Projeto Salvador Grafita que, de fato, consegue através do discurso assistencial expulsar de maneira civilizada os grafiteiros para as regiões periféricas (capítulo IV).

Assim, “o uso diferenciado da cidade demonstra que esse espaço se constrói e se reproduz de forma desigual e contraditória. A desigualdade espacial é produto da desigualdade social.” (A. Carlos, 2003, p. 23)

A divisão de classes, a hierarquização, faz com que a cidade seja apropriada pelos seus diversos segmentos de maneira diferenciada. Isso gera, conseqüentemente, desconforto e a cidade se transforma no local onde se travam lutas de classes através de movimentos urbanos pelo direito aos espaços/territórios, entendidos aqui como local de moradia, trabalho, relações político-sociais, enfim, cidade em seu sentido mais amplo. Assim sendo, para o presente estudo, o espaço urbano reproduz as contradições e imposições em que vive a sociedade. A cidade é um produto histórico que se faz presente no cotidiano de quem a vive.

“Sociedade e espaço não podem ser vistos desvinculadamente, pois a cada estágio do desenvolvimento da sociedade, corresponderá um estágio de desenvolvimento da produção espacial.” (A. Carlos, 2003, p. 31)

Na primeira metade do século XX (que é o momento do surgimento de grandes corporações), a concorrência entre indústrias e empresas faz surgir a publicidade como profissão e, em pouco tempo, o espaço público passou a ser vendido e invadido por peças publicitárias. A noção do espaço público sendo espaço de todos para todos diluiu-se na medida em que a ocupação desse espaço foi feita sem a mediação do povo, mas é para ele direcionada. Alienação e descompromisso social passam a reger a relação com a esfera pública. O compromisso cada vez maior dos Estados com a necessidade capitalista de exploração e consumo fez com que o espaço público fosse ocupado de maneira autoritária para a colocação de veículos de mídia, publicidade. A

apropriação dos espaços citadinos veio travestida de interesses sociais, mas não é preciso muito empenho para perceber que o interesse é meramente econômico e evidencia a perda do espaço público que deixa de ser local de vivência, convívio e até mesmo de movimentos de insatisfação, onde se utiliza a rua como possibilidade de expressão.

Com a ideologia capitalista à frente de todo esse processo, havia a necessidade cada vez maior de alimentar o mercado, fazendo com que o desejo de consumo fosse sempre reacendido num jogo sem fim de sedução e atração pelo ato da compra, transformando o homem numa engrenagem desse processo.

Idéias marxistas e anticapitalistas tomam corpo e, em 1924, surge o Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt que ficaria conhecido como Escola de Frankfurt. O significado histórico e social dessa escola pode se resumir na "Teoria Crítica", como costuma ser chamado o conjunto dos trabalhos da Escola de Frankfurt. Esses trabalhos tiveram impacto no modo de pensar e refletir o mundo pós-industrial e, por isso, exerceram importante influência sobre os movimentos estudantis, sobretudo no movimento de maio de 68[29]. Seus pensadores tinham múltiplos interesses de forma que não se pode, de fato, falar em "escola" no sentido tradicional do termo. O que ali acontecia era uma postura de análise crítica para todos os problemas da cultura do século XX. Participaram dessa escola Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Löwenthal, Wallter Benjamim, Theodor Adorno e Max Horkheimer, para citar os mais discutidos.

De Benjamim, o texto mais famoso é "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". Considerada a primeira grande teoria materialista da arte, tem como

[29] Evento que, para o presente estudo é de vital importância, uma vez que, como visto no capítulo I da presente dissertação, o graffiti enquanto meio crítico, de expressão surge aparentemente no Império Romano. Manifestações através de inscrições parietais continuam existindo durante todo o processo histórico e em diversas culturas, mas ele só reaparecerá novamente e como um movimento (agora reivindicativo) na década de 60 com a contra-cultura.

ponto central a análise das causas e conseqüências da perda da “aura” dos objetos artísticos, quando da sua unicidade e individualidade. O *status* de raridade da obra havia se perdido com o advento das tecnologias de reprodução, como o cinema e a fotografia. Para Benjamim, ao ser excluída da aristocracia e da religiosidade através da aura que transformava a obra em objeto de culto, essa “dessacralização” atinge dimensões sociais resultantes da relação intrínseca entre as transformações técnicas da sociedade e as alterações da percepção estética. Assim sendo, a perda da aura acarretaria a liquidação do elemento tradicional da herança cultural, mas também determinaria um processo positivo, uma vez que possibilita uma outra relação entre as massas e a arte.

Adorno faz uma crítica e se aprofunda em questões levantadas por Benjamim, afirmando que as técnicas de reprodução visam à produção em série e à homogeneização e acarretam a falta de distinção entre o caráter da obra de arte e do sistema social e, dessa forma, a técnica passa a exercer imenso poder sobre a sociedade. E isso, para Adorno, se deve ao fato de as circunstâncias que favorecem esse poder serem sempre arquitetadas pela classe mais forte. Assim, a técnica servirá como modo de dominação. Essa exploração dos meios de comunicação por uma ideologia, Adorno chama de “indústria cultural”. Mas será Marcuse, com seus pensamentos antiautoritários, que irá influenciar de forma mais direta a juventude nas décadas de 50 e 60.

A Indústria cultural interessava-se pelo homem apenas enquanto sujeito consumidor ou empregado para produção de objetos de consumo, e trazia elementos característicos do mundo moderno industrializado, onde exercia o papel de portadora da

ideologia dominante. Dessa forma, a indústria cultural impediria a formação de indivíduos autônomos, capazes de julgamentos e escolhas conscientes.[30]

De maneira bastante resumida, a teoria crítica é uma reflexão e um convite para que se posicione contra a aceitação resignada da ideologia e da postura totalitária capitalista. Contudo, fato de serem, em sua grande maioria, judeus e vivenciarem diretamente os horrores da guerra acabou por resultar numa visão niilista que se manifesta perpassando todos os textos e são, por isso mesmo, alvo de críticas e revisões contemporâneas.

Esses fatores foram determinantes na relação entre população e cidade e, mais especificamente, entre população e arte na cidade que, no início do século XX, não dialogava com o espaço. O surgimento e a popularização da fotografia, assim como toda uma confluência de conjunturas sociais levam ao questionamento da arte enquanto representante de uma classe.

3.1. Arte na cidade

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

[30] Para maior aprofundamento nas teorias dos pensadores da Escola de Frankfurt, ver ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 1970 e MATOS, Olgaria C. F. e. *Escola de Frankfurt:* Luzes e sombras do iluminismo. São Paulo: Ed. Moderna, 1993.

Anteriormente a isso, mas de forma ainda mais descompromissada, podemos identificar outras aproximações entre letras e artes visuais como no caso das inscrições em Pompéia[31], xilogravuras chinesas e iluminuras medievais:

figura 39 – Iluminura Medieval

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

Marllamé e Marinetti tornaram o poema um objeto do olhar. Guardadas as devidas proporções, os grafites do poeta Gentileza[32] realizam façanha semelhante ao

[31] vide capítulo I da presente dissertação.

[32] Gentileza era uma figura folclórica que perambulava pelas ruas do Rio de Janeiro nas décadas de 70 e 80. Pregava palavras de gentileza, negava o capitalismo, que para ele seria o próprio demônio, vivia de doações e chegou a ser várias vezes internado em centros públicos psiquiátricos. Sempre retornava às ruas da cidade. Nos anos 80, grafita as 55 pilastras do viaduto do Caju, Rio de Janeiro. Lança mão de uma

utilizar sinais, desdobramentos de letras e duplicações deliberadamente subvertendo a sintaxe normativa e enriquecendo o discurso através da visualidade, da plasticidade. As palavras com letras dobradas amplificam de forma onomatopaica o significado em que som e desenho se mesclam. Essa utilização das letras de forma teatral também é feita pelos grafiteiros, provocando sensações através do aumento da sinestesia das palavras.

Figura 40 – Profeta Gentileza.

simbologia religiosa que desperta atenção pelos signos dos quais se vale com o acréscimo de letras nas palavras. Morre em 1996.
Para maiores esclarecimentos sobre a vida e obra do profeta Gentileza, GUELMAN, Leonardo. Univvverrsso Gentileza. A gênese de um Mito Contemporâneo. Niterói: Pontuar, 1997.

Figura 41 - Graffiti do profeta Gentileza. Viaduto do Caju, Rio de Janeiro

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

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

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

dificilmente encontrada nos rígidos códigos de legibilidade e leiturabilidade tipográficos.

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

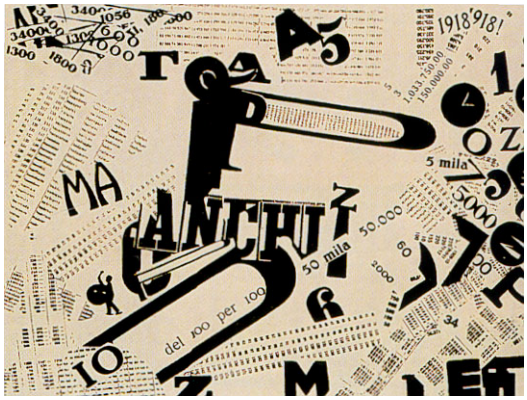

Figura 42 – Marinetti

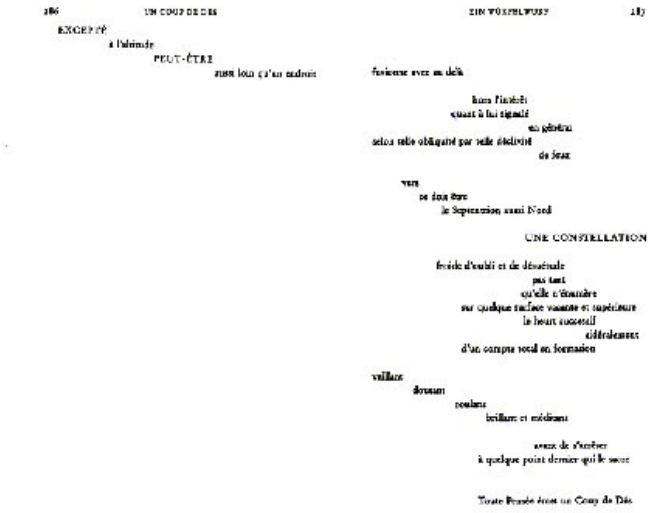

Figura 43 – Mallarmé