

# GRAFFITI: tipografia, arte, cidade e ideologias

Adriana Valadares Sampaio\*

O século XX viu-se marcado pela aproximação entre as artes e, mais especificamente, diluiu-se a fronteira entre o texto e a imagem. Poetas utilizaram-se do poder de configuração das letras e artistas visuais se apropriaram da origem visual da escrita. Esse processo de aproximação aconteceu de forma não-linear, mas recorrente durante todo o século XX.

Anteriormente a isso, mas de forma ainda mais descompromissada, podemos identificar outras aproximações entre letras e artes visuais como no caso das inscrições em Pompéia, xilogravuras chinesas e iluminuras medievais.

No final do século XIX, deu-se início ao processo aparentemente encabeçado pelo poeta francês Mallarmé que utiliza as letras considerando sua visualidade. Redefinia assim o papel da letra porque a poesia simbolista questionava justamente a materialidade dos meios, a separação do elemento formal e de seu efeito de significação (JÚNIOR, 2004).

Mallarmé e Marinetti tornaram o poema um objeto do olhar. Guardadas as devidas proporções, os grafites do poeta Gentileza<sup>1</sup> realizam façanha semelhante ao utilizar sinais, desdobramentos de letras e duplicações deliberadamente subvertendo a sintaxe normativa e enriquecendo o discurso através da visualidade, da plasticidade. As palavras com letras dobradas amplificam de forma onomatopaica o significado em que som e desenho se mesclam. Essa utilização das letras de forma teatral também é feita pelos grafiteiros, provocando sensações através do aumento da sinestesia das palavras.

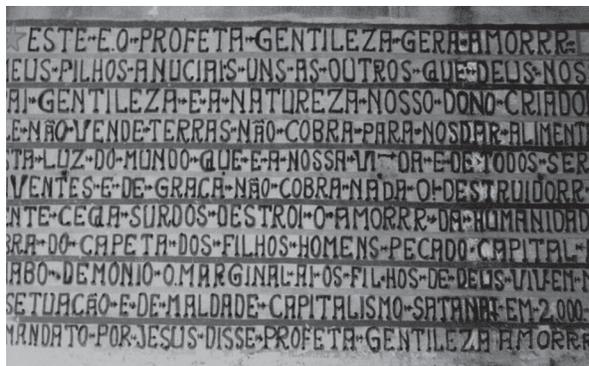


Figura 1 - Graffiti do profeta Gentileza. Viaduto do Caju, Rio de Janeiro.

Marinetti injetou qualidades imagéticas na ordenação seqüencial da tipografia. Ele mesmo explica a busca pela expressividade através da quebra de convenções:

“Eu clamo por uma revolução tipográfica direcionada contra os idiotizantes e nauseantes conceitos do livro antigo e convencional (...) O livro deve ser a expressão futurista de nossas idéias futuristas. (...) Portanto, usaremos três ou quatro cores diferentes de tinta, e vinte tipos de letras, se necessário. Por exemplo: o itálico para uma série de sensações similares velozes, o negrito para as onomatopéias violentas etc. Com esta revolução tipográfica (...) proponho redobrar a força expressiva das palavras.” (F. T. Marinetti em *Rivoluzione Tipográfica*, em JÚNIOR, 2004, p. 55).

Marinetti escrevia para a tipografia, Apollinaire escrevia apesar dela e Ilia Zdanevich escrevia com a tipografia. O primeiro elevava o material expressivo tipográfico ao máximo, o segundo desenhava com letras, rompendo não só o valor utilitário da sintaxe tipográfica como também devolvendo à página uma sensibilidade dificilmente encontrada nos rígidos códigos de legibilidade e leiturabilidade tipográficos.

Zdanevich participava da vanguarda modernista em Moscou, era um formalista russo. Para ele (como para os formalistas), o material e o procedimento eram capazes de comunicar valores artísticos de forma direta, sem a necessidade de um significado lingüístico convencional. Zdanevich participava de uma vertente do futurismo chamada poesia ZAUM e buscava na tipografia a substância de sua expressividade.

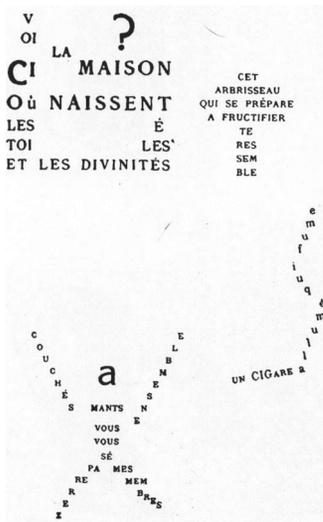


Figura 2 – Apollinaire



Figura 3 – Zdanevich

Mas podemos também citar Picasso e Braque com os *papiers collés* utilizando-se de fragmentos e materiais considerados não-artísticos (trechos de jornais, pedaços de partituras...).

Para Frutiger (1999), essas experimentações são possíveis “justamente naquele campo delimitado em que a imagem delas (letras, palavras), transformada em substância subconsciente para o leitor, é elevada ao campo da consciência e do pictórico”.

Com essa aproximação através dos modernismos e das vanguardas a linha que separava categorias artísticas (pintura, escultura, fotografia, objeto, desenho, colagem) ficou ainda mais tênue.

Percebe-se que transformações técnicas e históricas indicam possibilidades de (re)configuração da letra que se relacionam não somente com invenções técnicas, mas também com as mentalidades de cada período e cultura.

A letra se aproxima do estatuto do imagético (como nos caligramas). É a letra-imagem que avança sobre a letra-representação. Depois das vanguardas, a forma dos caracteres passa a ser compreendida como um elemento intensificador.

Inicia-se um processo de reflexão e experimentação sobre/na cidade e seus espaços, que se reflete em manifestações artísticas, culturais e econômicas. A letra estava então a um passo de se instaurar nas ruas.

Com os dadaístas, surge a primeira tentativa moderna de se resgatar a cidade para o pedestre, para o cidadão. Esse movimento reflete essa mistura de instâncias artísticas e apropriações. Como inserido no contexto do movimento, o ato do *flâneur* era revestido da intencionalidade artística, ou seja, perder-se na cidade, era em si mesmo o ato artístico. Surge o artista militante.

O *flâneur* redescobre o ato prazeroso e lúdico de estar e se perder na cidade. A *flânerie* permanece como um ato, uma tentativa de retomada das ruas após o processo de urbanização acelerada, que trouxe “a perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas das cidades grandes”<sup>2</sup>. O *flâneur* era uma pessoa que se abandonava na multidão e os dadaístas vivenciavam o andar como uma prática estética, como uma ação que se realizava plenamente na realidade da vida cotidiana. Assim, o *flâneur* era aquele que se rebelava contra a modernidade, pois perdia seu tempo usufruindo a paisagem da cidade e via nisso uma operação estética. Dessa forma, atribuía-se valor não a um objeto, mas a uma operação simbólica num dado espaço. Isso era revolucionário porque não havia, em verdade, nenhuma operação, nenhum ato material, além do simples ato de andar, explorando o banal. O Dada se utiliza de influências freudianas na relação entre o inconsciente humano e a cidade. Essas influências serão retomadas pelos surrealistas e situacionistas. Assim, teremos a *flânerie* feita pelos dadaístas, a “deambulação” feita pelos surrealistas e a “deriva”, pelos situacionistas. O Dada percebeu que a cidade podia ser um espaço estético onde o

artista podia se expressar mediante simples ações cotidianas carregadas de simbologia. Por outro lado, eles abriram a possibilidade de utilização de novas formas de representação através da intervenção direta no espaço público.

A deambulação surrealista consistia na andança através do abandono ao inconsciente, alcançando um estado de hipnose, de perda de orientação espacial, de falta de controle. O Surrealismo propunha um novo uso da vida, afirmava a soberania do desejo e da surpresa e se opunha a uma sociedade aparentemente irracional.<sup>3</sup>

No final da década de 50, já estava claro uma tensão e uma potencialização de sensações e preocupações com a humanidade, com os rumos capitalistas, com a exploração e a dominação ideológica das massas. Liam-se os escritos da Escola de Frankfurt, notadamente os de Benjamim, Marcuse e Adorno. Foi um período de prosperidade econômica e crescimento capitalista que se iniciou no pós-guerra, encabeçado pela expansão de grandes companhias.

Quando a Internacional Letrista passa a se chamar Internacional Situacionista<sup>4</sup>, o que se tem em verdade é um novo grupo de jovens reclamando a cidade para si, uma nova tentativa de resgate, com a utilização de ironia, humor e conteúdo político. A deriva era, então, o *flâneur* numa releitura, numa adaptação ao cunho político do movimento Situacionista, mas era ainda, em princípio, o ato de perder-se na cidade, andando sem destino certo pelas ruas, numa possibilidade concreta de alternativa à arte dos museus, como um meio estético-político que poderia ser utilizado para questionar o capitalismo em voga no pós-guerra, de intervenção e luta<sup>5</sup>.

A Internacional Situacionista se punha numa posição de questionamento e comprometimento social através da não-alienação e participação. Esse movimento buscava a constituição de novas territorialidades que resgatassem as múltiplas formas de nomadismo que as cidades modernas foram progressivamente esquadrihando, restringindo, fixando e confinando, com o fim de aniquilá-las por completo.

Jovens universitários desenvolveram uma ideologia contemporânea de rebeldia e contestação ativa, como o movimento Provos<sup>6</sup>, o primeiro grupo de jovens politicamente engajados que tentou, através de atos e ritos, demonstrar a insatisfação com relação à sociedade de consumo entre os anos de 1965 e 1967. Esse grupo se tornou referência para outros grupos e movimentos de contestação e criou o que passou a ser chamado de contracultura. A Internacional Situacionista atua nesse mesmo engajamento de se posicionar contra o sistema e intervir publicamente, de maneira irreverente e política, para demonstrar insatisfação e toda essa atitude e energia converge para maio de 68, quando acontece uma explosão dessas paixões libertárias.

“(…)pensar o espaço também como produto de lutas, fruto de relações sociais contraditórias, criadas e aprofundadas pelo desenvolvimento do capital.

Essas contradições são produzidas a partir do desenvolvimento desigual de relações sociais (de dominação-subordinação) que criam conflitos inevitáveis. Esses conflitos tendem a questionar o entendimento da cidade enquanto valor de troca e, conseqüentemente, as formas de parcelamento e mercantilização do solo urbano. Com isso, questiona-se o exercício da cidadania e o direito à cidade.” (A. Carlos, 2003, p. 71)

Em sua maioria, os movimentos de contracultura começaram através da contestação cultural e acabaram por investir no campo econômico e político. Assim foi em Paris em 1968, onde estudantes se mobilizaram contra a reforma universitária intencionada pelo então Presidente De Gaulle. Basicamente, através dessa reforma, o que se pretendia era integrar a universidade ao sistema capitalista com o “Plano Fouchet”. Esse plano intencionava transformar a universidade (até então parcialmente independente) numa máquina do Estado.

“Os estudantes percebem que a formação técnica que lhes é oferecida só permitirá a um número reduzido alcançar funções de responsabilidade que requeiram iniciativa, que a maior parte dos postos que disputarão pedem uma qualificação muito inferior àquela que recebem na Universidade, e, finalmente, que muitos não escaparão ao desemprego”. (MATOS, 1998, p. 21).

Esse movimento foi revelador de possibilidades e apontou alternativas de contestação, como o início de movimentos sociais atuantes politicamente, panfletários (o que dificulta seu controle) e a possibilidade de união de diferentes desejos e ideais libertários.

O movimento estudantil parisiense era uma reação questionadora do papel da Universidade nas relações sociais. Uniu-se à classe dos trabalhadores e intelectuais de esquerda contra a sociedade capitalista.

Nesse cenário, novamente surgem nos muros da cidade, inscrições de protesto e ironia, palavras de ordem e denúncia. O graffiti reaparece no mundo como manifestação agora, nos muros de Paris, como meio de divulgação, substituindo os cafés e as reuniões às escondidas onde as notícias corriam no boca-a-boca e assumiram caráter panfletário e agressivo. Dessa forma, o graffiti era um veículo de divulgação de baixo custo e de acordo com os ideais libertários do movimento. Apesar do conteúdo intrinsecamente estético no ato “marginal” e político de grafitar, a primeira intenção não era necessariamente fazer arte, mas se utilizar de uma possibilidade estética para ser veículo de expressão contestatória. Era, então, um ato político. Tanto assim que, no primeiro momento, o

graffiti parisiense tinha como principal preocupação o conteúdo, a forma ficava em segundo plano.

Nessa fase inicial, o graffiti revelava muito do pensamento inventivo, libertário e questionador do movimento, com frases como:

“Chega de tomar o elevador: tome o poder” (Avenue Choisy, Paris)

“Sejam realistas: peçam o impossível” (Faculdade de Letras, Paris)

“Somente a verdade é revolucionária” (Nanterre)

“Conversem com seus vizinhos” (Faculdade de Letras, Paris)

“A publicidade te manipula”

Ainda em Paris, os grafites desenvolvem novas formas, principalmente através de uma maior preocupação simbólica, com a utilização de desenhos cada vez mais impregnados de conceitos e aperfeiçoando a técnica de pintura com a utilização de moldes vazados. Essa nova técnica trouxe, por sua vez, uma alteração na produção estética e os grafites passaram a dar ênfase ao desenho.

Esse “anonimato participante” representado pelo graffiti parisiense deu uma nova dimensão à cidade, pois através dessas inscrições, reapropriou-se do espaço urbano.

A colocação de cartazes e os grafites pelas ruas de Paris representou uma ação antimídia, reveladora, expositora de desejos, sonhos, revoltas e era, em sua maioria, encabeçada por Situacionistas.

Essa manifestação agora artística se espalha e, de Paris, toma a Europa e, em pouco tempo, os Estados Unidos, envolta numa revolta política baseada em estratégias estéticas e como movimento cívico. A ideologia do movimento é absorvida e reduzida a um modismo, mas seus meios (panfletos, grafites, barricadas) mostraram-se poderosos e deram força para a geração seguinte dar continuidade à idéia da luta e não-aceitação da imposição capitalista. O movimento estudantil ganhou respeito e o desejo de se repensar a cidade nunca diminuiu, mesmo quando a Internacional Situacionista chegou ao fim no início dos anos 70.

Quando chega aos Estados Unidos, o caráter panfletário desaparece, mas a apropriação dos muros da cidade como mecanismo de comunicação, rebeldia e contestação é absorvida rapidamente pelas minorias em subúrbios americanos. É lá (muitos apontam o epicentro desse surgimento nos Estados Unidos como sendo no bairro do Bronx) que as inscrições nos muros ganham proporção de movimento, criando um novo código, uma nova forma de expressão para aqueles que nunca antes haviam tido o direito de falar. Esses bairros de subúrbio eram então pontos de alta periculosidade, onde tráfico de drogas, prostituição e assassinatos aconteciam freqüentemente. Gangues criavam seus quartéis-generais e implementavam suas próprias leis. Mas essas mesmas gangues faziam o papel da polícia, dada a total falta de atenção e interesse das instituições

e dos órgãos de segurança responsáveis em relação às áreas periféricas. Entre os integrantes, havia um código de ética e proteção, e a área de “atuação” de uma gangue determinava a área de proteção para todos que ali viviam sob suas leis.

Os anos 70 nos Estados Unidos foram de grandes perdas para as camadas mais populares. Com o corte de verbas federais para melhorias sociais e com a substituição das fábricas por corporações que elevaram o nível de exigência nas contratações, o que se viu foi a proliferação de bairros periféricos com bolsões de pobreza. Eram notadamente compostos por hispânicos e negros. Os jovens desses bairros superpovoados viviam sem grandes perspectivas de mudança social, sem noções claras de identidade cultural<sup>7</sup> e sem possibilidades de expressão. Foi justamente esse conjunto de fatores que provocou um movimento agressivo de reação que fez nascer um elo, gerou uma unificação pela identidade, algo que Hobsbawn e Ranger<sup>8</sup> chamam de “invenção da tradição”, que seria o conjunto de tradições que, embora pareçam ser antigas, são muitas vezes, de origem bastante recente e, algumas vezes, inventadas. Essas “tradições inventadas” se tornam um conjunto de práticas de natureza ritual e ou simbólica que buscam inculcar certos valores e normas comportamentais.

No final dos anos 70, cada gangue tinha então um território e uma identidade própria que se manifestavam através de roupas, gírias e posturas. Festas eram promovidas ocasionalmente e se utilizavam então de inscrições feitas nos muros, com pincéis atômicos para demarcar claramente o local da festa e indicar através dessa “tag”<sup>9</sup> de qual gangue era o evento.



Figura 4 – exemplo de tag

Essas inscrições possuíam características próprias de desenho, diferenciando-as entre si. Para não ser acessível à polícia, elas eram de tal forma rebuscadas que o sentido semântico desaparecia restando uma marca<sup>10</sup> traduzida por uma imagem.

Grafitheiros passam a ganhar notoriedade através de *tags* cada vez mais elaboradas, mas ainda possuíam caráter absolutamente marginal. Essas *tags* normalmente eram seguidas por um número, que indicava o endereço ou o “território” do pichador, como o caso de “Taki 183”. Em 1970, essa inscrição começou a aparecer de forma tão intensa e ampla na cidade de Nova Iorque que em 1971 o jornal New York Times conseguiu identificar e entrevistar o autor. Tratava-se de um mensageiro de nome “Demetrius”, morador de periferia, numa casa de número 183, que aproveitava as viagens diárias no trabalho pela cidade para deixar seu registro inscrito. Essa rápida notoriedade fez com que houvesse um grande aumento de novos *tags* pela cidade. Grafitar virou sinônimo de ousar, se expressar. Esses primeiros escritores/grafiteiros, ao deixarem seus registros, demarcavam territórios, expressavam-se, denotando a necessidade de fazer parte do mundo não-periférico, globalizado e aberto a oportunidades de expressão.

As letras grafitadas possuem características determinantes de estilo, do grupo ou gangue à qual faz parte e o grau de ousadia ou apuro técnico de quem as fez.

Para cada nicho, para cada grupo social, existe um ou mais meios ou veículos por onde suas ideologias circulam e se fazem conhecer. O graffiti sempre esteve associado à marginalidade, às minorias e à contracultura. Assim sendo, seu veículo é ele mesmo. A necessidade de ser ouvido, de falar, de expor idéias, de se posicionar diante do mundo é inerente ao ser humano. Essa busca é mediada por tipos de linguagem que expandem experiências sensoriais e intelectuais e participam da transformação cultural. Através do graffiti, abre-se a possibilidade de dizer e ser ouvido/lido/visto.

A dialética fala na estratificação de classes assim como na utilização dos meios de comunicação (incluindo os meios artísticos) para difusão e implementação de sua ideologia<sup>11</sup>. No caso específico do Brasil em que a divisão clara de classes é tarefa difícil, podemos distinguir um deslocamento do nível econômico para o social. Segundo Guattari (1987), a luta de classes não passa mais simplesmente por um *front* delimitado entre os proletários e os burgueses, facilmente detectável nas cidades e vilarejos. Ela está igualmente inscrita, através de numerosos estigmas na pele e na vida dos exploradores, pelas marcas de autoridade, de posição, de nível de vida e é preciso decifrá-la a partir do vocabulário de uns e de outros, seu jeito de falar, a marca de seus carros, a moda de suas roupas...

Através do controle dos meios de comunicação e produção, a classe dominante mantém seu discurso e as vozes das demais classes se calam diante da falta de possibilidades de expressão. Surgem assim manifestações de caráter contestatório, político e cultural mais atuais, como *culture*

*jamming*<sup>12</sup>, *reclaim the streets*<sup>13</sup> e grafites. É a penetração consciente nesses horizontes comunicacionais/artísticos que garante o caráter ontológico da existência. Essa existência, presença consciente na cultura, demanda comunicação, requer emissão e percepção de significados.

O ato do registro grafitado é o ato de simbolizar para quem o faz, o registro de sua existência, seu ponto de vista. E de compreender para quem o frui, de compartilhar, mesmo em níveis diferenciados. O glifo grafitado pode não ser lido foneticamente (conteúdo semântico), mas terá uma leitura no nível político, social, estético (imagético).

Se entendermos leitura como compreensão, será no sentido heideggeriano. Para Heidegger, o fenômeno da compreensão está vinculado à esfera emotiva: “Compreensão é o Ser existencial da potencialidade-para-Ser da própria existência humana: e é assim de tal modo que este Ser descobre em si o que seu Ser é capaz” (HEIDEGGER, 1962, p.182).

O homem assim preenche suas potencialidades através da compreensão. E, esta, para Heidegger, pode ser identificada pela noção de possibilidade e ser entendida como declaração da “possibilidade de...”, onde o que ficou pendente pode ser preenchido nos diversos campos de indagação, por diversas espécies de projetos e previsões.

Ao utilizarmos o verbo “ler”, estamos, portanto, envolvendo a apreensão, a apropriação e a transformação de significados a partir de letras grafitadas. Não meramente uma decodificação de sinais, mas como uma possibilidade de experiência, de se envolver na cidade e nela reaprender a ser cidadão e a redescobrir essa mesma cidade como suporte para manifestações artísticas.

O graffiti subverte uma “ordem” e, segundo Silva (2001), expõe “exatamente o que é proibido, o obscuro (socialmente falando) (...) diz o que não se pode dizer e que, precisamente nesse jogo de dizer o que não é permitido (o eticamente indizível irrompe como ruptura estética), se legítima” (SILVA, 2001, p. 04).

O graffiti ajuda-nos a compreender os mecanismos de comunicação urbana, de leitura da imagem cidadina, converte o imaginário em real, nos indica como a cidade é um espaço (físico e mental) em constante construção simbólica, e que, assim, uma cidade não é só topografia, mas também desejos, sonhos. Nossa atuação, nossa existência participante faz com que se criem vínculos entre esse espaço e nós mesmos. Através de atuações urbanas, confrontos, percebemos a cidade e, por outro lado, percebemos a nós mesmos.

## NOTAS

\* Graduada em Desenho Industrial e Programação Visual pela UFBA, Especialista em Computação Gráfica pela UNIFACS, mestranda em Artes Visuais, atualmente leciona na UCSAL. Pesquisa tipografia e a relação entre letra/imagem. Textos publicados no VI Seminário de Pesquisa e Pós-graduação UFBA 2005 e na coletânea "Cultura Visual e Desafios da Pesquisa em Artes" da ANPAP, 2005. E-mail: adriavnsampaio@ig.com.br.

<sup>1</sup> Gentileza era uma figura folclórica que perambulava pelas ruas do Rio de Janeiro nas décadas de 70 e 80. Pregava palavras de gentileza, negava o capitalismo, que para ele seria o próprio demônio, vivia de doações e chegou a ser várias vezes internado em centros públicos psiquiátricos. Sempre retornava às ruas da cidade. Nos anos 80, grafita as 55 pilastras do viaduto do Caju, Rio de Janeiro. Lança mão de uma simbologia religiosa que desperta atenção pelos signos dos quais se vale com o acréscimo de letras nas palavras. Morre em 1996. Para maiores esclarecimentos sobre a vida e obra do profeta Gentileza, GUELMAN, Leonardo. *Univvrrrso Gentileza. A gênese de um Mito Contemporâneo*. Niterói: Pontuar, 1997.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. in: *Obras escolhidas Vol. I. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. e Org. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985, pag.44

<sup>3</sup> DEBORD, Guy-Ernest. Texto apresentado na Conferência de fundação da Internacional Situacionista. in: *Apologia da Deriva*. Escritos Situacionistas sobre a cidade. Org. Paola Berenstein Jacques. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 47.

<sup>4</sup> A I. S. foi um movimento composto por jovens que lutavam contra a sociedade do espetáculo, e pregavam a luta contra essa espetacularização através da participação ativa das pessoas na vida social. Os Situacionistas formaram a base teórica do movimento de maio de 68.

<sup>5</sup> Mesmo assim, para os Situacionistas, o *Flâneur* era visto como um entediado burguês. Já a Deriva não pretendia necessariamente ser uma atividade artística, mas uma apropriação do espaço urbano, um ato político.

<sup>6</sup> Para maiores informações sobre o Provos, ver GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

<sup>7</sup> Para o presente estudo, adotar-se-á a definição de "identidade cultural" de Stuart Hall, como sendo "o conjunto daqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso "pertencimento" a culturas éticas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais." Essa identidade mostra-se um importante elo entre o mundo pessoal e o público, uma vez que ao se projetar nessa identidade, ao mesmo tempo, esse sujeito internaliza seus significados e os seus valores, alinhando assim os objetivos individuais subjetivos com os lugares objetivos que se ocupa no mundo cultural e social. "A identidade costura o sujeito à estrutura". Para maiores informações sobre o tema: HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

<sup>8</sup> HOBBSBAWN, E. e RANGER, T. (orgs.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

<sup>9</sup> Assinatura ou apelido grafitado, normalmente um pseudônimo, uma identidade pública.

<sup>10</sup> Entendendo como "marca" um sinal ou símbolo gráfico.

<sup>11</sup> Compreende-se ideologia como sendo "um conjunto relativamente coerente de representações, valores e crenças, no qual os homens exprimem a maneira como vivem as suas relações com as suas condições de existência". HADJINICOLAOU, Nicos – *História da arte e movimentos sociais*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

<sup>12</sup> Prática de parodiar peças publicitárias, alterando as mensagens.

<sup>13</sup> "Resgate as ruas" é um movimento político contemporâneo de tomada temporária das ruas através da união de variados grupos com interesses também diversos, que se programam via internet ou celular, sem liderança identificável.

## REFERÊNCIAS

A CARLOS, Ana Fani. *A Cidade*. São Paulo: Contexto, 2003.

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 1970.

FRUTIGER, Adrian. *Sinais & Símbolos. Desenho, projeto e significado*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular: Pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Papyrus, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. New York: Harper & Row, 1962.

JÚNIOR, Norberto Gaudêncio. *A Herança escultórica da tipografia*. São Paulo: Edições Rosari, 2004.

MATOS, Olga C. F. *Paris 1968. As barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

\_\_\_\_\_. *Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Ed. Moderna, 1993.

PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.