém que aborda racionalmente um problema, em nome de um interesse corporativo (cliente) e produz uma solução funcional, faz parte do ideário do Estilo Internacional ou Estilo Suíço (ESKILSON, 2007).

ornamentação, e, desde 1952, Henryk Tomaszewski (1914-2005) já lecionava na escola de Belas Artes de Varsóvia, apenas para citar dois exemplos conhecidos que exigem uma análise crítica em relação ao que seria o ideal nos cartazes.

O cartaz "End the bad Breath" (Acabe com o mau hálito) de Seymour Chwast (figura 41a) era ao mesmo tempo uma crítica ao governo intervencionista norte-americano e uma sátira aos slogans da publicidade. Ao invés de um "Uncle Sam" de 1917 que solicitava um novo recruta (figura 41b), com olhar sério, esse com olhos arregalados escancara a boca com feixes que saem dele como rastros estilizados de uma explosão. No lugar dos dentes observamos casas sendo bombardeadas por aviões que rodopiam dentro da boca. O hálito que emana das bocas desses discursos não era apenas ruim, era destrutivo e nenhum creme dental será suficiente para contornar o problema.



Figura 41a - Cartaz "End Bad Breath" de Seymour Chwast, 2004 (1967).

Fonte: < <https://www.anotherposterforpeace.org/>>. Acesso em 09 de outubro de 2016.

Figura 41b – Cartaz "I want you for U.S. Army" de James Montgomery Flagg, 1917.

Fonte: McQuinston (1993, p.20)

Embora o cartaz tenha sido produzido originalmente em 1967, no contexto da guerra do Vietnã, uma reedição com distribuição digital foi realizada em 2004, dessa vez nos protestos contra a guerra do Iraque, comprovando a persistência do tema.

Tomaszewski, um dos principais nomes da já mencionada "Escola Polonesa de Cartazes", diria que a ideia era mudar nos cartazes as imagens de "ver" pelas imagens de "ler". Este cartazista indica dessa maneira uma relação de contemplação e de tempo diferente daquela já mencionada anteriormente, atrelada à eficiência e à velocidade acelerada com que os transeuntes se deslocam pela cidade.

O alcance desses cartazes poloneses era internacional, sendo que através de exposições e revistas que os reproduziam, e diante da qualidade pictórica de grande parte desses trabalhos, esses eram notavelmente influentes. No Brasil, por exemplo, podemos mencionar a VII Bienal de São Paulo de 1963, onde cartazes de Tomaszewski, como o da figura 42, assim como de diversos outros poloneses como Jan Lenica, Roman Cieslewicz, Waldemar Swierzy, Josef Mroszczak e Wojciech Zamecznik foram expostos na seção polonesa (Catálogo da VII Bienal de São Paulo, 1963).



Figura 42 - Cartaz de Henryk Tomaszewski de 1959, exposto na VII Bienal de São Paulo em 1963.
Fonte: Quernec, 2002, p. 185.

Neste exemplo, o cartaz promove uma exposição do escultor inglês Henry Moore na Polônia, em 1959. Mesmo que bastante objetivo em seu tema, com destaque para a palavra "MOORE" no centro da composição, utiliza de forma livre a tipografia, com o desenho das letras "esculpidas" ou "recortadas", com uma mistura de linhas retas e curvas irregulares. A segunda letra "o", a letra do meio da palavra "Moore", serve como base para a foto de uma escultura. A potencial simetria é quebrada: a letra que serve de suporte para a foto é maior que as outras, porém, parece ceder para baixo com o peso da escultura. Logo ao lado direito lemos outros detalhes do propósito do cartaz (Wystawa rzezb Henry Moore'a/Exposição de esculturas de Henry Moore) em letras pequenas, com as palavras desalinhadas dentro de um retângulo preto, sugerindo quase uma dança. O equilíbrio na composição não é abandonado: no lado esquerdo um retângulo cinza fino está abaixo das letras, como uma sombra estilizada projetada da escultura.

Uma delimitação clara entre cartazes de protesto e os promocionais, ligados a uma produção mais próxima da publicidade, também não são rígidos. As ideias de legibilidade e

eficiência comunicativa associada aos cartazes discutidos anteriormente não pareciam ser uma grande preocupação para a criação de uma parcela desses artefatos, bastante influente na história canônica do design. Os cartazes psicodélicos, principalmente do final dos anos 1960 (figura 43), tinham uma clara influência do Art Nouveau (WEILL, 2010), de cartazistas como Gisbert Combaz (1869-1941), mas também de outras referências importantes do design.

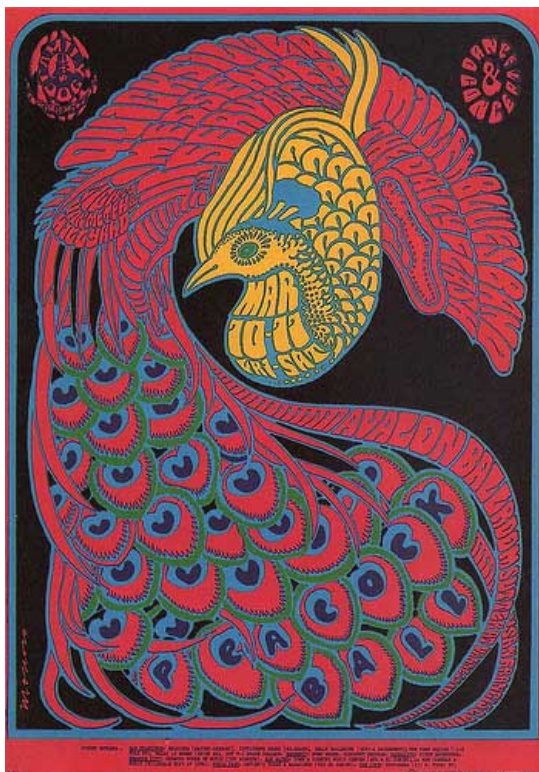


Figura 43 - Cartaz de Victor Moscoso "Quicksilver Messenger Service, Avalon ballroom", 1967.
Fonte: <<http://www.everystockphoto.com/photo.php?imageId=15420915>> Acesso em 05 de março de 2016

Victor Moscoso, por exemplo, foi aluno de Josef Albers, ex-professor da Bauhaus, quando este ministrava aula na Universidade de Yale. Grande parte de seus cartazes desafiavam a legibilidade, exigiam um esforço para decifrar suas informações textuais.

Sobre as mudanças ocorridas no âmbito do design no final dos anos 1960, Hollis afirma que elas "advinham mais comumente de fatores culturais e políticos do que de mudanças tecnológicas" (HOLLIS, 2001, p.194), mesmo indicando a importância da fotocomposição nos resultados de diversos impressos da época, particularmente de revistas "underground"⁵⁵ (*ibid*, p.196-198).

Assim como no cartaz de promoção da peça Revista do Henfil, a contestação social também aparece no cartaz de 1966 (figura 44), mesmo que sua função não seja

⁵⁵ "Underground" segundo Hollis (2001, p.196) era um termo ligado à oposição aos padrões conservadores vigentes, principalmente por jovens de classe média dos anos 1960, que adotaram valores culturais e posições políticas alternativas.

exclusivamente a do protesto. Neste trabalho de 1966-1967, os irmãos Archie Boston e Brad Boston aparecem lado a lado na foto, com uma placa escrito “for sale” (a venda) em seus pescoços, remetendo ao comércio de escravos. O fato deles serem designers negros é utilizado como uma provocação às questões raciais no Estados Unidos, em plena época de luta pelos direitos civis no país. As características listadas abaixo da foto misturam aspectos físicos, como peso e altura, com o tipo de trabalho que eles oferecem, relacionados com design gráfico. Este cartaz faz parte de uma série de 10 modelos que foi produzida até 1982 (SANDHAUS, 2014, p.260).

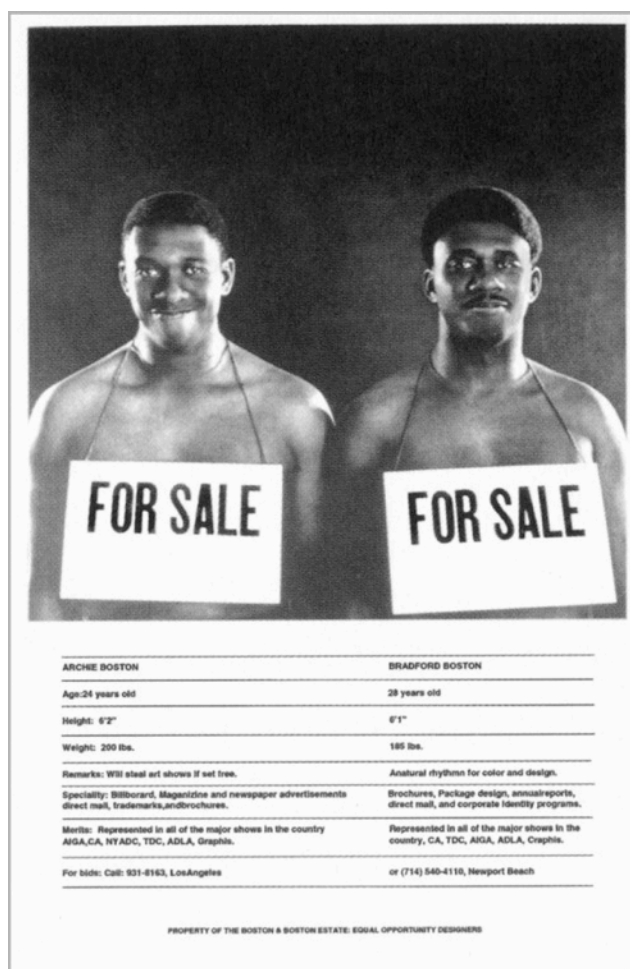


Figura 44 – Cartaz “For Sale” do escritório de design Boston&Boston.
Fonte: Sandhaus, 2014, p.260.

Além dos mais conhecidos cartazes americanos e europeus, podemos identificar uma rica associação de referências e soluções criativas em cartazes de nacionalidades diversas, onde exemplos canônicos são apropriados e recontextualizados. Um cartaz anti-guerra japonês "No more Hiroshimas!" (Chega de Hiroshimas!) de Hirokatsu Hijikata de 1968

(figura 45a), apesar do elemento central figurativo, nos faz lembrar uma obra da Op-art⁵⁶, possui similaridade formal com o recurso de repetição do cartaz "Dia da Guerrilha Heróica" do mesmo ano de Tony Evora (ou Elena Serrano)⁵⁷ para a OSPAAL (Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina) de Cuba (figura 45b), e também com o mote do cartaz da artista alemã Käthe Kollwitz (1867-1945)⁵⁸, "Nie wieder Krieg" (Chega de Guerra) de 1924 (figura 45c), mesmo que sua linguagem visual seja bem diferente no último caso.



Figura 45a, 45b e 45c - Cartazes "No more Hiroshimas!" de Hirokatsu Hijikata, "Dia da Guerrilha Heróica" de Tony Evora, ambos de 1968 e "Nie wieder Krieg" de Käthe Kollwitz de 1924.
Fonte: Barnicoat, 1972 p.236; McQuinston, 1993, p.88; Barnicoat, 1972, p.243

Os cartazes cubanos, como o da figura 45b, são considerados, juntamente com a produção do Atelier Populaire, uma das principais referências para os cartazistas que produziam materiais de contestação a partir dos anos 1960 (McQUINSTON, 1993, p.37-38). Eles eram utilizados tanto internamente em Cuba, como para promover o socialismo em outros países através da distribuição da OSPAAL.

⁵⁶ Op-Art (optical art) ou Arte Op geralmente envolve obras que estimulam a sensação de movimento, a partir da repetição de elementos. Essencialmente formal e abstrata, as obras buscam uma "sensibilidade pura" (REICHARDT, 1991, p.170) Nesse sentido, pode se dizer que esse cartaz é seu oposto.

⁵⁷ Existe uma divergência de autoria desse cartaz na literatura. Em Hollis (2001, p. 195) o cartaz é atribuído à Tony Evora e em Meggs (2009, p.577) para Elena Serrano. Em McQuinston (1993, p.88) o cartaz é indicado apenas como produção da OSPAAL.

⁵⁸ Kollwitz é uma gravurista e escultora famosa por seus trabalhos de temática social. Já em 1898, seu trabalho sobre a greve dos tecelões da Silesia, parte de uma série que iniciou em 1893 (A Rebelião dos Tecelões), foi premiado na Grande Exposição de Arte de Berlim (DOWNING, 2004, p.219). Dentre os temas que ela abordou destacam-se a situação das mulheres e a maternidade, o desemprego e a paz, tema central após os traumas da Primeira Guerra Mundial, conflito em que perdeu um de seus filhos. Foi a primeira mulher a se tornar membro da Academia de Belas Artes da Prússia, sendo expulsa pelo nazismo em 1933.

Na Ásia, em um exemplo mais recente, podemos citar o cartaz do chinês Badiucao (Figura 46), associando os eventos de mobilização em Hong Kong a partir de setembro de 2014 a favor de uma condução política democrática, o movimento conhecido como 'Umbrella Revolution' ou 'Occupy Central Movement', com a famosa manifestação de resistência registrada na Praça Tiananmen (Paz Celestial), em Pequim. Na ocasião da foto na capital chinesa, 5 de junho de 1989, Hong Kong ainda era administrado como Colônia Britânica. Logo, esse cartaz faz uma ligação entre o evento em prol da democracia daquele ano com os movimentos mais recentes, destacando a atual condição de Região Administrativa Especial Chinesa de Hong Kong. 'Umbrella Revolution' se refere aos guarda-chuvas manuseados pelos manifestantes para se proteger do gás lacrimogêneo e spray de pimenta utilizado pela repressão das manifestações (McQUISTON, 2015, p.98).

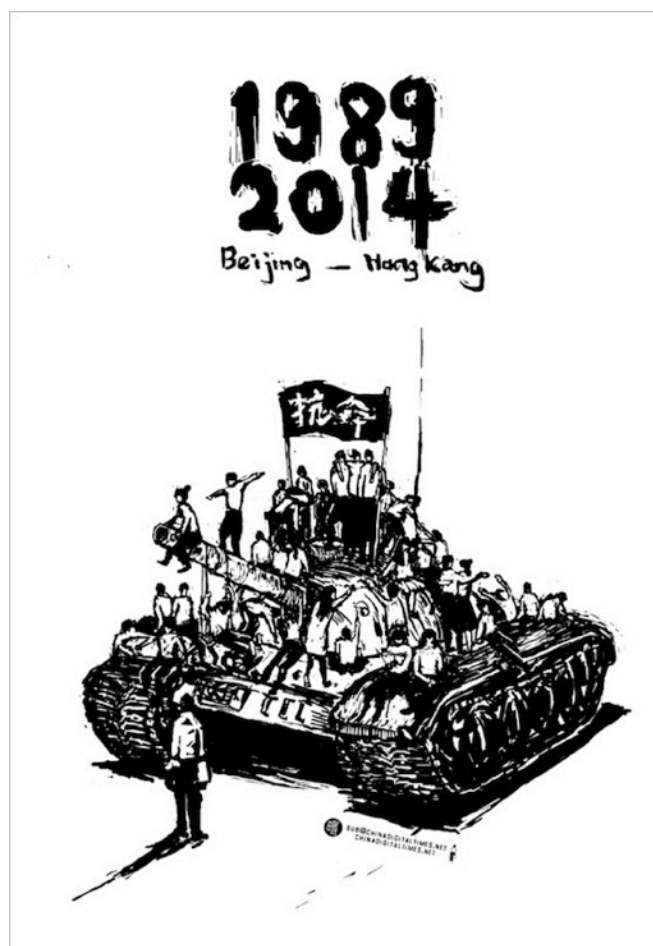


Figura 46 - Cartaz 1989-2014 de Badiucao, 2014.

Fonte: <<http://chinadigitaltimes.net/2014/09/>> Acesso em 05 de março de 2016

Nesse exemplo os manifestantes ocupam também o tanque, de forma que o protesto solitário anterior é, desta vez, acompanhado por um grande grupo. Este carrega uma bandeira onde está escrito 抗命 (kangmin / desobediência), palavra bastante utilizada nas

manifestações, se referindo à desobediência civil e também ao fragilizado direito de protesto. Badiucao é um artista e cartunista político chinês, nascido em Shanghai, mas que mora na Austrália. Ele não revela seu nome verdadeiro por questões de segurança. O cartaz foi feito para o jornal China Digital Times, onde é colaborador. Em entrevista cedida para o jornal⁵⁹, afirma que sua maior influência estilística é da artista alemã mencionada anteriormente, Käthe Kollwitz. Ressalta-se que na China existe uma longa tradição de cartazes de protesto, os Dazibao, cujas origens são anteriores à Revolução de 1949. Os Dazibaos, que significam literalmente “cartaz com letras garrafais”, são geralmente produzidos artesanalmente e são amplamente utilizados na China. Esse tipo de cartaz tinha o direito de circulação assegurado por lei até 1980, quando Deng Xiaoping alterou a legislação.

Cartazes contra o Apartheid na África do Sul foram produzidos em diversos países. Um exemplo do próprio país é apresentado na figura 47, de 1986⁶⁰, que faz referência a uma política de segregação urbana no país africano, o "Group Area Act" (Lei de agrupamento por área, em tradução livre), promulgado em 1950, e que ficou em vigência até 1991.

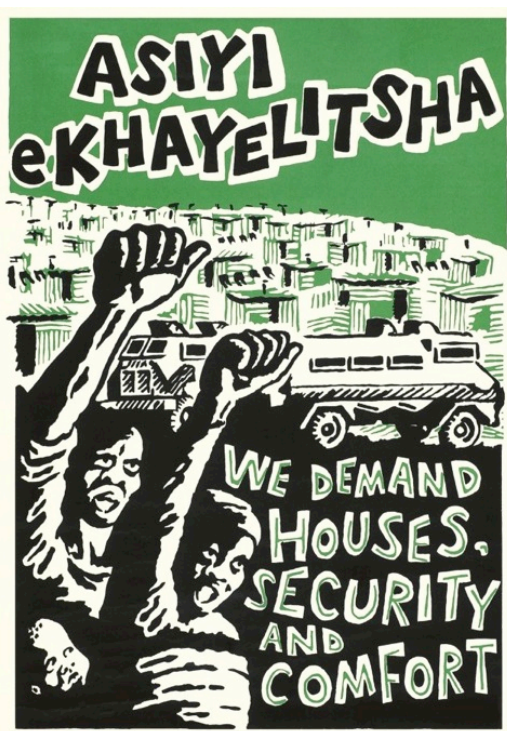


Figura 47 - Cartaz "Asiyi eKhayelitsha" de Jonathan Shapiro, 1986.
Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/142350/>> Acesso em 05 de março de 2016.

⁵⁹ Disponível em <<http://chinadigitaltimes.net/2013/12/ten-question-badiucao%E5%B7%B4%E4%B8%A2%E8%8D%89/>> Acesso em 13 de fevereiro de 2017.

⁶⁰ Este cartaz possui uma divergência de datas, dependendo da fonte. Optou-se pela data indicada no livro de McQuinston (1993, p.75). No sítio eletrônico do MoMA (Museum of Modern Art / Nova Iorque), o cartaz é datado de 1983, ano em que Khayelitsha ainda era um projeto a ser implantado.

Nele podemos ler "Asiyi eKhayelitsha" (Nós não vamos para Khayelitsha), área anunciada pelo ministro Piet Koornhof em 1983, na Cidade do Cabo. Este foi um dos últimos grandes projetos de implementação do "Group Area Act" no país. Em 1985, muitos habitantes da cidade foram forçados a se mudar para Khayelitsha, tema específico deste cartaz de resistência.

O trabalho de Jonathan Shapiro (Zapiro)⁶¹ foi produzido para o United Women's Organization (UWO) e impresso pelo Community Arts Project, na Cidade do Cabo, em duas cores, verde e preto. Este é um raro exemplo onde foi citada a autoria do cartaz⁶² no contexto de crítica e resistência ao apartheid no próprio país, uma vez que os responsáveis pela criação desses impressos poderiam ser perseguidos, presos ou mesmo assassinados. Segundo McQuinston (1993, p.74), os materiais gráficos foram importantes nos movimentos contra o apartheid, para promover a mobilização social, anunciando encontros, rememorando eventos importantes de resistência e dando visibilidade à revolta e determinação da população.

Além do título, escrito em Xhosa, uma das línguas oficiais do país, abaixo podemos ler em inglês "we demand houses, security and comfort" (exigimos casas, segurança e conforto), que por si só, pelo seu oposto, denuncia as condições da remoção promovida pelo governo. O desenho mostra um homem e uma mulher com os braços levantados em riste, e gritando, protestando. Uma criança observa a movimentação. Ao fundo, carros blindados e uma paisagem de casas muito simples, que nos lembra as construções de favelas.

Parisa Tashakori é uma designer iraniana. Nascida em Teerã, é um dos raros exemplos do Oriente Médio mencionados na literatura (MCQUINSTON, 2015). Seus trabalhos já foram expostos em diversos países (França, Itália, Polônia, Bolívia, México dentre outros) e é uma designer reconhecida em seu país (OSSERVATORIO INTERNAZIONALE DI DESIGN, 2017). A figura 48 é um cartaz da designer que associa os embates bélicos da região com a exploração do petróleo.

⁶¹ Cartunista e designer nascido em 1958 na Cidade do Cabo, formado em arquitetura pela Universidade da Cidade do Cabo. Desde 1983 foi um ativista do "United Democratic Front" (UDF), movimento unificado contra o apartheid na África do Sul.

⁶² No livro de McQuinston (1993), não é mencionada a autoria do cartaz. Zapiro foi indicado no sítio eletrônico do MoMA <<https://www.moma.org/collection/works/142350?locale=de>>, provavelmente em um momento posterior, uma vez que o autor já havia sido preso nos anos 1980. A obra fez parte da exposição "Impressions from South Africa, 1965 to Now" neste museu (23 de Março – 14 de Agosto de 2011).

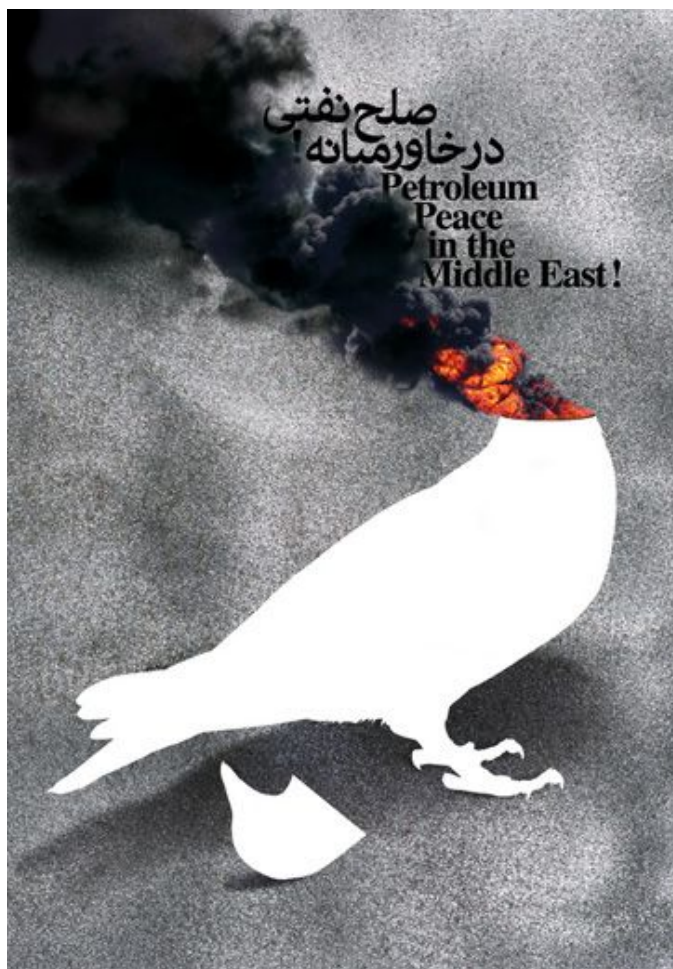


Figura 48 - Cartaz "Petroleum Peace in the Middle East!" de Parisa Tashakori, 2011.
Fonte: Osservatorio internazionale di design, 2017.

No cartaz bilíngue (iraniano e inglês) lemos "Petroleum Peace in the Middle East!", sendo a mensagem bastante objetiva. Mesmo sem a informação textual, a designer opta por utilizar uma iconografia que nos remete aos temas do cartaz, permitindo uma interpretação igualmente clara. A silhueta de uma pomba branca está decapitada e de seu interior saem chamas e fumaça que logo associamos com as labaredas de poços de petróleo. O fundo do cartaz passa a sensação de poluição intensa, resultado típico desse tipo de extração.

No Canada, o evento "Carnival against Capitalism" em 20 de Abril de 2001 em Québec, utilizou como uma das formas de promoção o cartaz da Figura 49. Foi produzido pelo grupo "Anti-Racist Action" de Toronto e pela CLAC (Convergence des Lutes Anti-Capitalistes) de Montreal.

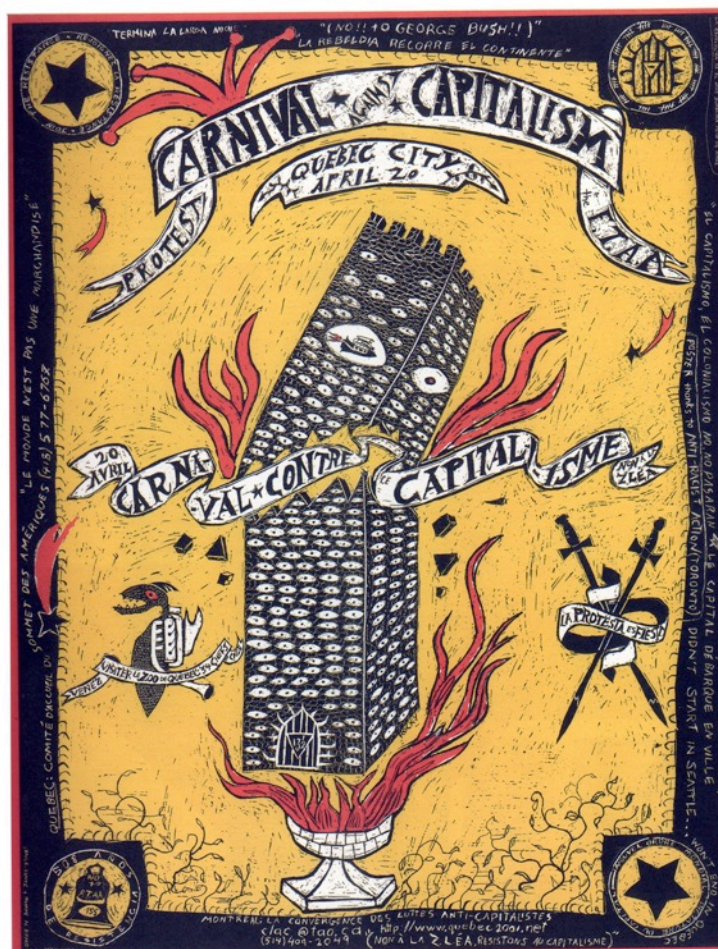


Figura 49 - Cartaz Carnival Against Capitalism do artista Rocky, 2001.
Fonte: McQuinston, 2004, p.52.

O evento foi motivado pela pauta do acordo de zona de livre-comércio ALCA (Área de Livre Comércio das Américas ou FTAA/ Free Trade Area of Americas), que envolvia 34 países da América, que foi discutido na 3ª Cúpula das Américas, na mesma data, em Québec. Embora a proposta tenha sido encaminhada na 1ª reunião da Cúpula, em Miami em 1994, foi durante as negociações na cidade canadense que ela recebeu maior atenção. A principal crítica a esta proposta é de que ela beneficiaria em grande medida os países mais ricos, notadamente os Estados Unidos. Os protestos contra esse tratado foram intensos na época, com 400 pessoas presas e 120 feridos. Organizações de Direitos Humanos condenaram a violência policial na ocasião contra a manifestação pacífica (McQUINSTON, 2004, p.50).

O cartaz trilingue (inglês, francês e espanhol) tinha em sua imagem central uma torre, com olhos em todo o entorno, em chamas, rachada, caindo. O cartaz produzido em março de 2001, parece antecipar as imagens que marcariam os eventos em 11 de setembro do mesmo ano, quando as torres gêmeas do World Trade Center, em Nova Iorque, seriam derrubadas.

A diagramação e os desenhos menores fazem referência a ilustrações medievais, com espadas, flâmulas e escudos. Essa referência é pertinente à imagem que nos remete ao sistema de segurança dos locais onde aconteciam as reuniões da Cúpula, que foi isolada por uma cerca de 3 metros, feita de concreto e arame.

O impresso todo possui uma linguagem artesanal, como uma gravura. As letras são desenhadas, mantendo a gestualidade dos traços. Sobre a palavra “Carnival”, um chapéu de bobo da corte nos remete à ideia do carnaval, do lúdico e da troca de personagens, onde o rei é o bufão. Na moldura, parte dos textos parece intervenções gráficas. Em uma delas podemos ler: “El capitalismo, el colonialismo no, no pasaran”.

Os exemplos anteriores possuem temas ligados aos movimentos sociais importantes de seus respectivos países e épocas e demonstram brevemente o uso de cartazes como parte das manifestações de contestação e mobilização política. No próximo exemplo, fotografado na Rua Augusta, em São Paulo, a própria legitimidade e legalidade dos cartazes é tema da figura 50.

O cartaz apenas tipográfico, com letras que remetem à tipografia feita com estêncil, declara: “Vandalismo é viver em uma cidade cinza”, invertendo a noção de que esses artefatos gráficos são indesejáveis ou mesmo criminosos. O cartaz é assinado pelo projeto “@olhealua”, focado na produção de cartazes com textos de conteúdos variados, geralmente relacionados com poesias ou protestos.

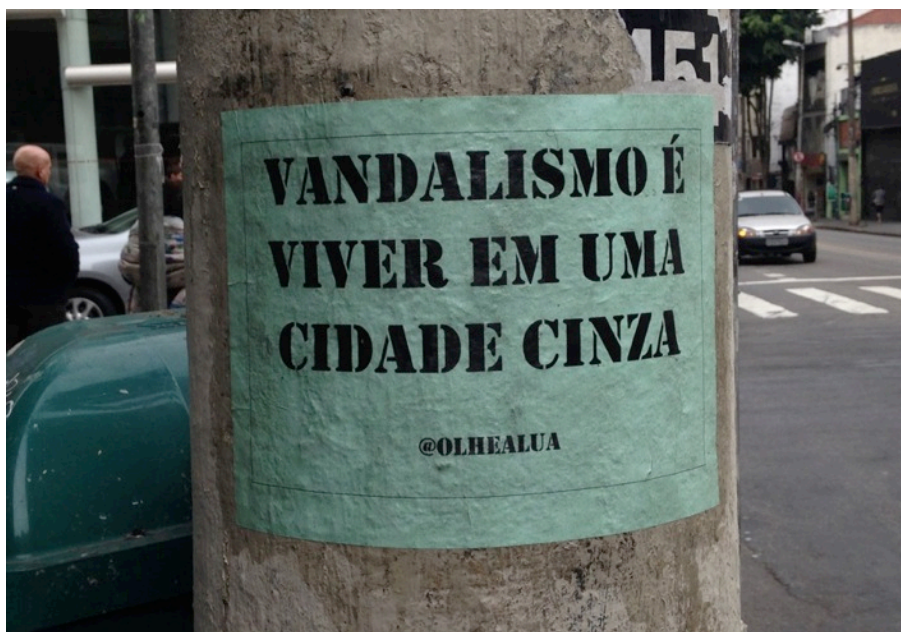


Figura 50 - Cartaz "Vandalismo é viver em uma cidade cinza"
Fonte: foto do autor, 2016.

Os cartazes de protesto estão inseridos em um circuito não só contestatório em seus conteúdos, como também em seus meios de circulação. Sobre a dinâmica social que permeia a recepção das imagens, cita-se Ana Maria Mauad:

Essa situação varia historicamente, desde o veículo que suporta a imagem até a sua circulação e consumo, passando pelo controle dos meios técnicos de produção cultural, exercido por diferentes grupos que se enfrentam na dinâmica social. Portanto, se a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação, e a hegemonia social faz com que a imagem da classe dominante predomine, erigindo-se como modelo para as demais (MAUAD, 2005, p.142).

O direito ao protesto faz parte do direito à cidade, talvez de uma "história bagunçada". Suas ações, seus suportes, cores e formatos são sempre contingenciados pelos aspectos políticos, valores culturais e condições materiais.

5 CARTAZES NAS MARGENS: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

Nos capítulos anteriores, aproximamos conceitualmente a produção desses cartazes com a noção de produção do espaço de Lefebvre e da Teoria Crítica da Tecnologia de Feenberg. Essas abordagens foram consideradas na medida em que a análise destaca a configuração do espaço e dos discursos tecnológicos a partir de exemplos contra-hegemônicos, que se apropriam de locais, de linguagens e apresentam alternativas aos limites prescritos de formas de participação política e usos do espaço urbano. Discutiu-se a construção da definição de cartaz, principalmente no campo do design, e a dificuldade de delimitar seus usos, meios de produção, circulação e características visuais. Dessa reflexão, pretendeu-se evidenciar a relação complexa que existe nesse tipo de material gráfico entre os aspectos técnicos e sua historicidade.

Neste capítulo, serão analisados os registros realizados durante a pesquisa, organizados na forma de uma coleção. Entende-se o conceito de coleção nesse trabalho como um conjunto de objetos, selecionados, categorizados com o intuito de estabelecer um agrupamento coerente e significativo sobre a produção de cartazes colocados nos espaços não institucionalizados (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.32).

É uma pesquisa que se volta às questões do cotidiano, do mundo dos objetos familiares e dos acontecimentos diversos. Segundo Lefebvre (1968):

A análise crítica do cotidiano revelará algumas ideologias e o conhecimento do cotidiano compreenderá uma crítica ideológica e, bem entendido, uma auto-crítica perpétua. (...) Será simultaneamente polêmica e teórica. De resto, quer como reflexão sobre uma realidade parcial da vida social - a quotidianidade - e porque considera como reveladora essa realidade parcial, a análise não poderá passar de algumas teses e hipóteses sobre o conjunto da sociedade (LEFEBVRE, 1968, p. 42-43)

Esse processo analítico foi dividido em dois momentos. A primeira parte, chamada de análise geral da coleção, aponta a coerência dos temas identificados e utilizados posteriormente como categorias, assim como uma aproximação entre a maneira como as características visuais são utilizadas nesse meio e apropriadas como forma de manifestação crítica da relação dos cidadãos com a cidade.

Na segunda parte, alguns dos itens da coleção serão analisados mais atentamente, elencados como uma parcela representativa de estratégias, temas e linguagens que os cartazes utilizam. Dessa maneira, foi possível discutir a complexidade e diversidade de assuntos e abordagens textuais e visuais desses artefatos, além de algumas particularidades sobre os locais e circunstâncias de sua distribuição.

Com esse viés, pretende-se deixar mais claros alguns aspectos que Mauad (2005) destaca em suas considerações sobre o que aprendemos com as imagens:

A imagem decalca-se em nosso pensamento como sombras, duplos, projeções, representações, mensagens para sempre ou por um instante na memória, imediatamente ou a longo prazo, como se pensar fosse ver e ver fosse também pensar, numa circularidade difícil de interromper. Reside aí a possibilidade de se conhecer por meio das imagens (MAUAD, 2005, p.172).

A produção e circulação desses cartazes são um contraponto aos suportes de comunicação institucionalizados e constituem uma forma de ação direta e apropriação da cidade, ou usando a perspectiva lefebvriana, uma das dimensões da produção do espaço.

5.1 PREPARATIVOS: ANTES DA ANÁLISE GERAL DA COLEÇÃO

A finalidade da análise geral da coleção foi identificar qualidades plásticas generalizáveis e temas recorrentes no conjunto de 500 cartazes e facilitar a escolha de exemplos referenciais do total, construindo uma série representativa da coleção para análises posteriores. Com as categorizações não se pretende apontar esquemas definitivos, mas possibilidades de interpretações.

5.1.1 *Locais dos registros fotográficos*

Os registros, em sua grande maioria, foram feitos de forma recorrente em alguns pontos das cidades, em suas áreas centrais.

As regiões centrais concentram maior aglomeração e trânsito de pessoas, além de serem os principais locais de realização das grandes manifestações públicas. A circulação de pessoas no centro representa o encontro de diversos grupos que habitam locais espalhados pelas metrópoles. Ressalta-se que isso não significa que a colagem dos cartazes esteja restrita às áreas centrais da cidade, apenas representa a delimitação da atual pesquisa.

5.1.1.1 *Região central de Curitiba*

Curitiba é a 8ª maior cidade do Brasil com população estimada para 2018 de 1.917.185 habitantes. Sua área metropolitana abarca 29 municípios, com um total de 3.502.804 habitantes (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE, 2017).

Consideramos a área central de Curitiba aquela que o IPPUC (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba) delimita como regional Matriz⁶³. No documento “Retratos das regionais” de 2013 e o “Plano regional – Matriz” de 2008⁶⁴, apenas o transporte coletivo movimenta 450 mil pessoas por dia útil na área central, sendo que os moradores do bairro Centro, especificamente, representam apenas uma população de 37 mil habitantes⁶⁵. Destaca-se a facilidade de se deslocar até essa área, uma vez que é um ponto de convergência do transporte público.

(...) toda a lógica do sistema de transporte coletivo metropolitano e convencional não integrado prevê plataformas de desembarque em ruas e praças da área central. O restante da Rede de Integrada de Transporte - RIT, também converge ao centro; a partir daí, se articula a outros pontos da cidade (IPPUC, 2008, s/p).

Além da concentração de pessoas durante o dia, é na região central que estão sediados os principais órgãos do poder administrativo do estado e do município, o que justifica parcialmente a recorrência de manifestações, além da presença de vários campi de universidades. Dentre os locais mais comuns para a realização de manifestações, funcionando muitas vezes como uma rota de passeatas, destacam-se a Praça Santos Andrade, Praça 19 de Dezembro (ou Praça do Homem Nu), Praça Nossa Senhora da Salete, próximos às sedes do governo do estado do Paraná e da prefeitura de Curitiba e na região conhecida como “Boca Maldita”, um trecho específico do “calçadão”, na rua Luiz Xavier.

A figura 51 apresenta um mapa simplificado com destaques em pontos de referência na região e nos principais locais onde foram realizados os registros em Curitiba:

⁶³Um decreto municipal, o nº 831/2016, aponta a adoção do modelo de subprefeituras, a princípio, substituindo as 10 administrações regionais. Tal alteração previa um aumento na autonomia de gestão em cada uma das antigas administrações regionais. No entanto, o sítio eletrônico da prefeitura ainda utiliza a antiga nomenclatura no momento da pesquisa (Prefeitura de Curitiba, 2019).

⁶⁴Não foram encontrados dados oficiais mais recentes sobre essas informações especificamente. Ressalta-se, no entanto, que uma boa fonte para a reflexão sobre os temas encontra-se na Lei nº 14.771/2015, que atualizou o Plano Diretor da cidade de Curitiba (IPPUC, 2008). Nele é possível encontrar objetivos e conceitos gerais para a cidade, ainda que não apresente dados quantitativos.

⁶⁵Mesmo se considerarmos todos os 18 bairros da regional matriz do zoneamento da prefeitura, a população é de 205 mil habitantes aproximadamente. Os bairros são: Ahú, Alto da Glória, Alto da XV, Batel, Bigorrilho, Bom Retiro, Cabral, Centro, Centro Cívico, Cristo Rei, Hugo Lange, Jardim Botânico, Jardim Social, Juvevê, Mercês, Prado Velho, Rebouças e São Francisco.

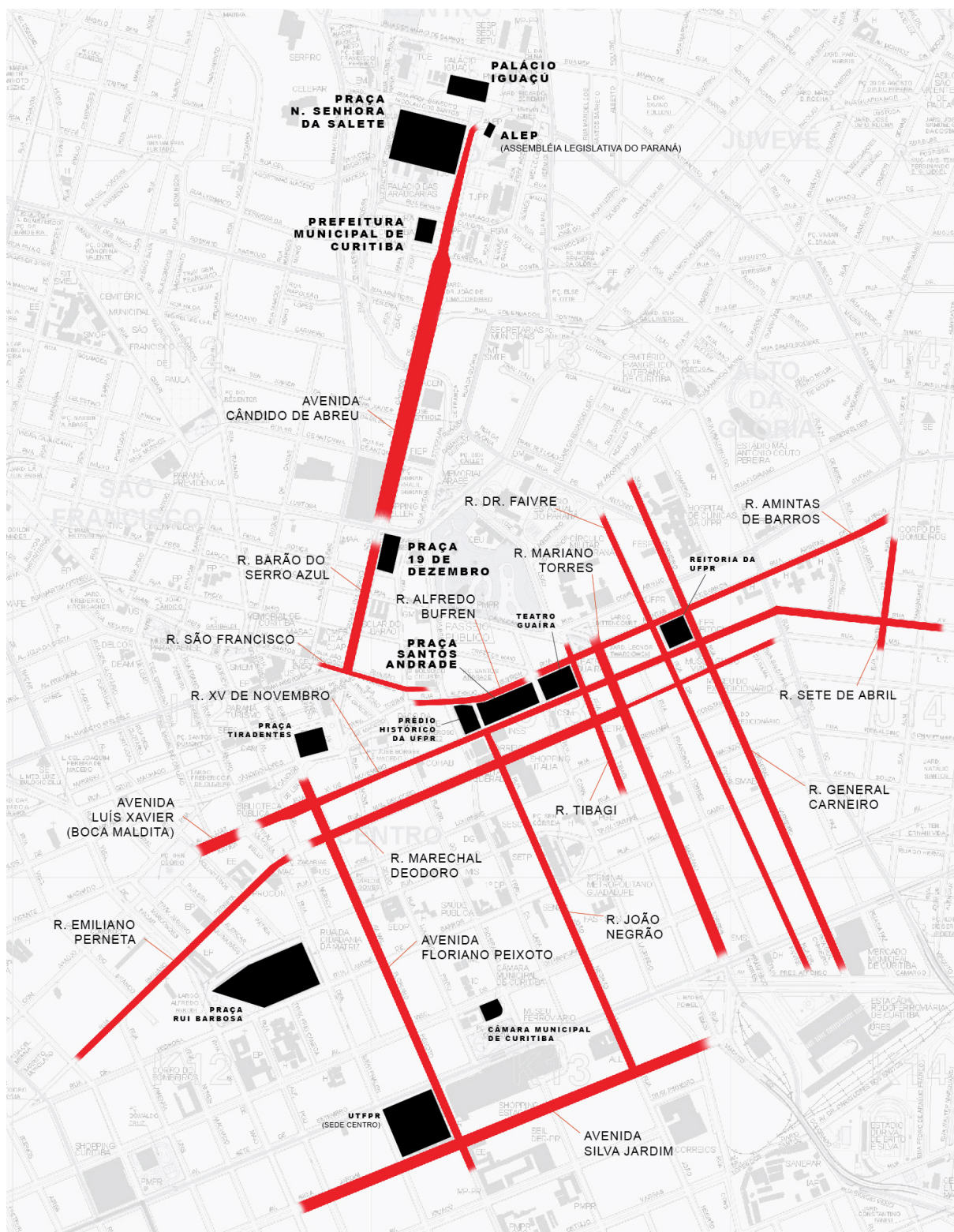


Figura 51 - Mapa simplificado com os principais locais de registro fotográfico em Curitiba.
Fonte: do autor, 2019, baseado em mapa do IPPUC (s/d).

5.1.1.2 Região central de São Paulo

São Paulo é a maior cidade do Brasil, com população estimada de 12.176.866 habitantes e 39 municípios em sua área metropolitana com população de 21.391.624 habitantes (IBGE, 2017).

Apesar da diferença de escala, as características que apontam para a grande circulação de pessoas na região central de diversos lugares da cidade, a concentração de órgãos administrativos públicos e a recorrência de manifestações de protesto são semelhantes a Curitiba. A maioria dos registros de cartazes durante o período da pesquisa foi realizada nas proximidades da Avenida Paulista e da Praça Roosevelt, e nas ruas conhecidas como do “Baixo Augusta”, que contempla as ruas Augusta, Frei Caneca, Peixoto Gomide, entre outras. Outros espaços importantes desse tipo de atividade (concentração para protestos e colagem de cartazes) como o Vale do Anhangabaú e Praça da República, também se encontram na região central. Esta, para os fins dessa pesquisa, corresponde principalmente à área gerida pela subprefeitura (prefeitura regional) da Sé, mas, também, de uma pequena parcela limítrofe da subprefeitura de Pinheiros (zona Oeste)⁶⁶.

Na Avenida Paulista, que se destaca pela quantidade de exemplos registrados da pesquisa, circulam em média 1,5 milhão de pedestres por dia (ASSOCIAÇÃO PAULISTA VIVA, 2012), de maneira que os cartazes voltados para os transeuntes possuem grande visibilidade. Como parte do “Programa Ruas Abertas”, desde 25 de junho de 2016, durante a administração de Fernando Haddad, foi decretado oficialmente o fechamento da avenida para circulação de carros aos domingos e feriados, das 10h às 18h⁶⁷, entre a Praça Osvaldo Cruz e a Rua da Consolação. Esta mudança ampliou a diversidade de pessoas que passam pela região, uma vez que as atividades culturais e a percepção dessa avenida como área de lazer aos domingos foi gradualmente se estabelecendo também para atividades de maior apelo popular, como, por exemplo, através de demarcação de espaços para artistas de rua.

A figura 52 apresenta um mapa simplificado com destaques em pontos de referência na região e nos principais locais onde foram realizados os registros em São Paulo:

⁶⁶A Lei nº 13.399, de 1º de agosto de 2002 dispõe da criação de subprefeituras em São Paulo.

⁶⁷ Durante o horário de verão se estende para 10 às 19 horas, segundo informações referentes a dezembro de 2017. A lei originalmente previa o horário das 10 às 16 horas. Desde 28 de junho de 2015, a avenida já começava a ter a restrição de circulação de carros, seguindo a mobilização de coletivos e ONGs como “minha Sampa” e “Sampapé”, mas ainda não havia sido efetivamente regulamentado pelo município, sendo que a alteração foi feita a partir de iniciativa popular. A lei nº 16.607, de 29/12/2016 (<http://www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-institui-oficialmente-programa-ruas-abertas>) amplia oficialmente iniciativas semelhantes para mais ruas, além de outras ações relacionadas com formas de ocupação do espaço público, como “vagas vivas” e “ruas de cultura e lazer”.

5.2 ANÁLISE GERAL DA COLEÇÃO

Depois do processo de triagem dentre cerca de 3000 fotografias, com os 500 artefatos gráficos escolhidos, foram analisados alguns aspectos gerais da coleção. Os dados que serão apresentados possuem o propósito de identificar algumas das características mais facilmente quantificáveis. Esse processo ajuda a descrever aspectos objetivos dos itens e contribuem para a reflexão sobre o *uso desse meio de comunicação* nos locais investigados. Dessa forma, não é uma análise que indique qualidades visuais específicas (ex. ausência ou presença de tipografia com serifa) ou estilísticas, que correspondem mais a uma escolha estética dos autores e autoras dos cartazes, embora algumas dessas características também pudessem ser quantificadas.

Entende-se, para o intuito dessa pesquisa, que avaliações de características ligadas à linguagem visual seja mais relevante nas análises detalhadas de exemplos específicos, apresentadas no segundo momento. Dessa maneira, evita-se colocar duas propostas de uso de cartazes muito diferentes em uma mesma categoria por conta de uma escolha estilística.

Ressalta-se que as quantidades indicadas se referem aos diferentes modelos de cartazes que foram registrados, mas não às tiragens de cada um. Alguns desses impressos foram produzidos aparentemente em grandes tiragens. Eram vistos em diversos lugares, às vezes, colados lado a lado (figura 53).



Figura 53 – Detalhe de mureta com dezenas de cartazes colados lado a lado, São Paulo - SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Nesses casos, foram considerados apenas um único exemplar nessa análise, privilegiando a diversidade e a coerência com os objetivos e metodologia de registro dos cartazes, além de ser muito difícil recorrer a algum dado em relação à quantidade de exemplares que foram impressos⁶⁸ e também os que simplesmente não foram distribuídos.

⁶⁸ Apenas para ilustrar uma situação onde esse dado é regulado, no caso específico de impressos de campanhas eleitorais, a lei nº 12.034, de 29 de setembro de 2009, acrescenta à lei 9.504, de 30 de setembro de 1997, que estabelece normas para as eleições, o seguinte parágrafo no artigo 38: "§ 1º Todo material impresso de campanha

5.2.1 Curitiba e São Paulo

Dentre os 500 cartazes, 270 (54%) foram registrados em São Paulo e 230 (46%) em Curitiba. A comparação entre as cidades quanto ao volume de cartazes é apenas referencial. Apesar da diferença entre os tamanhos das cidades, deve-se levar em consideração que a pesquisa em São Paulo ocorreu principalmente durante o primeiro semestre de 2016 e esporadicamente em outras datas. Em Curitiba a pesquisa foi feita de forma mais contínua, desde o começo de 2015 até setembro de 2018.

Durante o período pesquisado, nas regiões centrais de ambas as cidades, foram encontrados frequentemente exemplos de cartazes e impressos do tipo "lambe", mesmo se desconsideramos os relacionados com o comércio e promoção de eventos. Os cartazes de cunho contestatório eram mais frequentes próximos às datas de atos de mobilização, como passeatas ou greves, ou depois de algum evento trágico ou que envolvesse personalidades da política.

5.2.2 Dimensões simplificadas

Outro aspecto considerado foi a dimensão dos impressos. Diante da diversidade de possibilidades de tamanhos, considerou-se o uso de impressos em duas categorias: até A4 (21 x 29,7cm) ou maiores. Essa divisão se deve ao fato de que até A4, a produção é mais fácil, por ser possível realizar a impressão em equipamentos domésticos ou em fotocopiadoras comuns, de baixo custo. Tamanhos grandes podem ser produzidos colando-se mais de um impresso junto, mas também utilizando impressoras maiores, de acesso mais restrito. Outra possibilidade, mais rara, é quando são feitos artesanalmente, desenhando e escrevendo diretamente em papéis maiores. No caso dos impressos maiores, além de serem mais complicados em sua produção (custo e fornecedores), também exigem suportes maiores, ou seja, podem ser inadequados para postes e lixeiras, por exemplo.

Do conjunto total, 413 eram até A4 (83%) e 87 eram maiores que A4 (17%). No entanto, se formos comparar as quantidades por cidades, as porcentagens são bem diferentes. Em São Paulo, 205 (76%) até A4 e 65 (24%) maiores que A4; em Curitiba, 208 (90%) até A4 e 22 (10%) maiores que A4.

eleitoral deverá conter o número de inscrição no Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica - CNPJ ou o número de inscrição no Cadastro de Pessoas Físicas - CPF do responsável pela confecção, bem como de quem a contratou, e a *respectiva tiragem*". Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L12034.htm#art3> Acesso em 30 de março de 2017.

Tabela 1 - Divisão por dimensões simplificadas dos cartazes fotografados

Dimensões simplificadas	Até A4	(%)	Maiores que A4	(%)	Total	(%)
Ambas as cidades	413	83	87	17	500	100
São Paulo	205	76	65	24	270	100
Curitiba	208	90	22	10	230	100

Fonte: Do autor, 2019.

A incidência na amostra foi maior na capital paulista, sendo que lá existem gráficas especializadas nesse tipo de impresso artístico e de contestação, como a Gráfica Fidalga⁶⁹, o que pode explicar parcialmente a maior frequência de cartazes grandes. Mesmo levando em consideração essa informação, em ambas as cidades, os cartazes em formato A4, impressos em copiadoras comuns ou impressoras domésticas, foram os mais frequentes.

5.2.3 Ausência ou presença de assinatura

A atribuição de autoria específica, individual, é incomum nesse tipo de produção e pode ser considerada exceção. Os cartazes, em sua maioria, ou não apresentam assinatura ou são assinados por coletivos e movimentos sociais. Nestes casos, muitas vezes indicam uma página em rede social digital, como "Instagram" ou "Facebook", onde podemos encontrar descrições de objetivos e propostas. Quando disponibilizadas abertamente, essas fontes também foram consideradas posteriormente. Dessa maneira, essa análise visa verificar a intenção dos autores e autoras desses cartazes no que diz respeito a serem trabalhos claramente vinculados a outras mobilizações e de cartazistas dispostos a tornarem público a autoria, ou pelo contrário, utilizar uma estratégia de anonimato.

Um motivo provável para a ausência de assinaturas individuais pode ser atribuída ao caráter irregular da colocação de lambes. Quando aparecem nomes especificamente, geralmente são de trabalhos com propostas artísticas.

Do total, temos 275 (47%) com algum tipo de assinatura e 225 (53%) sem assinatura. Foram consideradas como assinaturas as indicações nos cartazes de um indivíduo, coletivo ou

⁶⁹ A Gráfica Fidalga possui uma longa tradição de produção de cartazes e foi fundada em 1985, sendo uma das motivações para sua abertura, o movimento pelas "Diretas Já". A origem da iniciativa é, em si, mais antiga, remonta aos anos 1970. Segundo Petrus Vieira, dono da gráfica, seu avô produzia cartazes de protesto durante a ditadura militar, tendo sido preso e suas máquinas destruídas. A atual impressora é dessa época, mas estava retida no porto de Santos na ocasião da intervenção dos militares e posteriormente escondida até a abertura da nova gráfica, a Fidalga. A empresa é bastante conhecida, sendo que uma parcela dos cartazes produzidos lá possui uma assinatura que a identifica, facilitando o reconhecimento. Alguns outros detalhes sobre a gráfica podem ser encontrados em: <<https://pme.estadao.com.br/noticias/noticias,saiba-quem-e-a-grafica-por-tras-da-moda-do-lambe-lambe-mais-amor-por-favor-em-sp,5619,0.htm>> Acesso em 07 de agosto de 2018.

iniciativas de organizações populares, de maneira que, textualmente ou com o uso de uma marca, o impresso se vincularia a outras produções e mobilizações, como no caso de uma categorização para redes sociais através de “#”. As porcentagens em relação a cada cidade são bem diferentes, nesse caso, com a proporção invertida.

Em São Paulo, era bem mais comum encontrar cartazes com assinatura de coletivos ou movimentos sociais. Da capital paulista, 64 (24%) não possuíam assinatura alguma e 206 (76%) tinham algum tipo de assinatura. Em Curitiba, 164 (71%) não possuíam e 66 (29%) continham algum tipo de assinatura.

Tabela 2 - Divisão por presença ou ausência de assinatura nos cartazes fotografados

Assinatura	Ausência	(%)	Presença	(%)	Total	(%)
Ambas as cidades	237	47	263	53	500	100
São Paulo	64	24	206	76	270	100
Curitiba	164	71	66	29	230	100

Fonte: Do autor, 2019.

Além da assinatura, outra forma de investigar a autoria seria através de uma análise do estilo e linguagem como, por exemplo, o uso de determinadas fontes tipográficas, ou características plásticas de desenho e composição. Esse tipo de abordagem não foi realizado pela dificuldade técnica da análise diante do volume de cartazes e do processo de verificação, além de fugir do escopo da tese. A utilização de pesquisa com os autores dos cartazes (ex. entrevista), mesmo quando possível, na medida em que eles poderiam ser identificados, não foi realizada. Nas análises específicas, só foram mencionadas as autorias de cartazes sem assinatura quando estas foram tornadas públicas abertamente.

5.2.4 Categorias, agrupando temas recorrentes

Este é o único item dessa análise geral que não corresponde a uma quantificação baseada em critérios objetivos, pelo contrário, trata-se de uma organização que foi feita a partir de interpretações que consideraram frequentemente aspectos externos ao próprio artefato gráfico.

Optou-se por organizar os cartazes em três grandes categorias, que também serão utilizadas no segundo momento de análise: 1- políticas públicas e de Estado; 2 - questões de gênero, classe e raça; 3 - manifestações artísticas. Elas servem de agrupamentos de temas que foram encontrados nos cartazes de forma recorrente. Alguns temas foram identificados

durante a análise preliminar que não se enquadravam nas categorias anteriores. Por não possuírem uma frequência regular, podem ser considerados casos isolados.

Para o intuito dessa pesquisa, a ideia de *tema* se refere a um assunto específico abordado pelo cartaz, mas que pode ser tipificado dentro de uma *categoria* mais abrangente. Por exemplo, o questionamento sobre a violência contra as mulheres em um cartaz (tema) foi classificado dentro de “questões de gênero, classe e raça” (categoria). Seria possível, nesse caso, criar uma categoria sobre “violência”, outra das discussões de “gênero”, mas a tendência nessa abordagem seria identificar sobreposições constantes e um número muito extenso de categorias descritivas que, mesmo assim, estariam simplificando as interpretações desses materiais. A proposta escolhida foi utilizar categorias abrangentes, que pudessem indicar características gerais da coleção e reconhecer que apenas nas análises mais detalhadas seria possível discutir a complexidade desses artefatos. Não era raro encontrarmos muitos temas em um único cartaz de maneira que, mesmo com as grandes categorias, sobreposições ainda eram frequentes.

1. A categoria "políticas públicas e de Estado" se refere principalmente aos impressos que contestam ações do governo, mencionam políticos, legislação ou instituições do Estado especificamente.
2. "Questões de gênero, classe e raça" estão relacionadas com movimentos populares e atividades políticas de contestação sobre a desigualdade social, assumindo um posicionamento contra-hegemônico. Incluem materiais que denunciam situações de violência, questionam práticas do cotidiano e as assimetrias de poder baseadas em uma sociedade dividida em classes.

Por se tratar de uma categoria muito ampla, originalmente considerou-se separar os temas gênero, classe e raça. As dificuldades em identificar um aspecto que se sobressaísse durante a análise de vários exemplos específicos, foram condições determinantes para descartar esse método e manter a categoria abrangente.

3. Finalmente, dentre os cartazes que foram considerados “manifestações artísticas”, foram incluídos principalmente trabalhos nos quais a ênfase recai sobre aspectos poéticos de seus conteúdos, sejam textuais ou imagéticos.

Essa divisão por categorias é bastante sutil. Um cartaz que discute políticas públicas pode também estar relacionado com a temática de gênero, quando menciona a Lei Maria da Penha⁷⁰. Em situações como esta, levaram-se em consideração outros fatores como, por

⁷⁰A lei Maria da Penha (oficialmente lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006) é voltada especificamente a lidar com crimes relacionados à violência contra a mulher. O nome é uma referência a Maria da Penha Maia Fernandes, vítima de violência doméstica por mais de duas décadas. A denúncia dos ocorridos e as discussões que suscitaram o processo jurídico do caso se tornaram marco simbólico da luta contra a violência às mulheres. Em seu parágrafo introdutório, lemos: "Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a

exemplo, o fato do cartaz ser parte de um conjunto que prioriza as questões de um tema ou outro. Da mesma forma, a expressão artística pode abordar todas essas questões. Reitera-se, portanto, que embora essa classificação seja importante para a análise do conjunto da coleção, indicando temas recorrentes e suas abordagens, ela possui limitações claras se forem consideradas definitivas.

Levando-se em conta esses fatores, do total dos exemplos, 152 (30%) foram relacionados com políticas públicas e Estado; 194 (39%) com gênero, classe e raça; 122 (24%) com manifestações artísticas e 32 (6%) de outros temas, ou seja, apesar de um destaque maior na categoria gênero, classe e raça, as outras grandes categorias também possuem um número expressivo na coleção.

A análise separada pelas cidades apresenta resultados muito diferentes, destacando-se a grande porcentagem de cartazes na categoria “políticas públicas e de Estado” em Curitiba. Na capital paranaense foram 113 (49%) para esta categoria; 72 (31%) para “gênero, classe e raça”; 30 (13%) para as “artísticas” e 15 (7%) para outros temas.

Em São Paulo, destaca-se a categoria de “gênero, classe e raça” e um número bem maior de exemplos considerados como propostas “artísticas”. Temos apenas 39 (14%) para “políticas públicas e de Estado”; 122 (45%) para “gênero, classe e raça”; 92 (34%) para as “artísticas” e 17 (6%) para outros temas.

Tabela 3 - Divisão por temas recorrentes nos cartazes fotografados

Categorias	Políticas públicas e de Estado	(%)	Gênero, classe e raça	(%)	Manifestações artísticas	(%)	Outros temas	(%)	Total	(%)
Ambas as cidades	152	30	194	39	122	24	32	6	500	100
São Paulo	39	14	122	45	92	34	17	6	270	100
Curitiba	113	49	72	31	30	13	15	7	230	100

Fonte: Do autor, 2019.

Mesmo que a recorrência nas ruas de São Paulo de um modelo específico de cartaz que tratasse de "políticas públicas de Estado" fosse aparentemente maior, com tiragens grandes, a *variedade* de modelos com essa temática foi significativamente menor que em

mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências". Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm> Acesso em 23 de abril de 2017.

Curitiba. No caso paulista, as temáticas políticas menos específicas, que foram consideradas na categoria "gênero, classe e raça" e, principalmente, a produção ligada à expressão artística, são bem mais destacadas nessa coleção do que os exemplos de contestação às políticas públicas e Estado.

5.3 ANÁLISE DE EXEMPLOS ESPECÍFICOS

Nesta segunda etapa de análise, foram selecionados alguns exemplos de cada uma das três categorias temáticas. É nesse momento que a interpretação dos artefatos se aproxima do que Mauad (2005, p.143)⁷¹ chama de "expressão e conteúdo" das imagens. Ainda que imbricados de modo dialógico, as expressões estariam ligadas às questões estéticas e técnicas enquanto o conteúdo incluiria as temáticas, as vivências, as pessoas, os lugares. Embora no processo de leitura do "texto visual" possam ser separados conceitualmente, os diversos aspectos (texto, representação visual, suporte, contexto) são inseparáveis para a compreensão do sentido da imagem.

Ressalta-se que o intuito das análises descritivas é de dar ênfase às características de acordo com cada exemplo, diferentemente da análise geral, na qual as informações eram planejadas com o objetivo de comparação entre os itens da coleção como um todo. O resultado não é, nesse caso, uma ficha, mas o resultado de uma análise que destaca aspectos considerados mais relevantes para a pesquisa, a partir de um *checklist*, utilizado como um guia, não uma regra estanque. Dessa maneira, um item do *checklist* seria discutido mais atentamente quando se tratasse de um exemplo onde uma determinada característica fosse peculiar ou importante em um contexto específico.

Nas fotos que aparecem no decorrer do texto estão indicados apenas o ano dos registros nas legendas, sendo que as datas específicas estão vinculadas às imagens no apêndice A.

Assim, por exemplo, diante da recorrência de cartazes com o uso exclusivo de impressão em preto, tal aspecto não foi necessariamente explorado em detalhes nessa etapa, uma vez que ela é uma qualidade considerada na análise geral, para verificar a frequência do uso desse tipo impressão na coleção. Porém, em alguns casos, o uso da impressão em preto traz uma reflexão que foge das condicionantes de produção já mencionadas anteriormente, ou aponta para uma característica muito particular, indicando novos significados.

⁷¹ Este texto de Mauad (2005) trata mais especificamente das questões ligadas à fotografia, mas suas reflexões dizem respeito à problemática da "leitura de textos visuais" de forma ampla.

Um caso que ilustra essa situação é quando uma peça gráfica faz referência a um dado visual e/ou conceitual onde a cor preta reforça um significado, como no exemplo da figura 54, por estar ligada a uma linguagem cromática recorrente em gravuras artísticas .



Figura 54 – Cartaz artístico na Rua Leôncio de Carvalho, São Paulo - SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

A seleção para a segunda etapa de análise privilegiou a escolha de cartazes que representassem aspectos diversificados de estratégias de linguagem visual e textual, temas e formas de apropriação da cidade. Eles foram organizados de maneira a estabelecer relações entre os assuntos, sem estarem em uma ordem cronológica.

Grosso modo, buscou-se analisar do que se tratavam os cartazes, como os temas foram abordados em sua retórica visual e textual e qual a sua relação com seus contextos sociais e espaciais.

A maioria dos itens do *checklist* é recorrente em outros modelos de análise de cartazes, no entanto, a possibilidade de verificar o local onde foram afixados, o entorno e, em alguns casos, as circunstâncias de sua colocação, traz informações muito específicas e é resultado da metodologia do registro de cartazes dessa pesquisa e do intuito de discutir o conceito de produção do espaço: concebido, percebido e vivido.

Os seguintes itens foram considerados:

- Local onde o cartaz foi afixado (rua, cidade);
- Características do suporte (muro, cabine telefônica, etc.);
- Contexto temático;
- Conteúdo textual;

- Estilo de imagem (desenho, foto, etc.)
- Tipografia;
- Cor;
- Características do papel.

Características verificáveis apenas em alguns exemplos:

- Origem da imagem, quando se tratava de reprodução;
- Circunstância da colagem do cartaz, quando foi presenciado;
- Relação entre o cartaz e seu conjunto, quando era parte de uma série;
- Autoria, quando estavam assinados.

O objetivo é poder verificar atentamente a linguagem utilizada e seus contextos. Desse modo, pretendeu-se localizar mais precisamente as contingências sociais relacionadas com cada caso e refletir sobre as possibilidades de uso do espaço urbano através da produção e circulação desses artefatos gráficos.

5.3.1 Políticas públicas e de Estado

Os primeiros exemplos a serem analisados fazem parte de uma série de cartazes, cuja diagramação é muito simples (figura 55a e 55b). Seus conteúdos são a reprodução de falas de diversos políticos retirados das mídias convencionais, como jornais e revistas de circulação nacional. As palavras parecem sugerir uma conspiração.

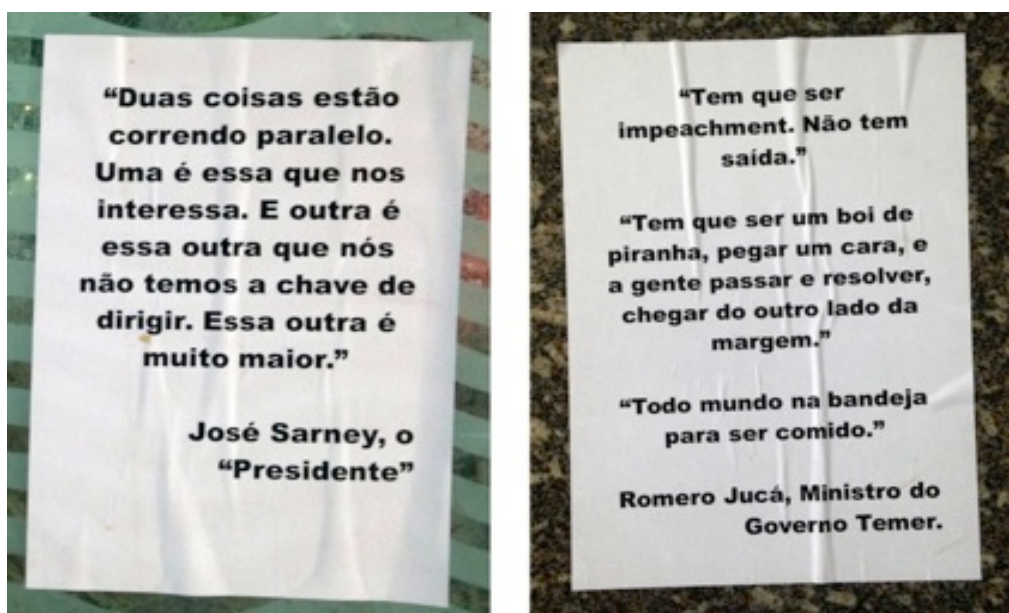


Figura 55a e 55b – Cartazes que transcrevem trechos de conversas de José Sarney e Romero Jucá.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Essas peças gráficas destacam frases isoladas com a intenção, talvez, de sugerir uma postura crítica a respeito dos desdobramentos políticos recentes. No caso em questão, foram fotografados em maio de 2016, logo após a posse do então presidente interino Michel Temer, na Rua Alfredo Bufren e na Rua Amintas de Barros, em Curitiba. As falas vieram de uma conversa gravada por Sérgio Machado (José Sérgio de Oliveira Machado) do antigo PMDB (atual MDB), ex-senador pelo PSDB (1995-2003)⁷² e ex-presidente da Transpetro, tendo realizado delações premiadas nas investigações dos esquemas de corrupção da Petrobras.

A composição do texto preto sobre o papel branco não é acompanhada de motes, os cartazes em si não são assinados, aparecem apenas as autorias das frases transcritas. A diagramação poderia ter sido feita em um editor de textos comum: redigido com a tipografia em negrito, o alinhamento do texto é trivial, com as frases centralizadas e seus autores alinhados à direita. Não são utilizados adereços visuais, fotos ou ilustrações. Nada nas frases sugere um rompante de raiva, ou uma risada de escárnio.

Observar estes cartazes na rua também poderia servir de um lembrete para pensarmos sobre a gravidade daquelas palavras e das articulações políticas que privilegiaram grupos específicos.

O cartaz da Figura 56, “Redução não é solução”, é assinado por uma entidade, a ANEL – Assembleia Nacional dos Estudantes - Livre – criada em 2009. Surgiu como uma dissidência do movimento estudantil de grupos ligados anteriormente à UNE (União Nacional dos Estudantes) e UBES (União Brasileira de Estudantes Secundaristas) e, portanto, a voz de um grupo que representa majoritariamente jovens e adolescentes.

⁷² Sérgio Machado se desvinculou do PSDB durante seu período como senador, em 2001.



Figura 56 – Cartaz “Redução não é solução”, Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2015.

No cartaz lemos em destaque que “menos de 1% dos crimes registrados foi cometido por um jovem” e, logo abaixo, o mote “Redução não é solução”. Os textos foram colocados em destaque e com atenção aos aspectos de legibilidade e organização das informações. Na base do impresso está a assinatura da entidade. A imagem mostra a silhueta de uma criança correndo, à direita, e uma pipa rasgada caindo do céu, na direção contrária.

A porcentagem apresentada, embora não cite sua fonte, vai de encontro com a noção de parcela da população em relação ao volume de crimes cometidos por jovens no Brasil. A temática dos jovens é parte fundamental das mobilizações que tratam das transformações sociais e de temas humanistas de modo geral.

A brincadeira com a pipa nos remete ao pensamento de Lefebvre, mesmo que não faça referência direta a este, uma vez que o autor defende a centralidade do aspecto lúdico da vida cotidiana em sua proposta de transformação social. A queda do brinquedo, esfacelado, é também a representação da negação de uma possibilidade que deveria ser articulada com as políticas públicas, sejam elas educacionais ou penais.

O cartaz foi colado em um poste na Rua XV de Novembro em agosto de 2015, época em que a Câmara dos Deputados votou uma alteração na idade da maioridade penal no Brasil, de 18 para 16 anos para crimes hediondos e outros crimes considerados graves. Esse material traz um posicionamento claro contra a proposta de diminuição da idade penal, colocando em circulação um ponto de vista crítico e tentando trazer ao debate público uma pauta importante à sociedade.

A proposta de emenda constitucional (PEC 171/93) foi originalmente encaminhada em 1993 pelo pastor, ex-deputado e ex-governador do Distrito Federal, Benedito Domingos do PP (Partido Progressista), ele mesmo réu condenado por corrupção, fraude à licitação e formação de quadrilha.

Na prática, além dos resultados questionáveis no que diz respeito à diminuição da violência, a PEC 171/93, aprovada na Câmara e posteriormente derrubada pelo Senado, era indiretamente uma revisão do Estatuto da Criança e do Adolescente para uma parcela de jovens que, anteriormente, tinha assegurado um julgamento em órgãos especializados.

O cartaz da figura 57, apesar de evidenciar um momento histórico remoto, faz refletir sobre questões políticas atuais. Mostra uma montagem que nos remete à primeira página de um jornal, cuja chamada anuncia o centenário da greve geral de 1917. A foto foi tirada na Avenida Paulista, na capital do estado de São Paulo, em julho de 2017. A avenida é conhecida como um dos marcos turísticos da cidade, com vários prédios altos enfileirados e famoso por concentrar sedes de diversas instituições financeiras.

O material já estava parcialmente arrancado na ocasião da foto, sendo que na sua metade inferior não podemos ler todo o conteúdo textual. A composição do cartaz apresenta referências de um período próximo da greve geral de 1917, sendo o principal artifício visual a sobreposição de informações colocadas em uma imagem que reproduz uma página do jornal "A voz do trabalhador". O periódico produzido pela Confederação Operária Brasileira (COB) já não era editado desde 1915, no entanto, é reconhecido como um importante meio de comunicação para as mobilizações e circulação de informações entre os trabalhadores da época, o que justifica sua escolha como referência do tema. Uma ilustração mostra uma pessoa em pé, representando um escravo recém libertado, com roupas gastas e uma corrente arrebentada nos braços, de costas, vislumbrando o nascer do sol com a palavra "liberdade" escrita em seu contorno. No chão, ao seu redor, podemos ver esqueletos e caveiras, indicando que a caminhada desse trabalhador foi árdua.



Figura 57 – Cartaz “100 anos de greve geral de 1917”, São Paulo-SP.
Fonte: Foto do autor, 2017

Os textos acrescentados posteriormente para o cartaz são facilmente identificados, pois a tipografia é bem diferente da utilizada no jornal original. O tema do "sol" é evocado pela frase "O sol há de brilhar mais uma vez". Além da marca da COB à esquerda, que já aparecia no jornal original, foi também colocada a da Associação Internacional dos Trabalhadores / International Workers Association (AIT - IWA) e Associação Continental Americana dos Trabalhadores (ACAT), ligadas a movimentos anarquistas. Abaixo, aparece em destaque a frase "100 anos da greve geral de 1917". A passagem do tempo é ilustrada também pela indicação dos anos 1917 e 2017 ligadas por setas na parte esquerda da composição. No canto direito, uma lista apresenta algumas das conquistas que esse tipo de mobilização social ajudou a alcançar: "aumento geral dos salários; jornada de 8 horas/dia; descanso remunerado; direito a férias; regularização do trabalho de mulheres e crianças; assistência médica; a greve foi fundamental para que conquistássemos um mínimo de respeito dentro das fábricas".

Para dar uma perspectiva do alcance da greve geral de 1917, cita-se que ela envolveu cerca de 50.000 pessoas na cidade de São Paulo, que na época tinha uma população de aproximadamente 400.000 habitantes e foi referencial para futuras negociações entre os operários organizados e a classe dirigente (BIONDI, 2009). Entende-se que o intuito do cartaz

não se resume a apenas rememorar um evento histórico específico, mas, também, apontar uma trajetória de resistências e lutas sociais especialmente pela mobilização dos trabalhadores, seus desdobramentos e relevância do tema nas condições atuais. Ao listar algumas das conquistas que são fruto da luta histórica dos movimentos sociais, percebe-se que tais condições não foram contempladas desde o início, e sim resultado de um processo longo de resistência.

O conteúdo do cartaz é particularmente importante no contexto brasileiro atual, pois no mesmo ano seria aprovada a lei nº 13.467 (2017), da reforma trabalhista. Apesar de ser anunciada como uma "modernização", essa lei foi bastante criticada pelas organizações de trabalhadores, sendo que em muitos aspectos é inegável seu caráter reacionário. Apenas para citar uma dentre as diversas alterações da alegada "modernização nas relações de trabalho", na nova lei, as gestantes podem trabalhar em locais insalubres, desde que não sejam de grau de insalubridade máxima (Art. 394-A), prática que era vetada anteriormente. Ou seja, relembrar as lutas históricas dos trabalhadores é algo que ganha uma dimensão política de urgência.

Na figura 58, o cartaz expressa uma interpretação da fala de um político. Colado em um telefone público na Rua XV de Novembro em Curitiba, apresenta um retrato em alto contraste em preto e branco do prefeito da cidade (eleito em 2016), Rafael Valdomiro Greca de Macedo.

O alto contraste, além de ser uma opção estilística, com a simplificação da imagem, é um recurso comumente utilizado por facilitar a produção de imagens em fotocopiadoras comuns, onde os meios-tons (cinzas) não são reproduzidos adequadamente. A imagem em si mostra o político com uma expressão que nos sugere a reação de algum fato desagradável, com a boca entreaberta, o rosto e o olhar ligeiramente inclinados para cima.

A tipografia do cartaz ocupa grande parte da composição e é colocado de maneira que acompanha os contornos da imagem. Nas áreas mais claras do cartaz, sobre seu rosto, lemos uma frase que faz alusão a uma fala polêmica do então candidato em uma sabatina promovida em uma Universidade durante sua campanha eleitoral, no dia 22 de setembro de 2016. Registrado em vídeo, o então candidato relata que vomitou após conceder uma carona para um pobre e "Tenho nojo de pobre" foi uma interpretação recorrente dessa fala e adotada pelo autor do cartaz.

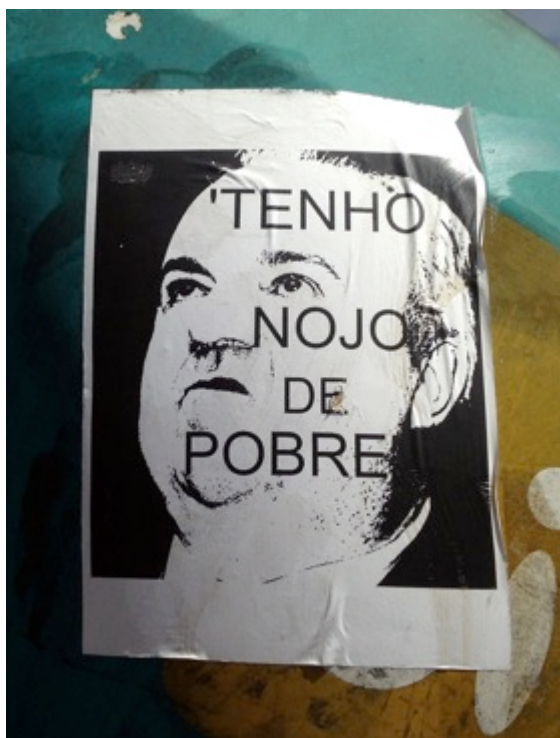


Figura 58 - Cartaz "Tenho nojo de pobre", Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2017

Além da fala, ressalta-se que o prefeito está ligado a grupos tradicionais da cidade, e possui longo percurso político (FGV/CPDOC, s/d), sendo que já foi prefeito da cidade entre 1993 e 1997. Tendo iniciado sua carreira política no extinto PDS (Partido Democrático Social), considerado o sucessor da ARENA (Aliança Renovadora Nacional) apoiadora do golpe militar de 1964, Rafael Greca mudou diversas vezes de legenda e, no momento em que o cartaz foi registrado, está filiado ao PMN (Partido da Mobilização Nacional). A foto foi tirada em fevereiro de 2017, portanto, depois da campanha, próximo de uma praça com grande circulação de ônibus e trabalhadores que moram em diferentes regiões da área metropolitana. Seu enunciado é uma crítica ou provocação sobre os rumos políticos no município.

A figura 59 dá destaque a uma série de eventos que mobilizaram estudantes da rede pública de ensino no Estado de São Paulo a partir de outubro de 2015. A foto foi registrada em dezembro daquele ano em um muro na Avenida Brigadeiro Faria Lima, em São Paulo.

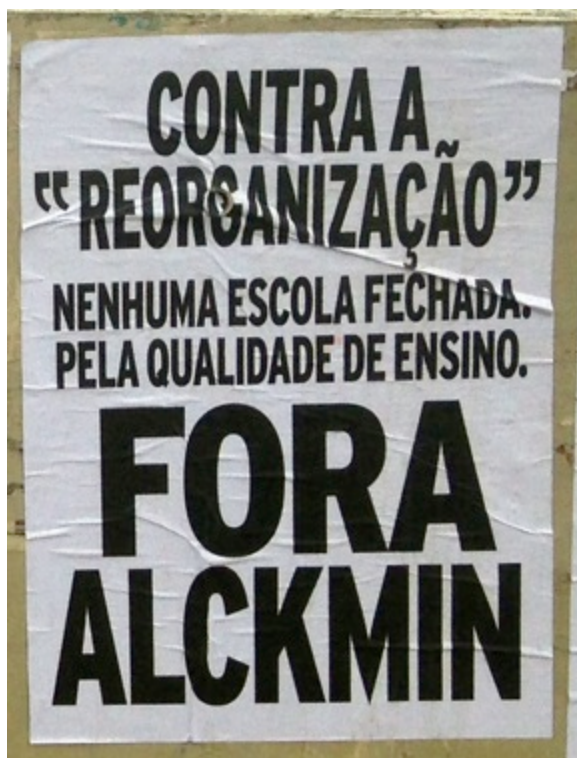


Figura 59 - Cartaz "Contra a Reorganização", São Paulo - SP.
Fonte: Foto do autor, 2015.

O cartaz é bastante simples, contendo apenas o texto em letras garrafas. Lemos "Contra a 'reorganização' Nenhuma escola fechada. Pela qualidade de ensino. Fora Alckmin", com destaque maior para última sentença. A "reorganização" se refere a um projeto do governo estadual de Geraldo Alckmin que, dentre outras medidas, previa o fechamento de quase 100 escolas públicas, justificadas por um "aumento de desempenho" e oscilações no número de matrículas. A proposta prejudicaria centenas de milhares de estudantes, que deveriam ser remanejados e colocou em dúvida a estratégia de diminuir os gastos públicos através de cortes nos escassos recursos da área da educação. As ações de protesto envolveram movimentos sociais e ocupações por estudantes em aproximadamente 200 escolas em todo o estado, assim como reações violentas contra os manifestantes por parte da polícia. Em dezembro de 2015 o governador anunciou a suspensão do projeto de "reorganização", adiando futuras discussões sobre o assunto.

Diferentemente do exemplo anterior, as grandes manifestações públicas que ocorreram em todo o país não adiaram significativamente a implementação da política pública mencionada nos cinco cartazes a seguir (figuras 60 a 65). Dentre as diversas mudanças recentes na legislação e na política fiscal, destaca-se o que se chama popularmente de "PEC do Teto" ou "Do fim do mundo", a PEC 55 (Proposta de Emenda Constitucional nº 55, de 2016), promulgada em 15 dezembro de 2016. Esta lei foi aprovada no Senado em segundo

turno e anteriormente aprovada no Congresso Nacional com o nome de PEC 241. Pode-se dizer que até mesmo a alteração do nome, embora seja prática comum quando a votação muda de casa (do Congresso para o Senado), colabora com a falta de clareza quanto a este debate de interesse público amplo, já que anteriormente diversas mobilizações sociais estavam engajadas na discussão da PEC 241. A partir de outubro de 2016, o mesmo texto seria chamado de PEC 55.

Para a condução das discussões sobre os benefícios almejados e a necessidade dessa alteração, analogias com aspectos do dia-a-dia, como o orçamento doméstico, foram utilizados como recurso persuasivo. "Equilibrar as contas públicas" tornou-se o mote principal, o termo "austeridade" era corriqueiro e "restaurar a confiança do investidor estrangeiro" se sobrepõe a demandas relacionadas com os direitos básicos. De maneira geral, optou-se por omitir a discussão sobre a complexidade de interesses políticos e econômicos de instituições financeiras e outros grupos, além das consequências das alterações no texto da constituição brasileira de 1988 sem questionar suas contradições e alternativas. A consulta pública eletrônica, disponível para recolher informações da população sobre as matérias discutidas e votadas no Senado⁷³ não serviu de parâmetro para os encaminhamentos posteriores. Nela 23.770 votos (6%) apoiavam a matéria e 345.718 (94%) eram contra.

No contexto da implementação da PEC 55, as despesas, não mais "investimentos", em áreas como Educação, Saúde e mesmo Infraestrutura são ajustadas por um indicador de inflação específico, o IPCA (Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo). O pressuposto é que as condições atuais sejam adequadas nessas áreas, sendo desejável e suficiente apenas a manutenção do quadro atual. A regra (Novo Regime Fiscal) é válida por 20 anos, ou 20 exercícios financeiros conforme o texto da nova lei, com a possibilidade de revisão a partir do décimo ano. A regra anterior à PEC 55, vinculada a uma porcentagem da receita líquida do governo foi considerada inviável.

Os cartazes registrados abordam a questão da PEC 55 (ou PEC 241) em diferentes aspectos. Por terem sido distribuídos de maneira irregular, em locais e formas associadas, muitas vezes, com a ideia de vandalismo e não como ação política legítima, também tensionam questões ligadas à organização da paisagem urbana e às restrições ao uso desses espaços. Todos são pequenos para os padrões de um cartaz convencional e as características do papel (sulfite de baixa gramatura, tamanho A4) podem indicar uma produção doméstica, além de convenientes para serem colados discretamente. Ainda que não se destaquem em

⁷³ Consultado em: <https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaomateria?id=127337>. Acesso em 20 de março de 2017.

espaços amplos, convivem, discretamente, em espaços menores, sendo apropriados para a leitura por pedestres.

A figura 60 é de um cartaz que foi registrado em uma lixeira pública na Rua Emiliano Pernet, no centro de Curitiba. Nele podemos ver o desenho estilizado de um sorridente Michel Temer, que ocupa a presidência do Brasil⁷⁴ após o impeachment da presidente Dilma Rousseff em 2016, segurando uma pequena caixa de "gastos públicos" prestes a ser colocada em um congelador. Uma etiqueta indica a validade, 20 anos.



Figura 60 - Cartaz "20 anos? congelado?", Curitiba-PR.
Fonte: foto do autor, 2016.

Dentro do congelador já estão caixas que representam a educação, saúde e ações sociais. No aparelho lemos "PEC 241/16", e em cima dele um pinguim assustado questiona "20 anos? congelados?".

A ilustração em si já havia sido utilizada em outras mídias, tais como jornais sindicais e *blogs*⁷⁵, ou seja, não foi pensada originalmente para ser utilizada em um cartaz. Esses processos de apropriação e circulação das imagens ampliam seu alcance através de espaços públicos. A única diferença perceptível em relação à imagem original é a ausência de cores na versão impressa, o que facilita e barateia sua produção. O transeunte que encontra casualmente essa mensagem em seu caminho não está condicionado com as leituras que

⁷⁴ A proposta foi encaminhada ao Congresso, como PEC 241 em 15 de junho de 2016, quando Michel Temer ainda era presidente interino. Temer foi empossado presidente, efetivamente, em 31 de agosto de 2016. Depois de aprovada, se tornou a Emenda Constitucional nº 95 de 15 de dezembro de 2016.

⁷⁵ Como exemplo da distribuição da imagem original em sítios eletrônicos, cita-se: <https://www.revistaforum.com.br/mariafro/2016/08/31/dieese-pec-24116-controle-de-gastos-ou-corte-de-direitos/>

realiza no ambiente digital ligados aos seus interesses específicos ou indicações de grupos relacionados nas redes sociais digitais.

A figura 61 apresenta como tema principal a duração da vigência do Regime Fiscal, de 20 anos, sob outro aspecto. A peça gráfica foi fotografada na Rua Tibagi em dezembro de 2016. Trata-se da parede externa do Teatro Guaíra, o mais famoso da cidade paranaense.

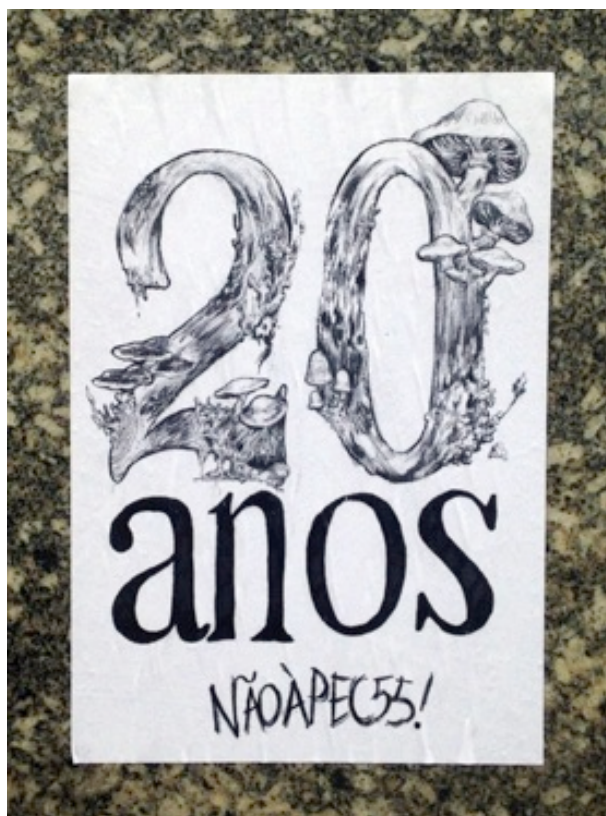


Figura 61 - Cartaz "20 anos", Curitiba-PR.
Fonte: foto do autor, 2016.

O desenho das letras é utilizado de forma expressiva (*lettering*), ilustrada. O número 20 é apresentado como representação da passagem de tempo, destacando sua potencial putrefação. Os contornos dos números 2 e 0 estão apodrecendo, onde fungos, principalmente cogumelos, brotam do corpo dos algarismos. O congelador do cartaz anterior poderia representar a estagnação. Aqui está representada a degradação.

Logo abaixo do desenho, lemos a palavra "anos" feita à mão, imitando letras serifadas, de uma tipografia tradicional. Na base, com letras rabiscadas, parecendo terem sido escritas com irritação, lemos "Não à PEC 55!". A provocação do cartaz pode ser interpretada com perguntas: A PEC 55 corresponde a um planejamento de longo prazo ou a estagnação e cerceamento da possibilidade de traçar projetos futuros? O que exatamente está se deteriorando?

Uma crítica recorrente a este projeto se refere justamente ao fato de ser uma política de duração muito longa, que atravessa governos futuros. Foi, afinal, uma política proposta por um governo específico, encaminhada por um presidente interino, que propõe uma alteração drástica na Constituição.

A figura 62 exemplifica o uso do cartaz como maneira de relacionar os movimentos de ocupação em instituições de ensino que ocorreram no período com os protestos contra a Proposta de Emenda Constitucional. Em um deles, o texto apoia as mobilizações e ações de contestação dos estudantes e no outro associa tais movimentos com o protesto à PEC 55.



Figura 62 - Cartazes "R(exista) Ocupe R(exista)" e "Contra a PEC 55", Curitiba-PR.
Fonte: foto do autor, 2016.

Segundo a Agência Brasil da Empresa Brasil de Comunicação (EBC, 2017), ligada ao Sistema Público de Comunicação, cerca de 1000 instituições de ensino foram ocupadas em todo o Brasil, principalmente escolas secundaristas. O estado do Paraná concentrou uma grande parte dessas ações, com quase 850 dessas escolas. A participação intensa dos estudantes também está ligada aos protestos contra a MP 746/2016 (Medida Provisória 746), da Reforma do Ensino Médio. Esta MP, aprovada em 8 de fevereiro de 2017 pelo Senado, altera profundamente as políticas educacionais para o ensino médio. As propostas, que sugerem o aumento da demanda por recursos, foram encaminhadas ao mesmo tempo em que se discutiam as restrições orçamentárias "austeras" na área da Educação pela PEC 55, colocando em dúvida os motivos de tais alterações e avaliadas como um processo que pode fortalecer o discurso que aponta a necessidade da privatização generalizada do ensino.

A foto do cartaz foi realizada em novembro de 2016, na Rua Desembargador Westphalen, próximo a instituições que estavam ocupadas por estudantes: Colégio Estadual

Dr. Xavier da Silva e a sede centro da UTFPR em Curitiba. Embora impressas em folhas separadas, os conteúdos dos dois cartazes se relacionam. A tipografia, que nos remete às letras grafadas com estêncil, é a mesma em ambos, indicando a unidade entre eles. A composição visual é simples: letras garrafais impressas em preto sobre o papel branco. Um dos cartazes sugere a dupla interpretação de uma das palavras: "R(exista)" e não simplesmente "Resista", enfatizado pela repetição do termo. A reflexão sobre o tema, ocupar o espaço da cidade, questionar as instituições, talvez uma prática necessária para "existir" é o que sugerem os autores do cartaz. O outro cartaz, colado logo abaixo, é ainda mais direto: "Contra a PEC 55".

Nas imediações desse cartaz, na Avenida Silva Jardim (figura 63) e na Avenida Marechal Floriano Peixoto (figura 64), também foram registrados cartazes que defendiam propriamente a prática de ocupar espaços públicos. Esses são mais alguns exemplos que demonstram a dificuldade de classificação temática dos cartazes. Isoladamente, parecem estar mais próximos da temática racial, mas, diante do contexto, ou seja, o momento em que foram registrados, durante a ocupação das escolas, e o local onde foram afixados, os cartazes se articulam com o movimento contra as reformas na constituição citadas anteriormente, mesmo sem perder seu caráter de crítica às questões raciais. Assim, as figuras 63 e 64 fazem parte do mesmo conjunto de cartazes da figura 62, mas a abordagem ao tema da ocupação é tratado com referências aos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos.



Figura 63 – Cartaz com foto do estudante Philip Maundu, Curitiba-PR.
Fonte: foto do autor, 2016.

Na figura 63 vemos a transcrição de parte de uma fala de Martin Luther King Jr., que, ao citar Santo Agostinho (no cartaz, *São Augustine*), discute a relação entre a ideia de lei e de

justiça e suas contradições. Apesar do cartaz não indicar a autoria do texto e nem contextualizar a foto, a mensagem é diretamente relacionada com a ideia de injustiça e um movimento de resistência. No lado esquerdo da composição vemos a foto de 1961 do estudante Philip Maundu do Morehouse College, instituição famosa pelo engajamento no movimento pelos direitos Civis da cidade de Atlanta, Georgia. Ele se encontra encostado em uma árvore que serve de suporte para uma placa que indica uma área onde só era permitida a circulação de brancos. Ao lado lemos:

Ocupar áreas que o estado por lei te coíbe é no mínimo justo. São Augustine uma vez disse: Uma lei injusta, não é lei alguma. o que basicamente significa que eu tenho o direito, ou até mesmo o dever de resistir. Com violência ou desobediência civil, reze para que última seja em sua essência a escolha razoável.

A figura 64 mostra uma imagem famosa de 1956 de Rosa Louise McCauley, ou Rosa Parks. Ela tinha sido presa em 1955 por estar sentada em um lugar destinado aos brancos dentro de um ônibus na cidade de Montgomery, Alabama. Sua prisão é considerada um dos momentos cruciais para a intensificação dos movimentos negros nos Estados Unidos, sendo que é da mesma cidade onde Martin Luther King Jr. era pastor na época. No cartaz lemos “Rosa Parks a negra que se recusou a sair da área dos brancos. Não saia do banco”.



Figura 64 – Cartaz Rosa Parks, Curitiba-PR.
Fonte: foto do autor, 2016.

O destaque na composição é para a última frase, que pode ser interpretada como uma atitude de não ceder sua posição diante de alguma injustiça. Ainda que em qualquer um dos exemplos dessa pesquisa seja desejável que a pessoa que olhe o cartaz reconheça as suas

referências, é possível identificar o tema geral das mensagens, mesmo sem saber exatamente do que se trata. O contato com esses artefatos pode instigar, eventualmente, a curiosidade para a busca de mais informações sobre os nomes e imagens utilizadas.

O cartaz da figura 65 é de um tipo bastante comum em protestos e ocupações, por se tratar de uma produção bastante simples, exigindo poucos recursos materiais, bastando ter acesso a papel e alguma forma de grafar: tinta, caneta ou lápis. A afixação geralmente é improvisada, com o uso recorrente de fitas adesivas, diferentemente dos que colam lambe-lambes, que comumente trazem suas colas preparadas para a distribuição. O resultado geralmente é único, com a caligrafia dos autores. Diferentemente dos cartazes de produção doméstica com impressoras ou fotocopiadoras, cujos tamanhos normalmente não ultrapassam o formato A3 (29,7cm x 42cm), e mais comumente o A4 (21cm x 29,7cm), nesse tipo de cartaz os papéis podem ser bem maiores, como no papel kraft de bobina utilizado. No exemplo lemos: "10% mais pobres pagam 10x mais impostos que os 10% mais ricos! Reforma p/ quem?", escritos com tintas verde, vermelho, branco e azul em um papel pardo. O uso das cores não é aleatório, pois estas destacam palavras e conceitos, ajudam a conduzir a leitura, evidenciando a desproporção injusta dos tributos.

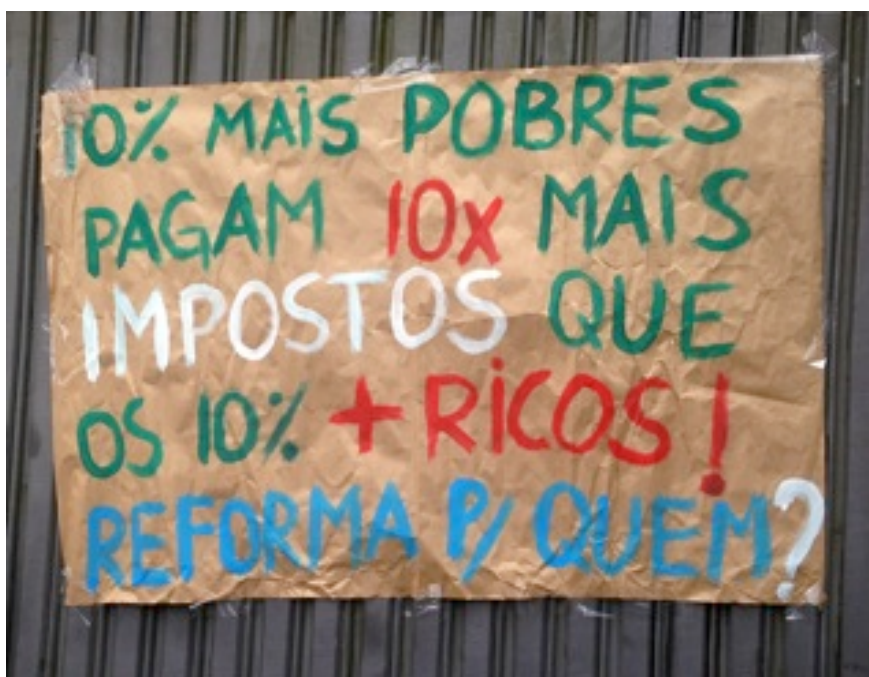


Figura 65 – Cartaz “10% mais pobres pagam 10x mais impostos que os 10% mais ricos!”.
Fonte: foto do autor, 2016.

O registro também foi feito no mesmo período das ocupações nas escolas, nesse caso, no portão da Avenida Silva Jardim da UTFPR-Curitiba, sendo que o conteúdo textual aponta aspectos da questão tributária e da desigualdade social no país, sugerindo a relação entre seus

protestos com temas mais amplos da sociedade, para além da especificidade das reformas encaminhadas pelo governo federal.

Além da PEC 55 especificamente, um grande volume de cartazes foi produzido protestando contra o período em que Michel Temer ocupou cargo de presidente, reivindicando sua saída. Os exemplos das figuras 66a e 66b podem ser considerados os mais simples. Na figura 66a, fotografado na avenida Brigadeiro Faria Lima em São Paulo, uma folha de caderno universitário arrancada, com o texto “Temer golpista” escritos com tinta azul. Na 66b, fotografado em um poste de luz na rua XV de novembro em Curitiba, a frase “Fora Temer” em um sulfite A4, escrito com uma caneta esferográfica. O caráter improvisado não diminui a força expressiva dessas intervenções ou o desejo de se apropriar do espaço, de marcar o protesto nas ruas das cidades.



Figura 66a - "Temer golpista", Avenida Brigadeiro Faria Lima, São Paulo-SP.

Figura 66b - "Fora Temer", rua XV de Novembro, Curitiba -PR.

Fonte: Fotos do autor, 2016.

A abordagem do tema incluiu diversas estratégias de comunicação. A alusão a cartazes de “filmes B” (de monstros, desastres naturais, invasões extraterrestres, etc.) como na Figura 67, onde a imagem de Michel Temer aparece grande ao fundo com uma cidade em chamas sendo destruída na parte inferior por catástrofes naturais e bombardeios, fotografado na Rua Amintas de Barros em Curitiba. A tipografia, com distorções nas formas das letras, reforça essa linguagem visual.



Figura 67—Cartaz que remete a filmes B, Curitiba-PR.

Fonte: foto do autor, 2016.

Em outro exemplo, cartazes de filmes populares específicos, como na referência à franquia “Harry Potter” (figura 68a) aparece na figura 68b, que por sua vez, nos lembra os cartazes de criminosos procurados dos filmes “western”. A versão inclui uma frase que parodia um encantamento dos feiticeiros dos filmes, “Expellius Golpistum”, e com a frase “fora temer” na base da placa que o “prisoneiro” segura.



Figura 68a – Cartaz “Harry Potter (Sirius Wanted)”. Fonte: https://www.allposters.com/-sp/Harry-Potter-Sirius-Wanted-Movie-Poster-Posters_i9843467_.htm?UPI=F5UZ9N0

Figura 68b - “Fora Temer”, Rua XV de Novembro, Curitiba -PR.

Fonte: Fotos do autor, 2016.

Era recorrente a associação do político com seres sobrenaturais (quadro de imagens 03), sobretudo o vampiro, mas também outros tipos de representações que acrescentavam algum tipo de deformação, como a própria inclusão de dentes caninos proeminentes, chifres ou alguma alteração nos olhos, que sugerem uma entidade diabólica.



Quadro de imagens 03 – Representações de Michel Temer em cartazes de protesto.
Fonte: Fotos do autor, 2016, 2017.

Para exemplificar a relação entre contextos políticos específicos e esse tipo de representação, na figura 69a, a alegoria bestial do político é ligada a uma campanha do governo federal contra a proliferação do mosquito que poderia transmitir Dengue, Zika e Chikungunya. O cartaz é baseado em uma peça publicitária do Ministério da Saúde (figura 69b). As campanhas e a discussão sobre as doenças, sobretudo a Zika, eram amplamente divulgadas na mídia tradicional, inclusive a internacional, por conta da realização dos Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro em 2016.



Figura 69a - "Um mosquito não é mais forte que um país inteiro", rua Amintas de Barros, Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Figura 69b –Peça de campanha publicitária #Zicazero.
Fonte: Ministério da Saúde, 2016.

O rosto do presidente foi colocado no corpo do mosquito da imagem original e o texto “#Zicazero” substituído por “#ForaTemer”. O texto da base foi mantido, “um mosquito não é mais forte que um país inteiro”, reforçando a associação entre o político e o inseto transmissor de doenças e o mote que almejava mobilizar a população do país.

A articulação entre protestos nas redes sociais digitais e os das ruas é utilizada na figura 70, onde um símbolo gráfico amplamente utilizado nos comentários de notícias e páginas do governo ou do partido MDB de Michel Temer é representado no impresso em uma parede da Rua Professor Otávio Mendes, próximo ao MASP em São Paulo.



Figura 70 – Cartaz com “emoji do vômito”, São Paulo-SP.
Fonte: foto do autor, 2016.

A imagem do então presidente, em uma pose tradicional, com braços cruzados e sorridente, é coberta parcialmente pelo desenho estilizado. Para exemplificar como funcionava a manifestação no meio eletrônico, no Facebook, por exemplo, uma publicação

que enaltecia o político, com frases como “o Brasil precisa de gestão e confiança. O Brasil precisa de Michel Temer”, eram respondidos por milhares⁷⁶ de comentaristas com o “emoji do vômito”. A ação nas redes digitais ficou conhecida como “vomitação”.

A imagem foi colada sobre outros cartazes, que a princípio não possuem relação direta com o protesto, mas que recontextualizados, reforçam seu conteúdo crítico e cômico. Nele lemos “Damien está voltando” e o material faz parte da campanha publicitária de lançamento de um seriado televisivo com o personagem Damien Thorn em sua fase adulta. Damien é a criança misteriosa, cercada por eventos sinistros, que descobriríamos ser o anticristo no filme de terror *“A Profecia”*, de 1976.

5.3.1.1 Estado de Exceção

O termo “Estado de exceção” é utilizado aqui como forma de demarcar momentos em que a suspensão de direitos infligida pelo próprio Estado é a temática principal dos artefatos analisados⁷⁷. Os exemplos a seguir fazem parte de um tipo de problema mais específico dentre os ligados às políticas de Estado. Discutindo as contradições na constituição dos Estados-Nação na América Latina, Quijano (2005) argumenta que, sob vários aspectos, eles estão distanciados dos ideais democráticos, por uma desconexão entre as realidades locais e o discurso da modernidade eurocêntrica, ainda que, no que diz respeito ao controle do trabalho, sempre se encontrem articulados com os interesses da produção de mercadorias para a constituição do capitalismo mundial (QUIJANO, 2005, p.108). Sobre os desdobramentos mais recentes do papel do Estado em alguns países o autor escreve:

Estado va siendo separado de todo control real de la mayoría de la población y llevado a operar casi exclusivamente como administrador y guardián de los intereses de los capitalistas “globales”. Se trata de un proceso de des-nacionalización del estado y de des-democratización de las relaciones políticas en la sociedad (Quijano, 2002, p.15).

Lander (2014) menciona em sua análise o agravamento dos meios de coerção do Estado que “El autoritarismo del pensamiento político neoconservador privilegia el orden y la razón de Estado, sobre los derechos democráticos de los ciudadanos” (LANDER, 2014, p.95).

⁷⁶Segundo notícia da Folha de São Paulo, cerca de 107 mil comentários foram contabilizados no post “Falta pouco para unir o Brasil e fazer um governo sem rancor nem ódio”, na página do então PMDB. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1770191-internautas-fazem-vomitaco-contratemer-e-pmdb-nas-redes-sociais.shtml>

⁷⁷ Uma discussão aprofundada sobre o tema pode ser encontrada em Agamben (2004), onde o autor discute as origens desse recurso no Direito, seus usos em momentos de crises, como conflitos bélicos, mas também seus usos políticos. Dessa maneira o autor aponta as implicações do “Estado de exceção” na própria noção de democracia.

Nesse contexto, uma vez que as decisões do Estado estão intimamente atreladas com interesses de grupos econômicos hegemônicos, o conflito de interesses e as políticas públicas que acabam agravando a assimetria social são recorrentes.

Em uma região não muito distante do exemplo anterior, logo na saída da estação de metro Faria Lima, no bairro de Pinheiros, em São Paulo, um muro estava cheio de cartazes. Eles formavam um conjunto (figura 70) perceptível pelo tratamento tipográfico uniforme, tamanho e uso de cores restritos, apenas vermelho e preto. O uso do vermelho parece sugerir respingos de sangue.



Figura 70 – Cartazes “Tortura acontece(u)”, São Paulo-SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

A parede cheia de cartazes nos faz pensar que a tortura não foi algo esporádico ou isolado, era uma prática recorrente. A cada cartaz lemos novos depoimentos terríveis, e mesmo sem lermos atentamente, o resultado visual do conjunto impressiona por nos remeter a lastros de sangue. A orientação do texto, constantemente alternando entre verticais e horizontais, é de leitura desconfortável, assim como seu conteúdo, que descreve os atos violentos.

O título usa um recurso para associar o tema ao passado e ao presente: “Tortura acontece(u)”. Trata-se neste caso de uma ação repressiva do Estado tardiamente reconhecida de modo oficial, ligada ao passado do país, mas também a uma realidade que assombra as

delegacias até os dias de hoje. Esse texto sempre está escrito no topo e lateral direita da composição e no meio um texto apresenta um depoimento não assinado. Abaixo lemos apenas que o "relato é verídico", conforme observamos na figura 71.



Figura 71 – Cartaz “Tortura acontece(u)”.
Fonte: Foto do autor, 2016.

O trecho do depoimento neste exemplo é em si sucinto, porém brutal: "Das torturas eu só guardei o grito de dor aguda. O fio de cobre, como uma broca, atingiu o nervo dos dentes já quebrados por porretadas. Eu nem conseguia mais gritar".

O quadro de imagens 04 a seguir reproduz outros exemplos do conjunto, todos com trechos diferentes de depoimentos, reforçando a ideia da frequência com que ocorriam as torturas e a percepção geral de brutalidade. Assim, embora cada cartaz contenha um conteúdo imagético e textual que pode ser usado isoladamente, a mensagem é ainda mais contundente no conjunto.



Quadro de imagens 04 – Cartazes “Tortura acontece(u)”.

Fonte: Foto do autor, 2016.

A intenção parece ser de nos lembrar desses ocorridos ou informar os transeuntes de uma prática cujas vítimas são questionadas cinicamente sobre a gravidade dos acontecimentos, sucedidos principalmente em um momento histórico não tão distante. Diante de vozes que ousam solicitar a restauração de um regime autoritário e que negam a gravidade das atrocidades cometidas, as mensagens dos cartazes são ainda mais relevantes. Debord (1997), em tom de denúncia sobre a função da mentira na sociedade moderna, escreve:

O fato de já não ter contestação conferiu à mentira uma nova qualidade. Ao mesmo tempo, a verdade deixou de existir em quase toda a parte, ou, no melhor caso, ficou reduzida a uma hipótese que nunca poderá ser demonstrada. (...) O primeiro intuito da dominação espetacular era fazer sumir o conhecimento histórico geral; e, em primeiro lugar, quase todas as informações e todos os comentários razoáveis sobre o passado recente. (...) a preciosa vantagem que o espetáculo tirou dessa *marginalização* da história – de já ter condenado toda a história recente a passar para a clandestinidade e ter conseguido fazer todos esquecerem o espírito histórico na sociedade – foi, antes de tudo, abarcar sua própria história (...) Seu poder já soa familiar, como se sempre tivesse estado presente. Qualquer usurpador tenta fazer esquecer *que acabou de chegar* (DEBORD, 1997, 176-178, grifos do autor).

Por conta de um fato ocorrido no dia 29 de abril de 2015, a capital do Estado do Paraná, Curitiba, ganhou notoriedade e repercussão nacional e internacional em diversos meios de comunicação: jornais impressos, telejornais, internet, rádio dentre outros. Esse dia foi marcado pelo confronto entre professores manifestantes e policiais militares em frente à

Assembleia Legislativa (massacre, barbárie, além de outros termos mais contundentes) onde mais de 200 manifestantes saíram feridos, diante da ação policial que envolveu cães, bombardeio de helicóptero (gás lacrimogêneo e de efeito moral), balas de borracha e cassetetes.

Trata-se do pior momento até então de uma crise política no governo do Estado do Paraná que envolve diversas denúncias de corrupção, aumento de impostos, cortes de benefícios do funcionalismo público estadual, inclusive a quebra do acordo firmado com os professores em fevereiro de 2015, quando os deputados saíram da “casa do povo” escoltados, depois de tentarem aprovar o pacote de cortes em votação dentro do restaurante da Assembleia Legislativa para evitar os demais presentes na votação.

Somam-se a esse quadro, as ações de repressão violentas. O discurso do recém reeleito governador, Carlos Alberto Richa, conhecido como Beto Richa (PSDB), poucos meses antes, no qual afirmava que o “melhor ainda está por vir”⁷⁸, ganhou uma dimensão trágica, brutal.

Apesar do registro e do debate sobre o acontecimento de 29 de abril ter ocasionado um movimento amplo de crítica, incluindo os meios tradicionais de comunicação, pretende-se destacar outras formas de comunicação que foram utilizadas nesse contexto.

Entende-se que esses impressos em nossa paisagem visual urbana podem explorar um acontecimento anterior como algo que “é” e não o que “foi”. Ao dar visibilidade a questões importantes para a sociedade, perduram como ideias de visões políticas múltiplas, como um embate de interesses e pontos de vista, não como notícias passageiras.

Esta característica, por exemplo, é diferente de uma notícia no jornal. Ao abrirmos um jornal temos uma expectativa anterior mais clara. Procuramos um periódico deste tipo para lermos opiniões e descrições de acontecimentos. Andamos na cidade para transitar, sabemos que vamos nos deparar com a publicidade, mas esse espaço possui outras possibilidades.

Ainda que em seu texto Agamben (1998) esteja discutindo outra mídia, o cinema, podemos citá-lo para observar uma crítica possível da relação do tempo da recepção:

As mídias dão-nos sempre o fato, o que foi, sem a sua possibilidade, sem a sua potência, dão-nos portanto, um fato sobre o qual somos impotentes. As mídias

⁷⁸ Embora a frase tenha sido repetida em diversas ocasiões, cito a transcrição de trechos do discurso de Beto Richa na sede do Tribunal Regional Eleitoral do Paraná (TRE-PR), em Curitiba, publicado no dia 5 de outubro de 2014, disponível em <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/eleicoes/2014/o-melhor-esta-por-vir-eejmnw10i4nszcvytjmcoqr0u>> acesso em 07/06/2015: “Posso assegurar que o melhor está por vir. Dediquei parte do meu tempo a pagar dívidas. Agora, as contas estão praticamente saneadas ... Vamos continuar assim: com muita austeridade e absoluto rigor na aplicação dos recursos públicos”.

adoram o cidadão indignado mas impotente. É o mesmo objetivo do telejornal. É a má memória, a que produz o homem do ressentimento (Agamben, 1998, n.p).

Os materiais gráficos abordados, registros efêmeros de duração incerta, são também manifestações concretas, ou as “memórias pensadas”. São partes do cotidiano e modos de pertencimento dos sujeitos, como um processo não linear discutido por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert (2005). Na reflexão crítica das autoras sobre o discurso da desordem urbana e da memória do mundo urbano contemporâneo, elas destacam:

A história de cada indivíduo na cidade é a história das situações que ele enfrentou em seus territórios, e é a ação desse sujeito nesses espaços que faz de um episódio banal uma situação para ele, de reinvenção de suas tradições (Rocha; Eckert, 2005: 30).

Os exemplos foram escolhidos por abordar explicitamente as questões que envolvem as políticas públicas do governo do Estado do Paraná ou estabelecem um diálogo temático com o mesmo período (abril e maio de 2015). As fotografias foram tiradas principalmente na região central da cidade, circulando pelas ruas em busca destes exemplos e também durante uma manifestação de apoio à pauta dos servidores públicos e de repúdio à violência no dia 30 de abril, um dia após o embate mencionado anteriormente.

A figura 72 exemplifica a característica efêmera dos “lambes”. Aparentemente alguém tentou tirar o cartaz do poste de luz, mas desistiu. No poste podemos ver vestígios de outros impressos, vários pequenos pedaços de papel.

De forma a evidenciar a contradição e o estado de exceção instituído na época, a imagem que ilustra o lema “Respeito à democracia” no topo do impresso, logo abaixo assinado “Paraná, Governo do Estado”, é uma foto da ação do dia 29 de abril. Uma grande quantidade de manifestantes se aglomera na parte inferior da foto, enquanto que os edifícios do governo estadual ao fundo estão acobertados por uma nuvem de fumaça separando as duas partes. Surgindo da fumaça em direção aos manifestantes podemos observar o avanço dos escudos da tropa de choque, apontando em confronto iminente.

O cartaz apresenta, através do contraste entre seu conteúdo textual e a imagem, justamente o colapso do direito à manifestação, garantido pela constituição federal em seu artigo 5º⁷⁹.

⁷⁹ No artigo 5º lemos: “ XVI - todos podem reunir-se pacificamente, sem armas, em locais abertos ao público, independentemente de autorização, desde que não frustrem outra reunião anteriormente convocada para o mesmo local, sendo apenas exigido prévio aviso à autoridade competente” Disponível em <https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_12.07.2016/art_5_.asp>. Acesso em 30 de março de 2019.



Figura 72 - Cartaz "Respeito à democracia", Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2015

As figuras 73a e 73b são imagens de um modelo de cartaz que foi distribuído no dia 30 de abril numa das manifestações ocorridas durante o dia, a favor dos professores. O cartaz aborda a relação entre o espaço público, a rua, também como espaço de aprendizagem. A educação não é restrita às questões da atividade docente e seu espaço de debate extrapola as salas de aula e interessa à sociedade num sentido amplo. Nele lemos: "A rua é também uma escola! Todo apoio aos professores". Uma imagem em alto contraste de manifestantes preenche o centro da composição.



Figura 73a - Cartaz "A rua é também uma escola!" afixado numa lixeira.

Figura 73b - Cartaz "A rua é também uma escola!".

Fonte: Fotos do autor, 2015

A figura 73a mostra um dos suportes utilizados por este tipo de impresso, as laterais de lixeiras. A foto foi tirada em um ponto de ônibus de grande circulação (Praça Tiradentes, em Curitiba) e além da comunicação expressa em suas imagens e textos, virou um indício da própria trajetória da manifestação, uma vez que foi colada durante o ato, marcando tanto a presença do pequeno grupo que colava os cartazes, quanto do grande coletivo que se deslocava pela cidade.

O impacto da greve e as incertezas quanto ao futuro das políticas públicas na área da educação é o tema dos impressos apresentados nas figuras 74a e 74b. No mesmo dia (30 de abril), dois pequenos impressos eram colados geralmente juntos. Num deles, um retângulo preto com os dizeres, "Richa: Nocivo ao futuro das crianças". Logo abaixo, uma colagem de imagens mostra Beto Richa sorridente, sentado num sofá com duas crianças aos prantos no colo. Uma foto que nos remete a uma imagem de família.



Figura 74a - "Richa: Nocivo ao futuro das crianças" colado sobre publicidade.

Figura 74b - "Richa: Nocivo ao futuro das crianças". Fonte: Fotos do autor, 2015.

A figura 75 aparentemente não possui uma relação direta com o tema. O cartaz foi fotografado em dois momentos distintos, uma vez antes e outra logo depois do dia 29 de abril, evidenciando a dificuldade mencionada anteriormente de classificação dos cartazes⁸⁰. Sua abordagem, menos específica, pode ser interpretada de forma que pode ser associada aos movimentos de apoio aos professores, mesmo não tendo sido esta a intenção original. Em um primeiro momento, o conteúdo específico do cartaz estava mais próximo daqueles classificados como manifestações artísticas.

⁸⁰ Páginas 26, 27, 142 e 143 deste documento.



Figura 75 - Cartaz "Respira", Curitiba-PR.

Fonte: Foto do autor, 2015.

A foto de uma pessoa está de frente para os observadores. Estaria nos olhando diretamente se não segurasse uma pequena faixa onde se lê "Respira". A mensagem inusitada no meio do percurso dos transeuntes possibilita inúmeras interpretações: pode se referir ao cotidiano estressante dos grandes centros urbanos, chamar a atenção para as próprias necessidades individuais, etc. Mas, depois de uma ação policial que bombardeou manifestantes com gás lacrimogêneo, ganha uma nova significação, provocativa mesmo em sua simplicidade, evidenciando a dificuldade de exercer atividades básicas: o ir e vir, manifestar posicionamentos políticos e mesmo respirar.

Os exemplos analisados nessa categoria apresentam formas de resistências da sociedade à ação governamental e destacam episódios políticos importantes ocorridos durante os registros dessa pesquisa.

5.3.2 *Gênero, classe e raça*

Essa categoria é abrangente e as maneiras pelas quais esses temas são abordados graficamente são bastante diversificadas. A ideia da transversalidade entre as questões de gênero e classe é visível no caso da figura 76.

A fotografia foi tirada na Rua Araújo, na capital paulista. Uma fileira de pictogramas de mulheres serve como um cabeçalho do cartaz e uma forma de identificação dos cartazes desse projeto. Essa fileira parece representar a união de mulheres, todas de mãos dadas, unidas. Abaixo lemos, "Seu feminismo inclui sua empregada?" e a assinatura do "projeto encontrarte" que possui informações em redes sociais digitais (Instagram e Facebook).



Figura 76 – Cartaz "Seu feminismo inclui sua empregada?" colado na Rua Araújo, São Paulo-SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

A pergunta é uma provocação. Mesmo diante de várias manifestações em prol de causas consideradas feministas, não é raro identificarmos contradições, ou um alinhamento elitista. Ressalta-se que as questões de classe e raça, assim como as condições materiais de grupos sociais marginalizados devem ser problematizadas. As situações cotidianas, não raramente, envolvem violência e discriminação.

Dentre as principais ações do "projeto encontrar-te" está a colocação de cartazes de lambe-lambe na cidade de São Paulo com frases que dizem respeito a questões de gênero e elencam três temas principais para suas discussões: relacionamentos abusivos; sororidade; empoderamento feminino. Na descrição da página do grupo no Facebook, são explicadas algumas de suas motivações:

Considerando o caráter patriarcal que infelizmente ainda direciona os pensamentos e aciona os valores em nossa sociedade, a reação mais esperada entre nós naquele momento, talvez fosse a discussão, a disputa e o afastamento. No entanto, a SORORIDADE prevaleceu e nos uniu. A dor desfez-se em amizade e a indignação desfez-se em luta permanente (PROJETO ENCONTRARTE, s/d, grifo do autor).

Os cartazes do projeto Encontrarte foram vistos com frequência durante a pesquisa, com dezenas de exemplos espalhados na região central de São Paulo. Para demonstrar a ênfase na questão das relações abusivas e da violência contra a mulher, a figura 77a foi registrada na Rua Augusta, com os dizeres “O silêncio é uma forma de ser cúmplice, fale grite,

denuncie”. Na Rua Haddock (figura 77b), lemos "A sororidade vencerá os abusadores. Juntas podemos mais!”.

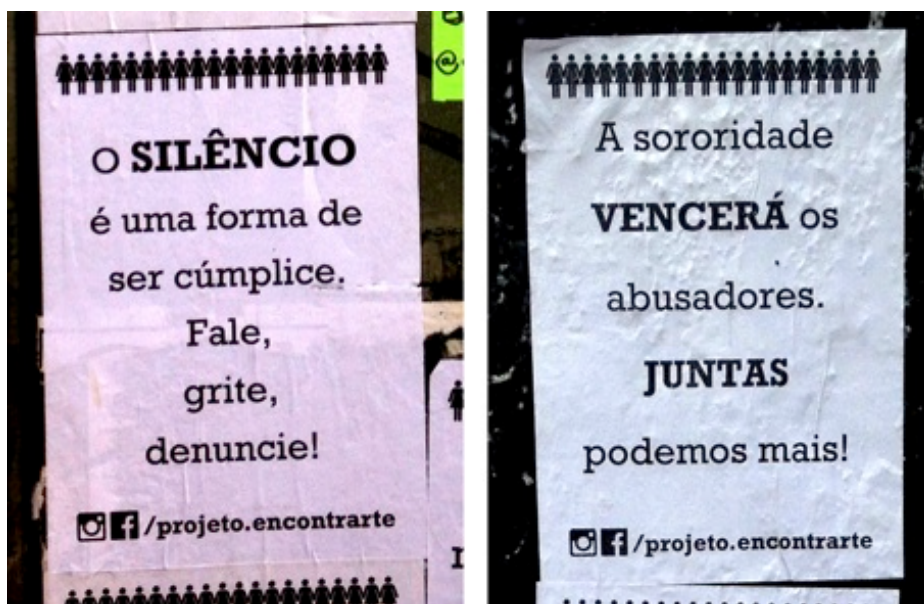


Figura 77a – Cartaz "Silêncio", Rua Augusta, São Paulo-SP.

Figura 77b – Cartas “Sororidade”, Rua Haddock Lobo, São Paulo- SP.

Fonte: Fotos do autor, 2016.

Na Avenida Paulista, a figura 78 aborda a mesma questão, reproduzindo a redação do artigo 7º da lei Maria da Penha. Nesse caso, as letras são menores e, embora utilize a mesma fonte tipográfica e o cabeçalho com os pictogramas, exigem um tempo de leitura. Apesar da fácil identificação do cartaz como parte do mesmo projeto, a maneira de interagir com o transeunte é diferente.

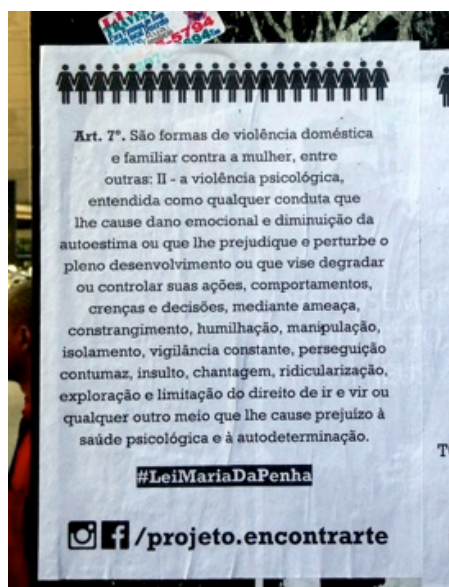


Figura 78 – Cartas “Lei Maria da Penha”, Avenida Paulista, São Paulo- SP.

Fonte: Foto do autor, 2016.

Outros projetos similares em sua proposta ao do “Encontrarte”, com cartazes simples onde uma frase sobre temáticas femininas e a assinatura voltada para a identificação através de redes sociais digitais, foram frequentemente encontrados nas cidades pesquisadas. Visualmente, os cartazes podem ser identificados como conjuntos, ou partes de um mesmo projeto, através do uso de uma fonte tipográfica constante. Eventualmente, são impressos em papéis de cores específicas, como mais uma qualidade visual identificadora, além das próprias assinaturas na base.

Os cartazes do quadro de imagens 05 foram fotografados na rua Leôncio de Carvalho em São Paulo e exemplificam essas estratégias de linguagem visual. O conteúdo textual é sempre voltado para pautas feministas e assinadas por “@Floresnasruas”, que indica uma página específica na rede social digital Instagram, mas também com “#respeitaasminas”, que sugere uma categorização ampla através do uso da “#”, de maneira que outros grupos que utilizem a mesma palavra-chave são vinculados por ferramentas de busca digitais.



Quadro de imagens 05 – Cartazes “@Floresnarua”, São PAulo-SP.
Fonte: Foto do autor, 2017.

Os textos nesses cartazes utilizam sempre as aspas e indicam que as frases são citações. Em uma delas, no canto inferior esquerdo do quadro, ao reproduzir o trecho da música “1º de julho”, escrita por Renato Russo e interpretada por Cássia Eller, a autoria é especificamente atribuída a ela, sendo que as palavras “sou mulher” estão em destaque na composição.

O cartaz da figura 79, registrado na Rua Augusta em São Paulo, em uma região próxima da Avenida Paulista, é assinado por "feminicidade.com.br" e configura novamente um tipo de produção que faz parte de projetos vinculados explicitamente a coletivos e movimentos sociais. A transcrição da fala nesse caso é "Os homens tem muito mais liberdade para andar pela cidade. Eles podem escolher o caminho mais curto, a mulher precisa escolher o caminho mais seguro".



Figura 79 - Cartaz "Feminicidade", São Paulo – SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

A citação aborda questões relacionadas ao cotidiano, à segurança pública, gênero e mobilidade, indicando uma situação vivida ou temida por muitos transeuntes daquela rua, tornando ainda mais pertinente o espaço utilizado para sua veiculação.

Esse cartaz faz parte de um dos 23 modelos diferentes, cada um com um retrato, nome do projeto, assinatura com o endereço do sítio eletrônico, e o trecho de uma fala registrada pelo projeto. No sítio eletrônico indicado podemos entender melhor a proposta do

material, além de termos acesso a arquivos digitais para a produção de mais cartazes. A produção e distribuição dos cartazes fazem parte de uma série de ações ligadas à questão de gênero, fomentando discussões e registrando falas de mulheres em algumas cidades brasileiras (São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília), dando visibilidade às vozes e ideias dessas pessoas. As impressões são sempre em preto sobre papéis que podem ser coloridos.

A figura 80 exemplifica a produção dos cartazes desse mesmo projeto com outra cor de papel e também foi fotografada na Rua Augusta, dessa vez em uma região mais próxima do centro. A transcrição da fala, logo abaixo do retrato de uma senhora idosa sentada, é "Ela não se incomoda em dizer num momento de tanto descrédito político, que ela acompanha, gosta, opina e faz política". A citação aborda questões de gênero e de geração, fazendo um comentário sobre as relações pessoais no dia-a-dia, evidenciando a relação entre política e cotidiano.



Figura 80 - Cartaz "Feminicidade."
Fonte: Foto do autor, 2016.

Embora exemplos dos cartazes do "feminicidade" pudessem ser encontrados em diversos espaços da capital paulista, este, em particular, foi registrado no tapume de um prédio que estava ocupado pelo Movimento pela Moradia (MMC) da cidade de São Paulo (figura 81), um dos coletivos ligados aos movimentos dos sem-teto. Nesse espaço fica bem

marcada a sobreposição de formas de contestação e reivindicações diversas na paisagem urbana, onde a pauta de lutas e resistências se apresenta de forma contundente.



Figura 81 - Prédio ocupado pelo MMC em São Paulo.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Dentre os protestos contra Michel Temer, uma parcela dos cartazes se associava de forma mais clara com as pautas feministas. Na categorização desta pesquisa, esses trabalhos se somam aos de gênero, classe e raça, apesar de estarem ligados a políticas públicas bastante específicas. Os cartazes das Figuras 82a e 82b podem ser considerados como manifestações dentro do escopo das mobilizações que foram chamadas de “primavera feminista” no Brasil (LIMA *et al.*, 2018), que teve como um dos marcos mais importantes o protesto contra o projeto de lei 5069/2013, de autoria do deputado federal Eduardo Cunha (PMDB/RJ). Este projeto tinha sido aprovado pela Comissão de Constituição e Justiça da Câmara no dia 21 de outubro de 2015, quando Cunha era presidente do Congresso⁸¹. Apesar da aprovação da Comissão, diante de muitos protestos, a PL não foi encaminhada para a plenária. A proposta “tipifica como crime contra a vida o anúncio de meio abortivo e prevê penas específicas para quem induz a gestante à prática de aborto” (Câmara dos deputados, 2015), mesmo quando a

⁸¹ Os encaminhamentos do projeto de lei estão disponíveis em <<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=565882>>. Acesso em 30 de outubro de 2017. O parecer da Comissão de Constituição e Justiça está disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=B9C94B89D092825E08192AF42999B2B0.proposicoesWeb2?codteor=1402444&filename=Parecer-CCJC-21-10-2015> Acesso em 30 de outubro de 2017.

mulher for vítima de estupro, dificultando o atendimento de mulheres que sofreram violência sexual, sobretudo, na rede pública de saúde. Além disso, exige mais condições para caracterizar uma violência sexual, anteriormente referida como “atividade sexual não consentida”, alterando esta para uma definição que exige a averiguação se durante o ato houve danos físicos ou psicológicos.

Nos cartazes das figuras 82a e 82b, fotografados na Rua Dr. Faivre, a ilustração da artista Caroline Lemes é utilizada como um mote visual. Essa imagem e tratamento tipográfico são mantidas em diversas versões de cartazes encontrados durante os registros em Curitiba, abordando temas ligados às questões de gênero ou, nesses exemplos, enfatizando os protestos contra o governo federal.



Figura 82a - "Golpe e retrocesso", Rua Dr. Faivre, Curitiba-PR.

Figura 82b – "Temer jamais", Rua Dr. Faivre, Curitiba-PR.

Fonte: Foto do autor, 2016.

O desenho é o rosto de uma mulher com flores nos cabelos, mas sem nenhuma outra característica fisionômica (boca, nariz ou olhos), o que pode simbolizar uma ideia de mulher, ou a representação de todas as mulheres, sem distinção. Ela possui listras desenhadas nas bochechas, o rosto sendo pintado com os dedos, como em uma pintura corporal de indígenas, mas também nos remete aos movimentos pelo *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello, em 1992. As cores dos “caras-pintadas” eram comumente verde e amarelo, no entanto,

mesmo na reprodução apenas em preto dos cartazes, podemos observar que trata-se de uma representação com uma abordagem cromática diferente⁸².

Na primeira imagem o lema da bandeira brasileira, “ordem e progresso”, é riscado e substituído por “golpe e retrocesso!”. Na segunda, o mote “Temer jamais!”, incita uma ação contra o então presidente, citando seu nome, assim como refuta a possibilidade de sentir medo diante das circunstâncias que exigem resistência. A frase foi utilizada com frequência em materiais gráficos e textos nas redes sociais relacionados aos protestos e aparece na base do desenho.

No cartaz fotografado na Rua Amintas de Barros (figura 83), a relação com a pauta de gênero é ainda mais explícita, pois além do desenho, é reforçada pela parte textual: “Nem silenciosas nem silenciadas!”, com a inflexão de gênero das palavras no feminino.

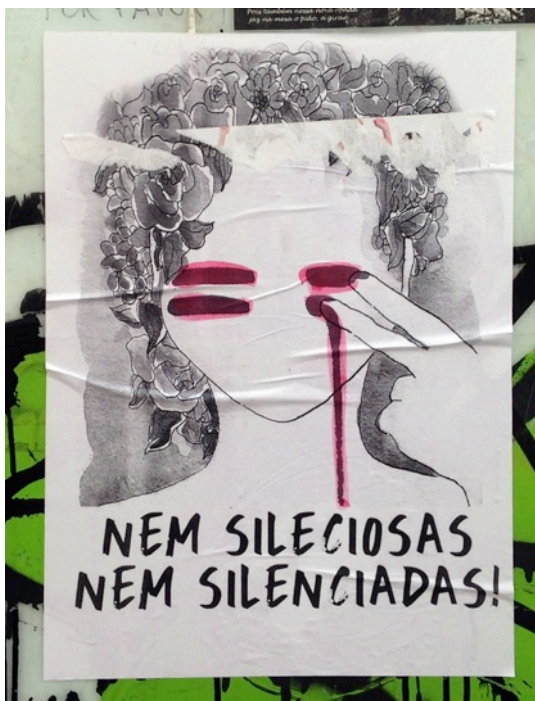


Figura 83 –“Nem silenciosas nem silenciadas!” Rua Dr. Faivre, Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Dentre os cartazes registrados em Curitiba, uma série deles foi fotografada durante uma manifestação no dia 8 de março de 2017. Eles foram colados em suportes diversos como muros, postes, lixeiras e cabines telefônicas. A concentração ocorreu na praça Santos Andrade e percorreu as ruas das redondezas até a Praça 19 de dezembro. Os exemplos da figura 84 foram fotografados na Rua XV de Novembro, Rua João Negrão e Rua Riachuelo,

⁸² Na ilustração original de Caroline a cor das listras é vermelha, representando o sangue. A ilustração original está na página da artista na rede social Facebook em uma postagem de 21 de maio de 2016, disponível em: <<https://www.facebook.com/CarolineLemesArt/>> . Acesso em 30 de outubro de 2018.

respectivamente. Durante essa caminhada, várias manifestantes colaram cartazes na trajetória, comprovando a relação entre essas práticas de contestação e produção de espaço, passeatas e colagem de cartazes.



Figura 84 – Cartazes fotografados no dia 08 de março de 2017, Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2017.

As linguagens visuais utilizadas são bastante diversificadas, com colagens, desenhos ou trabalhos com composições tipográficas mais próximas de cartazes convencionais, assim como a abordagem textual que trata de aspectos diferentes do tema, como o corpo, o modelo produtivo e a equidade salarial.

Dentre os cartazes colados nessa ocasião, um deles se tornou posteriormente a base para um empreendimento com projeção nacional que, apesar de vinculado à pauta de gênero, é também uma empresa comercial, focada na criação de camisetas com frases ligadas principalmente ao feminismo. Esse desdobramento posterior ao dia em que os cartazes foram distribuídos aponta uma questão diferente daquelas apresentadas nos exemplos anteriores, pois, ao se apropriar de uma pauta ligada à contestação, a motivação e o engajamento desses cartazes e outros produtos derivados mostram uma ambiguidade, por também estar ligada à ideia de promoção de uma empresa com fins lucrativos.

Com a contribuição de Cristina Pagnoncellie, Eduilson Wessler Cohan, criador da fonte tipográfica *Bommer Slab*, Karina Gallon projetou um cartaz impresso em serigrafia utilizando a frase, já consagrada em outras manifestações ligadas ao feminismo⁸³, "Lute como

⁸³ A frase "Lute como uma garota" foi encontrada em outros cartazes, como observamos no quadro de imagens 05, além de letras de música, em imagens de manifestações em outros países (fight like a girl) e, durante a pesquisa, em postagens nas redes sociais. Destaca-se esse aspecto apenas para salientar que a criação de Karina não se refere a frase em si, apenas à composição visual específica deste cartaz.

uma garota." (figura 85). Era assinado, na época, apenas com a "#fabulosas"⁸⁴, que agrupava as iniciativas do dia das mulheres nessa categoria nas redes sociais digitais. A diagramação foi feita de forma que a tipografia ocupasse grande parte da composição, sendo que a frase curta é bem legível e se destaca nos locais onde foram colocadas. O cartaz no tamanho A3 (29,7x42cm) também era maior do que a maioria dos outros colados no dia, que eram normalmente impressos em A4 (21x29,7cm). As propostas de criação desses cartazes teriam surgido com a influência de debates sobre o tema em que Karina vinha participando (PEITA, 2019).



Figura 85 – “Lute como uma garota.”, Rua Riachuelo, Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2017.

Apesar dela e de suas colegas terem distribuído outros modelos de cartazes no dia, a diagramação e a tipografia específica desse se tornou a mais conhecida e base visual para diversos outros modelos posteriores, dentre outros resultados, originando projetos em parceria com coletivos, artistas e ONGs.

O exemplo da figura 86 foi registrado em 2016, na Avenida Paulista, em São Paulo. Faz parte de um projeto específico chamado “@FridaFeminista” e é o único desta categoria da coleção assinado por um estúdio e não por uma entidade ou coletivo.

Neste caso, o texto e a própria imagem não nos remetem a uma linguagem gráfica associada a um enfoque combativo ou de contestação muito evidente. Trata-se, afinal, de uma

⁸⁴ O cartaz é vendido pela empresa de Karina e apresenta em sua base o endereço eletrônico "peita.me", da loja. < <https://peita.me/products/poster-1> > Acesso em 25 de janeiro de 2019.

questão política, mas no interior das relações íntimas, pessoais. A tipografia é caligráfica e o texto escrito com grande espaçamento entre linhas, preenchendo grande parte do espaço compositivo.



Figura 86 – Cartaz "Moça se ele não muda, mude-se dele" colado na Avenida Paulista em São Paulo.
Fonte: Foto do autor, 2016.

O projeto consiste em colar cartazes pela cidade com frases relacionadas à perspectiva feminina, sempre com um desenho estilizado de Frida Kahlo, como se esta estivesse dando uma dica para quem observa o cartaz, particularmente para as mulheres.

Nesses exemplos, a interação entre as mídias eletrônicas e a produção espalhada pelas ruas é estimulada pelas autoras e autores dos projetos. Lela Brandão, dos cartazes #FridaFeminista, sugere na página eletrônica do projeto que as pessoas coloquem fotos dos cartazes nas mídias sociais ou mandem sugestões de frases (ESTÚDIO SINESTESIA, s/d). Desse modo, provoca-se uma rede de circulação e produção coletiva de pensamentos e de visualidades além do próprio local onde os cartazes foram afixados, como estratégia recorrente nesses projetos cuja assinatura indica uma rede social eletrônica.

Além da questão feminina, outros cartazes que tratavam da problemática de gênero eram mais especificamente ligadas às pautas LGBT (lésbicas, gay, bissexuais, travestis e transexuais). Na figura 87 o uso das cores é importante pois remete ao uso da bandeira criada por Gilbert Baker em 1978, conhecida como bandeira “arco-íris”. Dentre outros significados, a bandeira simboliza a diversidade humana em termos de raça, gênero e idade (MOMA, 2015). Apesar da origem norte-americana, a bandeira é considerada um símbolo mundial dos movimentos LGBT.

O texto na base, em caixa alta, destaca o nome da cidade “São Paulo é LGBT” e a composição é bem sintética, apenas com as cores dispostas como a bandeira e o texto, sem nenhuma assinatura.



Figura 87 – “São Paulo é LGBT.”, Avenida Paulista.
Fonte: Foto do autor, 2016.

A importância desse padrão cromático pode ser verificada pela repetição dessa referência em diversos cartazes coloridos sobre este tema. Em alguns casos, a sigla é atualizada para LGBTQI+ (lésbicas, gay, bissexuais, travestis, transexuais, *queer* ou questionando, intersexual e o “+” simbolizando que existem outras mais) como ocorre na peça da figura 88, colorida manualmente, e parte de alguns cartazes produzidos por ativistas que destacam a origem baiana em sua assinatura (Lambuzarte, Salvador-BA), também fotografada na Avenida Paulista.

Além da assinatura, assim como no exemplo anterior, podemos verificar a referência a nomes de cidades no texto principal do cartaz. Nele lemos “Ilhéus, Salvador, LGBTQI+, love and proud”. “Ilhéus” parece ter sido acrescentada posteriormente, pois a caligrafia é diferente do resto e parece ter sido escrita com um caneta. Supõe-se que a intervenção tenha sido feita por algum residente dessa outra cidade baiana, que se identificou com a pauta, indicando interações com os transeuntes que avistaram o cartaz.



Figura 88 – “Ilhéus, Salvador, LGBTQI+, love and proud”, Avenida Paulista.
Fonte: Foto do autor, 2017.

Mesmo quando a cor não é o um elemento visual que preencha toda a composição como uma bandeira, podemos encontrar a referência nos cartazes da figura 89, onde desenhos de corações são pintados com as 8 cores originais da bandeira⁸⁵ na base e no cabeçalho. O fundo é todo preto com os dizeres em branco. “Ser: gay, lésbica, bi, trans não é errado #erradoenaoamar”. Na rede social Instagram encontramos o termo “#erradoenaoamar” vinculado a algumas fotos desses cartazes e outras intervenções urbanas com a mesma temática. A descrição do grupo é bem sucinta, apenas indicando “Publicitários lutando contra o preconceito e espalhando amor por aí” (ERRADO É NÃO AMAR, s/d).

⁸⁵ A bandeira mais utilizada atualmente possui 6 cores (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e violeta) mas originalmente, em sua primeira versão, ela possuía 8 cores, todas as anteriores mais rosa e turquesa.



Figura 89 – “Ser: gay, lésbica, bi, trans não é errado.”, Rua Augusta, São Paulo-SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Dentre os cartazes que tratam das questões dessa categoria, um coletivo ou movimento político se destacou nos registros de campo por terem sido encontrados exemplos em ambas as cidades. Mesmo que fugindo do escopo da pesquisa, cita-se que também foram encontrados em cidades como Belo Horizonte–MG, Londrina–PR e Rio de Janeiro–RJ. Trata-se de cartazes assinados pelo coletivo internacional “Antifa”, ou antifascismo. Embora seja possível alinharmos as discussões dos cartazes com a organização de políticas públicas, os exemplos da coleção reforçam mais claramente as questões de gênero, raça e classe, sendo que se declaram “inimigos” do sexismo e racismo.

As origens do Antifa estão ligadas à resistência ao nazismo e ao fascismo na Europa e aos movimentos anarquistas. A marca do grupo, criado por Max Keilson e Max Gebhard em 1932, são duas bandeiras sem símbolos, originalmente do “Antifaschistische Aktion”, formado na então República de Weimar. As duas bandeiras simbolizam a organização suprapartidária, pelo interesse comum de combater o fascismo, grupos de extrema-direita e supremacistas.

Os grupos Antifas são heterogêneos, caracterizados por coletivos com organização horizontal, sem uma liderança representativa ou ligação com partidos políticos. Diante da diversidade de grupos que se vinculam aos Antifas e a própria autonomia como fundamento dessas organizações, as ações são igualmente diversificadas. Em alguns casos, dependendo das decisões coletivas de um grupo, se envolvem com confrontos mais diretos e violentos, sendo considerados grupos de extrema-esquerda. A prática de colar cartazes tipo lambe é

indicada como uma das formas de militância, conforme a lista de recomendações para a formação de um grupo Antifa (IGD, 2017).

Na figura 90, vemos o desenho de uma pessoa com trajes militares e com a bandeira do Brasil estampada na manga da camisa. Seu braço está estendido, fazendo uma saudação fascista. Um punho cerrado, proporcionalmente muito maior, dá-lhe um soco. Na parte superior da composição lemos que “o nacionalismo é a porta de entrada para o fascismo” e, abaixo, com uma tipografia que remete a um texto manuscrito, “Fora Fachos”. Finalmente, na base do cartaz, um pedido: “apoie sua Antifa local” próximo da marca do grupo. Nessa última frase já é possível identificar a ideia de que existem vários grupos Antifas e também outro de seus temas frequentes, a ideia de colaboração, mencionada em textos nas redes sociais digitais.



Figura 90 – “Fora Fachos”. Rua Tibagi, Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Reforçando seu caráter internacional, na figura 91, o cartaz fotografado em São Paulo utiliza o texto em inglês, sendo uma variação de um tema visual recorrente⁸⁶ que acompanha o mote “Boa noite, orgulho branco” (Goodnight, White pride). A mobilização está ligada aos confrontos com grupos de extrema direita de caráter racial. O desenho mostra alguém com o símbolo Antifa no peito acertando um chute em outra pessoa, representando o supremacista branco. O resultado, inscrito em uma circunferência, parece um emblema.

⁸⁶ Outras versões dessa imagem mostram normalmente uma pessoa com o símbolo da cruz celta, ou suástica, apanhando de diversas maneiras de alguém: uma idosa, um skatista, etc.



Figura 91 – “Goodnight, White pride”. Rua Antônio Carlos, São Paulo-SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Em ambos os cartazes Antifas é possível verificar uma iconografia que nos remete ao confronto físico, reforçando a percepção de que a violência está atrelada a esses grupos, sem necessariamente evocar um evento específico. Apesar de nem todos os cartazes fazerem referência a um ato violento, como o da figura 92, onde o símbolo colorido é preenchido com desenhos de flores, pode-se dizer que é frequente evocar a ideia de conflito na produção dos cartazes Antifa.



Figura 92 – Cartaz com símbolo Antifa preenchido com desenhos de flores.
Rua Antônio Carlos, São Paulo-SP.
Fonte: Foto do autor, 2017.

Os exemplos a seguir tratam especificamente da temática da violência relacionada com questões de gênero, classe e raça.

5.3.2.1 Problemática da violência

Os cartazes que tratam da violência são considerados como uma subcategoria importante, diante do grande volume de exemplos encontrados, e se caracterizam frequentemente como um meio de denúncia ou problematização de eventos que são abordados pelas mídias tradicionais de forma parcial.

Dentre os diversos temas que fazem parte de nosso cotidiano, a violência pode ser considerada um dos mais constantes. Uma das consequências sociais dessa situação é a naturalização desse problema, apesar de possuir implicações na saúde pública, no desenvolvimento econômico e na própria dinâmica geográfica.

No Brasil, segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA, 2017), para os jovens entre 15 e 29 anos, o homicídio é a causa da morte para quase metade dos casos (47,8%). A cada 100 mortes por homicídio, 71 das vítimas são negras, evidenciando o aspecto de discriminação racial presente no tema, uma vez que a incidência é sempre maior em qualquer região ou classe social.

Sobre a violência contra as mulheres, o relatório do IPEA (2017) destaca que em inúmeros casos, antes do desfecho fatal, elas são vítimas de violência psicológica, patrimonial, física ou sexual.

Os dados desse relatório apontam que nas duas cidades onde foram feitos os registros fotográficos, a taxa de Mortes Violentas por Causa Indeterminada (MVCI) e taxa de homicídios por 100 mil habitantes são altas, apesar de estarem nas regiões menos violentas do país (Sul e Sudeste): em Curitiba - PR, 32 (27,6 homicídios e 4,4 MVCI) e em São Paulo - SP, 17,3 (13,2 homicídios e 4 MVCI).

Diante desse contexto, problematizar a violência na produção gráfica de contestação é algo recorrente, dando destaque a aspectos alarmantes sobre o assunto.

Para apresentar abordagens que utilizam uma linguagem mais radical e contrapor os exemplos anteriores, podemos citar o cartaz da figura 93. Este foi registrado nas proximidades da Praça Roosevelt, em São Paulo. A foto foi tirada no mesmo dia da manifestação mencionada anteriormente, após os debates ocasionados por um estupro coletivo ocorrido em maio de 2016 e amplamente noticiado.



Figura 93 – Cartaz "Não vai ter medo, vai ter luta" em São Paulo-SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Aqui a composição é mais rebuscada, lembrando cartazes e *fanzines* punks, com colagens de imagens e textos usando diagonais e sobreposições⁸⁷. Nele lemos em textos distribuídos na composição: "Não vai ter medo, vai ter luta"; "o medo vai mudar de lado" e "revidem mulheres".

Este exemplo não possui assinatura alguma. As imagens mostram facas, algumas mulheres mascaradas, outras com o punho em riste. Uma montagem, com um desenho esquematizado de testículos e a foto de uma tesoura, sugere um procedimento cirúrgico no órgão, com legendas em inglês. Tanto as imagens quanto os textos evocam um contexto de embate e violência.

Mesmo que abordando uma temática diferente, o cartaz também nos remete a trabalhos do artista americano William "Bill" Weege⁸⁸, como no exemplo da figura 94, "Kill a commie for Christ" (Mate um comunista por Cristo) de 1967. Este exemplo faz parte da

⁸⁷ Ressalta-se que além dos impressos *punk*, existe uma tradição importante de imagens que utilizam o recurso de fotomontagem em cartazes, desde o início do século XX. Destacam-se dentre os exemplos disseminados os construtivistas russos, como Aleksander Rodchenko (1891 - 1956), Gustav Klutssis (1895 - 1938), Valentina Kulagina (1902-1987) e El Lissitzky (1890 - 1941), as obras da dadaísta Hannah Höch (1889-1978), de Raoul Haussman (1886-1971) e John Heartfield (1891-1968), dentre outros.

⁸⁸ Artista e cartazista americano, nascido em Wisconsin em 1935. Além de suas pinturas abstratas, alguns de seus trabalhos mais conhecidos foram os cartazes dos anos 1960. Ele é professor emérito da Universidade de Wisconsin, no departamento de Artes.

produção de cartazes que contestavam a campanha bélica norte-americana no Vietnã⁸⁹. Na parte de cima do cartaz lemos em letras garrafais a palavra "War" (Guerra).

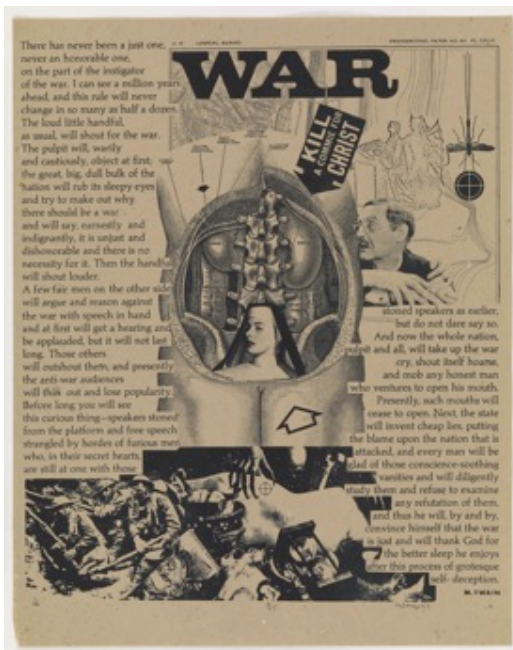


Figura 94 – Cartaz "Kill A Commie For Christ", de Bill Weege, 1967.

Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/76670?locale=en>> Acesso em 07 de maio de 2017

Acompanhando o tema do cartaz, podemos ver na composição um trecho do livro inacabado de Mark Twain, "The Mysterious Stranger" (O estranho misterioso), escrito entre 1897 e 1908. O texto é uma crítica ao fervor patriótico e religioso, usado muitas vezes como justificativa em guerras⁹⁰. O trecho ocupa duas colunas, nas laterais do cartaz. Embora possa ser visto apenas como uma textura, pela dificuldade de lermos o texto à distância, apresenta um conteúdo pertinente à discussão do tema do cartaz. No meio da composição, sobre o

⁸⁹O cartaz impresso pelo próprio artista reproduz parte da obra "Peace is Patriotic", de 1967, constituído de 24 imagens.

⁹⁰O trecho utilizado no cartaz: "There has never been a just one, never an honorable one, on the part of the instigator of the war. I can see a million years ahead, and this rule will never change in so many as half a dozen instances. The loud little handful, as usual, will shout for the war. The pulpit will, warily and cautiously, object at first; the great, big, dull bulk of the nation will rub its sleepy eyes and try to make out why there should be a war, and will say, earnestly and indignantly, it is unjust and dishonorable, and there is no necessity for it. Then the handful will shout louder. A few fair men on the other side will argue and reason against the war with speech and pen, and at first will have a hearing and be applauded; but it will not last long; those others will shout them, and presently the anti-war audiences will thin out and lose popularity. Before long you will see this curious thing - the speakers stoned from the platform, and free speech strangled by hordes of furious men who in their secret hearts are still at one with those stoned speakers, as earlier, but do not dare to say so. And now the whole nation, pulpit and all, will take up the war-cry, and shout itself hoarse, and mob any honest man who ventures to open his mouth; and presently such mouths will cease to open. Next the statesmen will invent cheap lies, putting the blame upon the nation that is attacked, and every man will be glad of those conscience-soothing falsities, and will diligently study them, and refuse to examine any refutations of them; and thus he will by and by convince himself that the war is just, and will thank God for the better sleep he enjoys after this process of grotesque self-deception."

desenho anatômico do interior da barriga, temos a imagem de uma mulher vestida de freira. Uma seta aponta o desenho, onde podemos ler "Kill a commie for Christ". A frase faz menção ao discurso utilizado pelo movimento cristão contra o comunismo nos Estados Unidos, ligado a lideranças conservadoras como a do radialista e padre presbiteriano fundamentalista Carl McIntire.

Ainda que seja possível que as pessoas envolvidas na produção do cartaz não conheçam os trabalhos de Weege, especificamente, podemos verificar o uso das colagens, do desenho anatômico e a presença da figura feminina, todos temas visuais recorrentes na obra do artista do período dos anos 1960. Observamos novamente uma profícua trama de relações visuais entre os cartazes encontrados nas ruas e alguns exemplos da produção considerada importante na historiografia tradicional dos cartazes.

O cartaz da figura 95 apresenta dados sobre o tema da violência e sua relação com as forças de segurança do Estado de forma mais geral, apontando também a relação com questões raciais. O registro foi realizado na Rua Dr. Faivre, em Curitiba.

A imagem central, com traços simplificados, ilustra rapidamente o tema a ser tratado: um braço branco aponta uma arma na cabeça de um negro. Na arma lemos as letras "PM" referindo-se à polícia militar. Acima, o título do cartaz: "Contra a conduta racista e genocida das forças policiais".



Figura 95 – Cartaz "Contra a conduta racista e genocida das forças policiais", Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2016.

O cartaz, assinado pelo grupo "A Outra Campanha" (AOC), exige uma apreciação mais demorada para observar suas informações que, em alguma medida, explicam e justificam o conteúdo da imagem. Próximo de um ponto de ônibus, o leitor encontrará um texto alarmante que aponta dados sobre os desdobramentos violentos de uma sociedade profundamente racista. Nele lemos:

Segundo o Mapa da Violência realizado pelo Centro Brasileiro de Estudos Latino-americanos, os negros correspondem a mais de 70% das vítimas de homicídio do país; 55% da população admite que a morte de um jovem negro choca menos que a de um jovem branco e 65% dos policiais admitem que dão prioridade em abordagens para os pretos e pardos. Infelizmente, este tipo de conduta não ocorre de forma isolada, ela faz parte da rotina policial. Segundo o relatório realizado pela Anistia Internacional, as forças policiais brasileiras são as que mais matam no mundo, sendo responsável por mais de 55 mil mortes em 2014.

O grupo "A Outra Campanha" (AOC) é indicado no topo e na base do cartaz, através do endereço da página virtual na rede social digital "Facebook" (facebook/aocparana). Os assuntos abordados pelo grupo estão alinhados com uma perspectiva crítica de temas diversos de nosso cotidiano, voltados à mobilização política, como os relacionados com a questão da moradia, violência contra a mulher, entre outros que “não cabem nas urnas”.

A cartilha do grupo deixa explícito esse posicionamento:

Uma política feita desde baixo, por todos e todas que sentem diariamente as dores de se viver numa realidade de injustiça, dominação, miséria e discriminação, mas também de esperança e força de vontade para mudar desde agora as condições que nos cercam e as relações que nos tocam (AOC, s/d, p.3).

A "campanha" nos remete aos momentos de campanha política das eleições, mas é primeiramente uma referência ao “La Otra Campaña”, organização política criada em 2005 e ligada aos movimentos zapatistas no México, ressaltando a origem latino-americana de ambos os grupos.

Em meio aos grandes bancos, consulados, museus e lojas da Avenida Paulista, com milhares de transeuntes apressados circulando, um poste é estampado por um pequeno cartaz (figura 96), sem nenhuma ilustração, e uma mensagem escrita com uma tipografia que imita o estêncil, que nos remete aos textos encontrados em veículos militares e materiais gráficos do exército.



Figura 96 - Cartaz "A cada 11 minutos uma pessoa é estuprada no Brasil!", São Paulo - SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Este não se refere às vítimas fatais da violência no Brasil, no entanto, a mensagem é igualmente preocupante: “a cada 11 minutos uma pessoa é estuprada no Brasil! A preocupação é majoritária entre as mulheres”. Uma caminhada nesta avenida de pequena extensão, de menos de 3 km, exige mais do que os 11 minutos indicados pelo dado divulgado.

A peça gráfica não é assinada por nenhuma entidade, mas em sua base encontra-se a fonte da informação, o “9º Anuário Brasileiro de Segurança Pública”. Diferentemente do cartaz sobre a violência policial (figura 94), que aponta apenas as entidades que realizaram pesquisas sobre o tema, este indica uma publicação específica. O anuário é produzido pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP, 2015) e seu sítio eletrônico disponibiliza o documento mencionado. Esse dado só considera os casos em que houve o registro policial, sendo que o relatório (FBSP, 2015, p.116) aponta para números muito piores, algo próximo de um caso por minuto.

Esse exemplo também destaca a característica de gênero presente no problema, ao demonstrar a predominância de mulheres como vítimas desse tipo de crime. O mesmo

relatório indica que 90% das mulheres que vivem em grandes cidades temem serem vítimas de violência sexual, evidenciando ainda mais a urgência da ampliação de debates e ações políticas sobre o tema.

Outro cartaz, fotografado no vão do MASP, estabelece uma relação preocupante entre as pautas LGBT e a abrangência dessas questões no cotidiano. A ferramenta de busca *online* Google, possui um recurso que direciona diretamente para a página mais relevante pelos critérios de uso, ou seja, para a página mais visitada pelas pessoas que procuram um determinado termo. A figura 97 mostra que ao pesquisar a palavra “lésbica” no Google, e o visitante optar por usar o recuso “estou com sorte”, ele será direcionado para uma página de vídeos pornográficos. Logo abaixo somos informados que “entre 2014 e 2017, mais de 126 lésbicas foram assassinadas no Brasil”.

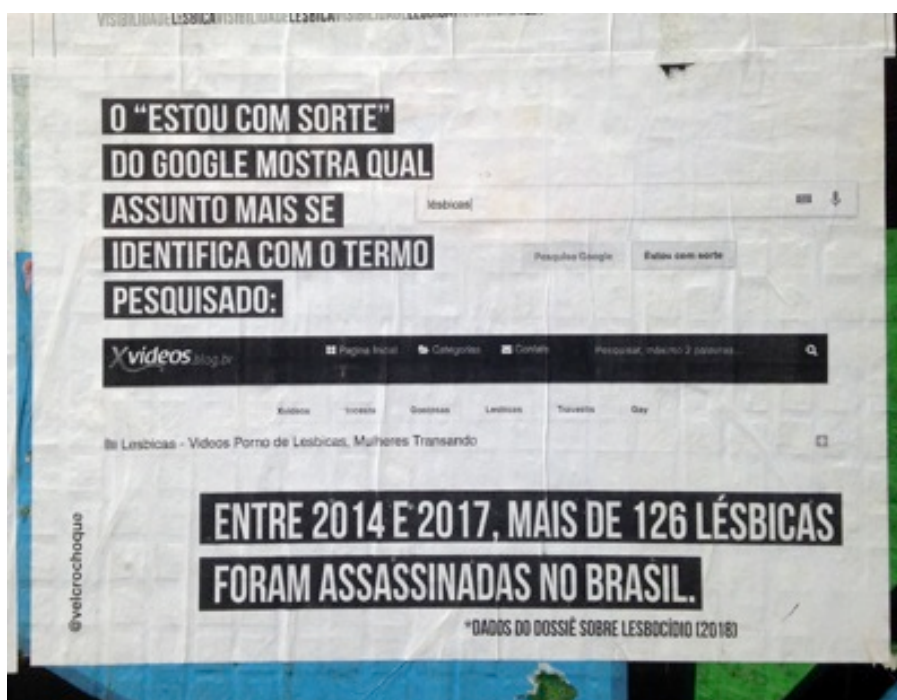


Figura 97 - Cartaz "Estou com sorte", São Paulo - SP.
Fonte: Foto do autor, 2018.

O cartaz apresenta pelo menos uma situação para se refletir: o que as pessoas mais buscam à respeito do tema, como ferramentas tecnológicas supostamente neutras pode reforçar um viés cultural, sobretudo as contradições de um momento de ascensão do discurso moralista.

Os exemplos de cartaz das Figuras 98 e 99, a seguir, destacam a questão de gênero e sexualidade por uma abordagem que visa denunciar um evento trágico específico.

Em 08 de abril de 2016, Luana Barbosa dos Reis Santos⁹¹, com 34 anos, foi espancada e presa no bairro Jardim Paiva II, na periferia de Ribeirão Preto-SP. Morreu 5 dias depois em decorrência de isquemia cerebral causada por traumatismo craniano-encefálico. Luana, que era lésbica e tinha um filho de 14 anos, foi presa, segundo o termo circunstanciado registrado pela polícia, por desacato a autoridade e lesão corporal.



Figura 98 – Cartazes "Justiça para Luana" colado na Rua do Arouche, São Paulo-SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Os dois cartazes da figura 98 foram fotografados na Rua do Arouche. Nos locais onde eles foram encontrados eram colados juntos, de modo que um complementava o outro. No da esquerda, logo abaixo do texto em letras garrafais, está escrito "Justiça para Luana" e vê-se uma foto de Luana de beca, aparentemente recebendo um certificado ou diploma. A situação na foto ressalta um momento com o qual muitos podem se identificar, dando a sensação de que a vítima poderia ser qualquer um. No entanto, o texto do cartaz ao lado ressalta sua condição específica: "Preta, pobre e lésbica" e ainda afirma que foi "assassinada pela PM!". Mesmo com o inquérito policial ainda em andamento, a brutalidade da abordagem policial era inegável e as falas das testemunhas já indicavam a causa provável do falecimento.

A figura 99 trata da mesma ocorrência, porém, sua abordagem visual e textual é bem diferente. Embora a palavra "justiça" apareça em ambos os exemplos, aqui o texto trata de incentivar práticas de resistência, mesmo que não especifique uma ação em particular.

⁹¹ Uma notícia sobre o ocorrido pode ser lida em <<http://ponte.cartacapital.com.br/a-historia-de-luana-mae-negra-pobre-e-lesbica-ela-morreu-apos-ser-espancada-por-tres-pms/>>. Acesso em 15 de janeiro de 2017.

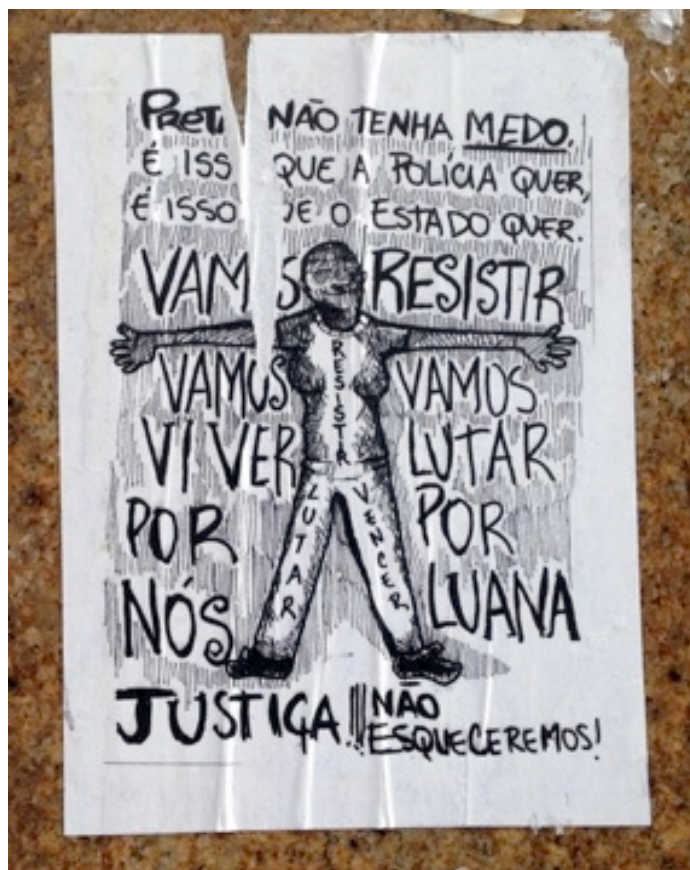


Figura 99 – Cartaz "Preta não tenha medo" colado na Rua Araújo, São Paulo-SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

O cartaz foi fotografado na Rua Araújo, em São Paulo, e nele lemos com letras manuais, desenhadas: "Preta, não tenha medo. É isso que a polícia quer, é isso que o Estado quer. Vamos resistir, vamos viver por nós, vamos lutar por Luana. Justiça!!! Não esqueceremos!". A questão de classe não é mencionada explicitamente como no exemplo anterior. No centro, há uma ilustração de uma negra com os braços abertos e um sorriso sutil. Pelo corpo lemos os dizeres "resistir", "lutar" e "vencer".

Aqui, a partir do tema, sugere-se um movimento contínuo de resistência. O texto é mais pessoal, dirigido a uma leitora, negra. A linguagem visual, marcada pelos traços feitos a mão, não esconde seus gestos e imprecisões, reforçando a subjetividade. A repressão e a violência contra Luana não são vistas como um caso isolado, a perspectiva apontada pelo cartaz é de que faz parte de uma estratégia de coerção ampla, que envolve o Estado.

O exemplo da figura 100 possui em seu conteúdo uma informação bastante objetiva e é também assinado pela "A Outra Campanha". Na Rua São Francisco, em Curitiba, um pequeno cartaz nos recorda da prisão de Rafael Braga no Rio de Janeiro-RJ e incita um movimento que questione a situação.



Figura 100 – Cartaz "Liberdade para Rafael Braga!" colado na Rua São Francisco, Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Rafael Braga Vieira foi o único cidadão condenado durante as manifestações ocorridas em junho de 2013 em diversas cidades do Brasil, cujas pautas foram bastante difusas e sem um alinhamento político único. No dia 20 de junho, numa manifestação que envolveu cerca de 300 mil pessoas, o sergipano Rafael, então com 25 anos, era morador de rua e foi detido portando duas garrafas, uma delas de desinfetante Pinho Sol que seria utilizado como coquetel Molotov, segundo os policiais que o detiveram (a outra era de água sanitária). Rafael alegava que não estava participando da manifestação e que teria pegado as garrafas no chão próximo de onde se encontrava. O principal argumento dos advogados de defesa foram os laudos da perícia criminal que indicaram a improbabilidade desse tipo de uso, como coquetel Molotov, após análise do material. Ainda assim, o jovem foi sentenciado na ocasião a 5 anos e 10 dias de prisão⁹².

O cartaz em preto e branco destaca a frase "Liberdade para Rafael Braga!", sendo que o nome é colocado em letras brancas sobre um retângulo preto. Logo abaixo, temos uma

⁹² Uma notícia sobre o ocorrido pode ser lido em <<http://www.cartacapital.com.br/revista/830/o-bode-na-cela-5910.html>>. Acesso em 11 de janeiro de 2017.

ilustração estilizada dele segurando uma garrafa de Pinho Sol, seguida de um texto explicando brevemente as condições do jovem e as circunstâncias da prisão. Colocado em Curitiba, anos após o ocorrido, distante da capital fluminense, pode ser visto como algo que está além de seu conteúdo específico, ou seja, a liberação de Rafael Braga. Não se trata de diminuir a causa em questão, conteúdo explícito do artefato gráfico, mas também o potencial de visibilizar uma discussão sobre as dinâmicas sociais racistas, sobre as injustiças baseadas nas relações de classe e abusos dos mecanismos de coerção do Estado. Com a exposição de nomes de organizações, identificamos manifestações populares de contestação e agrupamentos políticos diversificados.

Uma variação de cartaz com o mesmo tema, porém, sem a assinatura de um grupo específico pode ser vista na figura 101, registrada na Rua Monsenhor Celso, em Curitiba. Nela a ênfase é no apelo de que os transeuntes sintam empatia pelo problema. Lemos: “Meu nome é Rafael Vieira Braga, tenho 25 anos e minha vida importa”. O texto é escrito como se fosse a fala do próprio Rafael, com destaque na base da frase “e minha vida importa”, contra uma possível indiferença diante da situação de um jovem nas condições dele.



Figura 101 – Cartaz “Meu nome é Rafael Braga Vieira” colado na rua Monsenhor Celso, Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2017.

A imagem, ao invés de ser um retrato frontal, como do cartaz anterior, que lembra a de um presidiário ou de algum documento, aqui é um semi-perfil dele, e que nos remete ao registro de uma situação mais corriqueira.

Os cartazes encontrados nos suportes irregulares são geralmente claros em seus conteúdos, anunciando um evento, conclamando à mobilização social, denunciando uma injustiça. O exemplo da Figura 102, por outro lado, possui uma abordagem mais restritiva, cujo significado exige o conhecimento de um fato determinado e é tema sensível a um grupo específico.



Figura 102 - Cartaz "Lagarto vive!", Curitiba-PR.
Fonte: Foto do autor, 2016.

O cartaz foi colado em uma caixa de energia elétrica no centro de Curitiba, na Rua XV de Novembro. Nele lemos "Lagarto vive!", junto com uma figura em alto contraste de um jovem com um lenço no rosto e símbolos pouco conhecidos desenhados no canto superior esquerdo. Trata-se de uma referência a um jovem assassinado em 17 de março de 2013, Cezar Roberto da Silva Filho, o "Lagarto". Segundo notícias veiculadas na época⁹³, o rapaz era um punk que foi abordado por 10 *skinheads*, evidenciando o aspecto mais violento do embate entre os dois grupos. Embora o registro do cartaz tenha sido feito em março de 2016, ele rememora o crime, especificamente, e os conflitos violentos entre jovens da capital paranaense de maneira geral.

Na figura 103, temos outro exemplo de uso do cartaz para dar visibilidade a casos que envolvem questões de classe e raça. O registro do cartaz, feito no início de 2016 na

⁹³ Um exemplo de notícia pode ser encontrado em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/punk-e-assassinado-por-grupo-de-skinheads-no-centro-de-curitiba-b0sayrvn0pxaotkdyrwxp0h1q>>. Acesso em 26 de agosto de 2017.

Avenida Rebouças, em São Paulo, denuncia questões graves do cotidiano. A foto de um menino, Eduardo de Jesus Ferreira, é colocada em destaque na composição do cartaz. À primeira vista, lembra os cartazes que mostram retratos de desaparecidos: não parece ser uma foto produzida num estúdio fotográfico, nem mostra a criança sorrindo alegremente na promoção de algum produto.

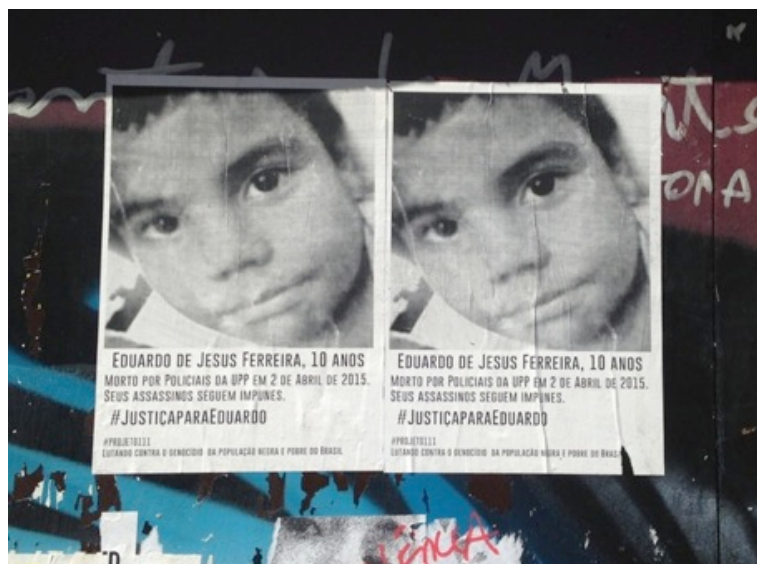


Figura 103 – Cartaz "Eduardo de Jesus Ferreira, 10 anos" colado na Avenida Rebouças, São Paulo-SP.
Fonte: Foto do autor, 2016.

Lemos logo abaixo que se trata de um menino que foi assassinado numa ação da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) na cidade de Rio de Janeiro-RJ, em 02 de abril de 2015. A informação em si, mesmo que veiculada anteriormente nos meios de comunicação tradicionais, é facilmente esquecida diante da rotina de notícias, cuja ênfase nem sempre representa os interesses dos envolvidos. Nesse caso, o cartaz é assinado pelo “Projeto 111”, de ativistas que discutem e combatem a discriminação racial, particularmente a violência contra os negros no Brasil.

A questão de classe também é colocada textualmente: trata-se uma criança pobre, em condições econômicas precárias. Ainda que a visibilidade de um crime como este não seja comparável à popularidade de notícias que envolvam temas esportivos, celebridades, tragédias naturais ou disputas políticas nacionais, o assunto é abrangente: é um estímulo à reflexão ligada à violência, ao papel da "segurança pública", das questões raciais e de classe. Próximo a um ponto de ônibus, relembra-nos todos os dias, ou até o cartaz ser arrancado, um evento brutal, próximo ao cotidiano de milhões de pessoas em grandes centros urbanos. É importante pensar nas significações dos vários elementos gráficos do entorno e nas construções de sentidos que se somam às intervenções desse fragmento da paisagem urbana.

Além das vítimas menos conhecidas que são mencionados nos cartazes, existem casos de violência que são amplamente divulgados nas mídias tradicionais e que também se tornam temas recorrentes no tipo de material gráfico dessa pesquisa.

É o caso da vereadora do Rio de Janeiro do PSOL (Partido Socialismo e Liberdade), Marielle Francisco da Silva, ou Marielle Franco, assassinada no dia 14 de março de 2018. Ela era ligada às pautas feministas, LGBT e dos direitos Humanos, crítica da intervenção militar no Rio de Janeiro e de abusos da Polícia Militar, sobretudo nas favelas cariocas. Destaca-se que ela foi a 5ª candidata mais votada na capital fluminense, com 46.502 votos. Era também socióloga e sua pesquisa de mestrado em Administração Pública, realizado na UFF (Universidade Federal Fluminense), discutia a presença das UPPs nas favelas (MARIELLEFRANCO, s/d). Sem que as investigações sobre o crime tenham chegado a uma conclusão, diversos cartazes sobre Marielle, que englobam classe, gênero e as questões políticas, foram espalhados pelas duas cidades pesquisadas.

O cartaz da figura 104a foi fotografado no vão do MASP. A ênfase do material recai sobre o fato dela ser uma mulher negra militante. É um trabalho onde podemos identificar no brinco desenhado, a assinatura de Lady Guedes (Fernanda Guedes). Artista plástica e designer, ela realiza trabalhos ligados principalmente às questões de gênero e sexualidade em diversos suportes, incluindo pinturas em paredes, *stickers* (adesivos) e cartazes.

Apesar de ser um trabalho bastante específico de denúncia e protesto, está também articulado com sua produção artística e comercial. O desenho de Marielle segue o estilo de ilustrações de Lady Guedes, como podemos observar no exemplo da figura 104b, um detalhe de um mural ao lado da galeria A7MA em São Paulo, realizado pela artista.



Figura 104a – Cartaz "Marielle presente", vão do MASP, São Paulo-SP.

Fonte: Foto do autor, 2018

Figura 104b – Detalhe de mural com ilustração de Lady Guedes, São Paulo- SP.

Fonte: < <https://www.behance.net/gallery/38537597/Mural-A7MA> > Acesso em 03 de dezembro de 2018

Um texto poético, separado por estrofes, sintetiza diversos aspectos da trajetória da vereadora, e é finalizado com a frase “Marielle presente”, com letras que lembram a de pichadores. A frase foi utilizada em diversas manifestações e remete à ideia de que muitas pessoas, sobretudo mulheres, identificavam-se com as pautas dela, de alguma forma, representando suas lutas mesmo depois de seu assassinato. No texto do cartaz lemos:

É mais uma que sobe
Por conta dos corre
Que escolheu fazer

Defender seus direitos
Impor mais respeito
Fazer valer o viver

Cria da Maré, mulher negra, de fê
Mãe, filha e guerreira numa só
Como só a gente sabe como é

14 meses de mandato
Foram muito desacato
Pra polícia aturar

Imagina relatora
Ia sobrar voadora
Nessa intervenção militar

Teve sua trajetória de vitória
Rumo à glória
Interrompida no Estácio
E pra honrar sua memória
Escrevo em seu epitáfio:
Marielle presente

A peça da figura 105, fotografada na avenida Mariano Torres em Curitiba, utiliza uma representação bastante simplificada e estilizada da vereadora, desenhada aparentemente em um *grid* (malha) que permite poucas nuances ao desenho. A tipografia também é desenhada de forma semelhante. O tema central do cartaz reforça o fato de que o crime não havia sido esclarecido, embora já se soubesse que não se tratava de um crime de latrocínio. Lemos a pergunta: “Quem matou Marielle?”, onde a letra “a” é substituída pelo símbolo “♀”, de Vênus ou feminino. Finalmente a assinatura, “#fabulosascwb” e “entre.meadas”.



Figura 105 – Cartaz "Quem matou Marielle?", Avenida Mariano Torres, Curitiba- PR.
Fonte: Fotos do autor, 2018

Assim como nos outros exemplos sobre a violência, a ênfase temática nos cartazes sobre Marielle era variada, coerentemente com a complexidade de questões que envolvem o crime. Um aspecto que podemos destacar do conjunto de cartazes que tratam da violência dirigida a uma pessoa em particular, é o uso recorrente de algum tipo de representação pictórica da vítima. Uma exceção é o da figura 106 que traz uma composição tipográfica específica, que associa visualmente o cartaz com outro distribuído originalmente nas manifestações de 8 de março de 2017 em Curitiba (figura 85), criando uma relação conceitual com outras pautas femininas, pelo texto, pelo contexto, mas também pela composição visual: a tipografia, o alinhamento e os espaçamentos.



Figura 106 – Cartaz "Lute como Marielle Franco.", Avenida Mariano Torres, Curitiba- PR.
Fonte: Fotos do autor, 2018

Neste cartaz lemos "Lute como Marielle Franco." com a mesma diagramação do cartaz da figura 84 e, na parte inferior, as características da vereadora (negra, lésbica, feminista), a data de seu assassinato e a vinculação com outras manifestações com o "#mariellepresente".

Os itens analisados nessa categoria estão focados em questões políticas mais amplas, relacionadas com o cotidiano e as lutas de movimentos sociais diversos que extrapolam um governo específico e tratam de pautas recorrentes. Além disso, como nos exemplos sobre violência, alguns casos específicos foram mencionados, ainda que inseridos na temática maior de "gênero, raça e classe". Foi possível verificar uma grande variedade de reivindicações e críticas ao modelo hegemônico cultural e econômico de organização da sociedade.

5.3.3 Manifestações artísticas

Os trabalhos dessa categoria são aqueles em que o intuito principal aponta para a expressão poética. São também os trabalhos nos quais a assinatura era mais frequente e evidente, além de apresentarem com mais frequência formatos diferentes dos retangulares, afastando o resultado do que tradicionalmente consideramos cartazes.

Alguns dos autores desses trabalhos possuem reconhecimento artístico com obras expostas em galerias e museus, dão entrevistas abertamente em meios de comunicação tradicionais, o que evidencia ainda mais a contradição sobre as formas de uso da cidade

enquanto palco de expressões de comunicação gráfica que são permitidas ou não, independente da questão legal propriamente dita. Ressalta-se que embora os trabalhos dessa categoria não lidem *necessariamente* com políticas públicas ou discussões de classe, gênero e raça, suas formas de circulação e apropriação do espaço podem ser interpretadas como ações políticas de contestação.

Nessa categoria, também encontram-se exemplos que são considerados referenciais como uma “linguagem visual” dos cartazes lambe-lambe, sobretudo em relação às composições tipográficas, como mostra a figura 107.



Figura 107 –Diversos cartazes colados em um tapume na Avenida Paulista.
Fonte: Foto do autor, 2015

Assim, por exemplo, uma apropriação dessa linguagem, referenciando este repertório estilístico, pode ser encontrado em projetos editoriais como o do livro “Pensar com Tipos”⁹⁴ (figura 108a), cujas seis versões diferentes de capas foram feitas a partir de impressos com matrizes de tipos móveis de madeira e recortadas posteriormente no processo de acabamento (figura 108b).

⁹⁴ Refiro-me especialmente à primeira edição da Cosac Naify projetada por Elaine Ramos com colaboração de Flávia Castanheira, cuja capa utilizou a impressão na Gráfica Fidalga.



Figura 108a – Capas do livro “Pensar com tipos”.

Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Pensar-com-tipos>> Acesso em 03 de dezembro de 2018

Figura 108b – Capas do livro “Pensar com tipos” antes do refile.

Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/tipocracia/4464057041>> Acesso em 03 de dezembro de 2018

Como outro aspecto relevante sobre a circulação desses impressos, menciona-se a existência de locais como o “Beco do Batman” (Rua Gonçalo Afonso e Rua Medeiros de Albuquerque, Vila Madalena) em São Paulo ou a Praça de Bolso do Ciclista (Rua São Francisco, Centro) em Curitiba, que funcionam praticamente como espaços institucionalizados de arte urbana, apesar da origem vinculada a iniciativas coletivas populares, mas que gradualmente se tornaram organizados com atividades regulamentadas, inclusive eventualmente com apoio de recursos públicos. O Beco do Batman, por exemplo, consta em guias de turismo da cidade⁹⁵ como uma galeria de grafite a céu aberto, mas onde também encontramos lambe-lambes. Para o intuito dessa pesquisa, não foram registrados exemplos desses locais especificamente, por serem lugares onde já existe a expectativa de encontrar esse tipo de produção, estabelecendo outro tipo de relação com os transeuntes.

Cartazes tipográficos considerados artísticos nessa classificação são aqueles que geralmente possuem uma mensagem textual relacionada com a poesia ou um estímulo à reflexão de um aspecto da vida cotidiana, frequentemente de forma bem humorada, sem estarem vinculados diretamente com uma pauta política específica.

Na figura 109, lemos simplesmente que “Coisas boas acontecem aqui”, na Rua Augusta em São Paulo. A frase é diagramada com variações de tamanhos, cores e formas de desenhos de letras, onde cada palavra é escrita de maneira diferente, quase o oposto da recomendação recorrente no design gráfico de se usar de modo comedido variações de fontes

⁹⁵ Como exemplo, a página <<http://cidadedesapaulo.com/v2/atrativos/beco-do-batman/?lang=pt>>, da São Paulo turismo S/A, cujo sócio majoritário é a própria prefeitura de São Paulo.

tipográficas. Observamos também a utilização do desenho de uma estrela, impresso a partir de um ornamento tipográfico comum nesse processo de impressão.

O entintamento manual dos tipos móveis e a prensagem desse tipo de impressão cria irregularidades nas transições de cores e texturas que tornam os resultados frequentemente únicos.



Figura 109 – "Coisas boas acontecem aqui", São Paulo-SP.
Fonte: foto do autor, 2016.

Este cartaz, assim como outros com proposta visual similar em São Paulo, são impressos em folhas no tamanho 66x96cm (ou folha inteira) e possuem, em alguns casos, algo que é bem particular, não identificado em nenhum outro conjunto durante essa pesquisa, que é a presença da assinatura da gráfica textualmente, como observamos no detalhe da base de um cartaz (figura 110a), aqui ao lado de símbolos monetários "£" e "\$", possivelmente representando com ironia a atribuição da empresa na produção do artefato. Outras possibilidades de reconhecer a gráfica é com o uso recorrente do elemento gráfico de um dedo (figura 110b)⁹⁶, no exemplo substituindo a letra "i" na palavra "rotina" na frase "Que a felicidade vire rotina", símbolo que é também utilizado em um cartaz de publicidade da gráfica (figura 110c), sendo este último em um formato especial não retangular.

⁹⁶ Uma das versões das capas do livro "Pensar com tipos" mencionado anteriormente também utiliza este símbolo, como podemos ver na figura 108b.



Figura 110a – Detalhe da assinatura da Gráfica fidalga (2016); Figura 110b – Cartaz com presença do símbolo da Gráfica Fidalga (2017); Figura 110c – Publicidade da Gráfica Fidalga (2018). Fonte: fotos do autor.

O cartaz da figura 111, fotografado na Rua Peixoto Gomide em São Paulo, possui uma linguagem visual bem mais simples, com o alinhamento do texto à esquerda, com uma única fonte tipográfica, também impresso no formato 66x96cm. Com fundo vermelho e letras em branco, a frase no imperativo provoca o transeunte: Seja você agora. Visualmente o cartaz é muito diferente dos exemplos anteriores, mas a abordagem através de uma frase sem um contexto específico sugere uma transformação íntima.

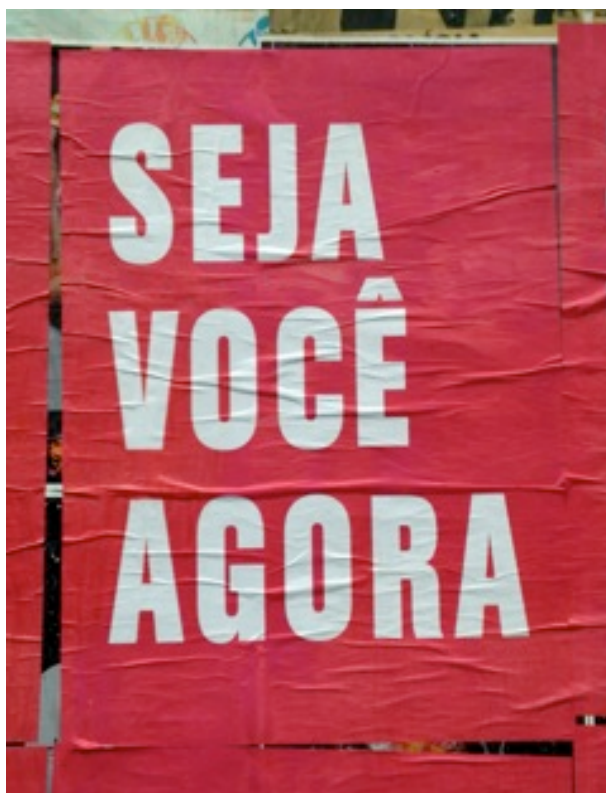


Figura 111 – "Seja você agora", rua Peixoto Gomide, São Paulo-SP.
Fonte: foto do autor, 2016.

A recorrência do tema pode ser observada no cartaz da figura 112, colado na rua São Francisco em Curitiba. Embora tenha sido impresso em papel A4 em preto e branco e traga a sugestão de vincular a uma categoria de imagens nas redes sociais digitais, #movimentofalo ou @movimentofalo, possui uma diagramação e conteúdo textual semelhante: o que você vai ser quando despertar?



Figura 112 – "O que você vai ser quando despertar?", Rua São Francisco, Curitiba-PR.
Fonte: foto do autor, 2017.

No que se refere ao conteúdo textual, foram encontrados diversos cartazes com frases que tratam de convívio íntimo, trechos de poesias, mas, que no entanto, possuíam abordagens visuais bastante diversificadas, principalmente nas escolhas tipográficas.

A figura 113, registrada em uma caixa de luz na Rua 7 de abril em Curitiba, com a frase "Seu amor inspira minha poesia", ao não ser assinada, amplia a possibilidade de ser interpretada de forma aberta: Inspira a poesia de quem? Da "cidade" e seus habitantes? Do companheiro ou companheira que está ao seu lado? O "seu amor" se refere ao do leitor do pequeno cartaz A4 naquele momento? A tipografia com um desenho incomum, possui traços bem finos, mas com grande destaque em suas serifas. A frase, um lugar-comum dentre textos sobre relacionamentos afetivos, ganha no espaço urbano uma possibilidade de provocar o transeunte.

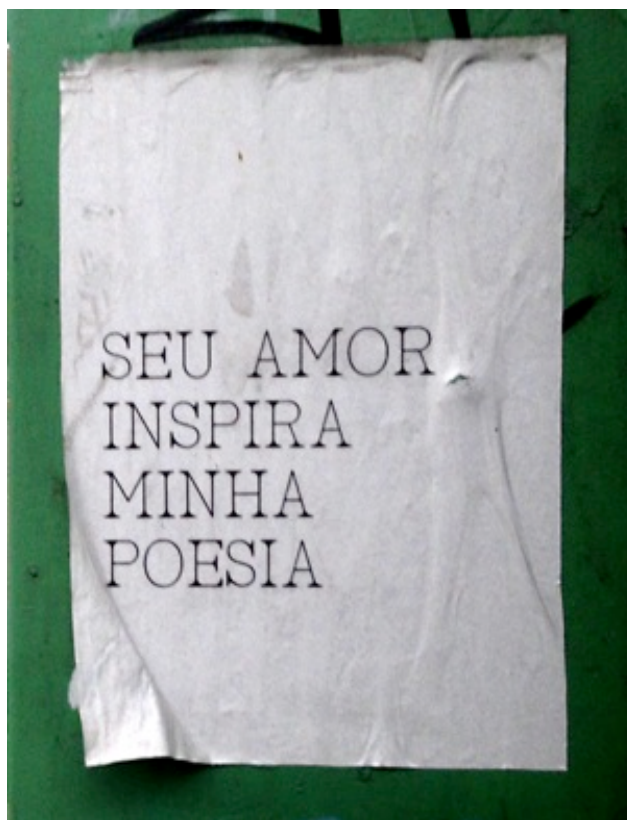


Figura 113 – "Seu amor inspira minha poesia", Rua Sete de Abril, Curitiba - PR.
Fonte: foto do autor, 2016.

A consciência do “lugar-comum”, ou de um sentimentalismo exacerbado, de frases como a do exemplo anterior, é em si um dos temas do cartaz da Figura 114. Este foi assinado com “#lambrega”, uma mistura dos termos “lambe” e “brega”. A assinatura aponta uma interpretação bem humorada do texto, sem, no entanto, desqualificar seu conteúdo.

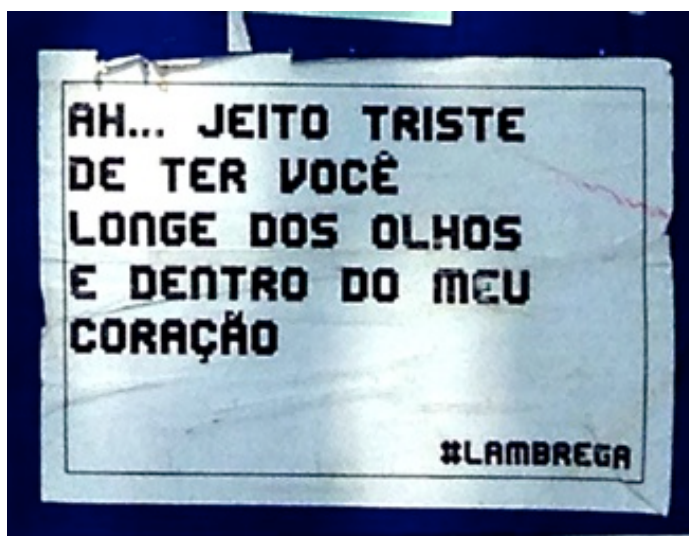


Figura 114 – "Ah... jeito triste de ter você longe dos olhos e dentro do meu coração ",
Rua Leôncio de Carvalho, São Paulo - SP.
Fonte: foto do autor, 2016.

A tipografia possui qualidades opostas ao do exemplo anterior: é pesada, sem serifas e sem curvas, em contraste com características visuais que normalmente estão associadas a esse conteúdo. Nele lemos: “ah... jeito triste de ter você longe dos olhos e dentro do meu coração”, trecho da música “Nuvem de lágrimas” da dupla sertaneja Chitãozinho & Xororó. O cartaz faz parte de uma série, com vários textos com teor semelhante. Na página do Facebook do projeto (LAMBREGA, s/d) lemos: “Projeto de lambe-lambe pra espalhar frases de músicas bregas brasileiras. O amor está nas músicas bregas. (e nós amamos!)”.

Outros exemplos artísticos utilizam a imagem (desenho ou fotografia) como principal elemento visual. Luís Bueno é um artista plástico, ou artista urbano, como coloca em seu currículo, e professor de design. Apesar de normalmente estar compartilhando o espaço com vários outros materiais impressos, seus trabalhos chamam a atenção: são grandes, bem-humorados e comumente utilizam imagens reconhecíveis, populares.



Figura 115 – "Pelé Beijoqueiro" de Luís Bueno na Avenida Paulista.
Fonte: foto do autor, 2016.

Exemplos de sua série “Pelé Beijoqueiro” foram registrados em diversos endereços da capital paulista, muitas vezes colados sobre outros lambes de temas variados. A figura 115 é registro de um deles, colado em um tapume no MASP, na Avenida Paulista. Pelé parece abraçar e beijar Monalisa da pintura de Leonardo Da Vinci, duas imagens facilmente reconhecíveis. A pintura do artista renascentista está representada aqui fora do museu e ilustra um encontro impossível, ou no mínimo improvável⁹⁷. Em uma entrevista, Bueno defende a realização de trabalhos na cidade:

Acredito que a arte de rua é importante também por ser um movimento de ocupação do espaço urbano, uma ocupação cultural, espontânea, que não é dirigida pelo poder público nem pela iniciativa privada, mas por pessoas (VIX, s/d).

A série envolve sempre essa imagem do Pelé abraçando e beijando personalidades e personagens improváveis. Em cada caso podemos interpretar esse gesto de afeto de modo diferente: Salvador Dalí, Pablo Neruda, Bob Marley, David Bowie. O “atleta do século”, personalidade brasileira de reconhecimento internacional, compartilha seu afeto com pessoas/personagens populares do mundo. Arte encontrada nos museus como no caso de Monalisa, ou com personagens de filmes populares como um robô de Star Wars.

Bueno utiliza os lambe-lambes como um de seus principais suportes, mas também realiza trabalhos com estêncil e tinta spray. O lambes, em geral, são impressos em preto e branco e eventualmente coloridos manualmente. Essa aplicação da cor manual é perceptível apenas quando observamos os trabalhos de perto.

Um aspecto interessante de sua produção é a relação de um trabalho específico com seu entorno, indicando um planejamento prévio sobre o lugar em que o trabalho será exposto no contexto da cidade. Assim, por exemplo, na figura 116, Pelé beija uma gueixa e é colocado na esquina da Rua Barão do Iguape com a Rua Galvão Bueno, na Liberdade, tradicional bairro paulista de imigrantes japoneses.

⁹⁷Outros exemplos podem ser encontrados em <<http://luis-bueno.tumblr.com/lambe%20lambe>>. Acesso em 06 de junho de 2016.



Figura 116 – "Pelé Beijado por Gueixa" de Luís Bueno, Rua Barão do Iguape, São Paulo - SP.
Fonte: foto do autor, 2016.

Em outros, um ponto típico da cidade é constantemente atualizado com novos trabalhos de Bueno, como na esquina da Rua Augusta com a Rua Antônio Carlos onde Pelé beija comumente músicos populares internacionais, como nos exemplos da figura 117a, 117b e 117c, respectivamente com Amy Winehouse, Bob Dylan e Paul McCartney.

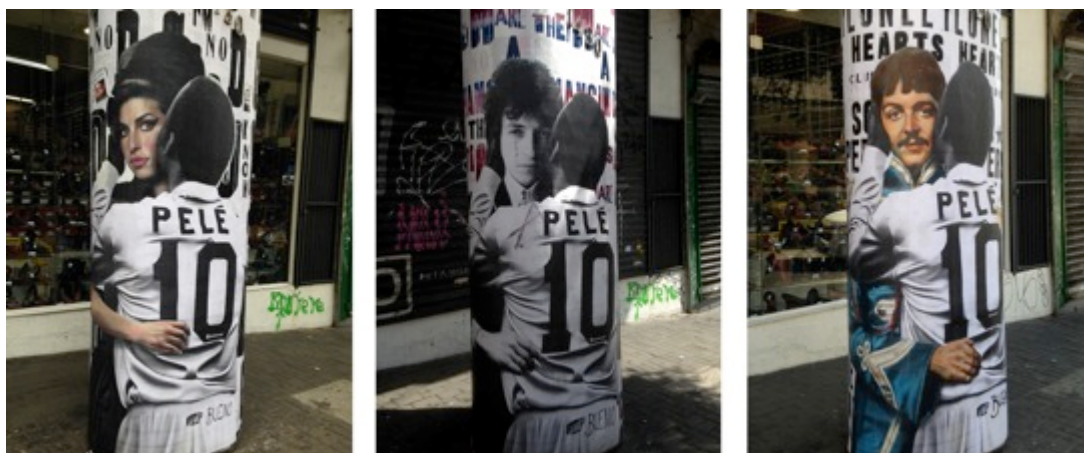


Figura 117a – "Amy Winehouse" (2016) ; Figura 117b – "Bob Dylan" (2017);
Figura 117c – "Paul McCartney" (2017). Fonte: fotos do autor.

O mesmo artista explorou a relação de afeto e encontros improváveis em outra obra que comenta o ambiente político brasileiro recente, evidenciando mais uma vez a dificuldade de utilizar categorias de temas muito rígidas na análise. A foto da figura 118 foi tirada no MASP, em um tapume na lateral do museu na Rua Professor Otávio Mendes, ponto de encontro e concentração de diversas manifestações políticas.



Figura 118 – "Casal" de Luís Bueno, Rua Professor Otávio Mendes, lateral do MASP.
Fonte: foto do autor, 2016.

Nela um casal de jovens se beija. A cena seria trivial, mas ganha uma dimensão política nova por conta das roupas que eles vestem. A camisa da seleção brasileira se tornou o uniforme dos apoiadores do impeachment de Dilma Rousseff e a camiseta vermelha dos que são contra. O número 10 da camisa de Pelé de outros trabalhos do artista parece indicar uma referência interna nessa obra. Diante da polarização muitas vezes extremada de manifestantes de ambas as posições, o beijo do casal nos faz lembrar outras possibilidades, gestos menos belicosos para discutirmos os caminhos e descaminhos da pátria, mesmo com posicionamentos políticos diferentes.

Um fato curioso sobre este trabalho é que, por conta do acobertamento dessa versão por outros lambes, uma segunda versão foi feita no mesmo local, desta vez com as camisetas trocadas. A figura 119 mostra esta segunda versão em um momento em que já está com outras interferências sobrepostas, ou camadas, característica bastante recorrente, uma vez que o próprio trabalho de Bueno já tinha sido colocado sobre outros cartazes. Segundo o autor, essa

versão do “casal” foi feita para evitar a interpretação de que algum gênero específico pudesse estar inerentemente apoiando um dos lados do espectro político.



Figura 119 – “Casal” de Luís Bueno com as camisetas invertidas.
Fonte: foto do autor, 2016.

Embora nesses trabalhos a assinatura de Bueno esteja sempre visível, ressalta-se que o artista também realiza trabalhos sem assinatura, sendo que no caso da figura 120, registrada em um poste na rua Augusta, a autoria foi identificada posteriormente, durante a pesquisa sobre o artista, que também é conhecido como “Bueno Caos”.



Figura 120 – “Meu nome é Caos” de Luís Bueno, Rua Augusta, São Paulo-SP.
Fonte: foto do autor, 2018.

Nesta imagem vemos uma criança sorridente, sentada sob os próprios joelhos, vestindo uma camisa onde lemos a frase “Meu nome é caos”. Encontramos aqui a mesma estratégia de criar um contraste, dessa vez, entre imagem e palavra. As possibilidades de interpretação são bastante amplas, cada transeunte pode identificar seu próprio significado para o “caos”: a cidade agitada, a poluição visual, uma criança muito agitada ou seu significado recorrente como o futuro, a próxima geração.

Em Curitiba, o “Coletivo Paralelo”⁹⁸, fundado por Max Kampa, Giuliano Perretto e Guilherme Martins Pimenta, descreve a proposta do grupo como surgido no “cruzamento entre dois mundos, o nosso mundo cotidiano e outro paralelo. Influenciado pela cultura de rua, política e design”. A figura 121 foi fotografada na rua Dr. Faivre e mostra uma criança negra agachada rabiscando. Ela segura um recipiente, um galão, com algo escrito em coreano, de onde estão saindo vários lápis. O trabalho propõe a mistura de algo corriqueiro com algo inusitado.



Figura 121 – Lambe do Coletivo Paralelo, Rua Dr. Faivre, Curitiba –PR.
Fonte: foto do autor, 2015.

As propostas de Vantees (Estevan Reder), também em Curitiba, pelo contrário, reforçam o aspecto mais trivial do cotidiano, geralmente o mero caminhar, como na figura 122a ou atos corriqueiros como secar o suor em um dia quente, como na figura 122b, fotografadas nas ruas Emiliano Pernet e Dr. Faivre, respectivamente. As imagens coloridas, com pessoas fazendo algo comum, parecem fazer parte do ambiente e estendem o tempo de um ato, “congelando” o momento nas paredes.

⁹⁸ A descrição do grupo pode ser encontrada em <https://pt-br.facebook.com/pg/col.paralelo/about/?ref=page_internal> e também na reportagem do jornal Gazeta do Povo, disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/haus/estilo-cultura/estudantes-da-ufpr-fazem-intervencoes-nas-ruas-de-milao/>>. Acesso em 17 de setembro de 2017.



Figura 122a – Lambe de Vantees (2015), Rua Dr. Faivre, Curitiba –PR.
 Figura 122b – Lambe de Vantees (2016), Rua Emiliano Pernet, Curitiba –PR.
 Fonte: fotos do autor.

Ao contrário de Bueno e do Coletivo Paralelo, não foram identificadas a assinatura nos próprios trabalhos, no entanto, são obras reconhecíveis, pois o artista também expõe em espaços mais tradicionais, como no MuMA (Museu Municipal de Arte), durante a Bienal de Curitiba em 2017, e a partir disso é possível encontrar suas obras em redes sociais digitais.

A partir de ampliações de fotos do próprio artista, a escala de suas intervenções chama a atenção do transeunte, sendo que alguns cobrem a lateral de grandes edificações, como no exemplo da figura 123, na Rua Dr. Pedrosa, e podem exigir andaimes para sua colocação.



Figura 123 – Lambe de Vantees, Rua Dr. Pedrosa, Curitiba –PR.
 Fonte: foto do autor, 2016.

Sobre o espaço urbano, diz o artista:

Por ser um território em constante transformação. Um espaço de liberdade. Que deve ser consumido, explorado e manifestado. É um ambiente onde você precisa estar presente para haver alguma alteração. Ele estando vazio, gera uma ausência e é essa ausência que gera uma possibilidade de espaço possível para apropriação. A manifestação urbana ajuda a construir este território (ESCOTILHA, 2018).

Os trabalhos da figura 124 evocam a similaridade entre pinturas expostas lado a lado em uma galeria de arte com o de pontos de ônibus enfileirados na Praça Santos Andrade, em Curitiba. O trabalho consistia em colar lambes na parte de trás dos 9 pontos de ônibus dessa praça, formando uma exposição que o artista Valdecimples (ou Cimples) chamou de “PSA”, iniciais do nome da praça.



Figura 124 – Trabalhos da exposição “PSA” de Valdecimples, Curitiba –PR.
Fonte: foto do autor, 2018.

Os cartazes foram desenhados com marcador preto, ou seja, não foram impressos, e são, portanto, originais únicos. São ilustrações feitas por grossas linhas pretas com temas variados, onde aparecem animais e objetos que formam uma composição em preto e branco. A manualidade dos desenhos poderia ser observada quando víamos os trabalhos de perto (figura 125a). Em alguns desses trabalhos podemos encontrar a assinatura do artista integrada na composição (figura 125b). Cada painel foi montado a partir de três folhas desenhadas, coladas em sequência, verticalmente.

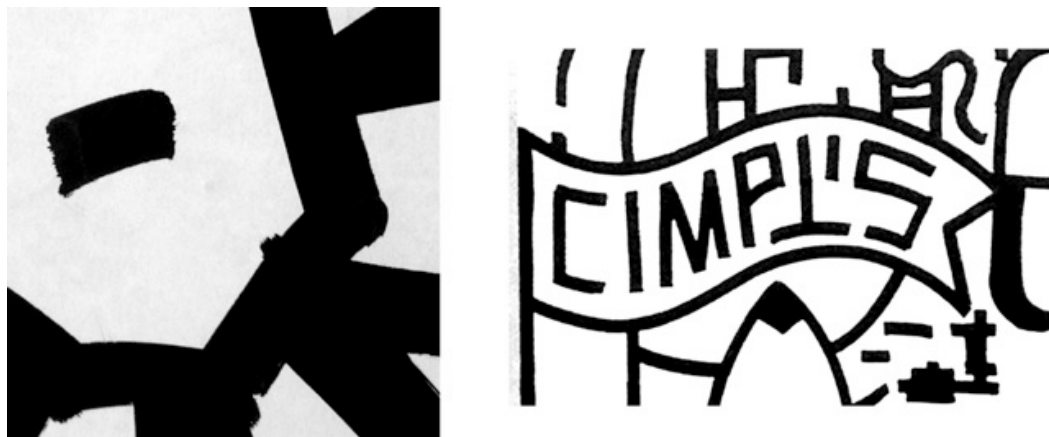


Figura 125a – Detalhe de trabalho da exposição “PSA” de Valdecimples.

Figura 125b – Detalhe com a assinatura do artista.

Fonte: fotos do autor, 2018.

Por ser uma apropriação do espaço urbano, em sua página da rede social Instagram anuncia que “A exposição fica permanente ou até a empresa arrancar os trabalhos”⁹⁹ (VALDECIMPLES, s/d) , diferentemente do tradicional convite onde podemos verificar seu tempo de permanência. É um dos exemplos em que a efemeridade desses cartazes é parte de sua própria concepção, além de tematizar a ocupação do espaço urbano em sua poética.

A figura 126 foi registrada na Rua Peixoto Gomide, em São Paulo. A peça gráfica é uma paródia dos anúncios comuns de imóveis. Diferentemente dos exemplos anteriores, este cartaz não é assinado por um artista ou grupo. A tradicional ilustração de um prédio vistoso com o detalhe da planta baixa de um apartamento e sua dimensão em metragem é repetida aqui. No entanto, além da ausência de qualquer informação mais objetiva sobre o endereço ou telefone de contato, o prédio da ilustração é a reprodução de uma gravura de M. C. Escher.

A gravura de Escher, de 1961, chama-se “Queda d’água” e o próprio conceito de “dimensão” e representação do espaço é tema da obra. Apesar da ausência de cores, o desenho é muito elaborado. Estamos na área central da cidade, nosso entorno é preenchido por prédios altos e eis que vislumbramos essa construção num cenário quase onírico, onde as plantas se parecem com aquelas que encontramos no fundo do mar e esculturas abstratas adornam torres de um aqueduto.

⁹⁹ Postagem do dia 23 de julho de 2018 em sua página pessoal. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/BIlvxUxh3ND/>>. Acesso em 18 de novembro de 2018.



Figura 126 – Cartaz *Studios de 25 a 38 m²*, São Paulo-SP.
Fonte: foto do autor, 2016.

Os anúncios de apartamentos e as metragens e esquemas apresentados apenas sugerem, a partir de convenções de representação, o espaço comercializado. É necessário, como se diz, “sentir” o espaço, caminhar pelo lugar para que nós possamos ter uma noção mais adequada. As representações utilizadas na publicidade possuem principalmente o intuito de persuadir através de referências às experiências mais concretas dos possíveis compradores. A obra do artista holandês subverte essa representação.

Uma rápida olhada no desenho não causa estranhamento, mas uma observação mais apurada começa a anunciar paradoxos, com mudanças na percepção de distâncias e dimensões. A queda da cascata termina na mesma altura em que ela começa, se acompanharmos o plano do caminho da água. As torres aparentemente de mesmo tamanho possuem um número de andares diferente. Ao reproduzir uma “figura impossível” do artista, o cartaz brinca com as convenções da publicidade e da representação visual. O texto “Studios de 25 a 38 m²” agora parece fazer parte da brincadeira. As metragens seriam essas mesmo? Consideram a área comum? E assim por diante.

As pessoas que observam o resultado na saída do trabalho, indo para a escola ou no caminho de suas compras, podem identificar ali algo que lhes inspire ou incomode, mas que, de alguma maneira, pode criar uma nova interação ou reflexão sobre a cidade.

Registrada em março de 2016, a imagem de um garoto pulando na água é inspiradora (figura 127), remete a um momento lúdico em um espaço longe de prédios e trânsito de carros. Quase podemos ouvir o "splash!" do contato do corpo na água. Durante um dia de semana comum, no trajeto do trabalho, no meio da praça da República em São Paulo, a diversão e emoção evocada pela imagem é subversiva.



Figura 127 - Cartaz na Praça da República, São Paulo - SP.
Fonte: foto do autor, 2015.

A praça é localizada no centro, possui grande fluxo de ônibus e uma das estações de metro mais movimentadas da cidade. Além dessas características, é o endereço atual da sede da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, o que torna a região bastante agitada durante dias de manifestações que envolvem o tema da educação em São Paulo.

Este último exemplo reforça a ideia de que o espaço específico da colocação do cartaz possui grande influência em sua interpretação, ou seja, reitera o sentido lefebvriano da ideia de produção do espaço, que não se basta em si mesmo, mas em sua realidade social, percebido, concebido e vivido.

Os exemplos analisados nessa categoria abordam com mais frequência as subjetividades dos autores, e abordagens poéticas dos temas do cotidiano, sem que os cartazes deixem de lado sua dimensão política e crítica.

5.3.4 Exemplos de outros temas

Os itens que serão apresentados a seguir tratam de temas que não se adequaram às categorias estabelecidas anteriormente, mas foram mantidos na coleção para exemplificar outras pautas abordadas pela produção de cartazes com as características dessa pesquisa. São também pautas sociais, culturais e políticas em um sentido amplo, apropriando-se do espaço urbano com um viés crítico.

A relação social mediada por dispositivos e o questionamento sobre as relações afetivas na contemporaneidade é o tema da figura 128. Assinado por um coletivo e indicando um endereço eletrônico na rede social "Instagram" chamada *#curtimasnaogostei*, o texto do cartazete provoca a reflexão sobre esse assunto. O nome do projeto é instigante, particularmente entre usuários assíduos das novas tecnologias da informação: é possível “curtir” algo e não gostar? O que parece uma contradição é bastante recorrente. “Curtir” algo nas redes sociais, termo popularizado principalmente pelos usuários do Facebook, não estabelece uma relação de empatia e afeição de fato, sendo, muitas vezes, algo automático, superficial, efêmero. Ou seria uma transformação mais profunda nas relações sociais que estamos julgando precipitadamente?



Figura 128 – Cartaz *#curtimasnaogostei*, São Paulo-SP.
Fonte: foto do autor, 2016.

de todxs, diga não ao especismo - entre em contato e junte-se ao grupo", percebemos o uso da troca da letra "a" ou "o" por "x" na palavra que teria alguma inclinação de gênero, aproximando ambas as pautas. A imagem fotográfica é a de um porco pendurado em um açougue, onde observamos claramente a cara do animal abatido.

Visualmente, a estratégia do cartaz de São Paulo é parecida, pois mostra também um animal abatido, um bovino. Está escrito "Temos sido programados para ignorar o sofrimento deles". A tipografia em preto foi colocada em destaque no topo do cartaz, toda em caixa alta, em um fundo branco. A escolha da foto, dessa vez impressa em cores, causa um incômodo mais contundente, uma vez que estava colocado próxima de restaurantes. A assinatura indica redes sociais digitais, "@ser_humano_consciente".

Como um contraponto a essa pauta da proteção dos animais e veganismo, a figura 130, de forma irônica, mostra um urso carregando um cartaz "Save the Humans" (Salve os humanos). Este foi fotografado em um abrigo de ônibus, também na Rua Amintas de Barros, em Curitiba. Aqui, é provável que o autor esteja reivindicando a atenção para as pautas sociais, com a inversão dos papéis representados nos exemplos anteriores, destacando a vulnerabilidade humana. A imagem é bem humorada, tanto pela inversão de expectativa quanto pela imagem do urso em si, que parece alguém fantasiado, ao contrário das representações com um tom mais dramático de animais abatidos.



Figura 130 – "Save the humans", Rua Amintas de Barros, Curitiba –PR.
Fonte: foto do autor, 2017.

Estes exemplos, que não foram incluídos nas três categorias principais, apresentam outras questões que permeiam o nosso dia-a-dia, seja a discussão sobre alimentação, respeito à natureza ou os usos das tecnologias de comunicação.

O conjunto de cartazes da coleção selecionados para as análises específicas sustentam a ideia de que existe uma grande variedade de assuntos, abordagens visuais e possibilidades de apropriações políticas do espaço urbano.

6 CONSIDERAÇÕES

A pesquisa sobre essa produção de cartazes partiu de uma percepção inicial de que nas margens dos espaços institucionalizados havia uma produção muito fecunda de materiais para se discutir a ideia de cidade, de design e de contestação política e social de forma articulada. Ao organizar uma coleção de 500 cartazes de arte e protesto encontrados e registrados nas ruas, foi possível constatar, em primeiro lugar, que a distribuição desse tipo de material não é esporádica ou incomum. Pelo contrário, faz parte da paisagem urbana das duas cidades investigadas. Mesmo diante de normatizações restritivas, percebeu-se que o espaço público é ainda muito rico em manifestações visuais contestatórias.

A coleta de imagens em duas cidades, Curitiba-PR e São Paulo-SP, possibilitou identificar a repetição de alguns temas, como os que contestam políticas no âmbito nacional ou discutem questões de gênero, além do uso das ruas para expor demandas das pautas específicas de cada município ou estado. Verificou-se a utilização dessa forma de ocupar o espaço público de maneira transgressiva para a divulgação de eventos ligados a movimentos sociais, como na mobilização de greves e passeatas, e um grande número de cartazes cujos resultados estão ligados com a expressão poética.

Embora o porte dessas duas cidades seja bem diferente, as leis que regulam o uso da comunicação visual possuem similaridades. Não só porque a poluição visual é uma questão comum a ambas, mas, também, por conta das soluções escolhidas pelas administrações públicas. Elas seguem a tendência de concentrar a gestão e comercialização do uso de suportes de comunicação disponíveis nas ruas sob controle de algumas poucas empresas privadas, como no caso da estrutura para a publicidade em abrigos de ônibus. Foi possível verificar que constantemente novos decretos oficiais e leis municipais diminuem as possibilidades de uso regular do ambiente urbano para uma expressão comunicacional mais ampla e inclusiva.

Com a etapa de registro de campo, observou-se uma grande produção de cartazes que se alinham com a proposta da pesquisa. Embora a ênfase tenha sido em uma análise qualitativa e interpretativa desses artefatos, o volume de exemplos encontrados possibilita indicar a recorrência do uso dessa forma de comunicação, assim como constatar que existe uma vasta diversidade de temas abordados.

A criação e distribuição desses artefatos gráficos são práticas que remetem à noção de apropriação das ruas, contra os arranjos que transformam o espaço público em algo a ser

contido dentro de parâmetros muito restritivos, normalmente relacionados com interesses econômicos exclusivistas e com pouca participação popular na tomada das decisões. As restrições são tanto ligadas à ideia de cidade quanto à expectativa de participação nos processos políticos, sociais e culturais de seus habitantes.

Foram encontrados cartazes diretamente atrelados com uma mobilização ampla, articulada com outras ações, mas também exemplos aparentemente distribuídos a partir de iniciativas menores, de pequenos coletivos ou mesmo indivíduos. Essa variedade identificada é algo que podemos observar pela multiplicidade de assuntos e técnicas utilizadas para a confecção dos cartazes, de uma folha de caderno com um texto escrito à caneta ao uso de gráficas especializadas que imprimem em grandes formatos. Ou uma poesia cujo tema é um relacionamento íntimo ou o protesto contra uma alteração na constituição federal.

Mesmo considerando o recorte espacial limitado, tendo sido abordadas apenas algumas das regiões centrais de São Paulo e Curitiba por um curto período de tempo, verificou-se a importância do lugar, do contexto, e de fatores que extrapolam a imagem, em seu sentido estrito, para pensarmos a respeito desses materiais gráficos. Discuti-los pelo viés da produção do espaço é incluir, além da materialidade do cartaz em si (o papel, composição, cores, tipografia, etc.) e o espaço onde foram colocados, uma complexa trama de questões ligadas aos movimentos sociais, culturais e políticos. Nesse sentido, a metodologia utilizada para registrar os cartazes foi fundamental para destacar essas características.

Ter a oportunidade de presenciar e participar de algumas passeatas e outras formas de protesto, ouvir os gritos, risadas e mesmo alguns momentos mais dramáticos, de violência e tristeza, contribuíram na percepção da complexidade e diversidade de objetivos e desejos das pessoas envolvidas nas mobilizações sociais. Nem sempre esses momentos resultaram em registros de cartazes, mas, certamente, ajudaram a entender a importância do lugar, das circunstâncias e da vontade de contestar e transformar o espaço e os rumos da sociedade.

Em grande medida, apenas com a observação das peças gráficas isoladamente, que, por exemplo, poderiam ter sido recolhidas de postagens nas redes sociais digitais, não resultariam em um mesmo tipo de análise. Um mesmo cartaz, colado em lugares e momentos diferentes, suscita novos significados à interpretação dos itens da coleção.

Ressalta-se que as redes sociais digitais acrescentam um aspecto importante nas discussões sobre a circulação dessas imagens. Entende-se que são maneiras complementares de utilização dos cartazes. Não substituem os usos tradicionais, porém, são estratégias interessantes de reunir iniciativas diversas, documentar e tornar público essas imagens, incluir novas informações a respeito dos assuntos mencionados. Entretanto, uma grande diferença

está no ato de “encontrar” esses cartazes na paisagem urbana. Na rua, não depende tanto da afinidade pelos assuntos tratados em seus conteúdos. Não procuramos por eles. Não nos são necessariamente indicados por amigos ou resultado de padrões identificáveis de uso das informações nas mídias digitais, que comumente nos conduzem a resultados e opiniões com as quais concordamos. Embora, muitas vezes, estejam colocados em espaços que foram chamados de irregulares, ou marginais, podem tratar de temas centrais em nossas vidas, de questões urgentes. Nas ruas, eles desafiam os olhares atentos.

As reflexões sobre a tecnologia e a cidade, fundamentadas pelos estudos de Henri Lefebvre e Andrew Feenberg, além dos outros autores citados na pesquisa, foram base para uma combinação muito específica de conceitos para abordar essa produção de cartazes. Esta abordagem foi constituída a partir de um dos primeiros grandes desafios da investigação: encontrar um modo de discutir o que esses cartazes podem representar para a cidade. Não um cartaz isoladamente, mas a prática de utilizar esse meio de comunicação, ainda que confrontando as noções de poluição visual, vandalismo e interesses comerciais que envolvem o uso dos espaços públicos.

Os autores citados trouxeram várias contribuições para esta questão, sobretudo, a partir de um ponto de vista crítico, problematizando o determinismo tecnológico e a dimensão política dos artefatos. Assim, as ideias de produção do espaço, direito à cidade, horizonte cultural, código técnico, apontavam para o potencial de uma racionalidade subversiva, criativa, engajada e transformadora.

As análises a partir dessa abordagem ajudaram a revelar algumas das contradições dos discursos hegemônicos. Pensar nos dispositivos institucionais através do código técnico e do horizonte cultural de Feenberg permitiu esclarecer algumas das questões que Lefebvre discutia em seu conceito de produção do espaço, assim como a racionalidade subversiva dialogava com os aspectos mais críticos do direito à cidade, como sua problematização da organização da propriedade privada e dos discursos técnicos que envolvem os projetos urbanos.

Relacionada com a mobilização política, a produção de cartazes reinventa constantemente o direito de protestar e também de explorar o espaço público para a expressão poética. Argumenta-se que as análises de cartazes que consideram as circunstâncias da época e lugar de produção, identificam as referências das linguagens, dos materiais utilizados, seus autores, trazem contribuições sobre a discussão da produção do espaço.

Através dos exemplos escolhidos, destaca-se a possibilidade de dar mais visibilidade para temas e posicionamentos alternativos aos que estão veiculados na mídia tradicional. A

omissão de alguns assuntos em jornais, televisão e portais de notícias *online* é mais um motivo para pensarmos em outras formas de comunicação e visões de mundo.

Outra questão importante na pesquisa foi de relacionar esses artefatos gráficos com os discursos e conceitos dentro do escopo teórico do design gráfico. Até mesmo concluir que os exemplos dessa coleção podem ser considerados “cartazes” foi resultado de uma pesquisa de conceitos e práticas descritas dentro da literatura da área, novamente sob um ponto de vista crítico. Foi necessário verificar como eram consideradas as formas de distribuição, as noções que restringem os usos e apontam uma maneira ideal de utilizar e produzir esses impressos. Com os exemplos, foi possível discutir algumas das contradições nos discursos sobre a ideia de cartaz, destacando-se a importância dos cartazes de contestação.

Exemplos que claramente não seguem as recomendações de objetividade e clareza apontadas em alguns autores consultados podem ser apreciados como referências importantes para a discussão do design, mesmo em seu sentido mais restrito, ligado exclusivamente à linguagem visual. Nessa etapa da investigação foi importante deslocar o foco da análise e discutir os códigos e discursos apresentados pelos autores de maneira coerente com a perspectiva crítica apresentada por Lefebvre e Feenberg.

Os cartazes de protesto e artísticos citados na bibliografia reforçam a ideia de que não são resultado de práticas exclusivas de um país ou de um momento específico da história. Foi possível examinar uma narrativa que se articula e dialoga com a produção das ruas de hoje. Em alguns exemplos encontrados na pesquisa, as referências aos cartazes mais conhecidos e citados nos livros são visuais, outras se articulam pelas temáticas, constituindo um conjunto de práticas e conhecimentos que torna claro o aspecto sempre coletivo dessa produção, com apropriações e ressignificações constantes.

Sobre os cartazes registrados para a coleção, pode-se dizer que evidenciam perspectivas contestatórias que estão presentes no cotidiano e ampliam o horizonte de interpretações sobre os conflitos sociais, além de contribuírem nas reflexões acerca das formas de viver na cidade. São práticas de resistência, de apropriação da paisagem urbana pela ação direta, como parte de uma mobilização ampla e coletiva.

Argumenta-se que existe uma relação entre produção do espaço, nos termos lefebvrianos, e a produção de imagem, sendo este um tema transversal da pesquisa. Entende-se que por este viés teórico, ao ressaltar as limitações de abordagens disciplinares restritivas e elaborar uma teoria onde a produção do espaço é invariavelmente política, histórica, constituída por interesses e lutas sociais, aponta-se uma possibilidade de dar destaque à produção de imagens. As análises de cartazes que buscam investigar as circunstâncias da

época e lugar de produção, identificar as referências das linguagens, visuais e textuais, dos materiais utilizados, seus autores, trazem contribuições sobre a ideia de espaço neste escopo. Trata-se de aspectos que fazem parte do “espaço vivido” e da cotidianidade.

No capítulo das análises, uma das maiores dificuldades encontradas se refere à categorização dos itens da coleção. A identificação de ênfases nos conteúdos dos materiais era constantemente desafiadora: ao elencar uma categoria, uma especificidade muito grande excluía a complexidade e abrangência dos temas; ao contrário, categorias amplas eram, muitas vezes, pouco sensíveis às nuances das discussões apresentadas. Nesse sentido, as análises posteriores, mais detalhadas, pareciam ser as únicas que possibilitariam uma interpretação mais coerente com os objetivos da investigação.

Destaca-se a polissemia das imagens e a dependência dos contextos específicos (lugar, momento, etc.) para a proposta apresentada. As características plásticas, de linguagem visual, e também as textuais, se somam as outras variáveis, e continuaram sendo fundamentais. Podemos pensar em um exemplo de cartaz feito à mão, em uma folha de caderno, com sua limitação de uso de cores, na expressão caligráfica, no tamanho e formato do papel utilizado e de como tudo isso faz parte de uma análise ampla sobre os temas que foram abordados, os movimentos sociais envolvidos e como um gesto de ação política. Da mesma maneira, uma poesia colada em uma movimentada avenida, nos faz pensar nos usos do espaço público, nos afetos que permeiam nossas vidas e que podem estar sendo esquecidos em um cotidiano restritivo, também envolvem a escolha da tipografia, diagramação, na cor do papel que lhe dará suporte. O improvisado faz parte dos processos que marcam a cidade, assim como o planejamento.

A partir da abordagem analítica adotada ao conjunto total da coleção, é possível fazer, futuramente, outras categorizações e considerações, de forma complementar, pois se reconhece a sobreposição de assuntos e outras ênfases analíticas possíveis de serem exploradas.

A coleção registra alguns cartazes que, talvez, não sejam mais resgatados de outra forma, sobretudo, aqueles produzidos por indivíduos e mobilizações muito efêmeras. Esses registros podem servir para novas reflexões sobre esses artefatos sob o ponto de vista do design e da comunicação, assim como para o tema da memória (cultural, política) e da produção do espaço de maneira geral.

A materialidade desses exemplos aponta para os usos e apropriações que preenchem espaços aparentemente “vazios” da paisagem, destinados originalmente para reforçar o valor da norma, que confunde o público e o privado. Os cartazes artísticos e de protesto confrontam

essa organização com outras maneiras de dar sentido à cidade. Assim, o tapume torna-se um mural de poesias, e o poste de luz um espaço de denúncia.

Entende-se que outras possibilidades de pesquisa muito promissoras ainda podem ser exploradas, como por exemplo, investigar a recepção desses cartazes, ou aprofundar o intuito e o processo de produção a partir de alguns dos criadores desses materiais. A coleção é, também, um recorte momentâneo, que pode estar em constante expansão, incluindo mais cidades e novos registros utilizando outros métodos.

Mesmo mantendo as cidades escolhidas, diversas regiões, sobretudo aquelas consideradas periféricas, podem ser estudadas para ampliar de maneira significativa as discussões apresentadas na pesquisa. É uma possibilidade que pode aprofundar tanto os aspectos que se referem à produção de espaço, quanto nos estudos relacionados com o uso de cartazes e outras formas de comunicação.

Alguns indícios da discussão sobre como os artefatos foram produzidos aparecem sucintamente no capítulo de análises, mesmo não sendo o objetivo principal da pesquisa. Se esse fosse o caso, seria necessária uma reflexão sobre ferramentas de investigação específicas para este tipo de abordagem. O caráter transgressivo da produção desses cartazes inibe a aproximação com o intuito de entrevista e exposição de seus autores, sendo comum a intenção de anonimato. Mesmo com essa ressalva, foi possível identificar alguns dos objetivos das pessoas envolvidas nessas produções através de registros textuais em redes sociais digitais e também, principalmente nos casos específicos de artistas que assinam suas obras, verificar a existência de informações em outros meios de comunicação, como revistas e jornais.

A pesquisa traça um pequeno mapa dessa produção. Nesse sentido, destaca e ajuda a conduzir o olhar por caminhos por vezes omitidos dessas cidades: clareia alguns cantos escuros e aponta algumas rotas para discutir o potencial das apropriações do espaço e formas de participação política. Os caminhos tradicionais e oficiais não são os únicos, pelo contrário, nessa cartografia interessa encontrar os desvios, as margens e as possibilidades de transformação. Nesse processo, foi possível ver algo que estava por perto mas negligenciado ou redescobrir e se surpreender com o que se supunha conhecido e dado.

Finalmente, trata-se também de uma pesquisa sobre o cotidiano. Tanto a sua crítica, como repetição e reprodução, quanto também a busca pelo reconhecimento de seu potencial para novas formas de organização social. Uma negociação e embate entre o que “é” e o que “pode ser” no dia-a-dia, afirmando seu caráter circunstancial, histórico. Acredita-se que certamente seriam encontrados exemplos interessantes para serem registrados sob qualquer

circunstância, mas o momento histórico brasileiro se demonstrou singular em sua intensidade e gravidade durante o período da investigação.

Avanços e retrocessos no campo social são negociados constantemente e pode-se argumentar que o conflito de ideias, desejos e o sentimento de que é necessário resistir às condições injustas é algo permanente na sociedade. No início da pesquisa, era absolutamente insondável quais assuntos, temas e desafios viriam a ser abordados nos cartazes. A reflexão sobre esses assuntos no campo do design e, sobretudo, o desejo de sustentar um viés crítico no cotidiano, fazem parte de cada página deste texto.

7 REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998, p. 65-76. Disponível em <<http://www.intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>> Acesso em 26 de julho de 2015.

_____. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGÊNCIA NACIONAL DE VIGILÂNCIA SANITÁRIA. *Vendendo Saúde: história da propaganda de medicamentos no Brasil*. Brasília: Agência Nacional de Vigilância Sanitária, 2008. Disponível em <http://www.anvisa.gov.br/propaganda/vendendo_saude.pdf> Acesso em: 26 de julho de 2015.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.

ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon. Michel Foucault e a teoria do poder. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 7(1-2): 105-110, outubro de 1995.

AMARAL, Aracy Abreu. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Do gráfico ao foto-gráfico: a presença da fotografia nos impressos. In: CARDOSO, Rafael. (org.) *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

AOC. A outra Campanha. *Cartilha A Outra Campanha*, s/d. Disponível em : <<https://organizaopopular.wordpress.com/outra-campanha/>> . Acesso em 29 de outubro de 2016.

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

ARAÚJO, Luis De. “Filosofia e Vida Quotidiana. O Sentido Da ‘Metafilosofia’ Em Henri Lefebvre.” *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 40, no. 1/2, 1984, pp. 131–160. Disponível em: <www.jstor.org/stable/40336954>. Acesso em 11 de novembro de 2015.

ASSOCIAÇÃO PAULISTA VIVA. *Avenida Paulista em números*. Publicação de 23 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.associacaopaulistaviva.org.br/site/perimetro-pro-paulista.php>>. Acesso em 17 de agosto de 2018.

AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2012.

BANKS, Marcus. *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARNBROOK, Jonathan. *Barnbrook bible*. London: Booth-Clibborn Editions, 2007.

BARNICOAT, John. *Los carteles*. Su historia e lenguaje. Barcelona: Gustavo Gile, 1972.

BARREIRA, Marcos Rodrigues Alves. *Henri Lefebvre: a crítica da vida cotidiana na experiência da modernidade*. 2009. Tese (Psicologia social). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2015.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras Escolhidas vol. 1). São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 97-116.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras Escolhidas vol. 1). São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 179-212.

BIONDI, Luigi. A greve geral de 1917 em São Paulo e a imigração italiana: novas perspectivas. *Cadernos AEL*, Campinas, v.15, n.27., 2009. p. 259-310. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2577>> Acesso em 23 de abril de 2018.

BOCZAR, Danuta A. "The Polish Poster." *Art Journal*, vol. 44, no. 1, 1984, pp. 16–27. Disponível em <www.jstor.org/stable/776669>. Acesso em 10 de março de 2019.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O uso do cartaz como propaganda de guerra na Europa – 1914-1918. *Observatorio (OBS*) Journal*, vol.4 - nº3, 2010, p. 319-333.

CAMPOS, Ricardo. Visibilidades e invisibilidades urbanas. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 47, n. 1, jan/jun, 2016, p. 49-76. Disponível em <<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/5677>>. Acesso em 02 de março de 2017.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004a.

_____. Metrôpole Comunicacional. *Revista USP*, São Paulo, n.63, p. 110-125, setembro/novembro. 2004b.

CARDOSO, Isabel Cristina da Costa. O espaço urbano e a re-produção das relações sociais no pensamento de Henri Lefebvre: contribuições à teoria social crítica. *Revista Libertas*. v. 11, n. 2 (ago. dez. 2011). Disponível em: <<https://libertas.ufjf.emnuvens.com.br/libertas/article/view/1663>>. Acesso em 2 de outubro de 2017.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O espaço urbano*. Novos Escritos Sobre a Cidade. São Paulo: FFLCH/USP, 2007. Disponível em: <http://gesp.fflch.usp.br/sites/gesp.fflch.usp.br/files/Espaco_urbano.pdf>. Acesso em 12 de dezembro de 2018.

_____. Em nome da cidade (e da propriedade). In: XIV Coloquio Internacional de Geocrítica - Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro Barcelona, 2-7 de mayo de 2016 Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/xiv_anafani.pdf>. Acesso em 13 de março de 2018.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2004.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Exposição “É proibido colar cartazes”, 2018. Disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/site/eventos/evento/editora-quelonio-explosao-68/>> Acesso em 12 de dezembro de 2018.

CHAUI, Marilena. *Simulacro e poder*. Uma análise da mídia. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CLEAR CHANNEL. Clear Channel Curitiba. Disponível em: <<http://www.clearchannel.com.br/curitiba/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

COHN, Gabriel. Males privados, sociologia pública: o legado de Wright Mills. *Revista Brasileira de Sociologia*. v. 1, n. 01 jan. jul. 2013. Disponível em <<http://www.sbsociologia.com.br/revista/index.php/RBS/article/view/22>>. Acesso em 27 de setembro de 2016.

CUPANI, Alberto. *Filosofia da tecnologia: um convite*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

DANTAS, Rodrigo. Ideologia, hegemonia e contra-hegemonia. In: COUTINHO, Eduardo Granja (org.). *Comunicação e contra-hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, pp. 91-118.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo; Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMO, Pedro. *Introdução à metodologia da ciência*. São Paulo: Editora Atlas, 1985.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Eds.). *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.

DOWNING, John D. H. *Mídia radical*. Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.

DUARTE, Marise Costa de Souza. O direito à cidade e o direito às cidades sustentáveis no Brasil: o direito à produção e fruição do espaço e o enfrentamento do déficit de implementação. *Revista de Filosofia do direito, do espado e da sociedade*, FIDES, Natal, v.6, n. 1, jan./jun. 2015. Natal: 2015.

DUARTE, Regina Horta. Natureza e sociedade, evolução e revolução: a geografia libertária de Elisée Reclus. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 26, nº 51, 2006, pp. 11-24. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v26n51/02.pdf>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

ESCOTILHA. Lambe-lambe com Vantees. 12 de maio de 2018. Disponível em <<http://www.aescotilha.com.br/artes-visuais/visualidades/lambe-lambe-com-vantees/>>. Acesso em 25 de novembro de 2018.

ESKILSON, Stephen F. *Graphic design: a new history*. London: Laurence King Publishing, 2007.

ESTÚDIO SINESTESIA. Frida feminista. S/d. Disponível em: <<http://www.sinestesiaestudio.com/!fridafeminista/c1qg5>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

FARIAS, Priscila L. *Tipografia Digital*. O impacto das novas tecnologias. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

FBSP. Fórum Brasileiro de Segurança Pública. 9º Anuário Brasileiro de Segurança Pública, 2015. Disponível em < <http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/9o-anuario-brasileiro-de-seguranca-publica/> >. Acesso em 20 de agosto de 2017.

FEENBERG, Andrew. *Transforming Technology*. New York: Oxford University Press, 2002.

_____. The May 1968 Archives: A Presentation of the Anti-Technocratic Struggle in May 1968. *PhaenEx* 4, no. 2 (fall/winter 2009). pp. 45-59. Disponível em: < https://www.sfu.ca/~andrewf/books/May_Archive_Phaenex.pdf >. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

_____. Racionalização Subversiva: Tecnologia, Poder e Democracia. In: NEDER, Ricardo T. (org.) *A teoria crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e tecnologia*. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina / CDS / UnB / Capes, 2010a, pp. 67-95. Disponível em: <<https://www.sfu.ca/~andrewf/coletanea.pdf>>. Acesso em 2 de setembro de 2015.

Do essencialismo ao construtivismo: a filosofia da tecnologia em uma encruzilhada. Idem, 2010b, pp. 203-251. Disponível em: <<https://www.sfu.ca/~andrewf/coletanea.pdf>>. Acesso em 2 de setembro de 2015.

_____. Marcuse ou Habermas: duas críticas da tecnologia. Idem, 2010c, pp. 253-287. Disponível em: <<https://www.sfu.ca/~andrewf/coletanea.pdf>>. Acesso em 2 de setembro de 2015.

_____. Teoria crítica da tecnologia: um panorama. Idem, 2010d, pp. 97-117. Disponível em: <<https://www.sfu.ca/~andrewf/coletanea.pdf>>. Acesso em 2 de setembro de 2015.

_____. Marcuse: Reason, Imagination, and Utopia. *Radical Philosophy Review*, volume 21, number 2, 2018, pp. 271-298. Disponível em: <<https://www.sfu.ca/~andrewf/Marcuse%20Utopia.pdf>> . Acesso em 20 de setembro de 2018.

FEENBERG, Andrew; FREEDMAN, John. *When poetry ruled the streets*. New York: State University of New York Press, 2001.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.

_____. *Olhar periférico*. São Paulo: Editora USP, 1993.

_____. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.

FGV/CPDOC. Fundação Getúlio Vargas. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, s/d. [Verbete]. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/greca-rafael>> Acesso em 11 de fevereiro de 2018.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997a.

_____. Imaginários culturais da cidade: Conhecimento / espetáculo / desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (Org.) *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 15-30.

GARDINER, Michael E. *Critiques of everyday life*. An Introduction. London: Routledge, 2000.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes*. Do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HEWITT, John. "The Poster" and the Poster in England in the 1890s. *Victorian Periodicals Review*. Vol. 35, No. 1 (Spring, 2002), pp. 37-62. disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20083857>>. Acesso em 26 de julho de 2016.

HOLLIS, Richard. *Design gráfico*. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HUGHES, Thomas P. La evolución de los grandes sistemas tecnológicos. In: THOMAS, Hérnan; BUSH, Afonso (orgs.). *Actos, actotes y artefactos: sociologia de la tecnologia*. Bernal: Universidade Nacional de Quilmes, 2008, p. 101-146.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2017. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/>>. Acesso em 9 de março de 2018.

IGD. It's going down. *Forming an Antifa group*, 2017. Disponível em: <<https://itsgoingdown.org/wp-content/uploads/2017/02/howtoantifa-revised.pdf>>. Acesso em 14 de janeiro de 2019.

INDIODACOSTA. Indio da Costa A.U.D.T. OTIMA. Mobiliário Urbano da Cidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://indiodacosta.com/projetos/mobiliario-urbano-da-cidade-de-sao-paulo/>>. Acesso em 13 de março de 2017.

IPEA. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. *Atlas da Violência 2017*. Disponível em: <<http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/>> Acesso em 26 de agosto de 2017.

IPPUC. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. *Plano regional matriz*, 2008. Disponível em: <http://planosregionais.ippuc.org.br/09_matriz_final.pdf>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

_____. *Retrato das regionais*. Regional Matriz, 2013. Disponível em: < http://www.ippuc.org.br/visualizar.php?doc=http://admsite2013.ippuc.org.br/arquivos/documentos/D391/D391_006_BR.pdf>. Acesso em 21 de setembro de 2018.

_____. *Curitiba em dados*. s/d. < <http://curitibaemdados.ippuc.org.br/>> . Acesso em 21 de setembro de 2018.

_____. *Mapoteca*. s/d. < <http://www.ippuc.org.br/default.php?pagina=348>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2019.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. 3^a ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

KAPP, Silke. Direito ao espaço cotidiano: moradia e autonomia no plano de uma metrópole. *Cadernos Metrópole*, São Paulo, v. 14, n. 28, pp. 463-483, jul/dez 2012.

KNAAK, Bianca; MOTTER, Talitha Bueno. A matriz socialista do Clube de Gravura de Porto Alegre. *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes – UFRGS, 2012. Disponível em : < <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/viewFile/25721/18957>>. Acesso em: 13 de novembro de 2018.

KELLNER, David. Preface. In: MARCUSE, Herbert. *Technology, war and fascism* (Collected Papers, volume I). London: Routledge, 1998.

KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.

LACOMBE, Marcelo S. Masset. Os fundamentos marxistas de uma sociologia do cotidiano. *Revista Outubro*, Edição 17, 2008. p. 145-172. Disponível em: < <http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83-o-17-Artigo-05.pdf>>. Acesso em: 17 de julho de 2017.

LANDER, Edgardo. Crisis civilizatoria, límites del planeta, asaltos a la democracia y pueblos en resistencia. In: BORSANI, María Eugenia; QUINTERO, Pablo (orgs.). *Los desafíos decoloniales de nuestros días : pensar en colectivo*. Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2014. p.79-122.

LEFEBVRE, Henri. *A vida quotidiana no mundo moderno*. Lisboa: Ulisseia, 1968.

_____. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

_____. El urbanismo de hoy. Mitos y realidades. In. LEFEBVRE, Henri. *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Ediciones Península, 1978, p.205 – 214.

_____. *El manifiesto diferencialista*. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1972.

_____. *Lógica formal / lógica dialética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *The production of space*. Massachusetts: Blackwell, 1991.

_____. *Writings on cities*. Massachusetts: Blackwell, 1996.

_____. *The urban revolution*. Minnesota: University of Minnesota press, 2003.

_____. *Espaço e Política*. O direito à cidade II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

LIMA, Dulcilei da Conceição. et al. O efeito “primavera feminista” nas eleições municipais de São Paulo em 2016: candidaturas de feministas pelo PSOL. *Anais do 42º Encontro Anual da Anpocs*. 22 a 26 de outubro de 2018. Caxambu- MG. Disponível em : <<http://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-3/gt-31/gt11-16/11204-o-efeito-primavera-feminista-nas-eleicoes-municipais-de-sao-paulo-em-2016-candidaturas-de-feministas-pelo-psol/file>>. Acesso em 02 de fevereiro de 2019.

LIMONAD, Ester. Reflexões sobre o espaço, o urbano e a urbanização. *GEOgraphia*. Ano 1, No 1. Rio de Janeiro: UFF, 1999. p. 71-91. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewFile/7/6>> Acesso em: 18 de novembro de 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. *Matrizes*, v.8, no 1, jan./jun. 2014. São Paulo: USP, 2014.

MACHADO, Carlos Roberto da Silva. Momentos da obra de Henri Lefebvre: uma apresentação. *Ambiente & Educação*. vol. 13. Rio Grande: FURG, 2008. p. 83-95. Disponível em <<https://periodicos.furg.br/ambeduc/article/view/977>>. Acesso em 15 de setembro de 2016.

MANEIRO, María. Movimentos sociais e Estado: uma perspectiva relacional. In: DOMINGUES, José Maurício; MANEIRO, María. (orgs.). *América latina hoje*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006. pp 84-122.

MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial*. O homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MARGOLIN, Victor. Os dois Herbert: história, teoria e crítica no ensino de design em nível de doutorado. *ARCOS*. Design, cultura material e visualidade. Volume III. Rio de Janeiro: Contra Capa; Programa de Pós Graduação em Design / ESDI, 2000, p. 48-63.

MARIELLEFRANCO. Sítio eletrônico da vereadora Marielle Franco, s/d. Disponível em <www.mariellefranco.com.br>. Acesso em 12 de fevereiro de 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos medios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. 2a edição. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

_____. *Ofício de cartógrafo*. Travessia latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. Projetos de modernidade na América Latina. In: DOMINGUES, José Maurício; MANEIRO, María (Org.). *América latina hoje*. Conceitos e interpretações. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p.19-52.

MARTINS, José de Souza. *Uma sociologia da vida cotidiana*. São Paulo: Contexto, 2014.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.13. n.1. p. 133-174. jan. - jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5417/6947>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

MCA. Manoel Coelho Arquitetura & Design. Disponível em: <<http://www.mcacoelho.com.br/>>. Acesso em 05 de dezembro de 2016.

McQUINSTON, Liz. *Graphic Agitation*. Social and political graphics since the sixties. London: Phaidon Press, 1993.

_____. *Graphic Agitation 2*. Social and political graphics in the digital age. London: Phaidon Press, 2004.

_____. *Visual impact*. Creative dissent in the 21st century. London: Phaidon Press, 2015.

MEGGS, P. B. *História do Design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de. (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. (orgs.). *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MENDES, Camila Faccioni. *Paisagem urbana*. Uma mídia redescoberta. São Paulo: Editora SENAC SP, 2006.

_____. As interferências da lei “cidade limpa” na paisagem urbana de São Paulo. In: *II Colóquio internacional sobre comércio e cidade: uma relação de origem*. São Paulo, 2008.

MILLS, Charles Wright. *Sobre o Artesanato Intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Campanha Zica Zero, 2016. Disponível em: <<http://portalms.saude.gov.br/campanhas/22092-zika-zero>>. Acesso em 10 de março de 2018.

MOLES, Abraham. *O Cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MOMA. Museum of Modern Art. MoMA acquires the rainbow flag. Notícia publicado em 17 de junho de 2015. Disponível em: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/06/17/moma-acquires-the-rainbow-flag/>. Acesso em 30 de agosto de 2018.

MOURA, Mariluce. As formas mestiças da mídia. Entrevista com Jesús Martín-Barbero. *Revista da FAPESP*. no 163, setembro de 2009. São Paulo: Fapesp, 2009. p.10-15.

NEDER, Ricardo T. Apresentação. In: NEDER, Ricardo T. (org.) *A teoria crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e tecnologia*. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina / CDS / UnB / Capes, 2010, pp. 67-95. Disponível em: <<https://www.sfu.ca/~andrewf/coletanea.pdf>>. Acesso em 2 de setembro de 2015.

ODEBRECHT. Consórcio Pra SP para novos mobiliários urbanos. 14 de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.odebrecht.com/pt-br/consorcio-pra-sp-para-novos-mobiliarios-urbanos>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

OSSERVATORIO INTERNAZIONALE DI DESIGN. Parisa Tashakori. Iranian Graphic Designer. Disponível em: <<http://aiapzine.aiap.it/notizie/13289>>. Acesso em 05 de fevereiro de 2017.

PAIVA, Maria Eliana Facciolla. Breve histórico do cartaz polonês e seus designers. In: *Anais do VIII Encontro Nacional de História da Mídia*, Guarapuava-PR, 28 a 30 de abril de 2011. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Breve%20historico%20do%20cartaz%20polones%20e%20seus%20designers.pdf/view>> Acesso em 25 de setembro de 2016.

PAQUET, Marcel. *Magritte*. Köln: Taschen, 1995.

PEITA. 'Lute Como uma Garota' completa 1 ano em março. Publicação de 24 de janeiro de 2018. <<https://peita.me/blogs/news/lute-como-uma-garota-completa-1-ano-em-marco>>

PREFEITURA DE CURITIBA. Com novas regras prefeitura reduz poluição visual nas ruas. 09 de outubro de 2007. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/com-novas-regras-prefeitura-reduz-poluicao-visual-nas-ruas/11135>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

_____. Administração Regional da Matriz, 2019. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/matriz-administracao-regional/87>> . Acesso em 13 de janeiro de 2019.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Conheça a lei Cidade Limpa, [2007?]. Disponível em: <http://www9.prefeitura.sp.gov.br/cidadelimpa/conheca_lei/conheca_lei.html>. Acesso em 13 de março de 2019.

_____. *Mapa digital da cidade de São Paulo*. s/d. <http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx>. Acesso em 10 de fevereiro de 2019.

PURCELL, Mark. Excavating Lefebvre: The right to the city and its urban politics of the inhabitant. *GeoJournal*, n. 58, 2002, p. 99-108. Netherlands: Kluwer Academic Publishers. Disponível em: <<http://faculty.washington.edu/mpurcell/geojournal.pdf>> Acesso em 09 de outubro de 2016.

QUERNEC, Alain Le. Henrik Tomaszewski. *Idea Classics*. Edição especial. Tokyo: Seibundo Shinkosha, 2002, p. 185.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. LANDER, Edgardo (org). Buenos Aires: Conselho Latino-americano de Ciências Sociais - CLACSO, 2005.

_____. El nuevo imaginario anticapitalista In: *América Latina en movimiento*. Quito, n. 351, abril 2002, p. 14-22. Disponível em: <<http://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/090706.pdf>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2016.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. *Social and cultural anthropology: the key concepts*. London: Routledge, 2000.

REICHARDT, Jasia. Arte Op. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1991. p. 170-173.

REZENDE, Livia Lazzaro. A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada. In: CARDOSO, Rafael. (org.) *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. A retórica de um mito: "Brasil um país sem história". In: ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005. p. 17-32.

_____. Arte de rua, estética urbana: relato de uma experiência sensível em metrópole contemporânea. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 47, n. 1, jan/jun, 2016. Fortaleza: UFC, 2016. p. 25-48.

SACCHETTA, Vladimir (org.). *Os cartazes dessa história*. São Paulo: Instituto Herzog; Escrituras, 2012.

SAMAIN, Etienne. Gregory Bateson: Rumo a uma epistemologia da comunicação. *C- Legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, [S.l.], n. 05, jan. 2001. ISSN 1519-0617. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/309/191>>. Acesso em: 25 fevereiro de 2019.

SANCHEZ, Fernanda. A reinvenção das cidades na virada do século: agentes, estratégias e escalas de ação política. In: *Revista de Sociologia e Política*, nº.16 Curitiba Junho de 2001. p.31-49.

SANDHAUS, Louise. *Earthquakes, mudslides, fires & riots: California and Graphic Design, 1936-1986*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

SANTOS JUNIOR, Orlando Alves; MÜLLER, Cristiano. *Direito Humano à Cidade*. Coleção Cartilhas de Direito Humanos. Vol. VI. 1ª ed. Curitiba: Plataforma Dhesca Brasil, 2010. Disponível em: <<http://www.mobilizacuritiba.org.br/files/2014/01/Cartilha-Direito-%C3%A0-Cidade-Plataforma-Dhesca.pdf>>. Acesso em 19 de maio de 2018.

SANTOS, Milton. *Espaço e método*. São Paulo: Edusp, 2014.

SANTOS, Maria Salett Tauk Santos; NASCIMENTO, Marta Rocha do. Desvendando o mapa noturno: análise da perspectiva das mediações nos estudos de recepção. *Novos olhares*, São Paulo, n5, 1º semestre 2000. p.4-11.

SARLO, Beatriz. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SCHMID, Christian. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. *GEOUSP: Espaço e Tempo (Online)*, 0 (32), 89-109. São Paulo: 2012. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2012.74284>. Acesso em 19 de maio de 2015.

SCOTFORD, Martha. Messy History vs. Neat History: Toward an Expanded View of Women in Graphic Design. *Visible Language*. Issue 28.4, Rhode Island, October 1994. p.368-388.

SENO, Ethel. (ed.). *Trespass: A History Of Uncommissioned Urban Art*. Köln: Taschen, 2015.

SILVA, Claudio Henrique da. O projeto da sinalização urbana de Curitiba no início da década de 1970 sob a perspectiva de Manoel Coelho. In: BRAGA, Marcos da Costa; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. (Orgs.). *Histórias do design no Paraná*. Curitiba: Editora Insight, 2014. p.77-98.

SLATER, Don. *Cultura do consumo e modernidade*. São Paulo: Nobel, 2001.

SONTAG, Susan. Pôster: anúncio, arte, artefato político, mercadoria. In: BIERUT, Michael. et al. (orgs.). *Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.210 -235

SOUZA, Marcelo Lopes de. Which right to which city? In defence of political-strategic clarity. *Interface*, Volume 2 issue 1, May 2010, p. 315-333. Disponível em <<http://www.rrojasdatabank.info/desouza2010.pdf>> Acesso em 18 de outubro de 2016.

SOUZA, Mayara Paiva de. O que não devia ser esquecido: a anistia no período de redemocratização do Brasil (1945-46). *Anais do II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História*. Universidade Federal de Goiás, Universidade Católica de Goiás. Goiânia: Ed. da UCG, 2009. Disponível em <<https://pos.historia.ufg.br/n/20866-ii-seminario-textos-completos>> Acesso em 07 de março de 2017.

STIEGLER, Walter Benjamin e a fotografia. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. et al. (orgs.). *Walter Benjamin*. Experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p.23-44.

SZANIECKI, Barbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

VÉRAS, Maura Pardini Bicudo. A vida social e sua concha: notas sobre Henri Lefebvre e a cidade. *Ponto-e-vírgula*, 7: São Paulo: PUC-SP, 2010, p. 1-27. Disponível em <

<https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/13957>> Acesso em 18 de outubro de 2016.

VILLAS-BOAS, André. *Utopia e disciplina*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

_____. *Identidade e cultura*. Rio de Janeiro: 2AB, 2002.

VIX. Conheça o "Pelé beijoqueiro", série de lambe-lambes que está ocupando cidades do Brasil. S/d. Disponível em: <<https://www.vix.com/pt/bbr/ciencia/4925/conheca-o-pele-beijoqueiro-serie-de-lambe-lambes-que-esta-ocupando-cidades-do-brasil>>. Acesso em 13 de outubro de 2018.

WEILL, Alain. *O design gráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. Londres: Routledge / Taylor & Francis, 2005.

7.1 PERFIS DE ARTISTAS E COLETIVOS

AOC Paraná. A outra campanha Paraná. Sobre, s/d. Disponível em < <https://pt-br.facebook.com/aocparana/>>. Acesso em 05 de maio de 2016.

BUENO, Luís. Página Pessoal, s/d. <<http://luis-bueno.tumblr.com/lambe%20lambe>>. Acesso em 28 de agosto de 2016.

COLETIVO PARALELO. Sobre, 2015. <https://pt-br.facebook.com/pg/col.paralelo/about/?ref=page_internal>. Acesso em 17 de setembro de 2017.

ERRADO É NÃO AMAR. Página do grupo, s/d. <https://www.instagram.com/erradoenaoamar_>. Acesso em 30 de agosto de 2017.

LAMBREGA. Sobre, s/d. <https://pt-br.facebook.com/pg/lambrega/about/?ref=page_internal>. Acesso em 07 de março de 2017.

LADY GUEDES. Página pessoal, 2015. <<https://www.behance.net/ladyguedes>> . Acesso em 18 de novembro de 2018.

PROJETO ENCONTRARTE. Página do coletivo, s/d. <<https://www.facebook.com/projeto.encontrarte/>>. Acesso em 07 de agosto de 2016.

VALDECIMPLES. Perfil pessoal, s/d. <<https://www.instagram.com/valdecimples/>>. Acesso em 18 de novembro de 2018.

VANTEES. Página pessoal, s/d. Disponível em <<https://www.vantees.org/>> Acesso em 12 de março de 2019.

7.2 LEIS, PROJETOS DE LEI E DECRETOS

BRASIL. *Constituição Federal*. Artigo 5º. Disponível em <https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_12.07.2016/art_5_.asp>. Acesso em 30 de março de 2019.

_____. *Decreto lei 7.474/1945 de 18 de Abril de 1945*. Concede anistia. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del7474.htm>. Acesso em 30 de novembro de 2018.

_____. *Lei Maria da Penha*. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm>. Acesso em 23 de abril de 2017.

_____. *Lei nº 12.034, de 29 de setembro de 2009*. Altera as Leis nos 9.096, de 19 de setembro de 1995 - Lei dos Partidos Políticos, 9.504, de 30 de setembro de 1997, que estabelece normas para as eleições, e 4.737, de 15 de julho de 1965 - Código Eleitoral. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L12034.htm> Acesso em 30 de março de 2017.

_____. *Projeto de lei 5069/2013*. Tipifica como crime contra a vida o anúncio de meio abortivo e prevê penas específicas para quem induz a gestante à prática de aborto. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1061163&filename=PL+5069/2013>. Acesso em 30 de outubro de 2017.

_____. *Emenda Constitucional nº 95 de 15 de dezembro de 2016*. Altera o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, para instituir o Novo Regime Fiscal, e dá outras providências. (Nº na Câmara dos Deputados: PEC 241/2016; Nº no Senado Federal: PEC 55/2016. Proposta de Emenda à Constituição nº 55, de 2016 - PEC do teto dos gastos públicos). Disponível em : <<http://legis.senado.leg.br/legislacao/ListaTextoSigen.action?norma=540698&id=14374770&idBinario=15655553&mime=application/rtf>> 23 de abril de 2017.

_____. *Lei da Reforma Trabalhista*. Lei nº 13.467, de 13 de julho de 2017. Altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e as Leis nos 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de 11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de 1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Lei/L13467.htm>. 23 de abril de 2017.

CURITIBA. *Lei nº 8.471 de 13 de Junho de 1994*. Dispõe sobre a publicidade ao ar livre. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/pr/c/curitiba/lei-ordinaria/1994/848/8471/lei-ordinaria-n-8471-1994-dispoe-sobre-a-publicidade-ao-ar-livre?q=8471>> Acesso em 14 de maio de 2016.

_____. *Decreto nº 402/2014*. Regulamenta a Lei Municipal nº 8.471, de 13 de junho de 1994, que dispõe sobre a publicidade ao ar livre. Disponível em: <<http://multimidia.curitiba.pr.gov.br/2017/00196119.pdf>>. Acesso em 30 de novembro de 2018.

_____. *Decreto 1033 de 08 de outubro de 2007*. Regulamenta a lei nº 8.471/1994, que dispõe sobre publicidade ao ar livre. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/pr/c/curitiba/decreto/2007/103/1033/decreto-n-1033-2007-regulamenta-a-lei-n-8471-1994-que-dispoe-sobre-publicidade-ao-ar-livre>>. Acesso em 25 de abril de 2018.

_____. *Lei Nº 14.610, de 26 de Fevereiro de 2015*. Revoga o parágrafo único, do art. 5º, da lei nº 8.471 de 13 de junho de 1994, que dispõe sobre a publicidade ao ar livre. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/pr/c/curitiba/lei-ordinaria/2015/1461/14610/lei-ordinaria-n-14610-2015-revoga-o-paragrafo-unico-do-art-5-da-lei-n-8471-de-13-de-junho-de-1994-que-dispoe-sobre-a-publicidade-ao-ar-livre?q=14.610>>. Acesso em 30 de novembro de 2018.

_____. *Lei nº 14.771, de 17 de dezembro de 2015*. Dispõe sobre a revisão do plano diretor de Curitiba de acordo com o disposto no art. 40, § 3º, do estatuto da cidade, para orientação e controle do desenvolvimento integrado do município. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/pr/c/curitiba/lei-ordinaria/2015/1477/14771/lei-ordinaria-n-14771-2015-dispoe-sobre-a-revisao-do-plano-diretor-de-curitiba-de-acordo-com-o-disposto-no-art-40-3-do-estatuto-da-cidade-para-orientacao-e-controle-do-desenvolvimento-integrado-do-municipio>> Acesso em 30 de novembro de 2018.

SÃO PAULO. *Lei nº 13.399, de 1º de agosto de 2002*. Dispõe da criação de subprefeituras em São Paulo. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/lei_13_399_1254940922.pdf>. Acesso em 30 de novembro de 2018.

_____. *Lei nº 16.607, de 29 de dezembro de 2016*. Institui o Programa Ruas Abertas e altera a Lei nº 12.879, de 13 de julho de 1999, revoga a Lei nº 12.273, de 19 de dezembro de 1996, e dá outras providências. Disponível em: <<http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/leis/L16607.pdf>>. Acesso em 30 de novembro de 2018.

_____. *Lei Cidade Limpa*. Lei nº 14.223, 26 de setembro de 2006. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/2006/1422/14223/lei-ordinaria-n-14223-2006-dispoe-sobre-a-ordenacao-dos-elementos-que-compoem-a-paisagem-urbana-do-municipio-de-sao-paulo>>. Acesso em 14 de maio de 2016.

_____. *Decreto nº 47.950, de 5 de dezembro de 2006*. Regulamenta a lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006, que dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana do município de São Paulo. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/decreto/2006/4795/47950/decreto-n-47950-2006-regulamenta-a-lei-n-14223-de-26-de-setembro-de-2006-que-dispoe-sobre-a-ordenacao-dos-elementos-que-compoem-a-paisagem-urbana-do-municipio-de-sao-paulo>>. Acesso em 14 de maio de 2016.

7.3 REFERÊNCIAS RECOMENDADAS

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (editores). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2003.

COHN, Gabriel. *Sociologia da comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

FUKUSHIMA, Kando. *O valor do cartaz: Crítica Situacionista e design gráfico*. Dissertação. (Mestrado em Tecnologia). 2007. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2007.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997b.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples*. São Paulo: Contexto, 2015.

MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: <www.labhoi.uff.br/sites/default/files/dssam.pdf>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O museu na cidade / a cidade no museu: para uma abordagem histórica dos museus de cidades. *Cultura e cidades*. Revista Brasileira de História, Vol. 5, no 8/9, p. 197-206, setembro 1984/ abril 1985.

PURCELL, Mark. Urban democracy and the local trap. *Urban Studies*, v. 43, n. 11, 2006, p. 1921-1941. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.467.9512&rep=rep1&type=pdf>> Acesso em 09 de outubro de 2016.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. A cidade como sede de sentidos. *Revista Iluminuras*. Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS. Porto Alegre, v. 09, n. 20, 2008.

SCOTFORD, Martha. Is there a canon of graphic design history? In: HELLER, Steven; FINAMORE, Marie. (Eds.) *Design culture*. An anthology of writing from the AIGA (The american institute of graphic arts) journal of graphic design. New York: Allworth Press, 1997, p.218-227.

SIMMEL, Georg. A ponte e a porta. *Revista política e trabalho* - número 12. Setembro de 1996. pp. 10-15. João Pessoa: PPGS/UFPB. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6379>> Acesso em 10 de outubro de 2017.

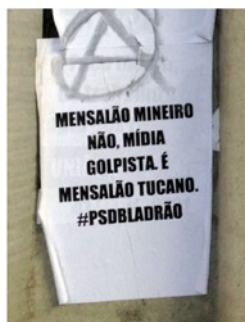
SOUZA, David da Costa Aguiar de Souza. Graffiti, Pichação e Outras Modalidades de Intervenção Urbana: caminhos e destinos da arte de rua brasileira. *Revista Enfoques*, v. 7, no 1. Rio de Janeiro: PPGSA/UFRJ, 2008. p. 73-90.

WERLE, Marco Aurélio. Heidegger e a produção técnica e artística da natureza. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, n. spe2, p. 95-108, 2011. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000400007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000400007&lng=en&nrm=iso)&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de novembro de 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732011000400007>.

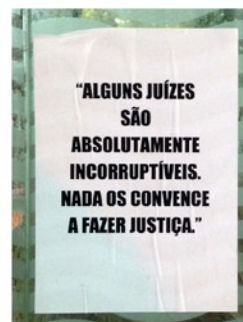
APÊNDICE A - Reprodução em miniatura das fotos dos cartazes



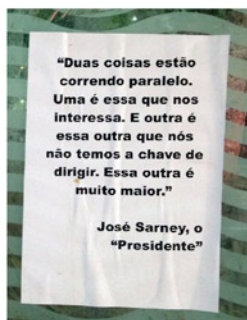
Rua Amintas de Barros . 11/06/16



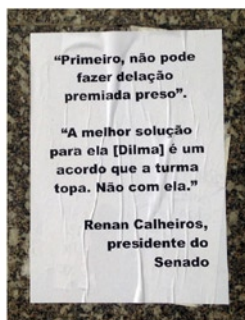
Rua Amintas de Barros . 11/06/16



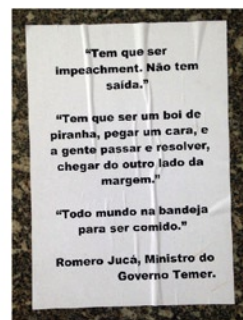
Rua Alfredo Bufren . 28/05/16



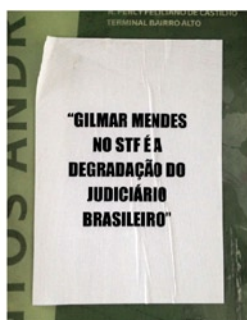
Rua Alfredo Bufren . 28/05/16



Rua Tibagi . 28/05/16



Rua Tibagi . 28/05/16



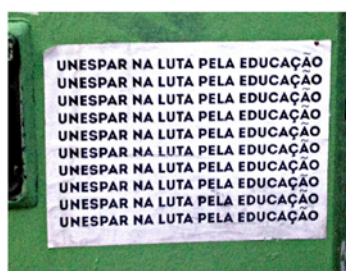
Rua Alfredo Bufren . 28/05/16



Rua Marechal Deodoro . 17/04/15



Rua Marechal Deodoro . 17/04/15



Rua João Negrão . 15/05/16



Rua XV de Novembro . 16/06/15



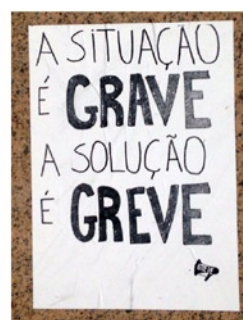
Rua Marechal Deodoro . 15/03/17



Rua XV de Novembro . 30/06/15



Rua XV de Novembro . 12/09/15



Rua Tibagi . 18/10/15



Rua XV de Novembro . 16/06/15



Rua Tibagi . 14/12/16



Rua Tibagi . 14/12/16



Praça Tiradentes . 10/06/15



Rua Cândido de Abreu . 30/04/15



Rua Marechal Deodoro . 28/06/15



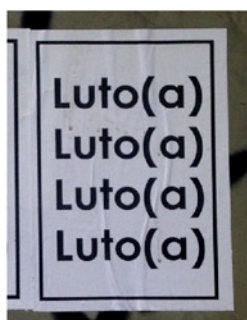
Rua Tibagi . 14/02/15



Rua Emiliano Perneti . 23/03/18



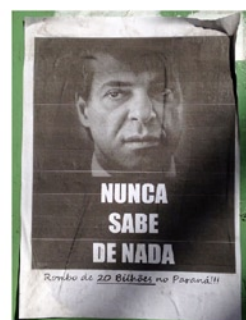
Rua Emiliano Perneti . 23/03/18



Rua Emiliano Perneti . 23/03/18



Rua Mariano Torres . 04/06/16



Rua Amintas de Barros . 11/06/16



Rua Mariano Torres . 11/06/16



Rua Presidente Faria . 26/05/16



Rua Treze de Maio . 28/05/16



Praça Santos Andrade . 19/03/16



Rua Alfredo Bufren . 06/06/16



Rua Praça Santos Andrade . 11/06/16



Rua XV de Novembro . 04/06/16



Rua Alfredo Bufren . 28/05/16



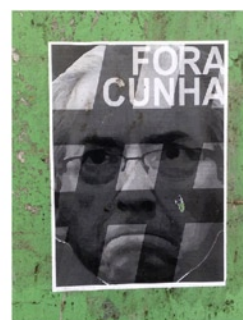
Rua Marechal Deodoro . 19/03/16



Rua Treze de maio . 28/05/16



Rua Treze de maio . 06/06/16



Rua Senador Alencar Guimarães . 11/06/16



Rua Amintas de Barros . 23/06/16



Rua Alfredo Bufren . 04/06/16



Rua Amintas de Barros . 11/06/16



Rua Tibagi . 23/06/16



Rua Amintas de Barros . 11/06/16



Rua Amintas de Barros . 19/10/16



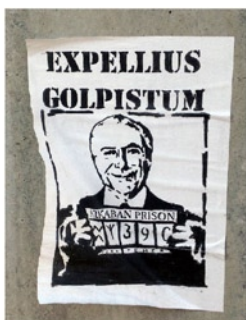
Rua XV de Novembro . 24/06/16



Rua XV de Novembro . 24/06/16



Rua Amintas de Barros . 06/06/16



Rua XV de Novembro . 29/09/16



Rua José Loureiro . 17/09/16



Rua Emiliano Pernetá . 04/06/16



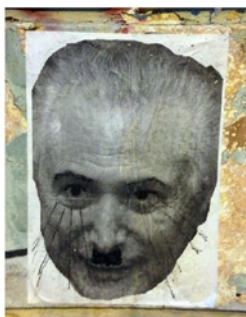
Rua Desembargador Westphalen . 10/09/16



Rua Amintas de Barros . 19/10/16



Rua Duque de Caxias . 17/10/16



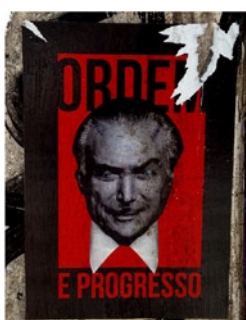
Rua Duque de Caxias . 17/10/16



Rua Duque de Caxias . 03/12/16



Praça Santos Andrade . 04/06/16



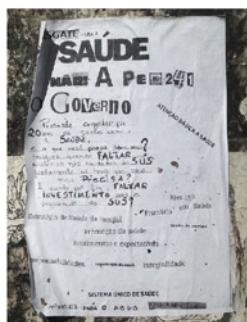
Rua São Francisco . 11/11/16



Rua XV de Novembro . 14/07/16



Rua Marechal Deodoro . 14/10/16



Rua Amintas de Barros . 28/10/16



Rua Amintas de Barros . 28/10/16



Rua Amintas de Barros . 07/11/16



Rua Tibagi . 18/12/16



Rua Marechal Deodoro . 14/10/16



Rua Presidente Faria . 14/10/16



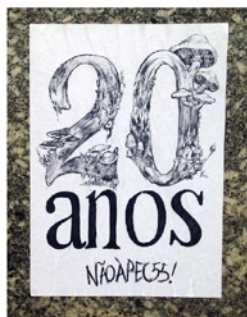
Rua Marechal Deodoro . 20/01/17



Rua Emiliano Perneta . 12/10/16



Rua Amintas de Barros . 28/10/16



Rua Tibagi . 14/12/16



Rua Emiliano Perneta . 12/10/16



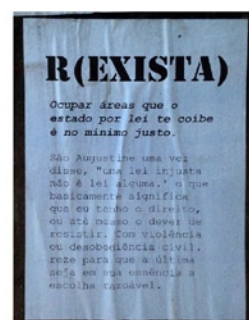
Rua Marechal Deodoro . 31/10/16



Rua Desembargador Westphalen . 21/11/16



Rua Desembargador Westphalen . 21/11/16



Avenida Silva Jardim . 21/11/16



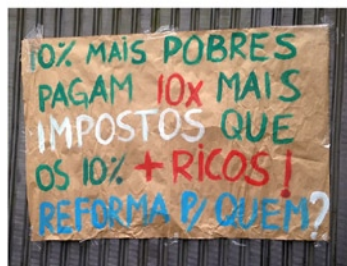
Rua Desembargador Westphalen . 21/11/16



Avenida Silva Jardim . 22/11/16



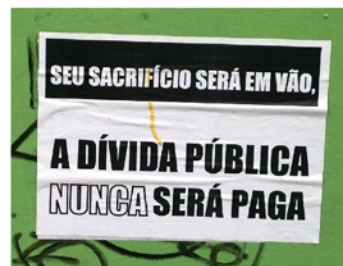
Rua Dr. Faivre . 22/11/16



Avenida Silva Jardim . 24/11/16



Rua Tibagi . 14/12/16



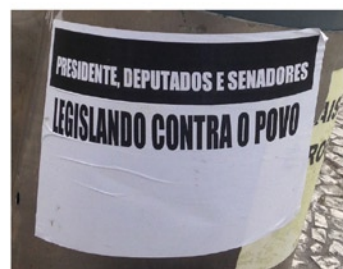
Rua Duque de Caxias . 03/12/16



Rua Tibagi . 07/12/16



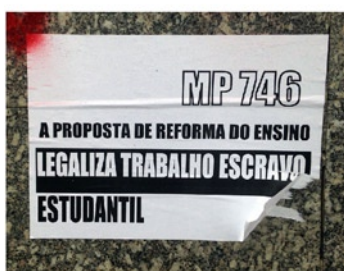
Rua Tibagi . 14/12/16



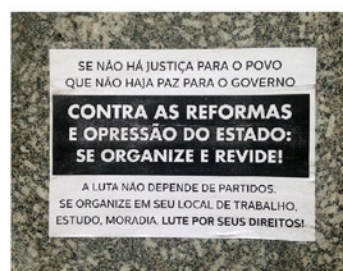
Rua Dr. Faivre . 07/12/16



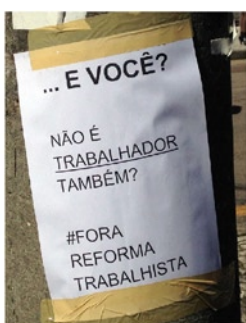
Rua Tibagi . 14/12/16



Rua Tibagi . 14/12/16



Rua Tibagi . 04/08/17



Rua José Loureiro . 28/04/17



Rua Amintas de Barros . 15/03/17



Rua Amintas de Barros . 04/01/17



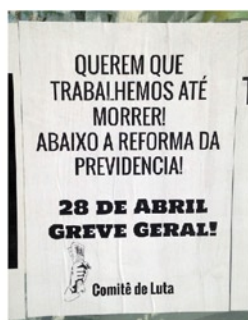
Rua Marechal Deodoro . 04/04/17



Rua Lysimaco Ferreira da Costa . 25/11/15



Rua Cândido de Abreu . 28/04/17



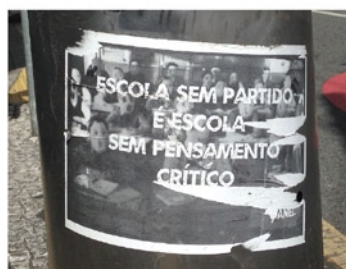
Praça Santos Andrade . 29/04/17



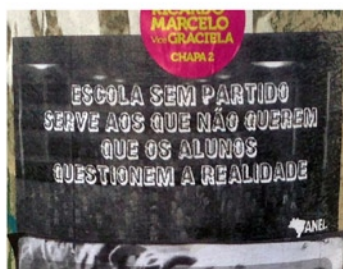
Rua Amintas de Barros . 07/08/17



Rua Alfredo Bufren . 03/10/16



Rua Cândido Lopes . 05/11/16



Praça Santos Andrade . 05/08/16



Rua Marechal Deodoro . 14/10/16



Rua Trajano Reis . 23/08/18



Rua Trajano Reis . 23/08/18



Rua Trajano Reis . 23/08/18



Rua XV de Novembro . 17/02/17



Rua Mariano Torres . 30/09/18



Rua Marechal Deodoro . 04/05/16



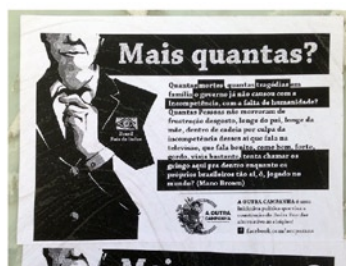
Rua Francisco Torres . 01/12/17



Rua Dr. Faivre . 28/03/16



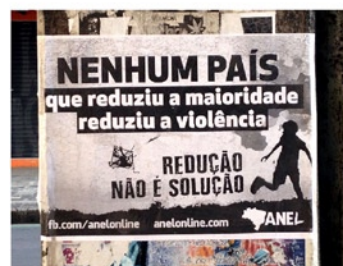
Rua Monsenhor Celso . 28/11/17



Praça Santos Andrade . 27/09/16



Avenida Luis Xavier . 12/10/16



Rua XV de Novembro . 04/08/15



Rua XV de Novembro . 04/08/15



Rua Marechal Deodoro . 17/02/17



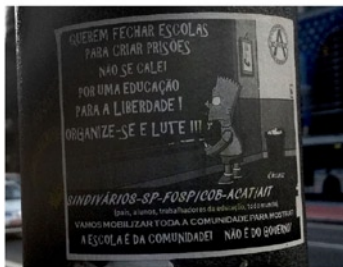
Rua Antônio Carlos . 17/07/17



Avenida Paulista . 16/12/15



Avenida Paulista . 30/04/16



Avenida Paulista. 14/12/15



Avenida Ipiranga . 30/03/16



Avenida Brigadeiro Faria Lima . 05/03/17



Avenida Brigadeiro Faria Lima . 05/03/17



Avenida Ipiranga . 30/03/16



Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues (Universidade de São Paulo) . 26/04/16



Rua Augusta . 19/05/16



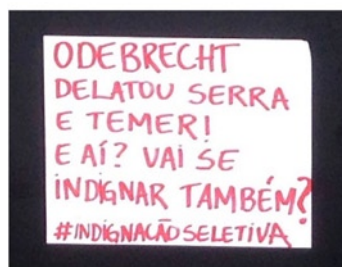
Rua Augusta . 31/05/16



Rua Augusta . 04/03/17



Rua Professor Otávio Mendes . 08/06/16



Rua Augusta . 09/08/16



Avenida Brigadeiro Faria Lima . 09/08/16



Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



Avenida Paulista . 20/06/16



Rua Teodoro Sampaio . 04/03/17



Rua Teodoro Sampaio . 04/03/17



Rua Teodoro Sampaio . 04/03/17



Rua Teodoro Sampaio . 04/03/17



Rua Teodoro Sampaio . 16/06/16



Rua Augusta . 12/07/18



Rua Araújo . 08/06/16



Rua Araújo . 08/06/16



Rua Araújo . 08/06/16



Rua Araújo . 08/06/16



Rua Araújo . 08/08/16



Rua Araújo . 08/06/16



Rua Araújo . 08/08/16



Rua Araújo . 08/06/16



Avenida Paulista . 13/09/16



Avenida Paulista . 15/09/16



Avenida Paulista . 15/09/16



Avenida Paulista . 15/09/16



Avenida Paulista . 11/07/18



Rua Leôncio de Carvalho . 05/02/17



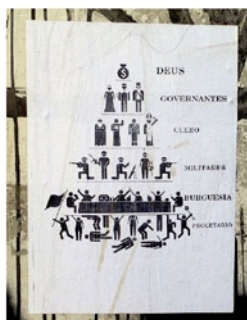
Rua Augusta . 08/06/16



Rua Peixoto Gomide . 08/04/16



Avenida Sete de Setembro . 09/05/15



Avenida Sete de Setembro . 09/05/15



Rua Alfredo Bufen . 28/05/16



Rua Amintas de Barros . 11/06/16



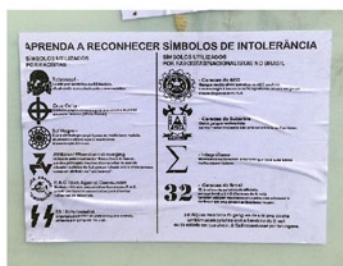
Praça Santos Andrad . 14/12/16



Rua Mariano Torres . 18/01/17



Praça Generoso Marques . 11/12/15



Praça Generoso Marques . 11/12/15



Praça Generoso Marques . 11/12/15



Praça Generoso Marques . 11/12/15



Praça Santos Andrade . 19/03/16



Rua XV de Novembro . 28/05/16



Rua Mariano Torres . 29/11/16



Rua Alfredo Bufen . 28/05/16



Rua Tibagi . 11/06/16



Rua XV de Novembro . 29/07/16



Rua XV de Novembro . 18/12/16



Rua Mariano Torres . 30/04/17



Rua Amintas de Barros . 11/06/16



Praça Santos Andrade . 06/09/16



Rua Dr. Faivre . 03/03/17



Rua Dr. Faivre . 17/12/16



Rua Dr. Faivre . 03/03/17



Rua Brigadeiro Franco . 01/03/17



Rua Brigadeiro Franco . 01/03/17



Rua Dr. Faivre . 06/07/18



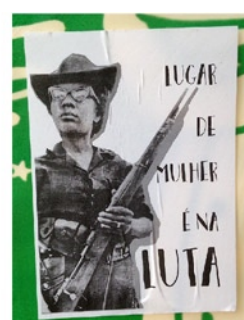
Rua Amintas de Barros . 26/10/16



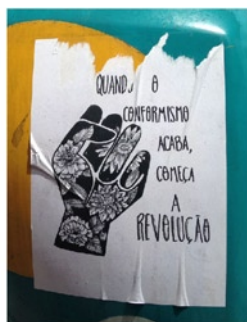
Praça Santos Andrade . 03/10/16



Avenida Luis Xavier . 27/10/16



Rua Marechal Deodoro . 21/12/16



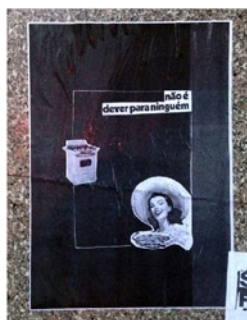
Rua Marechal Deodoro . 23/12/16



Rua João Negrão . 08/03/17



Rua João Negrão . 08/03/17



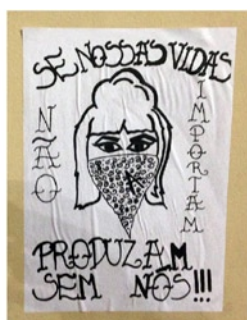
Rua João Negrão . 08/03/17



Rua Marechal Deodoro . 08/03/17



Rua XV de Novembro . 08/03/17



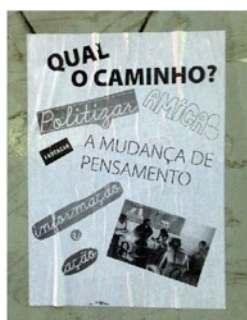
Rua João Negrão . 08/03/17



Rua Riachuelo . 08/03/17



Rua João Negrão . 08/03/17



Rua João Negrão . 08/03/17



Rua Riachuelo . 08/03/17



Rua Riachuelo . 08/03/17



Rua Riachuelo . 08/03/17



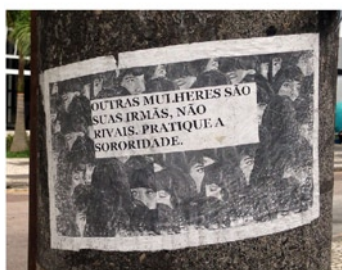
Rua XV de Novembro . 12/03/18



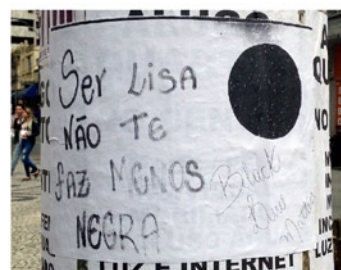
Rua Monsenhor Celso . 12/03/18



Rua XV de Novembro . 18/04/17



Avenida Cândido de Abreu . 15/03/17



Praça Santos Andrade . 19/11/16



Rua São Francisco . 11/11/16



Praça Santos Andrade . 03/06/17



Rua Amintas de Barros . 20/06/17



Rua São Francisco . 04/11/17



Travessa Jesuino Marcondes . 14/12/17



Rua Mariano Torres . 27/03/18



Rua Mariano Torres . 20/03/18



Rua Amintas de Barros . 24/11/17



Avenida Sete de Setembro . 07/11/16



Avenida Sete de Setembro . 04/11/16



Rua Desembargador Westphalen . 16/11/16



Rua Mariano Torres . 24/11/17



Rua Ébano Pereira 24/11/17



Rua Monsenhor Celso 28/11/17



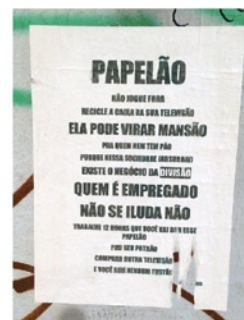
Rua Amintas de Barros 04/08/17



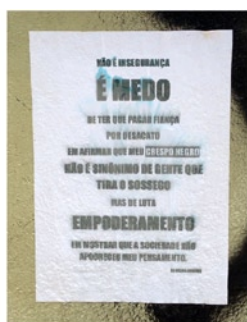
Rua Amintas de Barros 04/08/17



Rua São Francisco 11/11/16



Rua São Francisco 11/11/16



Rua São Francisco 11/11/16



Rua Dr. Faivre 24/10/16



Rua XV de Novembro 30/11/17



Rua Tibagi 05/11/16



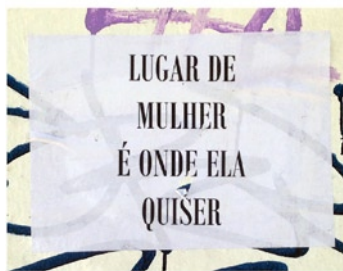
Rua Dr. Faivre 05/03/17



Rua São Francisco 11/11/16



Avenida Paulista . 31/05/16



Rua Augusta . 04/03/17



Rua Augusta . 01/06/16



Rua Augusta . 08/06/16



Rua Augusta . 19/04/16



Rua Augusta . 04/03/17



Rua Augusta . 04/03/17



Rua Augusta . 04/03/17



Rua Augusta . 04/03/17



Rua Augusta . 04/04/16



Rua Augusta . 19/06/16



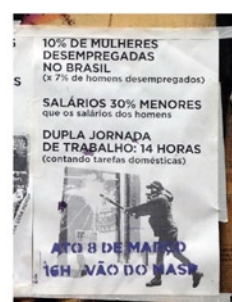
Rua Augusta . 04/03/17



Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues (Universidade de São Paulo) . 08/03/16



Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues (Universidade de São Paulo) . 08/03/16



Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues (Universidade de São Paulo) . 08/03/16



Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues (Universidade de São Paulo) . 08/03/16



Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues (Universidade de São Paulo) . 08/03/16



Rua Augusta . 04/03/17



Rua Augusta . 04/03/17



Rua Augusta . 26/04/16



Avenida Paulista . 12/07/18



Rua Augusta . 01/06/16



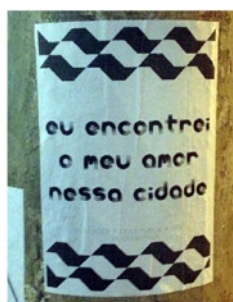
Rua Augusta . 01/06/16



Rua Augusta . 31/05/16



Rua Augusta . 31/05/16



Rua Frei Caneca . 10/05/16



Rua Frei Caneca . 10/05/16



Rua Frei Caneca . 10/05/16



Rua Augusta . 08/08/16



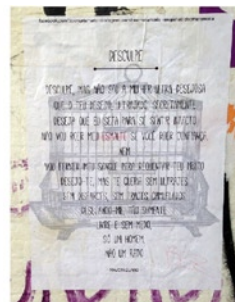
Rua Peixoto Gomide . 23/06/16



Rua Peixoto Gomide . 23/06/16



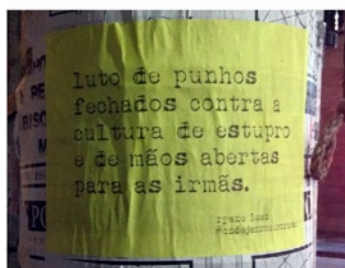
Avenida Paulista (vão do MASP) . 03/02/18



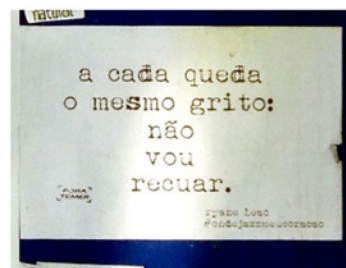
Rua Augusta . 01/06/16



Rua Augusta . 01/06/16



Rua Augusta . 01/06/16



Rua Leão de Carvalho . 15/09/16



Rua Augusta . 12/08/16



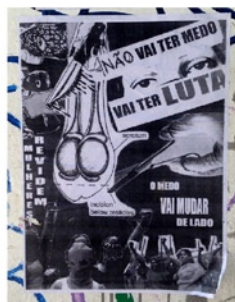
Rua Augusta . 01/06/16



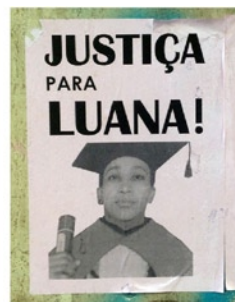
Rua Augusta . 01/06/16



Rua Augusta . 01/06/16



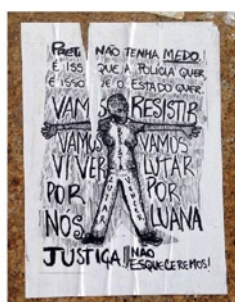
Rua Augusta . 08/06/16



Rua do Arouche . 08/06/16



Rua do Arouche . 04/03/17



Rua Araújo . 08/08/16



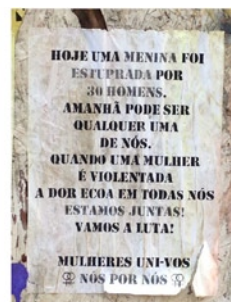
Rua Augusta . 31/05/16



Rua Augusta . 19/06/16



Rua Augusta . 19/06/16



Rua Augusta . 19/06/16



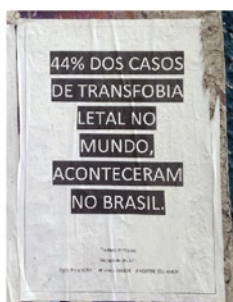
Rua Augusta . 19/06/16



Rua Augusta . 19/06/16



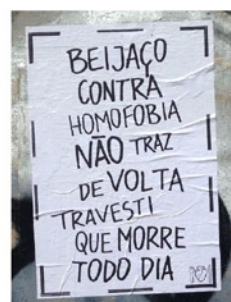
Rua Augusta . 19/06/16



Rua Augusta . 03/03/17



Rua Augusta . 08/08/16



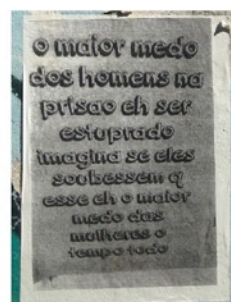
Rua Augusta . 03/03/17



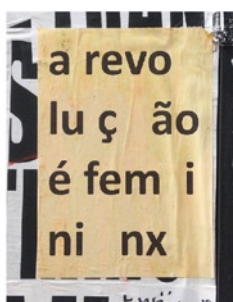
Rua Augusta . 08/07/18



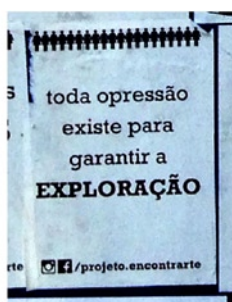
Rua Augusta . 08/07/18



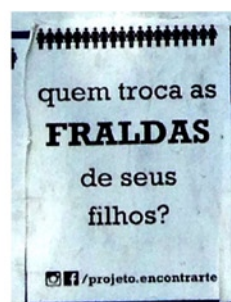
Rua Augusta . 08/07/18



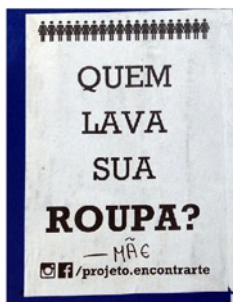
Avenida Paulista (vão do MASP) . 10/07/18



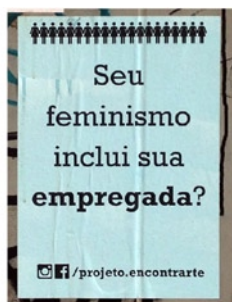
Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



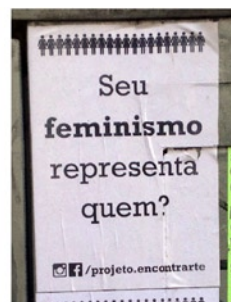
Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



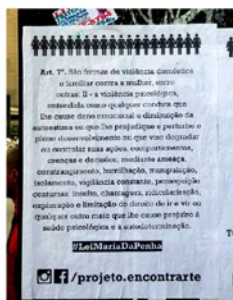
Rua Leônício de Carvalho . 15/09/16



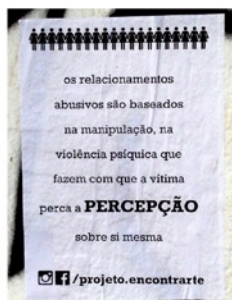
Rua Araújo . 03/03/17



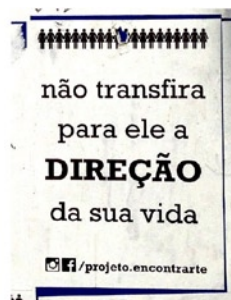
Alameda Ministro Rocha Azevedo . 04/03/17



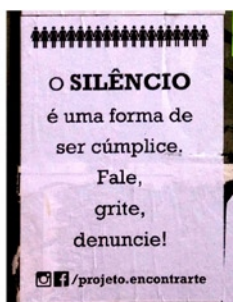
Avenida Paulista . 31/05/16



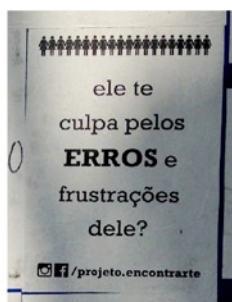
Rua Augusta . 23/06/16



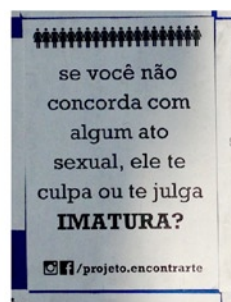
Rua Leônício de Carvalho . 15/09/16



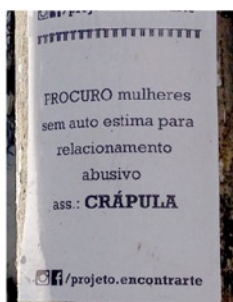
Alameda Ministro Rocha Azevedo . 04/03/17



Rua Leônício de Carvalho . 15/09/16



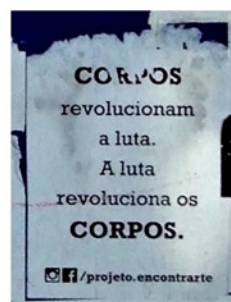
Rua Leônício de Carvalho . 15/09/16



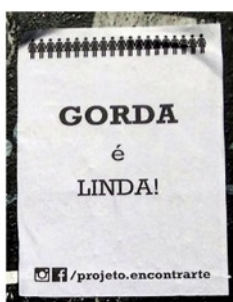
Rua Augusta . 04/03/17



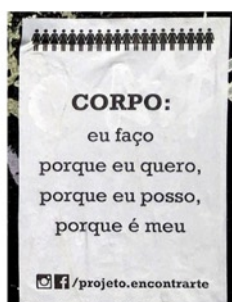
Rua Augusta . 31/05/16



Rua Leônício de Carvalho . 15/09/16



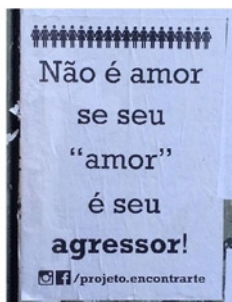
Avenida Paulista . 04/03/17



Avenida Paulista . 04/03/17



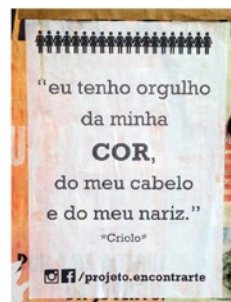
Avenida Paulista . 31/05/16



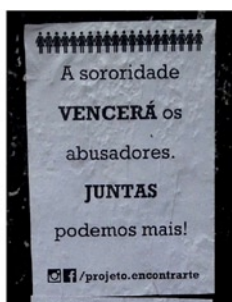
Alameda Ministro Rocha Azevedo . 04/03/17



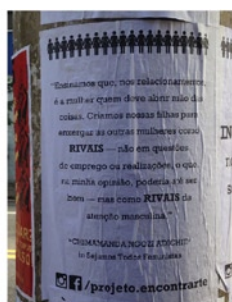
Alameda Ministro Rocha Azevedo . 04/03/17



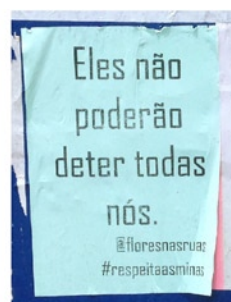
Rua Augusta . 04/03/17



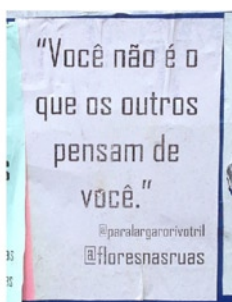
Avenida Paulista . 01/06/16



Rua Augusta . 31/05/16



Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



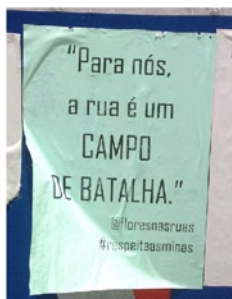
Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



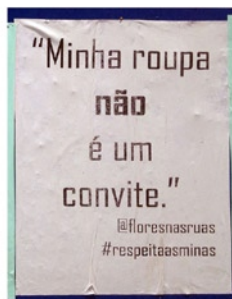
Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



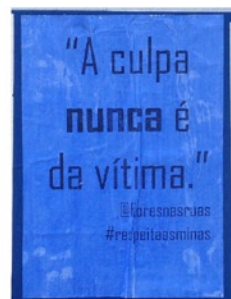
Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



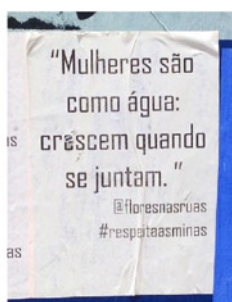
Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



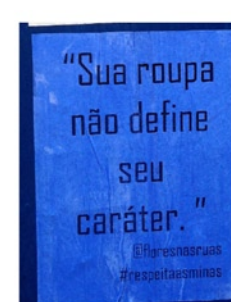
Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



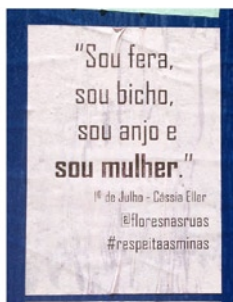
Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



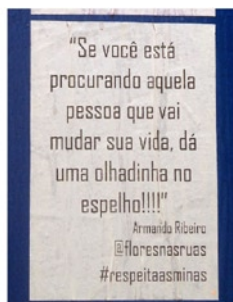
Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



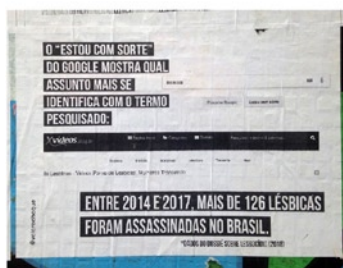
Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



Avenida Paulista (vão do MASP) . 10/07/18



Rua Augusta . 11/07/18



Avenida Paulista . 11/07/18



Rua Augusta . 05/02/17



Rua Antônio Carlos . 05/02/17



Rua Antônio Carlos . 05/02/17



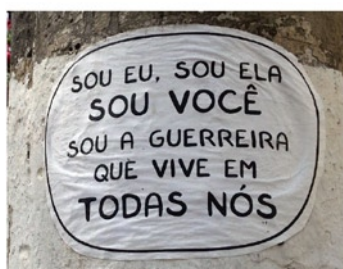
Rua Antônio Carlos . 05/02/17



Rua Augusta . 30/04/16



Rua Augusta . 12/07/18



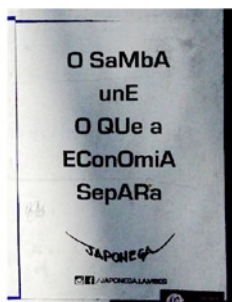
Avenida Pedroso de Moraes . 07/02/17



Avenida Pedroso de Moraes . 07/02/17



Avenida Paulista . 08/06/16



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Alameda Barão de Piracicaba . 04/03/17



Alameda Barão de Piracicaba . 04/03/17



Avenida Rebouças . 19/04/16



Rua da Consolação . 15/12/15



Rua da Consolação . 19/04/16



Rua da Consolação . 17/07/17



Rua da Consolação . 11/07/17



Rua da Consolação . 11/07/17



Rua Professor Otávio Mendes . 19/05/16



Rua Professor Otávio Mendes . 19/05/16



Avenida Paulista (vão do MASP) . 10/07/18



Rua da Consolação . 12/07/18



Avenida Paulista . 12/07/18



Rua Augusta . 23/06/16



Rua Dr. Faivre . 28/05/15



Rua Emiliano Perneta . 15/02/16



Rua Amintas de Barros . 11/06/16



Rua Dr. Pedrosa . 14/12/16



Rua Dr. Faivre . 24/10/15



Rua Amintas de Barros . 05/03/17



Rua Amintas de Barros . 05/03/17



Rua Dr. Faivre . 05/03/17



Rua Dr. Faivre . 05/03/17



Rua Dr. Faivre . 05/03/17



Rua Dr. Faivre . 05/03/17



Rua Dr. Faivre . 24/10/15



Rua Dr. Faivre . 05/03/17



Rua Riachuelo . 01/06/15



Rua Mariano Torres . 02/07/16



Rua XV de Novembro . 12/09/16



Rua Dr. Faivre . 06/07/18



Rua Dr. Faivre . 06/07/18



Rua São Francisco . 04/11/17



Praça Santos Andrade . 16/06/17



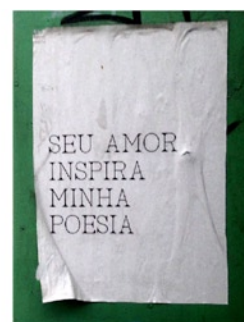
Praça Santos Andrade . 07/08/18



Praça Santos Andrade . 07/08/18



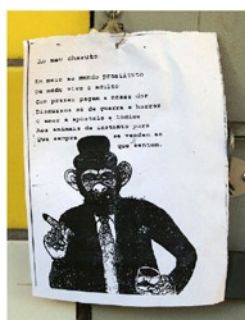
Rua Amintas de Barros . 17/10/16



Rua Sete de Abril . 17/10/16



Rua XV de Novembro . 29/07/16



Rua Marechal Floriano Peixoto . 12/08/16



Rua São Francisco . 04/11/17



Rua Dr. Faivre . 12/07/18



Rua Trajano Reis . 23/08/18



Rua Amintas de Barros . 22/06/17



Rua Luis Coelho . 19/12/15



Praça da República . 30/03/16



Avenida Paulista . 08/06/16



Rua Peixoto Gomide . 18/04/16



Rua Augusta . 08/04/16



Avenida Paulista . 30/03/16



Avenida Paulista . 08/06/16



Rua Leônicio de Carvalho . 15/09/16



Rua Barão do Iguaçu . 06/02/18



Rua Augusta . 17/07/17



Rua Augusta . 13/02/17



Rua Augusta . 12/08/16



Rua Professor Otávio Mendes . 09/04/16



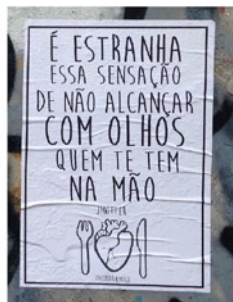
Rua Augusta . 12/07/18



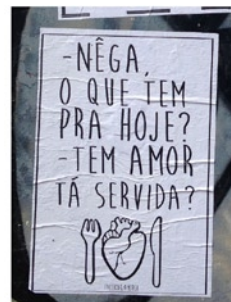
Avenida Paulista . 15/09/16



Rua Peixoto Gomide . 12/08/16



Rua Peixoto Gomide . 03/03/17



Rua Peixoto Gomide . 03/03/17



Rua Augusta . 12/08/16



Rua Leôncio de Carvalho . 13/02/17



Rua Leôncio de Carvalho . 17/09/16



Rua Augusta . 08/08/16



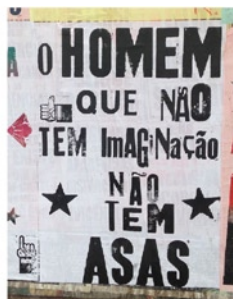
Rua Augusta . 30/04/17



Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



Rua Augusta . 03/03/17



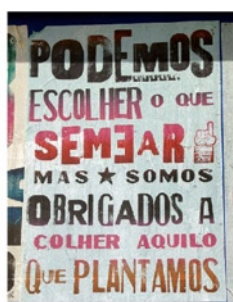
Rua Augusta . 03/03/17



Rua Augusta . 08/08/16



Rua Leôncio de Carvalho . 13/02/17



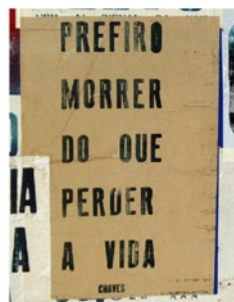
Rua Leôncio de Carvalho . 13/02/17



Rua Leôncio de Carvalho . 05/02/17



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



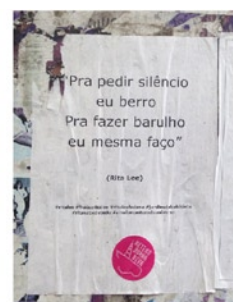
Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



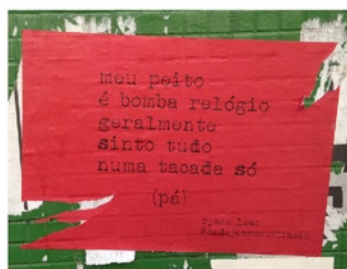
Rua Peixoto Gomide . 08/04/16



Rua Augusta . 03/03/17



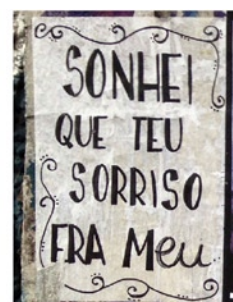
Rua Augusta . 03/03/17



Avenida Paulista . 19/04/16



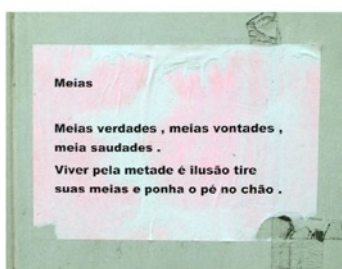
Rua Alameda Jaú . 01/06/16



Rua Augusta . 01/06/16



Rua Augusta . 01/06/16



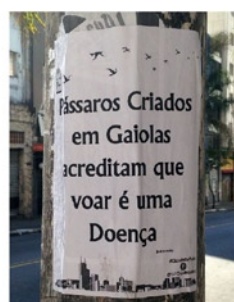
Rua Doutor Manoel Carlos Ferraz . 16/06/16



Rua Teodoro Sampaio . 04/03/17



Rua Peixoto Gomide . 19/06/16



Rua Augusta . 19/06/16



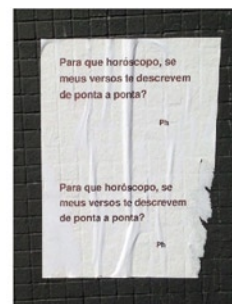
Rua Augusta . 19/06/16



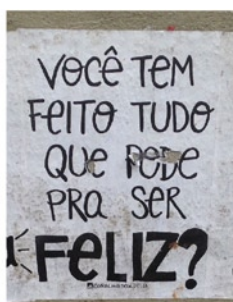
Rua Augusta . 19/06/16



Rua Augusta . 19/06/16



Rua Augusta . 19/06/16



Rua Augusta . 04/03/17



Rua Peixoto Gomide . 12/08/16



Rua Augusta . 11/08/16



Avenida Paulista . 03/03/17



Rua Peixoto Gomide . 12/07/18



Rua Peixoto Gomide . 12/07/18



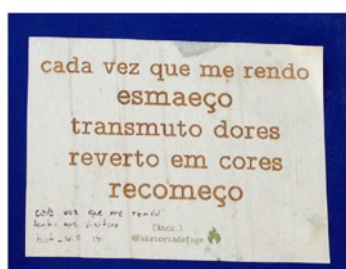
Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



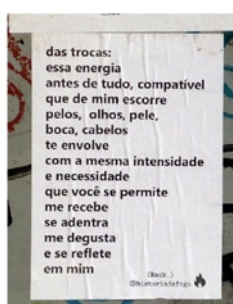
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



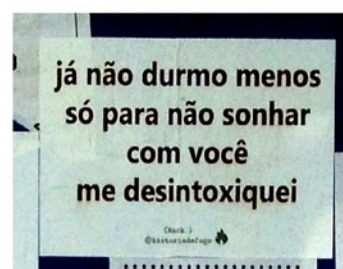
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



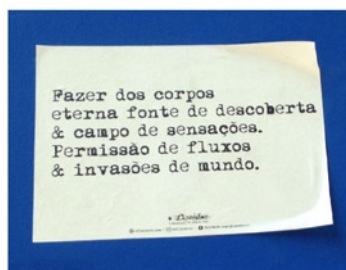
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



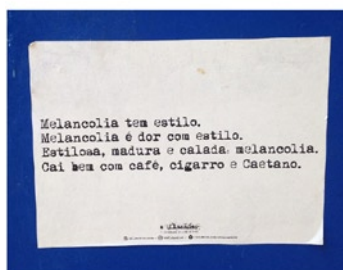
Rua Araújo . 03/03/17



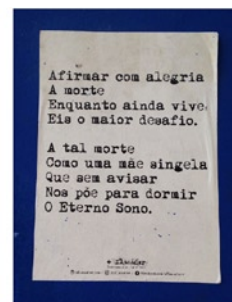
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



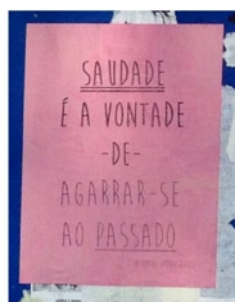
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



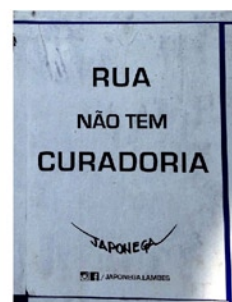
Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



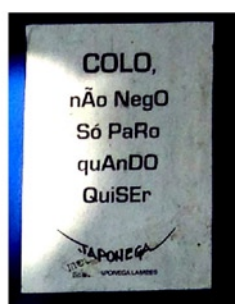
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Augusta . 31/05/16



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



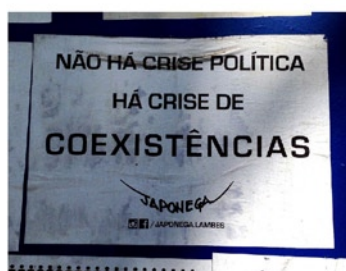
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



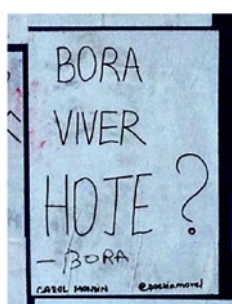
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



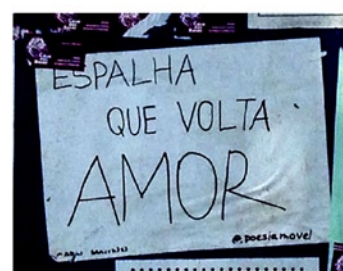
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



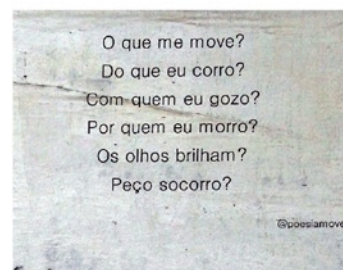
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



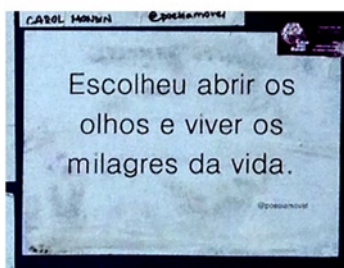
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



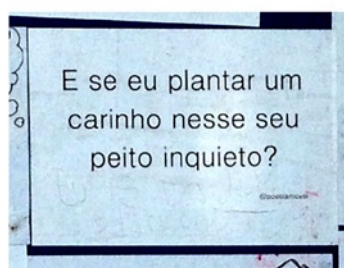
Rua Augusta . 31/05/16



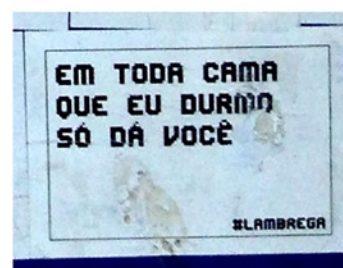
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



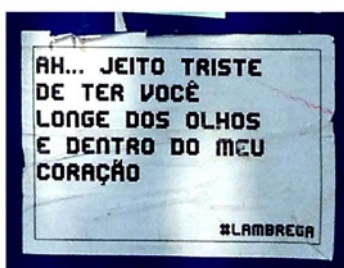
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



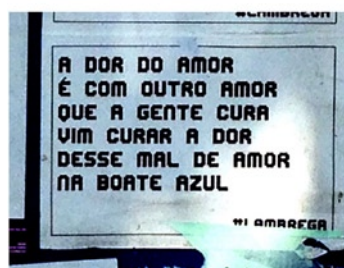
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



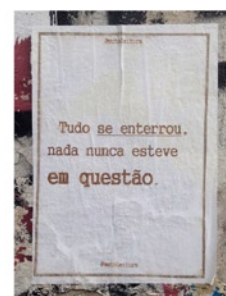
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



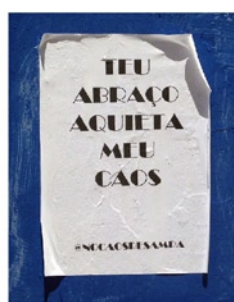
Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Avenida Paulista . 12/07/18



Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



Avenida Paulista . 15/09/16



Rua Antônio Carlos . 05/02/17



Rua Leôncio de Carvalho . 01/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



Rua Augusta . 05/02/17



Rua Antônio Carlos . 14/08/17



Rua Antônio Carlos . 14/08/17



Rua Alfredo Bufren . 07/12/16



Rua Riachuelo . 08/03/17



Rua Trajano Reis . 23/08/18



Rua Trajano Reis . 23/08/18



Rua Amintas de Barros . 17/10/16



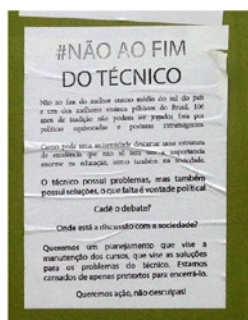
Rua Amintas de Barros . 19/10/16



Rua São Francisco . 04/11/17



Rua Marechal Floriano Peixoto . 08/01/17

Universidade Tecnológica Federal do Paraná /
Câmpus Centro . 05/03/17Universidade Tecnológica Federal do Paraná /
Câmpus Centro . 05/03/17

Rua Cândido Lopes . 17/05/15



Rua Amintas de Barros . 29/11/17



Rua Tibagi . 12/09/15



Praça Generoso Marques . 10/11/15



Rua Amintas de Barros . 05/03/17



Avenida Paulista . 11/07/17



Avenida Paulista . 11/07/17



Avenida Paulista . 12/07/17



Avenida Paulista . 16/06/16



Avenida Paulista . 04/03/17



Avenida Paulista . 04/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



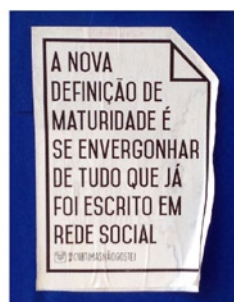
Rua Leôncio de Carvalho . 15/09/16



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Leôncio de Carvalho . 03/03/17



Rua Antônio Carlos . 06/02/17



Rua Antônio Carlos . 06/02/17



Rua Professor Otávio Mendes . 08/06/16



Rua Cunha Gago . 16/06/16



Avenida Paulista . 08/07/18