



**facom**  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DA UFBA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E  
CULTURA

**ANA PAULA LACERDA BARROS SANTOS**

**ESCRITOS DA CIDADE**

Investigação sobre a construção de obras com lettering nas ruas de  
Salvador

Salvador  
2020.1

**ANA PAULA LACERDA BARROS SANTOS**

**ESCRITOS DA CIDADE**

Investigação sobre a construção de obras com lettering nas ruas de Salvador

Monografia do Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Sadao Nakagawa

Salvador  
2020.1

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Sadao Nakagawa  
Orientador/FACOM – UFBA

Prof. Tarcísio de Sá Cardoso  
Docente/ FACOM - UFBA

Profa. Dra. Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa  
Docente/ CECULT - UFRB

Salvador, novembro de 2020

À memória de meu avô, o primeiro a me apresentar à tinta e ao pincel.

## Agradecimentos

Agradeço à Deus, minha família e meu namorado pela paciência ao lidar comigo nos meus momentos de bloqueio criativo.

Agradeço aos meus avós, pelo incentivo à educação e exercício da criatividade.

Agradeço à universidade pública federal, pela oportunidade de acesso ao ensino gratuito e de qualidade, pelo encorajamento ao pensamento crítico e pelo estímulo à troca de experiências.

“A comunicação humana tece o véu do mundo codificado. O véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião ao redor de nós” (FLUSSER, Vilém. 1973).

## Resumo

Este trabalho busca compreender as dinâmicas presentes nos processos criativos das obras realizadas por meio do lettering nas ruas da cidade de Salvador, além das suas potências de transformação e ocupação dos espaços nos quais se manifestam. Entre as obras escolhidas se encontram os trabalhos dos artistas Rafael Ribeiro, Eder Muniz, Marcelo Bonfim e Luiz Gusta, presentes nos bairros da Pituba, Lapa, Barris, Rio Vermelho, Calçada e Ipitanga, os quais foram visitados e fotografados para que fosse possível produzir uma análise que relaciona sua produção à sua ocupação desses espaços. Por meio desse processo foi possível elaborar 4 hipóteses que pudessem abarcar questões relativas não só à construção da obra, mas também sua relação com a cidade, sendo elas: a cidade utilizada como suporte, de caráter informativo e na busca por maior exponibilidade; o diálogo entre as obras e espaço, gerando uma tridimensionalidade na relação com o cenário ocupado; a convergência entre as formas de representação do pensamento linear e em superfície, na construção do lettering; a abrangência fragmentos de diferentes textos culturais por meio das obras. Para desenvolver essas questões, fez-se necessária a compreensão de noções sobre a escrita e lettering, o espaço e seu uso, formas de representação do pensamento, linguagem, texto e cultura. Logo, são essenciais as leituras dos autores e pesquisadores Ellen Lupton, Milton Santos, Lucrécia Ferrara, Vilém Flusser, Irene Machado e Iuri Lotman.

**Palavras-chave:** Cidade; Semiótica do Espaço; Semiótica da Cultura, Lettering; Espacialidade.

## Lista de Ilustrações

Figura 1- Anatomia Tipográfica.....	17
Figura 2- Logo da marca Dolce & Gabbana.....	20
Figura 3- Logo da marca Gillete.....	20
Figura 4- Portrait Hypographique de Van Gogh, 1926.....	22
Figura 5- Hypergraphies Polylogue.....	22
Figura 6- Letreiramentos populares.....	25
Figura 7- Placa improvisada.....	25
Figura 8- Lettering em bordados.....	28
Figura 9- Lettering em papel.....	29
Figura 10- Mapa dos letterings visitados.....	50
Figura 11- Lettering Médicos Sem Fronteira.....	57
Figura 12- Movimento Fora Mesmice.....	58
Figura 13- Lettering Tipografite.....	61
Figura 14- Lettering Tipografite – Aloha.....	62
Figura 15- Kirimurê.....	65
Figura 16- Post do Tipografite no Instagram.....	66
Figura 17- Elementos do lettering Salcity.....	68
Figura 18- Elementos do lettering Salcity.....	68
Figura 19- Elementos do lettering Salcity.....	68
Figura 20- Lettering Salvador.....	70
Figura 21- Elementos do lettering Aloha.....	72
Figura 22- Lettering “Quem chegou primeiro?” .....	74
Figura 23- Lettering “Quem chegou primeiro?” visto de perto.....	75
Figura 24- Print de declaração do artista Verme (Instagram) .....	75
Figura 25- Lettering “Glória a ti neste dia de glória” .....	78



## Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1 - Indagações e digressões sobre o lettering.....	14
1.1 - Relevância histórica da linguagem escrita.....	14
1.2 - Compreendendo as técnicas de manipulação da linguagem escrita.....	16
1.3 - Letrismo: um movimento de vanguarda.....	20
1.4 - Letreiramento: práticas populares.....	23
1.5 - Formas de criação com lettering.....	26
Capítulo 2 - As relações entre textos, pensamento e espaço.....	30
2.1 - Cultura, códigos e sistemas modelizantes.....	30
2.2 - Arte como linguagem e o signo poético.....	35
2.3 - Compreendendo a importância das representações do pensamento em linha e do pensamento em .....	37
2.4 - Espacialidade, visualidade e comunicabilidade.....	41
Capítulo 3 - Os letterings na cidade.....	47
3.1 - Processo de visita e registro das obras.....	48
3.2 - Categorias de Análise.....	50
3.3 - A cidade como suporte.....	54
3.4 - Relação com o espaço por meio da transposição da bidimensionalidade para a tridimensionalidade nas obras .....	64
3.5 - Convergência entre linha e superfície.....	69
3.6 - Relação com diferentes textos culturais.....	73
Considerações finais.....	81
Referências Bibliográficas.....	83

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasce não só a partir de uma constante observação das ruas e dos espaços públicos da cidade de Salvador, mas também de um crescente movimento, o qual tive contato por meio do compartilhamento de imagens na rede social conhecida como Instagram, no qual grupos e artistas realizam intervenções artísticas em cidades ao redor do mundo utilizando o lettering em seu processo de criação. Acredito que o interesse despertado pelo fenômeno esteja aliado a um interesse por tratar de temas que envolvem uma abordagem interdisciplinar, principalmente quando voltados às áreas das humanidades e artes.

A formação no Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades, no IHAC - UFBA, seguida da entrada no curso de Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura, foram capazes de propiciar em mim diversas experiências em diferentes áreas de conhecimento, despertando o interesse pela pesquisa a partir de temas que me movem, os quais eu antes considerava apenas como hobbies.

A observação da cidade, antes feita de forma despreziosa, foi modificando-se ao longo do tempo, a partir de um contato mais profundo com os temas da semiótica, principalmente após a entrada no Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação da Bahia (GPESC-BA), que forneceu suporte para compreensão de teorias das linguagens e das formas de representação e, também, para o diálogo e troca de conhecimento. O interesse pela área, que já existia desde o período em que cursei a disciplina de semiótica, em 2017, foi intensificando-se ao longo das reuniões do grupo, nas quais pude identificar o potencial de pesquisa nos temas com os quais tenho maior proximidade.

Minha relação com o lettering surge de uma afinidade com o desenho e a pintura, enquanto atividades recreativas durante o tempo livre. Buscando referências e inspiração em outros trabalhos, por meio de fotos no Instagram, pude perceber que havia artistas que trabalhavam com a técnica do lettering em diferentes superfícies, indo além do papel ou da tela. Foi possível, por exemplo, encontrar registros de painéis e intervenções feitas com a técnica em muros, paredes, postes e até lixeiras, espalhadas em diversas cidades pelo mundo.

Grande parte do conteúdo encontrado era estrangeiro, produzida por grupos e artistas de países como Colômbia, Estados Unidos, Argentina e Reino Unido. Muitos deles presentes não só em perfis privados, mas em perfis direcionados à reunião e divulgação de trabalhos relacionados à tipografia e ao lettering, a exemplo do Goodtype (@goodtype) e do Typewip (@type.wip).

Não demorou muito tempo para que conteúdos de artistas brasileiros aparecessem nas pesquisas. Inicialmente, foram encontrados grupos no sul do país, que reuniam um número maior de seguidores e possuíam mais tempo de trabalho. Entre eles, o Criatipos (@criatipos), que mais tarde desenvolveu um evento voltado ao encontro de artistas e entusiastas da tipografia e do lettering, o Diatipo, e o Na Lousa (@nalousa), que hoje utiliza o Youtube e o Instagram para divulgação de tutoriais sobre as técnicas de manipulação do desenho de letras. Ambos já haviam realizado intervenções em muros, paredes e até no asfalto de ruas e avenidas, que foram feitas por meio da utilização de diversos materiais - papel, spray, giz, pincel, tinta de parede, pincel atômico- e outras técnicas - desenho, pintura com pincel, grafite, manipulação digital, impressão e colagem.

O contato com o fenômeno em Salvador aconteceu depois de todo esse processo de observação do que havia em outros locais, por meio das intervenções realizadas pelo artista Rafael Ribeiro, que assina como Tipografite. Ele costuma trabalhar em parcerias com outros artistas, que já são conhecidos por suas obras e projetos no cenário do grafite baiano, a exemplo de Eder Muniz, reconhecido como Calangos.

Os trabalhos assinados por Tipografite podem ser encontrados desde a praia de Ipitanga, na fronteira entre Lauro de Freitas e Salvador, até a região da Cidade Baixa. Entre o conteúdo escrito das intervenções, há trechos de músicas, expressões regionais, lendas folclóricas e até mesmo termos relacionados à religiosidade.

As intervenções, observadas por meio da internet e presencialmente, chamaram a atenção por conta de uma complexidade que envolve não só o uso de diversos processos para sua confecção, mas também pela presença de elementos de texto e imagem que parecem se relacionar entre si e com o espaço no qual se encontram. Percebe-se que há uma correlação entre o desenho e composição dos caracteres para-ortográficos que compõem o texto escrito, além da presença de

conteúdo textual escrito e imagético que parece fazer referência a elementos culturais e regionais. Tudo isso suscitou a reflexão sobre a maneira como esse fenômeno surge e se manifesta em Salvador, logo surgiu a pergunta que norteia este trabalho: de que forma o lettering se configura na cidade? Ou seja, como ele se manifesta e ocupa o espaço no qual é produzido? A questão direciona-se não somente ao lettering, mas sobretudo a sua relação com os textos culturais que o rodeiam e com o espaço no qual está inserido.

Desta forma, para começar a compreender o fenômeno, foi necessário buscar e ter contato não só com as intervenções, mas também com os espaços onde se encontravam. Trata-se de uma estratégia metodológica de análise proposta por Lucrécia Ferrara, na qual “a interação só pode ser observada se flagrada diretamente no lugar em que ocorre e no ambiente comunicativo que a agasalha. Se a imagem midiática é registrável, a ocorrência interativa exige ser observada nas suas relações sensíveis e ambientais” (FERRARA, 2015, p.168). Portanto, foi preciso visitar cada uma das obras, observar sua composição e seu entorno, viver através do sensível o que não poderia ser capturado apenas por meio de registros fotográfico, muito embora tenha sido necessário fotografar a fim de ter material para dar suporte ao trabalho posterior de análise.

As visitas e registros das intervenções restringiram-se à cidade de Salvador, por conta de limitações logísticas. Foram mapeados os trabalhos de quatro artistas, Eder Muniz, Luiz Gusta, Marcelo Bomfim e, majoritariamente, Rafael Ribeiro, que costumam fazer colaborações e parcerias entre si.

O passo seguinte foi orientado pela busca de teorias que pudessem dar conta não só do entendimento da principal técnica utilizada, o lettering, mas também de aspectos como a interação entre desenho e escrita -linguagem linear e superfícies-, os processos de tradução e significação envolvidos, e o espaço, uma vez que é nele que as intervenções acontecem e se organizam. Para isso, foram importantes as noções sobre lettering e sua relação com a tipografia, por meio de autores como Ellen Lupton, Robert Bringhurst e Priscila Farias, bem como do design e comunicação, por meio dos conceitos propostos por Vilém Flusser e sobre o espaço, por Milton Santos. Também foram extremamente importantes os trabalhos de Lucrécia Ferrara, Irene Machado e Iuri Lotman, para dar conta de compreender o

fenômeno por meio da teoria semiótica, abordando espacialidades, linguagens e processos de tradução.

Com base na pergunta principal, de que maneira o lettering se configura na cidade, foram levantadas algumas hipóteses: a) a cidade funciona como um suporte e base de inscrição para essas criações; b) há um processo de tridimensionalização na obra, na tentativa de uma lugarização pela relação entre a obra e o contexto; c) o processo de criação e espacialização dessas intervenções se dá por meio do uso de diferentes textos culturais que compõem o repertório dos grupo; d) o fenômeno se dá pelo processo de transformação e sobreposição da linguagem verbal – pensamento linear – em imagem – pensamento em superfície.

Desta forma, destaca-se a importância de compreender não só as dinâmicas presentes nos processos criativos, das intervenções, relacionando linguagem escrita e técnicas de desenho e reprodução dos caracteres, mas também das potências de transformação e ocupação dos espaços nos quais se manifestam, uma vez que o lugar não é apenas cenário para as relações sociais, mas também um ator.

## **CAPÍTULO 1 – Indagações e digressões sobre o lettering**

### *1.1. Relevância histórica da linguagem escrita*

O desenvolvimento da escrita é um dos grandes feitos do ser social. Poder registrar de forma sistemática e cristalizada o que era transmitido por meio da oralidade permitiu o surgimento de novas possibilidades para transmissão e consumo de informação.

Em um período entre 45000 e 35000 anos atrás, o ser humano começava a esboçar aquilo que mais tarde seria considerado como uma forma embrionária de escrita, figuras e sinais pintados em paredões, pedras, falésias e cavernas (SAMPAIO, 2009, p 31). Motivada pelo que muitos pesquisadores acreditam ser uma função xamânica, a mais antiga expressão da humanidade, a arte rupestre, tornou-se um relevante elemento para contemplação e tentativa de compreensão do passado humano.

Os desenhos de caráter mágico, por meio dos quais os indivíduos tentavam se comunicar, começaram pelas pinturas rupestres e, posteriormente, ideogramas, sinais utilizados para exprimir ideias e não sons (SAMPAIO, 2009, p.34).

Foi na Mesopotâmia, cerca de 3300 anos a. C., que a origem da linguagem escrita sistematizada se desenvolveu, começando como um meio de arquivar o pagamento de impostos (SAMPAIO, 2009, p 35). As informações eram anotadas em argila e visavam referenciar objetos, animais e noções de quantidade. Surgia então os sinais gráficos.

Cerca de cinco séculos depois, desenvolveu-se a escrita cuneiforme, que influenciou no modo como o povo passou a organizar e estruturar diferentes atividades sociais. Assim, o modo de vida passou a refletir as possibilidades de utilização sinais gráficos. Dessa forma, os mesopotâmios puderam ser capazes “de registrar o real através de sinais e de classificar e ordenar, por meio da linguagem, o caos visível” (SAMPAIO, 2009, p.35).

O primeiro alfabeto foi desenvolvido pelos fenícios, com a invenção de 22 sinais gráficos, que foram, posteriormente, acrescidos de vogais, constituindo assim o alfabeto grego (BRUM, 2019, p 162). Os feitos permitiram o surgimento das primeiras obras literárias da humanidade, o registro e sistematização dos primeiros

códigos religiosos e morais. Esses textos, que antes eram trabalhados por meio da oralidade e estavam mais sujeitos às transformações, foram depois cristalizados, permitindo uma reprodução mais restrita à uma forma de interpretação.

Para Flusser, a comunicação humana não é um processo natural, e sim artificial, pois ela “baseia-se em artifícios, descobertas ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos” (FLUSSER, 2017, p.85). Segundo ele (2017, p.85), a escrita, que é uma forma de sistematizar informações em códigos, também não é um processo natural.

A linguagem escrita é um sistema representativo, um sistema de signos que exprimem ideias e conceitos acerca dos fenômenos do mundo. Para que seus signos tenham sentidos partilhados socialmente, é necessário que um grupo de pessoas utilizem regras, leis e normas do código em comum; convençionem e compartilhem a relação entre a materialidade dos signos e os seus significados; e, também, convençionem sobre o uso e a construção das formas de representação.

Ao longo dos anos, a convenção de códigos que resultou no desenvolvimento da escrita pôde ser executada e materializada por meio de diferentes formas e com o uso de diversos instrumentos, desde a forma manual, com uso de pigmentos naturais e artificiais, materiais como pincel, lápis, penas e canetas, ou com uso de matrizes, móveis ou não, elaboradas para agilizar e substituir o processo de escrita manual.

Os primeiros tipos, ou matrizes, para reprodução foram feitos por meio da modelagem direta sobre formas de caligrafia - forma manual de escrita que sujeita a irregularidades e impressões individuais. De acordo com a designer Ellen Lupton (2013, p.9) “a origem das palavras está nos gestos do corpo”; para ela, há uma tensão entre o corpo e o que é produzido em termos de técnicas e tecnologias para reproduzir a linguagem escrita. Existe um enfoque da história que reflete uma tensão contínua “entre mão e máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato” (LUPTON, 2013, p.9). Esse enfoque é repleto de retornos e inspirações em técnicas anteriores e movimentos de quebra e rompimento com antigas formas de produção. Nesse constante deslocamento entre quebra e retorno, surgem movimentos que propõem novas formas de se trabalhar com as técnicas de reprodução da linguagem escrita, sejam elas feitas pelo uso de ferramentas digitais e moldes de metal, ou por meio de movimentos manuais, com auxílio de artefatos.

Dentre as formas mais populares de se reproduzir conteúdos pela escrita, existem técnicas como a tipografia (por meio de tipos, ou moldes físicos, ou digitais), a caligrafia e lettering. Seus usos dependem muito das propostas para os conteúdos e se devem ser reproduzidos em larga escala ou não.

Neste trabalho, destaca-se o emprego de técnicas de desenho das letras para representar o conteúdo escrito em intervenções artísticas em diversos pontos da cidade de Salvador, onde é possível notar que é dada uma importância não só à mensagem que é representada por meio da escrita, mas também pela forma como é construída e apresentada.

## *1.2. Compreendendo as técnicas de manipulação da linguagem escrita*

O conteúdo de alguns projetos realizados na cidade de Salvador chamam atenção pelas cores, desenhos e pelo uso da linguagem escrita. Não é possível determinar qual desses elementos é o mais relevante, mas se destaca o uso de uma técnica pela criatividade e pelas suas possibilidades de aplicação, permitindo que o texto escrito possa se configurar de diferentes formas, dialogando com aspectos dentro e fora das obras.

O texto transmitido pela linguagem escrita que se materializa nas intervenções, se destaca não só pelo conteúdo, mas também pela configuração visual. O uso do lettering, e em alguns momentos, a manipulação de tipos (por meio da tipografia) permite que esse conteúdo seja representado de diferentes formas, por meio do desenho das letras e dos caracteres para-ortográficos.

De acordo com Santos, Marinho e Filho (2015, p.2), “o lettering pode ser identificado como uma alteração no desenho da letra, podendo vir seguido de floreios ou ilustração, com finalidade artística e comunicacional”, ou seja, ele consiste na personalização e criação manual do desenho de palavras para comunicar aspectos característicos do objeto para o qual está sendo desenvolvido.

O lettering –letrismo ou letreiramento, em português – pode partir do uso de técnicas caligráficas, com desenho elaborado da letra cursiva, ou de tipos padronizados, a depender da necessidade de expressão da composição final (PECCINI, 2010, p.3).

Para entender melhor esta técnica é necessário conhecer um pouco mais



sobre a tipografia. Ela pode ser definida como um conjunto de práticas relativas à criação e utilização de símbolos relacionados aos caracteres gráficos e paratipográficos, voltados à reprodução, mesmo que ela não dependa da forma com a qual foi criada, segundo a semioticista Priscila Farias (2004, p.2). São como modelos, ou fôrmas de letras e símbolos, que permitem sua cópia. Cada um desses caracteres criados para reprodução são chamados de tipos, em referência aos tipos móveis da prensa, que permitiam a impressão de cada letra.

A fonte tipográfica também se configura como um termo importante, pois é definida como “um conjunto de caracteres em um estilo específico, sendo, neste sentido, um sinônimo de tipografia, tipo ou face” (FARIAS, 2014, p.3). Exemplos de fontes podem ser mais evidentes ao observar a tipografia digital, na qual é possível escolher entre Times New Roman, Arial e vários outros estilos diferentes para reproduzir o texto escrito.

As variadas fontes tipográficas diferenciam-se pela sua forma, espessura, presença ou ausência de elementos ornamentais, inclinação, altura, espaçamento, largura e circunferência; são muitos os elementos que fazem parte de sua composição (Fig.1) e que podem variar de acordo com a fonte. Seus desenhos podem partir de diferentes inspirações, que vão desde as marcas da escrita manual, até a simplicidade para facilidade de impressão. Existem as fontes que nascem inspiradas em outros trabalhos tipográficos, e aquelas que partem de proposições para quebra de paradigmas e reflexão sobre o fazer tipográfico (LUPTON, 2013, p.8).

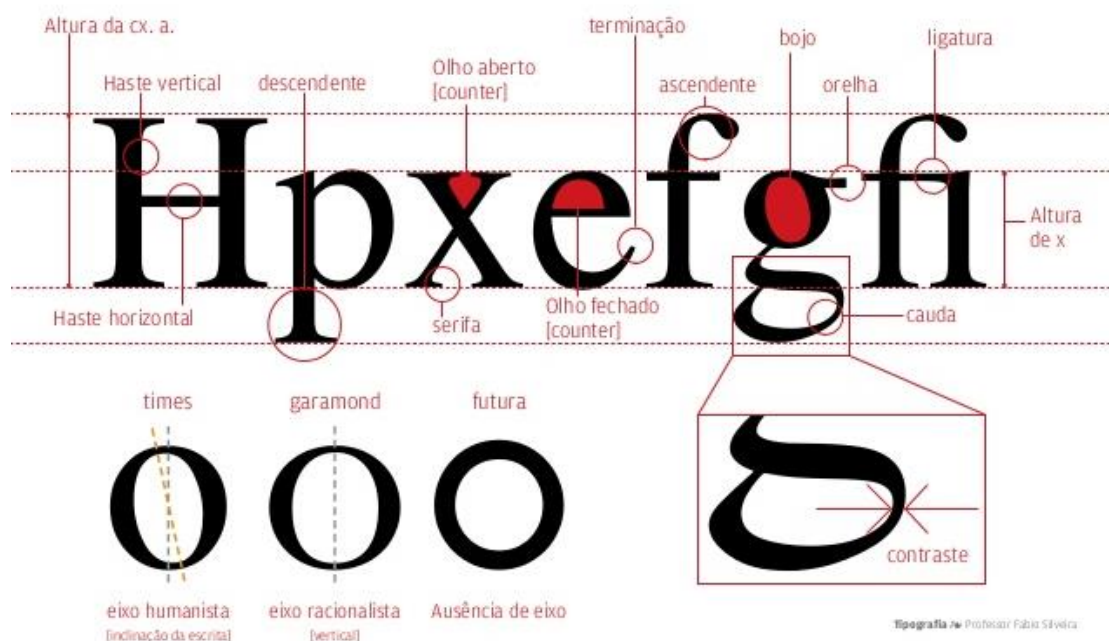


Figura 1 - Anatomia Tipográfica. Fonte: Projeto Tipográfico de Fábio Silveira.

De acordo com o tipógrafo e historiador Robert Bringhurst (2018, p. 24) o propósito original da tipografia era copiar, permitir a replicação de maneira rápida e precisa. A criação dos tipos móveis, por Johannes Gutenberg na Alemanha, foi capaz de revolucionar o ocidente no século XV (LUPTON, 2013, p.9), pois era possível fabricar livros e documentos em larga escala e em uma velocidade muito superior a dos escribas, que realizavam o trabalho de escrita à mão, por meio da caligrafia.

Na imprensa idealizada por Gutenberg, os tipos móveis de metal podiam ser manipulados e montados para formar palavras em linhas ordenadas (RODRIGUES, 2012, p.189). Tal praticidade por meio da mobilidade dos tipos resultou em um enorme sucesso nas sociedades ocidentais, já que o modelo facilitava a reprodução de textos, visto que se adaptava à estruturação do conteúdo que seria impresso. Apesar da repercussão, esse não foi o único e nem o primeiro mecanismo de impressão desenvolvido no mundo.

Para a designer e curadora Ellen Lupton (2013, p.9), na China já havia o emprego de tipos móveis, só que não eram percebidas como tão úteis, por conta de um enorme trabalho para reproduzir os milhares de caracteres do idioma chinês.

O maior sucesso obtido pela prensa criada por Gutenberg em comparação à criação dos chineses pode ser explicado pelo fato de que “o sistema de escrita

chinês contém dezenas de milhares de caracteres distintos, o alfabeto latino traduz os sons da fala em um pequeno conjunto de sinais” (LUPTON, 2013, p.9), o que simplifica e facilita o processo de reordenamento e impressão. Esse conjunto de sinais de que a autora fala são letras - caracteres ortográficos - números e sinais de pontuação - caracteres para-ortográficos - que têm a possibilidade de serem reordenados para criação de uma imensa variedade de palavras.

A partir disso, é possível compreender que o desenvolvimento e sucesso da tipografia, no ocidente, foi influenciado pelo modo como o alfabeto latino se organiza, já que houve uma maior facilidade no processo de construção e impressão com os tipos.

De acordo com Lupton (2013, p.13), as formas iniciais dos tipos eram influenciadas pelo formato das letras na caligrafia do material manuscrito que as precedia, que era fruto, principalmente, dos trabalhos dos escribas. Elementos como as serifas foram adaptados para as novas fontes produzidas.

O vínculo com a caligrafia foi aos poucos se distanciando, na medida que os tipos móveis eram aperfeiçoados, para diminuir erros e diferenças entre as impressões. Ao longo desse processo de distanciamento, a relação entre letras e fontes se fortaleceu (LUPTON, 2023, p.19) e essas fontes se configuravam como um conjunto de tipos com que continha uma proposta estética específica, na qual era mais relevante a coerência estética do conjunto do que a característica individual de cada letra.

No final do século XIX, artistas da Itália e França buscavam desvincular a tipografia totalmente da caligrafia (LUPTON, 2013, p.13). No século XX, alguns designers consideravam que as formas de representação do alfabeto tinham sido distorcidas de maneira “grosseira e imoral”, por causa do sistema destrutivo industrial (LUPTON, 2013, p.23). Dessa maneira, surgiram diversos movimentos vanguardistas, como a Bauhaus, que passaram a associar a imagem do designer como um crítico social, capaz de desafiar hábitos e práticas dominantes, funcionando como uma espécie de figura intelectual que aparecia mais distanciada do comércio e do mercado.

Apesar dessa figura, de distanciamento do mercado, as fontes tipográficas produzidas nesse período não foram necessariamente usadas com o mesmo intuito para o qual foram criadas, algo que pode ser observado nos logos da Gillette e da

Dolce & Gabbana por exemplo (fig. 2 e fig. 3), que são reproduzidos por meio da fonte Futura, projetada por Paul Renner, em 1927, inspirada por princípios da Bauhaus como geometrização e funcionalismo. a possibilidade de reprodução fora de seu contexto original de criação é uma marcante característica tipográfica.



*Fig. 2 – Logo da marca Dolce & Gabbana. Fonte: imagem de Digital Synopsis*



*Fig. 3 – Logo da marca Gillette. Fonte: imagem de Digital Synopsis*

As duas técnicas (lettering e tipografia) manipulam a linguagem escrita para reprodução de diferentes conteúdos, não só pela produção de palavras, mas sobretudo pela atenção dada às questões estéticas por meio da construção de variadas formas gráficas visuais. Desse modo, é possível exprimir ideias presentes na construção e concepção do que está sendo produzido, de forma que seu caráter visual se relacione com o conteúdo, não só da linguagem escrita, mas também do produto, ambiente ou comportamento ao qual está inserido.

### *1.3. Letrismo: um movimento de vanguarda*

Curiosamente, uma das traduções para termo “lettering” em português

coincide<sup>1</sup> com o nome do movimento iniciado em 1946, pelo poeta Isidore Isou, o Letrismo (BEZERRA, 2018, p. 169). Este movimento artístico e literário inspirava-se no legado dadaísta e surrealista. Seu criador acreditava “que o mundo deveria ser quebrado e depois reconstruído não mais de acordo com princípios econômicos, mas segundo o que chamava de ‘criatividade generalizada’” (BEZERRA, 2018, p. 169) e isso seria possível por meio do que chamava de “superação da arte”. Dessa forma, era preciso fazer arte, experimentar novas formas de criação e de expressão, para desconstruí-las, misturá-las e, então, contribuir para a construção de um novo mundo que não se orientasse unicamente pelas lógicas de mercado.

O movimento envolvia a prática de diversas atividades, desde criação de poesias e exercícios cinematográficos, até experimentações gráficas e sonoras, por meio da invenção de novas palavras, expressões e uso de sons pouco comuns nas línguas latinas. Por meio desse trabalho de experimentação, foi criada a Hypergrafia.

A Hypergrafia foi um movimento de vanguarda que tinha como forma de expressão uma combinação entre pintura, fotografia e escrita. Nos processos de criação eram utilizadas letras, signos ou grafias inventadas pelos autores, que dialogavam ou eram sobrepostas às demais técnicas (UCHÔA, 2017, p.9). Os artistas por vezes utilizavam fotografias e pinturas já existentes, muitas delas famosas – como as obras de Van Gogh (fig.4) – nas quais eram aplicadas a escrita estilizada. Em alguns momentos, o texto escrito sobre as imagens seguia uma estética caligráfica e, em outros, é possível notar que foi desenvolvida uma nova forma de criação e combinação de códigos, como nas Hypergraphies Polylogue (fig.5), nas quais os símbolos não aparentam fazer parte de línguas já existentes.

---

<sup>1</sup> Letrismo é a tradução para lettering em português, mas a palavra também corresponde à tradução do nome de um movimento vanguardista francês, Lettrisme. O título em comum permitiu que os resultados de pesquisa direcionassem para ambos.

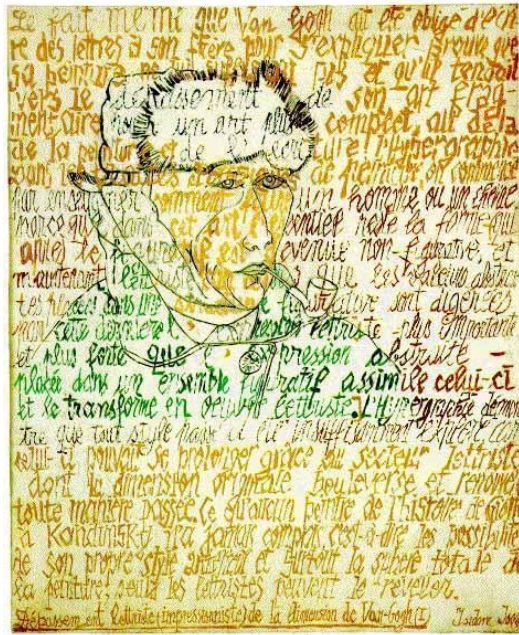


Figura 4 - Portrait Hypographique de Van Gogh, 1926. Fonte: Fotografia de WikiArt - Visual art encyclopaedia.



Figura 5 - Hypergraphies Polylogue. Fonte: Fotografia de WikiArt - Visual Art Encyclopedia.

O movimento iniciado pelo poeta Isidore Isou não se encerrou em suas obras e performances no Letrismo. Um novo grupo surge expandindo o movimento original, a Internacional Letrista, criada por Guy Debord para dar continuidade aos



seus ideais de crítica a sociedade e unificação da criação cultural de vanguarda. Havia ali uma rejeição da concepção de arte separada da vida, além de uma vontade de superar a arte, algo que deveria se realizar no fazer cotidiano. Destaca-se a *deriva*, prática que levaria à observação e reflexão das transformações sociais e, conseqüentemente, urbanísticas, frutos do capitalismo e do modo de vida imposto por esse sistema. Era criticada a implantação de “um urbanismo agressivo e hostil” (RAMALHO, 2019, p.3), que traria a descaracterização do local, atendendo a interesses capitalistas e à especulação imobiliária.

A deriva, uma das ocupações preferidas dos membros da Internacional Letrista, consistia, segundo as suas próprias palavras, num modo de deslocação na cidade sem objectivo, baseando-se apenas na influência do ambiente envolvente. Reconheciam-se, assim, os efeitos de natureza psicogeográfica dos ambientes urbanos, mas opondo-se esta prática aos conceitos de passeio ou viagem. Tratava-se, efectivamente, de uma espécie de jogo, um jogo levado a cabo em meio urbano e que poderia ser praticado tanto a pé, como de táxi. Esse modo muito particular de contacto com a cidade tinha antecedentes, sobretudo nos surrealistas, mas também, em parte, na *flânerie* de que fala Walter Benjamin. (RAMALHO, 2019, p.3).

A deriva, antes proposta por surrealistas, passa a ser sistematizada pelos situacionistas (RAMALHO, 2019, p.4), como uma forma de percorrer e olhar a cidade. Esse jogo configurava-se como uma forma de opor-se ao modelo de vida que era imposto pelo projeto modernista, urbanizador, gerador de ordem, utilitarista e mantenedor dos princípios capitalistas de consumo.

O situacionistas buscava um rompimento com o que acreditavam ser uma alienação por parte do modernismo capitalista, pois havia a crença de que os indivíduos deveriam construir situações de sua vida no cotidiano, na busca pelo prazer próprio (SITUACIONISMO, 2020, p.1), para, desta forma, aventurar-se descobrindo o novo e o inesperado. Mais tarde, Guy Derbord passa a ser reconhecido, predominantemente, pela escrita do livro *A Sociedade do espetáculo*, publicado em 1967, no qual faz críticas ao modelo socioeconômico capitalista e ao comportamento guiado pelo consumo e pela aparência.

#### *1.4. Letreiramento: práticas populares*

De acordo com as designer e pesquisadoras Fátima Finizola e Solange

Coutinho (2009, p. 19) existe uma grande variedade de tipográfica que concorre pela atenção dos indivíduos nas ruas. Além disso, os textos escritos que são reproduzidos por essa variedade também disputam os espaços de comunicação. São textos escritos por meio de técnicas manuais, elaborados por pessoas que não possuem formação em artes ou design e, também, não são especialistas ou estudiosos da tipografia. Estes indivíduos não visam seguir movimentos de vanguarda ou promover intervenções artísticas para proporcionar reflexões sociais.

Suas produções podem ser encontradas nas ruas, em letreiros, placas informativas, muros e fachadas de estabelecimentos, e não são confeccionadas por meio de técnicas elaboradas, podendo ter sido transmitidas de geração em geração, sem necessidade de um ter, por exemplo, um curso técnico ou especialização em produção e criação com lettering (FINIZOLA; COUTINHO, 2009, p.19).

Finizola e Coutinho também identificaram que, apesar da não especialização dos indivíduos que praticam o letreiramento, denominados como letristas populares, existe uma diferença entre eles:

Da mesma forma que ocorre na profissão do design, existem aqueles letristas considerados especialistas, que possuem um elevado domínio técnico do ofício de pintar letras, bem como fazem deste a sua profissão; por outro lado, também há aqueles letristas não-especialistas, que pintam no improviso, com o objetivo de suprir uma necessidade comunicacional emergente, de forma rápida e objetiva (FINIZOLA; COUTINHO, 2009, p.20)

Essa diferença, relativa ao domínio da técnica, pode ser notada no produto final, a quantidade e qualidade de detalhes, na regularidade da orientação e do tamanho das letras, além da qualidade do material que é utilizado para construir o letreiro, como pode ser observado nas figuras 6 e 7. Muitas vezes os trabalhos são fruto de improvisação, construídos a partir dos recursos disponíveis no local, como na placa que indica a passagem de pedestres, feita por funcionários de um condomínio em Lauro de Freitas durante o processo de reforma de uma portaria.





*Figura 6 - Letreiramentos populares. Fonte: fotografia de Projeto Cartele | Baeder, J.*



*Figura 7 - Placa improvisada. Fonte: fotografia da autora*

As pessoas que se dedicavam ao ofício, de pintor letrista, surgiram em uma época na qual a função da escrita era voltada para registros documentais (RODRIGUES et al., 2015, p.4). A leitura e a escrita não eram amplamente difundidas e poucos tinham acesso às formas de produção de conhecimento e registro de informação. Por este motivo, muitos letristas advinham das camadas mais altas da sociedade, a exemplo do clero, no qual a prática era permitida dentro de muitas restrições e limitações à dogmas religiosos.

Com a descentralização desses saberes, ao longo de muitos anos, mais

peças puderam ter acesso à escrita e à leitura, permitindo que a prática de letreiramento também pudesse ser amplamente utilizada, mesmo que atendendo à diferentes interesses e necessidades da população. Muitos letristas têm a prática como profissão e sobrevivem a partir dela, outros são mais ocasionais, pintando letreiros de forma improvisada, para suprir uma necessidade comunicacional emergente, de forma objetiva e rápida (RODRIGUES et al., 2015, p.4).

No Brasil, os letristas populares, e seus trabalhos, estão localizados principalmente nas periferias e nas pequenas cidades do interior (FINIZOLA, 2010, p.13), o que pode ser explicado pela maior dificuldade de acesso a outros profissionais e tecnologias mais recente para a criação de placas e letreiros, tais como gráficas e locais de impressão, designers, computadores e programas de criação gráfica.

Embora o letreiramento seja entendido como uma das traduções para o lettering na língua portuguesa, diferente do letrismo, ele não faz parte de movimentos artísticos e intelectuais, nem parte de novas propostas estéticas. Nas produções encontradas por meio de buscas em livros e em redes sociais - instagram, behance e pinterest- a descrição e classificação dos trabalhos, pelos próprios artistas, indicam que o lettering tem uma preocupação maior com o aspecto estético quando comparado ao letreiramento popular, mesmo que em alguns momentos ocupem lugares semelhantes (muros, placas, poste, ou fachadas de estabelecimentos).

### *1.5. Formas de criação com lettering*

Não foi possível saber ao certo de que forma se iniciou o processo de intervenções com lettering nas cidades. Atualmente, é possível encontrar fotografias de obras em diversos locais ao redor do mundo, compartilhadas através da internet. As redes sociais de compartilhamento de imagens permitem que entusiastas da técnica possam ter acesso às fotos e vídeos dos letterings produzidos por outros artistas, em diferentes lugares. É possível encontrar registros visuais não só das artes finalizadas, mas também do seu processo de construção. Em alguns perfis, existem até vídeo aulas que incentivam o aprendizado da técnica e sua execução,

como o perfil Na lousa (@nalousa)<sup>2</sup>, que passou a produzir aulas e vídeos com dicas sobre produção de lettering com caneta, giz (ou chalking) e tinta, para criação de painéis.

Em meio a tantas publicações, é notável a variedade de produções a partir do lettering, que inclui outras técnicas de desenho e pintura por meio do uso de diferentes materiais. São publicações destinadas não apenas ao relaxamento ou hobby, mas visam divulgar formas de obtenção de renda, com enfoque voltado para algumas áreas, principalmente publicidade, decoração e criação de efeitos visuais.

Além de perfis em redes sociais e canais no YouTube, alguns sites que promovem cursos pagos online passaram a incluir o lettering em sua lista, a exemplo das plataformas Skillshare e Domestika, nos quais a técnica está atrelada à ilustração, caligrafia, aquarela e modelagem 3D. No Domestika, também são encontradas aulas para objetivos específicos, como criação com lettering para desenvolvimento de identidades visuais, rótulos e logos, ornamentação e criação de capas para DCs.

Além das técnicas, também são diversos os textos reproduzidos por meio delas, aos quais são incorporados diferentes traços e ilustrações. Os desenhos podem remeter ao conteúdo escrito representado ou fazer referência a outros elementos culturais.

O lettering possibilita a incorporação de elementos visuais que possam remeter aos mais diversos textos no texto escrito que reproduz. Para Ellen Lupton (2013, p.60), “a criação manual de letras permite aos artistas gráficos integrar imaginário e texto”, já que há maior liberdade de criação, quando não é necessário se restringir apenas à modelos e fontes já prontas.

O lettering, diferente da tipografia, permite que o conteúdo reproduzido pela escrita estilizada seja destinado a um contexto específico ou objeto para o qual foi produzido, como, por exemplo, para logos em embalagens; não sendo possível desmembrá-lo, como uma imprensa de tipos móveis, para reorganização e montagem de novas palavras.

É possível perceber que o lettering, em seu processo de criação e execução, envolve a utilização de diferentes técnicas, uma vez que a manipulação do desenho das letras pode ser feito por meio da pintura, do grafite, do desenho manual e digital,

---

<sup>2</sup> Perfil no Instagram criado pela dupla de artistas Dani e Rafa. Disponível em:< <https://www.instagram.com/nalousa/?hl=pt-br>>.

da colagem e até mesmo da costura (FIG. 8).

Essa mistura e integração de elementos pertencente à diferentes técnicas, seja na estética da obra e composição dos desenhos e formas das letras, ou no conteúdo expresso por meio da estilização do texto escrito, permite a variação e o enriquecimento dos trabalhos de criação com lettering, como é possível perceber na comparação entre as figuras 8 e 9, onde além da diferença de recursos usados para construção da obra, bordado com tecido e linha, ou design gráfico feito a partir de ferramentas digitais e impresso em formato de pôster, há também a abordagem entre temas variados, relativas à luta feminista e liberdade envolvida no processo de criação artística.



Fig. 8 – Lettering em bordados. Fonte: fotografia de Nectarina -Bordados Subversivos



Fig. 9 – Lettering em papel. Fonte: fotografia de Guasca Studio Co.

Em meio a variedade de produções por meio do lettering, nos trabalhos identificados em Salvador, as criações costumam ser feitas em muros e paredes, pelo uso da pintura com pincel e tinta acrílica ou guache, spray para grafite e desenho por pincel atômico. Esse modelo não se difere muito de outras intervenções encontradas nas ruas em outros países como Colômbia, Reino Unido, México ou Estados Unidos.

Essas criações, nas ruas, motivam a reflexão de sua reprodução em um suporte tradicionalmente não pensado pela técnica, apesar da variedade de formas de reprodução abordadas anteriormente. Logo, questões são suscitadas sobre o que impulsiona sua criação nesses espaços e qual sua relação com eles.

## **CAPÍTULO 2 – As relações entre textos, pensamento e espaço**

Para compreender melhor o objeto de investigação proposto e analisá-lo posteriormente, é necessário o contato com alguns conceitos e teorias. Já que o cerne da questão é entender como intervenções como o lettering se configuram na cidade, é preciso não só compreender a natureza da técnica, bem como da linguagem e dos códigos que possibilitam sua criação e compreensão, mas também é fundamental discorrer sobre o espaço, a cidade, suas complexidades e possibilidades de transformação.

Para dar início a este capítulo, parece relevante começar a discorrer sobre uma parte fundamental do objeto de análise, que permite sua construção: a linguagem escrita. No primeiro capítulo, sua importância e contexto de desenvolvimento já foram brevemente apresentados, agora pretende-se desenvolver um pouco mais sobre seu funcionamento.

### *2.1 Cultura, códigos e sistemas modelizantes*

Os seres humanos nascem dotados de uma estrutura anatômica que permite o desenvolvimento de diversas habilidades, muitas delas não são padrões comportamentais inatos e precisam ser ensinados para que possam ser passados adiante. Como dito anteriormente, nossa comunicação e as linguagens, que permitem seu funcionamento, fazem parte de processos artificiais, comportamentos aprendidos e constituídos socialmente.

É por meio delas que são construídos e transmitidos costumes, crenças, histórias. Por intermédio das linguagens é possível trocar informações, formular e sistematizar de maneira organizada os conhecimentos sobre o mundo, logo, através dela é possível produzir cultura. Dessa forma é importante pensar em uma concepção de cultura como uma manifestação da memória coletiva (MACHADO, 2012, p.4) uma memória não hereditária que é construída, organizada e preservada pelas linguagens e códigos.

O tema foi tratado pelos semioticistas da escola de Tártu-Moscou, em meados dos anos 60, na antiga União Soviética, onde os conceitos foram desenvolvidos e aprofundados na criação da vertente conhecida atualmente como Semiótica da

Cultura. Entre as principais preocupações do grupo estava o “entendimento da linguagem como uma complexa forma de relação, caracterizada pela troca” (SILVA, 2010, p.274), uma troca de informação na cultura e entre culturas.

A Semiótica da Cultura tornou-se uma relevante linha em seu campo, ao se definir como “ciência que trata dos signos e dos textos da cultura” (BYSTRINA, 1990, p.1). Em seu surgimento foi possível notar herança de traços advindos do estruturalismo, da linguística e do formalismo, na tentativa de compreensão da linguagem enquanto uma estrutura complexa e dos sistemas de signos que constituem a cultura. Entre os principais teóricos que fizeram parte deste movimento, destacam-se os trabalhos e formulações do semioticista Iuri Lotman, acerca, por exemplo, das linguagens, da cultura e da noção de Semiosfera.

Para essa vertente, as linguagens fazem parte da cultura e elas permitem que sejam preservadas e continuadas as tradições, proporcionando não só a transmissão de conhecimentos e saberes, mas possibilitando também sua transformação e evolução. A cultura, por sua vez, não é capaz de se organizar sem signos, o ser humano não somente se comunica por meio deles, mas suas ações, práticas, manifestações comportamentais e tradições, também são reguladas por eles, constituindo uma via de mão dupla.

Para Ana Paula Velho (2009, p. 253) com base nas ideias de Lotman e Irene Machado, a cultura não funciona apenas como um sistema de armazenamento, mas também de processamento e transferência de informação, uma vez que se organiza por meio das linguagens, que cria regras para traduzir, organizar e interpretar informações da experiência humana.

Como destacado por Irene Machado, através do que foi formulado por Lotman e Uspenski, o papel da cultura está intrinsecamente relacionado a um processo de organização e estruturação de informações sobre o mundo, “o ‘trabalho’ fundamental da cultura [...] consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade” (LOTMAN; USPENSKI, 1981, p. 39 apud MACHADO, 2010, p.160).

Esse processo de estruturação é organizado por meio das linguagens, que permitem sistematização da informação por meio de sistemas de signos. A utilização e compreensão de signos organizados pelas linguagens pode ser auxiliada por conjuntos de regras, como nos sistemas modelizantes primários. Neles, os códigos



atuam como sistemas complexos que assumem uma função modelizante, como uma espécie de regulação, que permite o desenvolvimento e a organização de suas informações (MACHADO, 2017, p.29).

Para a semioticista Irene Machado (2012, p.5) modelizar é perceber, compreender e ler os sistemas de signos com base em outras formas de organização, principalmente no modo de organização produzido pela 'linguagem natural', que é orientado por regras e normas. O código verbal pertence ao grupo denominado como sistema modelizante primário, cujos textos são produzidos por meio de estruturas de composição entre os signos. São estruturas constituídas por mecanismos artificiais, entre eles a fonação, o grafismo, as leis e normas sintáticas e, sobretudo, as convenções socioculturais.

Por meio da linguagem natural constituem-se também outros sistemas secundários. Ekaterina Volkova Américo explica que “os sistemas modelizantes secundários são os sistemas que foram construídos sobre a língua natural e, portanto, são secundários em relação a ela. Eles também podem ser chamados de sistemas semióticos ou de linguagens culturais” (AMÉRICO, 2015, p.4). Esses sistemas foram chamados por Lotman (1967 apud MACHADO, 2013, p.142) de “superestruturas suplementares”, que criam linguagem de segundo nível, admitindo com isso uma hierarquia entre as linguagens.

A partir da interação dessas linguagens desenvolve-se a cultura, que, para Irene Machado, pode ser compreendida como um conjunto unificado de sistemas, no qual “nenhum sistema de signos é dotado de mecanismo que lhe permita funcionar isoladamente” (MACHADO, 2003, p.99), estes podem ser entendidos como constituídos de um sistema de textos, ou uma totalidade de textos.

Esses textos, que se espelham nos princípios e normas da língua natural, a partir da língua e/ou de outras codificações, proporcionam a expressão de sentido dos conteúdos da cultura (VELHO, 2009, p.254). Eles são orientados pela linguagem que os precede, mas também podem gerar linguagens, uma vez que elas interagem no espaço semiótico e são capazes de se regular (MACHADO, 2007, p. 31). Os textos são escritos pela cultura por meio de diferentes códigos que se encontram disponíveis em sua memória, os chamados códigos culturais (VELHO, 2009, p.254).

Para Lotman (1996, p.54), o texto mostra propriedades de um dispositivo intelectual, uma vez que não só transmite uma informação depositada nele, mas



também transforma e produz novas mensagens, e, nestas condições, o autor acredita que a função sócio-comunicativa do texto se complexifica. Lotman destaca cinco pontos nos quais é possível compreender que a função do texto pode ser múltipla.

No primeiro deles, há o acordo entre destinador e destinatário, no qual o texto exerce função de uma mensagem enviada por quem carrega uma informação para um auditório (LOTMAN, 1996, p.54). Há um processo de transmissão de informação, que vai do emissor ao receptor, através da codificação e decodificação da mensagem.

No segundo ponto, o semiótico aborda a função na qual há acordo entre o auditório e a tradição cultural, por meio dela o texto cumpre função de memória cultural coletiva (LOTMAN, 1996, p.54). Segundo Irene Machado (2003, p.105), o texto é uma unidade básica da cultura, logo é possível compreender que essa função diz respeito à preservação das informações e tradições de um povo, sua memória social.

A terceira função levantada trata-se do acordo entre o texto e ele próprio (LOTMAN, 1996, p.54) relativo ao respeito à tradição e canonicidade, no qual esse texto reforça seu conteúdo e sua importância. Nele, pode haver algumas atualizações, que atuem na reestruturação da personalidade do leitor e da sua própria estrutura.

O acordo do leitor com o texto configura-se como a quarta função destacada por Lotman, na qual o texto deixa de ser um mero mediador, pois manifesta propriedades intelectuais (LOTMAN, 1996, p.55), torna-se também um interlocutor e com um alto grau de autonomia. Quando isso acontece, o texto “pode atuar como uma formação intelectual independente” (LOTMAN, 1996, p.55)<sup>3</sup>, isso significa que autor perde o domínio sobre esse texto.

O quinto ponto destacado por Lotman (1996, p.55) trata da função do texto na qual há o acordo entre ele e o contexto cultural. Nesta função (LOTMAN, 1996, p.55) o não texto intervém como um agente do ato comunicativo, como na função destacada no ponto anterior, mas sim como participante, como fonte ou receptor de informações.

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. Texto original: puede actuar como una formación intelectual independiente que desempeña un papel activo e independiente (LOTMAN, 1996, p.55).

Segundo Lotman (1996, p.55), essas relações do texto com o contexto cultural podem possuir um caráter metafórico, “quando o texto é percebido como um substituto para todo o contexto, ao qual ele é equivalente”<sup>4</sup>, ou também um caráter metonímico, “no qual o texto representa o contexto”, como se uma parte fosse capaz de representar o todo (LOTMAN, 1996, p.55).

Desta forma, é possível compreender que os textos não podem ser lidos de forma simplista, uma vez que se manifestam de diferentes maneiras e em processos distintos, podendo desempenhar funções que vão desde a transmissão de informação de um locutor para um receptor, até a preservação e auto afirmação de tradições e memórias coletivas.

A compreensão dessas possíveis funções do texto ajuda a entender a complexidade das estruturas responsáveis pela construção e continuidade da cultura, na medida em que desempenham diferentes papéis e que podem ocupar diferentes posições, uma vez que a cultura é composta por sistemas de textos.

Lotman propôs que a semiótica não fosse observada por meio de sistemas isolados, mas por um conjunto heterogêneo de variados tipos de formações semióticas em diversos níveis de organização (KIRCHOF, 2010, p.68).

O semioticista assume a importância do dialogismo no processo gerador de sentido, e por isso ele afirma que “[os sistemas] tomados separadamente, nenhum deles tem, na verdade, capacidade de trabalhar. Eles só funcionam imersos em um continuum semiótico, completamente ocupado por formações semióticas de vários tipos e em vários níveis de organização” (LOTMAN, 1985, p.11)<sup>5</sup>

Para ele, a totalidade de sistemas que se entrecruzam são “continuum semiótico” (LOTMAN, 1985, p. 11), devendo se chamar Semiosfera (KIRCHOF, 2010, 64), analogia feita com os conceitos empregados pelo filósofo, biólogo e geólogo russo Vladímir Vernádski, (AMÉRICO, 2005, p. 7) (MACHADO, 2007, p.16), sendo eles biosfera, o conjunto de ecossistemas, onde há vida no planeta, e noosfera, que trata-se de uma esfera que engloba o pensamento humano. A diferença entre os termos biosfera e semiosfera estão em um se tratar apenas de

---

<sup>4</sup> Tradução nossa. Texto original: cuando el texto es percibido como sustituto de todo el contexto (LOTMAN, 1996, p.55).

<sup>5</sup> Tradução nossa. Texto original: Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización (LOTMAN, 1985, p.11).

espaço formado por matéria viva, e outro tratar do universo da semiose, da linguagem e da comunicação (KIRCHOF, 2010. p 64).

É neste sentido que Lotman desenvolve o conceito de Semiosfera. Para o teórico, os signos não atuam isoladamente, mas de maneira interconectada com outras perspectivas, e já que a cultura e suas linguagens são compostas por diferentes sistemas de signos, eles poderiam ser estudados como unidades em movimento, imersos em um ambiente que os suporta e permite a formação de sentido (VELHO, 2010, p. 252).

Sua área de margem, ou fronteira entre outras esferas, tem um papel fundamental, ela pode ser vista como responsável pela delimitação e barragem de outros elementos externos, “alheios” (AMÉRICO, 2017, p.9), ao mesmo tempo em que pode ser vista com uma área de encontro entre duas linguagens, na qual podem ser filtrados e assimilados elementos de outras esferas culturais.

A semiosfera não é uma formação estável, é preciso que dentro dela também haja heterogeneidade, pois é composta de diferentes textos e nela pode haver também o intercâmbio de informações de outras esferas, por meio dos processos de tradução e modelização que ocorrem em suas áreas de fronteira.

## *2.2. Arte como linguagem e o signo poético*

A arte se constitui enquanto texto e organiza-se também como linguagem. Para Lotman (1996, p.53), a dinâmica dos textos artísticos está orientada, em parte, para aumentar sua unidade interna, uma reafirmação de sua estrutura (preservando parte da homogeneidade e coerência em relação ao texto), e, por outro, aumentar a heterogeneidade, por meio da troca e assimilação de informações de diferentes textos, que aumentam sua diversidade.

O semiótico acreditava que ela envolvia uma enorme complexidade. Segundo ele, enquanto linguagem, a complexidade de sua estruturalidade corresponde à complexidade do caráter da informação e do sistema semiótico (SILVA, 2010, p. 277), já que a arte é um espaço de experimentação e emergência de informação, pois ela cria modos de interpretação e representação do mundo por meio de construções de objetos estéticos (MACHADO, 2013, p.144).

De acordo com Míriam Silva (2010, p.278), a partir da leitura de Lotman, a

arte é um meio econômico de se passar uma mensagem, uma vez que comporta um grande potencial informativo graças à sua estrutura complexa, polissêmica. Para a autora, essa economia no processo de transmissão de informação deve-se ao fato de que na arte, a forma também é conteúdo, e ela em si já significa. Dessa maneira,

Para a arte, determinada informação não pode existir nem ser transmitida fora de uma dada estrutura, já que a própria estrutura é conteúdo, o significante passa a ser significado. Isso vai ao encontro do que defendem os poetas concretos que afirmam ‘forma já é conteúdo’ (SILVA, 2010, p.278).

A linguagem da arte modeliza a estrutura de mundo e o ponto de vista do observador (SILVA, 2010, p.277) orientando uma forma de perceber, compreender e ler seus sistemas de signos, a partir de sua organização, além de poder também trabalhar na “semantização” (SILVA, 2010, p.277) de elementos antes não significativos. Esses elementos, que podem fazer parte de sua estrutura ou que são relativos à sua forma (cor, traço, matéria prima, técnica), passam a fazer parte do processo de geração de sentido, ou seja, eles também são dotados de significado. Esse é um processo de inovação, mas que envolve outras estruturas e materiais já trabalhados; do contrário, não seria possível reconhecer esse novo material sem base comparativa, pois sua inovação e diferença são percebidas em relação ao que veio antes.

Entendendo que a estrutura do texto artístico é modelizadora, é preciso reconhecer que o leitor necessitará ter domínio sobre os códigos utilizados e traduzidos por meio da esfera das artes, possuindo domínio sobre determinado repertório para compreendê-lo e fazer sua diferenciação em relação a outros textos.

Miriam Silva (2010, p. 280) trata do texto artístico, proposto por Lotman, como “signo poético”, ao entender que não se trata apenas de uma linguagem restrita ao campo das artes, compreende um constante intercâmbio entre outros textos da cultura. Segundo a pesquisadora (2010, p. 290), para Lotman, esse signo representa a complexidade da própria noção de texto, que é condição para o artístico, e assim como todos os textos, ele também é condicionado pela cultura, além de ter uma produção pelos meios de comunicação em convergência com a arte.

A poesia tratada no conceito “signo poético”, trabalhado por Mirian Silva (2010, p.280) não diz respeito ao poema, mas ao poético, a poesia como qualidade

presente em textos verbais e não-verbais. Segundo a autora (2010, p.283), essa poesia transcende os suportes e a linguagem verbal, apresentando-se de múltiplas formas, podendo existir em outras formas de linguagem, a exemplo da fotografia, música e cinema. Entre suas características estão a experimentação e a polissemia, que permitem novas explorações e processos de ressignificação. Para Silva (2010, p.283), “a inventividade do poético multiplica, portanto, a potência da construção de significados e, mais do que isso, a potência da experiência e da percepção”, reforçando a ideia de ampliação da potência comunicativa do signo e sua complexidade.

A chamada “tradição da ruptura” (SILVA, 2010, p.286), que orienta o fazer poético de diversos artistas considerados de vanguarda, atua na produção de obras que permitem a composição de novos textos, com diversas camadas e que podem ser construídos por meio de experiências intermídia.

Silva (2010, p.290) afirma que, para o signo poético, a forma já é uma estrutura significante, a forma é conteúdo, sendo essa uma relação intrínseca. Logo, todos os elementos do texto são elementos de sentido. Essas características são decorrentes da complexidade de suas estruturas.

Nas novas criações, a complexidade do texto reforça seu potencial de extrapolar a mera representação, seja por meio de um caráter verbal ou não-verbal, pela junção de camadas de diferentes textos e formas de expressão. Dessa maneira, é relevante compreender formas de expressão do pensamento, para assim observar de que forma interagem na produção de informação e na geração de novos sentidos.

Para tentar assimilar o fenômeno envolvendo a prática do lettering é necessária fazer essa relação com a concepção de signo poético, já que as construções não envolvem a transmissão de uma mensagem estruturada apenas por meio da linguagem escrita, mas também por meio do desenho e pintura, na qual a forma tem uma importância fundamental para a compreensão do todo.

### *2.3. Compreendendo a importância do pensamento em linha e do pensamento em superfície*

A comunicação por meio do uso de signos visuais, desde as pinturas rupestres até o desenvolvimento de alfabetos, com códigos organizados para escrita, não produziu apenas configurações visuais e modos de construção, mas também criou modos de ler.

Como descrito anteriormente neste trabalho, o filósofo Vilém Flusser (2017, p.89) define a comunicação humana como um processo artificial, um gesto não natural, que não é guiado por instintos. Esta forma de comunicação, desenvolvida pelos seres humanos baseia-se em códigos, que permitem uma leitura sobre os fenômenos do mundo, um mundo que torna-se codificado, no qual esses fenômenos são significativos.

Essa comunicação “inatural e contranatural”, como afirma Flusser (2017, p. 89), se manifesta na artificialidade de seus métodos, na produção intencional de códigos para armazenar e transmitir informações. Para o autor, o ser humano é “o animal que encontrou truques para acumular informações adquiridas” (2017, p.89), e estes truques envolvem processos e estruturas que se manifestam de diferentes maneiras.

Segundo o filósofo Vilém Flusser existem diferentes formas de comunicação, a dialógica e a discursiva:

Para produzir informação, os homens trocam diferentes informações disponíveis, na esperança de sintetizar uma nova informação. Essa é a forma de comunicação *dialógica*. Para preservar, manter a informação, os homens compartilham informações existentes na esperança de que elas, assim compartilhadas, possam resistir melhor ao efeito entrópico da natureza. Essa é a forma de comunicação discursiva (FLUSSER, 2017, p.93).

Estas duas formas de comunicação não podem existir uma sem a outra, já que para a existência de um diálogo é preciso ter informação de discursos anteriores, e para que haja discurso, é preciso informações que tenham sido produzidas em um diálogo anterior. A diferença entre ambos depende do ponto de observação, muito embora o processo de participação de um deles seja uma situação distinta.

Para que essas informações sejam produzidas e compartilhadas, dando origem e disseminando os discursos e diálogos, existem formas de organização daquilo que é apreendido no mundo, são formas de pensamento que se

caracterizam não só pelo seu modo de organização, mas pela forma como sua leitura pode ser efetuada. Elas se manifestam em superfícies e linhas.

Para Flusser (2017, p.98), as superfícies vem dominando nosso dia a dia, ganhando cada vez mais importância. Essas superfícies que o autor trata são telas de cinema, televisão, páginas ilustradas e cartazes, nos quais podem ser encontradas imagens, ilustrações, fotografias e pinturas. São representações do mundo tridimensional de forma bidimensional, por meio de recursos imagéticos que podem ser lidos de maneira não linear. O autor denomina essa forma de representação do mundo como “pensamento em superfície”, ou “pensamento imagético” (FLUSSER, 2017, p. 100 - 113).

Apesar da afirmação do autor, de que essa forma de pensamento vem dominando o cotidiano, ela não é uma novidade. Antes da criação e organização da linguagem escrita, os indivíduos utilizavam recursos visuais para produzir e compartilharem informação, um exemplo, e já citado neste texto, são as pinturas rupestres.

Outra forma de pensamento surgiu com o desenvolvimento da escrita, o “pensamento em linha” (FLUSSER, 2017, p. 100). Como seu nome já diz, sua leitura é feita de forma linear, pela sucessão de informações. As linhas, que permitem a expressão dessa forma de pensamento, “são discursos de pontos” (FLUSSER, 2017, p.99), cada um deles é um símbolo, que representa algo no mundo, um conceito. Logo, as linhas representam o mundo tridimensional por meio de sua projeção em séries de sucessões. Sua disseminação aumentou ainda mais a partir do surgimento e popularização da imprensa, permitindo que mais indivíduos tivessem mais acesso à mais conteúdos.

Essas formulações foram feitas a partir da forma como se organiza o pensamento ocidental, que usa, em sua maioria, o alfabeto latino. A estrutura do pensamento linear, pela escrita alfabética, foi dominante por muito tempo na organização do pensamento ocidental, ela possibilitou um conceito de sucessão temporal histórica, logo é associada à noção de um mundo histórico, como foi trabalhado por Saussure, em sua metodologia de estudo da língua a partir das relações entre diacronia e sincronia (COSTA, 2009, p.3).

De acordo com Narimatsu e Souza (2015) acreditou-se por muito tempo que a mídia conceitual (linha) era superior à imagética (superfície), pois achava-se que

elas possibilitavam, por conta de uma maior objetividade, leituras mais nítidas. Flusser não estava de acordo com esse posicionamento, pois as representações em superfícies poderiam carregar, através das imagens, mensagens mais ricas e completas (NARIMATSU; SOUZA, 2015, p.9).

A ficção linear (textos de livros, artigos, etc.) e a ficção-em-superfície (ilustrações, fotografias, etc.) além de se diferenciarem por formas de leitura, que, no caso da linear, exigem um domínio prévio seus códigos, podem se opor também em decorrência de uma divisão social entre seus leitores, que podem ter acesso ou não a essas técnicas (NARIMATSU; SOUZA, 2015, p.9). Este fator também pode ter reforçado a crença de que a forma de representação do pensamento linear era superior, uma vez que as classes mais baixas possuíam menor acesso à leitura e escrita.

Narimatsu e Souza (2015, p.10-11) acreditam que, atualmente, as novas tecnologias de comunicação vêm possibilitando fusão das estruturas linear e em superfície, segundo o que foi formulado anteriormente por Flusser e que vem se concretizando com o avanço das tecnologias digitais e seus novos usos:

As ciências e outras articulações do pensamento linear, tais como a poesia, a literatura e a música, estão cada vez mais se apropriando de recursos do imagético pensamento-em-superfície, e assim o fazem por causa do avanço tecnológico da mídia de superfície (surface media). E essa mídia, incluindo pinturas e anúncios publicitários, está recorrendo cada vez mais aos recursos do pensamento linear (FLUSSER, 2017, p.118).

Com a combinação dos dois modelos de pensamento, a estrutura que se forma e se estabelece, pode ser entendida como parte de um estado pós-histórico. De acordo com Flusser, as mídias contemporâneas seriam capazes de incorporar as linhas à tela, isso seria capaz de elevar o tempo histórico linear ao nível da superfície (FLUSSER, 2017, p 121). Hoje é possível notar a incorporação de uma forma de pensamento à outra em diversas áreas, desde o marketing, até o design e a arte.

Mesmo com a preocupação, manifestada pelo filósofo, sobre a predominância de superfícies no mundo, é possível presenciar um fenômeno complexo que reflete não só os processos de informatização das sociedades, mas também experimentação que surge das criações e proposições artísticas.



Assim como foi tratado anteriormente, na abordagem sobre o signo poético, o uso de diversos códigos e formas de expressão, que evocam seu caráter polissêmico, são frequentes e fazem parte da complexidade que caracteriza a linguagem artística.

É possível encontrar os mais diversos produtos que envolvam não só o pensamento em linha, mas também em superfície, relacionando os textos em linguagem escrita com outros elementos, pela sua manipulação por meio de desenhos, pinturas e edições digitais. Logo, é possível dizer que pode haver uma integração entre texto escrito e imagem, na qual a articulação dos elementos são utilizadas para criar novas representações e expressar outros sentidos, além do que poderiam evocar separadamente.

Essa integração pode ser presenciada nas cidades em anúncios publicitários, cartazes e intervenções artísticas, disputando a atenção dos indivíduos que vivem e ocupam esses espaços. Para entender melhor esse fenômeno, e assim poder aprofundar a análise das intervenções artísticas que relacionam texto escrito e desenho pelo uso do lettering, faz-se necessária a apreensão dos conceitos que tratam não só sobre espacialidade, mas também comunicabilidade e visualidade.

#### *2.4. Espacialidade, visualidade e comunicabilidade*

Para tentar compreender o objeto proposto, é necessário trazer não só noções sobre linguagem e texto cultural, mas também sobre espacialidade, uma vez que é fundamental para a questão o entendimento do evento no espaço em que e como se manifesta.

Segundo Milton Santos (2013, p.38), o espaço é “linguagem e também é o meio onde a vida é tornada possível”, sendo assim, pode-se compreender que ele se organiza por meio de diferentes códigos, que influenciam e modelizam o comportamento dos indivíduos que nele vivem ou circulam. Uma vez percebido que ele é constituído por diferentes linguagens, é possível compreendê-lo também pelo seu caráter meditativo. Esse caráter se dá não só por conta da sua constituição por linguagens, mas também por conta de suas formas de representação que são capazes de produzir sentido.

Sua percepção depende de sua historicização, ou seja, sua compreensão por meio do tempo histórico, com atenção especial para o progresso nos meios de transporte e comunicação, que atuam na construção do tempo social. O espaço é onde a vida se torna possível na medida em que ele se constrói enquanto um “conjunto inseparável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberados ou não” (SANTOS, 2013, p.46), ou seja, um conjunto de produtos, que são frutos da ação humana e possuem valor social, e comportamentos interligados, ações que produzem esses objetos.

De acordo com Santos (2013, p.87), não há objeto que possa ser utilizado sem discurso, o mesmo pode ser dito em relação às ações, assim como não há possibilidade de fazer algo que não seja a partir dos objetos que nos cercam. Para o geógrafo, por meio das técnicas é possível modificar a paisagem e produzir objetos, pois elas configuram uma soma de meios sociais e instrumentais (materiais), por meio dos quais os quais o ser humano vive, produz e cria espaços (SANTOS, 2006, p.16).

Elas podem ser entendidas como elementos de explicação da sociedade (SANTOS, 2013, p.59), já que são meios para produção e transformação do espaço. É pelo uso das técnicas, percebido por meio da matéria, que se realiza a “união do espaço e do tempo” (SANTOS, 2013, p.78) pois, para o autor, ela evidencia uma história, como se fosse uma espécie de um “tempo congelado” (SANTOS, 2006, p.29). A técnica permitiria a historicização do espaço, pois revela o uso dos objetos ao longo do tempo (SANTOS, 2006. p.30).

Ferrara reconhece, a partir da leitura de Milton Santos, que o espaço é “uma categoria mutável na história do tempo” (FERRARA, 2002, p.118), pois está suscetível às transformações que podem ser produzidas pelo ser humano, mas também que ele se concretiza no tempo, pelas formas que nele surgem. Essas formas emergem pela técnica, que é utilizada pelo indivíduo para criar objetos que modificam esse espaço, por meio de construções e intervenções, ou até mesmo na forma como dividido o solo e são distribuídas as riquezas.

Para compreender melhor essas dinâmicas sociais no espaço, a pesquisadora do espaço resgata os conceitos de *fixos* e *fluxos*, que partem de concepções formuladas por Milton Santos, para que, segundo ela (FERRARA, 2002, p.119), seja possível produzir uma semiótica da cidade.

Se para Milton Santos há uma relação fundamental e inseparável entre os sistemas de objetos e sistemas de ações, sua proposta de análise sobre o espaço precisa considerar as marcas desses sistemas, sem deixar de levar em consideração que a ordem do tempo espacial – que surge do cruzamento das técnicas industriais e sociais, que produzem objetos e ações responsáveis criação e modificação do espaço –, é a ordem do tempo histórico. Para ele, os fixos (casa, fábricas, plantações, porto) comandam os fluxos, mas também são modificados no encontro com eles (SANTOS, 2013, p.156). Os fluxos também se modificam no encontro com os fixos, podem ser materiais (mensagens, mercadorias, produtos) ou não-materiais (ideias, mensagens não materializadas, ordens):

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam (SANTOS, 2006, p. 38).

Esse processo, contínuo, faz parte da reconfiguração não só do território, mas também das relações sociais, que, novamente, também impactam na forma como esse processo ocorrer. Desta maneira, de acordo com Ferrara (2002, P.119) são nas representações, fixas ou fluidas, que a cidade manifesta as suas características sociais e semióticas:

Enquanto sociais, são representações que surgem na cidade e demarcam sua inserção na História do Espaço Urbano; são as marcas das relações sociais na cidade e, alguma vezes emblematicamente, constituem o desenho que o torna singular. Enquanto semióticas, são informações/ações que se processam pela cidade, ou seja, a cidade lhes é suporte e, como tal, é estável, mas elas são múltiplas, podendo processar-se entre cidades de uma só cultura ou entre várias cidades de culturas diversas na escala do mundo (FERRARA, 2002, p.119).

Ferrara (2002, p. 122) afirma que, nesses fixos e fluxos da cidade, a semiótica do visível se encontra sujeita à complexidade das representações, e ao considerar que a cidade se constitui a partir de relações comunicativas, troca e mediação, a autora afirma que a semiótica da cidade é predominantemente visual, uma visualidade diversa pelo caráter múltiplo da cidade.

Para compreender melhor essa relação entre fixos e fluxo, é importante a introdução da definição de espacialidade. De acordo com Ferrara (apud NAKAGAWA, 2016, p.8), a “espacialidade é uma representação, uma linguagem do uso do espaço vivido”, essa representação é cultural e feita sobre o espaço, de modo que há uma apropriação desse espaço. A espacialidade se difere do espaço pois ela não se define pela abstração, do espaço pensado pela geografia, mas pela dinâmica social e cultural que constrói a representação dele (NAKAGAWA, 2016, p.8).

No livro *Design em espaços*, Ferrara (2002, p. 120) propõe uma semiótica da cidade, para que ela seja compreendida por meio das suas mediações visuais. Para que isso seja elaborado, é necessária a distinção de alguns conceitos, que permitem lidar com a complexidade do processo de leitura da cidade e suas representações.

Através da leitura de seus textos, é possível notar que dois conceitos possuem uma importância fundamental para entender a semiótica visual da cidade. São elas a visualidade e a visibilidade. Na visualidade, a imagem é a expressão que revela espacialidades, ou seja, “designar a imagem que frouxamente se insinua na constatação receptiva do visual físico e concreto das marcas fixas que referenciam a cidade e a identificam entre cidades” (FERRARA, 2002, p.120), e na visibilidade, a representação do espaço se compreende como mediação que colabora para a produção do conhecimento sobre o espaço. Tal conhecimento ocorre por meio de uma “elaboração perceptiva e reflexiva das marcas visuais que ultrapassam o recorte icônico para serem flagradas em sutis indícios que, ao se tornarem visíveis, cobram a taxa de uma reação ativa adequada à sua complexa e cambiante materialidade” (FERRARA, 2002, p.120).

Essas noções explicitam que há uma diferença entre o ver e (re)conhecer a cidade e o um ver mediado, que atua na produção de conhecimento sobre aquele espaço, para compreendê-lo. Para (FERRARA, 2002, p.120), a partir da história de cidade como construção da humanidade, é necessário rever o modo como sua visualidade é produzida para diferenciar a emergência e separação de suas marcas.

De acordo com Ferrara (2002, p.124), na proporção em que é utilizada para análise da cidade nos seus espaços de representação, “a semiótica visual estuda o que ocorre nesse espaço e, sobretudo, os signos da sua construção e dos seus

modos de produção”, como um olhar que, de forma didática, ensina a ver e ler essa cidade através das suas marcas.

Uma vez que a semiótica visual instrui sobre a maneira de ver e ler a cidade por meio de suas marcas no espaço instaladas no tempo, é necessário entender também a questão perceptiva relacionada à visibilidade. Para compreender isso, destaca-se a importância da compreensão do lugar, como espaço técnico científico descrito por Milton Santos (FERRARA, 2002, p. 126), de onde emerge a visibilidade da cidade.

É em um lugar que operam, de forma simultânea, várias técnicas integradas à um conjunto de vida em um determinado tempo (SANTOS, 2006, p.36). Ele pode ser entendido como “extensão do acontecer hegemônico ou do acontecer solidário” (SANTOS, 2013, p.33), no qual a solidariedade é entendida como a prática de tarefas em comum (SANTOS, 1996, p. 35), relacionado à configuração territorial ou relativo à norma, onde há organização e regimes de regulação.

Através da visibilidade, há a possibilidade no indivíduo de se debruçar sobre a cidade, produzindo conhecimento sobre ela, através das imagens mediadas do lugar. Desta forma, o lugar tem importância central na leitura da cidade que é feita a partir deste olhar, pois além de produzir relações entre estímulos sensíveis, ele detém a memória da cidade.

As leituras da cidade por meio das semióticas da visualidade e da visibilidade, só são possíveis a partir da compreensão da cidade como lugar onde ocorrem processos de comunicação. Em *Comunicação, mediação, interações*, Lucrécia Ferrara (2015, p.138) aborda a cidade como algo que “se define como relação comunicativa, troca, mediação e interação”, a cidade como meio comunicativo, onde há uma intensa troca mediativa e interativa.

As categorias comunicativas, mediação e interação, precisam ser bem distinguidas no processo que se desenvolve na cidade. Os conceitos não são sinônimos, se manifestam de diferentes formas. A interação não é programada, é uma possibilidade, possui complexas e inusitadas dimensões culturais (FERRARA, 2015, p.20), enquanto que a mediação é comandada por estímulos lineares, voltada aos efeitos que pode produzir, a partir de um processo massivo e de uma visão mais instrumental (FERRARA, 2015, p.20)

De forma mais compreensível, a “mediação pressupõe a intermediação entre um estado e outro, ao passo que a interação se define por uma ação que envolve diferentes interatores, que podem ser tanto sujeitos como objetos” (NAKAGAWA, 2016, p.352).

Por meio da compreensão das diferenças entre mediação e interação, enquanto categorias comunicativas da cidade, é possível pensar no modo como elas se manifestam e entender a relação comunicativa que se constrói e se desenvolve na cidade, fazendo, inclusive, sua diferenciação:

Se a cidade mediada se submete à simples descrição das configurações semióticas da imagem que sustentam sua mídia e se adaptam a uma memória visual que se constrói pela imitação e pela reiteração, a cidade interativa, ao contrário, é marcada pela diversidade momentânea de um cotidiano, frequentemente informal, mas decisivo para a definição de uma rede social e cultural que cultiva outra cidade, mais vivida do que exposta (FERRARA, 2015, p.164).

Ou seja, a cidade mediada é limitada ao acesso de uma representação, que se configura como uma parcialidade do fenômeno, na qual sua memória é construída por meio de imitação e repetição, enquanto que na interativa é possível experimentar um fenômeno, essa cidade se manifesta não só no espaço vivido, mas também nas relações sociais (FERRARA, 2015, p.158).

A partir do entendimento dessas duas formas de configuração do processo comunicativo e representativo da cidade, pode-se entender que cidade mediada se encontra no plano da crença de um plano funcional enquanto que a cidade interativa se constrói onde a experiência se sobrepõe ao hábito.

Para compreender os fenômenos que ocorrem na cidade é preciso traçar uma estratégia de investigação que possa contemplar a sua complexidade, sua relação com o espaço, uma vez que é nele onde a vida é tornada possível, e o contexto histórico no qual se insere, entendendo a construção do seu tempo social.

Logo, é necessário ir de encontro ao fenômeno e observar a manifestação no espaço onde se encontra, vivenciar a interação e sua diversidade momentânea, para assim ter condições de analisar sua relação com o lugar e com o contexto.

### **CAPÍTULO 3 - Os letterings na cidade**

Abordados os conceitos e teorias necessárias, este capítulo dedica-se à análise do fenômeno da produção de obras com lettering nas ruas da cidade de Salvador. A descoberta das obras, espalhadas pelos bairros da cidade, motivou questionamentos em relação ao que difere sua produção de forma tradicional dos novos trabalhos produzidos nas ruas: como essa técnica e os objetos que produz se relacionam com os lugares e locais de Salvador? Ou seja, como o lettering se configura na cidade? Como ele se constrói nela e a utiliza para produzir uma representação?

Segundo Lucrécia Ferrara (2002, p.12), no processo de resistência à descaracterização das cidades por meio das pressões e demandas globais, elas “partem em busca de traços peculiares que tornem possível alcançar identidades próprias e resistir”. Desta maneira, por meio da observação da presença dos letterings nas ruas, é preciso investigar se essas obras carregam traços da cultura local, na medida em que ocupam e modificam os espaços. Surge a necessidade de pensar se há possibilidade desses trabalhos atuarem como formas de resistência e de fortalecimento de traços da identidade da cidade, seja por meio da abordagem sobre movimentos artísticos locais, expressões regionais ou questões religiosas.

De acordo com Ferrara (2002, p.97), através da leitura dos trabalhos de Milton Santos, não é possível interpretar, ou se pensar no espaço, de outra forma que não seja através da experiência cotidiana. Essa experiência, que não deixa de ser localizada no tempo e no espaço, se relaciona com as criações do próprio homem (FERRARA, 2002, p.97), ou seja, dos objetos que ele é capaz de produzir. Ferrara destaca (2002, p.104), através da leitura sobre Corbusier, que a alma da cidade emana de suas manifestações, construções e traçados que fazem parte de seu acontecimento contínuo ao longo de séculos. Logo, é possível pensar que, como as construções, estruturação de ruas, avenidas, praças e largos, as obras com lettering também passam a fazer parte desse acontecer contínuo na cidade. Sendo assim, estudar a ocupação desses espaços pelas obras com lettering é também se debruçar sobre a cidade e compreender suas relações com o espaço.

Uma vez que o espaço é descrito por Milton Santos (2016, p.46) como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, é possível

compreender que o resultado das interações, que se converte na transformação do lugar, só é possível através do uso da técnica. É através dela que são criados objetos capazes de modificar e transformar o próprio espaço.

Segundo o geógrafo, (SANTOS, 2016, p.46) “a cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal, quanto substancialmente”. Na medida em que as técnicas, e os objetos que produzem, transformam o lugar e o modo de vida, esse modo de vida pode vir a propiciar o surgimento de novas técnicas e formas de modificar o espaço conforme a demanda de novas necessidades.

É por conta disso, que para Santos (2016, p.57), as técnicas são dados explicativos do espaço e da sociedade, mas não sozinhas, de forma isolada, é preciso observar e entender seu emprego, contexto de aplicação e as relações de produção envolvidas. O Lettering, enquanto uma técnica de criação com letras, vem sendo usada para criar objetos que resultam na modificação dos espaços que ocupa, em vista disso, se faz necessário o entendimento de como ele se constrói e de que maneira ocupa esses espaços.

Uma vez que, “não é possível fazer nada sem os objetos que nos cercam” (SANTOS, 2013, p.103), faz-se necessário conhecer não só esses objetos, mas técnicas e ações humanas que o produzem. Desta maneira será possível iniciar um trabalho de compreensão do espaço e suas transformações.

### *3.1. Processo de visita e registro das obras*

Como dito anteriormente, uma das primeiras formas de contato com o trabalho feito a partir do lettering nas ruas foram através das redes sociais, principalmente pelo Instagram. Por meio dele, foi possível construir um planejamento para então ir ao encontro das obras em cada bairro. O contato e a ida em cada localidade foi de fundamental importância, não apenas para observação e registros das obras, mas também do entorno, do espaço no qual foram construídas, para entender como se organizam.

Segundo Milton Santos (2013, p.154), em sua abordagem de estudo sobre o espaço, é preciso ter em mente que se lida apenas com o pedaço do todo, uma fração, na qual existem diferentes temporalidades envolvidas. Para ele “qualquer



que seja a divisão do espaço, observamos o uso não homogêneo do tempo” (SANTOS, 2013, p.154). Esses espaços possuem formas de organização, construções e modificações diversas que se dão longo do tempo. A configuração territorial, a divisão e as formas de utilização do espaço se fazem ao longo da história, fruto do que é produzido pelos seres humanos (SANTOS, 2013, p.106).

Uma das propostas de análise evidenciadas por Santos (2013, p.155) privilegia o destaque das relações entre fixos e fluxos para tentar compreender essas dinâmicas. Logo, foi preciso não só abarcar os letterings, mas os espaços que ocupam e que tem potencialidade para de relacionar. Foi considerado no processo de visita às obras não só os trabalhos, mas as superfícies que ocupam, o lugar, a divisão territorial e as formas de ocupação do espaço pela população.

Através do perfil no Instagram dos artistas Rafael Ribeiro, conhecido como Tipografite, e Eder Muniz, ou Calangos, foi possível mapear as obras, saber sua localização e período no qual foi construída, de forma que fosse estruturada uma logística que permitisse seu acesso pessoalmente, já que haviam envolvidas questões de mobilidade e segurança.

Foram acessados os trabalhos nos bairros da Pituba, Rio Vermelho, Calçada, Lapa e Barris, além da localidade da Praia de Ipitanga, que se divide entre Lauro de Freitas, cidade da Região Metropolitana, e Salvador. como é possível observar na figura abaixo (fig.10), nos nomes destacados em vermelho.



Figura 10 - Mapa das obras visitadas. Fonte: Google Maps.

O processo de visita às obras nos bairros levou cerca de três semanas, devido à dificuldade de acesso e ao distanciamento entre eles. Entre as dificuldades, houve ainda o ajuste à rotina de aulas e atividades de estágio. Alguns trabalhos dos artistas não foram mais encontrados, pois foram cobertos por grafites ou pelas pinturas dos muros e paredes. Em algumas ocasiões, houve também a substituição por novos os letterings, produzidos pelos mesmos artistas.

Infelizmente, não foi possível revisitar os letterings posteriormente, devido à pandemia de Covid-19, pois, além de medidas tomadas pela prefeitura, que consistiam no fechamento de alguns bairros para evitar o crescimento dos índices de contágio, o deslocamento até esses locais também representava um risco à saúde.

### 3.2. Categorias de Análise

No período em que foram fotografadas as obras, buscou-se observar e registrar também os muros e os espaços nos quais foram construídas, ruas, avenidas, praia e estação de transportes. Foi relevante também o ato de observar e circular pela região, permitindo a descoberta de novas obras e a dinâmicas de utilização dos espaços que ocupavam. Esse processo evidenciou a complexidade do

fenômeno, dessa maneira, foi necessária a busca por abordagens e conceitos que permitissem a compreensão da relação entre os letterings e os espaços da cidade.

Para a Ferrara (2002, p.12), “enquanto domínio empírico, a cidade se deixa observar para permitir a legibilidade das suas manifestações”, já enquanto domínio da representação “ela se faz visível através dos signos que concretizam sua imagem e identificam sua existência social” (FERRARA, 2002, p.12). Ou seja, para compreender melhor a cidade, além da instância da experiência imediata, é preciso analisar as formas como ela se organiza e se apresenta enquanto mediação entre nós e o espaço, enquanto representação. Desta maneira, entender de que forma se organizam as estruturas que permitem sua construção de sentido é extremamente necessário, já que ela se faz visível através de signos.

Segundo Regiane Nakagawa (2009, p.2), a cidade, construída como espaço próprio, constitui uma extensão do próprio homem, já que por meio dela o homem se duplica ou representa a si mesmo enquanto algo “organizado”, ordenado. Desta forma, a cidade “constitui a parte do universo dotada de cultura para um determinado grupo” (NAKAGAWA, 2009, p.2). É por meio das suas diferentes representações e construções sógnicas ao longo da história que o espaço deixa de ser apenas um conjunto contínuo e abstrato e ganha concretude, se tornando passível de ser apreendido pelos indivíduos (NAKAGAWA, 2009, p.2).

Tomando como pressuposto a materialidade sógnica do espaço, como observa Nakagawa (2009, p.3), é necessário trazer à abordagem as categorias relativas à “estrutura da aparência sógnica do espaço”, elencadas por Lucrecia Ferrara (2007, p. 4), a espacialidade, a visualidade e a comunicabilidade, a partir das quais tenta-se compreender de forma o espaço é construído e de que maneira é possível conhecê-lo.

Também se faz necessário destacar a relevância de algumas noções relevantes para o estudo do espaço nesta análise, já que se constituem como suas formas básicas de inscrição. São elas a proporção, construção e reprodução, abordadas por Ferrara em seu livro Espaços Comunicantes (FERRARA, 2007). A primeira na relação entre forma e posição, perspectiva, proporcionalidade e linearidade das partes que compõem a obra, a segunda no exame simultâneo das partes constituem uma representação, revelando “volumes, formas, movimento e luz” (NAKAGAWA, 2009, p.3), e elucidando o processo de construção do espaço. A

terceira redimensiona o entendimento do espaço atrelado à reprodução técnica em larga escala e o deslocamento.

Segundo Regiane Nakagawa (2009, p.4), os princípios construtivos do espaço são constituído pela manifestação dessas três características, que por meio da atribuição de materialidade concede a ele uma espacialidade única. Sendo assim, a abstração do espaço se confronta com a espacialidade e sua concretude, uma materialidade com capacidade para produzir significado nesse mesmo espaço (Nakagawa, 2009, p.4).

Reconhecer a importância de compreender as representações do espaço é, segundo Ferrara (2002, p.97), a de atingir as razões e os motivos que impulsionam os seres humanos a uma forma de vida partilhada e coletiva. Em meio a essa tentativa de entender como essa materialidade se organiza sobre espaço, e como gera sentido sobre ele, algumas estratégias de abordagem de estudo foram fundamentais, a exemplo da Deriva. A Deriva se apresenta enquanto uma estratégia metodológica que ajuda a flagrar as manifestações urbanas, sejam elas previstas e programadas, ou imprevistas e informais (FERRARA, 2015, p.166).

Como citado anteriormente, a essa estratégia foi abordada pelo movimento situacionista e seu líder, Guy Debord, em 1958 (FERRARA, 2015, p.166). A Deriva se opõe à uma noção de uma viagem ou simples passeio (AREND et al, 2017, p.4), pois busca a compreensão de uma lógica espacial e das suas estruturas, que emergem por meio das suas representações (AREND et al, 2017, p.2). Segundo Arend et al. (2017, p.4), a abordagem exploratória da Teoria da Deriva, trazida pela Internacional Situacionista, em 1958, propõe a “renúncia a qualquer motivação para o ato de deslocar-se, reivindicando a apropriação do espaço criando nele situações com o intuito de transformar o cotidiano convergindo a um ‘urbanismo unitário’”.

Para Arend et al. (2017, p.4), o que os situacionistas sugerem consiste no “deixar-se levar pelas solicitações do próprio ambiente”, sem determinações prévias, valorizando a experiência no espaço, logo se propõe que há a existência de um “relevo psicogeográfico” nas cidades (AREND et al, 2017, p.4).

Para Gonçalves (2019, p.101), as primeiras propostas sobre Psicogeografia e Deriva realmente aparecem na revista *Potlatch*, publicada pela Internacional Letrista, movimento que antecedeu e influenciou a Internacional Situacionista. Essas proposições se tornaram essenciais para os grupos, nas suas abordagens de textos

e relatos, além da prática exploratória da cidade nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta.

Enquanto prática e teoria, a psicogeografia foi, para letristas e situacionistas, um “estudo dos efeitos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (JACQUES apud GONÇALVES, 2019, p.102), logo, é possível entender que por meio da Deriva, os letristas e situacionistas investigavam a cidade e maneira com a qual suas construções e sua organização poderiam influenciar no comportamento das pessoas que viviam e circulavam por aqueles espaços.

Para Gonçalves (2019, p.102), a psicogeografia consiste em uma tentativa de mobilizar certos conhecimentos críticos sobre a cidade, pelo plano do vivido, assim ela era percorrida na tentativa de compreender consequências do planejamento urbano. A psicogeografia era, também, uma resposta ao funcionalismo e a imposição de uma concepção de cidade, por isso buscava-se um contraponto (GONÇALVES, 2019, p.102), evidenciando seus equívocos e suas consequências na maneira com a qual os indivíduos poderiam ou não usufruir da cidade.

Tomando em consideração que a materialidade produz sentido e representações no espaço, a partir dos quais se desenvolve e se manifesta a cultura, não se pode deixar de lado as ideias acerca da tecnosfera e psicofera, abordados por Milton Santos, muito menos das noções sobre lugar e não lugar, presentes também em Marc Augé, na tentativa de estabelecimento de uma relação entre os letterings e os espaços nos quais foram construídos.

Também foram analisados, na relação entre os letterings e o espaço, aspectos de sua construção técnica e sua configuração visual, sendo relevantes não só questões sobre o desenho da letra e de outros elementos presentes na obra, mas também das formas de representação de pensamento nela expressas. A partir disso, são importantes os conceitos desenvolvidos por Flusser para a análise em questão.

Tomando essas considerações, acerca da abordagem dada ao fenômeno, após os processos de levantamento bibliográfico e visita aos locais que abrigam as obras, foi possível pensar em quatro hipóteses que pudessem servir de explicação ao fenômeno observado:

1. A cidade é utilizada apenas como um suporte, de caráter transmissivo, uma tela para os artistas que realizem as intervenções e sejam vistos com maior frequências;
2. Os letterings dialogam com o cenário que ocupam, gerando uma tridimensionalidade na obra, na tentativa de uma lugarização pela relação entre a obra e o contexto;
3. Na construção das obras as formas de expressão do pensamento linear são trabalhadas em convergência com o pensamento em superfície, através do uso da escrita atrelado ao desenho e pintura;
4. As obras abarcam fragmentos de diferentes textos culturais, seja por meio do uso de várias técnicas, ou da abordagem de diversas referências.

Desta forma, trataremos a seguir as hipóteses levantadas aqui, através da análise das obras mapeadas no território soteropolitano por meio das categorias elencadas neste trabalho.

### *3.3. A cidade como suporte*

Uma das hipóteses, que surgiu a partir da observação das obras, foi de que a cidade pudesse funcionar apenas como suporte para as obras dos artistas que trabalham com lettering, como se fosse uma grande tela que permitisse maior espaço para pintura e maior exponibilidade da obra. Essa hipótese implica diretamente em questões de intencionalidade da obra, ou seja, é possível que não haja necessariamente uma relação entre os trabalhos com lettering e os aspectos do espaço que ocupa.

A escolhas dos artistas, que levam à criação dos letterings nesses espaços, poderiam ser orientadas por diferentes aspectos em relação à posição da cidade apenas como suporte. Aqui, entende-se como suporte uma estrutura física e simbólica que permite a sustentação e ampara o objeto criado por meio da técnica. Entre os aspectos, pode-se pensar na disponibilidade de área adequada para produção das artes (ruas, muros ou paredes) e do grau de visibilidade que a obra, e consequentemente o artista, podem alcançar a partir do local onde foi feita.

Para compreender melhor estas questões, é preciso relembrar da importância do lugar e do local para Milton Santos. Para ele, é no lugar (2006, p.36) onde operam, de forma simultânea, técnicas integradas à um conjunto de vida em um certo tempo. Nele há a dominância da psicosfera, que é entendida como um modo de vida de uma época, ou seu espírito, referindo-se a um conjunto de crenças, hábitos, linguagem e um sistema de trabalho (KAHIL, 2010, p.477). É nesse lugar que emerge a visibilidade da cidade (FERRARA, 2002, p. 126).

Por meio da visibilidade há possibilidade do indivíduo produzir conhecimento sobre a cidade, se debruçando sobre ela, através das imagens mediadas do lugar. Sua importância é central na leitura da cidade, que é feita a partir deste olhar sobre ela, pois não só produz estímulos sensíveis, mas detém a memória dela.

Muito embora, tratando-se da possibilidade da utilização da cidade tratada apenas como um suporte, é necessário destacar a relevância de uma relação não com o lugar, mas com a ordem do local, onde há uma dominância maior da racionalidade, conseqüentemente, da tecnosfera, caracterizada pela sua materialidade (SANTOS, 2013, p.80).

As categorias da tecnosfera e psicosfera foram tratadas por Milton Santos (2013, p.81) como opostas e complementares, já que para ele a psicosfera é capaz de criar condições sociais para aceitação da tecnosfera. Enquanto a tecnosfera se configura como resultado de uma artificialização do meio ambiente, na qual a esfera natural vem sendo substituída por uma esfera técnica, a psicosfera resulta de “crenças, desejos, vontades e hábitos que inspiram comportamentos” (SANTOS, 2013, p.30) sejam eles filosóficos ou práticos.

Logo, é possível pensar que, com o domínio da tecnosfera nesses espaços, há uma inclinação maior para uma intencionalidade no processo de escolha dos objetos, cuja localização está mais inclinada para a funcionalidade e uma ação racional (SANTOS, 2010, p.31), o que, segundo Milton Santos (2010, p.31), implica em uma matematização não só do espaço, mas também vida social, na qual os objetos podem ser criados com intenções e objetivos prévios de produzir resultados precisos e esperados (SANTOS, 2013, p.107) em congruência com os valores atrelados ao espaço que ocupam.

Pensando nisso, é importante destacar a importância do espaço simbólico nesse contexto. Para Ferrara, ele surge nos espaços urbanos próximos aos

“grandes centros de decisão econômica, empresarial e administrativa” (2002, p.25), essa seria a caracterização da imagem global na cidade, onde seus significados são de ordem comunicativa de natureza meramente transmissiva, ou seja, que o impacto visual desse espaço é pensado de modo que possa reproduzir determinados valores, valores persuasivos e atrelados ao mercado, ao consumo e aos valores hegemônicos (2002, p.25), indicando uma dominância da tecnosfera.

Segundo Lucrécia (2002, p.26), o caráter persuasivo do espaço simbólico parece aproximá-lo do não-lugar, termo que foi criado por Marg Augé para tratar do “espaço da supermodernidade que se opõe ao lugar antropológico e simbólico.” Para Sá (2014, p. 210), os “não lugares” permitem, de um lado, uma vasta circulação não só de indivíduos, mas também de coisas e imagens em um único espaço, e de outro a possibilidade da transformação do mundo em um espetáculo, cujas relações são mantidas por meio das imagens.

De acordo com Marc Augé (1994, p.36), os não-lugares podem ser instalações voltadas ao suprimento das necessidades de rápida circulação de pessoas e bens, como estruturas rodoviárias e aeroportos, assim como os meios de transporte e grandes centros comerciais. Diferentemente do lugar, que possui uma definição marcada pelos valores identitários, relacionais e históricos, o espaço tomado por não lugar não pode se definir por essas relações (AUGÉ, 1994, p.73), assim como o espaço simbólico, ele está marcado pela predominância da tecnosfera e pela expressão de valores hegemônicos.

Partindo dessas concepções, foi preciso pensar na relação dos letterings com o espaço na tentativa de identificar e compreender se essa dinâmica se dava a partir do lugar ou não, na predominância da psicosfera ou tecnosfera.

As obras foram encontradas em diferentes bairros, alguns deles mais próximos ao centro, em meio a espaços ocupados estabelecimentos comerciais e estruturas voltadas ao transporte rápido na capital, mais precisamente na região da Lapa, em Salvador. O primeiro deles foi localizado na parte subterrânea da estação rodoviária da Lapa, que passou a ser chamada de Nova Lapa após um processo de reforma e requalificação em 2016.

O espaço com o primeiro lettering identificado havia sido cedido pela administração da estação. Próximo à entrada dos ônibus há grafites com ilustrações de flores e plantas, enquanto nas pilastras da parte interna podem ser encontradas



pinturas de personalidades negras, fruto do Projeto Mais Grafite, em novembro de 2017. O lettering encontrado está presente em uma das paredes próximo à saída para a parte externa, com referência à organização Médicos sem Fronteiras (fig.11).



*Figura 11 - Lettering Médicos Sem Fronteiras. Fonte: fotografia da autora*

Ao caminhar para a parte superior externa da estação foi possível identificar outro trabalho, executado pelos mesmos autores, Calangos e Tipografite, dessa vez fazendo referência à uma marca de doces chamada Icekiss, para uma campanha publicitária intitulada Fora Mesmice (fig.12).

O primeiro trabalho foi identificado devido à rotina e constante deslocamento pelo local, enquanto o segundo foi encontrado no processo de pesquisa para construção deste trabalho, na tentativa de seguir a abordagem exploratória da Deriva.



Figura 12 - Movimento Fora Mesmice. Fonte: fotografia da autora

Pode-se notar que as obras foram feitas em locais com maior circulação de pessoas, mais próximos à região de comércio, onde há lojas e pontos comerciais, e perto da área de embarque e desembarque dos usuários do sistema de transporte, por onde passavam diariamente cerca de 400 mil pessoas, antes da pandemia do Covid-19. Um local com marcas do não lugar descrito por Augé (1994, p.73), uma construção voltada ao comércio e à importância de suprir necessidades de rápida circulação.

Esse local foi construído com um determinado padrão estrutural para atender necessidades comerciais e de locomoção, de forma que esse processo estivesse em congruência com interesses e valores hegemônicos, muito semelhante ao processo descrito por Lucrécia (2002) referente ao espaço simbólico, no qual suas construções e impacto visual são pensados para que seja possível a reprodução de valores persuasivos e atrelados ao mercado e consumo. Não há fortes relação com valores e usos comunitários, no sentido de estabelecimento de uma história com processos de identificação e atribuição de questões identitárias ao espaço, diferente disso, o local ocupado havia passado recentemente por uma reforma para que pudesse, não só melhorar sua estrutura física, mas atender também à padrões estéticos atribuídos à essas formas de uso do espaço.

A presença de sinalizações, a estruturação do espaço através da padronização de corredores, adequação de elevadores, boxes para lojistas e espaços para anúncios publicitários ressaltam a dominância da tecnosfera no local, não só no processo de artificialização do ambiente, mas na criação de uma estrutura que possa refletir a prevalência de valores hegemônicos e atrelados ao consumo.

Ambos os letterings divulgam ações, enquanto um se volta ao consumo de mercadorias, o outro faz referência a uma organização internacional que atua na promoção de saúde. No entanto, é possível perceber que o primeiro parece se adequar mais aos valores expressos na materialidade do espaço, voltado ao incentivo à aquisição de uma mercadoria, que pode ser comprada no local e em diversos pontos da cidade, mas faz isso através de um discurso que tenta colocar esse produto como algo novo e original, como um movimento “fora mesmice”, utilizando-se de uma técnica que resulta na criação de caracteres de forma exclusiva na construção de sua peça publicitária.

A obra em referência à organização Médicos sem Fronteiras foi feita durante uma série de eventos denominada de Conexões MSF, em 2017. O projeto visava homenagear os profissionais que atuam em mais de 70 países, na tentativa de atender aqueles que não possuem acesso adequado a serviços de saúde.

Segundo os artistas que criaram o painel, Eder Muniz e Rafael Ribeiro, houve uma investida no intuito de resgatar, através da obra, uma ligação também com a medicina indígena, por meio do uso de produtos naturais em processos de cura e do tratamento de forma mais humanizada. Essas questões se refletem nos elementos ao redor do lettering, com a pintura de folhas e animais, e na figura central de um ser que possui parte do corpo com forma humana e uma cabeça de pássaro, que através de seu toque ilumina um indivíduo, parecendo simbolizar seu processo de cura.

O toque está envolto pelas palavras “generosidade, esperança, amar, independência, cuidar, igualdade e um”, posicionadas de forma cíclica e com transições de cores, do amarelo para o verde, enquanto encontra outros elementos de traços caligráficos. O conjunto parece relacionar os termos com o processo de cura, que se ramifica por meio dos traços e se expandem por toda obra, quando próximo a fauna os traços estão na cor verde, nas bordas sua tonalidade varia para o roxo.

O uso das cores vibrantes e a presença da representação de elementos da natureza já são características conhecidas do trabalho de Eder Muniz, da mesma forma o desenho das letras com traços que remetem à tipografia gótica está presente em muitas das obras de Rafael Ribeiro. Nos dois trabalhos, podem ser vistos esses elementos, mas utilizados para a representação de diferentes ideias.

Como dito anteriormente, enquanto uma obra cumpre papel de anúncio publicitário de uma marca de doces, outra promove a ação social de uma organização internacional, da mesma forma, ambas são construídas nesses locais, em meio a uma estação rodoviária, contribuindo para um processo de divulgação. O que parece acontecer é a tentativa de situar as obras em um espaço que pudesse lhes garantir uma maior exponibilidade, para que pudessem ser vistas com mais frequência por um grande número de pessoas que acessam esse local em busca dos serviços nele ofertados. Desta forma, os letterings na Lapa revelam sua relação com a cidade empregada como suporte, como um canal para propagação de informações que estabelece um processo comunicativo de caráter meramente transmissivo, no qual predomina a relação de mediativa.

Outro trabalho do artista Rafael Ribeiro, na Praia de Ipitanga, também levanta o questionamento sobre estar situado em um lugar ou local. O lettering pode ser encontrado em frente a um trecho da praia muito frequentado por banhistas, surfistas e turistas, no muro de um estabelecimento que funciona como pousada. O lettering (fig. 13) retrata uma gíria muito utilizada para se referir a Salvador, “Salcity”, em um espaço que se divide entre território da capital baiana e parte de um bairro em Lauro de Freitas, cidade vizinha.



*Fig. 13: Lettering Tipografite- Salcity. Fotografia da autora.*

A obra traz a imagem de um rosto feminino, com cabelos ao vento, entre folhagens que contrastam com um fundo azul. O lettering, na cor branca, possui traços característicos de pinceladas rápidas e se sobrepõe ao resto da obra. O termo escrito, Salcity, é a junção das palavras “Salvador” e “city”, cidade em inglês, embora alguns defendam que “Sal” também possa fazer referência à água do mar e ao fato da capital baiana ser uma cidade costeira.

O artista Rafael Ribeiro já havia realizado outro trabalho no local, no qual havia escrito a palavra “Aloha” (fig.14), que além de ser conhecida como uma saudação havaiana, também é utilizada para representar um estado de espírito (REPÓRTER, 2014, p.1), de equilíbrio, paz e amor. Essa palavra costuma fazer parte do vocabulário dos surfistas e, no lettering, seu desenho remete ao movimento das águas de encontro ao vento, com gotas que escorrem das letras.





*Fig.14: Lettering Tipografite- Aloha. Fotografia de Rafael Ribeiro*

Apesar das dúvidas acerca do pertencimento territorial entre as duas cidades, os trabalhos foram situados na Alameda Cabo Frio, que ainda faz parte do território soteropolitano, último trecho ao norte da orla de Salvador, fazendo fronteira com Lauro de Freitas. Há alguns anos, o espaço abrigava as últimas barracas de praia da cidade, depois do processo de demolição para reestruturação da orla marítima. Muitos banhistas migraram para esta praia em busca dos pontos de comercialização de comidas e bebidas em faixa de areia, até que todas as barracas fossem finalmente desapropriadas, em 2011.

Apesar do espaço não abrigar mais a mesma quantidade de pontos comerciais, algumas barracas sobreviveram e migraram como bares e restaurantes para edificações em frente à praia. O local costuma ser frequentado por famílias com crianças, pois durante a maré baixa formam-se piscinas naturais cercadas de corais, já na maré alta, o espaço torna-se atrativo para jovens e adultos praticantes de surfe, além de se tornar ainda é cenário para campeonatos na região.

Os letterings lá encontrados não aparentavam alguma relação com fins comerciais, nem com outras instituições, apesar de feitos sobre o muro de uma pousada. As obras parecem representar uma conexão com elementos que dão

notoriedade ao local, elementos esses que estão intrinsecamente ligados à praia, não só em sua paisagem natural, água, areia, vento, vegetação, mas também através de termos que fazem parte do repertório dos grupos que frequentam o espaço, sendo eles relacionados à prática do surfe e à cultura soteropolitana.

Na escrita estilizada do "aloha", a presença dos traços mais arredondados, do desenho com aspecto mais orgânico, simulando a inscrição da palavra com água, e da tonalidade do fundo semelhante à areia traz o que parece ser uma conexão entre um estilo de vida e um estado de espírito que remete à relação dos indivíduos com a praia. Posteriormente, com a cobertura desse lettering, realizada pelo mesmo artista, a presença de elementos que remetem à praia continuam sendo representados, porém com um termo relativo ao sentimento de pertencimento não só local, mas referente à cidade de Salvador, o "Salcity". Este termo ganha ainda mais relevância nessa relação quando associado à sua presença em uma região de fronteira, na qual a praia se divide entre duas cidades, se estendendo da capital para a região soteropolitana.

Embora a descrição possa suscitar que há, nesse contexto, uma relação da obra com o lugar, atrelada a valores de uma determinada comunidade, na qual não parece de destacar nenhuma relação de dominância da tecnosfera, o espaço no qual a obra é construída é um famoso e importante ponto da cidade de Salvador, conhecido como ponto turístico e frequentado para fins de lazer. Vale lembrar que ele passou por reestruturação e retirada de barracas de praia que passaram a não corresponder mais com um padrão imposto pela à orla turística da cidade.

Seria então, a presença dos trabalhos do artista nesse local, feitos de forma estratégica para alcançar uma maior exponibilidade? Há esta possibilidade, uma vez que suas obras colocam-se quase em uma relação de cartão postal junto ao cenário que busca contemplar, relacionando os letterings com elementos da cultura local para que haja uma associação de seu trabalho com o espaço ocupado por ela.

Não foi possível saber se o muro pintado por Rafael Ribeiro foi cedido à ele de forma voluntária para a realização das obras, uma vez que o artista não apresentou resposta frente às tentativas de contato para realização deste trabalho, logo não foi levado em conta, nesta análise, se há alguma outra relação do artista com o espaço escolhido para a criação do lettering.

No entanto, a obra está abrigada em um espaço que costumava ser dominado por atividades econômicas voltadas para o lazer e turismo, no qual a paisagem natural foi modificada pelo homem para a construção de uma estrutura, barracas de praia, lojas e pousadas, que abrigasse e desse continuidade às atividades comerciais no local, processo que remete ao conceito de “território iluminado”, utilizado por Milton Santos (ETGES; CARISSIMI, 2014, p.45) para denominar porções territoriais que possuem uma maior densidade técnica e informacional, atraindo mais atividades econômicas.

Mesmo após a reestruturação do espaço e as novas normas impostas pela prefeitura, a Praia de Ipitanga continua sendo frequentada por banhistas, turistas e surfistas. A dinâmica de ocupação do litoral que antes também baseava-se na atividade dos barraqueiros, hoje dispõe de mesas, sombreros e cadeiras padronizados pela prefeitura ou por empresas que fabricam e fornecem bebidas aos vendedores ambulantes.

As atividades desenvolvidas no local movimentam um grande fluxo de pessoas, o que possibilita uma maior exponibilidade do espaço, e conseqüentemente do trabalho do artista Rafael Ribeiro. Sua obra passa a ser mais vista, fotografada e compartilhada, ganhando uma maior amplitude, ainda mais para o público frequentador do local, que pode identificar nela valores que correspondam aos seus estilos de vida.

Desta forma, é possível inferir que pode haver uma estratégia de escolha dos espaços para elaboração de obras com lettering, seja ele voltado para divulgação de produtos, organizações ou do trabalho do próprio artista. A ocupação de espaços que se configuram como território iluminado, ou não lugar, implicam em uma maior exponibilidade, que pode se converter posteriormente em reconhecimento e lucro, seja no aumento de vendas de doces, no crescimento de doações para a organização Médicos Sem Fronteiras, ou na divulgação do trabalho dos artistas.

#### *3.4. A lugarização pela relação entre a obra e o contexto*

Durante o processo de busca e visita ao letterings nas ruas de Salvador, foi possível observar que havia uma relação não só com a expressão de determinados



valores econômicos ou culturais na obra, mas também com a configuração física do espaço, com sua materialidade.

Uma vez que se considera a existência de uma relação de consonância entre valores das obras e dos espaços que ocupam, é necessário pensar de que forma isso é construído para que os letterings possam se relacionar também com a materialidade do espaço, como os elementos que compõem as obras se relacionam com seu entorno.

Uma das obras que suscitou essa questão pode ser encontrada no bairro do Rio Vermelho, na Rua Conselheiro Pedro Luiz. Nela (fig.15) é possível reconhecer a presença de um lettering, com o desenho da palavra “Kirimurê”, acompanhado de uma figura humana, cercada de folhas, pássaros e padrões geométricos.



*Figura 15- Kirimurê. Fonte: fotografia da autora*

O termo Kirimurê surge da lenda Tupinambá que explica o surgimento do território atualmente conhecido como Baía de Todos os Santos. A lenda conta a história de um pássaro branco, vindo do centro do universo, que após voar de forma exaustiva caiu no território tupinambá, sua queda abriu um espaço que foi ocupado pelas águas do mar, formando assim uma baía.

A obra, dos artistas Rafael Ribeiro, Eder Muniz e Luiz Gusta, busca homenagear esta lenda, como foi explicitado no perfil do instagram Tipografite (fig.16).

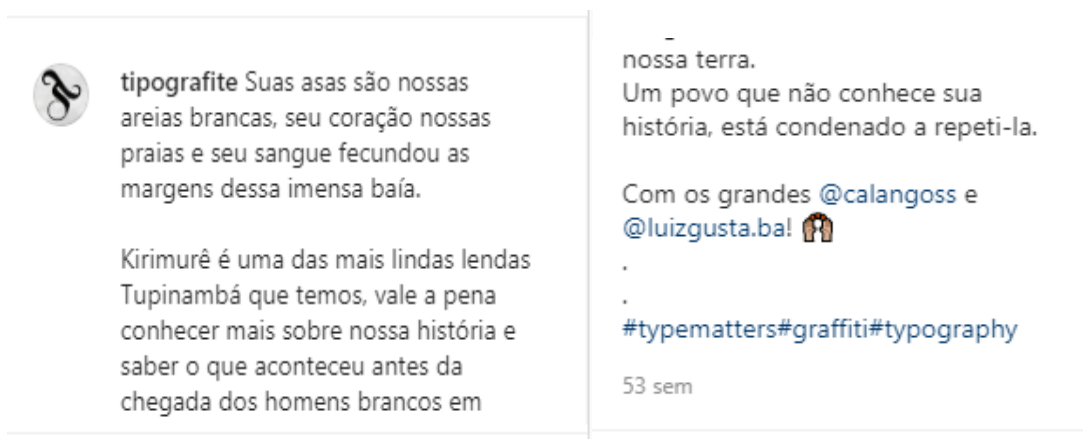


Figura 16-Post do Tipografite no Instagram. Fonte:Instagram @tipografite<sup>6</sup>

A figura humana pintada ao centro parece representar um nativo tupinambá, ele se encontra cercado por elementos da natureza e padrões geométricos que remetem às pinturas elaboradas por sua tribo. Traços desses padrões também podem ser identificados na inscrição da palavra Kirimurê, colocada ao redor do desenho central, contrastando com as tonalidades de azul que estão presentes em quase toda a obra.

O lettering parece emoldurar a imagem do índio, assim como desenho dos pássaros, direcionando o olhar para uma relação que se estende além do muro, revelando uma continuidade por meio da vegetação que se encontra atrás dele. Quando correlacionado à copa da árvore, a obra alcança uma tridimensionalidade através da associação de seus elementos gráficos com outros componentes do espaço que ocupa, construindo e reforçando sentidos através da relação com o lugar e seus componentes culturais e materiais. A presença do desenho de plantas ao redor do lettering, e de outros elementos relativos à natureza, a exemplo dos pássaros, preparam o olhar para identificação da relação entre a obra e a árvore, favorecendo a percepção de relevo.

A temática da obra também favorece sua relação de associação com copa, uma vez que trata de uma lenda indígena local sobre o surgimento de um cenário

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B0TH6F9Fxsx/>>.

natural e fértil. Essa relação fortalece o argumento e intencionalidade do artista em oferecer uma homenagem não só à lenda Tupinambá, mas sua relação com a natureza e com lugar.

A obra Kirmurê foi encontrada em um espaço que parece anteceder o que pode ser entendido como território iluminado do Rio Vermelho, ela está presente em uma das ruas que dá acesso ao bairro e faz sua ligação com a Av. Vasco da Gama. O bairro é famoso por abrigar parte da boemia da cidade de Salvador, repleto de bares, hotéis, pousadas, restaurantes e casas de show, sua região mais frequentada está disposta pela faixa da orla, mais próximo à praia e ao famoso Largo da Mariquita.

Mais afastada da área que abriga as atividades econômicas de maior relevância na região, é possível pensar em um espaço com maior dominância da psicofera, no qual a construção no lettering se relaciona com a transmissão de valores voltados às raízes da cultura local, com ênfase na herança indígena tupinambá, e da preservação de sua identidade e história no território baiano.

A relação entre a obra e seu entorno, através vinculação do objeto à parte da paisagem, ajuda a reforçar a ideia de uma maior integração entre ela e seus valores com o espaço que ocupa, para que possa ser qualificado por ele e se lugarizar. Para Milton Santos (2013, p.94) sistemas de objetos influenciam sistemas de ações, e sistemas de ações influenciam sistemas de objetos, então é através suas interações e soma que se dá o espaço total.

Os objetos que fazem parte desses sistemas possuem um discurso, que, segundo Santos (2013, p.98), vem de sua estrutura interna e reflete sua funcionalidade. Logo, é possível entender que a obra revela e constrói um discurso, de exaltação e preservação da herança da cultura indígena tupinambá, que se constrói na obra não só através das ilustrações e do desenho da letra no lettering, mas também na sua relação com o espaço ocupado.

É possível enxergar essa relação, de tridimensionalização da obra a partir de sua associação com elementos do espaço que se encontra, em outros trabalhos com uso da técnica do lettering na cidade de Salvador. O mural "Salcity", tratado anteriormente, também possui um vínculo com características físicas do espaço que permitem a percepção de uma tridimensionalidade na obra.

O azul, predominante ao fundo da obra, parece apresentar-se em uma relação de complementaridade com o cenário local, em uma tonalidade se que aproxima com a do mar e do céu em dias ensolarados. O lettering (figs.17, 18 e 19), com pinceladas mais fortes e inclinadas em oposição à praia, juntamente com o desenho dos cabelos da figura feminina presente na obra, parecem se relacionar também com a do movimento do vento na praia. E ainda é possível identificar o desenho de algumas plantas, na base do muro, que coincidem com a presença de vegetação encontrada no espaço, que reforçam sua relação com a obra.



*Figuras 17, 18 e 19 -Elementos do lettering Salcity. Fonte: fotografia da autora*

Muito embora se trate de um diferente conjunto de valores representados por meio do lettering, com relação ao exemplo anterior, é perceptível que a associação

de seus elementos com o espaço ao redor favorece o processo de integração da obra com o contexto, ou seja, sua percepção de maneira tridimensional permite que os valores do objeto sejam mais facilmente vinculados com o espaço que ocupa, assim como os do espaço atribuídos ao objeto.

Dessa maneira, é importante resgatar a relevância da observação da relação de proporção (NAKAGAWA, 2009, p.3) da obra no espaço, enquanto o lettering kirimurê se dispõe como uma moldura para a figura indígena central, permitindo que o olhar se estenda também verticalmente, em direção à copa da árvore, aqui, em Salcity, o movimento e a luz trabalhados na pintura direcionam o olhar horizontalmente, o que leva a uma associação com a praia e a brisa no mar.

Esse processo leva à reflexão da técnica do lettering enquanto caminho para criações únicas, que, diferente da reprodução técnica em larga escala, permite a possibilidade de se estabelecer relações singulares com os ambientes que ocupam.

### *3.5. Convergência entre linha e superfície*

Além da relação dos lettering com valores locais, para a produção de visualidade que lhe permita o ganho de maior reconhecimento, e da integração com elementos do espaço, provocando uma associação com tridimensionalidade, notou-se que havia outra relação relevante no processo de construção das obras. Os trabalhos com uso do lettering, apesar das suas diferentes formas, possuem em comum um exercício de desenho das letras, para criação de um design único, aliando uma estrutura de traços, cores e formas que se relacionam com o conteúdo representado no texto escrito. Desta maneira, reconhece-se a estreita relação entre desenho e conteúdo escrito.

Pensando assim, foi possível reconhecer que nas obras encontradas na cidade de Salvador havia uma convergência entre as formas de representação do pensamento linear e do pensamento em superfície, não só pelo uso da escrita e pelo trabalho de ilustração, mas pela forma na qual os dois se integram para a construção de uma obra, a partir de uma estratégia que permite a união de elementos gráficos para a representação de ideias e valores específicos. A integração do uso das duas formas de pensamento, linear e em superfície, implica em uma leitura que envolva a compreensão das duas formas de representação, um olhar modelizado que permita



a compreensão da obra, para que seja possível ler seus sistemas de signos que se baseiam em outras organizações, como aponta Machado (2012, p.5).

Como abordado no primeiro capítulo, a técnica de criação com lettering permite que haja uma maior liberdade de manipulação das letras, sendo integradas a outros elementos visuais a partir da imaginação do autor, assim como foi apontado por Lupton (2013, p.60). Ou seja, há a liberdade criativa para que haja a integração da escrita ao desenho, da forma de expressão do pensamento linear, através da linguagem escrita, seja atrelado à superfície, aos desenhos, muito embora essas criações sejam orientadas e modelizadas por sistemas de signos que os precedem.

Em uma das obras co-criadas pelo artista Rafael Ribeiro (fig.20), localizada na orla da Pituba, pode-se notar um exemplo do que configura esse processo de integração e convergência das suas formas de expressão do pensamento anteriormente citadas. Nesse lettering, a palavra escrita no centro da obra corresponde ao nome da palavra Salvador.



*Figura 20 - Lettering Salvador. Fonte: fotografia da autora*

A escrita da palavra salvador é acompanhada por diversas ilustrações ao longo da obra. Inicialmente, há o desenho do que parece ser uma praia, onde é possível notar, na parte que corresponde à água, o desenho de animais marinhos. Após a faixa de areia, as ilustrações seguem representando uma extensa porção que se assemelha a um território coberto por vegetação, esta parte divide-se entre

cores verde e marrom, com a ilustração de plantas e árvores saudias de um lado e queimadas do outro.

A leitura que pode ser feita da palavra retratada pelo lettering, de acordo com a compreensão da representação do pensamento de forma linear, é Salvador, uma vez que se trata de uma palavra de origem ocidental, latina, que integra o idioma português. Embora os códigos da linguagem a qual pertence impliquem nesta forma compreensão do termo, o modo como sua representação visual é construída na peça possibilita que se abram novas possibilidades para sua leitura e interpretação, o texto escrito pode passar a ser mobilizado pela lógica das imagens que o acompanham.

Os autores aparentam brincar com a construção do desenho da palavra “Salvador”. De um lado, a parte “salva” está acompanhada pela imagem da praia, com animais marítimos e vegetação pintados com cores fortes de tonalidades variadas. Na parcela que corresponde à outra parte do termo, “dor”, o desenho é composto pela representação de um terreno desmatado e queimado, com a predominância de tons de marrom e preto. Parece haver uma oposição entre as partes da obra, retratando diferentes realidades por meio da representação do código verbal e atrelada às ilustrações, o que possibilita o surgimento de outras formas de interpretação do lettering “Salvador”, que abarca a associação do termo “salva” com um cenário de preservação ambiental, e “dor” com a imagem de destruição da paisagem natural.

No caso do lettering, é preciso conciliar as duas formas de leitura, levando em conta não só o que as imagens e as palavras podem significar, mas como podem permitir novas formas de interpretação estando juntas. Logo, pode-se dizer que a convergência entre as formas de representação do pensamento atua na construção de novos sentidos, através da relação de dois meios de representar e ler seus sistemas de signos. O Lettering é construído de maneira que a mensagem não seja representada apenas pelo texto escrito, mas também pelo seu desenho e pelos outros elementos de ilustração ao seu redor, o que não só permite uma diferente abordagem à palavra escolhida, mas também reforça diferentes caminhos e possibilidades de leitura e interpretação da obra.

Em outro trabalho de Rafael Ribeiro (fig.21), localizado na Praia do Flamengo, é possível notar a relação entre o desenho e a representação do termo escolhido

pelo artista. A escrita estilizada da palavra “Aloha” é feita de forma que a obra se assemelhe visualmente com o movimento das águas mar de encontro à areia da praia. O formato do desenho, com gotas que parecem escorrer pela obra, e o uso dos tons de azul, amarelo e bege, para além da sua localização, ajudam, juntos a reforçar uma associação entre o termo e a praia.



Figura 21-. Elementos do lettering Aloha. Fonte: fotografia de Rafael Ribeiro.

Assim como na compreensão que se tem do signo poético (SILVA, 2010) no lettering, todos os elementos são elementos de sentido. A palavra e desenho, juntos, são capazes atuar na produção de novos significados, ou no reforço de relações entre os elementos e as ideias por ele representados.

A palavra presente na obra já era atribuída ao vocabulário dos surfistas, a saudação havaiana acabou sendo difundida juntamente com prática do surf, esporte praticado na praia e que tem sua origem na mesma região. Parte dos assíduos do local são adeptos da prática desse esporte, já que o mar local possui condições naturais favoráveis ao desempenho da atividade.

O uso de traços que remetesse ao movimento da água, e sua relação com o vento local, para a construção do lettering reforça a relação do termo com o contexto no qual ele é utilizado, por isso seu desenho leva em conta a legibilidade necessária para que a palavra fosse identificada, lida e ainda assim associada à praia e ao estilo de vida atribuído à prática do surfe. O tipógrafo Robert Bringhurst (2018, p.24) acredita que a fonte, a representação visual do caractere ortográfico, deve chamar a atenção do leitor, para capturá-lo, ao mesmo tempo em que deve abdicar desta



atenção chamada para sua forma, permitindo que o texto escrito através dela possa ser lido. Bringhurst chama essa fonte de estátua transparente, na qual o tipo é esculpido pelo tipógrafo para atender a determinados objetivos estéticos, mas ainda assim pensado para que o leitor possa compreender o texto e continuar comprometido com sua leitura.

Da mesma maneira, as formas e cores do desenho proposto através do lettering devem chamar atenção para que a mensagem representada se torne atrativa e compreensível em uma relação ao todo. Assim como ocorre com as fontes tipográficas, no lettering, é preciso ter um equilíbrio entre desenho e escrita, para seja possível a leitura do que se propõe. Essa leitura, que passa pela imagem e pela palavra, ressalta uma relação na qual todos os elementos da obra são elementos de sentido, assim como ocorre no signo poético de Lotman (SILVA, 2010, p.290).

Todos os elementos da obra trabalham juntos para a produção de informação, uma vez que sua forma já é uma estrutura significativa. A complexidade de sua estrutura corresponde à complexidade do caráter da informação que carrega. Assim como apontado por Silva (2010, p.283), o caráter de inventividade atribuído ao signo poético multiplica a potência de construção de significados e da percepção do leitor sobre a obra.

Logo, a leitura dos letterings não corresponderá apenas à leitura das palavras, mas ela ocorre por meio da leitura da forma, do desenho e da toda estrutura gráfica, permitindo novas relações de interpretação e atribuição de sentido à obra.

### *3.6. Relação com diferentes textos culturais*

Nesses trabalhos, são notáveis a presença de componentes visuais, desenhos e escrita, voltados à transmissão de informação ou representação de elementos culturais, sejam eles para a venda de produtos ou para a exaltação da história local. Esses aspectos representados por meio das obras fazem parte do grande texto da cultura, mas se constituem a partir de diferentes textos organizados por diferentes códigos e sistemas de signos.

Uma vez que a cultura não funciona somente como um mecanismo de armazenamento (VELHO, 2009, p. 253), de ela está com constante construção e renovação para que possa traduzir, estruturar e interpretar informações da experiência humana sobre o mundo. Essas transformações na cultura, e as informações que ela carrega em sua memória, se refletem nas manifestações humanas na mesma medida em que também podem ser orientados por elas. Em Salvador, algumas obras com lettering nas ruas podem exemplificar este complexo processo, refletindo transformações culturais que se deram ao longo dos anos, trazendo e também traduzindo informações por meio da linguagem escrita e do desenho.

Da estação da Lapa é possível avistar um dos trabalhos realizados pelos artistas Eder Muniz e Marcelo Bomfim (figs. 22 e 23), a obra foi construída sobre o muro de uma casa no bairro dos Barris, em outubro de 2019. O lettering está acompanhado do que parece ser o desenho de um ovo frito, na região da clara podem ser identificadas siglas e na parte central, na gema, há a imagem de um rosto com traços antropomorfizados.



*Fig. 22- Lettering “Quem chegou primeiro?”. Fotografia da autora.*



Fig. 23: Lettering “Quem chegou primeiro?” visto de perto. Fotografia da autora.

Segundo Marcelo Bomfim <sup>7</sup>, as siglas na clara representam gangues de artistas que ajudaram a construir o cenário de street art de Salvador nos anos 90, o que ele descreve como “ancestrais da pixação soteropolitana” (fig.24). Em seu instagram, o artista, que assina como Verme, divulga sua produção e levanta um questionamento que parte de um ditado popular, sobre quem teria chegado primeiro, se o ovo ou a galinha, a pixação ou o grafite.



vermephelis14 A muito tempo quero fazer essa merecida homenagem aos ancestrais da pixação soteropolitana. Quem veio primeiro o ovo ou a galinha, a pixação ou o grafiiti ? Em parceria com o grande Eder Muniz o @calangoss fizemos essa justa homenagem a boa parte dos que ajudaram a formar o cenário da street ART da nossa cidade, infelizmente não foi possível colocar os mas de 35 selecionados devido a ausência de espaço só couberam 25 os outros fica na memória e no coração, grandão!! Foram homenagiadas as Gangues !  
PPL  
.GMI.GMB.GAN.GAB.LSD.GPS.DMB.VM  
.PPR.FBI.GPB.GRB.GPCF.PLB.MPN.GAR.  
PSF.GPDF.OR.OPP.GAC.GI.PVB. e a PR

Fig. 24- Print de declaração do artista Verme (Instagram). Instagram@vermephelis14.

<sup>7</sup> A declaração do autor se encontra na descrição da imagem. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B4IpbfyHKUm/>>.

Marcelo Bomfim e Eder Muniz se utilizaram da linguagem escrita e da pintura para a construção de um mural que presta uma homenagem à artistas e à cultura de arte de rua soteropolitana. A reprodução da imagem de um ovo atrelado à escrita das siglas permite que a relação de primazia e antecedência, em relação aos artistas do pixo, pudesse se estabelecer.

O uso da escrita aliado ao desenho, para criar uma relação de associação com um ditado popular à um movimento cultural local, ressalta a tendência ao poliglotismo do texto artístico, destacado por Lotman, (1996, p.71), que por meio de uma estrutura diversa, trabalha na relação com diferentes sistemas de signos e forma um mecanismo gerador de sentido. Sendo assim, linguagem verbal, pintura, ditados populares do folclore brasileiro e história da arte de rua soteropolitana trabalham juntos para a construção de sentido no texto da obra.

Segundo Lotman (1996, p.54), o texto pode não só transmitir as informações depositadas nele, mas também transformá-las e produzir novas mensagens, dessa maneira, pode-se entender que a homenagem, feita através da obra, pode transpor esses limites e estimular outras leituras, como o tensionamento da relação entre pixo e grafite e a relação do reconhecimento de pioneirismo da produção artística de uma época. Essas outras interpretações podem partir da associação com o conteúdo escrito e o desenho do ovo, quando reconhecidos e relacionados ao ditado popular mencionado pelo autor, além da percepção da obra com base na leitura orientada pela maneira como se organizam o grafite e o pixo, na relação também das siglas das gangues, data e lugar.

Para Lotman, o texto pode cumprir funções que vão além do acúmulo e transmissão de informações por meio de uma mensagem, ele pode desempenhar outras atribuições como preservação das informações e tradições de uma sociedade, atuando na construção de sua memória cultural coletiva. O trabalho de Marcelo Bomfim e Eder Muniz pode se configurar como um exemplo de manifestação da função do texto enquanto conservação da memória coletiva, representando as siglas de gangues que atuavam no cenário de arte de rua em Salvador e datando sua atuação com o pixo, por meio de uma obra que também se constrói com técnicas do uso da tinta em spray em um muro da mesma cidade.

A obra não só tenta reforçar a relevância da arte de rua no cenário cultural da cidade, tendo respeito à sua canonicidade, ela propõe atualizações por meio da utilização do lettering em sua composição, diferente do que pode ser visto comumente no pixo, onde as palavras são construídas por meio de um traçado contínuo e rápido, que se sobressaem em relação ao todo. Diferente do pixo, as letras nessa obra, embora sigam um padrão, não são ligadas por um único traço, também não são construídas de maneira mais simples e arredondada, como o estilo *Trow-up* (FERREIRA, 2006, p.39), ou com o visual mais agressivo, do *Wild Style* (FERREIRA, 2006, p.37). Neste caso, pode-se notar uma utilização do traçado que, remete à caligrafia, no uso de canetas tinteiras, ao mesmo tempo em que traz características tipográficas mais elaboradas, com a serifa Bracketed, que se arredonda levemente na sua ligação com o corpo da letra, muito encontrada em tipos considerados vintage, como na fonte Henry Rodeo Circus.

Nota-se também uma relação de complementaridade muito forte com a ilustração, para que se possa construir o sentido pretendido do autor, ainda mais com os elementos verbais se localizando dentro e ao redor do desenho de ovo, diferente de algumas pichações mais antigas onde predominavam a escrita de frases e *Tags*, muito usadas como assinaturas, com uma escrita mais atropelada, na qual as letras e símbolos muitas vezes acabavam se sobrepondo.

Em outra região de Salvador, também se destaca o trabalho do artista Rafael Ribeiro (fig. 26), com a frase “Glória a ti neste dia de glória”, na Travessa Frederico Pontes, na Caçada, região da Cidade Baixa. A frase é conhecida por compor o hino do Senhor do Bonfim, em homenagem a uma figuração de Jesus Cristo alvo de devoção no catolicismo e no candomblé, em sua relação de sincretismo com o orixá Oxalá.





Fig. 25: Lettering “Glória a ti neste dia de glória”. Fotografia da autora.

As celebrações e homenagens ao Senhor do Bonfim compõem uma das maiores festas de largo de Salvador, chegando a reunir cerca de 2 milhões de pessoas no ano de 2019, segundo o jornal Correio<sup>8</sup>, na qual os devotos percorrem um longo caminho entre os bairros da Cidade Baixa, até alcançarem a Igreja onde as honrarias se encerram. O bairro da Calçada, conhecido pela grande concentração de comércio popular, faz parte do caminho tomado pelos devotos, espaço que passa a ser fortemente marcado pelo percurso que se realiza no ritual religioso para homenagens e penitências voltados ao Senhor do Bonfim.

Desta maneira, compreende-se a escolha do lugar pelo artista para prestar a homenagem por meio do lettering. O Rafael Ribeiro declarou ter escolhido o local para a realização do trabalho por conta própria, entrou em contato com a Magazine Luiza, estabelecimento que abriga o muro utilizado, e pediu autorização para elaborar a pintura. A obra, abriga um grande lettering disposto de forma central, com letras acompanhadas de floreios que mesclam traços de tipografia gótica e formas

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/que-bonfim-e-esse-festa-reune-2-milhoes-de-pessoas-e-bate-recorde/>>. Acesso em: Julho de 2020.

mais orgânicas, nas cores comumente utilizadas durante as celebrações a qual faz referência, azul e branco.

A conexão entre a arte de rua e a cultura local se estreita na relação com o texto religioso representado por meio do lettering, principalmente se tratando de uma das festas de grande apelo popular na cidade, logo, para entender a referência feita na obra é preciso estar informado não só sobre o contexto religioso envolvido, mas também sua importância no cenário cultural baiano e soteropolitano. A abordagem do tema na obra envolve um processo de tradução de elementos do texto religioso para que possam ser representados por meio do lettering, um fragmento de destaque no hino do Senhor do Bonfim é representado por meio de um lettering, no qual as cores correspondem às utilizadas durante a festividade, e em um lugar que faz parte do percurso ritualístico.

A obra envolve a compreensão de um ritual religioso e histórico local e a relação com o espaço que faz parte da sua realização, por meio de um processo de tradução que utiliza a linguagem verbal e o desenho para representá-los, assim destaca-se a importância da escolha do trecho do hino no lettering, que remete diretamente ao alvo das homenagens e ao seu uso durante o ritual. A escrita do hino aliada às cores utilizadas na festa e à escolha do lugar que faz parte do trajeto das festividades; juntas alimentam sua ligação com o ritual religioso e reforçam sua ligação com aspectos da cultura local.

Dessa maneira, pode-se notar uma relação de reiteração de elementos que constituem práticas culturais locais, na preservação sua memória, sem que se manifestem novas contribuições para sua alteração ou renovação, atribuindo à obra um caráter mais informativo, voltado para o reforço do texto cultural, diferente do trabalho analisado anteriormente, no qual os artistas Eder Muniz e Marcelo Bomfim traziam propostas para novas leituras e construções acerca dos movimentos de arte de rua na cidade, com um cunho mais criativo.

A análise do trabalho destaca a natureza dialógica entre a cidade e a obra, na qual há um processo de interação que envolve sujeitos e objetos, que não nasce de plano funcional, mas que se constrói num processo que a experiência se sobrepõe ao hábito, principalmente quando relacionada aos festejos, onde a região deixa de ser apenas abrigo para atividades de comércio e se torna também cenário para

peregrinação. O diálogo entre o lettering, espaço e religião permite que essa relação se fortaleça e se torne ainda mais evidente quando contextualizada.



## Considerações Finais

Este trabalho suscitou uma reflexão acerca do uso do lettering na criação de obras pelas ruas da cidade de Salvador, investigando sua aplicação e sua relação com os espaços que ocupam. Foram acessadas obras de quatro autores, Eder Muniz, Marcelo Bomfim, Luiz Gusta e, majoritariamente, Rafael Ribeiro, elas se encontravam em diversos bairros, de diferentes pontos da cidade, que foram observados e fotografados para análise.

A partir da investigação de um objeto que envolve múltiplas questões, relativas à geografia, design e comunicação, se fez necessária uma abordagem que pudesse integrar esses temas, na tentativa de tentar compreender as relações envolvidas nesse complexo fenômeno. Logo, foram importantes não só as informações sobre a técnica do lettering, mas também as leituras acerca das noções de espaço, lugar e técnica, de Milton Santos, juntamente com a abordagem semiótica do espaço, de Lucrecia Ferrara, foram fundamentais para a análise. Da mesma maneira, os conceitos de representação do pensamento linear e em superfície, de Vilém Flusser, e as noções sobre semiótica da cultura, por meio dos textos de Irene Machado e Iuri Lotman.

Esse referencial teórico permitiu que fosse possível averiguar as hipóteses levantadas sobre o fenômeno. A primeira delas, sobre o uso da cidade apenas como um suporte, na busca por maior exponibilidade da obra em locais movimentados, nos quais o caráter dos trabalhos tenderiam a um cunho mais transmissivo. Através da análise de duas obras a Estação da Lapa e uma na Praia de Ipitanga, observou-se uma forte conexão entre elas e a relação de uso da cidade como canal, como uma grande tela, em espaços considerados como territórios iluminados, espaços simbólicos e não-lugar, nos quais se vê um uso funcional e planejado espaço, no qual domina a tecnosfera, e onde as principais atividades são voltadas ao comércio e transporte. Os letterings que correspondiam a essa hipótese tratavam sobre a divulgação de ações e produtos, sejam esses produtos relativos ao consumo alimentício ou turístico.

Na segunda hipótese trabalhou-se com a possibilidade dos letterings dialogarem com o cenário ocupado por eles, através da relação de elementos da sua construção com características físicas do espaço, gerando uma

tridimensionalização da obra. A construção e estruturação dos elementos visuais das obras analisadas no Rio Vermelho e na Praia de Ipitanga era feita de maneira que se pudesse representar os temas trabalhados, relacionando-os com característica do seu entorno, seja vegetação ou praia. Essa relação dá destaque à importância do trabalho de construção de uma proporção que favoreça a associação com o cenário, contribuindo para uma lugarização da obra.

Além da relação com espaço, mais evidente nas duas primeiras hipóteses, buscou-se investigar também a possibilidade de uma convergência entre as formas de representação do pensamento linear e em superfície por meio do lettering nas obras, aliando a escrita ao desenho e pintura. Essa terceira hipótese evidenciou a complexidade no processo de construção de sentido das obras, que envolvia o processo de modelização das linguagens utilizadas para que sua leitura fosse possível, na conciliação entre elementos da linguagem verbal e não verbal. Essas questões suscitaram a associação com a noção de signo poético, atribuído ao fazer artístico, no qual o objeto é complexo para abarcar a complexidade de informações que carrega e todos os seus elementos são elementos geradores de sentido, como foi observado no lettering com a palavra “Salvador”.

A última hipótese tratou da incorporação de fragmentos de diferentes textos culturais nas obras com lettering, seja por meio da técnica ou da abordagem temática. Pôde-se constatar os diferentes usos do texto, a partir de concepções relativas à semiótica da cultura, seja ele relativo à preservação da memória, com um caráter mais informativo, o propondo também novas atualizações, de forma mais criativa, com incorporação de novos elementos e diferentes referências. Notou-se uma forte associação com temas relativos à cultura local, seja por movimentos artísticos ou rituais religiosos, que se fortalece no lettering na relação com sua construção gráfica da obra ou a dinâmica envolvida na ocupação do espaço.

Percebe-se a as hipóteses não se anulam, cada uma delas toca em diferentes questões e abordagens relativas ao fenômeno, em muitos momentos elas se complementam na análise das obras, na compreensão da construção dos lettering e na maneira como se espacializam e permitem produção de novos significados nesses espaços.

Existe a possibilidade de aprofundamento deste trabalho no futuro, dando continuidade às investigações propostas. Para isso, será necessário um

mapeamento mais detalhado de obras, abrangendo mais bairros e, possivelmente, estendendo a área de busca até a Região Metropolitana de Salvador, pois nota-se que esses artistas realizam alguns trabalhos principalmente na cidade de Lauro de Freitas. Há ainda um grande potencial em relacionar o lettering nas ruas com o grafite e o pixo, compreendendo melhor o que os diferencia e o que os une, enquanto práticas de criação que envolvem desenho e escrita estilizada que ocupam os muros da cidade.

Espera-se poder dar continuidade à esta pesquisa, para isso será necessário maturidade e aperfeiçoamento nas abordagens utilizadas na análise, principalmente em semiótica da cultura, assim será possível dar mais ênfase à última hipótese, que possui grande potencial de desenvolvimento. A possibilidade de contribuir para produção de conhecimento sobre o lettering é ainda mais animadora, principalmente em um cenário onde se pode encontrar tão poucas produções acadêmicas sobre o tema, especialmente quando relacionado ao espaço e analisada sob a ótica da comunicação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. O conceito de tradução na obra de Lúri Lotman: entre intraduzibilidade e liberdade. **TradTerm**, São Paulo, v. 24, pp. 17-33. dez. 2014.

AUGÉ, **Marc Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade / Marc Augé, tradução de Maria Lúcia Pereira - Campinas, SP: Papirus, 1994.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BRUM, Marília Sarmanho de; MATTÉ, Volnei Antônio. Integração entre texto e imagem no trabalho de jovens ilustradoras e designers brasileiras. **Revista Poliedro**, Pelotas, RS - Brasil, v.03, n.03. p.161 a 181. Dez.2019

BEZERRA, Julio. Guy Debord e o que pode o cinema: experimentação, documentário e clichê. **Revista ALCEU** - v.18 - n.36 - p. 169 a 184 - jan-jun. 2018.

BYSTRINA, Ivan. Semiótica da Cultura: Alguns conceitos semióticos e suas fontes. Palestra proferida na Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP – 17/10/1990.

COSTA, Hilda Rodrigues da. Saussure e os estudos lingüísticos no século XX: lingüística aplicada. **Anais do SILEL. Volume 1**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

CUNHA, Ana Paula. Situacionismo, Teoria da Deriva e Movimento Provos: Imaginação no Campo Social. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Caxias do Sul - RS. 2017

FARIAS, P. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. **Anais do P&D Design 2004**. FAAP: São Paulo, 2004.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Comunicação, Mediações, Interações**. São Paulo: Paulus, 2015.

FERREIRA, Lucas Tavares. **O Traçado das Redes**: Etnografia dos grafiteiros e sociabilidade na Metrópole. São Carlos, 2006.

FINIZOLA, Fátima. **Tipografia Vernacular Urbana**: Uma análise dos letreiramentos populares. Editora Edgard Blücher, São Paulo, 2010.

FINIZOLA, Fátima; COUTINHO, Solange G. Em busca de uma classificação para os letreiramentos populares. **InfoDesign Revista Brasileira de Design da Informação**. v.6 - n.2 [2009] p.16 a 29. 2009.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GONÇALVES, Glauco Roberto. A deriva e a psicogeografia e suas possibilidades para os trabalhos de campo em Geografia Urbana. **Ateliê Geográfico** - Goiânia, v. 13, n. 3, dez./2019, p. 100 – 111.

KIRCHOF, Edgar Roberto. Yuri Lotman e Semiótica da Cultura. **Revista Prâksis**, v.2. p. 63 - 72. 2010.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera**: Semiótica de la cultura y del texto. Madri: Ediciones Cátedra, S. A., 1996.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MACHADO, Irene. Concepção sistêmica do mundo: Vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura. **Bakhtiniana**, São Paulo, 8 (2): 136-156, Jul./Dez. 2013.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**: A experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura. São Paulo, Ateliê Editorial. 2003.

MACHADO, Irene. **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MACHADO, Irene. Semiótica russa - Análise dos códigos, sistemas e gestões culturais. WorldSoundMusic. Disponível em: <[http://worldsoundmusic.blogspot.com/2012/12/semiotica-da-cultura\\_4.html](http://worldsoundmusic.blogspot.com/2012/12/semiotica-da-cultura_4.html)>. Acesso em: Jan. 2020.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. A epistemologia da comunicação entre mediação e interação. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 43, n. 45, p. 353-355, 2016.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. **A dimensão semiótica do espaço e as espacialidades geradas pelas mídias**. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, Curitiba. Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. Espaço e interdisciplinaridade: o conceito de espaço na obra de Milton Santos e suas interfaces com a comunicação e a semiótica. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 37, p. 6-21, set/dez. 2016.

NARIMATSU, Susana; SOUZA, Sandra. O resgate do Mundo Codificado Flusseriano pelo Design da Informação. **COMUNICON**, São Paulo. 2015.

PECCINI, Leo. **Caligrafia, tipografia ou lettering?**. Disponível em: <<https://medium.com/@leopecchini/caligrafia-tipografia-ou-lettering-51d2e51d9c85>>. Acesso em: maio de 2019.

RAMALHO, Maria. A Deriva na Internacional Letrista: para uma crítica radical do urbanismo (1954-2007). **Revista Punkto**. 2018. Disponível em: <[https://www.revistapunkto.com/2018/04/a-deriva-na-internacional-letrista-para\\_6.html](https://www.revistapunkto.com/2018/04/a-deriva-na-internacional-letrista-para_6.html)>. Acesso em: Jan. 2020.

RODRIGUES, Marcos Henrique Camargo. Gutenberg e o letreiramento no ocidente. **Revista Educação e Linguagens**, Campo Mourão, v. 1, n. 1, ago./dez. 2012.

SAMPAIO, Adovaldo Fernandes. **Letras e Memória: Uma Breve História da Escrita**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2009.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: EDUSP, 2006.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo**. São Paulo: EDUSP, 2013.

SANTOS, S. M. dos; MARINHO, I. F.; FILHO, T. B. M. Lettering: Uma Análise Acerca do Uso da Tipografia À Mão Livre em Anúncios Publicitários. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. Contribuições de Iuri Lotman para a comunicação: sobre a complexidade do signo poético. In: FERREIRA, Giovandro M.; HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; MORAI, Osvando J. de.(org). **Teorias da Comunicação: Trajetórias Investigativas**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

SÁ, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 2, p.209-229.

SITUACIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo>>. Acesso em: Jan. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

UCHÔA, Fabio Raddi. Cinzelamento: da teoria letrista à prática cinematográfica de Maurice Lemaître, o caso O filme já começou? (1951). *Revista Brasileira de Estudos de cinema e Audiovisual*. v.6, n. 1, p. 2017.

VELHO, Ana Paula. A Semiótica da Cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista Estudos da Comunicação**, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set./dez. 2009.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. Lisboa: Presença, 2003.