

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

RUBENS RANGEL SILVA

**O CARTAZ POLÍTICO E POÉTICO:**  
REVOLUÇÃO EM IMAGENS

BELO HORIZONTE

2017

RUBENS RANGEL SILVA

**O CARTAZ POLÍTICO E POÉTICO:**

REVOLUÇÃO EM IMAGENS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO

Artes Plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

ORIENTADORA

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso

BELO HORIZONTE

2017

**Ficha catalográfica**

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Silva, Rubens Rangel, 1980-

O cartaz político e poético [manuscrito] : revolução em imagens /  
Rubens Rangel Silva. – 2017.

2 v. : il.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

1. Artes gráficas – Teses. 2. Cartazes políticos – Teses. 3.  
Movimentos sociais urbanos – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de  
Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de  
Belas Artes. III. Título.

CDD 760

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **RUBENS RANGEL SILVA** Número de Registro **2015656353**

Titulo: "O CARTAZ POLÍTICO E POÉTICO: imagens revolucionárias"

*Maria do Carmo F. Veneroso*

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora - EBA/UFMG

*Daisy Leite Turrer*

Profa. Dra. Daisy Leite Turrer – Titular – EBA/UFMG

*André Melo Mendes*

Prof. Dr. André Melo Mendes – Titular – FAFICH/ UFMG

*Murilo dos Santos*

Belo Horizonte, 15 de Fevereiro de 2017.

*A Jairo Rodrigues  
In memoriam*

Agradeço aos meus pais, Laci e Jeremias, aos meus irmãos, Viviane e Júnio, aos meus cunhados Alexandra e Antônio, aos meus sobrinhos, Gabriel, Maxuel, Tauana, Julia, Pedro e Pietra, aos meus tios, Zilda e Carlos (*in memoriam*) e às minhas primas, Luana e Poliana, pela dedicação, carinho e amor incondicional.

À minha orientadora, Maria do Carmo de Freitas Veneroso, pelo acolhimento e pela confiança.

Ao Edi, pelo apoio.

Aos professores Daisy Turrer, Amir Brito Cador, Marcelo Borges e Glaucinei Rodrigues, por me mostrarem o bom caminho da pesquisa acadêmica.

Aos queridos amigos e amigas que mantiveram o afeto sempre vivo.

À CAPES, por financiar parte desta dissertação.

## RESUMO

A proliferação de cartazes nas Jornadas de Junho foi uma verdadeira retomada da linguagem gráfica de protesto no espaço público como arma no enfrentamento do dissenso. Veremos o que nos contam os cartazes políticos que coloriram e rabiscaram as ruas das cidades brasileiras em meio a porretadas, tiros, gases, explosões e bombas de todos os tipos. Que novas “ficções”, que novos mundos, que novas vidas, que novas relações, que novas cidades nos propõem a rua armada de cartolina e municuada de canetas coloridas? Veremos como foi que os bravos garotos e garotas das cidades brasileiras, armados com cartazes e vinagre, sacudiram o poder e fizeram incendiar a imaginação de um país, que em pleno inverno desejou a primavera.

## **ABSTRACT**

*The proliferation of posters in the June Journeys was a true resumption of the graphic language of protest in the public space as a weapon in the confronting dissent. We will see what the political posters tell us that colored and scrawled the streets of Brazilian cities in the midst of porreradas, shots, gasses, explosions and bombs of all kinds. What new "fictions", what new worlds, what new lives, what new relations, what new cities do we propose to the street armed with cardboard and armed with colored pens? We will see how it was that the brave boys and girls of Brazilian cities, armed with posters and vinegar, shook the power and set fire to the imagination of a country, that wished the spring in the middle of winter.*



## LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 001 - John Orlando Parry, *A London street scene*, 1835 42  
Fonte: Walls Of Words.  
In: <<http://nicolelobdell.com/research-2/>>.  
Acesso em: 3 dez. 2015.
- FIGURA 002 - Declaração de Independência dos Estados Unidos, 1776 45  
Fonte: Graphic Design History  
In: <[http://designhistory.org/Poster\\_pages/Braodsides.html](http://designhistory.org/Poster_pages/Braodsides.html)>.  
Acesso em: 5 dez. 2015
- FIGURA 003 - Utagawa Toyokuni, Onoe Eisaburo I, 1800 46  
Fonte: Wikipédia  
In: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e>>.  
Acesso em: 5 dez. 2015.
- FIGURA 004 - Autor desconhecido, Theatre Comique!, 1872 47  
Fonte: Graphic Design History  
In: <[http://designhistory.org/Poster\\_pages/Braodsides.html](http://designhistory.org/Poster_pages/Braodsides.html)>.  
Acesso em: 6 dez. 2015.
- FIGURA 005 - Jules Chéret, *Orphée aux Enfers*, 1858 c. 49  
Fonte: Art of the Poster  
In: <<https://goo.gl/WWvntt>>.  
Acesso em: 18 dez. 2015.
- FIGURA 006 - Jules Chéret, *Folies-Bergère. Les Girard*, 1879 50  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 21
- FIGURA 007 - Dudley Hardy, *A Gaiety Girl*, 1895 c. 51  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 45.
- FIGURA 008 - Jules Chéret, *La Loïe Fuller*, 1893 52  
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 6
- FIGURA 009 - Alphonse Mucha, *Papier Job*, 1897 53  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 22
- FIGURA 010 - John Henry Bufford, *E & J. Burke*, 1889 54  
Fonte: Our Game  
In: <<http://ourgame.mlblogs.com/2014/01/20/>>  
Acesso em: 25 dez. 2015.
- FIGURA 011 - Leonetto Cappiello, *Le Frou Frou*, 1893 54  
Fonte: Wikipédia  
In: <[https://it.wikipedia.org/wiki/Leonetto\\_Cappiello](https://it.wikipedia.org/wiki/Leonetto_Cappiello)>.  
Acesso em: 20 dez. 2015.

FIGURA 012 - Eugène Grasset, <i>Salon des Cent</i> , 1894 Fonte: Art of the Poster 1880-1918 In: < <a href="https://goo.gl/WWvntt">https://goo.gl/WWvntt</a> >. Acesso em: 20 dez. 2015.	55
FIGURA 013 - Théophile Steinlen, <i>Cocorico</i> , 1896 Fonte: Wikipédia In: < <a href="https://en.wikipedia.org/wiki/Théophile_Steinlen">https://en.wikipedia.org/wiki/Théophile_Steinlen</a> >. Acesso em: 20 dez. 2015	55
FIGURA 014 - Henry Van de Velde, <i>Tropon</i> , 1897 Fonte: MEGGS, 2009, p. 273	56
FIGURA 015 - Josef Sattler, <i>Pan</i> , 1895 Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 59	57
FIGURA 16 - Felicien Rops, <i>Les Légendes Flamandes</i> , 1858 Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 53	57
FIGURA 017 - Jan Toorop, <i>Seminário Simplicissimus</i> , 1895 Fonte: Art of the Poster 1880-1918 In: < <a href="https://goo.gl/WWvntt">https://goo.gl/WWvntt</a> >. Acesso em: 23 dez. 2015	58
FIGURA 018 - Ernst L. Kirchner, <i>Die Brucke</i> , 1900 Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 141	60
FIGURA 019 - Walter Kampmann, <i>Der Spiritismus</i> , 1921 Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 76	61
FIGURA 020 - A. M. Cassandre, <i>Wagon Bar</i> , 1932 Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 100	62
FIGURA 021 - Hans Rudi Erdt, <i>Opel</i> , 1911 Fonte: HOLLIS, 2000, p. 26	63
FIGURA 022 - A. M. Cassandre, <i>Wagon Bar</i> , 1932 Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 100	64
FIGURA 023 - Filippo Marinetti, Poema de <i>Les Mots en liberté futuristes</i> , 1919 Fonte: MEGGS, 2009, p. 320	65
FIGURA 024 - Theo van Doesburg, <i>Dadá Manitée</i> , 1923 Fonte: Wikimedia In: < <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Dadamatinée.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Dadamatinée.jpg</a> >. Acesso em: 17 jan. 2015	66

FIGURA 025 - Piet Mondrian, <i>Composição em vermelho, preto, azul, amarelo e cinza</i> , 1920 Fonte: GOMBRICH, 2008, p. 582	67
FIGURA 026 - Theo van Doesburg, <i>Heka</i> , 1919 Fonte: Wikimedia In: < <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Dadamatinée.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Dadamatinée.jpg</a> >. Acesso em: 17 jan. 2015	68
FIGURA 027 - Kasimir Maliévitch, <i>Quadrado negro</i> , 1913 Fonte: MEGGS, 2009, p. 375	69
FIGURA 028 - Dimitri Moor, <i>Socorro</i> , 1920 Fonte: HILLIS, 2000, p. 42	70
FIGURA 029 - El Lissitzki, <i>Derrote os brancos com a cunha vermelha</i> , 1920 Fonte: HOLLIS, 2000, p. 45	71
FIGURA 030 - El Lissitzki, <i>Mostra russa da URSS</i> , 1929 Fonte: HILLIS, 2000, p. 42	72
FIGURA 031 - Salvador Dalí, <i>Rousillon</i> , 1969 Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 160	73
FIGURA 032 - Tetsuo Miyahara, <i>Jazz St. Germain</i> , 1968 Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 161	74
FIGURA 033 - A. M. Cassandre, <i>L'Intransigenat</i> , 1925 Fonte: MEGGS, 2000, p. 362	75
FIGURA 034 - A. M. Cassandre, <i>Normandie</i> , 1935 Fonte: Index Grafik In: < <a href="http://indexgrafik.fr/a-m-cassandre/">http://indexgrafik.fr/a-m-cassandre/</a> >. Acesso em: 5 jan. 2016.	76
FIGURA 035 - Joost Schimidt, <i>Exposição Bauhaus</i> , 1923 Fonte: MEGGS, 2009, p. 405	77
FIGURA 036 - Herbert Bayer, <i>Europaisches Kunstgewerbe</i> , 1927 Fonte: MEGGS, 2009, p. 413	78
FIGURA 037 - Lucian Bernhard, <i>Registre-se para obeter seu debênture de guerra!</i> , 1917 Fonte: < <a href="http://www.wdl.org/pt/item/4560/">http://www.wdl.org/pt/item/4560/</a> > Acesso em: 11 fev. 2016.	81
FIGURA 038 - Herbert Bayer, <i>Papai, o que VOCÊ fez na Grande Guerra?</i> , 1915 Fonte: Biblioteca Digital Mundial In: < <a href="https://www.wdl.org/pt/item/4560/">https://www.wdl.org/pt/item/4560/</a> > Acesso em: 11 fev. 2016	82

FIGURA 039 - Alfred Leete, <i>Os britânicos precisam de você</i> , 1914 Fonte: HOLLIS, 2000, p. 29	83
FIGURA 040 - James Montgomery, <i>Quero você no exército dos Estados Unidos</i> , 1917 Fonte: HOLLIS, 2000, p. 29	84
FIGURA 041 - Julius Klinger, <i>8º Empréstimo de Guerra</i> , 1918 Fonte: HOLLIS, 2000, p. 31	85
FIGURA 042, Julios Gipkens, <i>Troféus de batalha aéreas</i> , 1917 Fonte: HOLLIS, 2000, p. 31	86
FIGURA 043 - Ludwin Hohlwein, <i>Deutsche Lufthansa</i> , 1936 Fonte: MEGGS, 2009, p. 358	87
FIGURA 044 - Ludwin Hohlwein, <i>München Festspiele</i> , 1938 Fonte: MEGGS, 2009, p. 358	88
FIGURA 045 - Ludwin Hohlwein, <i>E você?</i> , 1938 c. Fonte: MEGGS, 2009, p. 358	88
FIGURA 046 - Jean Carlu, <i>A resposta da américa! Produção?</i> , 1941 Fonte: MEGGS, 2009, p. 445	89
FIGURA 047 - Viktor Deni, <i>Capital</i> , 1919 Fonte: Soviet Posters In: < <a href="http://www.sovietposters.com">http://www.sovietposters.com</a> > Acesso em: 11 fev. 2016	90
FIGURA 048 - Dmitry Moor, <i>Você já se alistou no exército?</i> , 1920 Fonte: Soviet Posters In: < <a href="http://www.sovietposters.com">http://www.sovietposters.com</a> > Acesso em: 11 fev. 2016	91
FIGURA 049 - Dmitry Moor, <i>Você já se alistou no exército?</i> , 1920 Fonte: Soviet Posters In: < <a href="http://www.sovietposters.com">http://www.sovietposters.com</a> > Acesso em: 11 fev. 2016	92
FIGURA 050 - Tadeusz Trepkowski, <i>Não!</i> , 1953 Fonte: MEGGS, 2009, p. 463	93
FIGURA 051 - Roman Cieslewicz, <i>CYRK</i> , 1962 Fonte: MEGGS, 2009, p. 551	94
FIGURA 052 - Jerzy Flisak, <i>Rzeczpopolita Bodska</i> , c. 1950 Fonte: MEGGS, 2009, p. 550	94

FIGURA 053 - Franciszek Starowieyski, <i>Fanfare</i> , 1960 Fonte: The Design Observer Group In: < <a href="http://designobserver.com/feature/starowieyskis-graphic-universe-of-excess/26178/">http://designobserver.com/feature/starowieyskis-graphic-universe-of-excess/26178/</a> > Acesso em: 1 fev. 2016.	95
FIGURA 054 - Carlo Vivarelli, <i>Für das Alter</i> , 1949 Fonte: HOLLIS, 2000, p. 142	96
FIGURA 055 - Josef Muller-Brockmann, <i>Cuidado com a criança</i> , 1953 Fonte: HOLLIS, 2000, p. 143	97
FIGURA 056 - Max Miedinger, <i>Giselle</i> , 1957 Fonte: HOLLIS, 2000, p. 143	97
FIGURA 057 - Wes Wilson, <i>Grateful Dead</i> , 1966 Fonte: MEGGS, 2009, p. 565	99
FIGURA 058 - Milton Glaser, <i>Dylan</i> , 1967 Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 69	100
FIGURA 059 - Victor Moscoso, <i>Miller Blues Band</i> , 1967 Fonte: MEGGS, 2009, p. 566	101
FIGURA 060 - Peter Max, <i>Love</i> , 1970 Fonte: MEGGS, 2009, p. 567	101
FIGURA 061 - Agnieszka Dellfina e Thomas Dellert-Dellacroix, <i>Lucky Strike</i> , 1983 Fonte: NEVES, 2009, p. 53	102
FIGURA 062 - Raul Martinez, <i>Viva a Revolução</i> , 1968 Fonte: MEGGS, 2009, p. 575	103
FIGURA 063 - Elena Serrano, <i>Dia do Guerrilheiro Heroico</i> , 1968 Fonte: MEGGS, 2009, p. 577	104
FIGURA 064 - René Mederos, <i>Décimo aniversário do triunfo da revolução cubana</i> , 1969 Fonte: NEVES, 2009, p. 51	105
FIGURA 065 - Asela M. Perez, <i>Solidariedade com a América Latina</i> , 1970 Fonte: Ospaaal/posters – Pinterest In: < <a href="https://br.pinterest.com/johnlandberg/ospaaalposters/">https://br.pinterest.com/johnlandberg/ospaaalposters/</a> > Acesso em: 15 nov. 2015	106
FIGURA 066 - Tony Reboiro, <i>Varietes</i> , 1971 Fonte: Flickr In: < <a href="https://www.flickr.com/photos/paulveltman/2239271363">https://www.flickr.com/photos/paulveltman/2239271363</a> > Acesso em: 15 nov. 2015	106

FIGURA 067 - Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts, <i>A beleza está na rua</i> , 1968	107
Fonte: MovE Brasil	
In: < <a href="http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes">http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes</a> >	
Acesso em: 15 nov. 2015	
FIGURA 068 - Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts, <i>Pare a expulsão de nossos camaradas estrangeiros</i> , 1968	108
Fonte: MovE Brasil	
In: < <a href="http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes">http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes</a> >	
Acesso em: 15 nov. 2015	
FIGURA 069 - Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts, <i>Plus d'école prison</i> , 1968	109
Fonte: MovE Brasil	
In: < <a href="http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes">http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes</a> >	
Acesso em: 15 nov. 2015	
FIGURA 070 - Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts, <i>O caos é ele</i> , 1968	109
Fonte: MovE Brasil	
In: < <a href="http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes">http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes</a> >	
Acesso em: 15 nov. 2015	
FIGURA 071 - Wolfgang Weingart, <i>O cartaz suíço</i> , 1984	110
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 19	
FIGURA 072 - April Greiman, <i>Design Quarterly</i> , 1986	111
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 19	
FIGURA 073 - David Carson, <i>50<sup>th</sup> Anniversary poster for britains national theatre</i> , 2013	112
Fonte: David Carson	
In: < <a href="http://www.davidcarsondesign.com/t/work/print/">http://www.davidcarsondesign.com/t/work/print/</a> >	
Acesso em: 25 set. 2014	
FIGURA 074 - Stefan Sagmeister, <i>Lou reed</i> , 1996	113
Fonte: Sagmeister Walsh	
In: < <a href="http://www.sagmeisterwalsh.com/work/project/lou-reed-poster/">http://www.sagmeisterwalsh.com/work/project/lou-reed-poster/</a> >	
Acesso em: 25 set. 2014	
FIGURA 075 - Art Chantry, <i>Kustom Kulture</i> , 1994	115
Fonte: ESKILSON, 2007, p. 376	
FIGURA 076 - Sonja Smith, <i>Independence</i> , 2003	116
Fonte: GLASER, 2005, p. 131	
FIGURA 077 - Ola Johansson, <i>Take care be safe</i> , 1992	116
Fonte: MCQUISTON, 1993, p. 193	
FIGURA 078 - Tipografia do Ostensor Brasileiro, <i>Ostensor Brasileiro</i> , 1845	117
Fonte: MELO, 2011, p. 34	

FIGURA 079 - Raul Pompeia, <i>Vergastas</i> , 1889 Fonte: MELO, 2011, p. 42	118
FIGURA 080 - Manuel Móra, <i>Campeonato Sul Americano de Foot-Ball</i> , 1918 Fonte: MELO, 2011, p. 68	119
FIGURA 081 - Humberto Della Latta, <i>Hei de vencer</i> , 1924 Fonte: MELO, 2011, p. 103	120
FIGURA 082 - Autor desconhecido, <i>Julio Prestes</i> , 1929 Fonte: MELO, 2011, p. 159	120
FIGURA 083 - MMDC, <i>Você tem um dever a cumprir</i> , 1932 Fonte: MELO, 2011, p. 161	121
FIGURA 084 - Nelson Boeira, <i>As laranjas do estado do Rio têm mais caldo</i> , 1942 Fonte: MELO, 2011, p. 216	122
FIGURA 085 - Henrique Mirgalowsiki, <i>Paraventi</i> , 1949 Fonte: MELO, 2011, p. 213	122
FIGURA 086 - Departamento de Imprensa e Propaganda, <i>Si no és reservista, ainda não és brasileiro</i> , c. 1940 Fonte: MELO, 2011, p. 214	123
FIGURA 087 - Mary Vieira, <i>Brasileiros constróem Brasília</i> , 1957 Fonte: MELO, 2011, p. 271	123
FIGURA 088 - Carybé, <i>O cangaceiro</i> , 1953 Fonte: MELO, 2011, p. 260	124
FIGURA 089 - Francesc Petit, <i>Varig</i> , 1959 Fonte: MELO, 2011, p. 259	124
FIGURA 090 - Antonio Maluf, <i>1ª Bienal de Arte Moderna de São Paulo</i> , 1951 Fonte: MELO, 2011, p. 268	125
FIGURA 091 - Rogério Duarte, <i>Deus e o Diabo na terra do sol</i> , 1964 Fonte: MELO, 2011, p. 342	126
FIGURA 092 - Ziraldo, <i>O assalto ao tem pagador</i> , 1962 Fonte: MELO, 2011, p. 348	126
FIGURA 093 - Thereza Simões, <i>O anjo nasceu</i> , 1969 Fonte: MELO, 2011, p. 349	127
FIGURA 094 - Ziraldo, <i>Os fuzis</i> , 1963 Fonte: MELO, 2011, p. 346	127

FIGURA 095 - União Internacional do Estudantes (República Tcheca), <i>Alto a la represión y a las torturas!</i> , 1964 Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 22	128
FIGURA 096 - União Internacional do Estudantes (República Tcheca), <i>Libertad para el Brasil</i> , c. 1970 Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 45	129
FIGURA 097 - Elifas Andreato, <i>Precisa-se</i> , 1979 Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 165	130
FIGURA 098 - Autor desconhecido, <i>Prêmio Vladimir Herzog</i> , 1979 Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 131	131
FIGURA 099 - Elifas Andreato, <i>Morro em ponta de faca</i> , 1978 Fonte: MELO, 2011, p. 452	131
FIGURA 100 - Estúdio Noguchi, <i>Os deuses e os mortos</i> , 1971 Fonte: MELO, 2011, p. 457	132
FIGURA 101 - Bjarne Norking, <i>10ª feira de equipamentos de escritório</i> , 1976 Fonte: MELO, 2011, p. 461	132
FIGURA 102 - Rico Lins, <i>Design global/regional</i> , 1996 Fonte: MELO, 2011, p. 639	133
FIGURA 103 - Vicente Gil, <i>Direito ao saber</i> , 1994 Fonte: MELO, 2011, p. 641	134
FIGURA 104 - DPZ, <i>Prêmio Design Museu da Casa Brasileira</i> , 1997 Fonte: MELO, 2011, p. 646	134
FIGURA 105 - Jules Chéret, <i>Bal du Moulin Rouge</i> , 1889	146
FIGURA 106 - Pablo Picasso, <i>Violino, vidro, jornal, garrafa</i> , 1896 Fonte: David Carr-Smith In: < <a href="http://www.davidcarrsmith.co.uk/_D-WW_20C-ART+AD1.htm">http://www.davidcarrsmith.co.uk/_D-WW_20C-ART+AD1.htm</a> > Acesso em: 7 set. 2016	149
FIGURA 107 - Rafic Farah, <i>30 Posters on environment and development</i> , 1992 Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 652	150
FIGURA 108 - Stéphane Mallarmé, Estudo de leiaute do poema <i>Un coup de dés</i> Mallarmé, 1896 Fonte: Wikipedia. In: < <a href="https://pt.wikipedia.org/wiki/Un_Coup_de_Dés_Jamais_N%27Abolira_le_Hazard">https://pt.wikipedia.org/wiki/Un_Coup_de_Dés_Jamais_N%27Abolira_le_Hazard</a> > Acesso em: 18 nov. 2015	151



- FIGURA 109 - Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*, 1897 152  
 Fonte: Wikipedia  
 In: <<http://theredlist.com/wiki-2-343-917-999-view-publishing-profile-mallarme-stephane.html>>  
 Acesso em: 18 nov. 2015
- FIGURA 110 - Marcel Broodthaers, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969 152  
 Fonte: MoMA  
 In: <<http://www.moma.org/collection/works/146983>>  
 Acesso em: 18 nov. 2015
- FIGURA 111 - Michalis Pichler, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 2008 153  
 Fonte: Pichler  
 In: <<http://www.buypichler.com/coup.html>>  
 Acesso em: 18 nov. 2015
- FIGURA 112 - Marcel Broodthaers, *Un coup de des jamais n'abolira le hasard*, capa do livro, 1969 154
- FIGURA 113 - Michalis Pichler, *Un coup de des jamais n'abolira le hasard*, capa do livro, 2008 155
- FIGURA 114 - Michalis Pichler, Frames do vídeo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (musique), 2009 155  
 Fonte: YouTube  
 In: <[https://www.youtube.com/watch?v=JkG\\_qAk7zxQ](https://www.youtube.com/watch?v=JkG_qAk7zxQ)>  
 Acesso em: 18 nov. 2015
- FIGURA 115 - François Caspar, *Cartas de Elisabet Vogler a seu filho*, 2003 156  
 Fonte: (BORGES, 2011, p. 47)
- FIGURA 116 - Marcas de mãos pintadas há mais de 37 mil anos. Gruta de El Castillo, Espanha. Fotografia: Pedro Saura 157  
 Fonte: Arte e História  
 In: <<http://artehistoriaepci.blogspot.com.br/2012/06/descobertas-em-espanha-as-mais-antigas.html>>  
 Acesso em: 27 abr. 2016
- FIGURA 117 - *Caverna das mãos* 159  
 Fonte: Wikipédia  
 In: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Cueva\\_de\\_las\\_Manos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_las_Manos)>  
 Acesso em: 4 maio 2016
- FIGURA 118 - Jasper Johns, *Skin with O'Hara Poem*, 1963-1965 160  
 Fonte: Courtesy Walker Art Center  
 In: <<http://www.walkerart.org/collections/artworks/skin-with-ohara-poem>>  
 Acesso em: 27 abr. 2016

FIGURA 119 - J. Allen St. John <i>The Hun - His Mark: Blot it Out</i> , 1918 Fonte: History Gallery In: < <a href="http://www.shipofstate.com/worldwar1/BlotItOut.htm">http://www.shipofstate.com/worldwar1/BlotItOut.htm</a> > Acesso em: 27 abr. 2016	161
FIGURA 120 - Walters Ms., <i>Psalter-hours</i> , séc. XIII Acervo do Walters Art Museum Fonte: LUOTIN, 2006, p. 64	166
FIGURA 121 - Walters Ms., <i>Psalter-hours</i> (detalhe), séc. XIII Acervo do Walters Art Museum Fonte: LUOTIN, 2006, p. 64	166
FIGURA 122 - Manicula de Mathias van der Goes, 1487-1490 Fonte: Echoes from the vault In: < <a href="https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2011/12/21/look-at-this-lovely-15th-century-manicula/">https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2011/12/21/look-at-this-lovely-15th-century-manicula/</a> > Acesso em: 29 abr. 2016	167
FIGURA 123 - <i>Manicula</i> . Manicula tipográfica digitalizada Fonte: Open Clipart In: < <a href="https://openclipart.org/detail/181616/pointing-hand">https://openclipart.org/detail/181616/pointing-hand</a> > Acesso em: 29 abr. 2016	167
FIGURA 124 - Dmitry Moor, <i>Você já se alistou no exército?</i> , 1920	169
FIGURA 125 - Jean Carlu, <i>A resposta de América! Produção</i> , 1942	169
FIGURA 126 - Roy Schatt, <i>Scrap</i> , 1942 Fonte: American Photoarchive In: < <a href="http://americanphotoarchive.photoshelter.com/image/I0000EwUxhUrgvNA">http://americanphotoarchive.photoshelter.com/image/I0000EwUxhUrgvNA</a> > Acesso em: 29 abr. 2016	170
FIGURA 127 - Michael Rossman, <i>Pare o Projeto da Semana "Oakland Seven"</i> , 1968 Fonte: Docs Populi In: < <a href="http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html">http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html</a> > Acesso em 18 abr. 2015	170
FIGURA 128 - Michael Rossman, <i>Stop the Draft</i> , 1967 Fonte: Docs Populi In: < <a href="http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html">http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html</a> > Acesso em 18 abr. 2015	171
FIGURA 129 - Wayne "Wally" Zampa, <i>Unir</i> , 1970 Fonte: Docs Populi In: < <a href="http://www.docspopuli.org/articles/Fist-Peace.html">http://www.docspopuli.org/articles/Fist-Peace.html</a> > Acesso em 18 abr. 2015	171

FIGURA 130 - Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts, <i>Pouvoir populaire oui</i> , 1968 Fonte: LibCom In: < <a href="https://libcom.org/gallery/paris-68-posters">https://libcom.org/gallery/paris-68-posters</a> > Acesso em: 18 abr. 2015	172
FIGURA 131 - Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts, <i>Halte a l'espulsion de nos camarades etrangers</i> , 1968 Fonte: LibCom In: < <a href="https://libcom.org/gallery/paris-68-posters">https://libcom.org/gallery/paris-68-posters</a> > Acesso em: 18 abr. 2015	172
FIGURA 132 - Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts, <i>A luta continua</i> , 1968 Fonte: LibCom In: < <a href="https://libcom.org/gallery/paris-68-posters">https://libcom.org/gallery/paris-68-posters</a> > Acesso em: 18 abr. 2015	173
FIGURA 133 - Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts, <i>Les cadences accelerente le chomange aussi</i> , 1968 Fonte: LibCom In: < <a href="https://libcom.org/gallery/paris-68-posters">https://libcom.org/gallery/paris-68-posters</a> > Acesso em: 18 abr. 2015	173
FIGURA 134 – JPCB, <i>O povo brasileiro vencerá</i> , 1970 c. Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 59	174
FIGURA 135 - Otávio Roth, <i>Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos</i> , 1979 Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 131	174
FIGURA 136 – CONTAG, <i>Congresso Nacional dos Trabalhadores Rurais</i> , 1985 c. Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 155	175
FIGURA 137 - <i>Os tanques não passarão</i> , 1980 c. Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 194	175
FIGURA 138 - <i>A tortura e a Constituinte</i> , 1980 c. Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 226	175
FIGURA 139 - Autor desconhecido, <i>Cansei de ser manipulado</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 25	176
FIGURA 140 - Wil Mineto, <i>Verás que um filho teu não foge à luta</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 109	176
FIGURA 141 - Autor desconhecido, Coleção Gráfica Meli-Melo, <i>Que o \$...</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 101	177
FIGURA 142 - Anual Design, Coleção Gráfica Meli-Melo, <i>Nós somos a cidade</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 77	177

FIGURA 143 - Autor desconhecido, Coleção Gráfica Meli-Melo, <i>Hoje estamos...</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 15	178
FIGURA 143 - Abraham Cruzvillegas, <i>Ink &amp; Blood: 1968-2009</i> , 2009 Conjunto de 41 cartazes, panfletos e adesivos impressos em serigrafia (uma ou duas cores). Exposição em Inhotim. Fonte: Do objeto para o mundo In: < <a href="http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/abraham-cruzvillegas">http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/abraham-cruzvillegas</a> >	180
FIGURA 144 - Abrahan Cruzvillegas, Exposição The Autoconstrucción Suites, 2013 Detalhe da exposição dedicada ao artista Abrahan Cruzvillegas. Fonte: Walker Art In: < <a href="http://www.walkerart.org/calendar/2013/abraham-cruzvillegas-autoconstruccion-suites">http://www.walkerart.org/calendar/2013/abraham-cruzvillegas-autoconstruccion-suites</a> >	181
FIGURA 145 - Panfleto da obra <i>Ink and Blood</i> Um dos panfletos da obra <i>Ink and Blood</i> impresso em serigrafia. Fonte: Do objeto para o mundo In: < <a href="http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/abraham-cruzvillegas">http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/abraham-cruzvillegas</a> >	181
FIGURA 146 - Panfleto da obra <i>Ink and Blood</i> Um dos panfletos da obra <i>Ink and Blood</i> impresso em serigrafia. Fonte: Do objeto para o mundo In: < <a href="http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/abraham-cruzvillegas">http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/abraham-cruzvillegas</a> >	181
FIGURA 147 - Rubens Rangel Silva, <i>Capa Coletivo Jornadas de Junho</i> , 2015 Fonte: SILVA, 2015, capa	183
FIGURA 148 - Rubens Rangel Silva, <i>Coletivo Jornadas de Junho</i> , 2015 Fonte: Foto do autor	185
FIGURA 149 - Rubens Rangel Silva, <i>Coletivo Jornadas de Junho</i> , 2015 Fonte: Foto do autor	186
FIGURA 150 - Rubens Rangel Silva, <i>Coletivo Jornadas de Junho</i> , 2015 Fonte: Foto do autor	186
FIGURA 151 - Rubens Rangel Silva - <i>Coletivo Jornadas de Junho</i> , 2015 Fonte: Foto do autor	187
FIGURA 152 - Protesto pacífico em Recife Foto: Yasuyoshi Chiba In: < <a href="http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/geral/noticia/2013/06/radicais-poem-democracia-a-prova-durante-protestos-pelo-brasil-4178296.html">http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/geral/noticia/2013/06/radicais-poem-democracia-a-prova-durante-protestos-pelo-brasil-4178296.html</a> >. Acesso em 12 out. 2015.	193

FIGURA 153 - Propósito e Ubuntu, R\$ 0,20..., 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 107	197
FIGURA 154 - Autor desconhecido, Coleção Gráfica Meli-Melo, R\$ 0,20 é a gota d'água!, 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 97	197
FIGURA 155 - Eduardo Sá, Enfia os R\$ 0,20 no SUS, 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 129	198
FIGURA 156 - Eduardo Sá, 2,95?..., 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 111	199
FIGURA 157 - Autor desconhecido, coleção Gráfica Meli-Melo, Não é por R\$ 3,20. É por dignidade, 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 89	200
FIGURA 158 - Autor desconhecido, Pode ser que no final a gente diga, R\$ 0,20 mudou o país!, 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 23	201
FIGURA 159 - Autor desconhecido, Coleção Gráfica Meli-Melo, Srs. policiais, somos um só povo e nossa luta é a mesma, 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 57	204
FIGURA 160 - Autor desconhecido, Coleção Gráfica Meli-Melo, Você aí fardado, também é explorado, 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 81	204
FIGURA 161 - Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts, La police vous parle tous les soirs à 20h, 1968 Fonte: Biblioteca Nacional da França Disponível em: < <a href="http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90183804.r=Mai+1968+affiche.langEN">http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90183804.r=Mai+1968+affiche.langEN</a> > Acesso em: 10 out. 2016	205
FIGURA 162 - Eduardo Sá, Choque de realidade. Queremos mais que balas. Direitos, 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 81	206
FIGURA 163 - Foto: Marc Riboud, Pentagon March, 1967 Disponível em: < <a href="https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=40132&amp;lang=en">https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=40132&amp;lang=en</a> > Acesso em: 10 out. 2016	207
FIGURA 164 - Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio, O circo nós já temos, agora só falta o pão, 2013 Fonte: SILVA, 2015	209

FIGURA 165 - Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio, <i>Mané é quem gasta 2 bilhões num estádio de futebol</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015	210
FIGURA 166 - Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio, <i>Só quero ver (o povo na rua) na copa</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015	210
FIGURA 167 - Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio, <i>Só quero ver nas Olimpíadas</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015	210
FIGURA 168 - Autor desconhecido, <i>Me chama de Maracanã e me reforma inteira. Ass: Educação</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 33	211
FIGURA 169 - Autor desconhecido, <i>FIFA go home</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 37	212
FIGURA 170 - Manifestantes em Brasília sobre na cobertura superior do Congresso Nacional (Mídia NINJA). Fonte: Empresa Brasil de Comunicação In: < <a href="http://www.ebc.com.br/cidadania/2013/06/programa-3-a-1-debate-manifestacoes-que-ocorrem-no-pais">http://www.ebc.com.br/cidadania/2013/06/programa-3-a-1-debate-manifestacoes-que-ocorrem-no-pais</a> > Acesso em: 10 out. 2016	213
FIGURA 171 - Eduardo Sá, <i>Quam apoia pisca a luz</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 113	214
FIGURA 172 - Eduardo Sá, <i>#Amanha vai ser maior</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 131	215
FIGURA 173 - Autor desconhecido, coleção Gráfica Meli-Melo, <i>Vem vamo pra rua</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 51	216
FIGURA 174 - Autor desconhecido, <i>Larga o Candy Crush e vem pra rua</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 27	216
FIGURA 175 - Anual Design, Coleção Gráfica Meli-Melo, <i>Nós somos a cidade</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 77	217
FIGURA 176 - Eduardo Sá, <i>2,95? Eu não me calo. Eu não sou palhaço</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 111	218
FIGURA 177 - Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio, <i>Um povo mudo não muda</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015	218

FIGURA 178 - <i>Wil Mineto, Hoje será</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 109	219
FIGURA 179 - Gráfica Fidalga, <i>Brasil mostra a sua cara</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 133	219
FIGURA 180 - Autor desconhecido, coleção Gráfica Meli-Melo, <i>Coletivo</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 95	220
FIGURA 181 - Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio, <i>Violência não nos representa</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015	222
FIGURA 182 - Pablo Picasso, <i>A pomba</i> , 1949 Fonte: 7 das Artes Disponível em: < <a href="http://7dasartes.blogspot.com.br/2011/04/algumas-curiosidades-sobre-vida-de.html">http://7dasartes.blogspot.com.br/2011/04/algumas-curiosidades-sobre-vida-de.html</a> > Acesso em: 10 out. 2016	222
FIGURA 183 - Pablo Picasso, <i>Congresso Mundial dos Partidários da Paz</i> , Paris, 1949 Fonte: A materia do tempo Disponível em: < <a href="http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2015/12/uma-pomba-da-paz-de-picasso.html">http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2015/12/uma-pomba-da-paz-de-picasso.html</a> > Acesso em: 10 out. 2016	223
FIGURA 184 - Pablo Picasso, <i>Congresso Mundial da Paz</i> , Londres, 1950 Fonte: Art Value Disponível em: < <a href="http://www.artvalue.com/auctionresult--after-picasso-pablo-1881-1973-affiche-pour-le-congres-des-pe-3405371.htm">http://www.artvalue.com/auctionresult--after-picasso-pablo-1881-1973-affiche-pour-le-congres-des-pe-3405371.htm</a> > Acesso em: 10 out. 2016	223
FIGURA 185 - Pablo Picasso, <i>Congresso dos Povos pela Paz</i> , Viena, 1952 Fonte: Art Value Disponível em: < <a href="http://www.artvalue.com/auctionresult--after-picasso-pablo-1881-1973-affiche-pour-le-congres-des-pe-3405371.htm">http://www.artvalue.com/auctionresult--after-picasso-pablo-1881-1973-affiche-pour-le-congres-des-pe-3405371.htm</a> > Acesso em: 10 out. 2016	224
FIGURA 186 - Pablo Picasso, <i>Congresso Mundial Para o Desarmamento Geral e Pela Paz</i> , Moscou, 1962 Fonte: A materia do tempo Disponível em: < <a href="http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2015/12/uma-pomba-da-paz-de-picasso.html">http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2015/12/uma-pomba-da-paz-de-picasso.html</a> > Acesso em: 10 out. 2016	224
FIGURA 187 - Coleção Gráfica Meli-Melo, <i>Sem violência</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 71	225

FIGURA 188 - Autor desconhecido, <i>Tem tanta coisa errada que nem cabe em um cartaz</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 39	227
FIGURA 189 - Autor desconhecido, <i>Desculpe o transtorno, estamos mudando o país</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 71	227
FIGURA 190 - Autor desconhecido, <i>Proteja o nariz. Proteste feliz</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 53	229
FIGURA 191 - Autor desconhecido, coleção Gráfica Meli-Melo, <i>Coquetel Molotov</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 85	230
FIGURA 192 - Autor desconhecido, coleção Gráfica Meli-Melo, <i>Violência</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 65	231
FIGURA 193 - Guillaume Apollinaire, <i>Il pleut</i> (caligrama), 1918 Fonte: <i>Asymptote Journal</i> In: < <a href="http://asymptotejournal.tumblr.com/post/2975969062/il-pleut-by-guillaume-apolloinaire-calligrammes">http://asymptotejournal.tumblr.com/post/2975969062/il-pleut-by-guillaume-apolloinaire-calligrammes</a> > Acesso em: 20 out. 2016	232
FIGURA 194 - Cartazes de rua itinerantes Fonte: SILVA, 2015, p. 7, 9 e 33	237
FIGURA 195 - Cartazes de rua itinerantes Fonte: Tumblr.com Disponível em: < <a href="http://cartazesdosprotestos.tumblr.com/">cartazesdosprotestos.tumblr.com/</a> > Acesso em: 20 out. 2005	238
FIGURA 196 - Lambe-lambes, coleção Gráfica Meli-Melo Fonte: SILVA, 2015, p. 47, 79 e 61	240
FIGURA 197 - Cartazes profissionais Fonte: SILVA, 2015, p. 109, 141 e 115	242
FIGURA 198 - Cartazes digitais Fonte: SILVA, 2015	243
FIGURA 199 - Autor desconhecido, <i>E agora José?</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 19	247
FIGURA 200 - Autor desconhecido, coleção Gráfica Meli-Melo, <i>Protesto é crime?</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 93	294



FIGURA 201 – Rogério, <i>Verás que um filho teu não foge à luta</i> , 2013 Fonte: Artscool In: <a href="https://pridalete.wordpress.com/category/art/">https://pridalete.wordpress.com/category/art/</a>	249
FIGURA 202 - Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio, <i>Amanhã vai ser maior!</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015	251
FIGURA 203 - Autor desconhecido, <i>Tá tudo errado</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 7	252
FIGURA 204 - Autor desconhecido, <i>Educação, desigualdade...</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 61	253
FIGURA 205 - Eduardo Sá, <i>Quam apoia pisca a luz</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 113	254
FIGURA 206 - Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio, <i>Queremos transporte público padrão FIFA</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015	255
FIGURA 207 - Autor desconhecido, <i>Percurso ao trabalho exige mais de 1 hora para 7 milhões</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 79	256
FIGURA 208 - Max Ernst, <i>Colagem</i> , 1934 Disponível em: < <a href="http://saboresdiversos.com/sentido/">http://saboresdiversos.com/sentido/</a> > Acesso em: 9 nov. 2016.	257
FIGURA 209 - Autor desconhecido, <i>Ceci n'est pas 20 centavos</i> , 2013 Fonte: SILVA, 2015, p. 59	258
FIGURA 210 - René Magritte, <i>La Trahison des images</i> ( <i>Ceci n'est pas une pipe</i> ), 1929 Disponível em: < <a href="https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948">https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948</a> >.	258

## **LISTA DE INFOGRÁFICO**

INFOGRÁFICO 1 - Reinvidicações nas Jornadas de Junho	235
Fonte: Ibope/G1 Brasil.	
In: < <a href="http://g1.globo.com/brasil/linha-tempo-manifestacoes-2013/platb/">http://g1.globo.com/brasil/linha-tempo-manifestacoes-2013/platb/</a> >	
Acesso em: 10 out. 2016	
Infográfico elaborado em 28/6/2013	

## **LISTA DE TABELA**

TABELA 1 - Os quatro grupos de cartazes políticos das Jornadas de Junho	245
Fonte: Elaborado pelo autor	

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	28
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>41</b>
<b>A CULTURA DO CARTAZ</b>	
1.1. O CARTAZ ANTES DO CARTAZ	45
1.2. AS RAÍZES DO CARTAZ MODERNO: ART NOUVEAU E SIMBOLISMO	49
1.3. O CARTAZ NO INÍCIO DO SÉCULO XX	59
1.3.1. Expressionismo	59
1.3.2. Cubismo	61
1.3.3. <i>Plakatstil</i>	63
1.3.4. Futurismo	65
1.3.5. Dadaísmo	66
1.3.6. Neoplasticismo e <i>De Stijl</i>	67
1.3.7. Suprematismo e Construtivismo Russo	69
1.3.8. Surrealismo	73
1.3.9. <i>Art Déco</i>	75
1.3.10. Bauhaus	77
1.4. AS GUERRAS MUDIAIS E O CARTAZ POLÍTICO	80
1.4.1. Primeira Guerra Mundial	80
1.4.2. Segunda Guerra Mundial	86
1.5. A REVOLUÇÃO RUSSA E O CARTAZ	90
1.6. O CARTAZ PÓS-GUERRAS	92
1.6.1. O cartaz polonês: resistência gráfica	92
1.6.2. O cartaz suíço e o Estilo Tipográfico Internacional	95
1.6.3. <i>Underground</i> , Movimento <i>Hippie</i> e Psicodelismo	98
1.6.4. A antiestética do Movimento <i>Punk</i>	102
1.7. A ESTÉTICA CUBANA PÓS-REVOLUÇÃO	103
1.8. OS CARTAZES DE MAIO DE 68	107
1.9. O CARTAZ NA ERA DIGITAL	110
1.10. PÓS-MODERNISMO E O CARTAZ CONTEMPORÂNEO	114
1.11. O CARTAZ NO BRASIL	117

<b>CAPÍTULO 2</b>	136
<b>O CARTAZ POLÍTICO E POÉTICO</b>	
2.1. IMAGEM E PALAVRA NO CARTAZ	138
2.1.1. Palavra e imagem: linha e superfície	141
2.1.2. Imagem polissêmica, palavra plural	143
2.1.3. Ler e ver: modos distintos de viver, ver e estar no mundo	144
2.1.4. A reaproximação imagem/palavra a partir do final do século XIX nas artes gráficas e nas artes plásticas	145
2.1.5. A visualidade da palavra em Mallarmé	151
2.2. A IMAGEM DA MÃO COMO SÍMBOLO POÉTICO E POLÍTICO	159
2.2.1. O homem como expectador de si, do outro e do mundo	162
2.2.1.1. A imagem como dispositivo	162
2.2.1.2. O homem como sujeito	163
2.2.1.3. O olhar como relação	164
2.2.1.4. O gesto como ideia/pensamento	165
2.2.2. A imagem da mãos nas artes gráficas	166
2.2.3. O cartaz político e a imagem da mão	168
2.3. O CARTAZ POLÍTICO NAS OBRAS <i>INK &amp; BLOOD</i> E <i>COLETIVO JORNADAS DE JUNHO</i>	179
2.3.1. <i>Ink &amp; Blood</i> : 1968-2009	179
2.3.2. <i>Coletivo Jornadas de Junho</i>	182
2.3.3. Tinta e sangue, lágrima e vinagre	188
<b>CAPÍTULO 3</b>	189
<b>JORNADAS DE JUNHO: IMAGENS DE UMA REVOLUÇÃO</b>	
3.1. AS JORNADAS DE JUNHO: MINIFESTAÇÕES BRASILEIRAS DE JUNHO DE 2013	190
3.1.1. Os atos	195
3.2. O CARTAZ POLÍTICO NAS JORNADAS DE JUNHO	236
3.2.1. Os quatro grupos de cartazes das Jornadas de Junho	237
3.2.1.1. Cartaz de rua itinerante	237
3.2.1.2. Lambe-lambe	239
3.2.1.3. Cartaz profissional	241
3.2.1.4. Cartaz digital	242

3.2.2. As dimensões do universo do cartaz político das Jornadas de Junho	246
3.2.2.1. Tamanho é documento: forma e exposição	246
3.2.2.2. Choque cromático e profusão composicional	251
3.2.2.3. Metáfora visual	255
3.2.2.4. Repetição e pregnância	257
CONSIDERAÇÕES FINAIS	260
REFERÊNCIAS	263
[APÊNDICE - <i>Coletivo Jornadas de Junho</i> ]	

# INTRODUÇÃO

Vem ver de perto uma cidade a cantar  
A evolução da liberdade  
Até o dia clarear

*Chico Buarque de Holanda*

Ao direcionar nossa atenção para as diversas vozes das manifestações brasileiras de junho de 2013, também conhecidas como Jornadas de Junho, os temas da fragilidade social vêm de imediato à tona: mobilidade urbana, saúde, educação, segurança pública, políticas inclusivas etc. Isso pode ser observado nas palavras de ordem dos atos daquele ano, entretanto, não nos limitaremos à objetividade dessas demandas. Interessa-nos mais escarafunchar em um lugar mais subliminar e subjetivo, onde a expressão é despudorada e espontânea, onde a emoção e o humor eclodem, a raiva e o sarcasmo se manifestam, onde o ato se passa como linguagem, como documento e manifesto histórico, político e visual, mas também, onde os valores partilhados derivados da vida individual e coletiva se impõem: o cartaz político. Nele, a insatisfação, a revolta, a paixão, a pulsão, os afetos e os desafetos rasgam a pele da cidade e se impõem como evidências atordoantes, fazendo das paredes e das ruas das cidades a chave para a articulação de um novo pacto entre sujeitos (de)semelhantes e diferentes desejos.

O cartaz político pode refletir o pensamento de uma determinada época, fazendo dele uma espécie de documento. Ele é um importante elemento de informação de movimentos de caráter político, social, econômico e cultural. Os cartazes das Jornadas de Junho, além de seu caráter político, estético e comunicacional, também configuraram-se como documentos e são constituídos como tal

no momento em que lanço meu olhar interrogativo sobre o objeto e pergunto seu nome, de que matéria prima é constituído, quando e onde foi feito, qual seu autor, de que tema trata, qual sua função, em que contexto sociocultural foi produzido e utilizado, que relação manteve com determinados atores e conjunturas históricas.<sup>1</sup>

---

1 CHAGAS, Mário. Cultura, Patrimônio e Memória. In: *Revista Museu: cultura levada a sério*. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=5986>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

Para Vladimir Saccheta

o passado e o presente (e porque não o futuro?) da vida política de um povo podem ser encontrados nos mais variados tipos de documentos. Um deles, aparentemente efêmero, destaca-se por fazer circular ideias e causas, resistências e combates, por meio de uma manifestação particular do design gráfico: o cartaz político. Este, no instante em que é colocado em circulação tem a eficácia de um instrumento de agitação e propaganda, para mais tarde tornar-se importante legado para a construção da memória histórica. (SACCHETA, 2012, p. 9).

É nessa perspectiva, pois, que esta pesquisa toma os cartazes políticos das Jornadas de Junho, na tentativa de mostrar como esses cartazes podem nos contar, pela recusa do consenso, algo de nossas cidades que, cada vez mais, vão se tornando perversas.<sup>2</sup>

Nesse sentido, os cartazes políticos das Jornadas de Junho funcionam como **dispositivos de mediação do dissenso**, inseridos numa estrutura de multiplicidade social cuja proposta é a de comunicar e atuar em comum, conservando suas diferenças internas. Aqui nos interessa percebê-los em sua relação com os sujeitos e os espaços da vida em comum, investigando como eles evidenciaram e colaboraram para a mudança que levou o cidadão a ver a rua não só como lugar de fluxos e de consumo, mas como um lugar que dá sentido à vida urbana: o lugar de partilha dos valores derivados da vida coletiva.

Esses cartazes, portanto, manifestam-se como linguagem simbólica do deslocamento do regime de sensibilidade da vida coletiva, e fazem parte da construção da percepção que o sujeito faz de si, do outro e da cidade, seja pelos laços sociais, seja pela sociabilidade no espaço público, privado e íntimo, seja da construção de uma identidade individual e coletiva, calcados em uma constante tensão entre consenso e dissenso, próprio e impróprio, apropriação e desapropriação: princípios da revolução e da (re)partição política da experiência comum definida por Jacques Rancière como “partilha do sensível”, ou seja, “o sistema de evidências sensíveis

---

<sup>2</sup> Segundo Robert Moses Pechman (2014), em seu texto *No avesso dos cartazes: uma cidade perversa*, apresentado no XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, em Brasília, na medida em que a vida privada trouxe toda a luz da esfera pública, muito da experiência urbana reduziu-se diante do espetáculo de uma história, tributária, muito mais das estratégias do sujeito do que da cooperação coletiva, o que abriria caminho para novas formas de individualização. Tal situação, levando à fragilização de uma identidade coletiva, redundou numa descoletivização e uma verdadeira “adesão a si”. Esse fenômeno, onde o limite entre o público e o privado leva a regras pouco nítidas, potencializou o aparecimento de indivíduos com “excesso de subjetividade”. Nesse sentido a cidade deixa de ser símbolo para se tornar uma chance de mais-valias pessoais. Tal cidade nada acrescenta ao mundo em termos de sua durabilidade enquanto projeto de vida humana, tornando-se perversa.

que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2005a, p. 15). Uma partilha do sensível pressupõe, portanto, dois mo(vi)mentos: a participação dos sujeitos em um espaço comum<sup>3</sup> segundo suas competências e habilidades e a disputa por esse comum em partes exclusivas, ambos baseados na diversidade e na multiplicidade dos sujeitos e dos temas sociais.

Para Rancière, a dimensão estética da política se configura na batalha entre o perceptível e o sensível, na possibilidade constante de uma reconfiguração das relações entre fazer, dizer e ver que circunscrevem o “ser-em-comum”. Para ele, “a política promove a reconfiguração do sensível ao tornar visível o que não é, transformando os ‘sem parte’ em sujeitos capazes de se pronunciar a respeito de questões comuns” (RANCIÈRE, 2005b, p. 19).

Em que medida, então, os cartazes políticos das Jornadas de Junho podem ser uma forma de manifestação do sensível? De que forma esse sensível torna visível o espírito e o inconsciente das ruas e do coletivo que, simultaneamente, conformam uma síntese de razão e emoção, confluindo para a estruturação de um novo imaginário social? Podem esses cartazes evidenciar e potencializar a articulação de novos pactos – seja pelo político, seja pela cidadania –, que visam reconduzir o país ao mundo da ética, da lei, da ordem institucional, da verdade, da transparência, da confiança e da justiça?

Para formular um começo de resposta a essas questões, é preciso entender, com o auxílio de Rancière, que a política será aqui tratada como uma atividade que “dá a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e que permite escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído” (RANCIÈRE, 1995, p. 53). E, como tal, necessita de momentos e narrativas poéticas nas quais se formam “novas linguagens que permitem a redescritção da experiência comum, por meio de novas metáforas que, mais tarde, podem fazer parte do domínio das ferramentas linguísticas comuns e da racionalidade consensual” (*Idem*, 1995, p. 91). Com as Jornadas de Junho, o ruído das ruas foi modificado drasticamente. O que era percebido como ruído transformou-se em grito pelo direito à cidade.

Nesse sentido, cabe pensar como as experiências pessoais e coletivas, sintomaticamente expressas nos cartazes políticos, influenciam a concepção e a experiência da vida em comum,

---

<sup>3</sup> Que não inclui a todos ou que são incluídos pela exclusão, segundo Rancière (2005).



a qual, para Jean-Luc Nancy (2008), nos é dada enquanto condição de existência. O comum “é feito principalmente da partilha, difusão, ou impregnação da identidade, por uma pluralidade em que cada membro se identifica pela mediação suplementária de sua identificação com o corpo vivo da comunidade.” (NANCY, 2008, p. 9).

Os cartazes políticos das Jornadas de Junho nos mostram algo de nossas relações políticas e sociais e criam uma nova narrativa cidadã, vazada no simbólico e por isso mesmo estruturada na linguagem, tendo a potência de ecoar a multiplicidade de críticas, abordagens, percepções e linguagens que se impuseram, tentando construir um discurso de resistência e proposição à situação vigente. Eleger os cartazes das Jornadas de Junho e suas relações com os sujeitos e os espaços do cotidiano é eleger a própria experiência de um país e seu povo que, em pleno inverno, desejou a primavera.

Contudo, os cartazes políticos das Jornadas de Junho não são apenas objetos de reconciliação e identificação, mas uma força, que faz surgir “uma relação imaginária entre os sítios, entre corpos radicalmente separados” (MONDZAIN, 2011, p. 125), sem que ele próprio (o cartaz político) possa pretender a qualquer prerrogativa homogeneizadora.

Os termos *dispositivo*, *mediação* e *dissenso*, foram escolhidos para esta pesquisa não por acaso. Eles traduzem a multiplicidade de críticas, abordagens, percepções e linguagens que se impuseram nas ruas das cidades brasileira em junho de 2013.

Giorgio Agamben chama de **dispositivo** “qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2009, p. 40). O conceito de dispositivo elaborado por Agamben se aplica ao cartaz político, pois ele provoca contrastes que modificam a rua, que modificam a cidade e que, por sua vez, modificam o sujeito. Este último é o “resultado da relação e do corpo a corpo entre os seres viventes e os dispositivos” (AGAMBEN, 2009, p. 41). O cartaz político, então, é, por assim dizer, uma das aberturas próximas de uma arte não alienada, inserida na vida cotidiana, próxima e espontânea, e tem a capacidade de seduzir, influenciar e expor as opiniões e os discursos individuais e coletivos. Agamben propõem-nos uma divisão do existente em dois grandes grupos ou classes: “de um lado, os seres viventes (ou as substâncias), e, de outro, os dispositivos. Isto é, de um

lado (...) a ontologia das criaturas, e, do outro, a *oikonomia* dos dispositivos que procuram governá-las e guiá-las para o bem” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Já o termo **mediação**, segundo o dicionário Houaiss, significa dividir ao meio, repartir em duas partes, estar ou situar-se entre duas coisas ou dois extremos (HOUAISS, 2009). É nessa perspectiva que o cartaz político é abordado nesta pesquisa, como algo que transita entre, que está no meio e que tem a potência da transformação. Em seus escritos, Roger Silverstone entende a mediação como processo primordialmente transformativo, cada vez mais permeável, que envolve não somente a codificação midiática, mas as diversas formas de decodificação, na interação dos indivíduos com os meios e na interação entre os próprios indivíduos, grupos e instituições que se utilizam dos recursos simbólicos, providos midiaticamente, em suas ações e relações cotidianas (SERELLE, 2016, p. 79). No caso desta pesquisa, a palavra mediação é mais produtora que a midiaticização porque, “no lugar de trabalhar com a ideia de uma única lógica midiática conformadora de todo um espaço social, ela enfatiza a heterogeneidade das relações e das transformações emergentes da relação midiática” (COULDRY, 2008, p. 383).

Também a escolha pelo termo **dissenso** não busca simplesmente valorizar a diferença e o conflito sob suas diversas formas: antagonismo social, conflito de opiniões ou multiplicidade da cultura. Segundo Jacques Rancière, o “dissenso” não é apenas “a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar”, é também “a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria” (RANCIÈRE, 1996b, p. 368). Sua hipótese é que “a racionalidade da política é a de um mundo comum instituído, tornado comum, pela própria divisão” (*Idem*, 1996b, p. 368). O que interessa aqui nessa generalização da teoria é tomar a recusa do consenso como resistência e recusa a uma cidade seduzida e capturada pela mídia, que nos cala e nos põe na mente os ditames do consumo. Dessa maneira, a fim de poder lidar com essa manifestação de recusa do consenso, impõe-se a necessidade de uma reorganização das partes e dos lugares sociais.

Em comum, esses três termos (**dispositivo**, **mediação** e **dissenso**) têm a multiplicidade como elemento fundador. Eles modificam, interagem, dividem, transformam e, principalmente, unem pela diferença, refletindo a multiplicidade de linguagens que se manifestaram nos cartazes políticos e nas palavras de ordem dos protestos brasileiros de 2013.

Rancière nota que é preciso ter em conta que há, *na base da política*, uma *estética primeira*, ou seja, um modo de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar a experiência sensível comum. Para o autor, essa estética primeira – a “partilha do sensível” – é uma espécie de forma *a priori* da subjetividade política, uma distribuição conturbada de lugares e ocupações, um modo negociado de visibilidade que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005a, p. 16).

A política tem por princípio o comum, e o princípio do comum é a repartição das parcelas (RANCIÈRE, 1996a, p. 11). Mas o que é comum e entre quais ele se dá? Essa questão traz à tona um problema que convoca o pensamento de Jean-Luc Nancy. Ele sugere uma abordagem à questão do “ser-em-comum”. Para Nancy (2010), o comum não é algo que se possa “produzir”, ou pelo qual se luta para obter. Ele de fato antecede ao ser, é o “‘nosso dado primeiro’, ‘condição ontológica do ser’, pré-requisito e possibilidade de ‘ativar’ qualquer política, mas também de limitá-la. Nesse sentido, o comum não pertence à política, ele surge ‘antes’ da política” (NANCY, 2010, p. 146). O comum nos é dado enquanto condição de existência. Ele não é constituído apenas de uma distribuição justa de tarefas e bens, ou de um equilíbrio alegre entre forças e autoridades: “ele é feito principalmente da partilha, difusão, ou impregnação da identidade, por uma pluralidade em que cada membro se identifica somente pela mediação suplementária de sua identificação com o corpo vivo da comunidade” (NANCY, 2008, p. 9).

Foi justamente essa pluralidade de sujeitos que vimos nas manifestações de junho de 2013. A simples ideia de uma “comunidade” convulsionada por sujeitos incontroláveis cheios de desejos inesperados assustou até mesmo os poderes constituídos. As multidões tomaram as ruas e o rotineiro esquivamento do outro deu lugar à comunhão. No ato político popular

o contato se estreita, a cidade supera sua mudez pelas ruas que falam, berram, gritam numa língua/linguagem antibabélica que todos conseguem entender. O mito da cidade se atualiza, possibilitando novas narrativas que se manifestam tentando dar sentido ao absolutamente novo.<sup>4</sup>

---

4 PECHMAN, Robert Moses. No avesso dos cartazes: uma cidade perversa. In: PEIXOTO, Elaine Ribeiro; DERNTL, Maria Fernanda; PALAZZO, Pedro Paulo; TREVISAN, Ricardo (Org.). *Tempos e escalas da cidade e do urbanismo: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Brasília, DF: Universidade Brasília - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014. Disponível em: <<http://www.shcu2014.com.br/content/no-avesso-dos-cartazes-cidadeperversa>>. Acesso em 22 mar. 2015.

Diante desse enunciado, os cartazes políticos evocam um funcionamento pulsional da cidade e impõe uma nova narrativa cidadã, vazada no simbólico e por isso estruturada na linguagem. Essa linguagem simbólica, sintomaticamente manifesta em forma de cartazes, elaborados espontaneamente e por isso mesmo tendo a potência de ecoar a multiplicidade de críticas, abordagens, percepções e linguagens que se impuseram nas ruas, constrói um discurso múltiplo de resistência e de proposição à situação vigente.

Michael Hardt e Antonio Negri (2005) nos ajudam a compreender essa multiplicidade ao definir o conceito de “multidão”, que melhor se aplica a esta pesquisa que os conceitos/ideias de “massa” e “povo”. O povo tem uma concepção unitária. “A população é caracterizada pelas mais amplas diferenças, mas o povo reduz essa diversidade a uma unidade, transformando a população em uma identidade única” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 12). Já a multidão é plural, “se compõe de inúmeras diferenças internas que nunca poderão reduzir-se a uma unidade, nem a uma identidade única” (*Idem*, p. 12). Há diferenças de cultura, raça, gênero e sexualidade, ou seja, diferentes formas de viver, ver e estar no mundo. Por sua vez, as massas também diferem de povo, já que não podem ser reduzidas a uma unidade ou a uma identidade única. “É certo que as massas são compostas de tipos de todas as classes, mas não se pode afirmar que as massas são compostas de sujeitos sociais diferentes” (*Idem*, p. 13). A essência das massas é a indiferenciação: “todas as diferenças submergem nas massas. Todas as cores da população reduzem-se ao cinza” (*Idem*, p. 13). Na multidão, pelo contrário, “as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida.” (*Idem*, p. 13).

O desafio do conceito de *multidão*, assim como *ser-em-comum* e *partilha do sensível*, consiste em que uma multiplicidade social consiga comunicar-se e atuar em comum, sem perder suas diferenças internas. A aproximação desses conceitos (*ser-em-comum*, de Jean-Luc Nancy, *partilha do sensível*, de Jacques Rancière e *multidão*, de Antonio Negri e Michael Hardt) nos ajuda a pensar a maneira pela qual compartilhamos os espaços em comum e quais as possíveis mudanças que levaram o cidadão a (re)ver a rua como lugar de troca dos valores partilhados na vida coletiva.

Em seu conjunto, os cartazes das Jornadas de Junho nos mostram a construção de uma narrativa simbólica. Essa narrativa, contudo, pode desencadear reflexões de ordem política,

ética e estética e redefine o comum “que, ao mesmo tempo, une e divide os corpos, as vozes, os espaços e as ocupações de pessoas que integram uma comunidade” (MARQUES, 2011, p. 141).

A comunidade, assim com a multidão, não é somente a comunicação íntima entre seus membros, mas igualmente “a comunhão orgânica com sua própria essência” (NANCY, 2008, p. 9 *apud* RENA, 2015, p. 223).

Negri defende que o comum também precisa ser compreendido extensivamente e produtivamente enquanto ativação política entre singularidades, desejos, visões de mundo etc. Nesse sentido, Hardt e Negri nos falam da produção do comum na qualidade de um “projeto da multidão”, que busca fazer jus à demanda nancyana pela inessencialidade da comunidade política. “O conceito de multidão busca, no exercício social e político do comum, relacionar o tema da produção de subjetividade com análises sobre transformações no regime de trabalho” (RENA, 2015, p. 226).

De acordo com Rancière (2005), o desafio às ordens discursivas dominantes se constitui em uma comunidade política que interage não para alcançar o entendimento, mas para tornar evidente um desacordo sobre a partilha de tempos, espaços e vozes. É possível dizer que os cartazes políticos das Jornadas de Junho são frutos da agitação de uma multidão, que luta por melhores condições do ser/estar-em-comum, formada em torno da possibilidade de uma reorganização da partilha do sensível e da necessidade de expressar e (d)enunciar várias percepções e pontos de vista acerca de questões próprias do indivíduo e do coletivo.

A produção de cartazes nas Jornadas de Junho pode ser associada a um acontecimento ao redor do qual se organiza um comum, mas não no sentido de comunhão, comunidade homogênea pela igualdade pressuposta entre seus membros. O “comum” é, ao mesmo tempo, o que une e o que separa, o consenso e o dissenso, a rendição e a resistência. Nesse sentido, o cartazes políticos da Jornadas de Junho promovem a exposição de diferentes sujeitos e suas vivências, envolvendo tanto a demarcação de fronteiras quanto uma tentativa de instauração de um mundo comum no qual viver com o outro requer sua consideração, a apreensão sensível de seu mundo e de suas marcas, “pois, embora o mundo comum seja o terreno comum a todos, os que estão presentes ocupam nele diferentes lugares” (ARENDDT, 1987, p. 67).

A importância em se analisar os cartazes político das Jornadas de Junho está na oportunidade de pensar a maneira pela qual compartilhamos os espaços em comum e também em pensar nos processos múltiplos resultantes dos fluxos de produção, circulação, recepção e recirculação de significados na vida cotidiana social e política. O estabelecimento de uma relação crítica com a mídia deve passar, necessariamente, pelo desafio da mediação, que constitui a comunicação dos meios e que também é múltiplo. Essa prática se inicia, contudo, pela reflexão de como nós, na condição de sujeitos, nos engajamos com os gêneros e textos midiáticos e fazemos usos deles no cotidiano, principalmente no que diz respeito à nossa conduta em relação ao outro.

O cartaz moderno nasceu no século XIX com o objetivo de apresentar novos produtos e espetáculos, promovendo o consumo de mercadorias e o apetite privado, ou seja, a publicidade capitalista, mostrando o consumismo crescente e os costumes da vida burguesa da época. Com o surgimento de sua função de propaganda ideológica e política o cartaz passou também a mobilizar e dar voz às multidões, insurgindo-se contra os abusos dos poderes políticos, questionando os governos e problematizando as ações dos Estados-nação.

Existe uma grande diferença de contexto entre o cartaz político (de manifesto ou de propaganda ideológica) e o cartaz comercial (produzido sob a demanda do mercado, entendido como publicitário). Este é “fruto da economia capitalista, com sua necessidade de induzir as pessoas a gastar mais em bens não essenciais e espetáculos” (SONTAG, 2010, p. 216). Já o cartaz político (ou de propaganda ideológica), tem por objetivo a educação universal e a mobilização das multidões, uma vez que “decora ideias compartilhadas e estimula simpatias morais” (*Idem*, p. 249). Enquanto “a presença do cartaz de publicidade comercial geralmente indica o nível em que uma sociedade se define como estável e em busca de um *status quo* econômico e político” (*Idem*, p. 217), a presença do cartaz político indica o estado de emergência em que se encontra a sociedade – ele pode indicar uma crise econômica e política, um período de guerra ou uma luta pela construção de uma nação mais democrática.

A escolha pelo tema dos cartazes das Jornadas de Junho, para esse trabalho, se deu não apenas por razões de posicionamento político, mas pelos seguintes motivos: o considerável volume de cartazes produzidos; a variedade de estilos gráficos utilizados; a relação desses cartazes

com a paisagem urbana; a utilização de uma mídia de comunicação em massa para o indivíduo e do indivíduo para as multidões e o caráter estético, artístico e criador do cartaz político.

Com minha participação em alguns atos de junho de 2013 e extensa pesquisa sobre os cartazes das Jornadas de Junho – num universo de mais de trezentos cartazes por mim arquivados/coleccionados – pude perceber os contornos dos protestos, as diferentes demandas e o quebra-cabeça de insatisfações sociais que motivaram a insurreição. Segundo a empresa Zau-ber (CARVALHO, 2013), especializada em análise de redes sociais e *big data* (análise de grande volume de informações na internet), a existência de um mosaico de insatisfações pode ser organizado em seis conjuntos de ideias/palavras associadas (Jornal *O Globo*, 26 jun. 2013, p.8):

- 1) Corrupção
- 2) Tarifa/transporte
- 3) Partidos políticos
- 4) Vandalismo/violência
- 5) Exército/Polícia Militar
- 6) Nação/pátria

Outra organização realizada a partir da análise das demandas das Jornadas de Junho, dividida em quatro grupos analíticos, foi proposta por Robert Moses Pechman (2014):

- 1) Críticas ao país, à política e aos políticos
- 2) Exigências de direitos
- 3) Coletivismo e vida pública
- 4) Afetos

No entanto, além dessas duas organizações, considerei que era necessário criar uma terceira, qualificando-a com foco nos aspectos criador e estético dos cartazes políticos. Assim sendo, organizei os cartazes em quatro grupos, distribuídos a partir de suas técnicas de fabricação/reprodução e de seus meios de circulação/veiculação, a saber:

- 1) Cartaz de rua itinerante
- 2) Lambe-lambe
- 3) Cartaz profissional
- 4) Cartaz digital

Esses quatro grupos são permeáveis entre si, podendo haver interseções entre esses grupos, de modo que o mesmo cartaz pode pertencer a dois ou mais grupos como pode ser observado no apêndice *Coletivo Jornadas de Junho*. Essa segmentação das características básicas de cada grupo de cartazes tem por objetivo organizar e auxiliar na análise do material.

Esta pesquisa propõe uma análise crítica das funções estética, criadora, e de ambiência do cartaz, assim como de uma investigação de sua história recente e de suas transformações, realizada a partir de um percurso pela filosofia e historiografia da arte e do design gráfico para iluminar o objeto de pesquisa.

Esse trabalho requer ainda uma análise que supere o caráter exclusivamente comunicacional do cartaz e sugere uma investigação no campo da imagem a partir de alguns conceitos que têm origem na modernidade, tais como as relações entre: arte e cotidiano, arte e política, arte e publicidade, arte e imagens múltiplas, arte e tecnologia, e ainda, entre a arte e a rua.

O primeiro capítulo é dedicado aos pontos mais importantes da história do cartaz como meio de expressão social, cultural, comercial e política. Assim pode-se compreender melhor como o cartaz adquiriu relevância na comunicação visual, mesmo depois do advento das mídias modernas. Uma pesquisa crítica sobre a história do cartaz reforça seu papel como reflexo da história moderna e da transformação da linguagem do design gráfico e dos meios de reprodução, mostrando o cartaz como registro dos tempos. Esse estudo fundamenta-se teoricamente nos escritos de autores como John Barnicoat<sup>5</sup>, Abraham Moles<sup>6</sup>, Richard Hollis<sup>7</sup>,

---

5 BARNICOAT, John. *Los carteles*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

6 MOLES, Abraham. *O cartaz*. Trad. Miriam Garcia Mendes. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1974.

7 HOLLIS, Richard. *Design gráfico: uma história concisa*. Trad. Carlos Daudt. 2a. tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



Ernst Hans Gombrich<sup>8</sup>, Philip B. Meggs<sup>9</sup>, Suzan Sontag<sup>10</sup>, Chico Homem de Melo<sup>11</sup>, Vladimir Sacchetta<sup>12</sup>, dentre outros.

No segundo capítulo são discutidas, conceitualmente, as relações entre imagem e palavra a partir de pesquisa sobre a origem visual da palavra, suas possíveis relações em diferentes períodos e culturas, assim como os distintos modos de *ler* e *ver* as “linhas” e as “superfícies”, termos utilizados por Vilén Flusser (2007, p. 101-125) para designar os textos e as imagens respectivamente. Está pesquisa recorre à análise das relações entre imagem e palavra com o objetivo de atribuir significado aos cartazes analisados por meio do estudo das várias camadas de significação neles presentes. Estudos dos escritos de Maria do Carmo de Freitas Veneroso<sup>13</sup>, Anne-Marie Christin<sup>14</sup>, Vilén Flusser<sup>15</sup>, Simon Morley<sup>16</sup>, Roland Barthes<sup>17</sup> e Maurice Blanchot<sup>18</sup>, dentre outros, farão parte da pesquisa.

Ainda no segundo capítulo, dentro da questão específica da imagem em um cartaz, abordaremos o uso de elementos simbólicos como um dos aspectos mais relevantes na construção da mensagem. Em seu processo de afirmação como manifestação, os cartazes políticos adotam uma série de símbolos que funcionaram como elementos de referência, evocando sentimentos

---

8 GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

9 MEGGS, Philip B; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. Trad. Cid Knipel. 4 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

10 SONTAG, Susan. Pôster: anúncio, arte, artefato político e mercadoria. In: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick; SANTOS, Fernando. *Textos clássicos do design gráfico*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 210-235.

11 MELO, Chico Homem de. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

12 SACCHETTA, Vladimir; et al (Org.). *Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura e da redemocratização (1964-1985)*. São Paulo: Escrituras, 2012.

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

\_\_\_\_\_. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. In: *ALETRIA: Revista de Estudos da Literatura*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, v.14, jul.-dez. 2006, p. 147-161.

\_\_\_\_\_; et al. *Antigas marcas, novas mídias: a arte humanizando as tecnologias*. Relatório Final. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2004. SHA-369/01.

14 CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite: ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.

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

16 MORLEY, Simon. *Writing on the Wall. Word and Image Modern Art*. Trad. Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2003. Introduction: Words and Pictures.

17 BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

18 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

de participação individual e coletiva. Um dos símbolos que mais se repetem nos vários conflitos aqui apresentados é a imagem da mão. Ela será analisada como símbolo de transcendência do homem, de resiliência, força e união, com casos que vão desde a pré-história até a arte gráfica contemporânea. Também serão analisados dois casos em que o cartaz é utilizado para além de seu valor comunicacional, ganhando *status* de documento e performance editorial, como ocorre nas publicações *Ink & Blood* e *Coletivo Jornadas de Junho*, que serão aproximadas no intuito de mostrar como os cartazes políticos podem nos contar algo de nossas histórias.

O terceiro capítulo é dedicado à análise direta dos cartazes das Jornadas de Junho, assim como a uma reflexão sobre os atos de protesto de junho de 2013. Os cartazes serão analisados em sua materialidade, ou seja, o cartaz como objeto concreto, composto por cores, linhas, materiais, técnicas etc., carregados de simbologias, ideias, temas, conteúdos e significados.

Por fim, incorpora-se a esta pesquisa, o apêndice *Coletivo Jornadas de Junho*.<sup>19</sup> Trata-se de um trabalho que contém cem cartazes que foram produzidos para os protestos brasileiros de junho de 2013. A obra foi realizada a partir de uma ampla pesquisa sobre os cartazes das manifestações brasileiras de 2013, chegando a uma coleção de cartazes relacionados às Jornadas de Junho. Essa obra contém cem cartazes, num universo de mais de trezentos por mim colecionados/arquivados, que mostram a variedade dos estilos gráficos e dos temas levados às ruas e que circularam em grande volume nas redes sociais.

---

19 Esse trabalho foi produzido por ocasião da disciplina “Pensamento impresso”, do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes/UFMG, coordenada pelo Prof. Dr. Amir Brito Cadôr, curador da coleção especial de livros de artista da mesma instituição.

## CAPÍTULO 1

# A CULTURA DO CARTAZ

O cartaz explode no muro como o grande ator na tela. Todos os meios são bons para chegar a este fim: o lirismo. A piroeta, o erotismo, o soluço, a mistificação, a chantagem, o cinismo etc. Tudo, exceto o pudor. O cartaz é o escândalo visual.

Raymond Savignac

As mudanças sociais e técnicas ocorridas nos séculos XVIII e XIX se refletiram nas paredes das cidades. Muros, cercas e paredes tornaram-se animadas e vivas a partir da Revolução Industrial. O consumo era incentivado pelas indústrias que investiam na publicidade de suas marcas e produtos, ficando cada vez mais fortes e mais criativas em desenvolver suas campanhas publicitárias, principalmente por meio da mídia cartaz.

A partir da invenção de Johannes Gutenberg (1398-1468), por volta de 1440, o cartaz passou a ser impresso com tipos móveis<sup>20</sup> e, em alguns casos, conjuntamente com a xilogravura.<sup>21</sup> Tempos depois, a partir de 1796, o cartaz passou a ser produzido em processo litográfico<sup>22</sup> e, a partir de 1837, após o aperfeiçoamento desse processo, impresso em cromolitografia,<sup>23</sup> o que facilitou a reprodução de palavras e imagens coloridas com o barateamento do custo de produção, mas nada comparado à impressão *offset*,<sup>24</sup> criada por volta de 1900, quando a produção gráfica ganhou números até então desconhecidos na história da impressão.

---

20 Caracteres avulsos gravados em blocos de madeira ou chumbo que são organizados em uma tábua para formar palavras e frases de textos.

21 Técnica de gravura para impressão, na qual se utiliza madeira entalhada em alto relevo como matriz e que possibilita a reprodução da imagem gravada sobre o papel ou outro suporte adequado. É um processo muito parecido com o carimbo.

22 Método de impressão planográfica que se baseia na repulsão entre água e gordura. A técnica consiste em realizar um desenho com materiais gordurosos sobre a superfície da matriz (pedra litográfica), que recebe um tratamento químico e é mantida úmida, fazendo com que as áreas sem desenho absorvam umidade. Uma tinta à base de óleo é aplicada na matriz e é captada pela área do desenho e repelida pela umidade. A tinta então é transferida para o papel por meio de uma prensa.

23 Impressão litográfica por meio da qual os desenhos são impressos em cores. A cromolitografia utiliza tantas matrizes quantas serão as cores impressas.

24 Processo planográfico, cuja matriz é uma chapa de alumínio, que consiste na repulsão entre água e gordura (tinta gordurosa), mesmo princípio da litografia, no entanto, a impressão é indireta, ou seja, a tinta passa por um cilindro intermediário antes de chegar ao papel.



FIGURA 1

John Orlando Parry

A London street scene 1835.

Fonte: Walls Of Words

In: <<http://nicolelobdell.com/research-2/>>.

Accesso em: 3 dez. 2015.

O cartaz é um fenômeno da vida urbana moderna e sua linguagem gráfica acompanhou as mudanças e os aperfeiçoamentos dos movimentos artísticos e dos meios de comunicação e reprodução técnica, sendo um reflexo da cultura e do desenvolvimento tecnológico da sociedade. Ele é testemunha da vivência urbana nas cidades modernas, pós-modernas e contemporâneas.

Na definição apresentada por Richard Hollis (2000, p. 5) “o cartaz pertence à categoria da apresentação e da promoção, na qual imagem e palavra precisam ser econômicas e estar vinculadas a um significado único e fácil de ser lembrado.” Abraham Moles define o cartaz como uma “imagem, em geral colorida, contendo normalmente um único tema e acompanhado de um *texto condutor*. É feito para ser colocado e exposto à visão do transeunte.” (1974, p. 44).

O conceito de cartaz apresentado por Harold F. Hutchinson, em 1968, possui sentido próximo daqueles apontados pelos autores anteriores, corroborando a compreensão de que o cartaz é a mídia que se mostra ao público como

um anúncio grande, normalmente com um elemento pictórico, normalmente impresso em papel e normalmente exposto em uma parede ou quadro para o público em geral. Seu objetivo é chamar a atenção para qualquer coisa que o anunciante esteja tentando promover e gravar uma mensagem no transeunte. O elemento visual ou pictórico proporciona a atração inicial – e ele deve ser suficientemente impressionante para prender o olhar do transeunte e superar a atração concorrente dos outros cartazes, de modo que precisa de uma mensagem verbal suplementar que reforce e amplifique o tema pictórico. O tamanho grande da maioria dos cartazes permite que a mensagem verbal seja lida claramente à distância. (*apud* SONTAG, 2010, p. 211).

A partir dessas e de outras definições pode-se perceber, dentre outras coisas, que o cartaz é predominantemente composto pela interação palavra/imagem. O cartaz é “linha” e “superfície”, ou seja, pode ser lido de forma linear e não linear. O termo “linha” é empregado por Vilem Flusser (2007) na acepção dos textos escritos, em contraponto ao termo “superfície”, que define o modo de leitura das imagens (FLUSSER, 2007, p. 102). O cartaz é livre para agregar palavra e imagem (linha e superfície), mesclando recursos linguísticos e pictóricos, bem como para escolher apenas um ou outro recurso. O que também caracteriza o cartaz é o fato de nunca estar só, “de jamais proclamar sua unicidade, mas ser por essência múltiplo, tributário do mecanismo de cópia, ligado a uma interação dos estímulos para dar lugar a uma cultura global.” (MOLES, 1974, p. 231).

O processo de emissão de uma mensagem pelo cartaz é caracterizado por um aspecto dinâmico de repetição. Após certo tempo é possível que o conteúdo da mensagem “descole-se” da necessidade de um amparo material: a mensagem do cartaz “gruda” na mente do indivíduo. “O cartaz se decalca pouco a pouco no cérebro dos membros da sociedade para aí se constituir num elemento da cultura.” (MOLES, 1974, p. 27). Ele constrói reflexos condicionados, *slogans* e estereótipos que se imprimem na cultura individual e coletiva.

Além das funções estética, de propaganda e publicidade, o cartaz também exerce outras funções na sociedade. Abraham Moles (1974) apresenta seis funções desempenhadas pelo cartaz como suporte de imagens e palavras numa sociedade de consumo: 1) a primeira está ligada mais diretamente à informação, a seu papel de anunciador de algo e, por isso, à linguística, a uma semântica geral das coisas; 2) a segunda função, propaganda ou publicidade, está relacionada à difusão de ideologias e ao consumo de bens e serviços; 3) a terceira é a da educação, vinculada aos problemas do repertório de conhecimentos, da psicologia social e da cultura; 4) a quarta função, a da ambiência, está ligada à psicologia do ambiente urbano; 5) a quinta, estética, está ligada ao poder de atração do cartaz e às técnicas de fabricação e; 6) a sexta, a função criadora do cartaz, ligada à expressão artística (MOLES, 1974, p. 53-57).

Percebe-se com isso a diversidade do cartaz e o motivo pelo qual essa mídia é tão importante na história do design, das artes gráficas e da comunicação visual. Neste capítulo trataremos dos pontos mais importantes da história do cartaz como meio de expressão social, cultural, comercial e política. Assim poderemos compreender melhor o processo de transformação do cartaz e de como ele adquiriu importância e *status* de arte na história recente das artes gráficas e da comunicação visual.

## 1. 1. O CARTAZ ANTES DO CARTAZ

Os anúncios públicos, como aponta Barnicoat (1972), têm suas origens na antiguidade. O comunicado público, por exemplo, era formulado por escribas e tinha a pedra ou a placa de argila<sup>25</sup> como suporte e, tempos depois, o pergaminho<sup>26</sup>, o papiro e o papel,<sup>27</sup> onde eram esculpadas ou grafadas as mensagens de seus *anunciadores* (ABREU, 2011). “Um dos primeiros comunicados públicos de que se tem notícia, descoberto nas ruínas da antiga Tebas, é um papiro prometendo recompensa pela devolução de um escravo fugido.” (SONTAG, 2010, p. 210). Os comunicados públicos também propagavam notícias sobre assuntos de interesse popular como espetáculos, tributos e posse ou morte de um governante. No entanto, o cartaz difere do comunicado público porque ele, o cartaz, pressupõe o conceito moderno de público.<sup>28</sup> O objetivo do comunicado público é informar ou ordenar, o do cartaz é seduzir, exortar, vender, educar, convencer, atrair (SONTAG, 2010).

FIGURA 2  
Declaração de Independência dos Estados Unidos, 1776.  
Fonte: Graphic Design History  
In: <[http://designhistory.org/Poster\\_pages/Braodsides.html](http://designhistory.org/Poster_pages/Braodsides.html)>.  
Acesso em: 5 dez. 2015

O impresso foi divulgado amplamente nos Estados Unidos.



---

25 Suportes de origem mineral.

26 Suporte de origem animal.

27 Suportes de origem vegetal.

28 Membros de uma sociedade que são definidos principalmente como espectadores e consumidores. (SONTAG, 2010, p. 210).

No oriente, os primeiros prospectos de *cartazes* foram desenvolvidos em xilogravura (ou *Ukiyo-e*<sup>29</sup>) e são meios de comunicação nipônica datados ainda do século XV.

O *Ukiyo-e* era usado frequentemente nas ilustrações de livros, mas se tornaram independentes como pinturas em folha única como os *ichimai-e*, cartões postais ou o *kakemono-e*, ou ainda como *cartazes* do teatro Kabuki (BAYOU, 2004, p. 25).

Em 1850 as fronteiras do Japão abriram-se pela primeira vez desde 1637, em parte devido à pressão exercida pelos Estados Unidos. Cópias de vários *Ukiyo-e* foram exportados para o ocidente, especialmente para a Europa, influenciando vários artistas, incluindo Edgar Degas (1834-1917), Vincent van Gogh (1853-1890) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) (MEGGS, 2009).

FIGURA 3  
Utagawa Toyokuni  
Onoe Eisaburo I, 1800.  
Fonte: Wikipédia  
In: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e>>.  
Acesso em: 5 dez. 2015.

O *Ukiyo-e* é uma técnica muito particular de xilogravura. Suas características são: desenhos com contornos pretos; cores chapadas e brilhantes; figuras planas.



29 Também conhecido como estampa japonesa, o *Ukiyo-e* é um gênero de xilogravura e pintura que prosperou no Japão entre os séculos XVII e XIX.



O termo *Ukiyo-e* é traduzido como retratos do mundo flutuante, uma referência para o teatro e casa de chá de um distrito de Tóquio. As primeiras impressões de *Ukiyo-e* eram em preto e branco, às vezes com mãos e roupas coloridas. Esse estilo foi para a Europa e mostrou-se particularmente adequado à arte da propaganda, principalmente pela facilidade de sua utilização nos meios de reprodução em grande escala. Foi antes da virada do século XX que o talentoso seguidor de Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, recorreu a uma idêntica economia de meios para a nova arte do cartaz (GOMBRICH, 2008, p. 553-554).

No ocidente, antes da litografia, os cartazes eram impressos por tipografia (tipos móveis) (HOLLIS, 2000, p.5) e tinham por intenção o impacto imediato para, em seguida, serem descartados.<sup>30</sup> Como eram produzidos para serem lidos à distância tornou-se comercialmente necessária a fabricação de tipos grandes para facilitar a leitura e melhorar o impacto do cartaz. Foi quando Darlus Wells (1800-1875) inventou uma broca especial para madeira, o roteador lateral, capaz de cortar letras em blocos grandes de madeira, já que o tipo de chumbo dificultava e encarecia a produção (STOCK-ALLEN, 2011).



FIGURA 4  
 Autor desconhecido  
 Theatre Comique!, 1872.  
 Fonte: Graphic Design History  
 In: <[http://designhistory.org/Poster\\_pages/Broadsides.html](http://designhistory.org/Poster_pages/Broadsides.html)>.  
 Acesso em: 6 dez. 2015.

Cartaz tipográfico da coleção de teatro da The Free Library of Philadelphia. Utilização de tipos grandes e uso de fios tipográficos e manicules.

<sup>30</sup> Impressos para o consumo de curto prazo são referidos como impressos efêmeros.

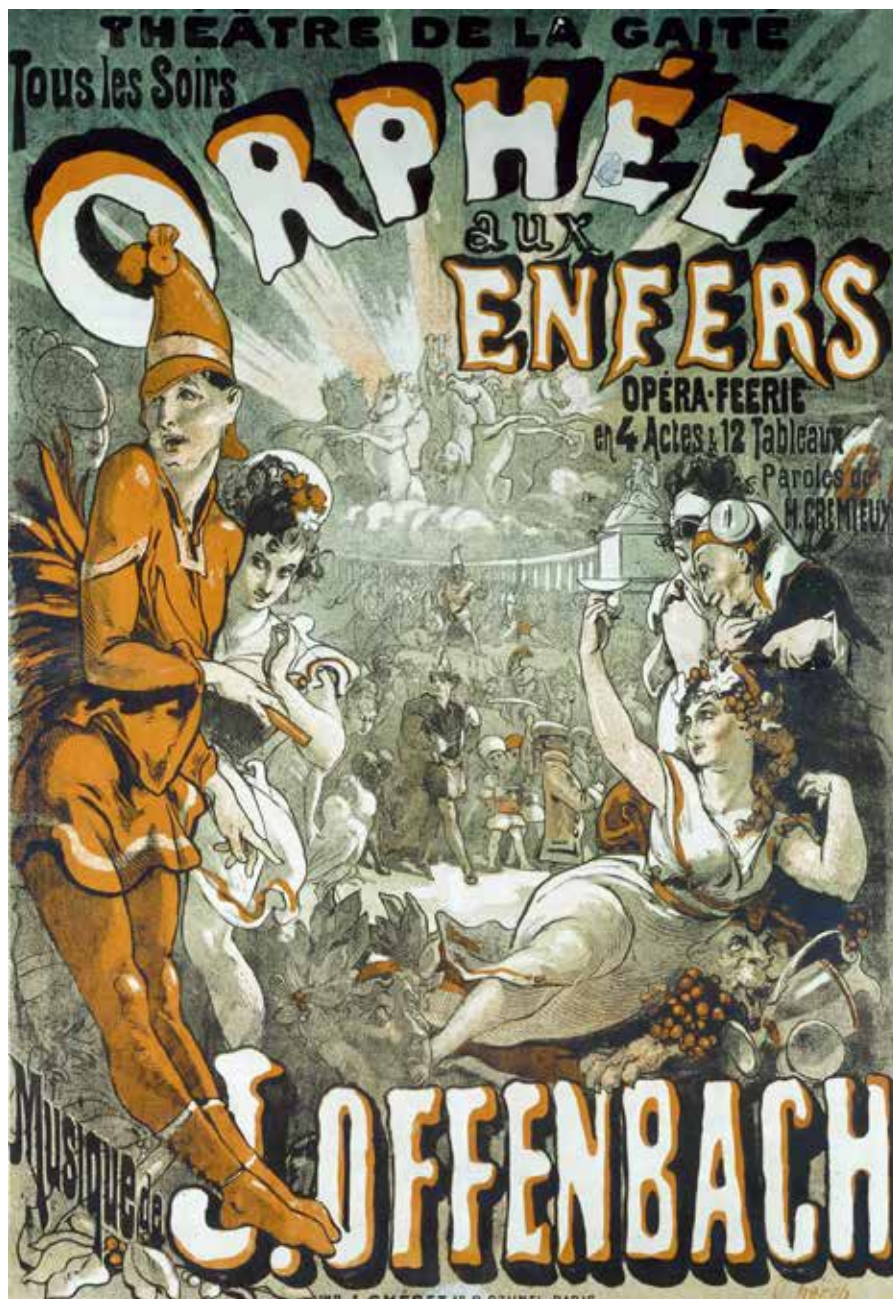
Na metade do século XIX iniciou-se, na Inglaterra, um movimento intitulado *Arts & Crafts*. Esse estilo influenciou o movimento francês *Art Nouveau* e é considerado por alguns historiadores como uma das raízes do modernismo no design gráfico e na arquitetura. *Arts & Crafts* defendia o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa e pregava o fim da distinção entre o artesão e o artista. As principais influências na criação do estilo *Art Nouveau* remetem a uma evolução dos ornamentos orgânicos introduzidos ainda no movimento *Arts & Crafts*, adicionadas à gravura japonesa, aos arabescos de inspiração grega e celta e à representação de motivos vegetais e animais (SPARKE *et al*, 1987, p. 40-41).

## 1.2. AS RAÍZES DO CARTAZ MODERNO: ART NOUVEAU E SIMBOLISMO

Embora seja difícil definir quando se deu o nascimento do cartaz moderno tal como o conhecemos hoje, um ponto de partida para se compreender sua história, em linhas gerais, são os anos 1860, quando o pintor e litógrafo Jules Chéret (1836-1933) começou a produzir cartazes litográficos a cores em sua própria prensa. Seu primeiro trabalho litográfico a cores, realizado em 1858, foi o cartaz para a ópera *Orphée aux Enfers* (Figura 5), que estreou naquele ano. (BARNICOAT, 1972).

FIGURA 5  
Jules Chéret  
Orphée aux Enfers, 1858 c.  
Fonte: Art of the Poster  
In: <<https://goo.gl/WWvntt>>.  
Acesso em: 18 dez. 2015.

Primeira litografia em cores de  
Jules Chéret.



O cartaz moderno surgiu a partir da união da arte com as então recentes técnicas de reprodução da imagem: a litografia e a cromolitografia. A impressão litográfica possibilitou a reprodução em grandes formatos e a criação de letras próprias para cada peça gráfica, tendo sido criada em 1796 por Alois Senefelder (1771-1834) (MEGGS, 2006, p.153). Com o passar dos anos a técnica litográfica foi sendo aperfeiçoada e em 1848 já eram impressas dez mil folhas por hora (BARNICOAT, 1972). Nesse processo de aperfeiçoamento foi criada a cromolitografia, patenteada pelo francês Godefroy Engelmann (1788-1839) em 1837 e que é a versão em cores da litografia (MEGGS, 2006, p.153). O artista Jules Chéret foi um dos artistas que a aperfeiçoaram, o que possibilitou o uso de cores mais brilhantes e do degradê. A difusão dessa técnica foi uma das grandes responsáveis pelo desenvolvimento das artes gráficas, em especial a linguagem gráfica do cartaz no final do século XIX.

Jules Chéret teve grande êxito em sua exibição pública de arte nas ruas e por isso ocupou o primeiro lugar na história do cartaz. Seus cartazes foram e são considerados magníficas obras de arte (BARNICOAT, 1972, p. 12). Os cartazes de Chéret tornaram-se a representação da sociedade e da cultura, especialmente nos assuntos relacionados ao comércio e ao entretenimento das cidades modernas.

FIGURA 6  
Jules Chéret  
*Folies-Bergère. Les Girard*, 1879.  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 21

Cartaz litográfico.

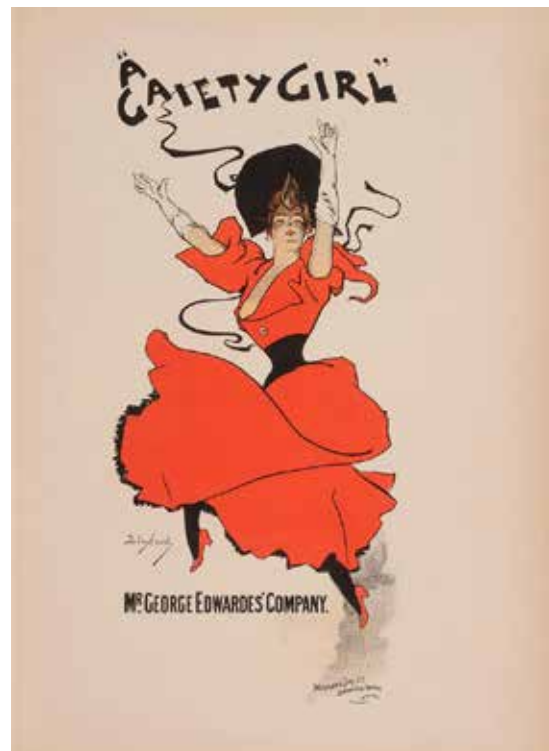


Em nações industrializadas houve o crescimento de uma nova classe média, com tempo para o lazer e renda para o entretenimento. Na França, este crescimento econômico coincidiu com um período de paz e frivolidade conhecido como *Belle Époque* (1871-1914). Um elemento visual importante da *Belle Époque*, especialmente em Paris, foi o cartaz litográfico. Embora inicialmente usado para promover bens mercantis e de entretenimento teatral, o cartaz foi transformando-se em um trabalho gráfico que popularizava os estilos artísticos pelas ruas das cidades, fazendo deles objetos colecionáveis. “Se a arte não é principalmente comunicação, mas criação, então os cartazes, com sua função prescrita de publicidade e propaganda, seriam uma forma secundária de arte.” (BARNICOAT, 1972, p. 7).

A *Belle Époque* foi um período dourado da ilustração e do design gráfico. O grande formato de cartazes permitiu várias experimentações por parte dos então chamados artistas gráficos, que eram popularmente reconhecidos. Várias tipografias modernas foram derivadas de *letterings*<sup>31</sup> projetados exclusivamente para cada ilustração/cartaz numa época em que surgia um novo estilo artístico, o *Art Nouveau*. (STOCK-ALLEN, 2011).

FIGURA 7  
Dudley Hardy  
A Gaiety Girl, 1895 ap.  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 45.

Cartaz litográfico de aproximadamente 2,5 metros de altura.



<sup>31</sup> O *lettering* é definido como a arte de projetar e desenhar letras *com um propósito específico*, ao contrário da tipografia, que usa formas pré-definidas.

O *Art Nouveau* foi um estilo moderno do final do século XIX. Era um estilo decorativo que representava a crescente burguesia, englobando, além do design gráfico, a arquitetura, o design de móveis e a moda. Influenciado pelas gravuras japonesas, o movimento *Art Nouveau* se caracterizava pelo uso de contornos orgânicos estilizados, numa referência às formas da natureza, cores vibrantes e padrões decorativos. Ele foi a transição do estilo historicista que dominava as artes gráficas e o início do movimento modernista, unificando os ideais de decoração, estrutura e função (MEGGS, 1983, p.220-221).

Os mais importantes cartazistas do final do século XIX – Jules Chéret, Henri de Toulouse-Lautrec e Alphonse Mucha – exploraram o estilo gráfico do *Art Nouveau*. O movimento se espalhou por diversos países da Europa e foi rebatizado em muitos deles. Na Alemanha, foi chamado de *Jugendstil*. Na Áustria, *Sezession*. Na Itália, *Stile liberty*. Na Espanha, *Modernismo*. Nos Estados Unidos, nessa mesma época, J. H. Bufford e L. Prang também se dedicaram à produção cartazista tendo destaque em seu desenvolvimento.



FIGURA 8  
Jules Chéret  
*La Loïe Fuller*, 1893.  
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 6

Quase sempre os designs de Chéret consistiam numa única figura em tamanho natural, com uma ou duas palavras-título desenhadas e, ocasionalmente, um *slogan*. Nessa imagem, a figura feminina flutua na superfície do cartaz.

FIGURA 9 →  
Alphonse Mucha  
*Papier Job*, 1897.  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 22

Cartaz litográfico para anúncio de papéis para enrolar fumo. O desenho das letras forma um monograma geométrico, que aparece ao fundo repetidamente como um motivo decorativo.



IMP. F. CHAMPENOIS - 36 Boulevard des Capucines - PARIS

FIGURA 10  
 John Henry Bufford  
 E & J. Burke, 1889.  
 Fonte: Our Game  
 In: <<http://ourgame.mlblogs.com/2014/01/20/>>  
 Acessp em: 25 dez. 2015.

Cartaz litográfico de cerveja. Barris do produto foram colocadas próximo à Ewing e Anson, jogadores americanos de *baseball*, em seus uniformes e cada um com um copo de cerveja em suas mãos. O anúncio fez um grande sucesso e Ewing e Anson receberam US\$ 300 cada.



FIGURA 11  
 Leonetto Cappiello  
 Le Frou Frou , 1893.  
 Fonte: Wikipédia  
 In: <[https://it.wikipedia.org/wiki/Leonetto\\_Cappiello](https://it.wikipedia.org/wiki/Leonetto_Cappiello)>.  
 Acesso em: 20 dez. 2015.

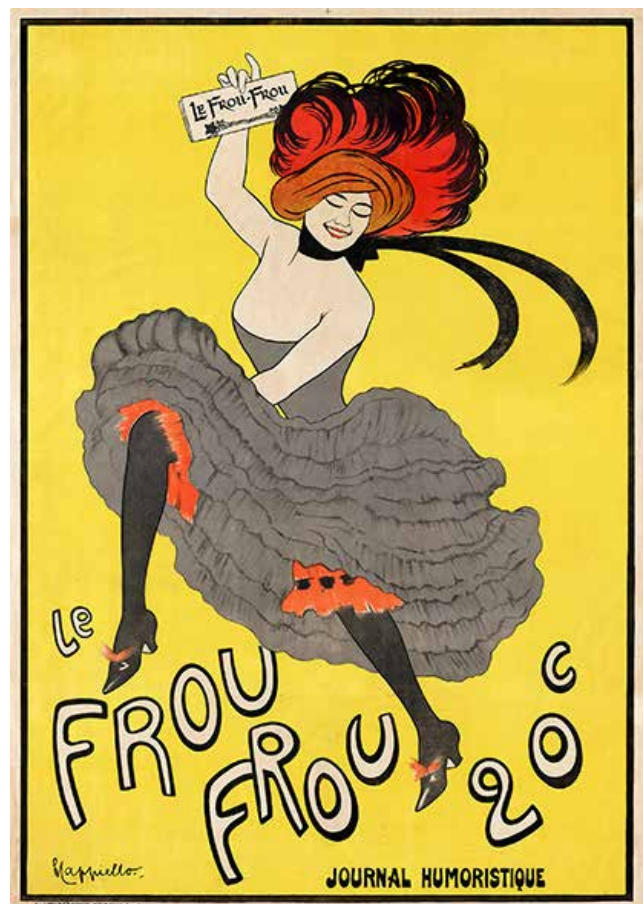




FIGURA 12  
Eugène Grasset  
*Salon des Cent*, 1894.  
Fonte: Art of the Poster 1880-1918  
In: <<https://goo.gl/WWvntt>>.  
Acesso em: 20 dez. 2015.

Notadamente as figura femininas de Grasset são mais recatadas em contraponto à exuberância de Chéret.



FIGURA 13  
Théophile Steinlen  
*Cocorico*, 1896.  
Fonte: Wikipedia  
In: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Théophile\\_Steinlen](https://en.wikipedia.org/wiki/Théophile_Steinlen)>.  
Acesso em: 20 dez. 2015

Cartaz litográfico.



O movimento *Art Nouveau* apresenta como função prioritária a estética, especialmente nos objetos gráficos. Os cartazes assumiram, por meio dos inúmeros recursos estéticos, as suas incumbências práticas. Celebram-se também nos objetos o simbolismo da vida burguesa, bem como o *status* que esta ocupava e almejava na sociedade.

FIGURA 14  
Henry Van de Velde  
*Tropon*, 1897.  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 273

O único cartaz criado por Van de Velde para os produtos alimentícios Tropon.



A arte simbolista<sup>32</sup> afetou o design de cartazes reintroduzindo a iconografia como elemento pictórico. “Os artistas simbolistas utilizavam as retorcidas configurações e os contornos amorfos do *Art Nouveau* para descrever tanto o sagrado como o profano.” (BARNICOAT, 1972, p. 56).

32 Simbolismo é um movimento literário da poesia e das outras artes que surgiu na França, no final do século XIX, como oposição ao realismo, ao naturalismo e ao positivismo da época. Movido pelos ideais românticos, estendendo suas raízes à literatura, aos palcos teatrais, às artes plásticas.



FIGURA 15  
Josef Sattler  
*Pan*, 1895.  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 59

O deus Pã, Salomé, a Esfinge, Medusa e a serpente são algumas das imagens utilizadas pelo simbolismo que influenciou a produção dos cartazes.

Os desenhos pictóricos dos artistas associados a este movimento afetaram diretamente o cartaz. Suas representações continham uma informação visual não naturalista. Muitos quadros simbolistas assemelham-se a cartazes, com seus temas alegóricos, seu colorido subjetivo e seu chamativo imaginário. Este renascimento da iconografia foi de grande importância, tanto para a pintura como para o grafismo (BARNICOAT, 1972, p. 49).

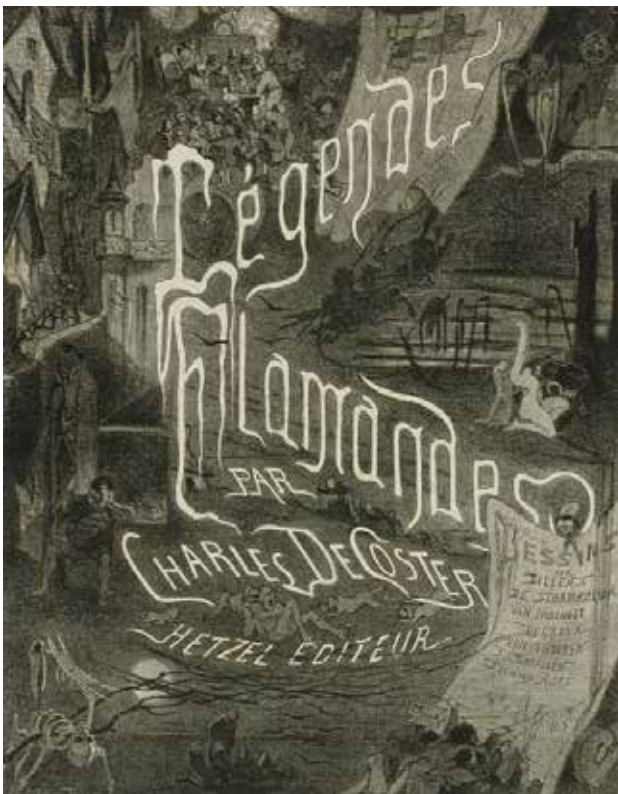
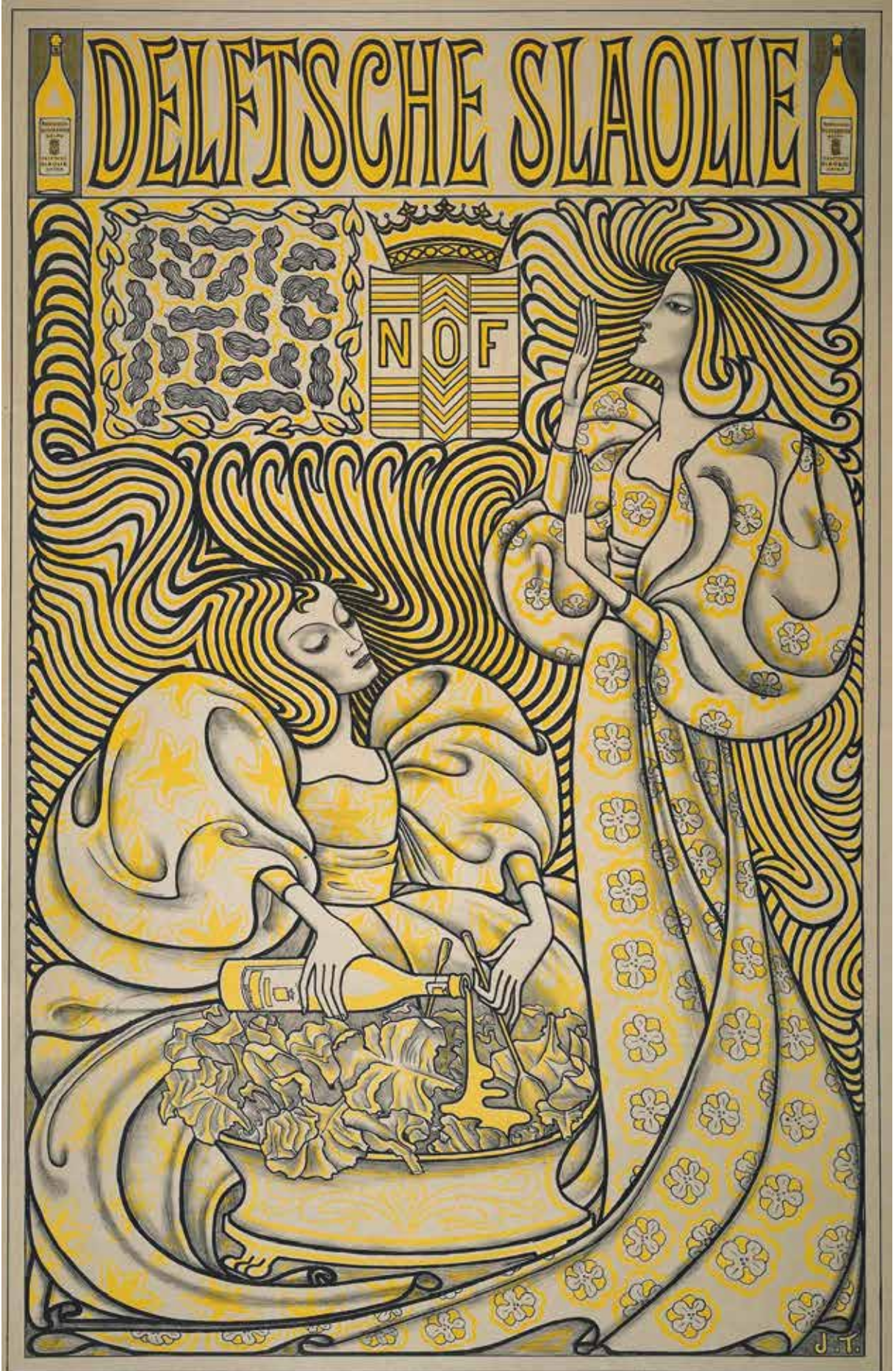


FIGURA 16  
Felicien Rops  
*Les Légendes Flamandes*, 1858.  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 53

O cartaz mostra o elemento melodramático da vertente macabra da obra de Rops.

FIGURA 17 →  
Jan Toorop  
Seminário *Simplicissimus*, 1895.  
Fonte: Art of the Poster 1880-1918  
In: <<https://goo.gl/WWvntt>>  
Acesso em: 23 dez. 2015

Exemplo de simbolismo comercial.  
Neste cartaz aparece uma mescla de estilização e artifícios *Art Nouveau*, além de uma garrafa de azeite para saladas.



### 1.3. O CARTAZ NO INÍCIO DO SÉCULO XX

O início do século XX foi marcado por uma complexa fecundação de influências e movimentos artísticos cujo desenvolvimento não seguiu uma simples progressão, passo a passo, de ideias e direções (HURLBURT, 2002, p.13). As numerosas trocas de estilos dos diversos movimentos artísticos do século XX ocorreram entre os anos de 1900-1920 e o elemento mais importante das artes gráficas dessa época foi a busca de uma nova ordem estrutural (BARNICOAT, 1972, p. 74).

Os trabalhos experimentais do início do século XX tiveram grande importância no desenvolvimento do design gráfico moderno e, por bem ou por mal,

os artistas do século XX tiveram que se tornar inventores. Para garantir atenção eles tiveram que empenhar-se mais pela originalidade do que pela mestria que admiramos nos grandes artistas do passado. Qualquer afastamento da tradição que interessasse à crítica e atraísse um seguidor era saudado como um novo “ismo” ao qual o futuro pertencia. Este futuro nem sempre durou muito e, no entanto, a história do séc. XX deve tomar nota dessa incansável experimentação porque muitos dos mais talentosos artistas do período engajaram-se nesses esforços (GOMBRICH, 2008, p.563).

Essas mudanças artísticas foram impulsionadas ou ocorreram paralelamente às grandes mudanças sociais, políticas, culturais e econômicas ocorridas no início do século XX. O rádio e o cinema prenunciavam uma nova era para as comunicações de massa. Estados-nação mudaram seus regimes políticos e o mundo enfrentou a Primeira Guerra Mundial (1914-18). Naquele momento, o Cubismo, o Futurismo, o Suprematismo, o Dadaísmo, o *De Stijl*, o Construtivismo e outros, embora de maneiras diferentes, direcionavam o indivíduo a uma percepção renovada sobre si e sobre o mundo de que fazia parte (MEGGS, 2009, p. 314).

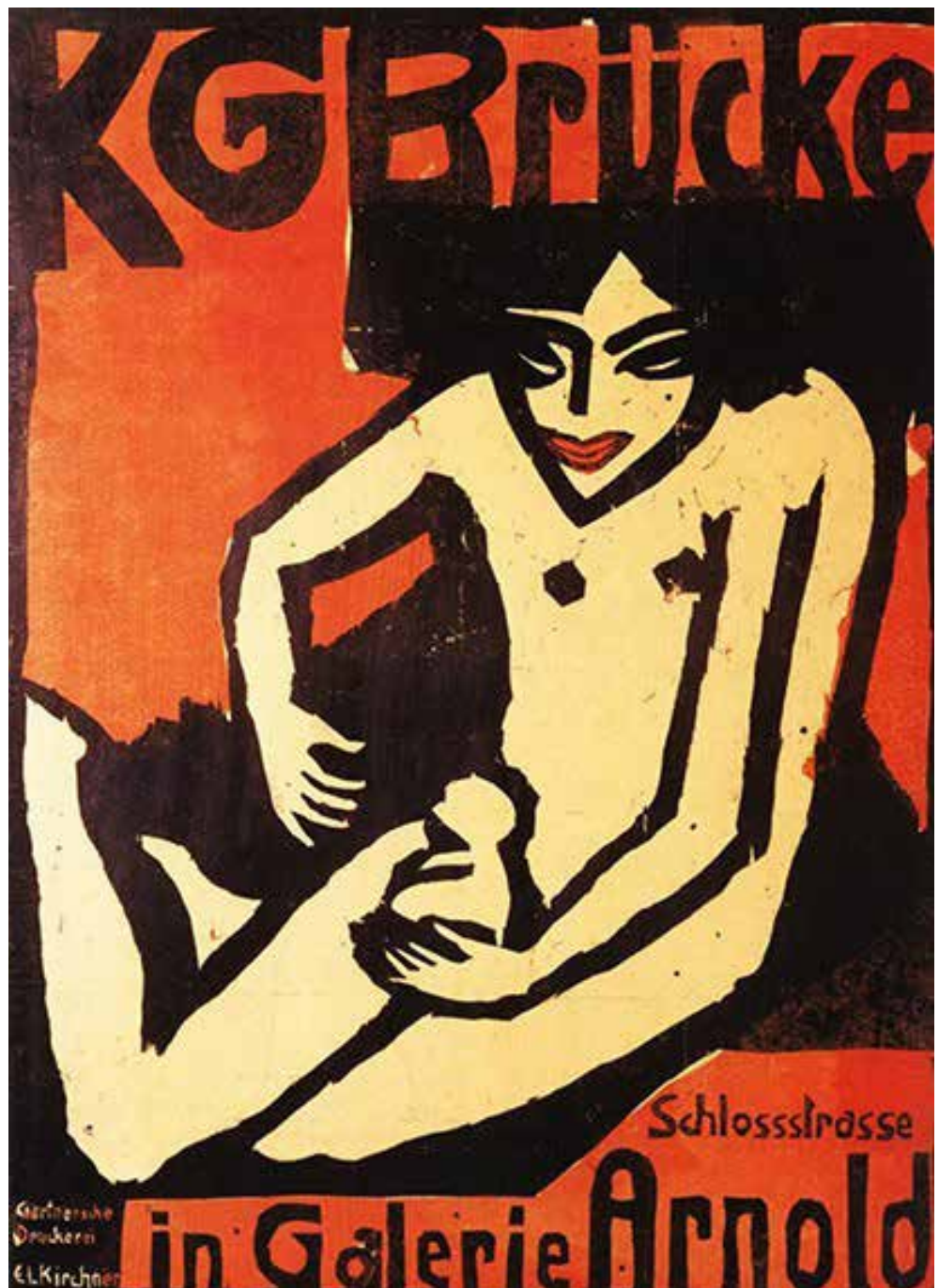
#### 1.3.1. Expressionismo

O Expressionismo, iniciado na Alemanha, foi um movimento artístico e cultural de vanguarda do início do século XX, transversal aos campos artísticos da arquitetura, artes plásticas, literatura, música, cinema, teatro, dança e fotografia. Sua tendência era retratar não a realidade objetiva, mas as emoções subjetivas (MEGGS, 2009, p. 338). Segundo Abraham Moles “o cartaz quer ser explícito e, por isso, ele é expressionista em sua essência. Existe para dizer, para exprimir algo do real mais que o real. O expressionismo é sua lei. Todo car-

taz quer ser expressionista, mesmo quando junta estilos diversos a esse expressionismo fundamental.” (MOLES, 1974, p. 54). O Expressionismo é um amplo movimento heterogêneo, uma nova forma de entender a arte, que aglutinou diversos artistas de várias tendências, formações e níveis intelectuais. O movimento surge como uma reação ao Positivismo associado aos movimentos Impressionista e Naturalista, propondo uma arte pessoal e intuitiva, onde predominasse a visão interior do artista – a “expressão” – em oposição à mera observação da realidade – a “impressão”.

FIGURA 18  
Ernst L. Kirchner  
*Die Brücke*, 1900.  
Fonte: BARNICOAT,  
1972, p. 141

Cartaz de  
apresentação para  
uma exposição na  
Galeria Arnold de  
Dresde (1910),  
de Ernst Ludwig  
Kirchner.



### 1.3.2. Cubismo

O cubismo “iniciou uma nova tradição e modo de ver artísticos que desafiaram a quadricentenária tradição pictórica renascentista” (MEGGS, 2009, 315), baseada na perspectiva. As criações de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) conferiram novas oportunidades para a representação do homem e do ambiente sem comprometimento com a representação naturalista, o que significou uma maior liberdade na criação de formas com a possibilidade de vários pontos de vista em um mesmo plano (HURLBURT, 2002, p. 13), influenciando diretamente a criação dos cartazes da época.

FIGURA 19  
Walter Kampmann  
*Der Spiritismus*, 1921  
Fonte: BARNICOAT,  
1972, p. 76

Cartaz de inspiração  
cubista.



Le Corbusier (1887-1965) e Amédée Ozenfant (1886-1966) declararam em *Après le Cubisme* (1918): “O que exigimos da arte é precisão. A necessidade de uma ordem que possa ser efetiva por si só tem levado a uma ousada geometrização do espírito que penetra cada vez mais em nossas atividades.” (apud BARNICOAT, 1972, p. 77). O estilo cubista também modificou as artes gráficas com o uso de figuras bidimensionais, múltiplos pontos de vista e a despreocupação com a perspectiva.

FIGURA 20  
A. M. Cassandre  
*Wagon Bar*, 1932  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 100

Cartaz inspirado nas pinturas cubista de Picasso e Ozenfant.





### 1.3.3. Plakatstil

Na Alemanha, no período que se estendeu do começo do século XX até a Primeira Guerra Mundial (1914), os designers desenvolveram o chamado *Sachplakat* (cartaz objeto) ou *Plakatsstil* – estilo de cartaz originado na Alemanha com pouco texto e imagens incisivas. Foram usados tanto na publicidade mercadológica – no caso do capitalismo – quanto na propaganda política – como é o caso da Rússia revolucionária e da Guerra Mundial (HOLLIS, 2000, p. 26).



FIGURA 21  
Hans Rudi Erdt  
*Opel*, 1911.

Fonte: HOLLIS, 2000, p. 26

O estilo *Sachplakat* possui formas simplificadas e a composição se concentra em um objeto central. O *Sachplakat* afastou-se da complexidade do *Art Nouveau* e propagava uma visão mais moderna sobre a arte do cartaz.

O “o” de Opel é representado por um círculo regular, decrevendo um pneu com as mesmas convenções visuais utilizadas no desenho dos óculos do motorista.



FIGURA 22  
A. M. Cassandre  
*Wagon Bar*, 1932  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 100

### 1.3.4. Futurismo

O Futurismo foi motivado pela guerra, pela era da máquina, pela velocidade e pela vida moderna e influenciou diretamente o design de cartazes com os experimentos tipográficos. A arte futurista, dinâmica e agitada, propôs um arranjo tipográfico “caótico” (BARNICOAT, 1972, p. 158) marcado por um entusiasmo pela velocidade, pela energia, pela força e pela rejeição dos formalismos do passado. O futurismo influenciou bastante a criação de cartazes, tanto na estrutura e diagramação da folha avulsa quanto no uso de experimentos tipográficos. Assim escreveu Philip Meggs:

Desde a invenção dos tipos móveis de Gutenberg, a maioria dos projetos gráficos usava uma rigorosa estrutura horizontal e vertical, mas os poetas futuristas deixaram de lados essas restrições. Livres da tradição, passaram a animar suas páginas com uma composição dinâmica, não linear, obtida pela colagem de palavras e letras disposta para reprodução por meio de lâminas de impressão fotogravadas. (MEGGS, 2009, p. 320-321).

Nascia na página um design tipográfico novo e pictórico, chamado de *parole in libertà* (palavras em liberdade).

FIGURA 23  
Filippo Marinetti  
Poema de *Les Mots en liberté futuristes*, 1919  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 320

A confusão, o ruído violento e o caos da batalha explodem acima da moça que lê a carta do namorado enviada do front. Este poema foi inspirado na experiência de Marinetti nas trincheiras da guerra (MEGGS, 2009, p. 320).



### 1.3.5. Dadaísmo

Num mundo abalado pela guerra e pela revolução tecnológica, o dadaísmo “derrubou toda estrutura da representação racional” (HURLBURT, 2002, p. 22). Foi um movimento estético anarquista e de protesto que tentou mudar conceitos e valores. O dadaísmo afetou as artes gráficas de duas maneiras: “ajudou-as a se libertarem das restrições retilíneas e reforçou a idéia cubista do uso da letra em si mesma como uma experiência visual” (HURLBURT, 2002, p. 23). Uma nova maneira de usar letras e imagens através de uma sobreposição propositalmente confusa e desconexa influenciou as artes gráficas em geral. Seguindo a mesma idéia futurista de rejeição à tradição e ao formalismo das artes, o dadaísmo acrescentou mais inovações à linguagem visual e persistiu com a idéia cubista de que as letras possuíam um valor visual e estético além de sua função fonética (MEGGS, 2009, p. 325).



FIGURA 24

Theo van Doesburg

*Dadá Manitée*, 1923

Fonte: Wikimedia

In: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo\\_van\\_Doesburg\\_Dadamatinée.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Dadamatinée.jpg)>

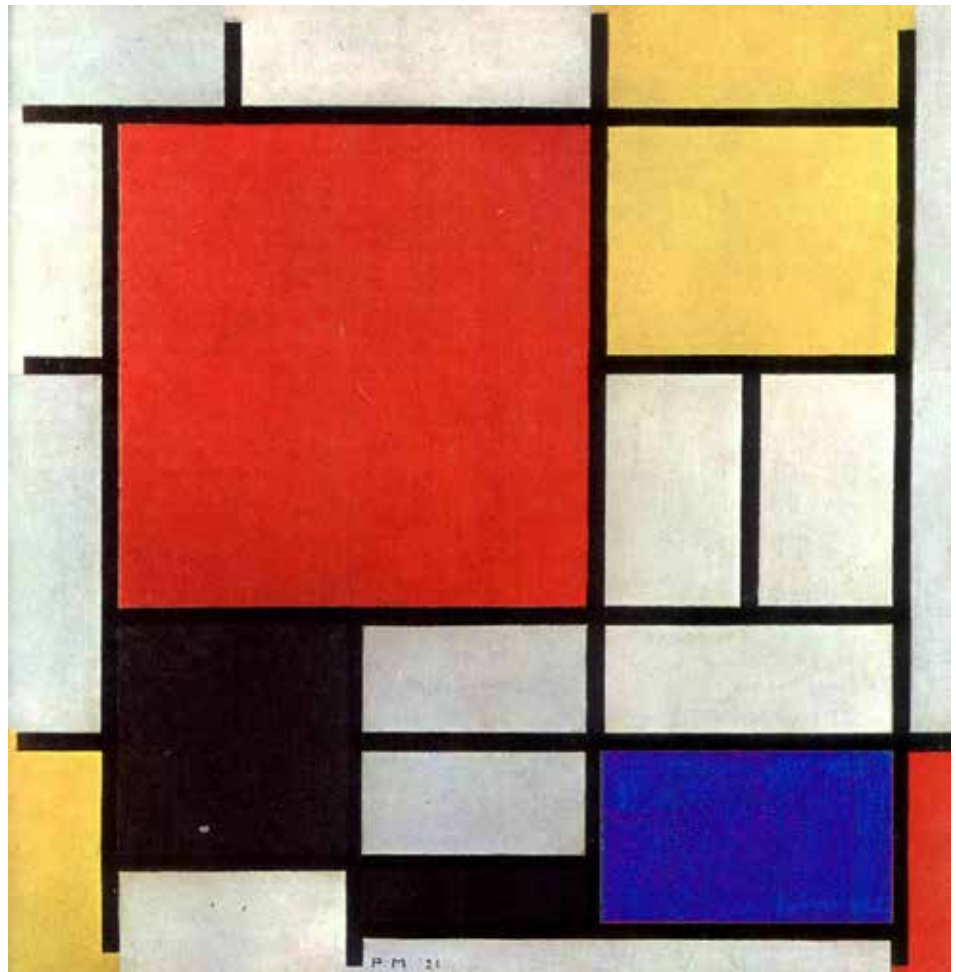
Acesso em: 17 jan. 2015

### 1.3.6. Neoplasticismo e *De Stijl*

O neoplasticismo é uma doutrina que busca a síntese gráfica, reduzindo seus elementos às características mais próprias das formas básicas e das cores primárias. Procurava ser um tipo de arte que transcendesse a realidade externa por meio de uma linguagem plástica objetiva. Muitos de seus ideais foram expostos na revista *De Stijl*, cujo movimento homônimo fora lançado na Holanda no final do verão de 1917 (MEGGS, 2009, p. 389). A necessidade de ressaltar o aspecto artificial da arte (criação humana) fez com que os artistas deste movimento, notadamente Piet Mondrian (1872-1944) e Theo van Doesburg (1883-1931), usassem as cores primárias (vermelho, amarelo e azul) em seu estado máximo de saturação, assim como cores neutras (branco, cinza e preto). As experiências realizadas pelos artistas neoplásticos foram essenciais para a arquitetura moderna, assim como para a formulação do que hoje se conhece por design. Apesar de afastados da Bauhaus devido a questões pontuais, esses movimentos fazem parte de um mesmo universo cultural.

FIGURA 25  
Piet Mondrian  
*Composição em vermelho,  
preto, azul, amarelo e cinza,*  
1920  
Fonte: GOMBRICH, 2008,  
p. 582

Mondrian construiu seus quadros a partir dos elementos mais simples: linhas retas e cores puras. Ansiava por uma arte de clareza e disciplina que refletisse, de algum modo, as leis objetivas do universo (GOMBRICH, 2008, p. 582).



A interação entre a arte e as técnicas gráficas era a base do pensamento dos artistas gráficos e dos arquitetos do *De Stijl*. O movimento “buscava leis universais de equilíbrio e harmonia para a arte, que poderia então se tornar um protótipo para uma nova ordem social.” (MEGGS, 2009, p. 389). O movimento sugeriu a mudança na composição do *grid* da página impressa e influenciou os primeiros experimentos tipográficos da Bauhaus. A assimetria da linha reta e dos planos horizontais e verticais significou uma renovação na composição das pinturas e das peças gráficas. Tinha por intenção, por meio da arquitetura e do design gráfico e de produto, que a arte ficasse ao alcance da população e os objetos atingissem o *status* de obras de arte (MEGGS, 2009, p. 390-392).

FIGURA 26  
Theo van Doesburg  
*Heka*, 1919

Fonte: Wikimedia  
In: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo\\_van\\_Doesburg\\_Dadamatinée.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Dadamatinée.jpg)>  
Acesso em: 17 jan. 2015

Doesburg eliminava as curvas para a criação de *letterings*.



### 1.3.7. Suprematismo e Construtivismo Russo

O suprematismo foi um movimento artístico russo também centrado em formas geométricas, particularmente o quadrado e o círculo. Seu desenvolvimento foi iniciado por volta de 1915 pelo pintor Kazimir Malevich (1878-1935). Essa escola levanta a bandeira de uma produção artística sem nenhum vínculo com a práxis, e sim com o resultado visual da forma. Dessa maneira, a arte suprematista procura se desligar de qualquer esforço para mimetizar a natureza, desvinculando-se das preocupações naturalistas com a luz e a cor, típicas do Impressionismo.

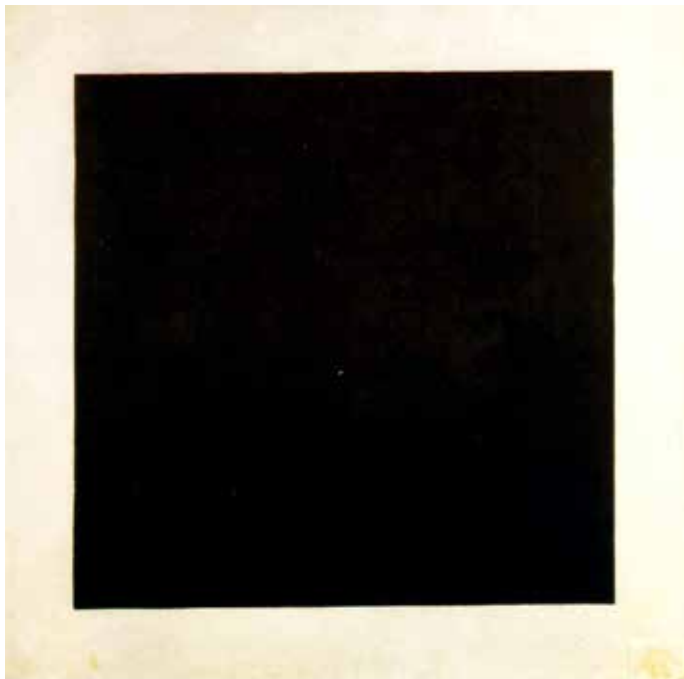


FIGURA 27  
Kasimir Maliévitch  
*Quadrado negro*, 1913  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 375

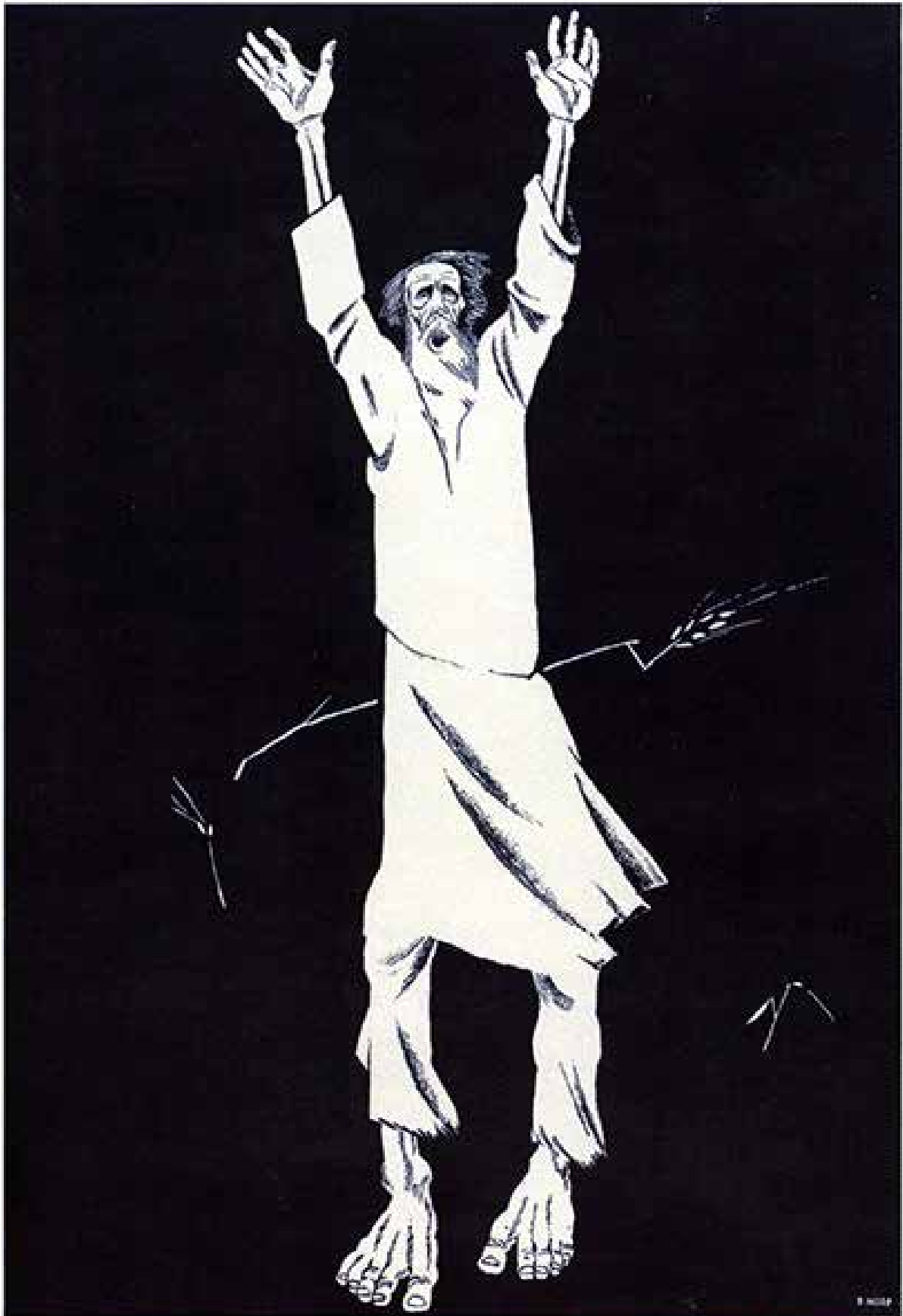
Uma nova visão para a arte visual afastada do mundo das formas e das aparências naturais.

FIGURA 28 →  
Dimitri Moor  
*Socorro*, 1920  
Fonte: HILLIS, 2000, p. 42

Cartaz criado para pedir auxílio para as vítimas da fome de 1920. O design utiliza uma única palavra, *Pomogi* (Socorro). O desenho de um idoso esquelético, com duas míseras hastes de cevada, não é mais uma ilustração, é uma ideia gráfica, um ideograma da fome. (HOLLIS, 2000, p. 42).

Na Rússia pós-revolução de 1917, o design gráfico teve grande desenvolvimento e influência já que as comunicações de massa eram muito importantes para o governo daquele país. Para os bolcheviques a arte deveria servir aos objetivos da revolução socialista e, consequentemente, ter um forte apelo ideológico (NEVES, 2009, p. 33). Richard Hollis assim escreveu sobre o cartaz russo:

Nos primeiros anos da revolução, os pôsteres tornaram-se oradores públicos, gritando *slogans* visuais e ilustrando alegorias políticas. À medida que a revolução avançava, lançava mão dos recursos da fotografia e da perícia de designers especializados em cartografia e apresentações gráficas de estatísticas; a união desses dois recursos produziu imagens que transcendiam a objetividade na representação poética do romance do progresso. (HOLLIS, 2000, p. 42).



**ПОМОГИ**



O design gráfico moderno sofreu grande influência das correntes estilísticas russas, especificamente do suprematismo e do construtivismo. Bastante influenciados pelos ideais do cubismo e do futurismo, ambos são considerados o pontapé inicial para as correntes artísticas que surgiriam nos anos seguintes na Europa.

Nas artes gráficas, o construtivismo dava ênfase a uma combinação equilibrada entre a palavra e a imagem por meio de novas técnicas como a fotomontagem, a superposição e o fotograma. O maior nome construtivista foi o de El Lissitzky (1890-1941) cujo trabalho acabou por influenciar muito o design gráfico, principalmente na tipografia e no uso da fotografia (HOLLIS, 2000, p. 45).



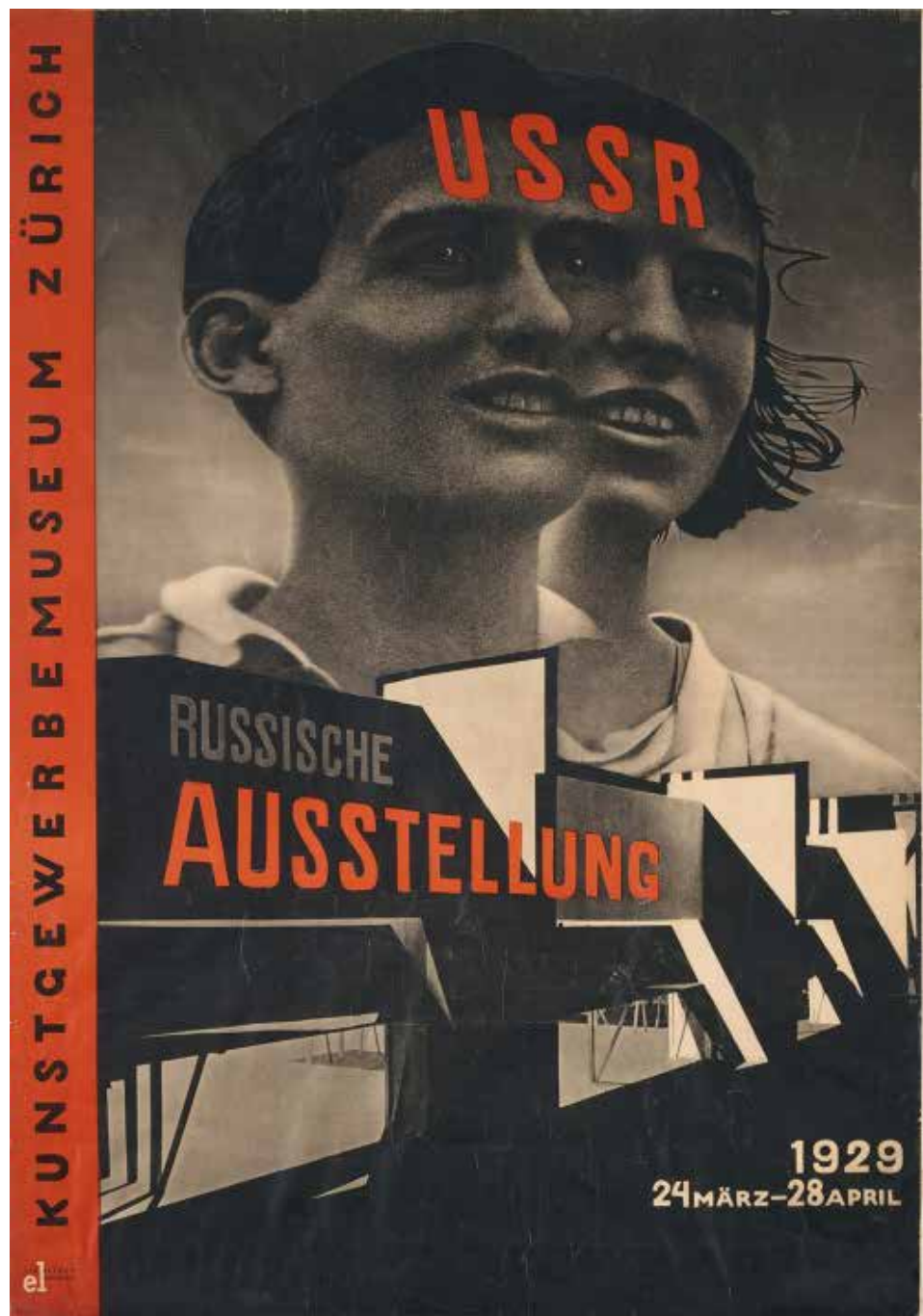
FIGURA 29  
El Lissitzki  
*Derrote os brancos com a cunha vermelha*, 1920  
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 45

O famoso cartaz de Lissitzki revela um vínculo mais coerente entre aquilo que é sugerido pela imagem e o que é dito pelas palavras, cujo sentido é enfatizado por sua relação com os elementos do design.

Tipograficamente Lissitzky “ressaltava os aspectos visuais e funcionais do uso das letras, palavras e sistemas na comunicação de idéias” (HURLBURT, 2002, p. 28). Ele foi o responsável pela interseção entre o design gráfico e a fotografia, aprimorando a fotomontagem por meio do desenvolvimento do ato fotográfico em favor do design gráfico e não somente o uso de fotografias já prontas. Também explorava as técnicas de dupla exposição, superposição e fotogramas, aplicando as fotografias como parte integrante da estrutura do cartaz, criando novas possibilidades de *layout* (HURLBURT, 2002, p. 29).

FIGURA 30  
El Lissitzki  
*Mostra russa da URSS,*  
1929  
Fonte: HILLIS, 2000, p. 42

Cataz criado a partir  
da utilização de  
fotomontagem.



### 1.3.8. Surrealismo

Com base nas ideias dadaístas, o surrealismo foi uma corrente artística que privilegiou a justaposição e a surpresa da associação inesperada de elementos realistas. O sonho, a subjetividade e o inconsciente eram as bases de suas criações. O movimento contribuiu para as artes gráficas com a exploração de novas técnicas visuais e um estilo de abstração que influenciou a comunicação visual e a ilustração, particularmente com a “revelação de uma nova dimensão da realidade, possível quando se renuncia à lógica racional e a substitui por uma associação arbitrária de imagens do mundo real” (BARNICOAT, 1972, p. 161).

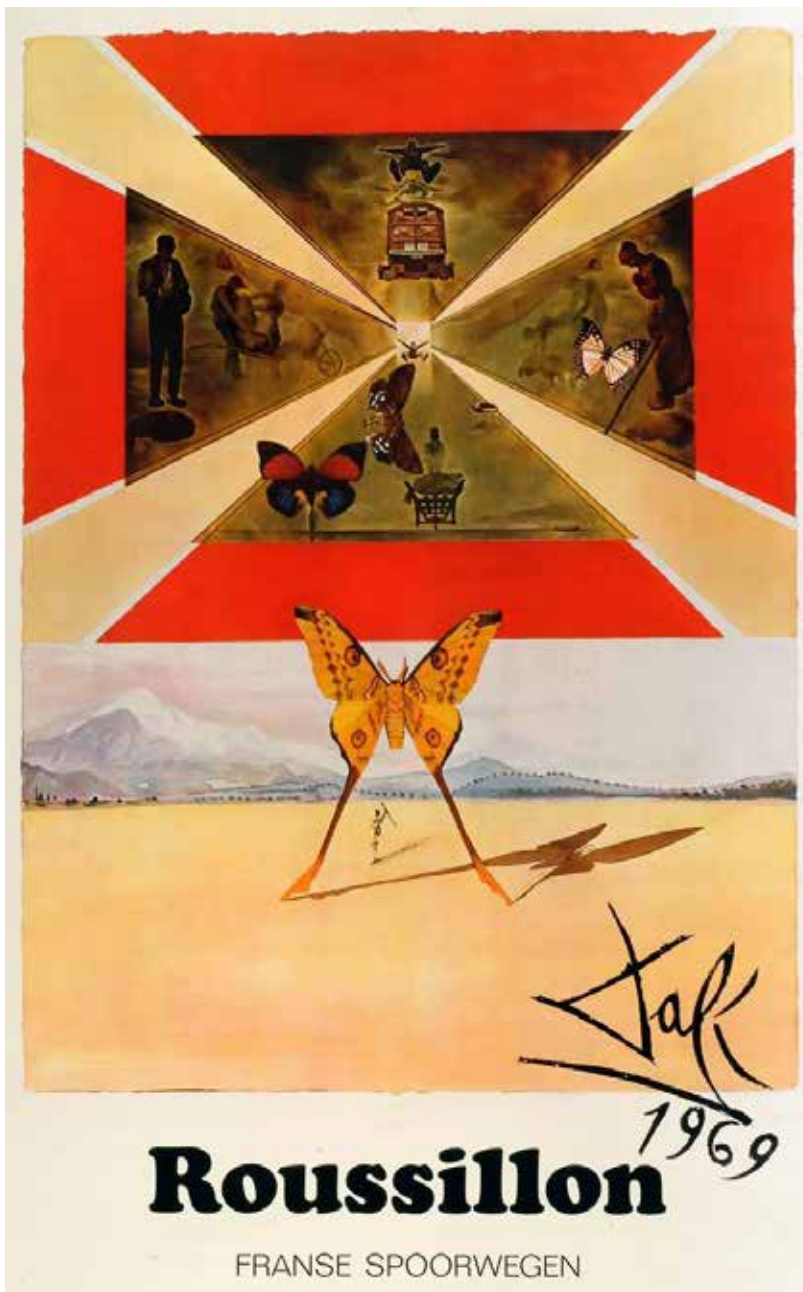


FIGURA 31  
Salvador Dalí  
*Rousillon*, 1969  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 160

Salvador Dalí (1904-1989), por exemplo, maior expressão do movimento, levou tal fama e arte para a propaganda publicitária.

FIGURA 32 →  
Tetsuo Miyahara  
*Jazz St. Germain*, 1968  
Fonte: BARNICOAT, 1972, p. 161

Os designers de cartazes utilizaram o surrealismo por três razões muito simples: 1) uso de elementos familiares e aceitáveis pelo público moderno; 2) a utilização do elemento surpresa; 3) a possibilidade de apresentar uma única ideia de modos diferentes sem muitas explicações (BARNICOAT, 1972, p. 162-163).



### 1.3.9. Art Déco

O *Art Déco* foi um movimento decorativo geométrico que, impulsionado pela guerra e pelo avanço das tecnologias, se baseava na velocidade, na máquina e na energia. Com influências do futurismo, do dadaísmo e, principalmente, do cubismo, sua tipografia era lisa e angular com formas simples, porém, aerodinâmicas. O *Art Déco*

firmou-se como estilo dominante da França entre as guerras mundiais. Esse estilo coexistiu com outros que apresentavam ilustrações mais diretas e tipos de letra mais informais. Além do sombreado gradativo, que realçava as bordas de formas meticulosamente selecionadas, o *Arte Déco* também adotou uma geometria explícita. (HOLLIS, 2000, p. 85).

O estilo fazia uso dos espaços em branco e das linhas de composição amplamente entrelinhadas, contrastando com pesada tipografia. Os cartazes mais populares do movimento foram criados por A. M. Cassandre (1901-1968) que utilizou as formas geométricas e popularizou a técnica do aerógrafo para aplicação da cor nos cartazes.

Os desenhos ousados e simples de Cassandre enfatizam a bidimensionalidade e são compostos de planos de cor amplos e simplificados. Ao reduzir seus temas a símbolos iconográficos chegou muito perto do cubismo sintético. Seu amor pelas letras se evidencia por uma excepcional habilidade para integrar palavra e imagem em uma composição total. (MEGGS, 2009, p. 362).

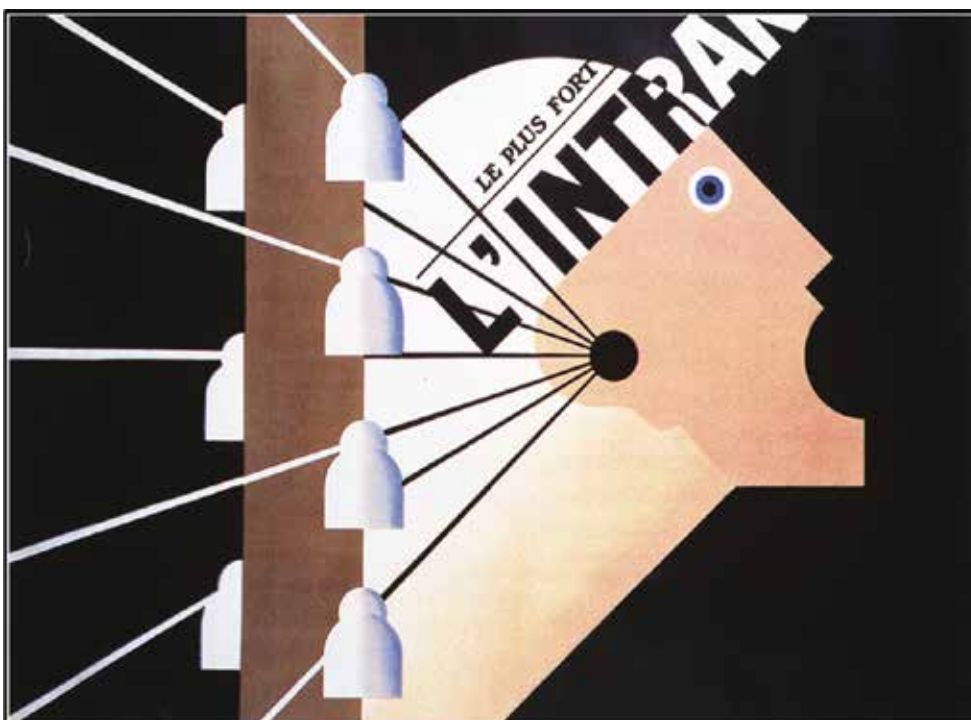
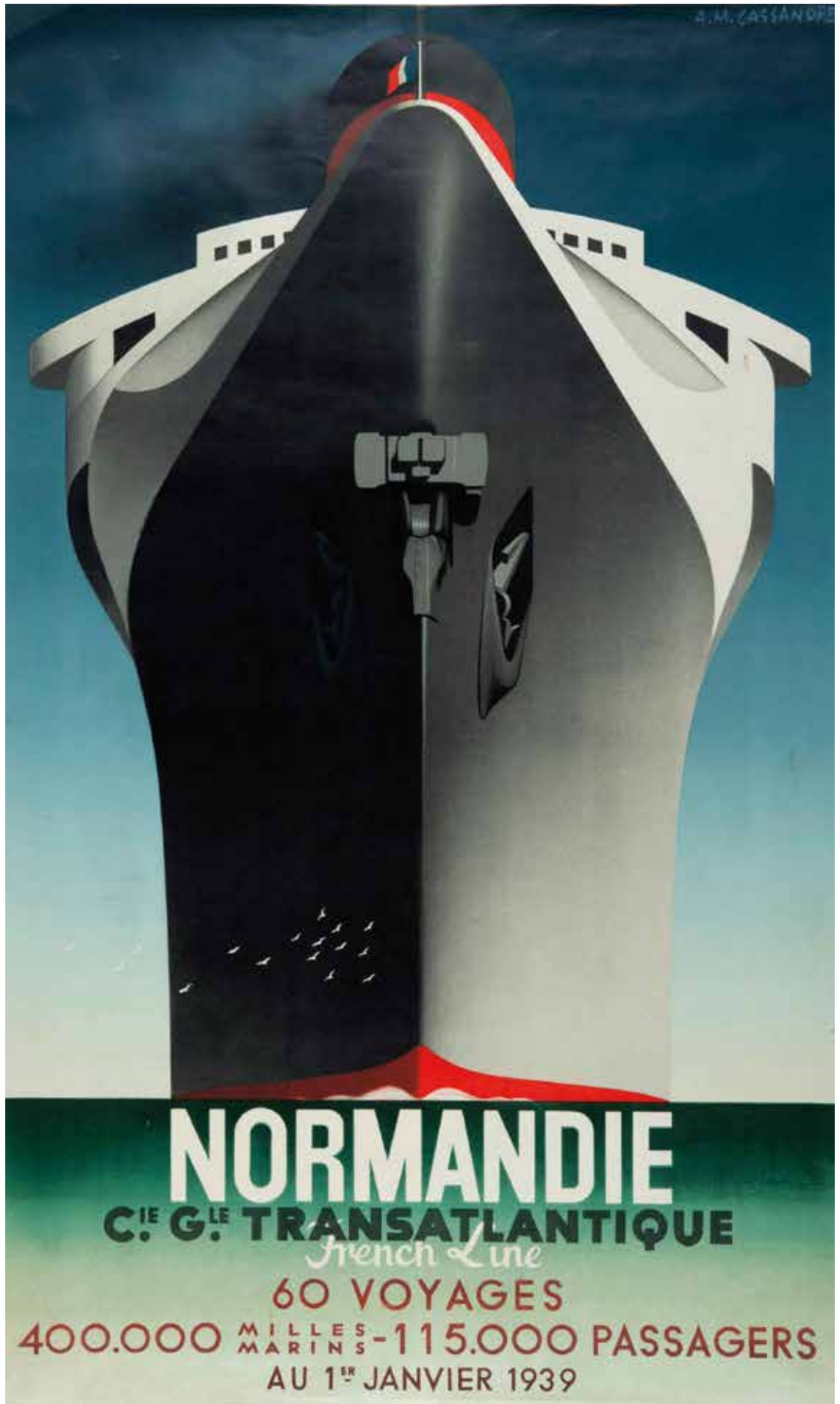


FIGURA 33  
A. M. Cassandre  
*L'Intransigent*, 1925  
Fonte: MEGGS, 2000,  
p. 362

FIGURA 34 →  
A. M. Cassandre  
*Normandie*, 1935  
Fonte: Index Grafik  
In: <<http://indexgrafik.fr/a-m-cassandre/>>.  
Acesso em: 5 jan.  
2016.



### 1.3.10. Bauhaus

Em 1919, na Alemanha, foi fundada a Bauhaus. A instituição fora criada para facilitar o diálogo entre arte, técnica e indústria. Princípios como a standardização na produção em série e a exploração de novos materiais foram privilegiados. Sua influência permaneceu na produção gráfica ainda por muitos anos principalmente na tipografia (destacam-se o design suíço, em meados da década de 1970, e o Estilo Internacional, surgidos das experimentações na escola alemã).

FIGURA 35  
Joost Schmidt  
*Exposição Bauhaus, 1923*  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 405

Ressonâncias de cubismo, construtivismo e *De Stijl* dão prova de que a Bauhaus se tornou um repatório onde movimentos diversos eram combinados em novos enfoques de design. Este cartaz mostra a influência de Oscar Schlemmer, então mestre na Bauhaus. A abertura da exposição foi adiada até agosto e duas tiras de papel foram pregadas com as datas corrigidas. Esta imagem é da versão original.



Um grande marco na história do design foi a Bauhaus que funcionou de 1919 a 1933 na Alemanha em três diferentes cidades: Weimar, Dessau e Berlim. A escola se dedicava a ensinar arquitetura, artes gráficas e plásticas (aliando arte, artesanato, indústria e tecnologia) com o propósito de gerar produtos, sejam objetos, peças gráficas ou construções, objetivando o bem-estar das pessoas e o atendimento de suas necessidades na sociedade industrial e recém-saída da Primeira Guerra Mundial. A Bauhaus influenciou, imensamente, a vanguarda das artes gráficas modernas e sua estética se tornou uma referência até os dias atuais. Surgida da

integração entre a Escola de Artes e Ofícios e a Escola de Belas Artes, foi fundada pelo arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969) na cidade de Weimar. Em seu manifesto, publicado em jornais alemães, era estabelecida a filosofia da nova escola:

O fim último de toda a atividade plástica é a construção. Outrora, a tarefa mais nobre das artes plásticas, componentes inseparáveis da magna arquitetura, era adornar os edifícios. Hoje elas se encontram numa situação de auto-suficiência singular [...]. Arquitetos, pintores e escultores devem novamente chegar a conhecer compreender a estrutura multiforme da construção em seu todo [...]. O artista é uma elevação do artesão. A graça divina, em raros momentos de luz que estão além de sua vontade, faz florescer inconscientemente a obra de arte. Entretanto, a base do “saber fazer” é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte de criação artística (MEGGS, 2009, p. 403).

FIGURA 36  
Herbert Bayer  
*Europaisches Kunstgewerbe*, 1927  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 413





Moholy-Nagy, professor da Bauhaus, contribuiu com uma importante declaração sobre a tipografia, descrevendo-a como

uma ferramenta de comunicação. Ela deve ser comunicação em sua forma mais intensa. A ênfase deve estar na clareza absoluta [...]. Legibilidade – a comunicação nunca deve ser prejudicada por uma estética *a priori*. As letras jamais devem ser forçadas a entrar numa estrutura preconcebida, como um quadrado, por exemplo (MEGGS, 2009, p. 405).

O término da Bauhaus se deu em função da escola ter sido considerada, pelo então recente governo nazista, uma escola de tendências políticas de esquerda. Mesmo assim seus ensinamentos continuaram a ser disseminados pelos professores e alunos que se mudaram para outros países (principalmente os Estados Unidos) onde trabalharam como professores universitários, designers e artistas plásticos, formando a geração seguinte de designers gráficos.

As estruturas gráficas de composição da página, da tipografia e do uso da fotografia no design gráfico abriram um caminho de propagação em diversos outros países, continuando a afetar as soluções visuais até hoje.

## **1.4. AS GUERRAS MUNDIAIS E O CARTAZ POLÍTICO**

Nas primeiras décadas do século XX ocorrem profundas conturbações políticas: a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, o surgimento do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha. Não demorou muito para que as situações políticas criadas pela Itália e Alemanha levassem os países europeus e americanos a envolverem-se em novo conflito mundial: a Segunda Guerra Mundial. Com essa última grande guerra, tiveram início também as pesquisas e o uso da energia nuclear, que se configura hoje como uma ameaça à sobrevivência da humanidade.

Na Primeira Guerra Mundial, a palavra propaganda aliou-se ao tom persuasivo para resolver o problema dos tradicionais métodos de recrutamento, intensificando, assim, sua relação com a política. Mas foi na Segunda Grande Guerra que a propaganda se tornou, politicamente, uma arma tão eficaz quanto a diplomacia, sobretudo, as propagandas nazista e soviética sustentadas pela cultura de massa e técnicas industriais. O termo adquiriu sentido pejorativo e estes estados provaram que imagens organizadas, sejam elas por meio de filmes, cartazes, livros ou exposições de arte, produzem efeitos maximizados (CASTRO, 2015, p. 195).

### **1.4.1. Primeira Guerra Mundial**

Entre 1870 e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os cartazes se associaram à arte e ao comércio. No entanto, essa situação mudou com a Grande Guerra. Até 1914 o cartaz permaneceu “destituído” da função política. Foi na Primeira Guerra Mundial que os países envolvidos no conflito deram conta da eficácia política desta mídia (BARNICOAT, 1972, p. 222). Quando as tarefas do cartaz são comerciais o exagero é um de seus atrativos, no entanto, a teatralidade da estética do cartaz encontrou seu caráter violento, e também sarcástico, quando o cartaz se tornou político. O nascimento de uma produção gráfica de peso ocorreu logo após 1918 quando os novos movimentos revolucionários que agitaram a Europa no final da guerra estimularam uma enorme expansão dos cartazes com palavras de ordem (SONTAG, 2010, p. 215). Foi em consequência da Primeira Guerra Mundial que o cartaz político passou a constituir uma ramificação valorosa da arte do cartaz.

O passado e o presente (e por que não o futuro) da vida política de um povo podem ser encontrados nos mais variados tipos de documentos. Um deles, aparentemente efêmero, destaca-se por fazer circular ideias e causas, resistências e combates, por meio de uma manifestação particular do design gráfico: o cartaz político. Este, no instante em que é colocado em circulação tem a eficácia de um instrumento de agitação e propaganda, para mais tarde tornar-se importante legado para a construção da memória histórica (SACCHETTA, 2012, p. 9).

O advento do cartaz político pode dar a impressão de que a função original dos cartazes (promover o consumo) teria sofrido uma interrupção brusca. No entanto, as condições históricas que deram origem ao cartaz, primeiramente como publicidade comercial e posteriormente como propaganda política, encontraram-se entrelaçadas. Se o cartaz comercial é fruto da economia capitalista, com sua necessidade de induzir as pessoas a gastar mais dinheiro em bens não essenciais e espetáculos, o cartaz político reflete outro fenômeno específico dos séculos XIX e XX, enunciado pela primeira vez na matriz do capitalismo: o moderno Estado-nação, cuja reivindicação de monopólio ideológico tem como manifestação mínima e não questionada o objetivo da educação universal e do poder de mobilização das massas para a guerra (SONTAG, 2010, p. 217).

FIGURA 37  
Lucian Bernhard  
*Registre-se para obter seu debênture de guerra!*, 1917  
Fonte: <<http://www.wdl.org/pt/item/4560/>>  
Acesso em: 11 fev. 2016.

Na Primeira Guerra Mundial todos os lados usavam cartazes como ferramentas para mobilizar as populações para o esforço de guerra. Este cartaz de 1917, criado pelo influente designer e artista gráfico alemão Lucian Bernhard, apelava aos cidadãos alemães para que ajudassem a financiar a guerra com as suas economias.



A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) fortaleceu a importância do design visual. Os diagramas, as ilustrações e as legendas ajudavam a informar e instruir. “A insígnia regimental, com seu emblema heráldico e seu mote, tinha em comum com os cartazes modernos o mesmo design econômico e as imagens e os slogans enxutos e fortes.” (HOLLIS, 2000, p. 28).

O cartaz foi um forte meio de comunicação utilizado pelos governos para fazer propaganda e exortar os cidadãos a participar no esforço de guerra. Nesse período o cartaz esteve em destaque já que os outros meios de comunicação de massa ainda não estavam suficientemente difundidos. Os cartazes faziam propaganda de guerra e também dos governos e seus líderes. A Primeira Guerra Mundial fez com que o cartaz se firmasse na sociedade como um importante meio de comunicação, definindo de vez o design gráfico como uma importante ferramenta social.

FIGURA 38  
Herbert Bayer  
*Papai, o que VOCÊ fez na Grande Guerra?*, 1915  
Fonte: Biblioteca Digital Mundial  
In: <<https://www.wdl.org/pt/item/4560/>>  
Acesso em: 11 fev. 2016

Até entrar em vigor a lei que introduziu o serviço militar obrigatório em 2 de março de 1916, o exército britânico, na Primeira Guerra Mundial, era formado inteiramente por voluntários. Muitos dos cartazes mais famosos da guerra eram exortações de recrutamento. Este cartaz de 1915, desenhado e impresso pela Johnson, Riddle & Company, de Londres, para a Comissão Parlamentar de Recrutamento, mostra um pai no conforto da poltrona de sua casa, fincada a guerra, interpelado pela filha: “Papai, o que VOCÊ fez na Grande Guerra?”. Ao chão seu filho brinca de guerra com soldados e canhão de brinquedo.



Os cartazes produzidos pelas nações em guerra – França, Grã-Bretanha, Itália, Império Austro-Húngaro, Alemanha, Rússia e, mais tarde, os Estados Unidos – refletiam o caráter e o estágio de desenvolvimento do design gráfico em cada um desses países. Em todas essas nações as categorias de cartazes de guerra eram as mesmas. Os cartazes para recrutamento de frotas apelavam para o patriotismo, procurando incutir nas pessoas um sentimento de culpa por permitir que outros arriscassem sua vida por elas. (HOLLIS, 2000, p.28). O mais famoso cartaz de recrutamento foi criado na Grã-Betanha em 1914 com os dizeres “Os britânicos querem você”.

FIGURA 39  
Alfred Leete  
*Os britânicos precisam de você*, 1914  
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 29

O cartaz britânico traz uma ilustração de lorde Kitchener, o ministro da guerra, tirada da capa de uma revista. Lorde Kitchener era uma figura facilmente reconhecida por causa de seu espesso bigode e de seu quepe e insígnia de Marechal-de-campo. Essa imagem inspirou o cartaz estadunidense com a imagem do Tio Sam “Quero você no exército dos Estados Unidos”.



FIGURA 40  
James Montgomery  
*Quero você no exército dos Estados  
Unidos*, 1917  
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 29

A ilustração do cartaz é um autorretrato do artista James Montgomery Flagg, representando o tio San. Os elementos nesse design são arranjados de maneira simples e seu tom patriótico é enfatizado pelo uso do vermelho, do branco e do azul em sua borda. Esse cartaz de 1917, para recrutamento militar, teve mais de cinco milhões de exemplares impressos, fazendo dele um dos cartazes mais reproduzidos da história.



Na Alemanha esse tipo de cartaz não era necessário já que o serviço militar era obrigatório. No entanto, o Estado alemão precisava do cartaz para persuadir seus cidadãos a emprestar-lhe dinheiro por meio de subscrições para a guerra. Em 1918 o designer Julius Klinger utilizou o número 8 em uma armadilha contra os Aliados.

FIGURA 41 →  
Julius Klinger  
*8º Empréstimo de Guerra*, 1918  
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 31

O número 8 em vermelho no cartaz (1917) do oitavo empréstimo de guerra representa uma armadilha contra os Aliados, retratados como um dragão verde e preto trespassado no pescoço e na cabeça por uma série de flechas, cada uma delas representando um dos sete empréstimos anteriores.



# Kriegsarmee

JULIUS  
KLINGER.

KUNSTHAUS  
WIEN

A maestria germânica na arte de combinar vários tipos de representação para formar uma ideia única, clara e penetrante acha-se exemplificada num dos trabalhos de Julios Gipkens.

FIGURA 42  
Julios Gipkens  
*Troféus de batalha aéreas*, 1917  
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 31

Cartaz para uma exposição de troféus conquistados em batalhas aéreas. Com a silhueta negra de um águia pousada sobre o emblema crivado de balas de um avião Aliado. O círculo branco, no meio do emblema vermelho, branco e azul, está cheio de furos de bala. Como esse círculo é na verdade uma área branca, não impressa no papel, a impressão que se tem é que o cartaz faz parte da própria superfície do avião.



#### 1.4.2. Segunda Guerra Mundial

Na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), mais uma vez, o cartaz foi um importante meio de propaganda para apoiar e manter a guerra. Segundo Hollis, “os muros ficavam cobertos de pôsteres, as ruas de folhetos e faixas, e cartazes proliferavam em comícios e demonstrações”. (HOLLIS, 2000, p. 109). Nessa época, a técnica *offset* já estava sendo usada, o que permitia a impressão de cartazes grandes, em quantidade e em rápida velocidade.



Quando Hitler ascendeu no cenário político alemão, a suástica foi adotada como símbolo do partido nazista. Os uniformes, que consistiam em camisas marrons com braçadeiras vermelhas, portando uma suástica negra num círculo branco, começaram a aparecer em toda a Alemanha à medida que o partido nazista crescia em força e contingente (MEGGS, 2000, p. 358). A evolução do trabalho do cartazista Ludwin Hohlwein coincidia de perto com o conceito de Hitler de propaganda eficaz. Enquanto Hitler proferia pelo rádio discursos apaixonados à nação sobre a “raça superior” alemã e a superioridade triunfante dos atletas e da cultura alemã, os cartazes de Hohlwein transmitiam visualmente essas imagens por todo o país.

FIGURA 43  
Ludwin Hohlwein  
*Deutsche Lufthansa*, 1936  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 358

Um mitológico ser alado simboliza a companhia aérea, a vitória alemã nos jogos Olímpicos de Berlim e o triunfo do movimento nazista na país.



FIGURA 44  
Ludwin Hohlwein  
*München Festspiele*, 1938  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 358

Cartaz de concerto. Uma guerreira teutônica se eleva graças a um ponto de vista inferior e a uma fonte de luz que a tingue de baixo.



À medida que a ditadura nazista consolidava seu poder e a Segunda Guerra Mundial se aproximava, Hohlwein evoluiu rumo a um audacioso estilo imperial e militarista de formas endurecidas e pesadas e fortes contrastes tonais. Sua obra evoluiu com a mudança das correntes políticas e sociais, e sua reputação como designer ficou gravemente marcada por sua colaboração como os nazistas (MEGGS, 2009, p. 358).

FIGURA 45  
Ludwin Hohlwein  
*E você?*, 1938 c.  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 358

Cartaz de recrutamento, início dos anos 1940. Em um dos últimos cartazes nazistas de Hohlwein, um soldado austero e sombrio figura acima de uma pergunta: Und du? (E você?).



Em 1941, quando a entrada dos Estados Unidos no conflito mundial parecia inevitável, o governo federal começou a desenvolver cartazes de propaganda para promover a produção (MEGGS, 2000, p. 445).



FIGURA 46  
Jean Carlu  
*A resposta da América! Produção?*, 1941.  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 445

Cartaz de Carlu, um dos melhores projetos de sua carreira. Mais de 100 mil cópias foram distribuídas por todo o país, e Carlu foi reconhecido com o prêmio máximo da exposição do Clube dos Diretores de Arte de Nova York.

## 1.5. A REVOLUÇÃO RUSSA E O CARTAZ

No começo do século XX, a Rússia foi dilacerada pela turbulência da Primeira Guerra Mundial e, em seguida, pela Revolução Russa. O país foi então devastado pela guerra civil e em 1920 o Exército Vermelho dos bolcheviques emergiu vitorioso. Durante esse período de trauma político, um breve florescimento de arte criativa na Rússia exerceu influência internacional no design gráfico do século XX (MEGGS, 2009, p. 373). É nesse contexto que ocorre uma das transformações mais significativas na história do cartaz político e uma das mais importantes na história dos meios de comunicação. Muitos poucos jornais foram publicados naquele período e muitas vezes o cartaz substituiu o tabloide. Pode-se perceber nos cartazes políticos russos uma nova constituição de força visual, destinada a provocar uma mudança social e a conciliar a produção artística com a expressão das aspirações da sociedade (FABRES, 2012, p. 115).

De 1914 a 1920 a arte foi usada como uma arma da Revolução Russa para destruir o governo czarista, mas, quando essa destruição se realizou, a arte deixou de ser uma arma e tornou-se um meio de propaganda, retratando e exaltando as maravilhas imaginárias, os benefícios e a felicidade da existência sob o Estado socializado (KEMENOV, 1999, p. 527).

FIGURA 47  
Viktor Deni  
*Capital*, 1919  
Fonte: Soviet Posters  
In: <<http://www.sovietposters.com>>  
Acesso em: 11 fev. 2016

No texto em vermelho, na parte inferior deste famoso cartaz anticapitalista, criado por Viktor Deni, encontra-se os dizeres “Qualquer um que arranque este cartaz ou o cubra, estará realizando um ato contrarrevolucionário”.



Durante a guerra civil, cartazes de propaganda foram enviados para as linhas de frente na mesma quantidade de balas e granadas de artilharia. Eles foram fixados em paredes de cidades que estavam sob ataque do Exército da Guarda Branca e intervencionistas estrangeiros. Geralmente, na parte inferior do cartaz continha o aviso: “Qualquer um que arranque este cartaz ou o cubra, estará realizando um ato contrarrevolucionário”. O cartaz era uma arma poderosa e, assim como qualquer arma, tinha que ser protegida com o máximo cuidado.

FIGURA 48  
Dmitry Moor  
*Você já se alistou no  
exército?*, 1920  
Fonte: Soviet Posters  
In: <<http://www.sovietposters.com>>  
Acesso em: 11 fev. 2016

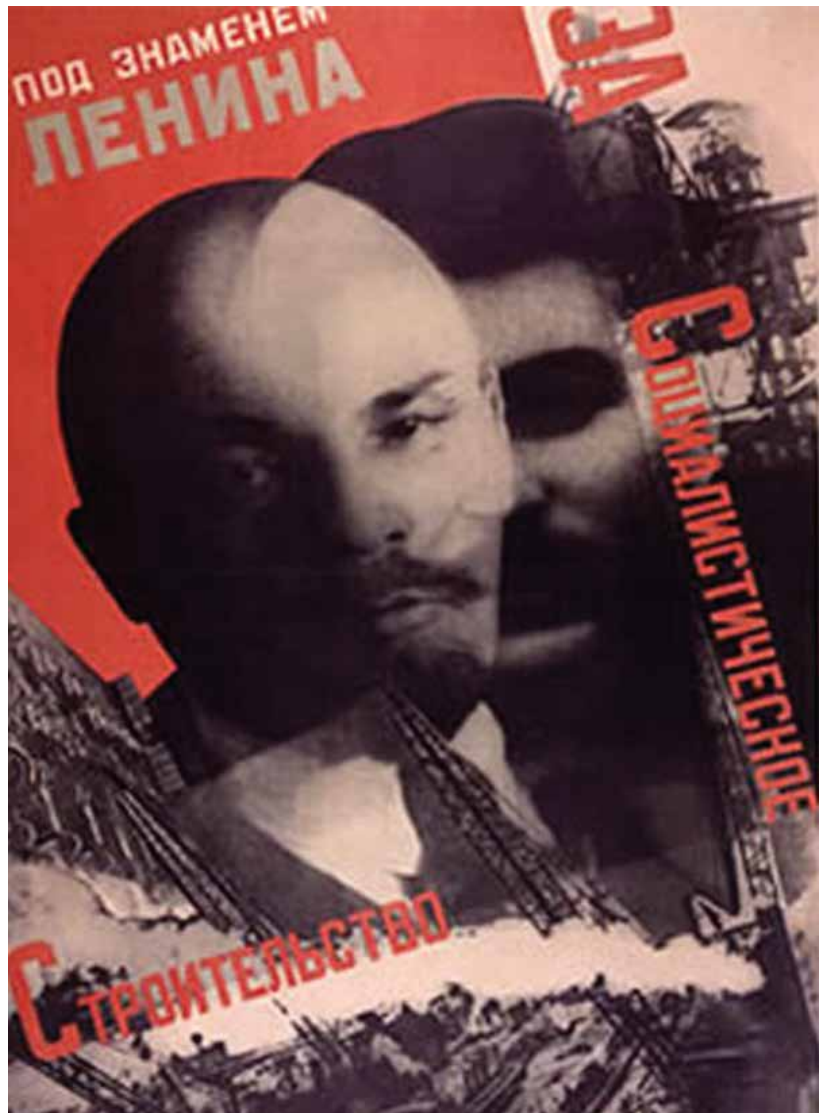
A imagem de um soldado do Exército Vermelho com fumaça negra subindo das chaminés de fábrica no fundo, sem rodeios questionando o trabalhador russo sobre a sua contribuição para a defesa da Revolução de Outubro, tornou-se peça icônica da propaganda soviética.



A revolução colocou em movimento não apenas uma nova forma de perceber a sociedade, mas também um questionamento e uma proposta de ruptura com os modelos que estavam em vigor. Acima de tudo, ela propõe uma remodelação da sociedade e, naturalmente, as artes gráficas não ficavam de fora, já que os artistas eram peça fundamental nesse processo. Esse impulso coletivo de diversas vanguardas rechaçava o estabelecido, ou seja, rompia totalmente com o passado recente, inclusive como forma de negar o czarismo. Os construtivistas diziam que haviam recuperado a tarefa da arte de todos os tempos que é construir, alguns artistas inclusive colocavam a renúncia à própria arte em favor da “construção de um novo ideal”. A nova estética proposta utilizava diferentes meios, como a fotografia, a tipografia e, ainda, o incipiente cinema da época. O próprio Lênin apostava no cinema como um poderoso meio de persuasão das massas, já que na época 76% da população era analfabeta (STRAUB, 2009).

FIGURA 49  
Dmitry Moor  
*Você já se alistou no exército?*, 1920  
Fonte: Soviet Posters  
In: <<http://www.sovietposters.com>>  
Acesso em: 11 fev. 2016

A imagem de um soldado do Exército Vermelho com fumaça negra subindo das chaminés de fábrica no fundo, sem rodeios questionando o trabalhador russo sobre a sua contribuição para a defesa da Revolução de Outubro, tornou-se peça icônica da propaganda soviética.



## 1.6. O CARTAZ PÓS-GUERRAS

### 1.6.1. O cartaz polonês: resistência gráfica

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) assolou parte da Europa no dia 1º de setembro de 1939 com a invasão relâmpago da Polônia por Hitler, de norte, sul e oeste. Dezessete dias depois, do leste, tropas soviéticas invadiram o país e seguiu-se um período de seis anos de devastação. Ao fim da guerra a Polônia havia tido enormes perdas humanas, suas indústrias estavam em ruínas e a agricultura arrasada. Em meio a toda essa devastação surge uma escola polonesa de renome internacional na arte do cartaz (MEGGS, 2009, p. 548).

FIGURA 50  
Tadeusz Trepkowski  
*Nie!*, 1953  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 463

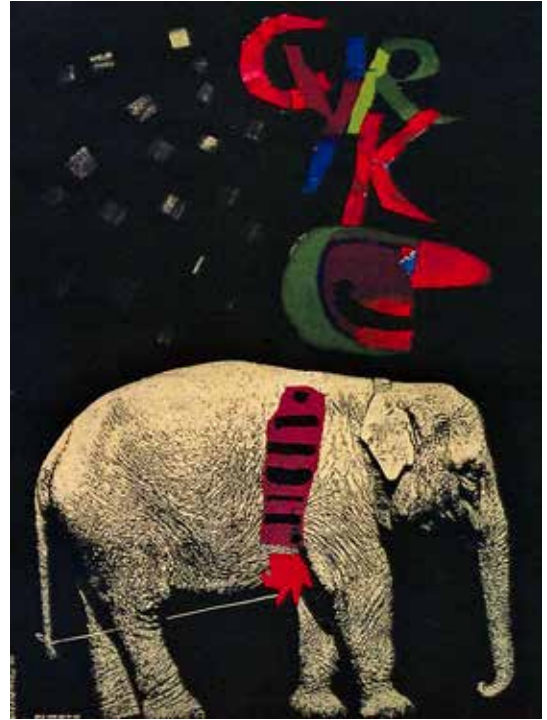
Neste cartaz contra a guerra uma expressão apaixonada é reduzida a apenas uma palavra: *Nie!* (Não!). Em seus cartazes Trepkowski expressava as lembranças trágicas e aspirações para o futuro que estavam profundamente impressas na psique nacional. Seu enfoque envolvia a redução de imagens e palavras até que o conteúdo fosse destilado em sua formulação mais simples. Em seu famoso cartaz contra a guerra ele usou formas sintéticas para simbolizar uma cidade devastada, sobreposta à silhueta de uma bomba caindo.



O estilo do cartaz polonês era moderno e seus *layouts* consistiam em ilustrações pintadas e letras desenhadas. Às vezes, exibiam um realismo simples e direto, outras eram decorativas ou então dramáticos, frequentemente apresentando elementos surrealistas e outras oníricos, não raro lembrando pesadelos (HOLLIS, 2000, p. 185-186).

FIGURA 51  
 Roman Cieslewicz  
 CYRK, 1962  
 Fonte: MEGGS, 2009, p. 551

Neste cartaz de circo elementos de colagem sobrepõem a palavra CYRK e um palhaço à foto contrastada de um elefante.



O cartaz polonês passou a receber atenção internacional durante os anos de 1950, quando passou a ter um enfoque mais agradável esteticamente, distanciando-se do sombrio mundo da tragédia e das duras recordações para um mundo claro e decorativo de cores e formas. Por meio de colagens quase casuais, criavam-se projetos a partir de pedaços de papel colorido rasgado e cortado, depois impressos em serigrafia (MEGGS, 2009, p. 549).

FIGURA 52  
 Jerzy Flisak  
 Rzeczpolita Babska, c. 1950  
 Fonte: MEGGS, 2009, p. 550

Cores vivas e silhuetas informais transmitem a encantadora ressonância do cartaz polonês dos anos 1950.







FIGURA 53  
Franciszek Starowieyski  
*Fanfare*, 1960

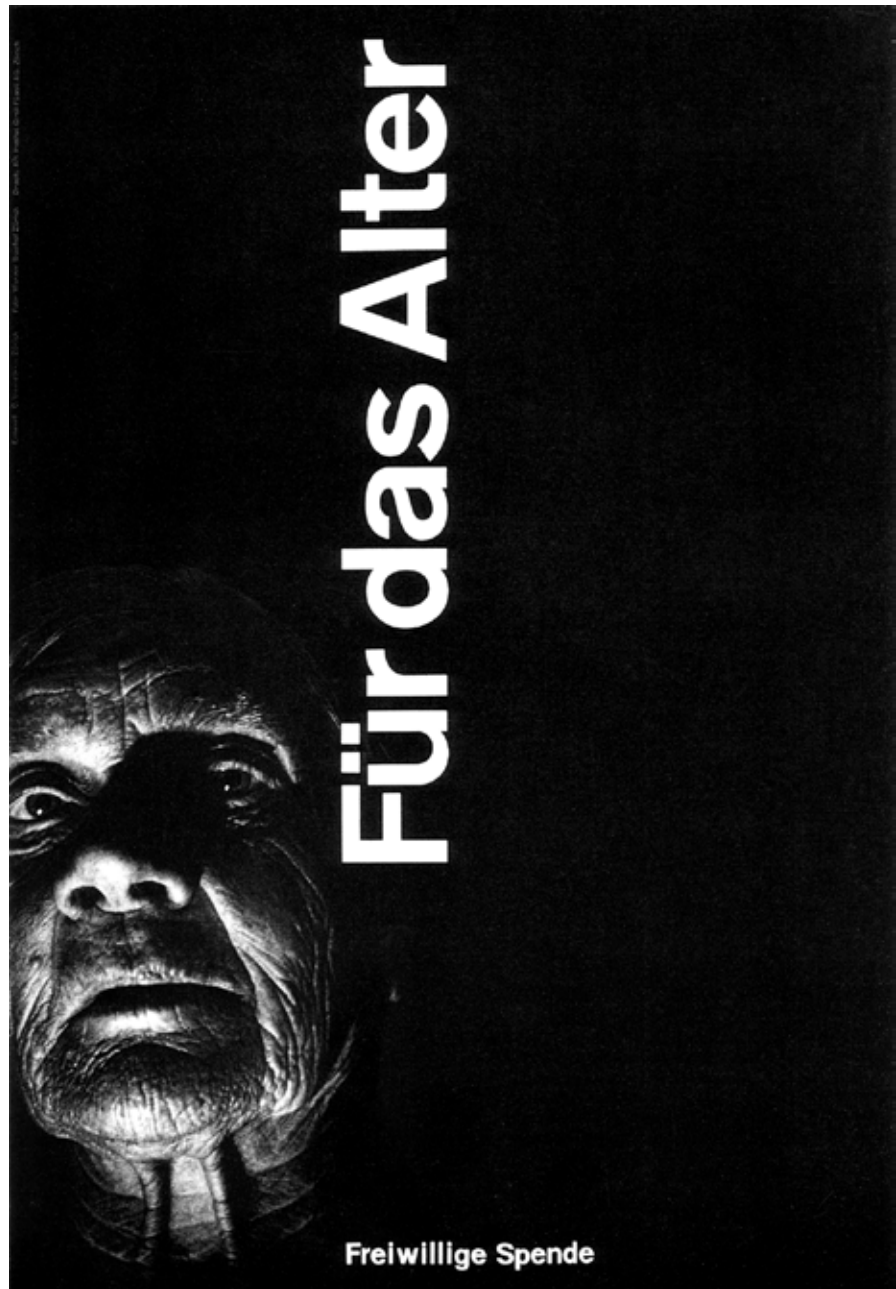
Fonte: The Design Observer Group  
In: <<http://designobserver.com/feature/starowieyskis-graphic-universe-of-excess/26178/>>  
Acesso em: 1 fev. 2016.

### 1.6.2. O cartaz suíço e o Estilo Tipográfico Internacional

Durante os anos 1950 surgiu na Suíça e na Alemanha um movimento que foi intitulado Design Suíço ou Estilo Tipográfico Internacional. Sua clareza e objetividade conquistaram adeptos no mundo inteiro. Permaneceu uma força importante por mais de duas décadas e sua influência continua no século XXI.

Esse estilo consistia na disposição assimétrica dos elementos gráficos (linguísticos e pictóricos) em um *grid* matematicamente elaborado. As imagens precisavam ser objetivas e a tipografia deveria apresentar-se não só de forma legível e objetiva, mas também como elemento visual. “O uso de tipografia sem serifa expressa o espírito de uma era mais progressista em que os *grids* matemáticos são os meios mais legíveis e harmoniosos para estruturar informações.” (MEGGS, 2009, p. 462-465).

FIGURA 54  
Carlo Vivarelli  
*Für das Alter*, 1949  
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 142



Os designers desse movimento desenvolveram um pensamento responsável sobre a profissão e defendiam que o designer “define seu papel como um condutor objetivo para espalhar informações importantes entre os componentes da sociedade” (MEGGS, 2009, p. 379).

Os editores da revista *Neue Grafik*, de influência suíça, lançada em 1958 por um pintor, dois designers gráficos e um arquiteto, criaram uma plataforma internacional para a discussão e difusão do design gráfico moderno e da arte aplicada. A revista tornou-se o principal meio de disseminação das obras dos artistas e dos designers pioneiros do movimento.

FIGURA 55  
 Josef Muller-Brockmann  
*Cuidado com a criança*, 1953  
 Fonte: HOLLIS, 2000, p. 143

Muller-Brockmann criou cartazes sobre os perigos do tráfego, dramatizados por mudanças de escala, pelo corte radical de fotografias em preto e branco e pelo frequente uso de eixos diagonais.



FIGURA 56  
 Max Miedinger  
*Giselle*, 1957  
 Fonte: HOLLIS, 2000, p. 143



O estilo suíço desejava objetividade na comunicação visual. O *Neue Graphik*, nome dado ao movimento, “foi uma força internacionalizante na nova profissão, ajudando a estabelecer uma disciplina e uma linguagem tipográfica para o “design de informação” antes mesmo das imagens geradas por computador.” (HOLLIS, 2000, p. 147).

### **1.6.3. *Underground*, Movimento Hippie e Psicodelismo**

Nos anos 1960, o design gráfico estava inserido na comunicação de massa e já era tido como um símbolo de modernidade e bom gosto (HOLLIS, 2000, p. 193). Era uma década na qual fervilhavam mudanças tecnológicas, políticas e sociais e essas mudanças se refletiriam no processo de criação dos designers e artistas gráficos. A cultura hippie, o movimento dos direitos civis, o protesto público contra a Guerra do Vietnã, os primeiros avanços do movimento de liberação das mulheres e uma busca por estilos de vida alternativos figuraram entre as agitações sociais da época (MEGGS, 2009, p. 565).

*Underground* era um termo usado para descrever a atitude de oposição ao *establishment* de muitos jovens de classe média nos anos de 1960, que haviam adotado valores culturais e políticos fora dos padrões sociais convencionais. O informal movimento *underground* utilizava a tecnologia do *paste-up*, que precedeu a editoração eletrônica. Esse estilo informal tinha como característica um crescente controle da produção exercido pelos responsáveis por seus *layouts*, produzidos normalmente em *offset* e em papel barato.

O termo psicodélico, associado ao movimento hippie, teve grande influência na criação de cartazes da década de 1960, cuja criatividade baseava-se no *rock'n'roll* e nas experiências com alucinógenos, especialmente o LSD. Os elementos básicos dessa linguagem visual são as formas ondulantes de cores berrantes e contrastantes com o uso de letras deformadas, chegando quase à ilegibilidade ou à mensagem “oculta”, referência aos efeitos que as drogas causavam na percepção visual (MEGGS, 2009, p. 566).

O movimento hippie incluía expressões artísticas como a música, as artes plásticas e a moda. Seu estilo gráfico inspirava-se nas imagens do passado e em uma série de recursos contemporâneos:

as fluidas curvas sinuosas do *art nouveau*, a intensa vibração ótica de cores associada ao breve movimento *op*, popularizado por uma exposição no MOMA, e a reciclagem de imagens oriundas da cultura popular mediante a manipulação que vigorava na arte *pop*. (MEGGS, 2009, p. 566).

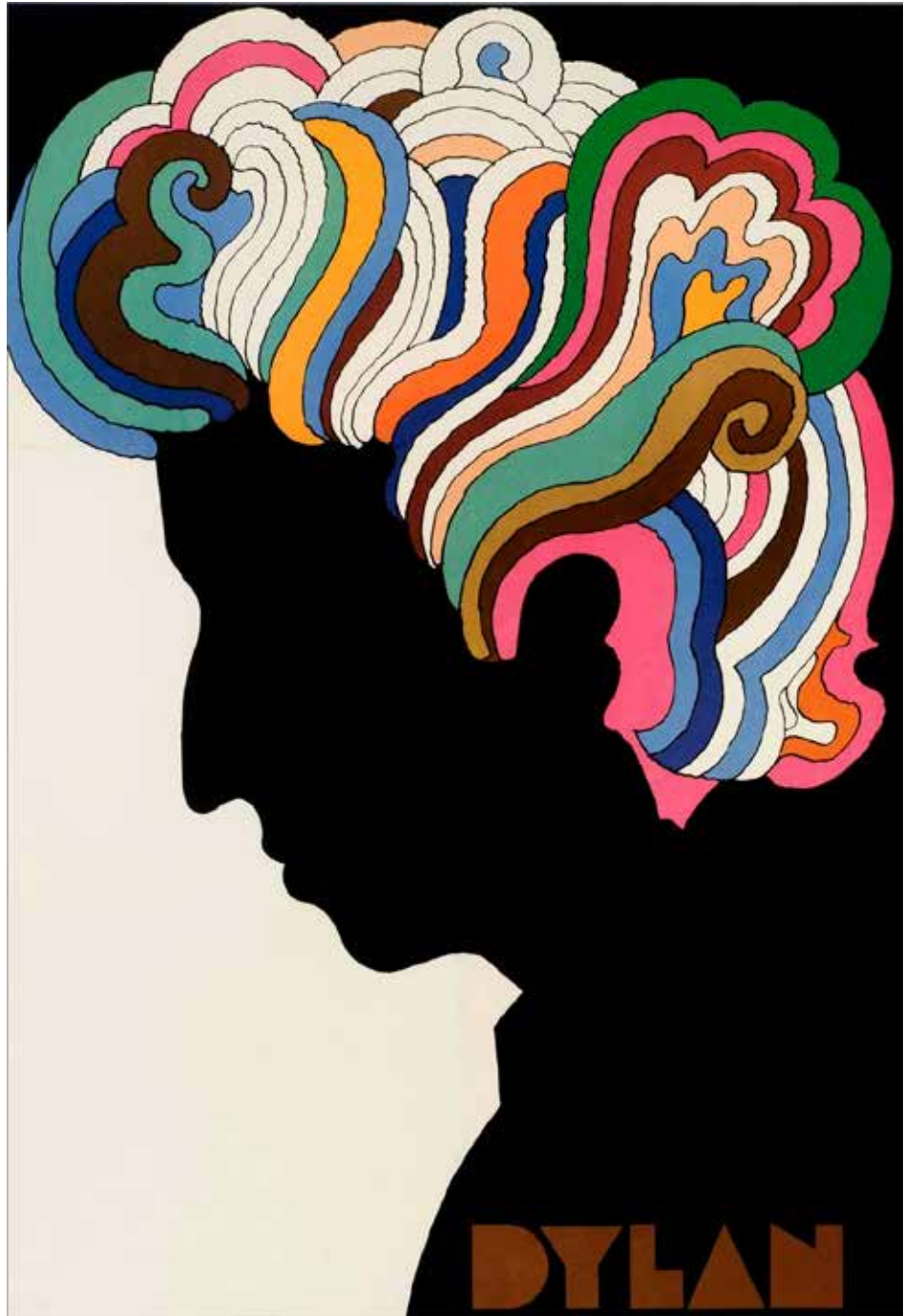


FIGURA 57  
Wes Wilson  
*Grateful Dead*, 1966  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 565

O desenho feito à mão livre foi impresso em cores intensamente vibrantes.

FIGURA 58  
Milton Glaser  
*Dylan*, 1967  
Fonte: BARNICOAT, 1972,  
p. 69

Imagem da silhueta de  
Bob Dylan com cabelos em  
cores claras, inspirados no  
*Art Nouveau*.



Os cartazes dos anos 1960, tanto os comerciais quanto aqueles que propagavam a filosofia “da paz e do amor”, tinham o uso recorrente da sensualidade e da linguagem abstrata, reforçando o uso de uma linguagem não-verbal, mas gráfica. Além disso, o desenvolvimento da tipografia e da impressão *offset* possibilitou ainda mais a reprodução de cartazes em larga escala com muitas cores e com o uso da fotografia. Os cartazes hippies usavam referências da ficção científica e das revistas em quadrinhos.

FIGURA 59  
 Victor Moscoso  
*Miller Blues Band*, 1967  
 Fonte: MEGGS, 2009, p. 566

O cartaz Moscoso, um dos designers mais influentes do movimento *Underground*. A figura feminina nua e pulsante no centro do cartaz expressa a desinibição dos anos 1960.



FIGURA 60  
 Peter Max  
*Love*, 1970  
 Fonte: MEGGS, 2009, p. 567

A técnica de serigrafia em íris (várias cores aplicadas em uma única tela) de Max resultou em cores que líricamente se fundem.

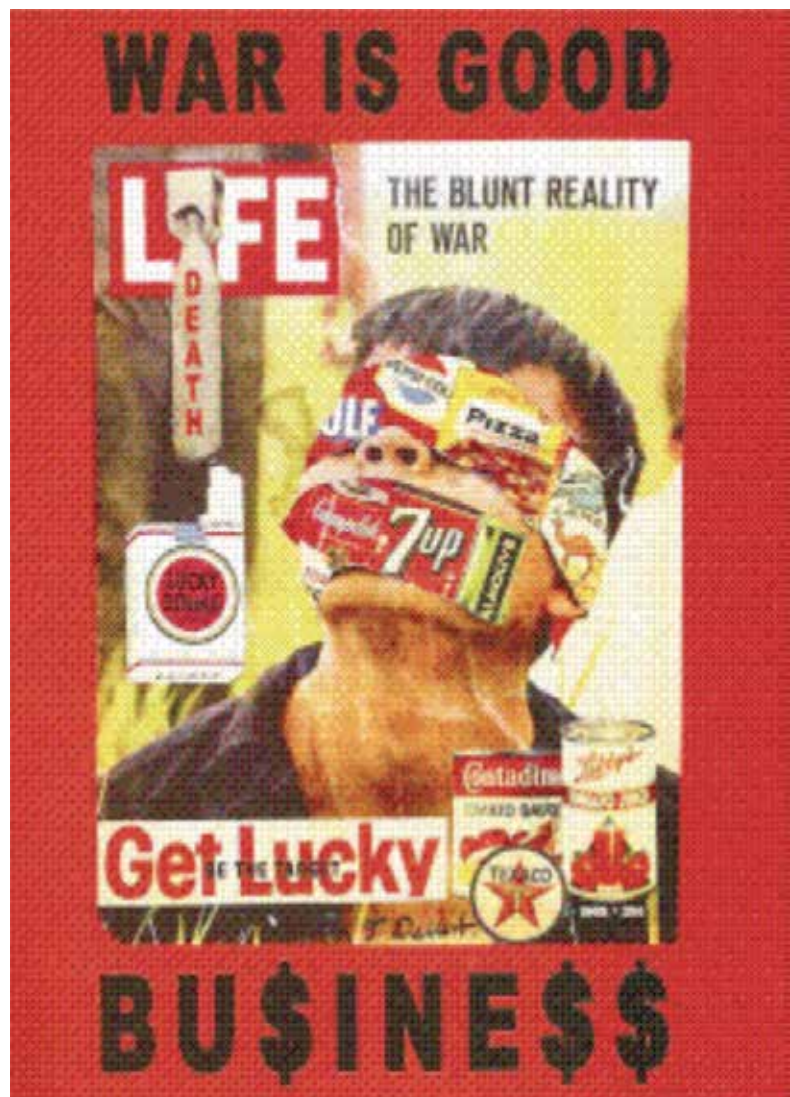


#### 1.6.4. A antiestética do Movimento *Punk*

Alternativas foram desenvolvidas à abordagem modernista, uma delas relacionava-se ao movimento *punk* e foi utilizada principalmente na Inglaterra. Ele foi um importante vocabulário gráfico no começo dos anos de 1970. “O estilo *punk*, em sua forma mais óbvia, era um estilo das ruas de Londres, parte da cultura das drogas e da música *pop*, rebelde e ansioso por chocar.” (HOLLIS, 2000, p. 203). O dadaísmo era contra a arte e o *punk* era antidesign, porém, fora imediatamente acolhido pelos designers desiludidos com o modernismo.

Os *punks* produziam fanzines, espécies de revistas que eles mesmos criavam e reproduziam para distribuir nas ruas, usando “imagens e letras arrancadas de jornais populares, textos escritos à mão e à máquina de escrever, imagens prontas, tudo colado junto para produzir um original que era reproduzido por meio de *offset* ou fotocópia.” (HOLLIS, 2000, p. 203).

FIGURA 61  
Agnieszka Dellfina e  
Thomas Dellert-Dellacroix  
*Lucky Strike*, 1983  
Fonte: NEVES, 2009, p. 53





## 1.7. A ESTÉTICA CUBANA PÓS-REVOLUÇÃO

Nos conflitos sociais e políticos, ideias em geral são armas, e o cartaz político é um veículo importante para disseminá-las. Em Cuba, assim como em alguns outros países emergentes, num período em que o acesso a jornais, rádio e televisão era limitado, o cartaz foi muitas vezes usado com a intensidade e a frequência dos cartazes europeus à época da Primeira Guerra Mundial (MEGGS, 2009, p. 574).

No início dos anos de 1960, Cuba havia acabado de ver a vitória da revolução liderada por Fidel Castro e Che Guevara, símbolos de um movimento que pretendia levar o socialismo a toda a América Latina. O governo cubano incentivava a criação de cartazes, desde aqueles para propaganda política – os de orgulho nacional – até os de incentivo à união popular. Esses cartazes dirigiam-se a dois públicos: à sua terra natal, onde atacam questões políticas e sociais, motivando as pessoas para a luta; e às democracias industrializadas, onde eram distribuídos entre pessoas engajadas nas questões internacionais (MEGGS, 2009, p. 574).

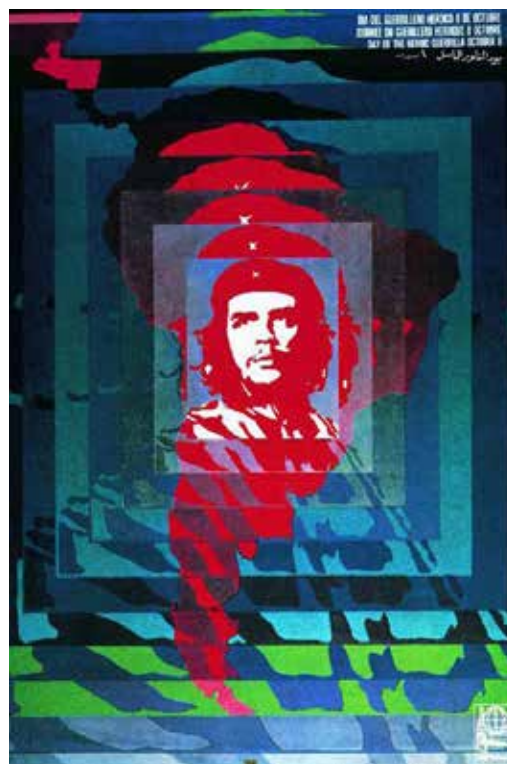
FIGURA 62  
Raul Martinez  
*Viva a Revolução*, 1968  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 575



Quanto à criação dos cartazes, Hollis afirma que, “apesar de toda a estreita ligação que Cuba tinha com a União Soviética, seus designers e artistas gráficos não seguiam a mesma linha de estética ideológica de seu aliado.” (HOLLIS, 2000, p. 194). Utilizavam uma mistura de técnicas inspiradas em outros trabalhos como, por exemplo, os cartazes dos estúdios americanos *Push Pin*<sup>33</sup> e dos cartazes produzidos na Polônia e na Tchecoslováquia. Uma das imagens mais conhecidas e reproduzidas do mundo é o retrato do guerrilheiro Che Guevara, cujo posicionamento e olhar no infinito se tornaram símbolos de luta, resistência e vitória.

FIGURA 63  
Elena Serrano  
*Dia do Guerrilheiro Heroico*, 1968  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 577

A emblemática imagem de Che Guevara se transforma num mapa da América do Sul numa radiante elegia à vitória revolucionária.



Além disso, a imagem de Fidel e também da luta armada são símbolos da vitória da revolução. Outro detalhe importante é o incentivo do governo cubano à educação da população e à formação profissional. Esse tipo de assunto também era retratado nos cartazes produzidos na ilha. Como forma de propaganda de fácil acesso à população, os cartazes cubanos eram uma expressão da arte popular e também a voz dos habitantes da ilha, ou seja, tinham valor artístico e social (NEVES, 2009, p. 51).

<sup>33</sup> *Push Pin* foi um estúdio fundado em 1954 por Seymour Chwast, Milton Glaser, Edward Sorel e Reynold Ruffins quando os quatro se conheceram como estudantes na Cooper Union, em Nova York. O que se seguiu foram vinte anos de expressão gráfica colaborativa. O *Push Pin* redefiniu e expandiu a cultura visual em geral.

FIGURA 64  
René Mederos  
*Décimo aniversário do triunfo da revolução cubana, 1969*  
Fonte: NEVES, 2009, p. 51



Evidentemente, o destino do cartaz é diferente quando ele difunde a visão oficial em um país como acontece com os cartazes cubanos para a Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OSPAAAL). Fidel Castro proferiu seu longo discurso “Palavras aos Intelectuais”, definindo sua política em relação às artes: em poucas palavras, “no âmbito da Revolução, tudo; contra a revolução, nada”. Grande parte dos cartazes cubanos apresenta uma temática política. Porém, diferentemente da maioria das obras do gênero, o objetivo do cartaz político cubano não é simplesmente levantar o moral. É despertar e tornar complexa a consciência (SONTAG, 2010, p. 220).

Os cubanos utilizaram os cartazes para transmitir conceitos éticos complexos. Os cartazes cubanos, em geral, mantêm um tom sóbrio e emocionalmente digno, embora nunca distante, apesar de terem de enfrentar os temas mais sensíveis que normalmente cabem ao cartaz político em sociedades revolucionárias. “Os cartazes cubanos são muito menos analíticos do que os da Revolução Francesa, eles educam de forma mais indireta, emocional e graficamente sensorial.” (SONTAG, 2010, p. 219-221).

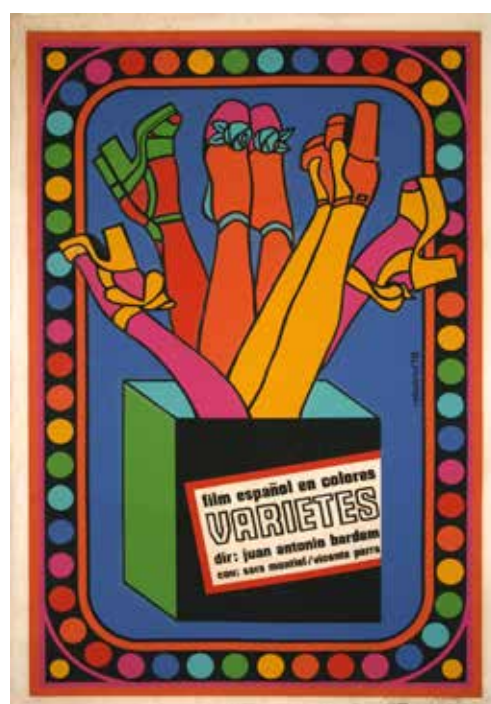
FIGURA 65  
 Asela M. Perez  
*Solidariedade com a América Latina*, 1970  
 Fonte: Ospaaal/posters – Pinterest  
 In: <<https://br.pinterest.com/johnlandberg/ospaaalposters/>>  
 Acesso em: 15 nov. 2015



Contudo, o cartaz cubano não é exclusivamente político. Inúmeros deles não têm conteúdo político. Divulgar eventos culturais é também uma de suas tarefas. Com imagens atraentes, às vezes extravagantes e dramáticas, e uma tipologia brincalhona, esses cartazes anunciam filmes, peças, festivais, exposições etc. (SONTAG, 2010, p. 222).

FIGURA 66  
 Tony Reboiro  
*Varietes*, 1971  
 Fonte: Flickr  
 In: <<https://www.flickr.com/photos/paulveltman/2239271363/>>  
 Acesso em: 15 nov. 2015

Cartaz do filme do espanhol Juan Antonio Bardem exibido em Cuba.



## 1.8. OS CARTAZES DE MAIO DE 68

1968 foi um ano de conflitos e conquistas sociais importantes que ecoam até os dias de hoje: igualdade de direitos civis, liberação sexual, reconhecimento das lutas dos estudantes e diversidade cultural. O mês de maio de 1968 ficou historicamente marcado como o mês das revoluções em função das turbulentas manifestações realizadas em Paris pelo movimento estudantil. Os protestos iniciaram-se contra o sistema educacional tradicionalista e pela greve geral dos trabalhadores. O crescente desemprego e o governo conservador de Charles de Gaulle impulsionaram o início das manifestações e a tomada de fábricas e universidades por parte dos manifestantes.

FIGURA 67  
Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts  
*A beleza está na rua*, 1968  
Fonte: MovE Brasil  
In: <<http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes>>  
Acesso em: 15 nov. 2015

Cartaz produzido no Ateliê Popular da Escola de Belas Artes de Paris.

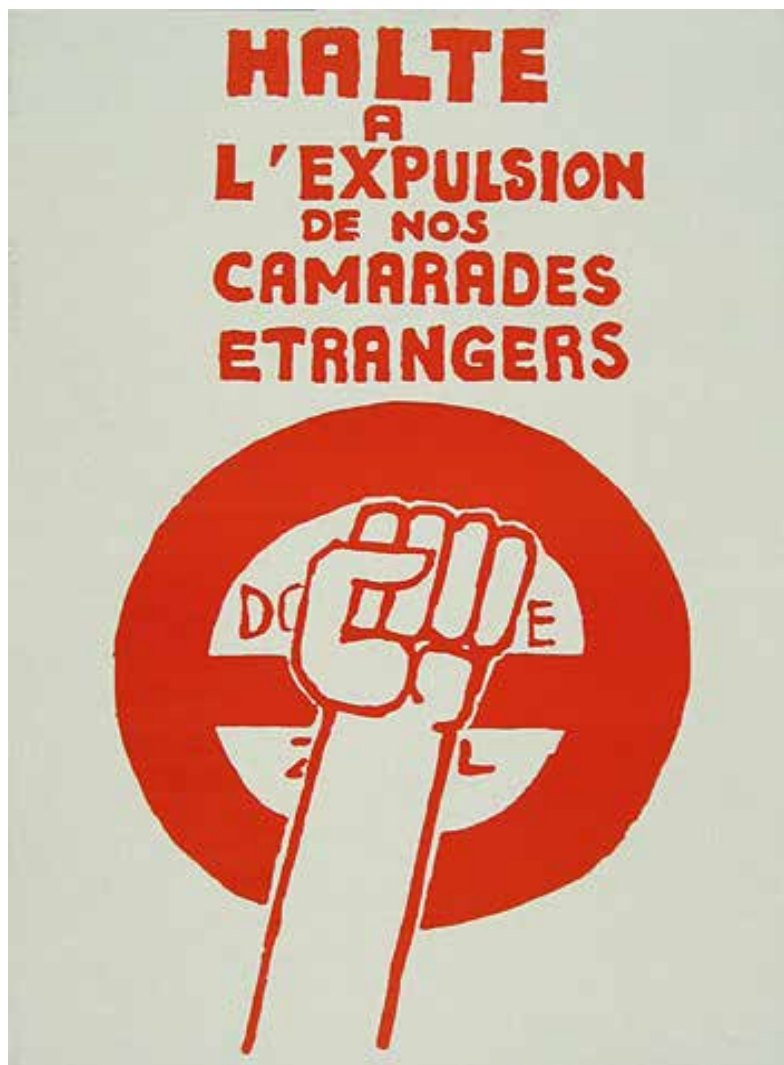


Para além das barricadas, coquetéis *molotov* e pedras atiradas, os manifestantes também tinham como armas os cartazes. Em alguns deles podia-se ler: “A imaginação no poder”, “É proibido proibir”, “O agressor não é aquele que se revolta, mas aquele que reprime”, “A anarquia sou eu”, “Antes de escrever, aprenda a pensar”, “Proibido não colar cartazes”, “Eu participo. Tu participas. Ele participa. Nós participamos. Vós participais. Eles lucram.”<sup>34</sup>

---

34 Portal G1. Conheça 68 das frases mais marcantes de Maio de 68. 10 maio 2008. São Paulo. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL463636-15530,00-CONHECA+DAS+FRASES+MAIS+MARCANTES+DE+MAIO+DE.html>>. Acesso em 13 nov. 2015.

FIGURA 68  
 Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-  
 arts  
*Pare a expulsão de nossos camaradas  
 estrangeiros*, 1968  
 Fonte: MovE Brasil  
 In: <<http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes>>  
 Acesso em: 15 nov. 2015  
 Cartaz produzido no Ateliê Popular, da  
 Escola de Belas Arte de Paris.



Cartazes criativos e eficazes foram criados e selecionados a partir de assembleias gerais organizadas pelo *Atelier Populaire*, da École des Beaux-Arts.<sup>35</sup> Os cartazes foram reproduzidos inicialmente em litografia, processo logo substituído pela serigrafia por ser mais rápida e adequada à produção em massa, o que conferiu aos cartazes produzidos pelo Ateliê Popular uma unidade gráfica ao conjunto. As peças gráficas não eram assinadas por ninguém e os cartazes distribuídos de graça. Todos os dias, os membros do grupo se reuniam para discutir e criar novos cartazes e *slogans*. Assim, o *Atelier Populaire* foi uma das mais importantes e marcantes participações nos movimentos iniciados em maio de 1968 em Paris, com um misto de revolução estudantil e artística em favor de mudança do *status quo*.

<sup>35</sup> Para conhecer mais sobre a história do Ateliê Popular, da Escola de Belas Artes de Paris acesse: <<http://lire-ecouter-voir.blogspot.com.br/2008/02/latelier-populaire-et-les-affiches-de.html>>.



FIGURA 69  
Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts  
*Plus d'école prison*, 1968  
Fonte: MovE Brasil  
In: <<http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes>>  
Acesso em: 15 nov. 2015

Cartaz produzido no Ateliê Popular, da Escola de Belas Arte de Paris.

Os *slogans* eram inspirados nos desafiantes gritos de guerra usados pelos estudantes ao enfrentar a polícia nas ruas. “Escritos a giz num quadro negro e refinados por um comitê, serviram de base para trezentos ou mais designs distribuídos por estudantes e trabalhadores por toda a capital.” (HOLLIS, 2000, p. 198). Os estudantes exploravam a simplicidade dos meios gráficos (letras desenhadas e silhuetas pintadas) para questionar o complexo aparato utilizado na produção de imagens impressas na sociedade de consumo (HOLLIS, 2000, p. 198-199).



FIGURA 70  
Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts  
*O caos é ele*, 1968  
Fonte: MovE Brasil  
In: <<http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes>>  
Acesso em: 15 nov. 2015

Cartaz produzido no Ateliê Popular, da Escola de Belas Arte de Paris.

## 1.9. O CARTAZ NA ERA DIGITAL

Em primeiro lugar, que o crescimento do ciberespaço resulta de um movimento internacional de jovens ávidos para experimentar, coletivamente, formas de comunicação diferentes daquelas que as mídias clássicas nos propõem. Em segundo lugar, que estamos vivendo a abertura de um novo espaço de comunicação, e cabe apenas a nós explicar as potencialidades mais positivas deste espaço nos planos econômicos, político, cultural e humano. (LÉVY, 1999, p. 11).

Nos anos de 1980, uma nova geração de designers começou a explorar as possibilidades do computador. A mais importante influência nessa “nova onda” veio de Wolfgang Weingart, um designer tipográfico que ensinava na Basileia. Weingart, formado em composição gráfica, distorcia e espichava fotocomposições e utilizava o processo de reprodução para fundir imagens e palavras (HOLLIS, 2000, p. 19).

FIGURA 71  
Wolfgang Weingart  
*O cartaz suíço*, 1984  
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 19

Neste cartaz, Weingart sobrepôs filmes de meio tom a uma tela pontilhada: como acontece nos trabalhos de Moholy-Nagy, o resultado revela os meios técnicos através dos quais o efeito é obtido.





April Greiman, uma americana que estudara com Weingart, substituiu a montagem fotográfica por “imagens híbridas” reunidas por computador. Um século após terem se apropriado do novo meio de impressão litográfica, os artistas e designers passaram a explorar novas tecnologias para controlar a produção de texto e imagem.

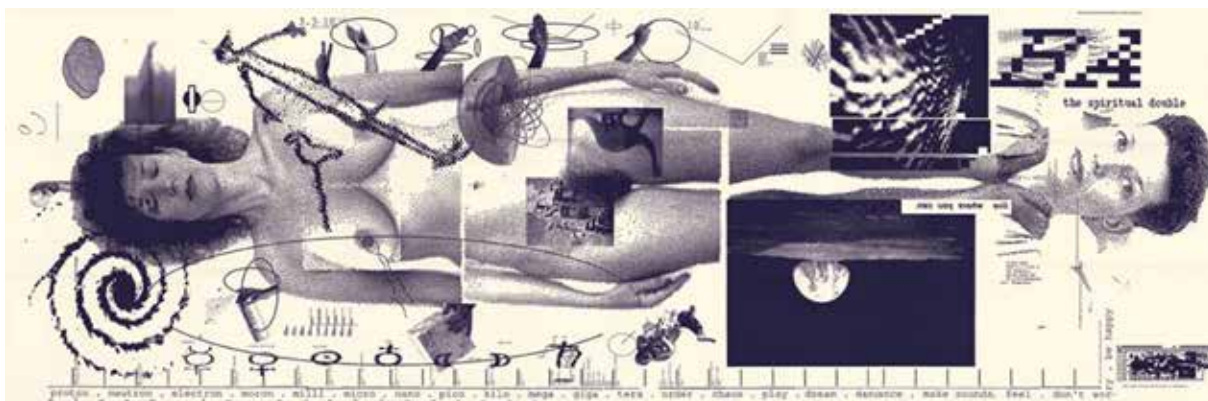


FIGURA 72  
April Greiman  
*Design Quarterly*, 1986  
Fonte: HOLLIS, 2000, p. 19

April Greiman foi pioneira no uso do computador para o ofício do designer gráfico.

Nos anos 1980, o interesse pelo estudo da história do design conduziu a uma onda de nostalgia no mundo do design gráfico que foi chamado de movimento retrô. Dentro dessa onda retrô, encontramos o chamado design vernacular, que faz uso de elementos populares e cotidianos que pertencem a certos lugares ou épocas da história (GRUSZYNSKI, 2008, p. 98).

David Carson (1956) e Neville Brody (1957) começaram a ter notoriedade no mundo do design entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990. Ambos representam bem o espírito inovador do design gráfico pós-modernista por meio da quebra de convenções visuais, da liberdade de criação e da incorporação de estilos pessoais e intuitivos em seus trabalhos. A liberdade de leiaute e os experimentalismos gráficos de Neville Brody fizeram com que Meggs (2006, p.485) o definisse como “um designer retrô reinventando estilos passados”. David Carson marcou um estilo com *layouts* desordenados e não-convencionais e de experimentações tipográficas e fotográficas. (ESKILSON, 2007, p. 374).

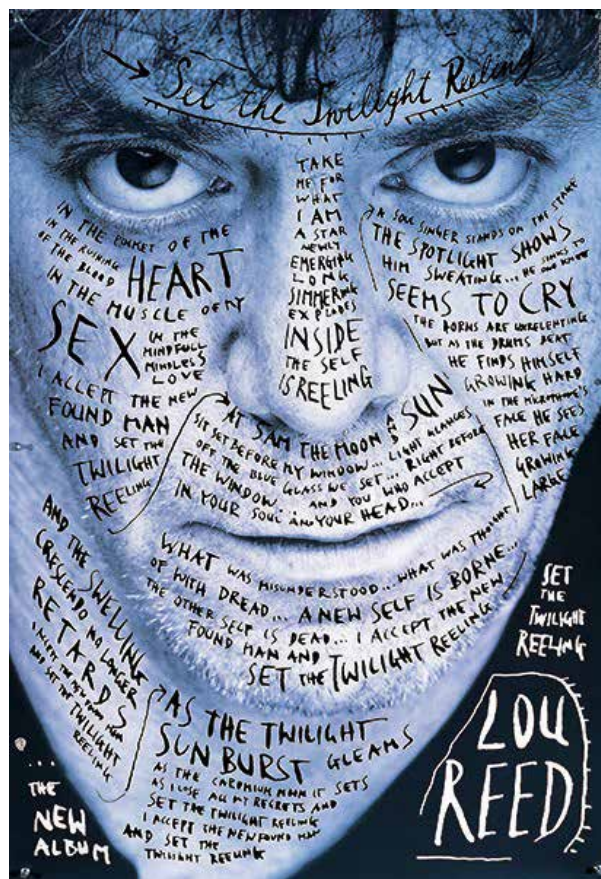
FIGURA 73  
David Carson  
50<sup>th</sup> Anniversary poster for britains  
national theatre, 2013  
Fonte: David Carson  
In: <<http://www.davidcarsondesign.com/t/work/print/>>  
Acesso em: 25 set. 2014



O impulso pelas inovações gráficas seguiu durante os anos 1990 através do empenho dos designers gráficos nas experiências visuais impulsionadas pela liberdade criativa do *layout*. O eclétismo do design gráfico pós-moderno valorizou a linguagem popular do design vernacular e se integrou à linguagem de outras formas de expressão visual como o grafite e os quadrinhos. Stefan Sagmeister (1962) também se empenhou nessas inovações e criou cartazes com um espírito ao mesmo tempo inovador, irreverente e chocante, tornando-se também uma referência.

As novas formas de comunicação de massa como a televisão e o computador mudaram a maneira e a velocidade da transmissão de informações. A linguagem gráfica teve de competir com a linguagem visual da televisão e da internet. Nesse contexto, o cartaz não tinha mais o mesmo lugar nem a mesma influência, por exemplo, de trinta anos antes. Porém, assim como a pintura, após a popularização da fotografia, o cartaz resistiu e se adaptou, adquirindo novo posicionamento na sociedade, mesmo que sua atividade artística e função comercial tenham diminuído. O cartaz continuou sendo uma eficiente forma de divulgação cultural e foi apenas ganhando um maior destaque como forma de contestação gráfica e ativismo social e político.

FIGURA 74  
Stefan Sagmeister  
Lou reed, 1996  
Fonte: Sagmeister Walsh  
In: < <http://www.sagmeisterwalsh.com/work/project/lou-ree-d-poster/> >  
Acesso em: 25 set. 2014



Hoje o cartaz é um reconhecido meio de expressão pessoal ou de grupos, usado como suporte à difusão de ideologias e objetivos políticos e sociais. O cartaz assumiu, com mais força, um engajamento com as questões sociais, culturais e políticas na sociedade, sendo uma forma de protesto, cobrança política e incentivo a uma mudança de atitude em prol do bem da sociedade.

## 1.10. PÓS-MODERNISMO E O CARTAZ CONTEMPORÂNEO

As novas tecnologias digitais e de comunicação estão cada vez mais nos habituando a conviver com a pós-modernidade, essa era da pluralidade, da fragmentação, da heterogeneidade, da complexidade, das contradições insolúveis, das incertezas e das indecidibilidades, das simulações, da transitoriedade, da globalidade. E a prática do design gráfico, assim como a das artes visuais, tem apresentado importantes mudanças estéticas, como consequência da relatividade e variedade de estilos das manifestações visuais da nova era, que ironizam e rejeitam razões, prioridades e premissas supostamente universais dos modernistas (CAUDURO, 2000, p. 127).

O caráter lúdico nas artes é o que dá início à fase pós-moderna e que, a partir dos anos de 1960, abriga três principais temas, segundo Frederico Morais (1977): Objeto, Conceito e Corpo. O objeto de consumo de massa da sociedade industrial, o *objet-trouvé*, o *readymade*, é o ícone privilegiado pela *Pop Art*. O Conceito, por sua vez, privilegia a idéia como arte, usando meios de comunicação de massa como suporte e mediação, dando origem à arte conceitual (Sol Lewitt). O corpo, por outro lado, torna-se meio de expressão e fundamento de toda expressão simbólica, amalgamando a arte com processos vitais, em performances destinadas à divulgação por impressos, filme e vídeos, revivendo práticas e rituais ancestrais, como a das tatuagens, maquilagens, travestismos e escarificações (*Body-art*) (CAUDURO, 2000, p. 129).

O pós-modernismo no design é uma reação intuitiva da nova geração de designers aos excessos racionalistas e positivistas dos programadores visuais dos pós-guerra. Influenciados pelas novas e espontâneas formas de viver pregada pelos existencialistas e *beatniks* dos anos de 1950, e pelos hippies dos anos de 1960, que enfatizam costumes e modos de vida ainda mais radicais, pregando a vida em comunidades rurais, a prática do amor livre e o consumo de drogas leves, surge o movimento psicodélico no design americano de contracultura. Esse estilo poderia ser considerado como uma apropriação e radicalização da *Op Art* da época pelos jovens rebeldes. Ao mesmo tempo, estilos antigos de vestimentas e penteados são revividos, a história passa a ser reciclada, e o progresso material e financeiro é desprezado (CAUDURO, 2000, p. 131).

Na área do design, o pós-modernismo pode ser resumido como um rompimento com o design modernista através da quebra dos paradigmas do rígido e disciplinado Estilo Interna-

cional e da Bauhaus que “desafiou a ordem e a limpidez do design moderno, particularmente o design corporativo” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 466). Com o uso de muitos ornamentos, componentes decorativos e diferentes texturas, não se obedecia mais ao grid ordenado e, geometricamente, calculado do estilo suíço para a composição do layout, surgindo a “desconstrução” da Tipografia *New Wave* (GRUSZINSKI, 2008, p. 96-97). A premissa de que a ordem segue a função passava a não ter mais a mesma importância e a forma a ter muito mais peso e a ser um elemento de extrema relevância. Além disso, o design gráfico se agregou às novas mídias, à indústria do entretenimento e ao *marketing* (HOLLIS, 2000, p. 201).

As convenções estilísticas do design gráfico pós-modernista incluem a mistura de diversos tamanhos e pesos de tipos, sobreposições, páginas desordenadas, erros deliberados, referências históricas imprevisíveis, fotografias desfocadas, e até mesmo em alguns casos a aceitação de uma bagunça geral – todos elementos que rejeitam as regras dogmáticas do Estilo Internacional. (Eskilson, 2007, p. 336).

FIGURA 75  
Art Chantry  
Kustom Kulture, 1994  
Fonte: ESKILSON, 2007, p. 376



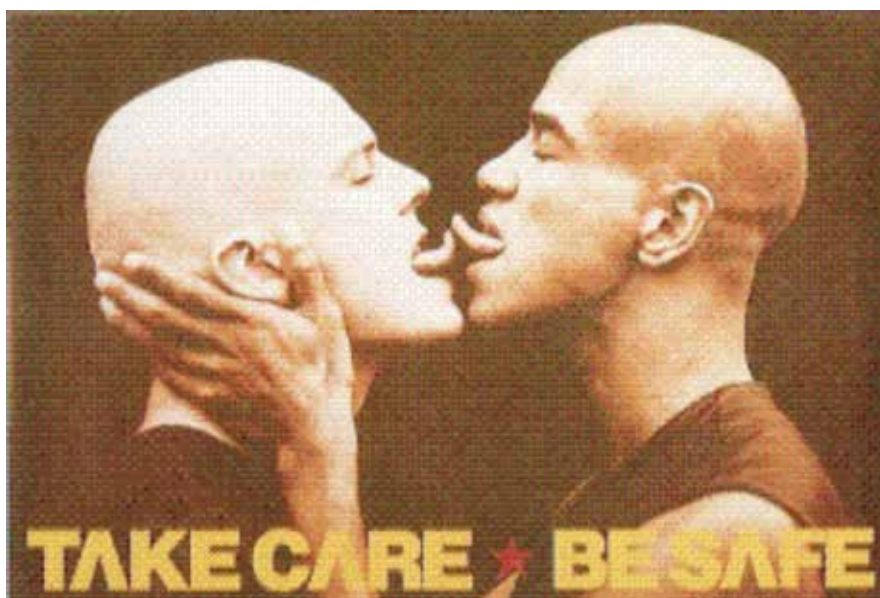
As novas formas de comunicação de massa como a televisão e o computador mudaram a maneira e a velocidade da transmissão de informações. A linguagem gráfica teve de competir com a linguagem visual da televisão e da internet. Nesse contexto, o cartaz não tinha mais o mesmo lugar nem a mesma influência, por exemplo, de trinta anos antes. Porém, assim como a pintura, após a popularização da fotografia, o cartaz resistiu e se adaptou, adquirindo novo posicionamento na sociedade, mesmo que a sua atividade artística e função comercial tenham diminuído. O cartaz continuou sendo uma eficiente forma de divulgação cultural e foi apenas ganhando um maior destaque como forma de contestação gráfica e ativismo social e político.

FIGURA 76  
Sonja Smith  
*Independence*, 2003  
Fonte: GLASER, 2005, p. 131



FIGURA 77  
Ola Johansson  
*Take care be safe*, 1992  
Fonte: MCQUISTON, 1993, p. 193

A prevenção contra a AIDS e a homossexualidade são mostrados no cartaz de Ola Johansson com fotografia de Robert Nettparp.

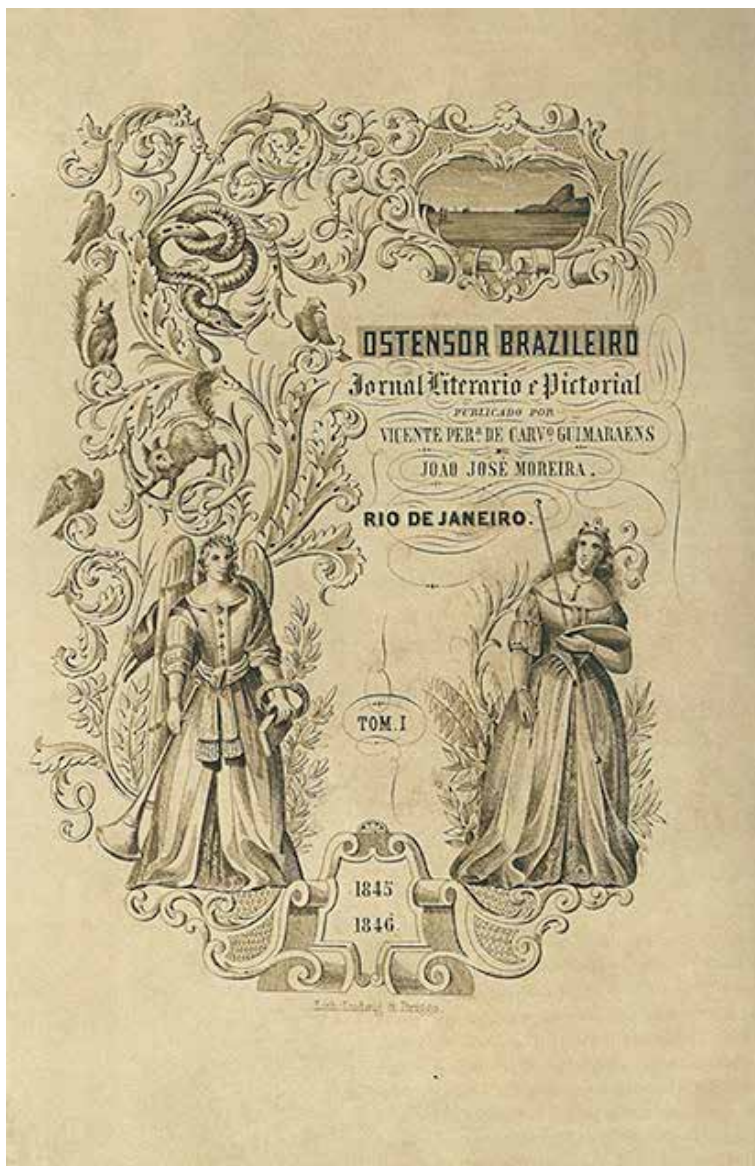


## 1.11. O CARTAZ NO BRASIL

A produção de cartazes no Brasil passou a ter expressão somente na década de 1920 devido à proibição de atividades impressoras em terras tupiniquins e ao atrelamento da produção ao processo tipográfico. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII era proibida a atividade impressora no Brasil. Somente em 1808, com a chegada da família real, ela se inicia com os equipamentos tipográficos trazidos pela corte, semelhantes aos que Gutenberg havia criado trezentos e sessenta anos antes (MELO, 2011, p. 24). Os parâmetros da linguagem gráfica praticada no país na primeira metade do século XIX foram definidos em grande medida pelas características da tipografia de chumbo, com suas coleções de tipos e ornamentos.

FIGURA 78  
Tipografia do Ostensor Brasileiro  
*Ostensor Brasileiro*, 1845  
Fonte: MELO, 2011, p. 34

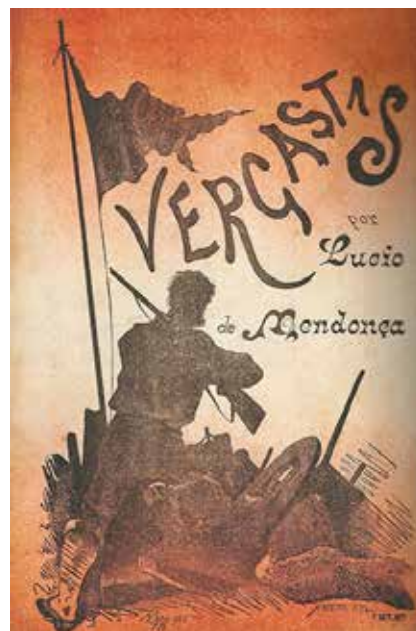
Folha de rosto em tipográfica e litografia. O periódico está entre os primeiros em que a imagem é tão ou mais importante que o texto.



A partir de meados do século XIX, a introdução da litografia permite um salto de qualidade na reprodução de imagens. A tipografia de chumbo passa a ser usada associada à impressão litográfica. “Ao permitir a incorporação de ilustrações e ornamentos mais refinados ao discurso gráfico, a litografia torna-se responsável pela principal inflexão de linguagem ocorrida no período.” (MELO, 2011, p. 35).

FIGURA 79  
Raul Pompeia  
*Vergastas*, 1889  
Fonte: MELO, 2011, p. 42

Capa de livro. A cena ocupa todo o espaço da página graças ao recurso de cor de fundo em degradê. Vale notar que o título tremula junto com a bandeira.



Os avanços técnicos ocorridos na passagem do século XIX para o XX, como a litografia e a cromolitografia, facilitam a impressão de imagens, inclusive coloridas. A viabilidade de reproduzir desenhos feitos originalmente em papel amplia ainda mais o uso de ilustrações (MELO, 2011, p. 20). A produção do século XIX foi quase toda comandada por imigrantes oriundos da Europa. Nesse período, portanto, a linguagem gráfica praticada, além de derivar das condicionantes técnicas da tipografia, refletiu muito diretamente os padrões visuais europeus da época (MELO, 2011, p. 19). Contudo, “o design gráfico brasileiro, sobretudo entre o início e meados do século XX, dá a impressão de ser um daqueles mundos paralelos tão frequentes nas histórias de ficção científica. Tudo parece igual – mas diferente” (HELLER, 2011, p. 8), ou seja, apesar das proximidades com os estilos de outros países, notam-se curiosas distinções na linguagem – uma nuance aqui, um ajuste ali –, indicando que o design brasileiro não se restringe à mera imitação. Embora tenha sua dose de conceitos emprestados, o design brasileiro não deixa de ter seu caráter singular.



FIGURA 80  
Manuel Móra  
*Campeonato Sul Americano de Foot-Ball, 1918*  
Fonte: MELO, 2011, p. 68

O detalhe curioso no cartaz de divulgação do campeonato de futebol – então um esporte de elite – é a aparente continuidade da cena que começa na plateia, constituída exclusivamente por mulheres, e penetra no campo de jogo, misturando torcedoras e jogadores.



No Brasil, após a Primeira Guerra Mundial, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, formou-se uma geração de artistas e ilustradores comerciais muito talentosa. A partir da segunda metade do século XX, nosso ambiente cultural fervilhou, ganhando uma dinâmica muito diversificada. (LEITE, 2009, p. 19). Sobre a descoberta do design gráfico brasileiro escreveu Steven Heller:

Não fazia ideia de que o Brasil contava com um legado de design tão antigo, nem que este era tão rico em termos estilísticos e conceitualmente sofisticado. O que descobri, em suma, foi uma cultura visual distintamente brasileira entrelaçada com os estilos internacionais do final do século XIX e início do XX, como o *Art Nouveau* e o *Art Déco*, e também o modernismo inicial e tardio mesclado ao ecletismo norte-americano. (HELLER, 2011, p. 6)

A atmosfera no início do século XX é de mudanças febris. Os efeitos da revolução industrial e do crescimento das cidades enfim afetam os trópicos. No centro das questões artísticas está a preocupação com a identidade nacional traduzida pela paródia *Tupy or not tupy, that is the question*, proclamada no Manifesto Antropofágico da Semana de Arte Moderna de 1922. A década de 1920 foi um período de grande produção de cartazes graças à difusão do cinema no país. Nessa década já existiam centenas de salas de cinema no Brasil e, em 1922, é iniciada a construção da Cinelândia carioca.

FIGURA 81  
Humberto Della Latta  
*Hei de vencer*, 1924  
Fonte: MELO, 2011, p. 103

O cartaz rompe com a referência da pintura realista e assume uma linguagem gráfica de cores chapadas e contornos bem definidos. O ponto de vista enfatiza o olhar em perspectiva, acentuando as piruetas dos aviões.



A partir de 1930 o modernismo entra em sua segunda fase e a afirmação de uma identidade brasileira entra de fato em primeiro plano. Em contrapartida, a influência do Art Déco continua atravessando diversos campos das artes gráficas brasileira.

FIGURA 82  
Autor desconhecido  
*Julio Prestes*, 1929  
Fonte: MELO, 2011, p. 159

O cartaz (1932) da campanha de Júlio Prestes à presidência da República reúne um conjunto de ícones de progresso e modernidade. Júlio Prestes vence a eleição, mas quem toma posse é Getúlio Vargas após a Revolução de 1930. É o fim da chamada Primeira República.



FIGURA 83  
MMDC  
*Você tem um dever a cumprir*, 1932  
Fonte: MELO, 2011, p. 161



Os efeitos da Segunda Guerra Mundial atingiram vários segmentos. Os anos de 1940 geraram uma produção sensivelmente mais modesta do que as dos períodos anteriores (Melo, 2011, p. 206). Os cartazes de propaganda institucional foram muito difundidos a partir dos anos 1940. Propaganda e design se fundem em uma época em que não havia preocupação em distinguir uma linguagem da outra. Ampliar a investigação sobre a propaganda produzida nos anos 1940 a 1950 pode ensinar muito sobre a trajetória do design no Brasil.

FIGURA 84  
Nelson Boeira  
*As laranjas do estado do Rio têm mais caldo*, 1942  
Fonte: MELO, 2011, p. 216

O cartaz se situa na fronteira do design e da propaganda, tal qual os cartazes de Mirga, atestando mais uma vez que a prática profissional do período no Brasil fazia pouca distinção entre as duas linguagens.



O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, foi responsável por toda a estratégia de comunicação governamental da ditadura de Getúlio Vargas – até a censura estava incluída em seu rol de tarefas. A campanha relacionada à participação brasileira na Segunda Guerra Mundial ficou sob seu comando. (MELO, 2011, p. 215).

FIGURA 85  
Henrique Mirgalowski  
*Paraventi*, 1949  
Fonte: MELO, 2011, p. 213

Cartaz (1949) de propaganda institucional, de Henrique Mirgalowski.



FIGURA 86  
 Departamento de Imprensa e Propaganda  
*Si no és reservista, ainda não és brasileiro*, c. 1940  
 Fonte: MELO, 2011, p. 214



“Cinquenta anos em cinco” é lema de quem tem pressa. E o ex-presidente Juscelino Kubitschek conseguiu construir a nova capital do país em menos de cinco anos. O sonho da nova capital brasileira marca a década de 1950, alimentado pela forte industrialização.

FIGURA 87  
 Mary Vieira  
*Brasileiros constroem Brasília*, 1957  
 Fonte: MELO, 2011, p. 271

Mary Vieira reduz o recurso gráfico ao mínimo. Este cartaz é quase uma obra conceitual. Nele, o quadrado vermelho, que representa Brasília é posicionado a partir das coordenadas grafadas no cartaz. O cartaz transforma-se em diagrama cartográfico.



Nos anos 1950 e 1960, ocorre uma expansão criativa em várias frentes, da economia à cultura. Um dos marcos do período é o desembarque do design modernista no Brasil (MELO, 2011, p. 21).

FIGURA 88  
Carybé  
*O cangaceiro*, 1953  
Fonte: MELO, 2011, p. 260

Cabyré, cenógrafo e figurinista do filme *O cangaceiro*, deixou sua marca criando um cartaz alternativo, com poucos traços, ele compõe uma poderosa figura-síntese do cangaço, ao mesmo tempo agressiva e imponente.

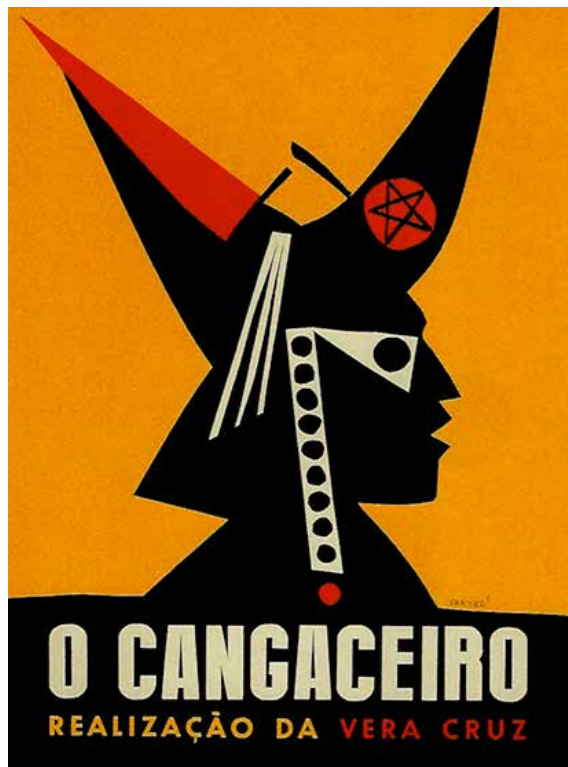
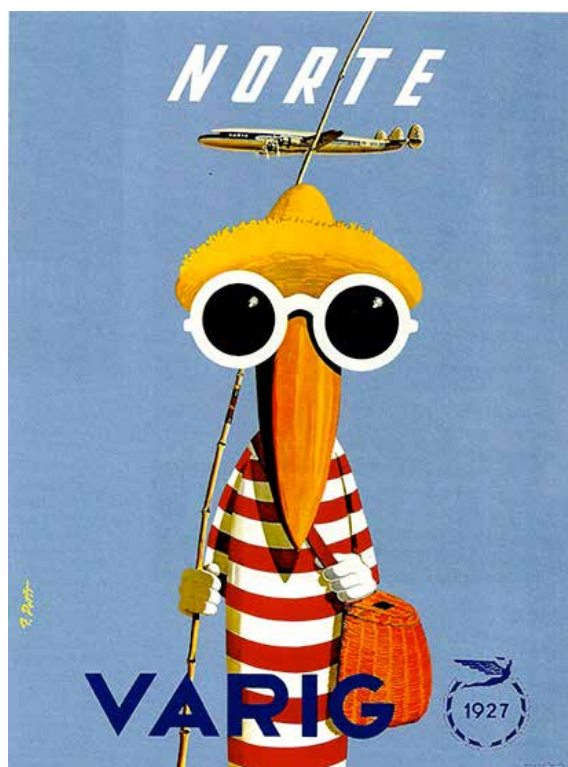


FIGURA 89  
Francesc Petit  
*Varig*, 1959  
Fonte: MELO, 2011, p. 259

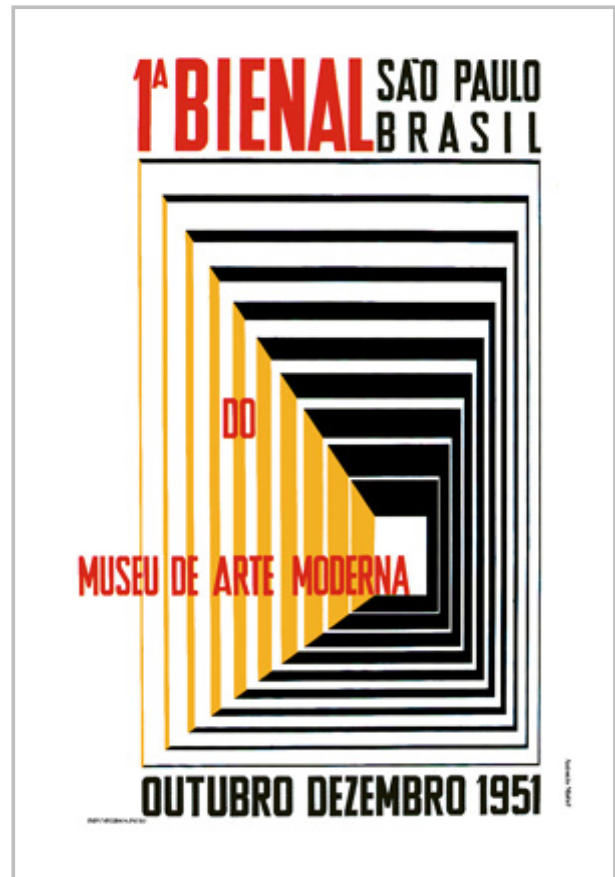
O cartaz da Varig foi escolhido em concurso promovido pela empresa de aviação e representa o início da trajetória no Brasil de Francesc Petit, então recém-chegado da Europa. Ele mostra neste cartaz seu talento de ilustrador e comunicador. A estratégia adotada foi criar um personagem original, simpático e tropical. O sucesso foi tão grande que o tucano se tornou o "garoto-propaganda" da empresa nas duas décadas seguintes.



A principal vitrine para a nascente produção modernista são os cartazes da Bienal de Arte de São Paulo. Criada em 1951, o prestígio que a Bienal alcançou no cenário cultural brasileiro impulsionou a produção gráfica. O cartaz da primeira edição tornou-se um ícone do período.

FIGURA 90  
Antonio Maluf  
1ª Bienal de Arte Moderna de São Paulo, 1951  
Fonte: MELO, 2011, p. 268

Na década de 1950, os cartazes da Bienal cumpriram o papel de vitrine da então nascente escola modernista. O prestígio alcançado pela mostra acabou irradiando para o design concebido segundo o novo ideário. Segundo o autor do cartaz ele “diz apenas” isso sou eu, um retângulo, ou seja, ele quer afirmar simplesmente sua concretude.



Em meados do século XX, a ilustração começa gradualmente a ceder lugar à fotografia, em particular nas mídias de ampla difusão. A reprodução de imagens fotográficas havia dado os primeiros passos no final do século XIX. A chegada do *offset* nos anos 1920 representa um impulso decisivo em sua expansão. Após a Segunda Guerra Mundial a fotografia se torna protagonista da linguagem gráfica e se consolida como sistema hegemônico de imagens impressas. Cabe destacar dois dentre os múltiplos fatores envolvidos nesse processo. Em primeiro lugar está o entendimento do registro fotográfico como imagem fiel da realidade: a fotografia satisfaz assim a demanda do público por doses sempre crescentes de realismo. O segundo aspecto diz respeito ao avanço tecnológico: revistas e jornais sentem-se obrigados a colocar a informação fotográfica em primeiro plano, sob pena de parecerem antiquados aos olhos de seus leitores.

A década de 1960 foi marcada por mudanças e acontecimentos que ocorreram num ritmo alucinante: pílula anticoncepcional, drogas, contracultura, guerra no Vietnã, homem na lua, ditadura na América Latina, revoltas estudantis no mundo, bossa nova, MPB, jovem guarda, tropicalismo, *Woodstock*, cinema novo, Teatro de Arena e Teatro Oficina, tudo acontecendo ao mesmo tempo (MELO, 2011, p. 316).

FIGURA 91  
Rogério Duarte  
*Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964  
Fonte: MELO, 2011, p. 342

Rogério cria o ícone gráfico do cinema novo. Empenhado em questionar os princípios modernistas, ele investe no aumento da complexidade como estratégia de linguagem. Neste caso, coexistem dois vetores. De um lado, é reafirmada a preocupação modernista com a clareza diagramática. De outro, são acrescentadas camadas cromáticas que parecem um sol em torno da cabeça da personagem central.



FIGURA 92  
Ziraldo  
*O assalto ao trem pagador*, 1962  
Fonte: MELO, 2011, p. 348

No cartaz (1962) *O assalto ao trem pagador* Ziraldo mostra dominar um leque de possibilidades expressivas mais amplo do que faz supor o traço consagrado por seus cartuns. Neste caso, a referência é a linguagem gráfica dos jornais sensacionalistas, de forte apelo popular. “Desse jornal sai sangue”.

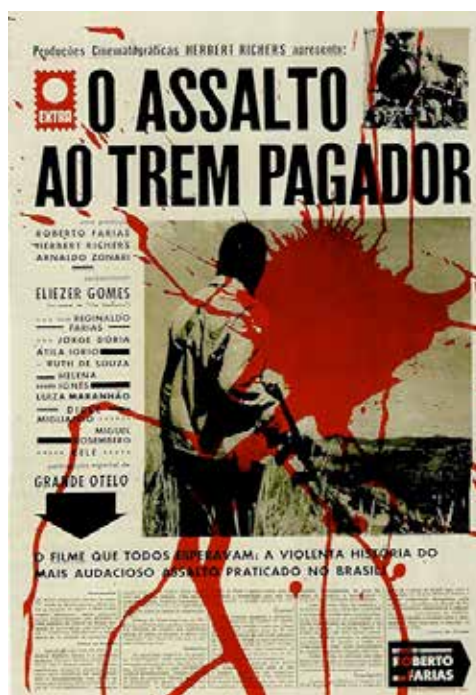




FIGURA 93  
 Thereza Simões  
*O anjo nasceu*, 1969  
 Fonte: MELO, 2011, p. 349



Paralelamente à institucionalização do design modernista, outras correntes de pensamento gráfico seguem em plena atividade. Elas são compostas por profissionais formados diretamente na prática, ou por aqueles que atuam em atividades correlatas, como artistas visuais, publicitários e arquitetos. A produção global de design gráfico cresce e diversifica-se, tanto nas mídias de massa como no setor empresarial e no campo da cultura (MELO, 2011, p. 20-21).

FIGURA 94  
 Ziraldo  
*Os fuzis*, 1963  
 Fonte: MELO, 2011, p. 346

No cartaz do filme *Os fuzis*, o desenho não é simplesmente uma bela ilustração à qual se acrescentam os textos, mas cumpre o papel de elemento estruturador da área do cartaz: é simultaneamente ilustração e design. O rosto se agiganta, gerando um grande impacto na peça gráfica.



Nos anos de 1970, na América do Sul, o avanço das ditaduras militares instaura o pesadelo. No Brasil, a economia cresce a taxas espantosas, alavancada por grandes obras, tais como a rodovia transamazônica, a ponte Rio-Niterói e a hidrelétrica de Itaipu. É o tão propagado “milagre econômico”. Na outra face desse crescimento econômico, arrocho salarial, repressão e censura. O livro *Os cartazes desta história*, organizado por Sacchetta, por meio de cartazes cuja narrativa visual forma um painel de momentos fundamentais da resistência ao regime militar, revela uma rede de solidariedade articulada entre os anos 1960-1980 para enfrentar os militares e denunciar as violações de Direitos Humanos no Brasil e na América Latina.

FIGURA 95  
União Internacional do Estudantes (República Tcheca)  
*Alto a la represión y a las torturas!*, 1964  
Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 22

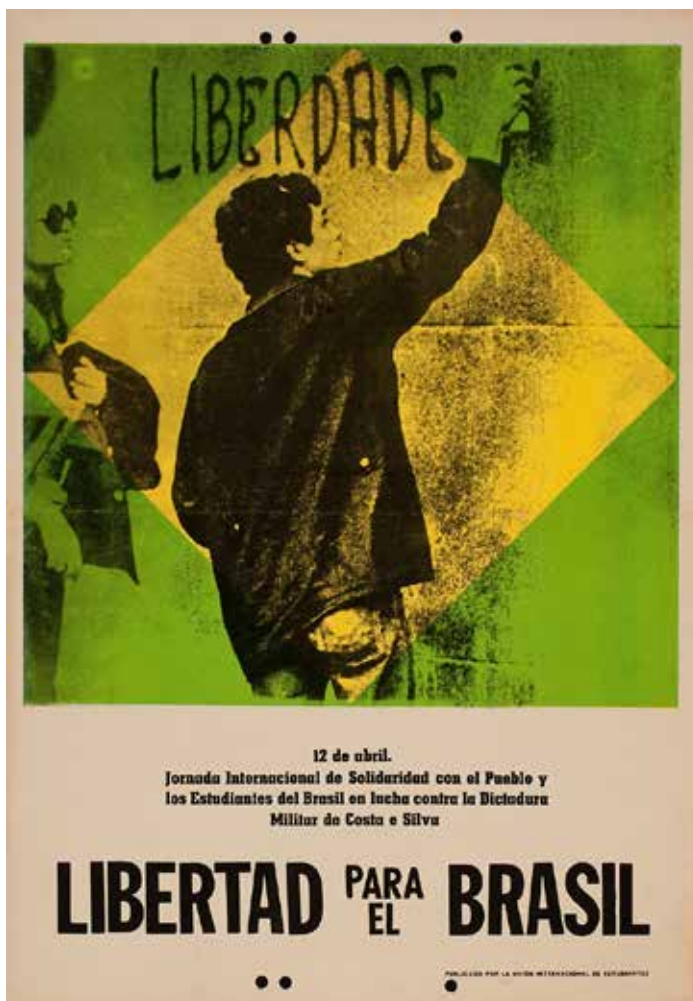
Cartaz criado por uma organização internacional de solidariedade. Em geral os cartazes eram em idiomas mais conhecidos, como o espanhol e o inglês. Os cartazes políticos eram difundidos aos milhares em vários países.



Os cartazes contra a ditadura militar brasileira (1964-1985) tiveram início no período imediatamente posterior ao golpe de 1964 em que passeatas e manifestações constituíam as principais formas de reação ao regime de exceção imposto pelos generais. “Contra a censura e o silêncio, o protesto dos que resistem por meio das pichações e das faixas à barbárie que começa a se instalar. Contra a cavalaria, o cassetete e o gás lacrimogêneo, as palavras de ordem dos estudantes nas ruas.” (SACCHETTA, 2012, p. 10).

FIGURA 96  
 União Internacional do Estudantes (República Tcheca)  
*Libertad para el Brasil*, c. 1970  
 Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 45

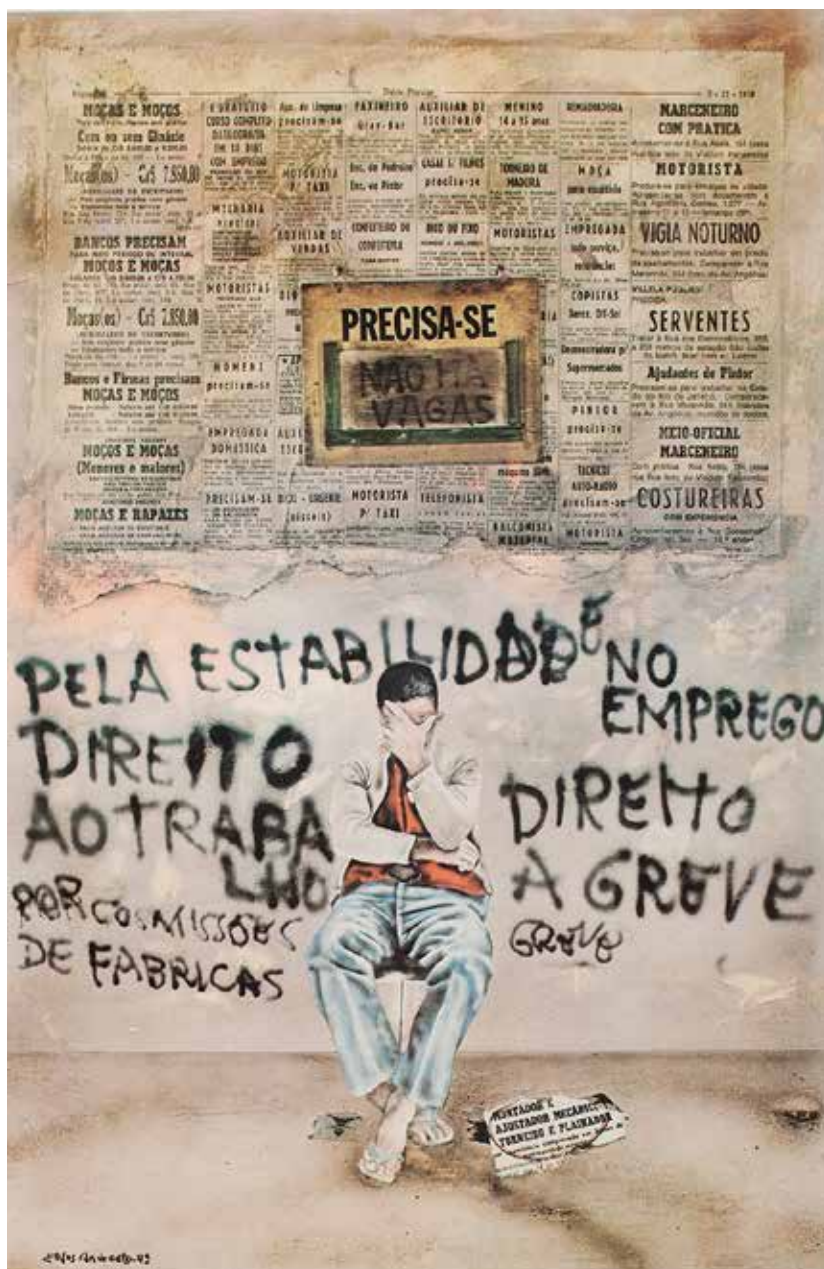
A fotografia deste cartaz, de 1968, se tornou um ícone contra a repressão no Brasil. Foi aplicada em diversos cartazes em diversos países das mais variadas formas e composições.



Em 13 de dezembro de 1968, deu-se promulgação de Ato Institucional nº. 5 (AI-5), que na prática constituiu um golpe dentro do golpe. Cai definitivamente a máscara de uma ditadura travestida em democracia restrita. Estava suspenso o *Habeas Corpus* para os chamados crimes políticos, a censura tornava-se institucionalizada e começa a montagem e a articulação do aparelho repressivo representado pela Operação Bandeirantes (OBAN), pelos DOI CODI, CEMINAR e CISA, ao lado de espaços clandestinos como a Casa da Morte, em Petrópolis (RJ). Saem de cena as manifestações de rua, os muros são calados e somem das paredes as pichações e os cartazes políticos contra a ditadura. Setores da resistência enfrentam o regime militar com armas na mão e cada vez mais cidadãos brasileiros partem para o exílio. Os militares reagem e se intensificam as prisões ilegais, as torturas, assassinatos e violências de toda ordem. Tem início um período cruel que duraria até 1979, ano da Anistia, do início da reconstrução democrática e dos movimentos sociais no país (SACCHETTA, 2012, p. 10).

O legado de resistência impresso nos cartazes desse período não conta apenas parte de nossa história política, mas igualmente inspira uma luta que não findou, a qual ainda é travada em nome da verdade e da justiça – binômio ceifado pela brutalidade do regime militar brasileiro. (SACCHETTA, 2012, p. 10).

FIGURA 97  
Elifas Andreato  
*Precisa-se*, 1979  
Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 165



Produzidos, muitas vezes, por organizações internacionais de solidariedade, os cartazes contra a ditadura militar no Brasil e na América do Sul estamparam vários tipos de mensagens. Esses cartazes se espalharam pelas Américas e Europa, ganhando um brilho especial na Itália pela força do partido comunista italiano e pelo apoio de setores católicos (SACCHETTA, 2012, p. 21).

FIGURA 98  
 Autor desconhecido  
*Prêmio Vladimir Herzog*, 1979  
 Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 131



Além das fortes imagens trabalhadas nos cartazes políticos, nos anos de 1970 também houve grande exploração do design de cartazes comerciais e culturais. A ilustração realista, a diagramação sóbria, a cultura popular, as referências norte americanas, a pornô chanchada, o domínio técnico, as tipografias e caligrafias, as silhuetas chapadas e as fotografias. Tudo isso fez parte do universo do cartaz impulsionado principalmente pelo cinema brasileiro.

FIGURA 99  
 Elifas Andreato  
*Morro em ponta de faca*, 1978  
 Fonte: MELO, 2011, p. 452

No cartaz Elifas utiliza sua marca registrada: ilustração realista com diagramação sóbria e direta – textos e imagens centralizadas no fundo branco do papel.

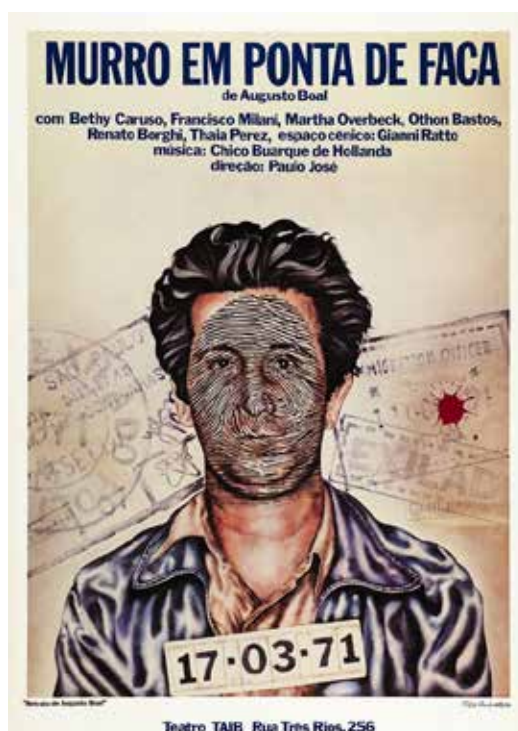


FIGURA 100  
Estúdio Noguchi  
*Os deuses e os mortos*, 1971  
Fonte: MELO, 2011, p. 457

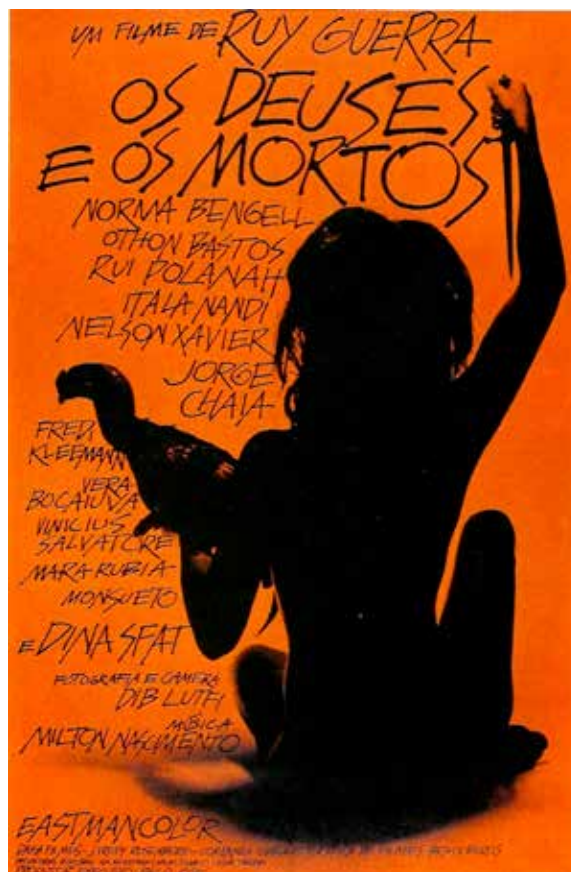
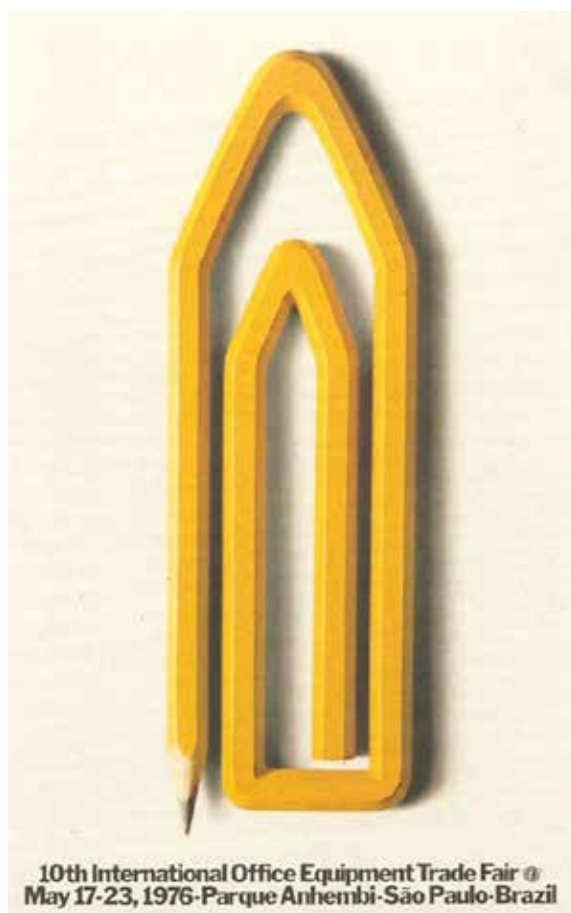


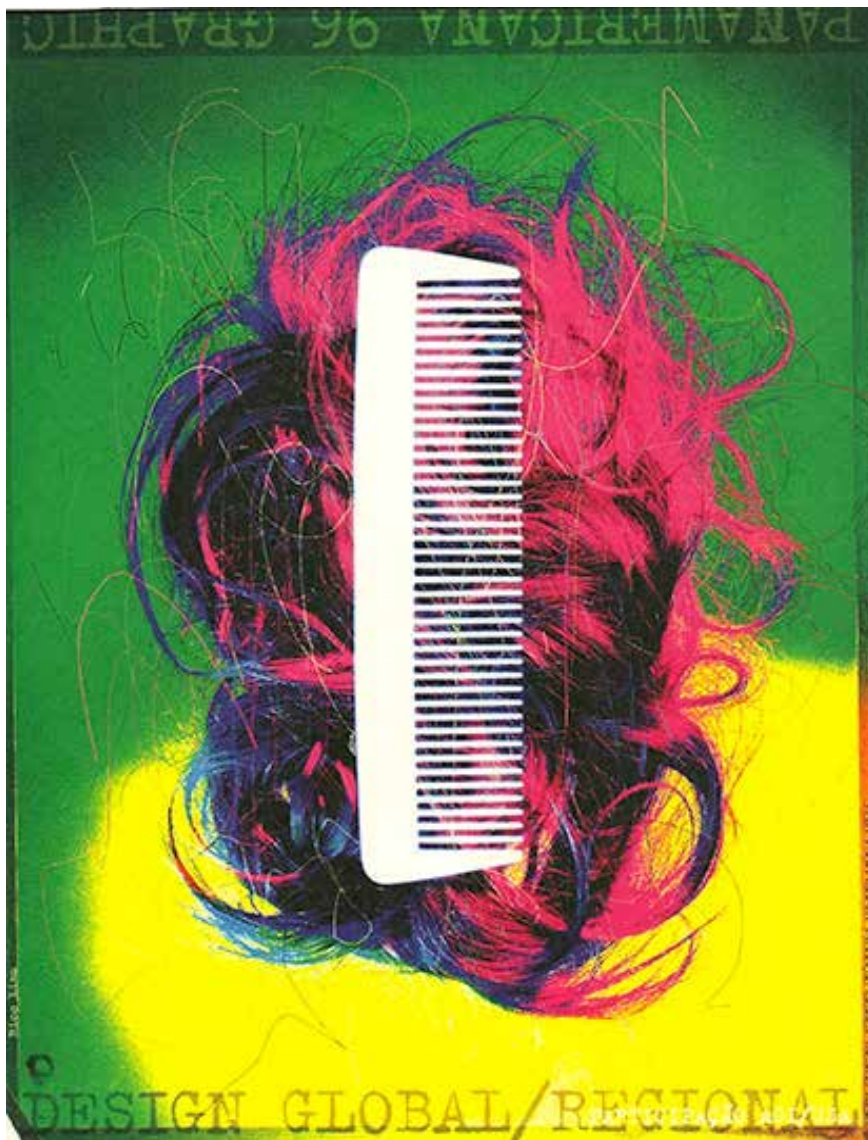
FIGURA 101  
Bjarne Norking  
*10ª feira de equipamentos de escritório*, 1976  
Fonte: MELO, 2011, p. 461



A revolução digital gestada na década de 1980 dissemina-se de fato nos anos 1990. No território do design gráfico, seu impacto é imediato, tal a rapidez e a radicalidade das mudanças ocorridas sob o efeito do uso dos computadores pessoais. Numa avaliação panorâmica, pode-se dizer que uma das consequências dessas mudanças é que o designer tende a passar de produtor de imagens a operador de imagens.

FIGURA 102  
Rico Lins  
*Design global/regional*, 1996  
Fonte: MELO, 2011, p. 639

Neste cartaz há complexidade nos âmbitos sintático e semântico. A imagem de um pente sobrepõe um tufo de cabelos coloridos, cada uma das imagens é tratada de forma autônoma. É como se fossem dois estranhos se encontrando.



Outra consequência da disseminação dos *softwares* gráficos é a transição da fotografia para a pós-fotografia – a imagem fotográfica manipulada digitalmente. Na verdade, a pós-fotografia representa a continuidade da hegemonia fotográfica, que agora aparece mesclada à ilustração e aos textos tratados como desenhos (MELO, 2011, p. 21).

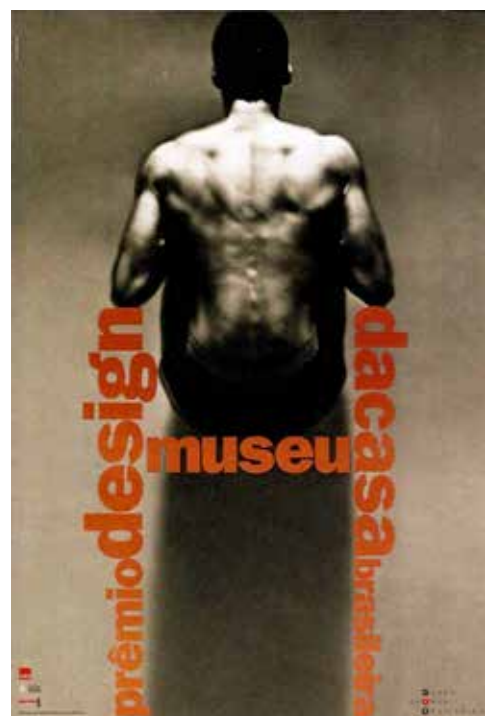
FIGURA 103  
Vicente Gil  
*Direito ao saber*, 1994  
Fonte: MELO, 2011, p. 641

A imagem gráfica derivada das possibilidades oferecidas pelo computador dissemina-se amplamente da década de 1990. Textos e imagem exibem outra visualidade, é a ilustração digital chegando para ficar.



Numa outra frente desse mesmo processo, a matéria de que é feito o design gráfico contamina-se com a linguagem das mídias eletrônicas. O ritmo frenético dos videoclipes acentua a tendência, que já vinha da década anterior, de apostar em uma sintaxe baseada na profusão de elementos e na complexidade. A partir desse ponto, é o século XXI que passa a contar a história (MELO, 2011, p. 21).

FIGURA 104  
DPZ  
*Prêmio Design Museu da Casa Brasileira*, 1997  
Fonte: MELO, 2011, p. 646





Pode-se afirmar, a partir dessa breve história do cartaz, que suas funções mercadológica, política e estética estão incrustadas no espaço público desde o final do século XIX e sua mensagem descola-se de seu suporte físico para imprimir-se no imaginário do público. Assim, o cartaz também desempenha, de acordo com Moles, “um papel bastante ponderável na difusão cultural, na educação permanente ao nível artístico; pertencem ao *museu imaginário* (...)” (MOLES, 1979, p. 233). É justamente a materialidade típica do suporte, seus recursos pictóricos e linguísticos, a polissemia da imagem e também da palavra, suas possibilidades de relação, assim como o uso de slogans e símbolos de fácil reconhecimento pelo público, que permite que o indivíduo “decalque” em si a mensagem do cartaz. As qualidades específicas do cartaz, sua relação com o espaço circundante e as estratégias visuais e tecnológicas desenvolvidas em sua fabricação são meios que podem garantir que sua mensagem circule e impregne na mente dos sujeitos. Dentre esses aspectos, destacaremos, no capítulo seguinte, as relações entre palavra e imagem – tão caras no campo das artes e do design gráfico –, o uso de simbologias recorrentes no cartaz político, como é o caso da imagem da *mão*, além de uma análise de duas publicações – *Ink e Blood*, de Abrahan Cruzvillegas, e *Coletivo Jornadas de Junho* (apresentada como apêndice desta pesquisa), produzida por mim em 2015, que fazem uso do cartaz político para se pensar, por meio dessa mídia, as relações sociais e políticas da América Latina e do Brasil.

## CAPÍTULO 2

# O CARTAZ POLÍTICO E POÉTICO

Sei que o outro existe porque sofro a ação de sua liberdade, a qual, por sua vez, quando exercida sobre mim, é o único critério válido para que eu aceda à certeza de minha própria existência.

*Alfredo Bosi*

Como foi visto no capítulo anterior, o cartaz político, como o conhecemos hoje, surgiu com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Contudo, pode-se afirmar que a propaganda política existe desde a antiguidade, simplesmente porque as disputas políticas carregam consigo a necessidade de agregar pessoas em torno de um interesse ou ideia em comum. Devido aos inúmeros interesses das nações envolvidas na Grande Guerra, o cartaz foi pela primeira vez, a partir de 1914, utilizado em uma escala até então jamais vista. A partir de então, as nações envolvidas em conflitos exploraram as capacidades do cartaz de forma planejada, metódica e calculada, ilustrando a história das relações de poder entre os homens.

As funções mercadológica, política e estética do cartaz estão incrustadas no espaço público e sua mensagem descola-se de seu suporte físico para imprimir-se no imaginário do público. Assim, o cartaz também desempenha, de acordo com Moles, “um papel bastante ponderável na difusão cultural, na educação permanente ao nível artístico (...)” (MOLES, 1979, p. 233). É justamente a materialidade típica do suporte que permite que o indivíduo “decalque” em si a mensagem do cartaz. As qualidades específicas do cartaz, sua relação com o espaço circundante e as estratégias visuais e tecnológicas desenvolvidas em sua fabricação são meios que podem garantir seu sucesso.

Palavra e imagem são elementos essenciais para a criação do cartaz e elas devem ser trabalhadas de maneira integrada, de modo que a relação imagem/palavra seja entrelaçada e combinada. A partir de pesquisa sobre a origem visual da palavra, suas possíveis relações em diferentes períodos e culturas, assim como os distintos modos de *ler* e *ver* as “linhas” e as “superfícies”, termos utilizados por Vilén Flusser (2007, p. 101-125) para designar os textos e as imagens respectivamente, traçaremos uma linha de pensamento teórico que

discutirá, com o auxílio da história da escrita e das artes no século XIX e XX, as relações possíveis entre imagem e palavra e de como essas relações influenciam e são percebidas nas artes gráficas e no cartaz moderno.

Dentro da questão específica da imagem em um cartaz, o uso de elementos simbólicos é um dos aspectos mais relevantes. Em seu processo de afirmação como manifestação, os cartazes políticos adotaram uma série de símbolos que funcionaram como elementos de referência, evocando sentimentos de participação individual e coletiva. Um dos símbolos que mais se repetem em vários conflitos é a imagem da mão. Neste capítulo também abordaremos a imagem da mão como símbolo de transcendência do homem, de resiliência, força e união, desde a pré-história até a arte gráfica contemporânea.

Também são analisados dois casos em que o cartaz é utilizado para além de seu valor comunicacional, ganhando *status* de documento e performance editorial, como ocorre nas publicações *Ink & Blood* e *Coletivo Jornadas de Junho*, que serão aproximadas no intuito de mostrar como os cartazes políticos podem nos contar algo de nossas histórias.

## 2.1. IMAGEM E PALAVRA NO CARTAZ

O cartaz moderno surgiu no século XIX a partir da união da arte com o então recém descoberto sistema de impressão: a litografia. Essa união permitiu a reaproximação entre a imagem e a palavra, que durante muito tempo (do século XV ao século XX), foram tratadas de maneira separada, subordinada, divididas uma do domínio da outra. Essa situação, no entanto, nem sempre foi assim.

Antes da escrita a vida era registrada por meio de imagens. As pinturas rupestres eram a forma de “registro do conhecimento” do homem pré-histórico. O historiador de arte Ernest Hans Gombrich (2008, p. 53) destaca que, nas primeiras civilizações, a criação de imagens, além de seu vínculo místico e religioso, também era uma primeira forma de escrita. Para estudiosos como Anne-Marie Christin, a escrita nasceu da imagem e, “seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela” (CHRISTIN, 1995, p. 5). Por essa origem na imagem, a escrita pode ser considerada, em um sentido estrito, um veículo gráfico da palavra. Gombrich (2008, p. 53) reforça essa tese ao recomendar que, mesmo que se saiba pouco a respeito dessas origens, para melhor compreender a arte, “[...] será conveniente recordar, vez por outra, que imagens e letras são na verdade parentes consanguíneos.” (GOMBRICH, 2008, p. 53).

A história da escrita nos mostra como arte e escrita possuíam vínculos estreitos desde a Pré-História até o final da Idade Média. Estudos sobre a arte pré-histórica mostram que ela pode ser considerada a escrita do homem pré-histórico (VENEROSO, 2012, p. 79). As manifestações dessa arte, particularmente a rupestre, são mensagens que podem nos mostrar algo da vida e do pensamento do homem pré-histórico (PROUS, 1983, p. 11 *apud* VENEROSO, 2012, p. 79). A imagem de uma mão pintada nas cavernas, por exemplo, feita provavelmente há mais de 37 mil anos, na Gruta de El Castillo, na Espanha, pode ser uma forma de assinatura do homem pré-histórico, sua marca para a posteridade. É o homem pré-histórico nos acenando. Para ele “a imagem já não era um simulacro; provida das mesmas qualidades vivas do ser reproduzido, a imagem é uma operação mágica por meio da qual o homem manifesta seu poder na ordem cósmica.” (BAZIN, 1980, p. 9 *apud* VENEROSO, 2012, p. 79).

Vários exemplos, de diversas épocas e culturas, podem ser apontados para mostrar a aproximação entre imagem e escrita desde a Pré-História com as pinturas rupestres, até a Idade Média com os manuscritos medievais. “Ideias foram expressas por meio de pinturas não só nos hieróglifos egípcios” (PRAZ, 1982, p. 2 *apud* VENEROSO, 2012, p. 80), mas também nos primeiros alfabetos e principalmente na escrita ideogramática do mundo oriental “por meio de uma longa tradição simbólica...” (*Idem*, p. 80).

Segundo Andrew Robinson (1995 *apud* VENEROSO, 2000, p. 82), escritas como a chinesa e a japonesa utilizam símbolos fonéticos para representar sons e símbolos que ocupam o lugar de palavras e ideias, conhecidos como logogramas ou ideogramas. Quanto mais ideogramática uma escrita, mais pictórica ela será e, ao contrário, quanto mais fonética, mais aproximada dos sons da fala. “O ideograma é letra mas também é desenho e no mundo islâmico a letra faz-se imagem.” (VENEROSO, 2000, p. 30.).

No ocidente, com o surgimento da imprensa e o fim dos manuscritos medievais, outro tipo de vínculo se estabeleceu entre imagem e texto. A partir do Renascimento nota-se uma nova relação entre a escrita e o desenho com o desenvolvimento da ilustração. Surge então uma relação de dependência e subordinação da imagem ao texto (VENEROSO, 2012, p. 80-81). Além da relação entre o texto e a ilustração, outras formas de relação de subordinação entre texto e imagem podem ser apontadas. Michel Butor coloca que, no plano da sua atuação existem três níveis de relação entre a pintura e o texto: a crítica de arte, quando “fala-se de um quadro, ou de um pintor, então o texto vai convidar a olhar, vai comentar o que se vê etc.” (BUTOR, 1992, p. 32 *apud* VENEROSO, ...). Um segundo sentido seriam os livros ilustrados e os *livres de peintres*, que trazem colaborações entre artistas e poetas: “aqui se vêem duas coisas ao mesmo tempo, o texto e a imagem, enquanto que na crítica de arte se está livre, pode-se olhar a imagem, ler o texto em outra página.” Segundo o autor há um terceiro nível “quando o texto intervém no interior mesmo da imagem e aqui existe uma diferença, porque o texto funciona também como uma imagem” (BUTOR *apud* VENEROSO, ...). Este é o caso em que se encaixa um grande número de cartazes, principalmente com o desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem, como a litografia, que permitiu que a letra fosse desenhada pelo artista gráfico diretamente na matriz, a pedra, o que fez com que imagem e palavra fossem readquirindo

vínculos mais estreitos. Assim, no âmbito das artes gráficas, o cartaz é um dos exemplos desse união intrincada entre imagem e palavra, onde a palavra, muitas vezes, se faz imagem.

A litografia revolucionou os meios de reprodução gráfica pelo uso de cores, pela possibilidade de produção em massa e pela retomada da interação estreita entre imagem e palavra. Antes do uso da litografia os cartazes eram produzidos com o uso de tipografia (HOLLIS, 2000, p. 5), ou seja, com matrizes em alto relevo para a impressão de letras (conhecidas como tipos), traços (também chamados de fios tipográfico) e algumas marcações e símbolos, como o punho que aponta (também conhecido como manicule). Com a impressão litográfica surgiu a possibilidade da reprodução em grandes formatos e a criação de novas letras, próprias para cada peça gráfica, colaborando para a reaproximação entre texto e imagem.

No cartaz, seja ele publicitário ou político,<sup>36</sup> é essencial trabalhar palavra e imagem de maneira integrada, de modo que essa relação seja entrelaçada e combinada. Na definição apresentada por Richard Hollis (2000, p. 5) “o cartaz pertence à categoria da apresentação e da promoção, na qual imagem e palavra precisam ser econômicas e estar vinculadas a um significado único e fácil de ser lembrado.” Abraham Moles (1974, p. 44) define o cartaz como uma “imagem, em geral colorida, contendo normalmente um único tema e acompanhado de um texto condutor.”

A partir dessas e de outras definições (v. página 14) pode-se perceber, dentre outras coisas, que o cartaz é predominantemente composto pela interação palavra/imagem, ou, como chamados por Vilém Flusser, “linha” e “superfície” (FLUSSER, 2007, p. 102-125). O cartaz pode ser lido de forma linear e não linear. O termo “superfície” é empregado por Vilém Flusser na acepção de imagem, em contraponto ao termo “linha” para designar os textos escritos. O cartaz é livre para agregar palavra e imagem (linha e superfície), mesclando recursos pictóricos e linguísticos, bem como para escolher apenas um ou outro recurso.

---

36 Existem diferenças de contexto entre o cartaz político (de manifesto ou de propaganda) e o cartaz comercial (produzido sob a demanda do mercado, entendido como publicitário). Este é “fruto da economia capitalista, com sua necessidade de induzir as pessoas a gastar mais em bens não essenciais e espetáculos” (SONTAG, 2010, p. 216). Já o cartaz político tem por objetivo a educação universal e a mobilização das multidões, uma vez que o cartaz de propaganda ideológica: o cartaz político, “decora ideias compartilhadas e estimula simpatias morais” (*Idem*, p. 249).

### **2.1.1. Palavra e imagem: *linha e superfície***

Pela abordagem proposta pelo filósofo Vilém Flusser, a superfície (ou a imagem) pode ser apreendida de uma só vez, para depois ser decomposta e analisada repetidas vezes. Mesmo com as pistas e trajetos sugeridos ao olhar pela composição ou pelas cores, as imagens têm sua informação abarcada em um único instante, sendo depois decomposta, num processo de síntese e análise que pode ser repetido inúmeras vezes no curso de uma única leitura (FLUSSER, 2007, p. 105).

Já o texto tem um processo diferente da imagem ao comunicar algo, pois sua base estrutural não é a superfície, mas a linha. Convencionalmente, as informações dos textos são apresentadas linearmente por meio de sucessões que devem ser acompanhadas até o final para se captar toda a mensagem. Diferente da leitura da imagem, ler um texto implica em obedecer a um encadeamento lógico e histórico: a linha (FLUSSER, 2007, p. 104).

É importante esclarecer que a denominação de superfície dada à imagem pelo filósofo, não quer dizer que o texto não ocupa uma superfície (como nos cartazes, nos livros ou nos jornais) e nem que a imagem possui uma mensagem de significado mais superficial que o texto. Nessa abordagem proposta por Flusser, o paralelo estabelecido entre superfície e linha tem a intenção de destacar as diferenças estruturais que implicam na leitura do texto e da imagem.

A cultura ocidental procurou tratar as duas coisas de forma separada, principalmente a partir do Renascimento, quando houve um direcionamento do pensamento em função de uma explicação racionalista cada vez mais compartimentada. Ao abordar essa cisão entre imagem e escrita em nossa cultura, assim como seus desdobramentos no modo de pensar o mundo e estar nele, Vilém Flusser assinala que

(...) até bem recentemente o pensamento oficial do ocidente expressava-se muito mais por meio de linhas escritas do que de superfícies. (...) As linhas escritas impõem ao pensamento uma estrutura específica na medida em que representam o mundo por meio dos significados de uma sequência de pontos. Isso implica um estar-no-mundo "histórico" para aqueles que escrevem e que lêem esses escritos. Paralelamente a esses escritos, sempre existiram superfícies que também representavam o mundo. Essas superfícies impõem uma estrutura muito diferente ao pensamento ao representarem o mundo por meio de imagens estáticas. Isso implica uma maneira "a-histórica" de estar-no-mundo para aqueles que produzem e que lêem essas superfícies. (FLUSSER, 2007, p. 102).

Flusser destaca dois tipos de pensamento: um *em linha* e o outro *em superfície* entre texto e imagem, sendo que Flusser também os nomeia (texto e imagem) como linha e superfície. O fato de se usar o termo “superfície” para se referir à imagem e o termo “leitura em superfície” para se referir à forma de ler a informação veiculada por ela, não significa que o sentido da imagem seja raso, ou que o texto, em oposição, implique em uma apreensão de sentido mais profunda que a imagem. Diz respeito ao fato de que a leitura do texto segue um encadeamento sintático linear e que a leitura da imagem pode ser apreendida num lance de olhar, para depois ser decomposta de forma inesgotável. Ou seja, o significado que os termos “superfície” e “linha” aqui assumem, relaciona-se, mais propriamente, às diferenças entre a forma (estrutura) com que texto e imagem se prestam à leitura e à maneira com que estabelecem estruturas de representação bastante diferentes ao pensamento. Para ele, as operações de leitura da imagem e leitura do texto são distintas. Seguindo a linha deste raciocínio, o pensamento estruturado pelas superfícies (imagens) e a forma de “estar-no-mundo” de quem vê em superfície são diferentes do pensamento estruturado pelas linhas (textos) e a forma de “estar-no-mundo” de quem lê *em linha* (BORGES, 2011, p. 38).

Em contrapartida, algumas civilizações não ocidentais não separaram as informações fornecidas pela imagem, daquelas fornecidas pelos sistemas de escrita, como se pode observar na escrita ideogramática, claramente mais pictórica, de vários povos orientais:

(...) o ideograma é constituído de partes que sugerem uma relação entre si; é uma colagem onde cada elemento, trazendo ecos de sua forma original, contribui para a formação de um novo significado; não é uma somatória, é um processo de aglutinação. Talvez seja por isso que, enquanto expressão, extrapola o contexto linguístico e torna-se elemento plástico, linguagem visual. (MEDEIROS, 1996, p. 278).

Um sistema de escrita como o ideogramático supera o âmbito do estritamente linguístico e também se expressa em uma dimensão plástica, extrapolando as limitações impostas pelo pensamento histórico comum ao ocidente, que sempre separou os termos pela lógica binária de “ou uma coisa ou outra”. Na civilização oriental a escrita é “uma coisa e outra”, ou seja, ela é interseção e aglutinação entre visual e verbal. Roland Barthes parece confirmar esta percepção ao explicar que na civilização oriental “o que é traçado é o que está entre a escrita e a pintura” (BARTHES, 1990, p. 96), ou seja, o “traçado” é uma interseção entre pintura e escrita, logo,



pelo pensamento oriental, não há sentido em pensar a anteposição do texto sobre a imagem, já que um comunga com o outro.

Contudo, apesar da estruturação do pensamento ocidental, que não apenas separou texto e imagem mas também atribuiu menor valor à imagem, subordinando-a ao texto, houve toda uma grande evolução e expansão dos meios de produção e difusão das “superfícies” em conjunto com as “linhas”. O cartaz, a partir do século XIX, assim como as mudanças na arte do século XX, ao misturar os espaços do texto e da imagem produziu uma colisão entre essas duas mídias e modos de pensamento (linha/superfície e ler/ver). Para Flusser as “superfícies” não são apenas as imagens mas também os meios de sua difusão. O termo superfície tem por intuito destacar uma diferença estrutural na maneira como se vê uma imagem da maneira como se lê um texto, para o qual ele utiliza o termo linha.

### **2.1.2. Imagem polissêmica, palavra plural**

Apesar da adoção da linha como meio oficial de representação e estruturação do pensamento no ocidente, as superfícies (as imagens e seus meios de difusão) estão cada vez mais presentes no cotidiano, ganhando importância crescente. Espalham-se por todos os lugares, desde as telas de tv, cinema, computador e *smartphone* até os cartazes nas paredes das cidades. As superfícies propagam-se pela mídia impressa e eletrônica sob a forma de revistas, livros, panfletos, jornais e cartazes. Compõem a proposta pedagógica de enciclopédias, cartilhas, manuais, livros didáticos e apresentações multimídia. As superfícies expandem-se em grandes dimensões nos *outdoors* publicitários que margeiam o tráfego nas ruas das cidades e serializam-se em lambe-lambes que disputam espaço com os grafites nos muros destas mesmas cidades. As superfícies brilham nos dispositivos eletrônicos portáteis, em *displays* de cristal líquido nas vitrines, nos aeroportos, estações, salas de espera, *halls* de entrada, corredores de saída, plataformas de acesso, aviões, navios, ônibus, trens, elevadores etc. As superfícies ofuscam multidões em imensos painéis eletrônicos que se erguem em estádios e escalam as fachadas dos prédios (BORGES, 2011, p. 45).

Além dessa difusão cada vez maior das superfícies, propiciadoras de uma representação imagética e a-histórica, também houve uma ampliação das possibilidades plásticas de mani-

pulação visual dos textos e dos signos alfabéticos, fazendo surgir linguagens híbridas, impregnadas pelas misturas entre palavra e imagem. Um exemplo disso é a editoração eletrônica de textos e imagens em *softwares* gráficos. Nos cartazes, no tempo em que se utilizava a tipografia para compor as informações, as possibilidades técnicas de interação entre os tipos e as imagens eram muito limitadas (v. página 18), fazendo com que a delimitação entre a mancha de texto e as áreas reservadas às imagens fosse mais definida. Atualmente, a manipulação digital permite não apenas a justaposição entre textos e imagens, mas toda forma de variação dos textos, alterando seus tipos, dimensões e cores, combinando-os ou fundindo-os com os elementos pictóricos. Palavras e imagens invadem-se e misturam-se, fazendo com que a leitura passe de uma única possibilidade linear, ditada pela estrutura do texto, para tornar-se uma leitura circular, onde existe uma profusão de possíveis sentidos de leitura.

### **2.1.3. Ler e ver: modos distintos de viver, ver e estar no mundo**

As relações entre imagem e palavra permitirão, então, uma fusão entre ver e ler, modos distintos de agrupamento de informação – sendo que um envolve o minucioso exame visual da imagem e o outro a leitura das palavras –, fundindo a abertura de interpretação e liberdade de movimento mental e sensorial (típico dos elementos pictóricos: as superfícies) e o “confinamento” linear de uma rota pré-determinada, construída por uma fileira de letras a serem decifradas (típico dos elementos linguísticos: as “linhas”) (MORLEY, 2003).

Um dos elementos fundamentais na estética do cartaz é sua capacidade de agregar imagem e palavra, ou seja, de misturar os espaços da escrita e da pintura e, com isso, produzir uma colisão entre ver e ler. O cartaz é pensado como um recurso imagético/linguístico voltado para o público. “Apesar de possuir uma grande variedade de estilos a mensagem do cartaz deve ser apresentada de forma clara e instantânea: o espectador deve absorver seu conteúdo em questão de segundos.” (BORTULICCE, 2010, p. 320). Portanto, imagem e palavra devem se unir “de maneira entrelaçada, decantadas ou misturadas no domínio costumeiro uma da outra.” (MORLEY, 2003).

Não importa o período nem a relação entre imagem e palavra – predominância, subordinação ou mescla –, o que se nota a respeito das duas ao longo da história é sua constante presença como mediadoras gráficas de significado e a contaminação de uma pela outra. Para

entender melhor essa movimentação, propõe-se retomá-la, a partir do final do século XIX, quando as separações entre imagem e palavra na cultura ocidental, pelo menos no âmbito da arte, da literatura e das artes gráficas, começaram a ser postas em xeque.

#### **2.1.4. A reaproximação imagem/palavra a partir do final do século XIX nas artes gráficas e nas artes plásticas**

As transformações no emprego da palavra e suas novas possibilidades de relação com a imagem reaparecem no final do século XIX com as novas ideias de progresso, mobilidade, comunicação e modernidade. Juntamente com as mudanças do século XIX ocorreu o aparecimento do cartaz moderno, impulsionado pelo aprimoramento da litografia e de sua utilização na produção de peças gráficas, iniciada por Jules Chéret. Com isso, as cidades e seus signos, marcas e grafismos dos anúncios de rua passam a assumir um lugar de importância na arte do século seguinte (VENEROSO, 2006, p. 148).

O cartaz ganhou grande importância na França a partir do século XIX. As técnicas de impressão tiveram, nessa época, um aperfeiçoamento extraordinário não só em relação à letra mas também em relação à reprodução da imagem. O surgimento da litografia, em 1796, simplificou consideravelmente os procedimentos da gravura, possibilitando a impressão em cores, que antes não era possível (VENEROSO, 2006, p. 151), o que levou essa técnica a ser bastante utilizada em sua forma comercial.

Apesar da existência de diferenças entre a litografia industrial/comercial e a litografia artística, pode-se notar um diálogo entre ambas. Vários foram os artistas em atividade no final do século XIX e início do século XX que produziam tanto litografias artísticas quanto cartazes e ilustrações. Pode-se citar como exemplos, Édouard Manet, Toulouse-Lautrec e ainda Jules Chéret, muito conhecido pelos seus cartazes e que teve grande influência sobre o *Art-Nouveau*. Em 1888, Chéret começou a produzir em Paris, cartazes litográficos com sua própria prensa. (VENEROSO; *et al.* 2004, p. 65).

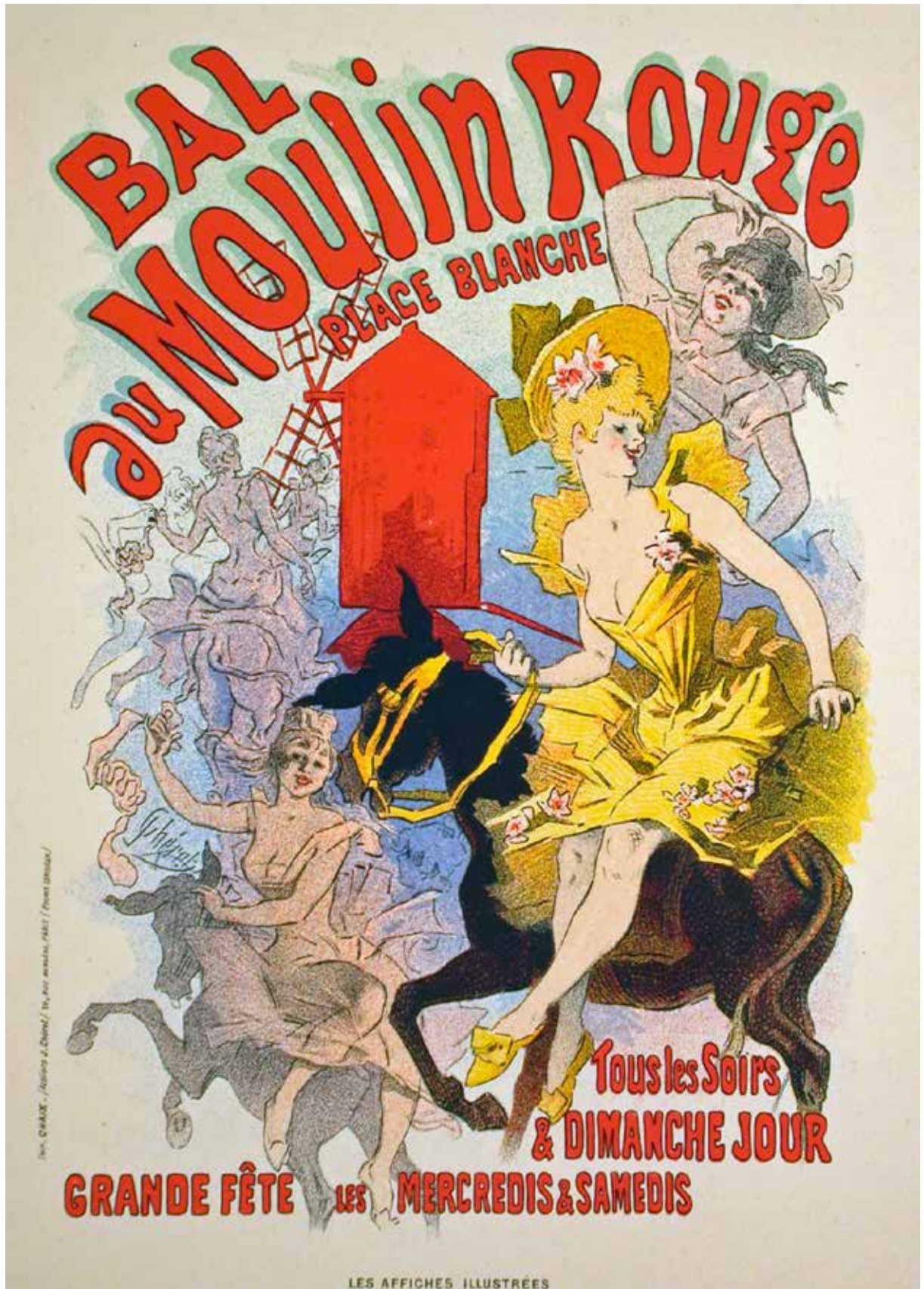


FIGURA 105  
Jules Chéret

*Bal du Moulin Rouge*, 1889

Coleção de Jim e Sue Wiechmann, Milwaukee Art Museum

Chéret desenhava diretamente sobre a pedra litográfica, devolvendo à litografia essa característica de meio direto de criação que ela já tinha possuído com Goya e outros artistas do começo do século. Desde então, a litografia tinha sido utilizada em geral simplesmente como um procedimento para reproduzir outras formas de expressão artística. Com Chéret ela recupera, portanto, sua autonomia como linguagem gráfica (BARNICOAT, 1973, p. 7-8).

Nota-se que letras e imagens têm participação ativa na composição dos cartazes dessa época. As letras, em geral, são desenhadas diretamente sobre a pedra litográfica, e ainda que, na maioria dos casos guardem estreita relação com as famílias de letras existentes, há um alto grau de criação e adaptação desses tipos de letras conhecidas, pelos desenhistas-litógrafos na criação das chamadas “letras-fantasia”. Algumas vezes eram desenhadas com a utilização de gabaritos e em outros casos eram desenhadas a mão (VENEROSO; *et al.* 2004, p. 66).

Esse diálogo entre o desenho da letra e o desenho das imagens está relacionado às possibilidades técnicas abertas pela litografia. Comparada à gravura em metal e à xilogravura, técnicas muito usadas para a realização de ilustrações, a litografia possui vantagens. Na xilogravura o desenho da letra era extremamente problemático, quando realizado junto à imagem, já que qualquer erro com a goiva significava a perda de toda a matriz. Na gravura em metal a impossibilidade do uso da letra junto à imagem era maior que na xilogravura, pela própria limitação da técnica. Com a invenção dos tipos móveis, o texto e a imagem tinham se desvinculado, passando a ser produzidos independentes um do outro. Por um lado houve um grande avanço na ilustração, que pode assim, desvinculada do texto, alcançar maiores formatos, ganhando autonomia. Já do ponto de vista das relações entre texto e imagem, notou-se que eles perderam o vínculo estreito que os unia.

No século XX, as palavras (a letra, o texto) irrompem no espaço do quadro, integradas ao discurso plástico, passando o texto a interferir no interior mesmo da imagem, funcionando também como imagem. Paul Klee, entre outros, seria um dos artistas a abolir a soberania do princípio que estabelece a distinção entre representação plástica e referência linguística:

ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo tela e folha, toalha e volume, quadriculado do caderno e cadastro da terra, história e mapa), a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Barcos, casa, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita. (Foucault, 1989 *apud* VENEROSO; *et al.*, 2004, p. 68).

Pode-se fazer um paralelo entre o que ocorreu nas artes plásticas, no início do século XX e o que ocorre nos cartazes, com o desenvolvimento da litografia. Também nesse caso nota-se a integração entre texto e imagem, que pode ser relacionada com a integração que existia nos manuscritos medievais, onde a letra, escrita a mão, era ela própria imagem, além de se relacionar estreitamente com as iluminuras. Assim, a volta da letra manuscrita retoma essa característica de “coisa desenhada”, à qual Michel Foucault se refere. (VENEROSO; *et al*, 2004, p. 68).

A reaproximação palavra/imagem, retomada na arte do século XX, pode ser vista como um dos resultados da quebra de fronteiras e da mescla de linguagens artísticas que ocorreram de maneira recorrente e não linear iniciados no final do século XIX e durante todo o século XX. Nesse processo de resgate de vínculos entre a palavra e a imagem, tiveram grande importância as experiências do poeta francês Stéphane Mallarmé e o trabalho pioneiro de Pablo Picasso e Georges Braque, com os *papiers collés* que inauguram uma forte tendência da arte contemporânea, incorporando na obra artística materiais não artísticos, letras, fragmentos retirados de jornais, partituras musicais, papéis de parede etc. (VENEROSO, 2012, p. 77).

Esses e outros artistas, seja no campo da literatura ou das artes plásticas, tiveram contato com a produção gráfica do final do século XIX, afetada pela rápida transformação dos processos, das linguagens e da proliferação de novas famílias tipográficas (VENEROSO, 2006, p. 148-149). Junto a isso, o encurtamento das distâncias pela comunicação e pelos transportes contribuiu para novas percepções das relações espaço/temporais naquela época. A colagem de fragmentos de letras, partituras, tíquetes e jornais, interagindo com outros elementos na obra de arte cubista, conferiram textura ao quadro por sua ênfase no aspecto formal e plástico. Mas também expressam uma preocupação de ordem contextual (VENEROSO, 2006, 152-156), pelo menos nos *papiers collés* de Picasso, já que é possível identificar certa seleção nos fragmentos de jornais empregados pelo artista no tocante aos temas das notícias. O condicionamento das letras ao plano acentuava o caráter de superfície da tela, rompendo com a pintura tradicionalmente ilusionista/representativa e suas profundidades fictícias, alçando esta arte uma dimensão gráfica, onde os signos verbais, arrancados de seu contexto funcional de comunicação, ganham autonomia enquanto uma realidade em si, permitindo-se serem perpassados por múltiplos e novos significados (VENEROSO, 2006, p. 150).

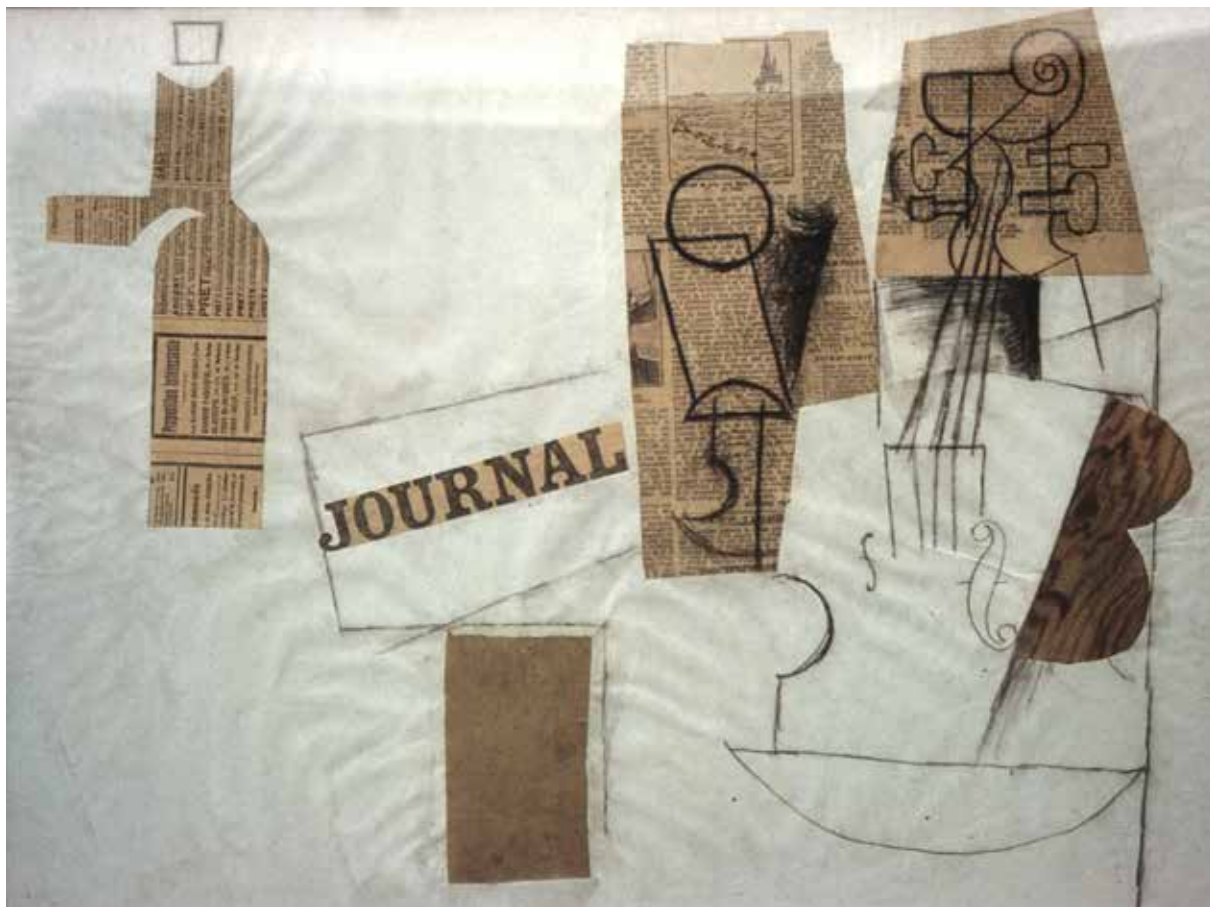


FIGURA 106  
 Pablo Picasso  
*Violino, vidro, jornal, garrafa*, 1896  
 Fonte: DAVID CARR-SMITH.

In: < [http://www.davidcarrsmith.co.uk/\\_D-WW\\_20C-ART+AD1.htm](http://www.davidcarrsmith.co.uk/_D-WW_20C-ART+AD1.htm) >  
 Acesso em: 7 set. 2016

Provavelmente, os experimentos gráficos do século XIX afetaram Picasso que, atraído por seu vigor visual e por suas qualidades plásticas, passou a incorporá-los em seus trabalhos. Dentro do espaço cubista, ele usa recursos tipográficos como elementos integrantes da composição. Com isso, ele restituiu às letras sua visualidade plástica: elas não estão ali para comunicar uma mensagem, pois têm um sentido de construção formal. Tudo isso, é claro, aliado ao espírito de pesquisa de Picasso, que mostra uma atitude não-convencional ao utilizar, em seus trabalhos, materiais pobres e sem o status “artístico”. O impacto dessa atitude foi tão grande, que este se tornou um procedimento usual na arte do século XX, surgindo de novo em movimentos como o Dadaísmo, a *Pop art* e até na arte contemporânea. (VENEROSO, 2006, p. 152).

FIGURA 107  
 Rafic Farah  
*30 Posters on environment and development*, 1992  
 Fonte: SACCHETTA, 2012,  
 p. 652

O uso de referências culturais se expande. Este cartaz é uma colagem composta por duas imagens contrastantes: na frente, um recorte da conhecida figura de um índio brasileiro com o arco retesado, feita por Rugendas. No fundo, páginas justaposta de uma lista telefônica, sugerindo uma multidão indistinta de alvos potencias da flecha prestes a ser lançada.



É importante aqui lembrar os experimentos gráficos que floresceram no século XIX e que deixaram sua marca não só nas artes visuais e gráficas, mas também na literatura. Vários artistas atuantes entre 1880 e 1920 tiveram uma ligação profissional com as artes gráficas, produzindo cartazes e desenhos de publicidade; entre eles, Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard e Aleksandr Rodchenko, parceiro do poeta Vladimir Maiakovski em vários projetos publicitários durante a década de 1920 (VENEROSO, 2006, p. 151). A letra é, então, o próprio desenho ou o motivador da imagem, como veremos no trabalho de Stéphane Mallarmé e de alguns artistas que, ao longo da história, fizeram referência ao poeta francês em seus trabalhos.



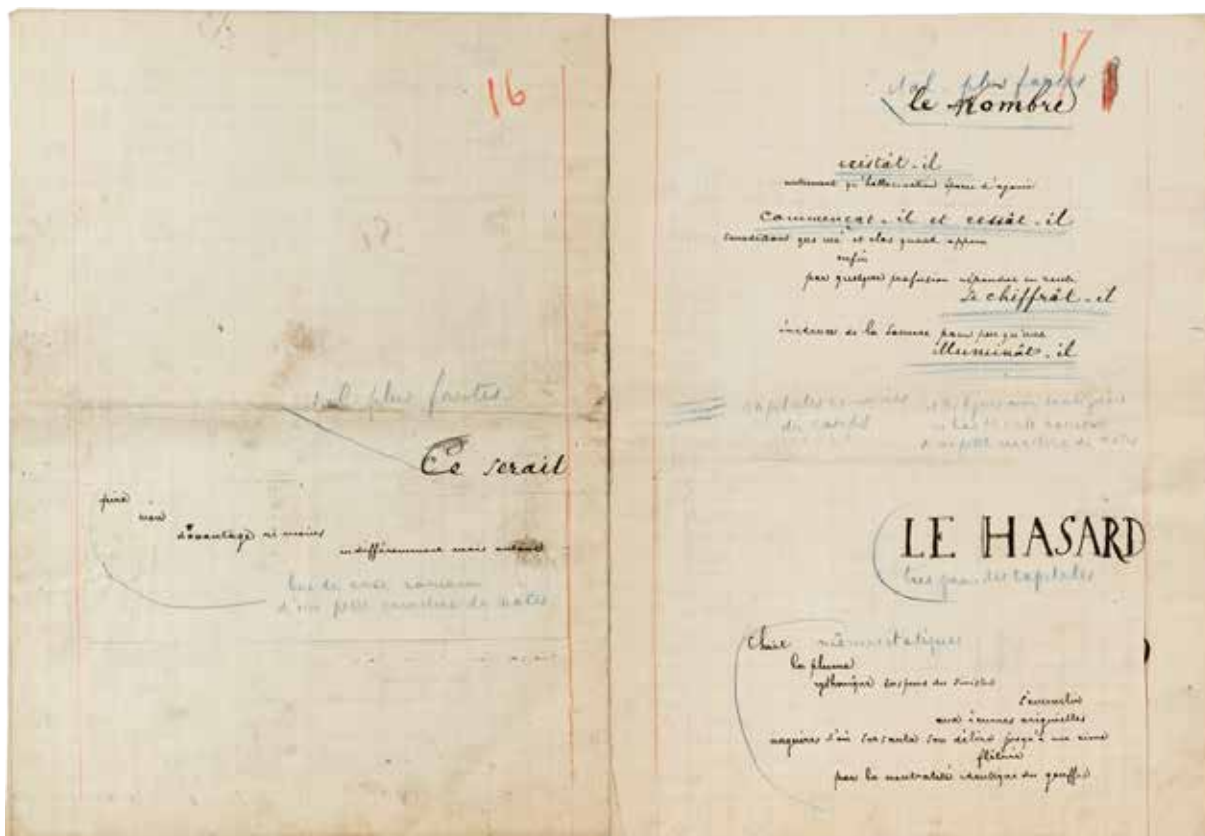


FIGURA 108  
Stéphane Mallarmé  
Estudo de leiaute do poema *Un coup de dés*  
Mallarmé, 1896  
Fonte: Wikipedia. In: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Un\\_Coup\\_de\\_Dés\\_Jamais\\_N%27Abolira\\_le\\_Hazard](https://pt.wikipedia.org/wiki/Un_Coup_de_Dés_Jamais_N%27Abolira_le_Hazard)>  
Acesso em: 18 nov. 2015

### 2.1.5. A visualidade da palavra em Mallarmé

O poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, de 1897, foi “considerado pela crítica como um dos primeiros textos da literatura ocidental que reatou os vínculos arcaicos entre palavra e imagem” (VENEROSO, 2012, p. 88). Mallarmé incorporou ao texto os espaços em branco de forma propositiva e dinâmica. Ele valorizou a visualidade da página dupla do livro, trabalhando-a de forma inovadora: grid espelhado, mancha de texto assimétrica e recuos, corpos, pesos e tipos variados. Mallarmé enfatiza não somente o “significado” do signo mas também o “significante”<sup>37</sup>, ou seja, a própria palavra e sua visualidade, dando plasticidade e dramaticidade ao espaço da página, que pode ser visto como um todo (página dupla) ou em duas partes, dividido pelo meio do livro (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1991).

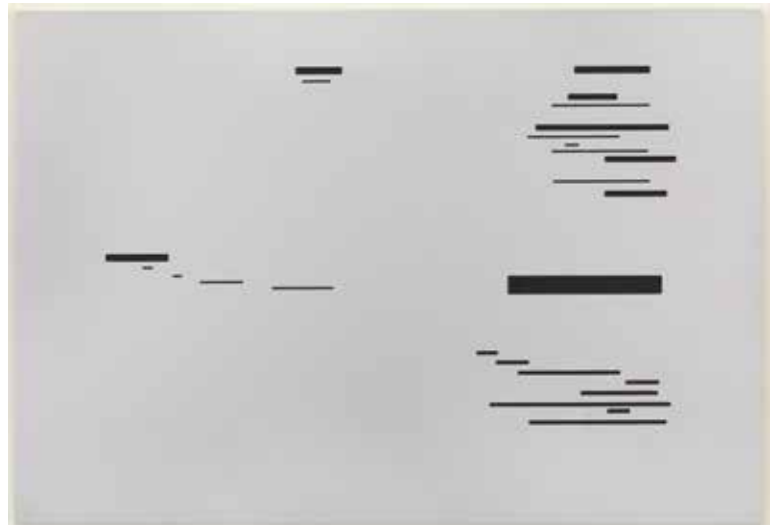
37 Segundo Barthes (1964) o signo é composto pelo significante (palavra escrita ou sonora), pelo significado (imagem psíquica) e pela significação (processo que une significante e significado).

FIGURA 109  
Stéphane Mallarmé  
*Un coup de dés*, 1897  
Fonte: Wikipedia  
In: <<http://theredlist.com/wiki-2-343-917-999-view-publishing-profile-mallarme-stephane.html>>  
Acesso em: 18 nov. 2015



Tempos depois, sob influência e em homenagem ao poeta Mallarmé, Marcel Broodthaers publicou em 1969 um trabalho homônimo ao de seu homenageado. Na concepção de sua edição, Broodthaers bloqueou as linhas de texto do trabalho original de Mallarmé com barras impressas em larguras e alturas correspondentes às linhas de texto do original, transformando-o em uma imagem abstrata do poema. O poema original de Mallarmé foi publicado em três edições diferentes, com diferentes tipos de papel. Broodthaers, inspirado nessas edições também criou três versões para sua obra: uma com papel translúcido, outra com um papel normal, e a terceira em placas de alumínio individuais.<sup>38</sup>

FIGURA 110  
Marcel Broodthaers  
*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969  
Fonte: MoMA  
In: <<http://www.moma.org/collection/works/146983>>  
Acesso em: 18 nov. 2015



<sup>38</sup> MOMA, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. In: <http://www.moma.org/collection/works/146983>>. Acesso em 14 nov. 2015.

Broodthaers “reduziu” *Un coup de dés* à sua estrutura.<sup>39</sup> Ele a resalta na obra e reconhece a própria atenção de Mallarmé ao aspecto visual, quase tátil, de diagramação e estruturação conceitual do poema (DRUCKER, 1995, p. 115).

Em 2008, Michalis Pichler publicou em Berlim um livro também intitulado *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. O trabalho é uma cópia final da edição do poema de Stéphane Mallarmé, mas com todas as linhas de texto cortadas/vazadas. Pichler conferiu profundidade à obra a partir de cortes a laser, o que queimou suavemente o papel marcando-o. O trabalho foi chamado de escultura/livro, remetendo diretamente à estruturação tipográfica de Mallarmé e à visualidade não mais planificada da obra de Broodthaers, já que as páginas ganharam profundidade por meio dos cortes.

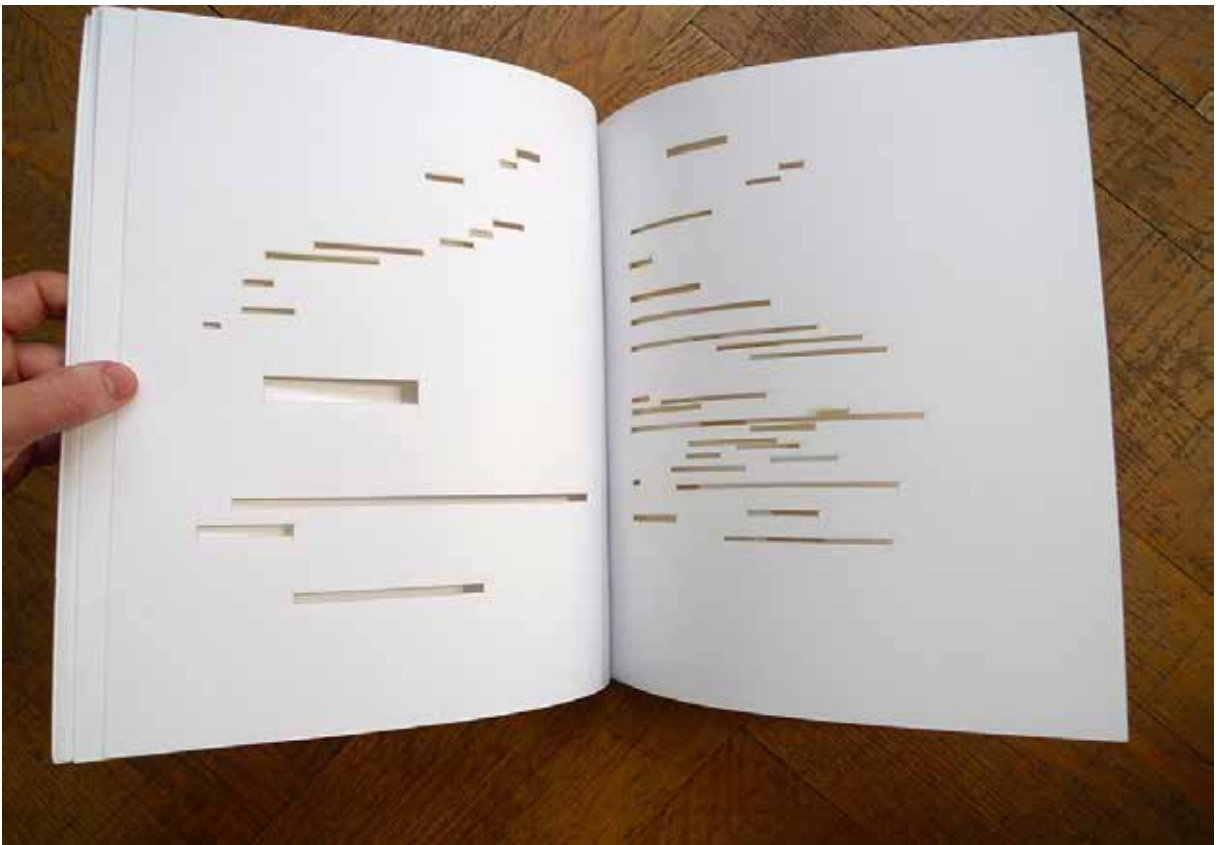


FIGURA 111  
 Michalis Pichler  
*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 2008  
 Fonte: Pichler  
 In: <<http://www.buypichler.com/coup.html>>  
 Acesso em: 18 nov. 2015

<sup>39</sup> Para analisar a obra de Mallarmé, Augusto de Campos difere a palavra “estrutura” de “organização”, que seria uma disposição “meramente linear e aditiva tradicional” (CAMPOS, 1964. P. 177 apud VENEROSO, 2012, p. 91), ao contrário do que é proposto pelo poeta francês.

Na capa tipográfica do livro de Mallarmé, além do nome do autor e do título da obra, há a palavra “POEMA” grafada no centro da página, indicando o que se encontrará no interior do livro. As capas de Marcel Broodthaers e Michalis Pichler seriam idênticas à de Mallarmé não fosse a troca dos nomes dos autores e, principalmente, a substituição da palavra “POEMA” por “IMAGEM” (Broodthaers) e “ESCULTURA” (Pichler).

FIGURA 112  
Marcel Broodthaers  
*Un coup de des jamais n'abolira le hasard*, capa  
do livro, 1969



FIGURA 113  
Michalis Pichler  
*Un coup de des jamais n'abolira le hasard*, capa  
do livro, 2008



Pichler também realizou essa mesma obra em versão musical, gravada em vídeo.<sup>40</sup> Uma sequência contínua das páginas de seu livro homônimo, dessa vez mais parecido com um vo-

<sup>40</sup> Ver em [https://www.youtube.com/watch?v=JkG\\_qAk7zxQ](https://www.youtube.com/watch?v=JkG_qAk7zxQ).

*lumen*<sup>41</sup>, foi fixada sobre um piano eletrônico para ser reproduzido em forma de música/sons. Isso retoma o processo de criação do poema original no qual “Mallarmé usou como referência a partitura musical; seu método de composição foi baseado nas técnicas da sinfonia e da polifonia, juntamente com o do simultaneísmo.” (VENEROSO, 2012, p. 90).

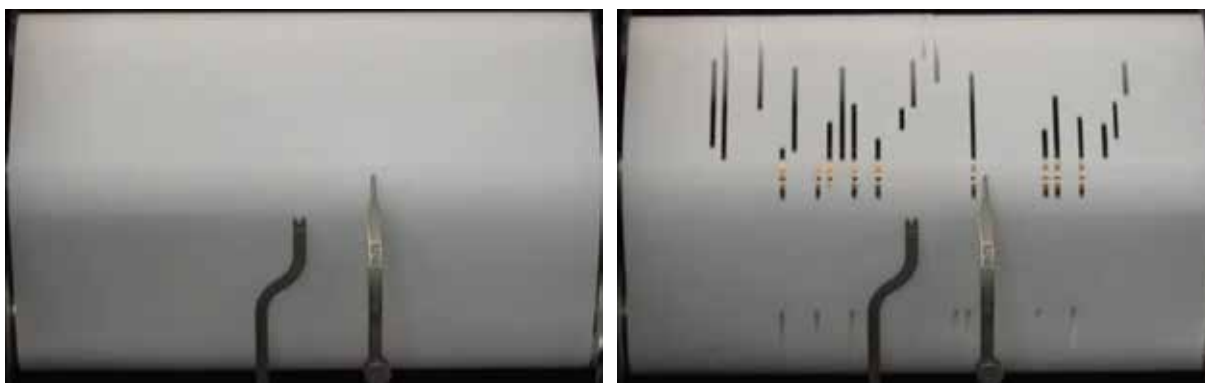


FIGURA 114  
 Michalis Pichler  
 Frames do vídeo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (musique), 2009  
 Fonte: YouTube  
 In: <[https://www.youtube.com/watch?v=JkG\\_qAk7zxQ](https://www.youtube.com/watch?v=JkG_qAk7zxQ)>  
 Acesso em: 18 nov. 2015

Esse diálogo entre as artes iniciada no século XX, a passagem de um modo artístico à outro, reestabelece o diálogo da escrita com a visualidade e reata, de certa maneira, antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas uma realidade dupla, dotada de uma parte visual. É nesse lugar limítrofe, nessa margem em que a escrita e as artes confluem, que se encontra um espaço privilegiado para se pensar as relações entre imagem e palavra. Esse cruzamento entre a arte e a escrita se dá, portanto, no século XX, através da apropriação de elementos textuais pela produção plástica e também por meio da apropriação de elementos plásticos pela produção textual (VENEROSO, 2012, p. 33).

É importante lembrar que a passagem de um modo de expressão artística a outro (do literário ao pictórico, ao escultural, ao musical etc., ou inversamente), como ocorre nas obras *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, é chamada de transposição intersemiótica. Para Júlio

---

41 Antigo formato do livro que consistia em um cilindro de papiro. O *volumen* era desenrolado conforme ia sendo lido, e o texto era escrito em colunas na maioria das vezes (e não no sentido do eixo cilíndrico, como se acredita), como foi feito na obra musical de Michalis Pichler.

Plaza ela “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro” (PLAZA, 1987).

Tanto nos cartazes quanto nos livros ilustrados e nos livros de artista a relação texto/imagem pode ser mais ou menos estreita, dependendo de alguns fatores: o grau de simbolicidade e iconicidade do texto;<sup>42</sup> o grau de separabilidade texto/imagem (o signo visual e o signo verbal pertencem a sistemas significantes diferentes e se deixam isolar um em relação ao outro); a autossuficiência de cada mídia (a coerência individual de um e de outro permanece intacta; e a forma de imbricação texto/imagem: transposição, justaposição, combinação ou fusão (HOEK, 2003, p. 185).

Vários tipos de relações entre palavra e imagem podem ser exploradas nos cartazes. Podemos encontrar a presença de apenas uma ou outra mídia, mas quando linha e superfície (palavra e imagem) são trabalhadas em conjunto, elas se apresentam nos cartazes de forma simultânea, podendo estar subordinadas uma à outra ou coexistindo de maneira mais próxima, compartilhando o mesmo espaço e estando entrelaçadas e misturadas uma no domínio da outra.

FIGURA 115  
François Caspar  
*Cartas de Elisabet Vogler a seu filho*, 2003  
Fonte: (BORGES, 2011, p. 47)



42 Simbolicidade: palavras e textos funcionam como elementos verbais, porém disfarçados em signos icônicos, por exemplo, as capitulares e a caligrafia. Iconicidade: palavras e textos perdem sua função verbal e ganham em plasticidade, sendo empregados um pouco à maneira das frutas de Arcimboldo, utilizadas na composição de seus retratos. (HOEK, 2006, p. 181-182).

Outro uso da palavra, muito comum nas artes a partir do século XX, como vimos em trabalhos de Picasso (v. páginas 106-108 deste capítulo), é que ela (a palavra/escritura) é mais do que apenas o objetivo de comunicar ideias, fatos ou fazer registros contábeis, mas o prazer de sua própria realização. Esta concepção, de que o ato de escrever pode ter uma finalidade de prazer em si, ultrapassa fechamentos objetivos, que a condicionam em sua função utilitária, para a compreender também como um fazer artístico (BORGES, 2011, p. 59).

Esta condição plástica e transcendental da escrita tem sua origem em comum com a imagem nas origens da humanidade. Também vai de encontro a um entendimento mais amplo sobre o que transformou o homem em sujeito consciente de si e leitor do mundo. Marie-Jose Mondzain, no livro *Homo Spectator* (2015), reconhece o “nascimento” do sujeito a partir das marcas de mãos feitas pelo homem nas cavernas. Esse mesmo sujeito que, a partir do olhar para essa imagem, irá se tornar o espectador do mundo, que por sua vez também (re)produzirá/(re)presentará o mundo que ele vê para outros sujeitos.

Se “a relação à escrita é a relação ao corpo”, como observa Barthes (1994/2000), escrever e pintar remetem ao gesto manual, ato físico, corporal, mas também à “prática infinita do sujeito” (BARTHES, 1994/2000, p. 64 *apud* ARBEX, 2006, p. 28), que inclui a prática criativa, literária ou artística. Pode-se dizer, então, que a imagem da mão nas cavernas é uma forma de *escritura* feita pelo homem há mais de 37 mil anos que se renova na atualidade nas marcas e nas imagens de mãos em obras e cartazes publicitários e de propaganda da atualidade.

FIGURA 116  
Marcas de mãos pintadas há mais de 37 mil anos.  
Gruta de El Castillo, Espanha.  
Fotografia: Pedro Saura  
Fonte: Arte e História  
In: <<http://arteehistoriaepci.blogspot.com.br/2012/06/descobertas-em-espanha-as-mais-antigas.html>>  
Acesso em: 27 abr. 2016

A gruta de El Castillo, na Espanha, tem a pintura rupestre mais antiga da Europa, com mais de 37 mil anos, citando recente teste que utiliza a técnica radio-métrica com urânio e tório.



Percebe-se, portanto, que escrita e imagem relacionam-se à constante preocupação do homem, desde seus primórdios, em registrar os fatos, narrar os acontecimentos, representar o mundo material e espiritual, sejam eles relacionados a acontecimentos do cotidiano, como as caçadas ou as “simples” marcas de *mãos* nas paredes das cavernas, ou de ordem mítica e religiosa, como se acredita nas pinturas rupestres das cavernas onde o homem viveu há milhares de anos. É o que veremos a seguir.



## 2.2. A IMAGEM DA MÃO COMO SÍMBOLO POÉTICO E POLÍTICO

A imagem da mão é um dos símbolos mais utilizados na arte gráfica de protesto. Ela pode ser encontrada em cartazes políticos da Revolução Russa, das Guerras Mundiais, das insurreições de 1968, das Ditaduras Militares e, mais recentemente, das Jornadas de Junho, em 2013. A imagem da mão como mediadora, no entanto, está presente desde a pré-história, passando pela era medieval (com as manículas desenhadas nos manuscritos) até que, a partir de 1914, em conjunto com a mídia cartaz, ganhou força e status de símbolo político.

A imagem da mão nas cavernas surgiu a partir de um gesto de aderência que se tornou sistema figural de representação do homem. Esse mesmo sujeito, que a partir do olhar para essa imagem, irá se tornar o espectador do mundo, que por sua vez também (re)produzirá/(re)presentará o mundo que ele vê para outros sujeitos. A mão, a partir de um gesto de aproximação e distanciamento, produziu uma imagem do homem para o homem, tornando-o espectador de si, do outro e do mundo. Essa imagem revelou o homem como sujeito e ao mesmo tempo como objeto. A partir dela o homem instituiu o olhar para si, para o outro e para o mundo.

FIGURA 117

*Caverna das mãos*

Fonte: Wikipédia

In: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Cueva\\_de\\_las\\_Manos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_las_Manos)>

Acesso em: 4 maio 2016

A Cova das Mãos ou *Cueva de las Manos* é uma caverna localizada na Argentina. A caverna situa-se no vale do rio Pinturas, na Patagônia. É famosa pelas pinturas de mãos feitas por indígenas locais (provavelmente os antepassados dos Tehuelche) há 9000 anos.



Outrora, homens faziam marcas de mãos nas cavernas com pigmentos de extratos minerais borrifados pela boca com o auxílio de tubos, utilizando a mão como uma espécie de molde (estêncil). Hoje, alguns fazem o mesmo gesto com as mãos sujas de tinta para marcá

-las em telas e cartazes, o “que faz do contato um resultado visual; um gesto de aderência, de segurar ou de prensão, que se torna sistema figural, e até mesmo produção de semelhanças” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 44). É o homem, desde a pré-história, assimilando-se a si mesmo, representando-se por meio da imagem.



FIGURA 118  
Jasper Johns  
*Skin with O'Hara Poem*, 1963-1965  
Fonte: Courtesy Walker Art Center  
In: <<http://www.walkerart.org/collections/artworks/skin-with-ohara-poem>>  
Acesso em: 27 abr. 2016

FIGURA 119 →  
J. Allen St. John  
*The Hun - His Mark: Blot it Out*, 1918  
Fonte: History Gallery  
In: <<http://www.shipofstate.com/worldwar1/BlotItOut.htm>>  
Acesso em: 27 abr. 2016

Este cartaz tem a imagem de uma marca de mão alemã sangrenta e a mensagem de que ela pode ser apagada se você comprar bônus de liberdade.

Desde que começou a viver em sociedade o homem sentiu a necessidade de comunicar-se, fosse para alertar sobre alguma coisa, expressar sua cultura ou sentimento. A imagem da mão na arte gráfica de resistência é um dos símbolos mais utilizados e que incluem o punho cerrado ou punho erguido, o punho fechado com dois dedos erguidos em “V”, o punho que segura uma ferramenta ou um símbolo, as mãos unidas/entrelaçadas e a mão espalmada.



*The Hun - his Mark*  
**Blot it Out**  
with  
**LIBERTY  
BONDS**

Os primeiros exemplos de imagens de mão no cartaz político podem ser encontrados a partir de 1917. Essas imagens foram muito utilizadas em cartazes políticos nas Guerras Mundiais, na Revolução Russa, nos protestos de Maio de 68 (França), nas Ditaduras Militares, nas Jornadas de Junho etc. Mas antes de analisarmos esses momentos de conflitos políticos façamos algumas considerações da imagem da mão nas artes gráficas que inicia-se na pré-história.

### **2.2.1. O homem como expectador de si, do outro e do mundo**

No livro *Homo Spectator*, Marie-Jose Mondzain (2015) reconhece o “nascimento” do sujeito a partir das marcas de mãos feitas pelo homem nas cavernas. Esse mesmo sujeito que, a partir do olhar para essa imagem, irá se tornar o espectador do mundo, que por sua vez também (re)produzirá/(re)presentará o mundo que ele vê para outros sujeitos. O surgimento do homem como expectador, a partir da marca produzida por sua mão, traz em si sua imortalidade, já que agora ele se sabe mortal. [...] “com a figuração do homem [...], o homem pela primeira vez nasce de sua obra, mas [...] sente-se, também, gravemente ameaçado por ela e talvez já atingido de morte.” (DIDI-HUBERMAN, 1997). Essa imagem surge de um gesto e desempenha um papel: o de possibilidade de relação do homem com o mundo visível, que não é apenas o mundo externo, mas o eu mesmo. Essa relação se dá pelo olhar. Ela é o próprio olhar e a partir desse jogo entre o gesto, a imagem, o olhar, o sujeito e o mundo visível podemos fazer as seguintes relações/reflexões:

1. A imagem como dispositivo
2. O homem como sujeito e objeto
3. O olhar como relação
4. O gesto como ideia/pensamento

#### **2.2.1.1. A imagem como dispositivo**

A marca da mão nas cavernas é talvez um dos mais antigos *dispositivos* que, há mais de 37.000 anos, o homem consciente ou inconscientemente produziu (deixou-se capturar). Lembremos que *dispositivo* é “qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as

opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2009, p. 40). A imagem da mão nas cavernas afirma o homem enquanto sujeito, torna-o visível para si e para o outro, atestando seu pertencimento a um determinado tempo e espaço, tempo finito e infinito, e coloca-o definitivamente como espectador de si, do outro e do mundo. Essa imagem surpreende-nos porque recebemos dela toda a força de um sinal destinado ao nosso olhar. Ela fala-nos porque fala de nós. A parede da caverna é o espelho do homem, mas um espelho não especular, e essa mão é o primeiro autorretrato não-especular de homem, o retrato manual do homem (MONDZAIN, 2015, p. 40). É a história da imagem do homem feita pela própria mão do homem. Na gruta ele cria seu horizonte e se dá à luz ao estender a mão para uma alteridade irreduzível e revigorante, o seu próprio eu (MONDZAIN, 2015, p. 34-35). É a imagem, desde a pré-história, atuando como *dispositivo* de captura e controle do homem.

#### 2.2.1.2. O homem como sujeito

Ainda segundo Agamben, temos duas grandes classes: os seres viventes e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os *sujeitos*. “Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos.” (AGAMBEN, 2009, p. 41). A imagem da mão na gruta (como *dispositivo*), portanto, funda no homem a autoridade do visível com base em seus próprios gestos. É a imagem da mão produzida por um gesto que abre a possibilidade de relação do homem com o mundo visível, o mundo visível que não é apenas o mundo externo, mas o eu mesmo.

A paleontologia descobre o homem no momento em que este se faz ver, ao dar a ver aquilo que ele “quis” mostrar-nos. O nascimento de seu olhar está endereçado ao nosso. Só sabemos alguma coisa deste remoto antepassado porque ele deixou marcas, que levaram a reflexão do homem para si mesmo e para o outro enquanto sujeito produtor de imagens de si.

A imagem não pertence somente ao mundo dos objetos, assim, a relação do sujeito com sua imagem não é uma relação de posse, mas de desapropriação. “O braço estendido, a mão posta na parede não é uma questão de fuga nem de maior aproximação, mas de *manter-se* à distância.” (MONDZAIN, 2015, p. 38). Portanto, a apreensão de si “remete por essência a uma captação fundamental do outro, na qual este já não irá se revelar a mim como objeto, e sim

como ‘presença em pessoa.’” (SARTRE, 2011, p. 327). Contudo, esse homem representado por sua própria mão nunca é apenas sujeito, “não é menos ‘objetivo’ do que uma pedra ou uma ponte.” (ARENDT, 2000, p. 17). Ele é capaz tanto de ver como de ser visto, ouvir e ser ouvido, tocar e ser tocado, ele nunca é apenas sujeito. “Os seres vivos (...) nunca estão apenas no mundo, eles são do mundo. E isso precisamente porque são sujeitos e objetos – percebendo e sendo percebidos – ao mesmo tempo.” (ARENDT, 2000, p. 17).

### 2.2.1.3. O olhar como relação

O olhar pode ser considerado como a ação de quem se põe em busca de informações e significações (BOSI, 1988, p. 66). Para Sartre “perceber é olhar, e captar um olhar não é apreender um objeto no mundo, mas tomar consciência de ser visto [...]” (SARTRE, 2003, p. 333). Para ele não há separação entre o eu e o outro no momento em que um toma consciência do outro, pois a visão do outro vai acender no eu a luz de alerta, sendo captado como um objeto estranho ao eu, e daí começa um reconhecimento prévio das intenções que o outro tem sobre mim. Isto é, depois do impacto de ser percebido no outro, deixo de ser eu e começo a existir perante o outro e o mundo. Segundo BOSI,

o olhar é o que, desde sempre, exprime e reconhece forças e estados internos, tanto no próprio sujeito, que deste modo se revela, quanto no outro, com o qual o sujeito entretém uma relação *compreensiva*. A percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais prenhe de significações. O olhar não seria apenas comparável à luz que entra e sai pelas pupilas como sensação e impressão, mas teria também propriedades dinâmicas de *energia* e *calor* graças ao seu enraizamento nos afetos e na vontade. O olhar não é só clarividente, é também desejoso, apaixonado. (BOSI, 1988, p. 77).

Perante a imagem não há como sair ileso depois de ver e ser visto/percebido. É irremediável. É impossível negar esta realidade vivida, da qual não se pode fugir ou escapar. A imagem está diante de nós como um *objeto* disforme, mas que aos poucos toma forma e mostra sua dura e crua face: a de revelar-nos a nós mesmos. Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de cuidar, zelar, guardar, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: “olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto. No italiano *guardare* e no francês *regarder* se traduzem precisamente por

‘olhar’.” (BOSI, 1988, p. 78). *Contemplar* é olhar religiosamente (*con-templum*). *Considerar* é olhar com maravilhar (*con-sidus*). *Respeitar* é olhar para trás ou olhar de novo (*re-spicio*). *Admirar* é olhar com encanto (*ad-mirar*). “É justamente esse olhar expressivo, esse olhar linguagem, plantado no corpo, que, casando mente e coração, olhos e mãos, tornou possível o gesto da arte.” (BOSSI, 1988, p. 81).

Os primeiros homens inventaram a imagem feita pela mão do homem, a imagem do homem como expectador da obra de suas mãos, o expectador das mãos do homem que traz à existência o olhar de si mesmo. O homem provoca, assim, o surgimento de seu olhar para o mundo e do olhar do mundo para ele.

#### 2.2.1.4. O gesto como ideia/pensamento

Segundo Luiz Câmara Cascudo, os gestos das mãos, a manelagem, “pertencem à classe dos gestos universais e milenários, sendo indispensáveis para a complementação da imagem. Diz-se que o homem do povo com as mãos arrancadas fica mudo.” (CASCUDO, 1987, p. 20).

O gesto é o tradutor da ideia e a primeira linguagem humana. O gesto é anterior à palavra. Dedos e braços falaram milênios antes da voz [...] A mímica não é complementar, mas uma provocação ao exercício da oralidade. Sem gesto, a palavra é precária e pobre. (CASCUDO, 1987, p. 9-10).

A marca da mão nas cavernas atesta nosso pertencimento ao mundo visível: a imagem como índice e símbolo. A instituição do primeiro olhar a partir de um gesto que deixa sua marca por meio de uma matriz corporal: a mão.

A mão, a partir de um gesto de aproximação e distanciamento, produziu uma imagem do homem para o homem, tornando-o expectador de si, do outro e do mundo. Essa imagem revelou o homem como *sujeito* e ao mesmo tempo como *objeto*. A partir dela o homem instituiu o olhar para si, para o outro e para o mundo e, desde então, a imagem da mão passou a ser utilizada nas artes gráficas com os mais variados objetivos e significados, com destaque especial nesta pesquisa à sua função política.

### 2.2.2. A imagem da mãos nas artes gráficas

É interessante notar que a imagem da mão, além de aparecer em obras de artistas modernos e contemporâneos (v. figura 133, página 118), também foi de grande utilidade nos manuscritos medievais, sendo nomeada de *maniculae* (traduzido do latim como *mãozinha*). O símbolo tem origem na tradição dos escribas do período medieval e renascentista, aparecendo na margem dos manuscritos para apontar correções ou notas, por parte dos escribas, ou para indicar um trecho que era importante, por parte dos leitores (MENNA, 2013).

FIGURA 120  
Walters Ms.  
*Psalter-hours*, séc. XIII  
Acervo do Walters Art Museum.  
Fonte: LUOTIN, 2006, p. 64

Um monge escala a lateral da página para substituir um trecho incorreto pela linha corrigida da margem inferior.



FIGURA 121  
Walters Ms.  
*Psalter-hours* (detalhe), séc. XIII  
Acervo do Walters Art Museum.  
Fonte: LUOTIN, 2006, p. 64

Detalhe do monge e sua grande mão indicando o local onde o texto deve ser substituído por outro grafado no rodapé da página.





Inicialmente a *manicula* não apareceu isolada, ela fazia parte do corpo de um personagem, normalmente um monge, que era desenhado na margem do manuscrito. Esse monge indicava com a mão/*manicula* um trecho que deveria ser substituído por outro grafado na margem inferior ou para indicar uma nota explicativa. Somente com sua simplificação ela aproximou-se da que conhecemos hoje. Essas marcas também são chamadas de punho, indicador ou mão apontando.

FIGURA 122  
Manicula de Mathias van der Goes, 1487-1490  
Fonte: Echoes from the vault  
In: <<https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2011/12/21/look-at-this-lovely-15th-century-manicula/>>  
Acesso em: 29 abr. 2016



FIGURA 123  
*Manicula*  
Manicula tipográfica digitalizada.  
Fonte: Open Clipart  
In: <<https://openclipart.org/detail/181616/pointing-hand>>  
Acesso em: 29 abr. 2016



Com a invenção da prensa de tipos móveis a manicula não desapareceu, ela transformou-se em um sinal tipográfico que dava ênfase e prioridade a algum texto. Não se desenha mais as maniculas para salientar uma parte importante de um livro. Hoje nós sublinhamos ou destacamos com marcador de texto ou, às vezes, com uma seta. Na época da tipografia as maniculas eram bastante utilizadas em cartazes tipográficos para dar destaque e chamar a atenção do leitor para um texto específico (v. figura 4, página 18). Hoje podemos encontrá-la em trabalhos de designers e artistas gráficos que fazem desse sinal/símbolo um excelente recurso para a composição de leiautes. Sua presença é bastante considerável quando observamos os

cartazes políticos dos mais variados conflitos existentes desde a primeira guerra mundial. Vejamos alguns casos em que a imagem da mão faz-se símbolo político.

### **2.2.3. O cartaz político e a imagem da mão**

Com o início do uso do cartaz com funções políticas, os recursos gráficos, até então utilizados para a publicidade, passaram a ser adaptados para a propaganda ideológica e política. Nesse contexto, a imagem da mão atendeu perfeitamente às necessidades da propaganda de guerra como um dos símbolos mais utilizados na arte gráfica de resistência com o objetivo e exortar os cidadãos no esforço da guerra ou da revolução. Luiz da Camara Cascudo, em seu livro *História dos nossos gestos*, descreve alguns desses gestos da mão:

1. Punho cerrado: Decisão. Energia. O gesto repetido e maquinal denuncia estafa, esgotamento nervoso, stress, tensão. (CASCUDO, 1987, p. 174).
2. Mão fechada, murro feito: Autoridade. Intimidação. Ameaça. A mão que se contrai é força em potencial. O punho cerrado era atributo das divindades supremas, ostentando cetro, lança, espada, insígnias. O murro, pancada de mão fechada, sempre constituiu golpe de luta. (CASCUDO, 1987, p. 84).
3. Mãos ao alto!: Atitude de rendição, renúncia a luta, exibindo as mãos desarmadas. (CASCUDO, 1987, p. 112).
4. Mostrar a palma da mão: É a maneira mais popular de saudar e corresponder aos aplausos. As palmas das mãos voltada para fora foram uma das mais antigas atitudes de súplica. Era a forma de orar aos Deuses e de implorar aos soberanos. Mãos nuas, desarmadas, puras de intenção agressiva. Sou eu! Estou aqui, sem armas, entregue ao vosso poder! O braço estendido e a palma voltada para o público é a saudação que se tornou comum no nazismo e no fascismo. (CASCUDO, 1987, p. 160-161).

Nas Guerras Mundiais e na Revolução Russa a mão sempre foi parte de algo que segura uma ferramenta ou outro símbolo, parte de um braço ou uma figura humana, ou parte de uma ação (esmagamento etc.).

FIGURA 124  
Dmitry Moor  
*Você já se alistou no exército?*, 1920.

Imagem de um soldado do Exército Vermelho (mão apontando para o leitor) com fumaça negra subindo das chaminés de fábricas em segundo plano. Questiona o trabalhador russo sobre sua contribuição para a defesa da Revolução de Outubro. O cartaz assumiu um papel muito importante durante a Revolução de Outubro e a subsequente Guerra Civil.



FIGURA 125  
Jean Carlu  
*A resposta de América! Produção*,  
1942



FIGURA 126  
Roy Schatt  
*Scrap*, 1942.

Fonte: American Photoarchive  
In: <<http://americanphotoarchive.photoshelter.com/image/10000EwUxhUrgyNA>>.  
Acesso em: 29 abr. 2016

Esta imagem foi criada em nome do Departamento de Agricultura dos Estados Unidos para beneficiar o esforço militar durante a Segunda Guerra Mundial. A imagem de uma mão em ação de esmagamento surge ao fundo de uma fazenda.



A partir de 1968, com a Nova Esquerda, um novo tratamento foi dado para a imagem da mão. Essa “nova mão” destacou-se por sua simplicidade aproveitando do significado popularmente entendido de rebelião e militância passado pelo punho cerrado.

FIGURA 127  
Michael Rossman  
*Pare o Projeto da Semana “Oakland Seven”*, 1968  
Fonte: Docs Populi  
In: <<http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html>>  
Acesso em 18 abr. 2015



FIGURA 128  
Michael Rossman  
*Stop the Draft*, 1967

Fonte: Docs Populi  
In: <<http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html>>  
Acesso em 18 abr. 2015

O cartaz de 68 protestava contra a detenção do "Oakland Seven". Este cartaz foi adaptado de outro feito anteriormente que utilizou uma grande figura, empunhando um punho.

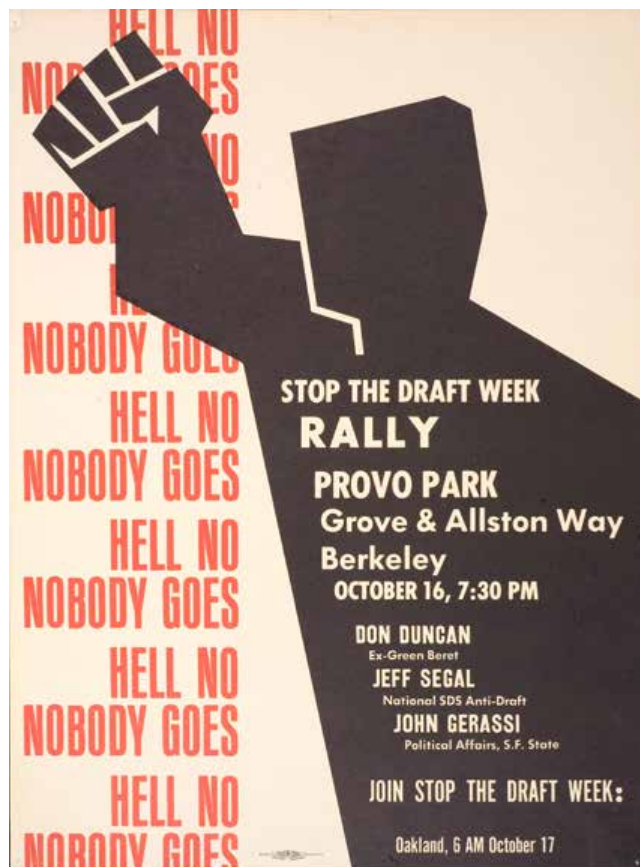
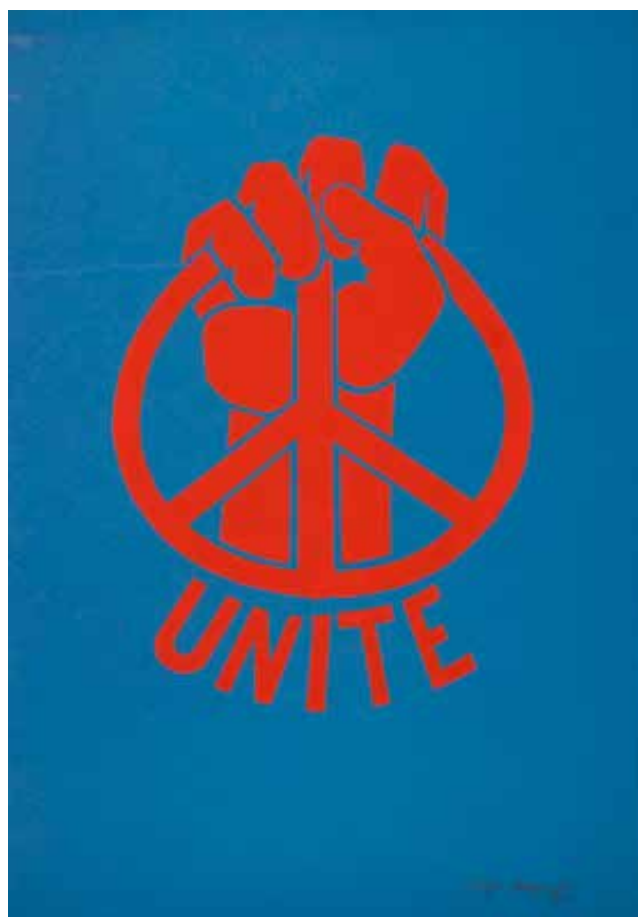


FIGURA 129  
Wayne "Wally" Zampa  
*Unir*, 1970

Fonte: Docs Populi  
In: <<http://www.docspopuli.org/articles/Fist-Peace.html>>  
Acesso em 18 abr. 2015



Durante a revolta estudantil em Paris, em maio de 1968, os cartazes eram produzidos no *Atelier Populaire* pelos estudantes da *École des Beaux-Arts*. A principal técnica utilizada por eles era a serigrafia, um processo econômico e de compactação gráfica. Os slogans eram inspirados nos desafiantes gritos de guerra usados pelos estudantes ao enfrentar a polícia nas ruas e a simplicidade gráfica exigida pela técnica foi mais um motivo para que a imagem da mão, pintada em silhueta, fosse muito utilizada nesses cartazes para questionar o governo e a sociedade de consumo. Muitos cartazes tornaram-se ícones do design político.

FIGURA 130  
Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts  
*Pouvoir populaire oui*, 1968  
Fonte: LibCom

In: < <https://libcom.org/gallery/paris-68-posters> >  
Acesso em: 18 abr. 2015



FIGURA 131  
Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts  
*Halte a l'expulsion de nos camarades étrangers*, 1968  
Fonte: LibCom

In: < <https://libcom.org/gallery/paris-68-posters> >  
Acesso em: 18 abr. 2015

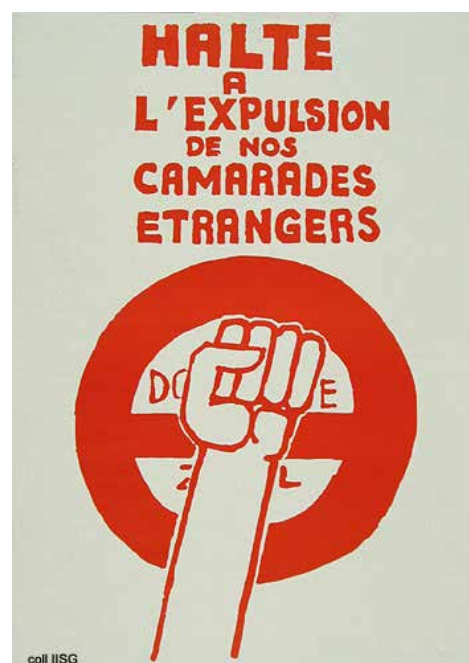


FIGURA 132  
 Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts  
*A luta continua*, 1968  
 Fonte: LibCom

In: <<https://libcom.org/gallery/paris-68-posters>>  
 Acesso em: 18 abr. 2015



FIGURA 133  
 Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts  
*Les cadences accelerent le chomage aussi*, 1968  
 Fonte: LibCom

In: <<https://libcom.org/gallery/paris-68-posters>>  
 Acesso em: 18 abr. 2015



Durante a Ditadura Militar no Brasil a imagem da mão mais uma vez fez parte de uma narrativa visual instigante de resistência contra o regime autoritário. Inúmeros cartazes apostaram na imagem da mão como símbolo de resistência, apoio e solidariedade articulada ente os anos 1960-1980 para enfrentar os militares e denunciar as violações de Direitos Humanos no Brasil e na América Latina. (SACCHETTA, 2012, p. 10).

FIGURA 134

JPCB

*O povo brasileiro vencerá*, 1970 c.

Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 59

Cartazes que viraram cartões postais.

Enviado de fora do país em apoio a organizações brasileiras contra a censura. Enviado aos Generais e Ministros clamando por justiça. Distribuídos nas saídas das escolas para serem enviados a presos político.

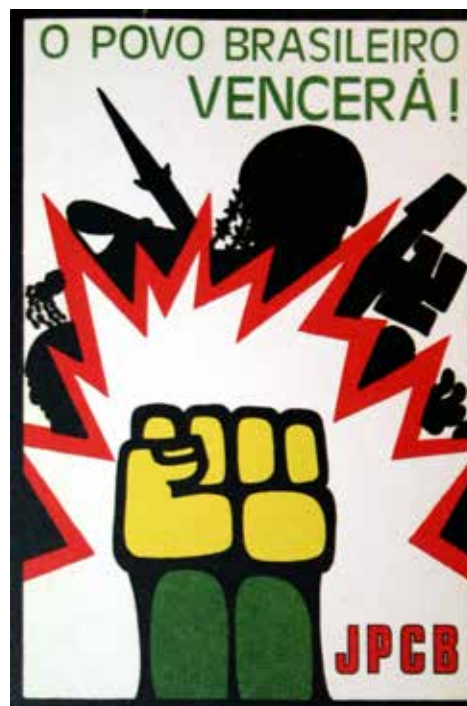


FIGURA 135

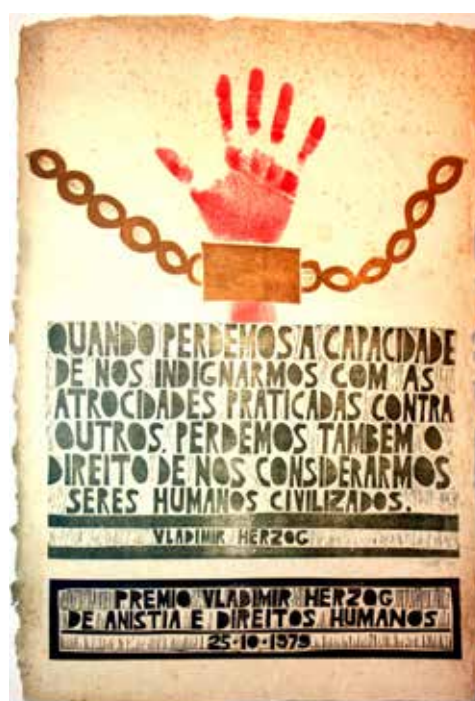
Otávio Roth

*Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos*, 1979

Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 131

Os jornalistas também lutaram no processo para a conquista da democracia. Alguns pagaram com a vida, como o jornalista Vladimir Herzog, morto sob tortura no DOI-COCI paulista em 1975, sendo transformado posteriormente em patrono de um prêmio de Direitos Humanos, lançado em 1979. A imagem da mão foi um dos principais ícones da militância política nos cartazes da ditadura militar, junto com a pomba, a grade das prisões, a mão acorrentada e o retrato dos líderes revolucionários.

O uso criativo dos clichês visuais é de extrema importância. Eles são códigos capazes de remeter de imediato a uma rede de referências simbólicas







Mais recentemente, com as Jornadas de Junho em 2013, outra vez a imagem da mão foi explorada no cartaz das mais variadas maneiras. Vários conjuntos de cartazes traziam a marca da mão como símbolo de força, resistência e união. Em conjunto com os símbolos nacionais a imagem da mão foi um dos mais explorados nos cartazes das Jornadas de Junho. Todos os grupos de cartazes identificados nesta dissertação trouxeram a marca da mão (cartazes de rua, lambe-lambes, cartazes profissionais e cartazes digitais), desde as toscas cartolinas empunhadas pelos manifestantes durante os atos, até os cartazes produzidos por profissionais do design e das artes gráficas que foram distribuídos por todo o país.

FIGURA 139  
 Autor desconhecido  
*Cansei de ser manipulado*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 25



FIGURA 140  
 Wil Mineto  
*Verás que um filho teu não foge à luta*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 109



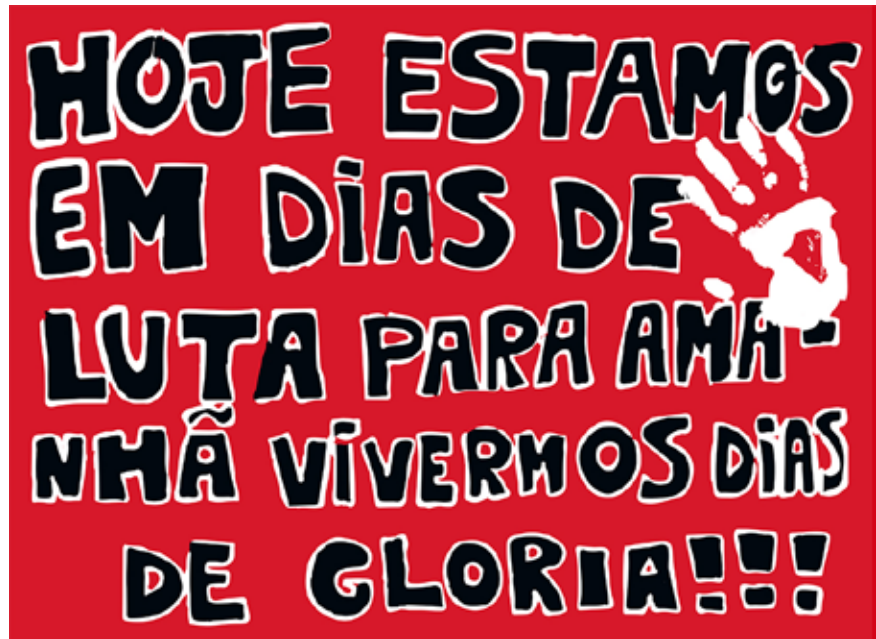
FIGURA 141  
 Autor desconhecido, Coleção Gráfica Meli-Melo  
*Que o \$...*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 101



FIGURA 142  
 Anual Design, Coleção Gráfica Meli-Melo  
*Nós somos a cidade*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 77



FIGURA 143  
 Autor desconhecido, Coleção  
 Gráfica Meli-Melo  
*Hoje estamos...*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 15



As ruas das cidades brasileiras se abriam para acolher corações, mentes, sonhos, desejos, demandas, utopias, críticas, deboches, ironias, senso de humor e insatisfação, como no cartaz que dizia, “Cansei de ser manipulado”, com a imagem da mão com o dedo médio em riste ocupando quase que toda a superfície do cartaz. E naquele que afirmava, “Verás que um filho teu não foge à luta”, confluindo símbolos nacionais e um punho cerrado segurando uma flor, mostrando determinação e participação pacífica. Ou aquele que criticava o capitalismo com os dizeres “Que o dinheiro nunca compre sua postura”, incluindo a imagem do punho que aponta (manicula). Ou outro ainda que tomava para si e para o coletivo o pertencimento da cidade com várias mãos grafadas no cartaz, como na Caverna das Mãos, na Argentina (v. figura 117, p. 159), clamando “Nós somos a cidade”.

O apêndice desta pesquisa, intitulado Coletivo Jornadas de junho, trás uma coleção com cartazes das Jornadas de Junho, diversos deles incluindo a imagem da mão. Essa publicação, organizada por mim em 2015, será aproximada de *Ink & Blood: 1968-2009*, de Abraham Cruzvillegas, para mostrar como os cartazes políticos podem nos contar algo de nossas histórias e de nossas relações sociais, políticas e culturais.

## **2.3. O CARTAZ POLÍTICO NAS OBRAS *INK & BLOOD* E COLETIVO JORNADAS DE JUNHO**

Como vimos, o diálogo e o cruzamento de linguagens é uma das marcas da arte contemporânea a partir do final do século XIX e continuam intensos até os dias de hoje. As fronteiras dessas linguagens estão cada vez mais permeáveis, podendo ser percebidas nas inúmeras formas de relações entre as várias mídias.

A relação intermediária, desde o período moderno, “também passou a significar mais que a fusão do visual e do verbal em uma superfície bidimensional. Nos meios de comunicação de massa e na arte houve um forte impulso para estender as noções intermediárias” (MORLEY, 2003) e isso ocorreu por meio da ruptura das fronteiras entre as várias mídias. É isso o que ocorre nas publicações *Ink & Blood*, de Abraham Cruzvillegas e *Coletivo Jornadas de Junho*, realizada por mim em 2015. Além das relações entre imagem e palavra, ambas mesclam, cada uma a seu modo, o cartaz político e o livro ilustrado, produzindo, assim, uma mídia híbrida, que será aqui chamada de livro/cartaz.<sup>43</sup>

### **2.3.1. *Ink & Blood*: 1968-2009**

*Ink & Blood*: 1968-2009, de Abraham Cruzvillegas, integra a Coleção Especial de Livros de Artista<sup>44</sup> da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais. Com edição de 250 exemplares a obra é uma caixa de papelão (24 x 32 x 3 cm) que contém 41 folhas avulsas impressas em serigrafia, em sua maioria cartazes, com imagens de movimentos revolucionários e revoltas sociais da América Latina entre 1968 e 2009. Os cartazes foram impressos em diferentes formatos e qualidades de papel, reproduzindo o ambiente econômico da produção e remetendo à diversidade de seus contextos originais.

---

43 Propomos essa nomenclatura para indicar as duas publicações tratadas neste título, já que não há nenhum termo que dê conta dessa mídia híbrida.

44 A coleção foi formada em novembro de 2009 a partir do primeiro evento panamericano sobre livros de artista “Perspectiva do livro de artista”, concebido e organizado pelos professores da Escola de Belas Artes/UFMG, Amir Brito Cadôr e Maria do Carmo de Freitas Veneroso. O catálogo da coleção está disponível em: <<http://catalogo-biblioteca.ufmg.br/pegamum/biblioteca/index.php>>.



FIGURA 143  
 Abraham Cruzvillegas  
*Ink & Blood*: 1968-2009, 2009  
 Conjunto de 41 cartazes, panfletos e adesivos impressos em serigrafia (uma ou duas cores). Exposição em Inhotim.  
 Fonte: <http://doobjeto paraomundo.org.br/artista/abraham-cruzvillegas>

Nessa obra, Cruzvillegas partiu de uma ampla pesquisa sobre materiais gráficos usados em todo o mundo como meio e ferramenta para a comunicação de grupos ligados a causas sociais, chegando a uma coleção de peças relacionadas à América Latina.<sup>45</sup> Para sua obra, escolheu formatos, *slogans* e linguagens de diferentes “gritos” da esquerda latino americana como a reforma agrária, a luta por liberdade política e a recusa da intervenção norte americana. Essa publicação faz parte de uma série de livros de artista publicados por ocasião da 2ª Trienal Poli/Gráfica de San Juan, organizada pelo Instituto de Cultura Porto-riquenha, em 2009. *Ink & Blood* não é cada página/cartaz separadamente, mas a soma de todas elas, percebidas em diferentes momentos ou todas ao mesmo tempo, como mostrado nas figuras 143 e 144.

<sup>45</sup> Guia da exposição *Do objeto para o mundo* realizada no Palácio das Artes em 2014-2015.

FIGURA 144  
 Abrahan Cruzvillegas  
 Exposição The Autoconstrucción Suites, 2013  
 Detalhe da exposição dedicada ao artista Abrahan  
 Cruzvillegas.  
 Fonte: <http://www.walkerart.org/calendar/2013/abraham-cruzvillegas-autoconstruccion-suites>



FIGURA 145  
 Panfleto da obra *Ink and Blood*  
 Um dos panfletos da obra *Ink and Blood* impresso  
 em serigrafia.  
 Fonte: <http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/abraham-cruzvillegas>



FIGURA 146  
 Panfleto da obra *Ink and Blood*  
 Um dos panfletos da obra *Ink and Blood* impresso  
 em serigrafia.  
 Fonte: <http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/abraham-cruzvillegas>



Michel Butor (1974, p. 242 *apud* CADÔR, 2013) afirma que “[...] um livro é como uma nuvem de pássaros, pode estar em toda parte e é, de certo modo, indestrutível.” Essa nuvem de pássaros, no entanto, no livro de Cruzvillegas, não se assemelha a um bando de estorninhos que formam uma nuvem dançante em movimentos sincronizados em busca de comida e proteção, mas uma dança de agitação, de combate e intimidação de seus predadores, um manifesto coletivo de muitas vozes. Juntas, essas páginas/cartazes/pássaros, colocam em evidência uma parte do passado e do presente da vida política da América Latina. “Ontem destacaram-se por fazer circular ideias e causas, resistências e combates e hoje tornam-se um importante legado para a construção da memória histórica de seus países.” (SACCHETTA, 2012, p. 9).

Cruzvillegas nasceu na Cidade do México no ano de 1968, conhecido como “O ano que não terminou” e que entrou para a história por seus importantes acontecimentos. Nos Estados Unidos havia movimentos pacifistas contra a guerra do Vietnã e contra o racismo. Na Europa, estudantes se rebelavam contra as autoridades, podendo ser tomado como principal exemplo a revolta de Maio de 68, na França. No Brasil os universitários organizavam passeatas contra a ditadura militar.

Talvez, não por acaso, 1968 – ano de nascimento de Cruzvillegas e de vários conflitos políticos e sociais pelo mundo – seja o mesmo ano do cartaz mais antigo que o artista apresenta em *Ink & Blood: 1968-2009*. As datas que aparecem no subtítulo referem-se ao recorte de tempo, ou seja, ao cartaz mais antigo e ao mais recente encontrados na obra e remetem também ao ano de nascimento do artista, aos vários acontecimentos do ano de 1968 e, por fim, ao ano de publicação da obra.

### **2.3.2. Coletivo Jornadas de Junho<sup>46</sup>**

*Coletivo Jornadas de Junho*, organizado por mim em 2015, é um livro que contém 100 cartazes que foram produzidos para os protestos brasileiros de junho de 2013. Impressos na obra a partir de arquivos originais ou imagens facsimilares os cartazes foram reproduzidos em diferentes papeis e variados tipos de impressão, num esforço de aproximá-los de seus contextos e materiais originais.

---

<sup>46</sup> A obra *Coletivo Jornadas de Junho* é um trabalho autônomo que dialoga com a presente dissertação de mestrado, fazendo parte dela como apêndice. Esse trabalho é uma das formas de mostrar a pesquisa de maneira diferente do texto científico.



FIGURA 147  
 Rubens Rangel Silva  
*Coletivo Jornadas de Junho*, 2015  
 Capa. 21 x 29,7 cm, papel kraft.  
 Fonte: SILVA, 2015



A obra foi realizada a partir de uma pesquisa mais ampla que desenvolvo sobre arte gráfica de engajamento político, nesses últimos três anos com foco nos cartazes das manifestações brasileiras de 2013, chegando a uma coleção de cartazes relacionados às Jornadas de Junho. Para essa obra selecionei 100 cartazes, num universo de mais de 300 por mim colecionados/arquivados, que mostram a variedade dos temas levados às ruas, como o aumento do transporte público, a má qualidade dos serviços públicos, os gastos em grandes eventos esportivos internacionais, a má administração da máquina pública, a repressão e os abusos por parte da polícia, a desigualdade social e a indignação com a corrupção política em geral.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Essa edição foi produzida por ocasião da disciplina “Pensamento impresso”, do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes/UFMG, coordenada pelo Prof. Dr. Amir Brito Cadôr.

O que me levou a criar essa obra foram os atos políticos que ocorreram inicialmente em protesto contra o aumento da tarifa do transporte coletivo urbano em algumas capitais do país. Atos semelhantes rapidamente começaram a proliferar por diversas cidades do Brasil, passando a abranger uma grande variedade de temas. Essas reivindicações sintomaticamente vieram à tona em forma de cartazes elaborados espontaneamente e por isso mesmo tendo a potência de ecoar a multiplicidade de críticas, abordagens, percepções e linguagens que se impuseram, construindo um discurso de resistência e mesmo de proposição à situação vigente.

A proposta do trabalho *Coletivo Jornadas de Junho* é reunir cartazes das manifestações de junho de 2013 que convulsionaram as ruas das cidades brasileiras, trazendo para a obra um conjunto heterogêneo de vozes e linguagens que contam uma versão dos acontecimentos daquele mês.

Na obra *Coletivo Jornadas de Junho* os cartazes foram divididos em quatro grupos definidos a partir de suas técnicas de fabricação/reprodução e de seus meios de circulação/veiculação, sendo vinte cartazes para cada seção, fazendo referência aos 20 centavos de aumento da tarifa do transporte público, quando o movimento ganhou força e repercussão de mídia. Vale salientar que os lambe-lambes, um dos grupos identificados, foi composto por duas seções de vinte cartazes cada: uma impressa em fotocópia (xerox) e outra em risografia. Esses quatro grupos, no entanto, são permeáveis entre si, podendo o mesmo cartaz pertencer a duas ou mais categorias. Esses quatro grupos são:

- 1) Cartazes de rua itinerantes
- 2) Lambe-lambes
- 3) Cartazes profissionais
- 4) Cartazes digitais

Os cartazes de rua itinerantes, produzidos para os protestos de forma artesanal, foram empunhados pelos manifestantes durante os atos políticos. É um tipo fundamental de símbolo público. Ele evidencia as opiniões compartilhadas e individuais, estimula a solidariedade e incita a revolução e a participação no ato em que os protestos aconteceram.

FIGURA 148  
 Rubens Rangel Silva  
*Coletivo Jornadas de Junho*, 2015  
 Fonte: Foto do autor

Página dupla desdobrável do livro  
*Coletivo Jornadas de Junho*, 630 mm  
 x 297 mm, papel kraft e offwhite.  
 Reprodução de cartaz de rua itinerante originalmente confeccionado com recorte e colagem de cartolinas coloridas.



Na obra *Coletivo Jornadas de Junho* os cartazes de rua itinerantes aparecem em páginas desdobráveis, privilegiando a posição horizontal, orientação que prevalece nesse tipo de cartaz. Para reproduzir esses cartazes foram utilizados, na obra, vários tipos de papeis, fazendo referência aos materiais utilizados nos originais. Nesse tipo de cartaz prevalece o uso de tipografia vernacular e técnicas livres com o uso de pincel, canetão, canetinha, pincel atômico, colagem etc.

Os lambe-lambes, também cartazes de rua, foram produzidos mecanicamente para serem fixados nos espaços públicos. Eles são para o manifesto popular o que o grafite é para as ruas e são por si só subversivos e por isso tão ligados aos manifestos sociais. Sua fácil reprodução e sua repetição no meio urbano permite levar uma mensagem cheia de nuances ao um grande número de locais. Tal repetição faz com que as pessoas se familiarizem com sua mensagem e aumentam as chances de reflexão sobre ela.

Em *Coletivo Jornadas de Junho* esses cartazes foram reproduzidos em papel AP 90 g., em dois processos de impressão que estiveram presentes nos atos de 2013: a fotocópia (xérox) e a risografia, esta última por meio de uma campanha realizada na época pela gráfica Meli-Melo.<sup>48</sup> Duas seções de vinte cartazes cada foram impressas para demonstrar a variedade e a qualidade gráfica desse tipo de cartaz, onde podemos encontrar diversas técnicas como a arte digital, a fotomontagem, a ilustração, a caligrafia e o *lettering*.

---

48 Meli-Melo é uma gráfica com sede em São Paulo que promoveu, em junho de 2013, uma campanha para que as pessoas enviassem seus cartazes, a partir de especificações técnicas definidas pela gráfica, para que fossem impressos em risografia e distribuídos durante os manifestos.

FIGURA 149  
 Rubens Rangel Silva  
*Coletivo Jornadas de Junho*, 2015  
 Fonte: Foto do autor

Página dupla do livro *Coletivo Jornadas de Junho*, 420 mm x 297 mm, papel offset. Lambe-lambe originalmente produzido em risografia pela gráfica Meli-Mello. O cartaz faz referência à consagrada obra de René Magritte, *Isto não é um cachimbo*.



Os cartazes profissionais foram produzidos por profissionais da comunicação, do design e das artes gráficas. São cartazes normalmente no formato vertical impressos em grande escala (impressão em offset ou com tipos móveis) ou publicados em site de blogs especializados. Juntamente com os conflitos surgem indivíduos e grupos da sociedade civil que se mobilizam com o objetivo de apoiar o movimento revolucionário e protestar contra os abusos políticos. É neste contexto que profissionais e organizações propõem cartazes políticos.

FIGURA 150  
 Rubens Rangel Silva  
*Coletivo Jornadas de Junho*, 2015  
 Fonte: Foto do autor

Página dupla do livro *Coletivo Jornadas de Junho*, 420 mm x 297 mm, papel couché. Cartaz produzido com tipos móveis de madeira pela Gráfica Fidalga, de São Paulo. Esse cartaz também pode ser considerado um lambe-lambe.

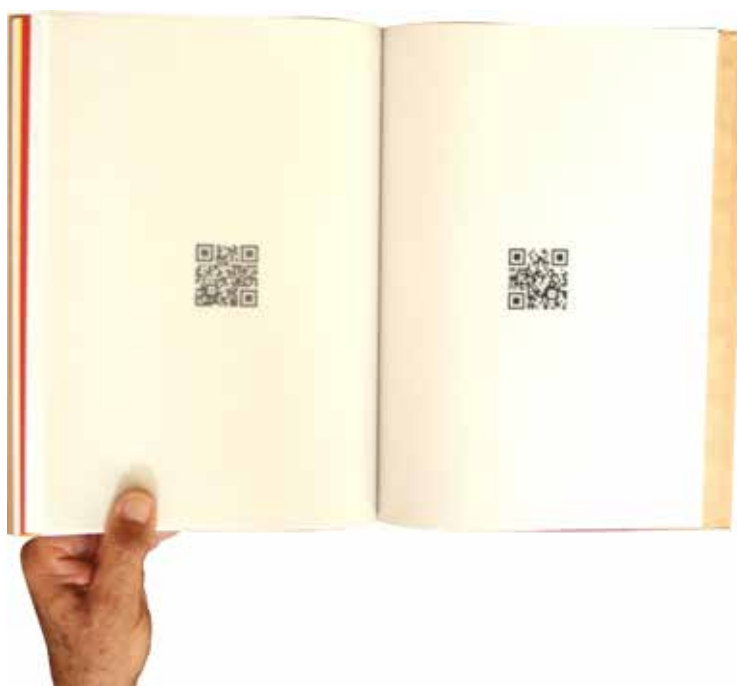


Na obra *Coletivo Jornadas de Junho* os cartazes profissionais foram impressos em papel couché fosco 120g., no projeto original impressos em offset e tipografia. São vinte cartazes que demonstram uma vertente mais profissional dos cartazes das Jornadas de Junho.

O cartaz digital foi produzido para ser veiculado na internet, especialmente nas redes sociais. A internet foi o principal veículo de divulgação das manifestações e, além de intermediar a troca de informações acerca dos protestos, ela foi um importante meio de distribuição de material gráfico.

FIGURA 151  
Rubens Rangel Silva  
*Coletivo Jornadas de Junho*, 2015  
Fonte: Foto do autor

Página dupla do livro *Coletivo Jornadas de Junho*, 420 mm x 297 mm, papel vegetal. QR Codes que direcionam para blog com os cartazes eletrônicos.



No livro *Coletivo Jornadas de Junho* os cartazes eletrônicos foram representados por QR-Codes, em impressão digital. Esses Qr-Codes, quando escaneados por dispositivos eletrônicos, como o *smartphone*, direcionam para um blog com os cartazes eletrônicos criado para fazer hiperlink com a publicação. Nesse grupo também foram selecionados vinte cartazes, fazendo referência aos 20 centavos que foram a gota d'água para a adesão popular aos manifestos.

A obra contém cinco tipos de papeis (kraft, offset, couché, colorplus e vegetal), e vários tipos de impressão (digital, fotocópia e no projeto original também risografia, offset e tipografia), diversidade que pôde ser observada durante os manifestos de 2013, tanto nos cartazes quanto nas reivindicações dos manifestantes. Cada tipo ou formato de papel se aproxima do

cartaz original e define uma parte da obra. A primeira, em kraft, refere-se à folha de rosto e à epígrafe, único texto que antecede os cartazes. As quatro partes subsequentes referem-se aos quatro grupos de cartazes. A última parte da obra retoma o papel kraft, onde foram impressas diversas “vozes” que também apareceram nos cartazes das Jornadas de Junho: um conjunto com mais de 200 frases que compõem o mosaico de insatisfações das multidões em 2013.

### **2.3.3. Tinta e sangue, lágrima e vinagre<sup>49</sup>**

Os livros *Ink & Blood: 1968-2009* e *Coletivo Jornadas de Junho* têm como característica a reunião de cartazes ligados a causas sociais e políticas que, de algum modo, contam uma versão dos fatos em que os cartazes estiveram inseridos. Contudo, as duas obras não objetivam contar uma história com fatos lineares, utilizando imagens como elementos auxiliares ao aparato linguístico e textual. Interessa mais a essas duas obras explorar um lugar mais subliminar e subjetivo, onde a expressão é espontânea, onde a emoção e o humor eclodem, a raiva e o sarcasmo se manifestam, onde o ato se passa como imagem múltipla, como manifesto histórico, político e visual, mas também, onde os valores partilhados derivados da vida individual e coletiva se impõem: o cartaz político.

Em *Ink & Blood* e *Coletivo Jornadas de Junho* o comportamento, o inconsciente, a paixão, a pulsão e os afetos ultrapassam as páginas e se impõem como evidências e documentos, fazendo desses livros/cartazes a chave para a articulação de diferentes vozes e sujeitos (de)semelhantes. Texto e imagem horizontalizam-se na mesma causa: a de uma linguagem híbrida de comprometimento social e político. Livro e cartaz se (con)fundem, transformando-se em muros, telas e punhos cerrados.

---

49 Durante os protestos de junho de 2013 a polícia, de forma hostil, utilizou bombas de efeito moral, balas de borracha e gás lacrimogêneo para dispersão das multidões. Entre os jovens manifestantes e também na mídia e nas redes sociais começou a circular a informação de que o vinagre, ou ácido acético, minimizaria ou até mesmo neutralizaria o efeito lacrimogêneo do gás. A informação logo se popularizou nos cartazes que continham instruções de uso do vinagre e também palavras de ordem como “V de vinagre” e “A revolta do vinagre”. Vários jovens foram presos pela polícia por portarem em suas mochilas frascos contendo vinagre.

### **CAPÍTULO 3**

## **JORNADAS DE JUNHO: IMAGENS DE UMA REVOLUÇÃO**

A proliferação de cartazes nas Jornadas de Junho foi uma verdadeira retomada da linguagem gráfica de protesto no espaço público como arma no enfrentamento do dissenso. Veremos o que nos contam os cartazes políticos que coloriram e rabiscaram as ruas das cidades brasileiras em meio a porretadas, tiros, gases, explosões e bombas de todos os tipos. Que novas “ficções”, que novos mundos, que novas vidas, que novas relações, que novas cidades nos propõem a rua armada de cartolina e municada de canetas coloridas? Veremos como foi que os bravos garotos e garotas das cidades brasileiras, armados com cartazes e vinagre, sacudiram o poder e fizeram incendiar a imaginação de um país, que em pleno inverno desejou a primavera.

Neste capítulo apresentamos um breve histórico das Jornadas de Junho, com ênfase no cartaz político e suas relações com os sujeitos e os espaços da vida social e política, investigando como ele (o cartaz político) evidenciou e colaborou para a mudança que levou o cidadão a ver a rua não mais como lugar de fluxos e de consumo, mas no lugar que dá sentido à vida urbana: o lugar de partilha dos valores derivados da vida coletiva.

Analisaremos os quatro grupos de cartazes identificados na pesquisa, apontando suas estratégias visuais e investigando seus recursos de criação e produção, tais como formato, modo de exibição/circulação, composição, cores, iconicidade, simbolicidade, metáfora visual, repetição, e pregnância.

### 3.1. AS JORNADAS DE JUNHO: MINIFESTAÇÕES BRASILEIRAS DE JUNHO DE 2013

As revoltas de junho de 2013, desencadeadas pela luta organizada do Movimento Passe Livre (MPL)<sup>50</sup> contra o aumento das tarifas do transporte público, não são algo novo. Para começar a compreender esse processo é preciso que voltemos a, no mínimo, 2003, quando, em resposta ao aumento das passagens, iniciou-se em Salvador uma série de manifestações que se estenderam por todo o mês de agosto daquele ano, ficando conhecidas como a Revolta do Buzu.<sup>51</sup>

Durante as aulas, estudantes secundaristas pulavam os muros das escolas para bloquear ruas em diversos bairros da capital baiana em protesto a mais um aumento da tarifa de ônibus, curiosamente, de vinte centavos, num processo organizado a partir de “assembleias” realizadas nos próprios bloqueios (JUDENSNAIDER, 2013, p. 9). A indignação popular com o transporte público coletivo fomentou uma dinâmica de luta massiva que mobilizou os estudantes das escolas de Salvador, com apoio de boa parte da sociedade. A organização da Revolta do Buzu exigia um afastamento dos modelos hierarquizados e expunha outra maneira, ainda que embrionária, de organização. Contudo, na reta final das mobilizações, entidades estudantis aparelhadas por grupos partidários se colocaram como lideranças e passaram a negociar com o poder público em nome dos manifestantes. Após barganhar algumas concessões com os governantes, sem atingir a revogação do aumento da tarifa do transporte público, passaram a utilizar de todos os meios para desmobilizar a população (MARICATO; *et al.*, recurso eletrônico, 2003). Importantes registros dessa história são o documentário do cineasta Carlos Pronzata, *A Revolta do Buzu*<sup>52</sup> e a cobertura realizada pelo Centro Mídia Independente (CMI-Brasil).

---

50 O Movimento Passe Livre (MPL) é um movimento social brasileiro que defende a adoção da tarifa zero para transporte coletivo. O movimento foi fundado em uma plenária no Fórum Social Mundial em 2005, em Porto Alegre, e ganhou destaque ao participar da organização, em 2013, dos primeiros protestos em São Paulo por causa do aumento da tarifa de ônibus, que culminaram em protestos por todo país após o aumento da repressão policial contra manifestantes e jornalistas.

51 Para uma análise mais detalhada sobre a revolta ver: MANOLO. Teses sobre a Revolta do Buzu. In: *Passa Palavra*. Idéias e Debates. 25 set. 2004. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2011/09/46384>>. Acesso em: 11 out. 2016.

52 Documentário disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dQASaJ3WgTA>>. Acesso em 10 out. 2016.



Um ano depois, em Florianópolis, estudantes se juntaram às manifestações da Revolta da Catraca<sup>53</sup>, em 2004. Ocupando terminais e bloqueando a ponte que dá acesso à ilha, os protestos forçaram o poder público a revogar o aumento e serviram de base para a fundação do MPL no ano seguinte. (JUDENSNAIDER, 2013, p. 10).

Em 2005, no Fórum Social Mundial (Porto Alegre), surge então o MPL, um movimento social auto intitulado como autônomo, horizontal e apartidário, cujos coletivos locais não se submetem a qualquer organização central. Sua política é deliberada de baixo, por todos, em espaços que não possuem dirigentes, nem respondem a qualquer instância externa superior. (JUDENSNAIDER, 2013, p. 12).

Cada vez mais debatida internamente, a ideia do passe livre para todos ganhou sustentação após o movimento revisitar o projeto Tarifa Zero, formulado pela prefeitura de São Paulo no início da década de 1990. O salto de compreensão sobre o sistema que tal análise trouxe ao MPL acabou por desfazer o véu de argumentos técnicos que escondia os conflitos sociais e econômicos por trás da gestão do transporte. Daí em diante, assumiu-se o discurso do transporte como direito, aliás, fundamental para a efetivação de outros direitos, na medida em que garante o acesso aos demais serviços públicos. O transporte é entendido então como uma questão transversal a diversas outras pautas urbanas. Tal constatação amplia o trabalho do MPL, que deixa de se limitar às escolas para adentrar em bairros, comunidades e ocupações, numa estratégia de aliança com movimentos sociais de moradia, cultura e saúde, dentre outros. (MARICATO; *et al.*, recurso eletrônico, 2003).

Se a retomada do espaço urbano aparece como objeto dos protestos contra a tarifa, também se realiza como método, na prática dos manifestantes, que ocupam as ruas determinando diretamente seus fluxos e usos.

A cidade é usada como arma para sua própria retomada: sabendo que o bloqueio de um mero cruzamento compromete toda a circulação, a população lança contra si mesma o sistema de transporte caótico das metrópoles, que prioriza o transporte individual e as deixa à beira de um colapso. (Movimento Passe livre, recurso eletrônico, 2003).

---

53 Para uma análise mais detalhada sobre a revolta ver: VINICIUS, Leo. *A guerra da tarifa*. Florianópolis: Faisca, 2009. Disponível em: <<https://editorafaisca.wordpress.com/leo-vinicius-a-guerra-da-tarifa/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

Nesse processo, as pessoas assumem coletivamente a organização de seu próprio cotidiano. É assim, na ação direta da população sobre sua vida – e não a portas fechadas, nos conselhos municipais engenhosamente instituídos pelas prefeituras ou em qualquer uma das outras estruturas institucionais – que se dá a verdadeira gestão popular. Foi o que aconteceu em São Paulo quando, em junho de 2013, a multidão, tomando as ruas, trouxe para si a gestão da política tarifária do município e revogou o decreto do prefeito que aumentaria a passagem em vinte centavos.

Os atos político-populares que tomaram as ruas de diversas cidades brasileiras em junho de 2013 foram um conjunto de manifestações por todo o país surgidas inicialmente para contestar os aumentos nas tarifas do transporte público. Foram as maiores mobilizações no país desde as manifestações pelo *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello, em 1992, chegando a contar com a simpatia de 85% dos entrevistados em pesquisa da Confederação Nacional dos Transportes (CNT) em parceria com o Instituto MDA.<sup>54</sup>

Inicialmente restrito a pouco milhares de participantes, os atos pela redução da tarifa nos transportes públicos ganharam grande apoio popular em meados de junho, em especial após a forte repressão policial contra os manifestantes no protesto do dia 13 de junho, em São Paulo. Quatro dias depois, um grande número de populares tomou parte das manifestações nas ruas em diversos protestos por várias cidades brasileiras e até do exterior. Em seu ápice, milhões de brasileiros estavam nas ruas protestando não apenas pela redução das tarifas e a violência policial, mas também por uma grande variedade de temas como os gastos públicos em grandes eventos esportivos internacionais, a má qualidade dos serviços públicos e a indignação com a corrupção política em geral.

---

<sup>54</sup> Pesquisa divulgada no Portal *Uol Notícias* em 16 julho de 2013. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/07/16/cerca-de-85-dos-entrevistados-aprovam-manifestacoes-diz-pesquisa-cntmda.htm?cmpid=ctw-cotidiano-news>>. Acesso em 10 out. 2016.



Em resposta, o governo brasileiro anunciou várias medidas para tentar atender as reivindicações dos manifestantes e o Congresso Nacional votou uma série de concessões (a chamada “Agenda Positiva”), como tornar a corrupção um crime hediondo, arquivar a chamada PEC 37, que proibiria investigações pelo Ministério Público, e proibir o voto secreto em votações para cassar o mandato de legisladores acusados de irregularidades. Houve também a revogação dos então recentes aumentos das tarifas nos transportes em várias cidades do país, com a volta aos preços anteriores ao movimento.

As Jornadas de Junho tiveram duas fases demarcadas por características distintas, ambas organizadas *online* por movimentos sociais e também pela associação espontânea dos indivíduos. Na primeira fase não houve apoio da mídia, a participação popular foi pequena, houve muitos conflitos violentos entre os manifestantes e a polícia e o foco dos protestos foi o reajuste tarifário do transporte público. Já na segunda fase houve grande cobertura da mídia, grande participação popular, menos repressão policial, a revogação do aumento da tarifa do transporte público e uma profusão de reivindicações vindas dos manifestantes e de toda a população.

Dentro da questão específica da imagem em um cartaz, o uso de elementos simbólicos é um dos aspectos mais relevantes. Em seu processo de afirmação como manifestação, os cartazes políticos das Jornadas de Junho adotaram uma série de símbolos que funcionam como elementos de referência, evocando sentimentos de participação individual e coletiva e provocando o que chamamos aqui de uma reorganização da “partilha do sensível”. Cada manifestante ou grupo, na constituição de sua mensagem visual, utilizou-se desse *corpus* simbólico para mostrar suas ideologias. Estes símbolos colaboraram para a integração social e para a exposição de múltiplas vozes.

Desta forma, os cartazes das Jornadas de Junho, por mais distintos que fossem em sua aparência, estavam unidos entre si, pois continuamente retomavam um tema comum, criando um fenômeno de ressonância ideológica, constantemente reforçado e ampliado entre o público. A maior parte dos cartazes tem como temas o aumento da tarifa e o transporte público, a violência e a paz, a crítica à política e aos gastos com os mega eventos, a corrupção em geral, a insatisfação da população com seus representantes políticos e o apoio aos manifestos. Ao analisar o conteúdo gráfico dos cartazes, destacamos seus valores informativos e representativos

como um reflexo de seu período político e de sua estrutura social no contexto de nossa cultura de massa, ou seja, estes cartazes possuem não apenas valor estético, mas também histórico. Vejamos como ocorreram os atos que tiveram início no dia 6 de junho de 2013 e o que os cartazes nos contam dessa história.

### **3.1.1. Os atos**

No dia 14 de maio de 2013 foi confirmado o aumento da tarifa do transporte público na cidade de São Paulo. Depois de manter as tarifas do transporte público congeladas desde o começo do ano, os então prefeito e governador da cidade de São Paulo anunciam que haveria reajuste (de R\$ 3,00 para R\$ 3,20) a partir do dia 1º de junho, foi então que o Movimento Passe Livre (MPL-SP) marcou para o dia 6 de junho a primeira manifestação contra o aumento da tarifa, mas sem nenhum destaque pela mídia.<sup>55</sup>

O primeiro protesto pegou a cidade de São Paulo de surpresa. Com a nova tarifa já vigente, a primeira manifestação do MPL contra o aumento das tarifas do transporte público começou no final da tarde do dia 6 de junho, em frente à Prefeitura de São Paulo. As avenidas 23 de Maio e 9 de Julho foram bloqueadas com barricada de fogo e a Polícia Militar foi chamada para liberá-las. O movimento estimou o público em 5 mil pessoas e a PM em 2 mil. O confronto foi violento. O Shopping Pátio Paulista foi invadido por manifestantes que fugiam da polícia. Cerca de 50 pessoas ficaram feridas e algumas foram detidas.<sup>56</sup> Na capa da *Folha de São Paulo* do dia 7 de junho os protestos foram marcados pelo vandalismo e forte depredação por parte dos manifestantes.

Ainda com tapumes no lugar dos vidros quebrados na Avenida Paulista, por causa do caos vivido na noite anterior, São Paulo enfrentou no dia seguinte a segunda passeata do MPL. A concentração foi no Largo da Batata, na zona oeste. A manifestação bloqueou o tráfego da Marginal do Pinheiros no horário de pico. Para liberar a via a PM atacou a passeata antes de qualquer provocação ou vandalismo e o confronto se espalhou por Pinheiros.

---

55 Jornadas de Junho: um ano. In: *Estadão*. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/cidades/protestos-de-junho/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

56 Jornadas de Junho: um ano. In: *Estadão*. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/cidades/protestos-de-junho/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

No dia 11 de junho outro protesto reúne cerca de 12 mil pessoas na Avenida Paulista, os manifestantes marcharam até o Terminal Pedro II, no centro velho. Desta vez, os manifestantes é que partiram para cima: um policial que fazia a segurança do Tribunal de Justiça, na Praça da Sé, é espancado. Um ônibus é incendiado na avenida Rangel Pestana. A marcha tenta invadir o Terminal Pedro II, mas a Tropa de Choque contrataca, gerando mais violência. Os confrontos se espalham pelo centro e parte dos manifestantes decide retornar à Paulista, subindo pela avenida Brigadeiro Luís Antônio. Ao chegar no Museu de Arte de São Paulo (MASP), há novo ataque da polícia, deixando feridos e vinte pessoas são presas.<sup>57</sup>

Milhares de pessoas compareceram nos primeiros atos, duramente reprimidos pela Polícia Militar do estado de São Paulo, com o uso de bombas de gás e balas de borracha contra a população. Do dia 6 ao dia 11 de junho ocorreram os primeiros atos contra o aumento da tarifa do transporte público, cada vez maiores, e catalisando novas mobilizações dentro e fora de São Paulo, com repercussões midiáticas internacionais. (REYS, recurso eletrônico, 2014).

Os símbolos mais recorrentes nos cartazes das Jornadas de Junho foram os relacionados ao aumento da tarifa e ao transporte público. As cifras, os centavos e a imagem do ônibus foram amplamente utilizados em todos os tipos de cartazes das Jornadas de Junho. Isso é justificado pela própria motivação dos protestos, inicialmente concentrada no aumento da tarifa e na má qualidade do transporte público.

Nos cartazes a seguir observa-se o uso das cifras não só para mostrar a insatisfação com o aumento da tarifa, mas também para mostrar temas mais amplos que envolvem a precariedade do sistema de saúde, o direito à cidade e à dignidade do cidadão. Em alguns cartazes, os vinte centavos foram a gota d'água que desencadeou a revolta contra a corrupção política em geral, a má qualidade dos serviços públicos e os gastos públicos em grandes eventos esportivos internacionais. Um deles sugeriu que os centavos fossem investidos na saúde. Outro respondia com indignação, "Eu não sou palhaço". "Não é por R\$ 3,20, é por dignidade", bradava outro. E no final, "R\$ 0,20 mudou o país".

---

57 Jornadas de Junho: um ano. In: *Estadão*. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/cidades/protestos-de-junho/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

FIGURA 153  
 Propósito e Ubuntu  
*R\$ 0,20...*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 107



FIGURA 154  
 Autor desconhecido, Coleção Gráfica Meli-Melo  
*R\$ 0,20 é a gota d'água!*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 97





FIGURA 155  
Eduardo Sá  
*Enfia os R\$ 0,20 no SUS*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 129





FIGURA 156  
Eduardo Sá  
2,95?..., 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 111



FIGURA 157  
Autor desconhecido, coleção Gráfica Meli-Melo  
*Não é por R\$ 3,20. É por dignidade*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 89

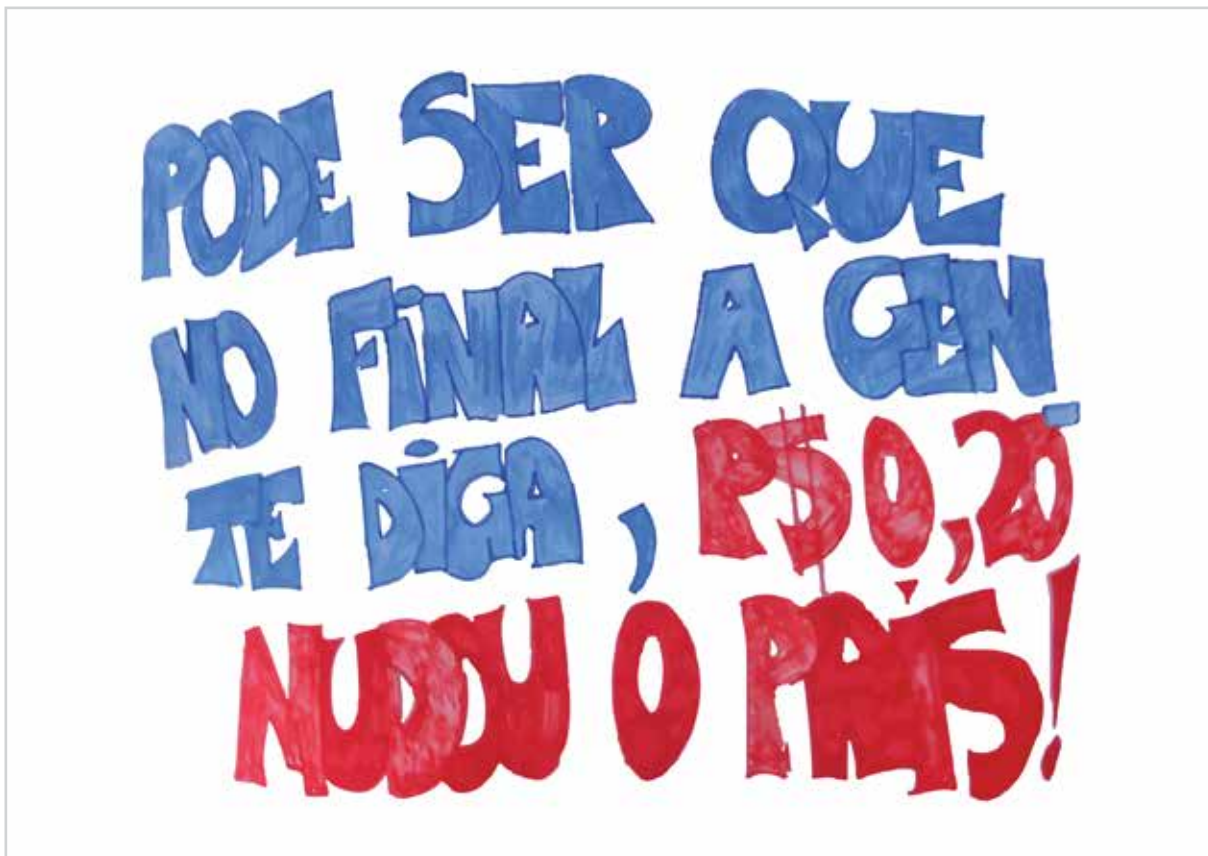


FIGURA 158  
 Autor desconhecido  
*Pode ser que no final a gente diga, R\$ 0,20 mudou o país!*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 23

No dia 13, os dois maiores jornais de São Paulo publicaram editoriais que criminalizavam os acontecimentos dos dias anteriores, exigindo que o Estado fosse mais enérgico na repressão. Também fizeram esforço em inocentar a Polícia Militar das acusações de brutalidade e violência. Diz o *Estadão*, no editorial de título “Chegou a hora do basta”:

No terceiro dia de protesto contra o aumento da tarifa dos transportes coletivos, os baderneiros que o promovem ultrapassaram, ontem, todos os limites e, daqui para a frente, ou as autoridades determinam que a polícia aja com maior rigor do que vem fazendo ou a capital paulista ficará entregue à desordem, o que é inaceitável. Durante seis horas, numa movimentação que começou na Avenida Paulista, passou pelo centro - em especial pela Praça da Sé e o Parque Dom Pedro - e a ela voltou, os manifestantes interromperam a circulação, paralisaram vasta área da cidade e aterrorizaram a população.<sup>58</sup>

58 Chegou a hora do basta. In: *Estadão*. Caderno Opinião [recurso eletrônico]. São Paulo. 13 jun. 2013. Disponível em: <<http://opinioao.estadao.com.br/noticias/geral,chegou-a-hora-do-basta-imp-,1041814>>. Acesso em: 11 out. 2016.

O editorial da *Folha de São Paulo* “PM promete ser mais dura contra protestos” reforça a condenação dos protestos e o chamado à repressão policial, aproveitando também para se opor à bandeira do passe livre, descrita como uma idéia ridícula.

O governo de São Paulo promete maior rigor nos protestos contra o aumento da tarifa de ônibus, que deixaram um rastro de destruição anteontem em São Paulo. Novo ato foi convocado para hoje, às 17h. A Tropa de Choque reforçará a vigilância.<sup>59</sup>

Os protestos permaneceram vigorosos no dia 13 de junho e as forças policiais reprimiram violentamente os milhares que voltaram às ruas nos protestos, o que foi acompanhado por outros muitos milhares que assistiam a cobertura feita por manifestantes por meio de canais de *streaming*.<sup>60</sup> Entre os vários canais autônomos, publicados no Twitter e no Facebook, torna-se especialmente notável o Mídia Ninja,<sup>61</sup> iniciativa do coletivo Fora do Eixo,<sup>62</sup> que viria a se tornar elemento importante para o debate sobre as manifestações. Entre as centenas de feridos pela Polícia Militar paulista no dia 13 estão repórteres dos veículos cujos editoriais haviam convocado a repressão policial. Fotógrafos da *Folha*, *Estado* e agências de notícia são atingidos pelas balas de borraca, e um jornalista da revista *Carta Capital* está entre os detidos nas diversas prisões arbitrárias por posse de vinagre.<sup>63</sup> Panos embebidos no líquido são usados por manifestantes para aliviar os efeitos do gás das bombas policiais, e sua posse passa então a ser motivo para detenções, inclusive a do jornalista.<sup>64</sup> A pitoresca motivação das detenções

---

59 PM promete ser mais dura contra protestos. In: *Folha de São Paulo*. Caderno Coditiado [recurso eletrônico]. São Paulo. 13 jun. 2013. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2013/06/13/15/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

60 *Streaming* é uma tecnologia que envia informações multimídia, através da transferência de dados, utilizando redes de computadores, especialmente a Internet, e foi criada para tornar as conexões mais rápidas. Um grande exemplo de *streaming*, é o site Youtube, que utiliza essa tecnologia para transmitir vídeos em tempo real.

61 Auto intitulada como uma rede de comunicadores que produzem e distribuem informação em movimento, agindo e comunicando. Apostam na lógica colaborativa de criação e compartilhamento de conteúdos, característica da sociedade em rede, para realizar reportagens, documentários e investigações no Brasil e no mundo. Sua pauta está onde a luta social e a articulação das transformações culturais, políticas, econômicas e ambientais se expressa. Mais informações em: <<https://ninja.oximity.com>>.

62 Disponível em: <<http://foradoeixo.org.br>>.

63 Durante os protestos pelo Brasil em junho de 2013, se disseminou entre os manifestantes e pela mídia a utilização de gases de ação lacrimogênea como um meio dispersante da multidão, assim como possíveis propriedades que o vinagre teria em anular os seus efeitos. A posse de vinagre passou então a ser motivo de detenção por parte dos policiais militares.

64 Jornadas de Junho: um ano. In: *Estadão*. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/cidades/protestos-de-junho/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

arbitrárias motiva o nome Revolta do Vinagre. Em nota, a Anistia Internacional afirma ver

com preocupação o aumento da violência na repressão aos protestos contra o aumento das passagens de ônibus. Também é preocupante o discurso das autoridades sinalizando uma radicalização da repressão e a prisão de jornalistas e manifestantes, em alguns casos enquadrados no crime de formação de quadrilha.<sup>65</sup>

A Polícia Militar reagiu às manifestações com bastante violência e também foi tema de diversos cartazes das Jornadas de Junho. Os exemplos a seguir mostram imagens da Polícia Militar e da Tropa de Choque. No primeiro cartaz, o mesmo homem está dividido ao meio, mostrando suas duas faces sociais: de um lado como agente policial e do outro como cidadão comum. Esse cartaz faz um alerta aos policiais: “Somos um povo só e nossa luta é a mesma”. O segundo faz uma crítica aos policiais e aos governantes, mostrando um policial militar sendo manipulado como marionete. A forma no centro do cartaz, que lembra o logo do Estado de São Paulo, sugere que a mão que manipula é a dos governantes, fazendo com que os policiais ajam a partir de seus desejos e conveniências políticas. Esses cartazes lembram o cartaz francês *La police vous parle tous les soirs à 20h*, das revoltas de maio de 68.

---

65 Anistia Internacional. Anistia Internacional defende solução pacífica para impasse entre manifestantes e autoridades. 13 jul. 2013. Disponível em: <<https://anistia.org.br/noticias/anistia-internacional-defende-solucao-pacifica-para-impasse-entre-manifestantes-e-autoridades/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

FIGURA 159  
 Autor desconhecido, Coleção Gráfica Meli-Melo  
*Srs. policiais, somos um só povo e nossa luta é a mesma*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 57



FIGURA 160  
 Autor desconhecido, Coleção Gráfica Meli-Melo  
*Você aí fardado, também é explorado*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 81





FIGURA 161

Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-arts

*La police vous parle tous les soirs à 20h*, 1968

Fonte: SILVA, 2015, p. 81 Fonte: Biblioteca Nacional da França

Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90183804.r=Mai+1968+affiche.langEN>>

Acesso em: 10 out. 2016

A Tropa de Choque é representada no cartaz a seguir. Seus elementos são reduzidos a formas geométricas, como nos pictogramas. Elas sugerem um agente de segurança atrás de um escudo, empunhando ou recebendo uma flor. Essa flor pode ser uma referência aos vários episódios em que policiais foram presenteados por manifestantes com flores nas Jornadas de Junho e em diversos outros conflitos pelo mundo em ato de paz.

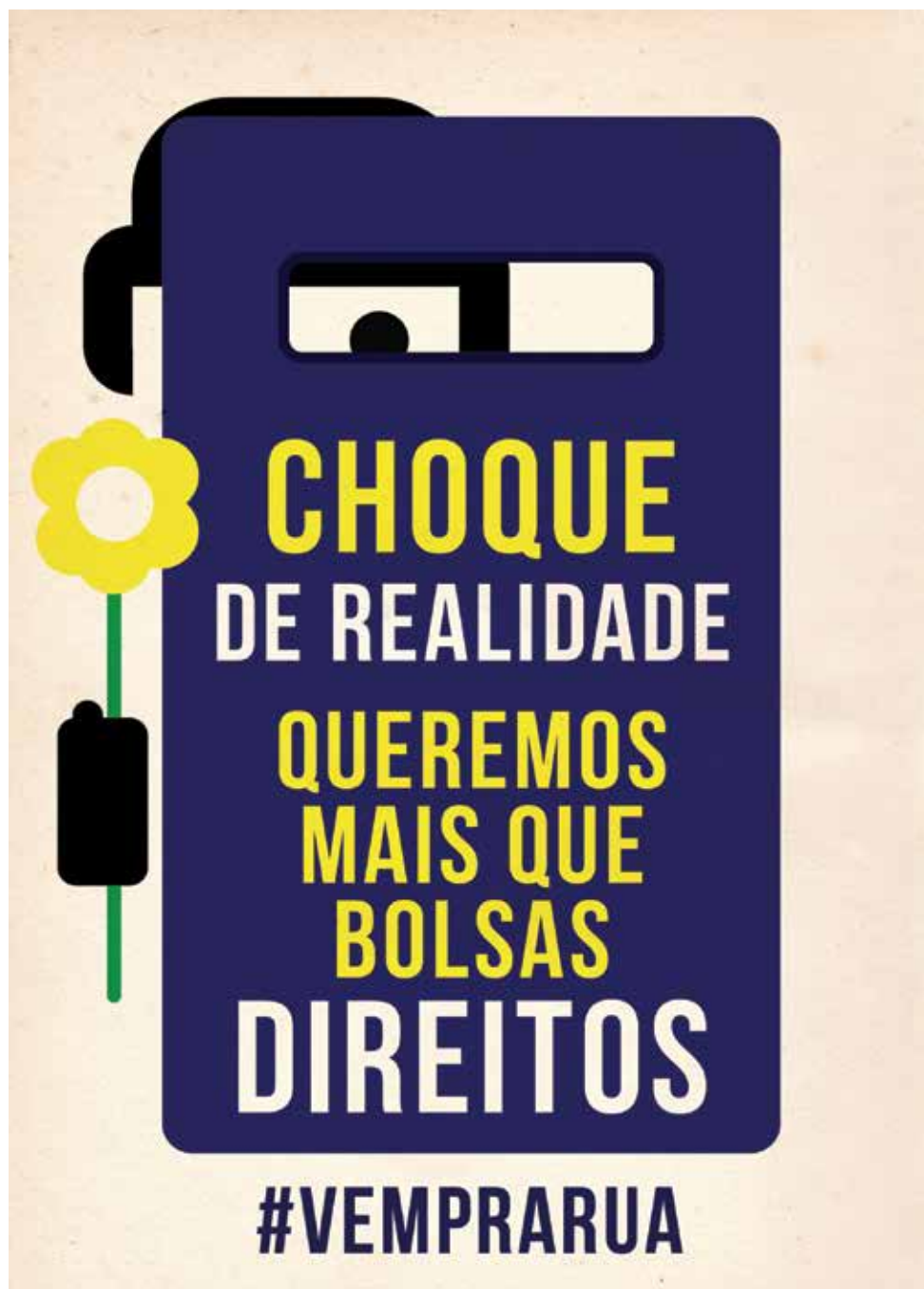


FIGURA 162

Eduardo Sá

*Choque de realidade. Queremos mais que balas. Direitos, 2013*

Fonte: SILVA, 2015, p. 81



FIGURA 163  
Foto: Marc Riboud  
*Pentagon March*, 1967  
Disponível em: <<https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=40132&lang=en>>  
Acesso em: 10 out. 2016



No dia 14 de junho, enquanto o governador Geraldo Alckmin (PSDB) defende a ação policial e chama os manifestantes de vândalos, o prefeito Fernando Haddad (PT) convida o MPL a uma reunião, mas ambos descartam revisão do aumento da tarifa. A violência da PM faz a sociedade civil tomar partido em defesa das manifestações e reportagens de vários jornais revelam quem é a “tropa de choque” dos protestos: os *black blocs*.<sup>66</sup>

No fim de semana após a “quinta-feira negra” (dia 13 de junho), estudantes e imigrantes brasileiros de 27 cidades do mundo fizeram manifestações pacíficas em defesa dos protestos contra o aumento das tarifas no Brasil. Os maiores atos ocorrem em Dublin (Irlanda) e Berlim (Alemanha).

No dia 15 de junho tem início a Copa das Confederações, evento da Federação Internacional de Futebol (FIFA) que serviria à entidade transnacional e ao governo federal como espécie de laboratório para a realização da Copa do Mundo, marcada para o ano seguinte. Muitas vozes nas manifestações opõem-se aos chamados mega-eventos, como a Copa e as Olimpíadas. A tensão entre a propaganda oficial do evento que se avizinha e os gritos das ruas

---

<sup>66</sup> *Black bloc* é o nome dado a uma tática de ação direta, de corte anarquista, empreendida por grupos de afinidade que se reúnem, mascarados e vestidos de preto, para protestar em manifestações de rua, utilizando-se da propaganda pela ação para desafiar o establishment e as forças da ordem. Black bloc é basicamente uma estrutura efêmera, informal, não hierárquica e descentralizada. Unidos, seus integrantes pretendem adquirir força suficiente para confrontar as forças da ordem.

é crescente. Muitos se indignam com o uso mal disfarçado de dinheiro público na construção de estádios economicamente irrazoáveis e o contraste com a falta de recursos para áreas tidas como prioritárias, como educação, saúde e mobilidade urbana. O governo federal instituiu, então, um regime especial de policiamento e controle em torno dos estádios-sede da Copa das Confederações. Ainda no dia 15 de junho, em Brasília, onde ocorreu a abertura do evento, as manifestações em torno do Estádio Nacional foram proibidas e reprimidas com o uso das técnicas que então se consolidam como a maneira do poder público lidar com os revoltosos das ruas. A maior parte da população das grandes capitais brasileiras está, no entanto, mais interessada nos protestos transmitidos e comentados em rede, pela internet, do que pelo evento esportivo. (REYS, recurso eletrônico, 2014).

Os gastos em eventos esportivos internacionais sugem como tema nos cartazes da Jornadas de Junho. No dia 15, quatro protestos organizados se destacaram no país, os quais criaram os momentos mais críticos para a segurança da Copa das Confederações: o do jogo de abertura do torneio, em Brasília; o da partida entre México e Uruguai, em Belo Horizonte; o jogo entre Nigéria e Uruguai, em Salvador; e durante a disputa entre Espanha e Taiti, no Rio de Janeiro.<sup>67</sup>

Vários cartazes circularam dentro e fora dos estádios de futebol das cidades sede e os estádios recém reformados aparecem representados em pictogramas como se fossem circos, não o da festividade e da alegria dos profissionais do humor e do entretenimento, mas o circo da politicagem e da corrupção.

---

67 Disponível em: <<http://copadomundo.uol.com.br/noticias/redacao/2013/07/02/protestos-na-copa-das-confederacoes-reuniram-864-mil-manifestantes.htm>>. Acesso em 25 out. 2016.

O CIRCO NÓS  
JÁ TEMOS



AGORA SÓ FALTA  
O PÃO

#CHANGEBRAZIL



FIGURA 165  
Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio  
*Mané é quem gasta 2 bilhões num estádio de futebol*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015



FIGURA 166  
Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio  
*Só quero ver (o povo na rua) na copa*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015

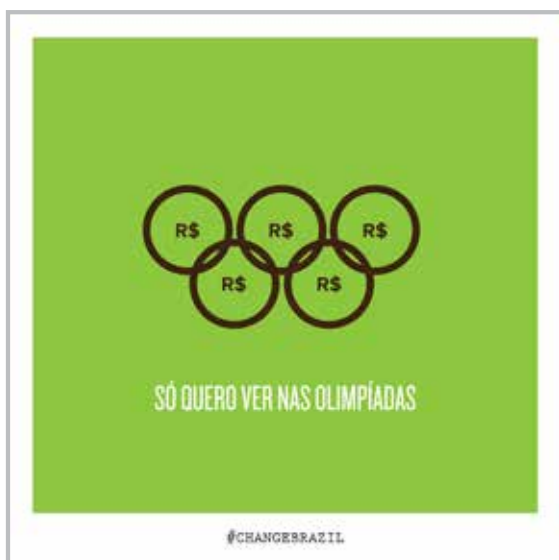


FIGURA 167  
Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio  
*Só quero ver nas Olimpíadas*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015

FIGURA 168 →  
Autor desconhecido  
*Me chama de Maracanã e me reforma inteira*. Ass: Educação, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 33

FIGURA 169 → →  
Autor desconhecido  
*FIFA go home*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 37

**ME CHAMA DE  
MARACANÃ  
E ME REFORMA  
INTEIRA  
ASS: EDUCAÇÃO**

**FIFTEEN  
GO HOME**

No dia 16 de junho os protestos se espalham e reúnem 230 mil pessoas em 12 cidades. Em Brasília, o teto do Congresso é ocupado e há tentativa de invasão. No Rio, o ato mira a Assembleia Legislativa. A PM responde com munição real: três pessoas são baleadas. Em São Paulo, o quinto protesto tem 50 mil pessoas e parte dos manifestantes traz reivindicações mais genéricas, como “o fim da corrupção” e mandam baixar as bandeiras de partidos como PSOL, PCB e PSTU, que acompanhavam o MPL desde o começo. A PM não ataca. Há tentativa de invasão do Palácio dos Bandeirantes por um grupo de 30 pessoas.



FIGURA 170  
Manifestantes em Brasília sobem na cobertura superior do Congresso Nacional (Mídia NINJA).  
Fonte: Empresa Brasil de Comunicação  
In: <<http://www.ebc.com.br/cidadania/2013/06/programa-3-a-1-debate-manifestacoes-que-ocorrem-no-pais>>  
Acesso em: 10 out. 2016

Após o dia 13 de junho as manifestações ganharam grande apoio popular. Em dia de maior mobilização, os protestos levaram mais de 1 milhão de pessoas às ruas no Brasil. Esse apoio, no entanto, não se restringiu às ruas. A mídia, após violento ataque da polícia no dia 13 de junho, inclusive a jornalistas, passou a fazer grande cobertura das manifestações. Em suas casas, os cidadãos também manifestavam seu apoio aos manifestantes piscando a luz de suas casas ou apartamentos durante as marchas e os protestos. Um dos cartazes reitera esse gesto de apoio “Quem apoia pisca a luz!”. Outro explode em tipografias coloridas bradando “Amanhã vai ser maior...”, convocando os que ainda estão em casa a participarem dos atos.



FIGURA 171  
Eduardo Sá  
*Quem apoia pisca a luz*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 113





FIGURA 172  
Eduardo Sá  
*#Amanha vai ser maior*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 131

Os cartazes/convites também se espalharam pelos espaços públicos e redes sociais, convidando as pessoas para uma nova comunhão cidadã: “Vem, vamos pra rua”, “Larga o Candy Crush e vem pra rua” e “Nós somos a cidade” são sugestões de uma viagem de volta do mundo individualizado para um presente onde a rua pode e é o lugar da prática cidadã.



FIGURA 173  
 Autor desconhecido, coleção Gráfica Meli-Melo  
*Vem vamo pra rua*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 51



FIGURA 174  
 Autor desconhecido  
*Larga o Candy Crush e vem pra rua*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 27

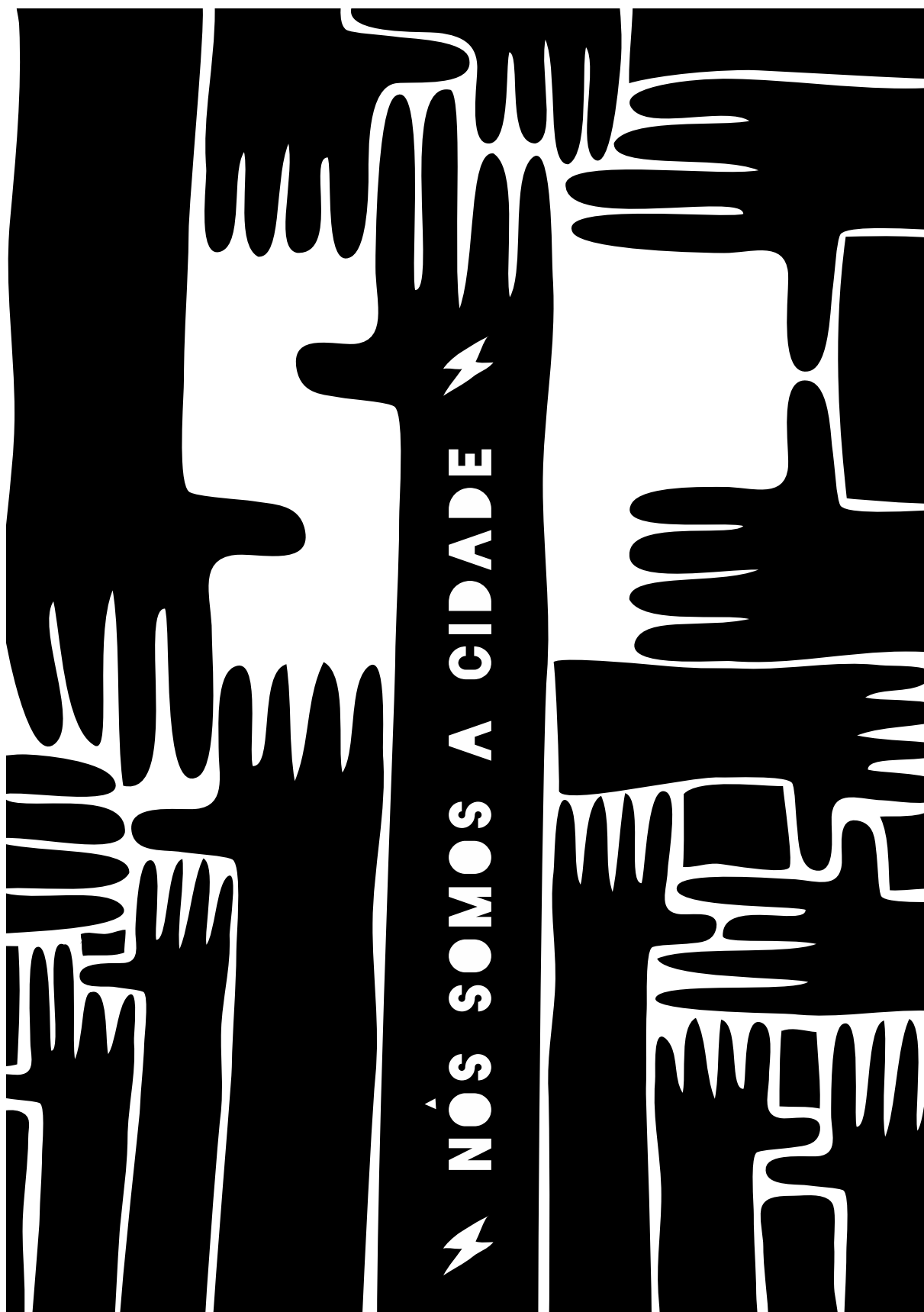


FIGURA 175  
Anual Design, Coleção Gráfica Meli-Melo  
*Nós somos a cidade*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 77

Outra série de cartazes coloca em cena a luta e o direito de ser ouvido como parte constituinte do conflito político. O direito de ser ouvido é a possibilidade de ser reconhecido e considerado em pé de igualdade como parte nas negociações. Um dos cartazes diz “Eu não me calo, eu não sou palhaço”. Outro que afirma “Um povo mudo não muda”, parece ser uma tentativa de retomada do protagonismo do cidadão pela narrativa.

FIGURA 176  
Eduardo Sá  
2,95? *Eu não me calo. Eu não sou palhaço*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 111



FIGURA 177  
Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio  
*Um povo mudo não muda*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015



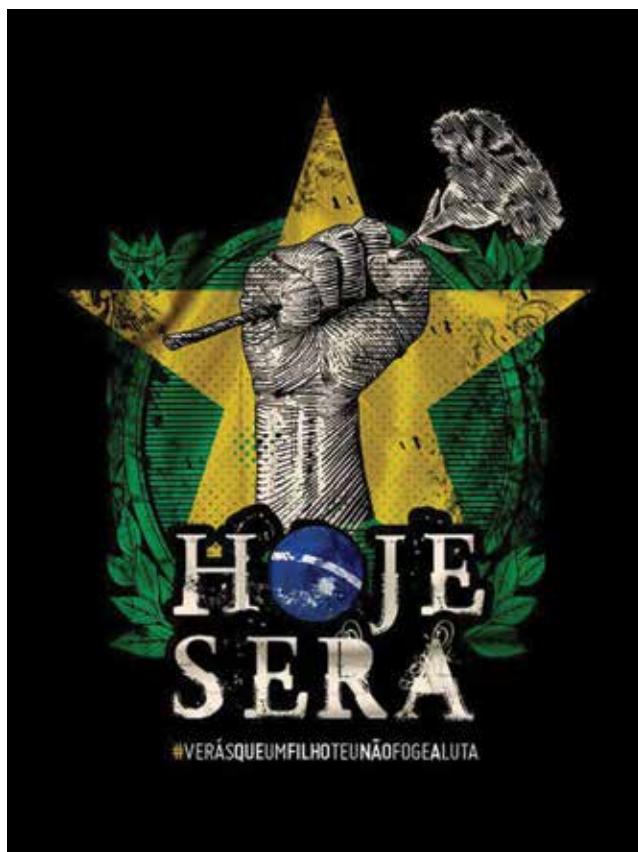


FIGURA 178  
 Wil Mineto  
*Hoje será*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 109

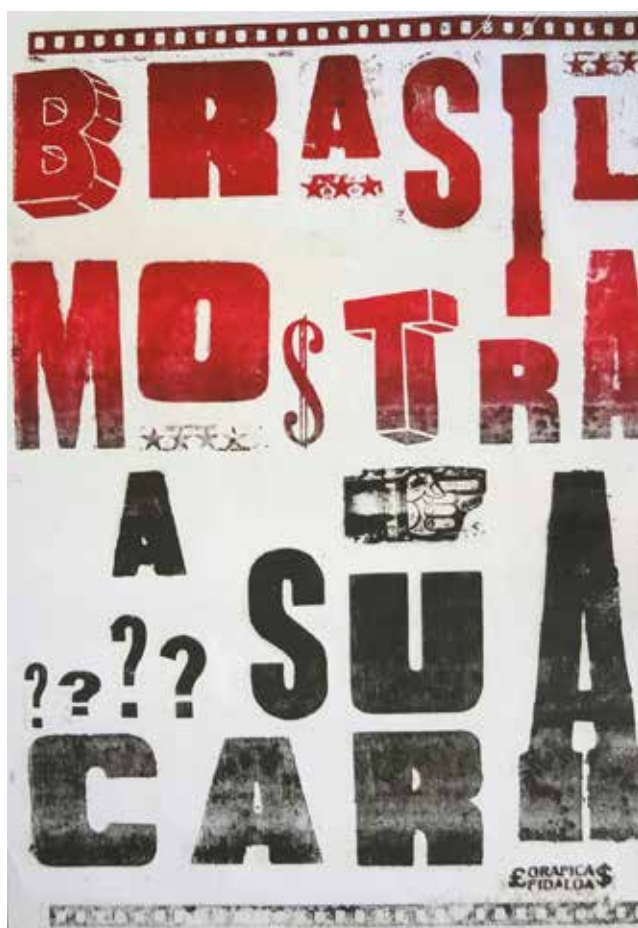


FIGURA 179  
 Gráfica Fidalga  
*Brasil mostra a sua cara*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 133

FIGURA 180 →  
 Autor desconhecido, coleção Gráfica Meli-Melo  
*Coletivo*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 95



No dia 17 de junho ocorreram as maiores manifestações até então, em várias cidades, alcançando dimensões particularmente notáveis em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Fortaleza e Porto Alegre, onde centenas de milhares de pessoas vão às ruas fazendo uso de técnicas de desobediência civil e ação direta.<sup>68</sup> Após esse dia, chefes de instância do Executivo mostram sinais de abertura para as demandas populares. (REYS, recurso eletrônico, 2014).

O sexto protesto em São Paulo, no dia 18 de junho, é marcado por destruição e saques nas ruas do centro histórico. A PM decide não intervir e a Prefeitura sofre tentativa de invasão e de incêndio. Jornalistas são atacados por manifestantes. O protesto tinha cerca de 50 mil pessoas.<sup>69</sup> Ainda no dia 18 de junho, o prefeito de São Paulo recebe o MPL para uma reunião e sinaliza a possibilidade de revogação do aumento da tarifa do transporte público, medida já anunciada por algumas cidades, incluindo as capitais Cuiabá, João Pessoa, Manaus e Porto Alegre. Em meio ao protesto, diante da prefeitura de São Paulo, manifestantes incendiam um veículo da Rede Record e os grandes canais de TV passam a concentrar sua cobertura dos protestos em imagens a partir de helicópteros e do alto dos prédios. Apenas os canais de *streaming*, como o Mídia Ninja, passam a transmitir do nível da rua. (REYS, recurso eletrônico, 2014).

Muitos pedidos de paz foram empreendidos pelos cartazes e pelas palavras de ordem durante os atos em junho de 2013. Neste caso, a imagem da pomba branca, do coração e das flores foram símbolos, já bastante conhecidos, que fizeram parte do acervo de imagens que circularam pelas ruas e redes sociais por meio dos cartazes.

No cartaz a seguir a imagem da pomba lembra o desenho de Picasso *A pomba*, realizado por ele em 1949, mesmo ano em que nasceu sua filha, Paloma (que significa pomba). Essa imagem se consagrou como símbolo de paz e foi utilizada no Congresso Mundial pela Paz, organizado, em sua primeira edição, em Paris.

---

68 A ideia de ação direta envolve práticas como a construção de barricadas e a ocupação de prédios públicos, tendo sido instrumento da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos nos anos de 1960 e na resistência ao Apartheid, na África do Sul (v. mais em <http://newleftreview.org/II/13/david-fraeber-the-new-anarchists>).

69 Jornadas de Junho: um ano. In: *Estadão*. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/cidades/protestos-de-junho/>>. Acesso em: 11 out. 2016.



FIGURA 181  
Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio  
*Violência não nos representa*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015



FIGURA 182  
Pablo Picasso  
*A pomba*, 1949  
Fonte: 7 da Artes  
Disponível em: <<http://7dasartes.blogspot.com.br/2011/04/algumas-curiosidades-sobre-vida-de.html>>  
Acesso em: 10 out. 2016



Várias outras imagens de pombas pintadas/desenhadas por Picasso foram reproduzidas em cartazes de eventos pela paz realizados em países da Europa entre os anos de 1949 e 1962, como pode ser observado nas imagens a seguir.

FIGURA 183  
 Pablo Picasso  
*Congresso Mundial dos Partidários da Paz, Paris, 1949*  
 Fonte: A materia do tempo  
 Disponível em: <<http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2015/12/uma-pomba-da-paz-de-picasso.html>>  
 Acesso em: 10 out. 2016

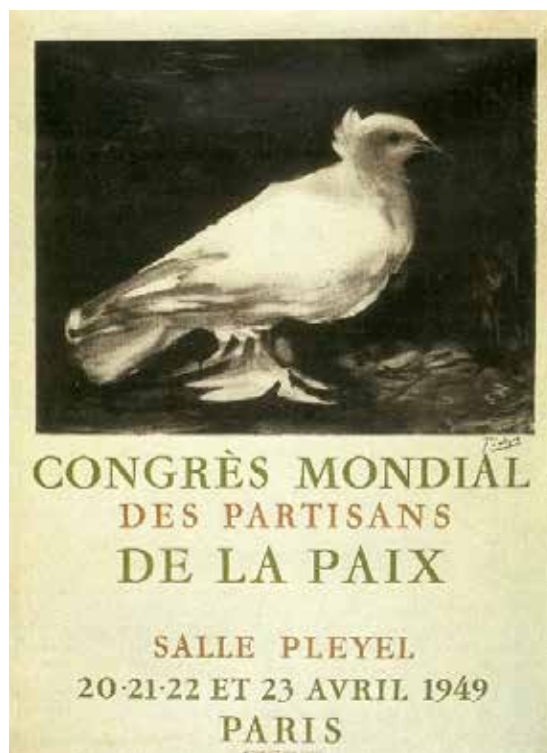


FIGURA 184  
 Pablo Picasso  
*Congresso Mundial da Paz, Londres, 1950*  
 Fonte: Art Value  
 Disponível em: <<http://www.artvalue.com/auctionresult--after-picasso-pablo-1881-1973-affiche-pour-le-congres-des-pe-3405371.htm>>  
 Acesso em: 10 out. 2016



FIGURA 185  
 Pablo Picasso  
*Congresso dos Povos pela Paz*, Viena, 1952  
 Fonte: Art Value  
 Disponível em: <<http://www.artvalue.com/auctionresult--after-picasso-pablo-1881-1973-affiche-pour-le-congres-des-pe-3405371.htm>>  
 Acesso em: 10 out. 2016

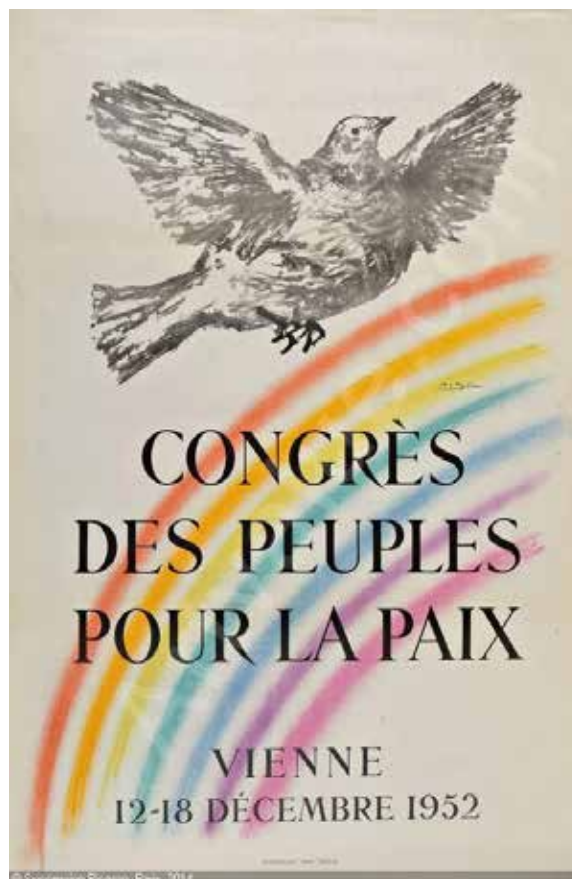
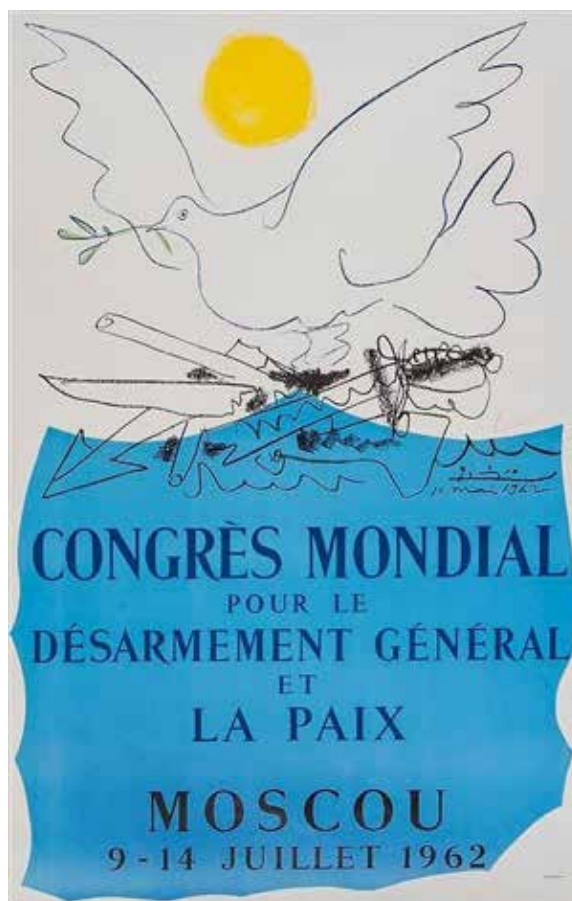


FIGURA 186  
 Pablo Picasso  
*Congresso Mundial Para o Desarmamento Geral e Pela Paz*, Moscou, 1962  
 Fonte: A materia do tempo  
 Disponível em: <<http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2015/12/uma-pomba-da-paz-de-picasso.html>>  
 Acesso em: 10 out. 2016



A imagem da pomba, no entanto, não é um símbolo recente. Ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, a pomba – que, com o Novo Testamento, acabará por representar o Espírito Santo – é, fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 728). A origem do uso cristão da imagem da pomba branca como símbolo da paz e esperança, provém da passagem bíblica do Antigo Testamento em que uma pomba branca foi solta por Noé após o dilúvio, encarregando-a de encontrar terra firme. A pomba branca, após a sua viagem, retorna trazendo um ramo de oliveira, como uma mensagem a Noé avisando-lhe de que o dilúvio havia baixado e que havia terra e esperança para o homem. A pomba é também uma mensageira de boas notícias.<sup>70</sup>

Ainda em pedido de paz, o cartaz abaixo faz uso de tipografia fantasia e grafismos (que lembram explosões, cacetetes e bombas de gás) para clamar por protestos “Sem violência”. Sua linguagem remete às histórias em quadrinhos com o uso de um balão com contornos arredondados. Nas histórias em quadrinhos os balões contêm a fala ou o pensamento das personagens. O formato dos balões indica quem fala e de que forma fala. No cartaz abaixo, o balão aparece em formato de nuvem, normalmente utilizado nas HQs para representar pensamentos ou sonhos.

FIGURA 187  
Coleção Gráfica Meli-Melo  
*Sem violência*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 71



<sup>70</sup> Dicionário de símbolos. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br>>. Acesso em: 10 out. 2016.

No dia 19 de junho, depois de 14 dias de mobilização, as Prefeituras do Rio de Janeiro e São Paulo e o governo paulista, cedem às pressões e revogam o aumento das tarifas, lembrando que quem pagaria a conta seria o povo. Em São Paulo, o MPL mantém a manifestação marcada para o dia seguinte, mas afirma que seria um protesto festivo e pela paz.<sup>71</sup>

À medida que os atos crescem, o posicionamento dos grande grupos de mídia se adapta à nova correlação de forças demonstrada nas ruas. Em paralelo à mudança de postura – que caminha da criminalização taxativa dos primeiros editoriais para um apoio efusivo ao “civismo” –, os jornalistas e canais de TV, especialmente a Globo e seu canal à cabo Globo-News, associam os desejos dos protestos com pautas como o combate à corrupção e o julgamento do Mensalão, esquema de compra de apoio parlamentar posto de pé nacionalmente pelo governo Lula. Parte do debate público em torno do combate à corrupção privilegia uma indignação pelo que é tido como mau uso do dinheiro público, especialmente a apropriação direta por administradores criminosos. Outra parte do debate se dedica a denunciar e lutar contra eventos e situações específicas, como os cartéis das empresas de ônibus e empreiteiras (REYS, recurso eletrônico, 2014).

A segunda fase dos protestos foi marcada por manifestações majoritariamente pacíficas, com grande cobertura midiática e massiva participação popular, muito diferente da fase anterior. Há também novas exigências sendo colocadas em pauta como as PECs 37 e 33, a “cura” *gay* e as críticas ao país e à política em geral. O aumento da tarifa do transporte público começa a sair de pauta, por ser revogada em várias cidades e começa uma nova etapa.

A rua abre-se para acolher corações, mentes, sonhos, desejos, demandas, utopias, críticas, deboches, ironias e um corrosivo senso de humor, como no cartaz que diz, “Tem tanta coisa errada que nem cabe em um cartaz” e naquele que lamenta, “Desculpe o transtorno, estamos mudando o país”, grafado em caligrafia expressiva, harmoniosa e habilidosa.

---

71 Jornadas de Junho: um ano. In: *Estadão*. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/cidades/protestos-de-junho/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

FIGURA 188  
 Autor desconhecido  
*Tem tanta coisa errada que nem cabe  
 em um cartaz, 2013*  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 39

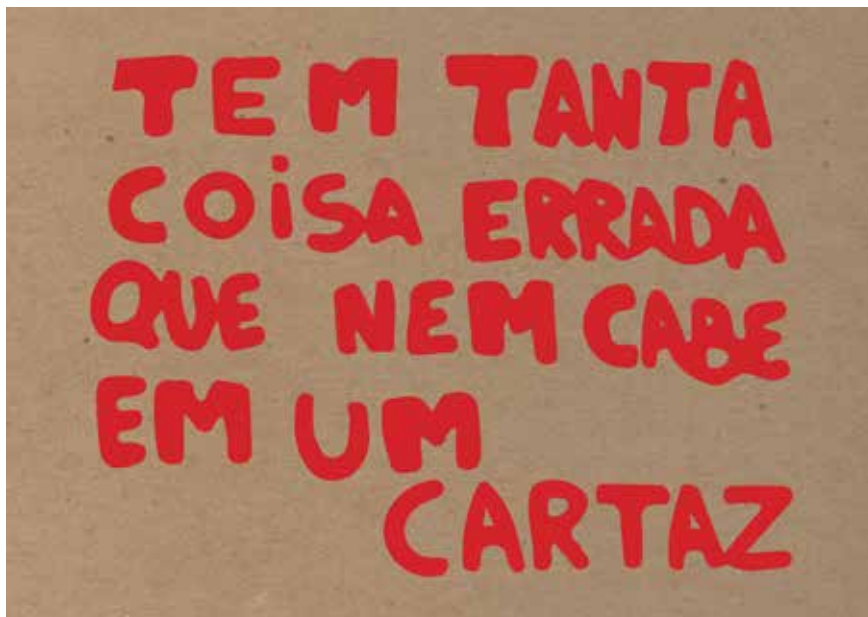


FIGURA 189  
 Autor desconhecido  
*Desculpe o transtorno, estamos  
 mudando o país, 2013*  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 71



Nas ruas e nas redes sociais trava-se a disputa pela legitimidade dos desejos que explodem em revolta. Os grandes veículo de imprensa propõem a narrativa do combate à corrupção. Nos movimentos sociais, nos partidos da esquerda e nos canais de *streaming*, persevera a oposição aos mega-eventos, à lógica privatista de mobilidade urbana e ocupação das cidades e à relação ilegal e antidemocrática do governo com uma parte do empresariado. (REYS, recurso eletrônico, 2014).

O sentimento anarquista anima uma parte dos manifestantes que concentra a atenção fotográfica da mídia e constitui uma espécie de núcleo duro das manifestações.<sup>72</sup> Uma pequena extrema direita, paralelamente, ganha visibilidade na internet, onde alguns *slogans* e imagens se difundem. Esta propaganda, construída nos termos de uma luta anticomunista e pregando a reabilitação da Ditadura Militar, tem grande circulação como motivo de medo, sendo o risco de um golpe direitista no Brasil alardeado por apoiadores do governo (REYS, recurso eletrônico).

A “festa” prevista pelo MPL para o dia 20 de junho na avenida Paulista é interrompida por grupos que forçam os partidos a baixarem suas bandeiras. Em Brasília, a manifestação novamente é violenta. O Itamaraty sofre ataque com fogo. Em Ribeirão Preto, um manifestante morre atropelado por um motorista irritado. Ao todo, 1 milhão de pessoas saem às ruas pelo País.<sup>73</sup> Foram as maiores mobilizações em São Paulo, Rio de Janeiro, Vitória e Manaus, cada uma reunindo centenas de milhares de pessoas. O dia é marcado pela extensa difusão dos protestos, que alcançam também cidades médias e pequenas. Em Ribeirão Preto, o estudante Marcos Delefrate morre ao ser atropelado, com mais doze pessoas, por um empresário que avança com seu carro sobre os manifestantes. Em Belém, a gari Cleonice Vieira de Moraes, que sofria de hipertensão, morre após respirar o gás de bombas lançadas pela polícia. Em alguns lugares, notavelmente em São Paulo, militantes de partidos de esquerda e governistas são hostilizados. Em Brasília, manifestantes tentam entrar no Congresso Nacional e no Itamaraty, onde um fuzileiro naval em trajes civis se mistura aos que quebram vidraças. (REYS, recurso eletrônico, 2014).

A violência foi uma marca nas Jornadas de Junho e isso se refletiu nos cartazes com imagens de bombas de gás, cacetetes e diversos outros símbolos próprios das manifestações brasileiras de junho de 2013, como a garrafa de vinagre e o coquetel molotov<sup>74</sup>.

Vários cartazes fizeram apelo para que os protestos fossem realizados de forma pacífica e divertida, como é o caso do cartaz que sugere que o protesto seja realizado de forma feliz,

---

72 Grupos anarquistas estavam presentes em atos populares desde, pelo menos, o fim dos anos de 1990 e que em 2013 permaneceriam nas ruas.

73 Jornadas de Junho: um ano. In: *Estadão*. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/cidades/protestos-de-junho/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

74 O coquetel molotov é uma arma química incendiária geralmente utilizada em protestos e guerrilhas urbanas.

mostrando esquematicamente como proteger o nariz contra possíveis ataques com bombas de gás. Essa proteção, feita de lenço, teria em sua frente o desenho de um sorriso, que poderia ser feito com uma caneta pelo próprio manifestante.



FIGURA 190  
 Autor desconhecido  
*Proteja o nariz. Proteste feliz*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 53

Semelhante a este há outro cartaz que também dá instruções para a fabricação de dois artefatos caseiros: um “subversivo” (coquetel molotov, cuja posse, fabricação ou uso é considerado crime por posse ou porte ilegal de arma de fogo de uso restrito) e outro “passional” (buquê de flores). O uso da linguagem esquemática lembra as cartilhas de instruções de montagem de objetos, como brinquedos, móveis etc. As imagens auxiliam no entendimento da fabricação dos artefatos e o texto dá detalhes dos ingredientes, do modo de preparo, da ativação e das consequências. Enquanto um artefato promove a violência e a depredação, com consequências drásticas, o outro promove a paz, o amor, com consequências e reações afetivas.

SUBVERSIVO

13

**1**



**4**



**5**



**3**



**=**



**INGREDIENTES**

- 1- Uma garrafa de cerveja vari (de preferência das marcas Ambev).
- 2- Combustível (álcool ou gasolina, se possível, uma medida dos dois).
- 3- Um pano velho. De preferência aquela camiseta da Seleção Brasileira que você comprou na Nike.
- 4- Estalaca, agulha, bonfachaeta... O nome depende de onde você nasceu.
- 5- Uma Caixa de fósforo ou isqueiro.

**MODO DE PREPARO**

- Preencher a garrafa com o combustível desejado.
- Introduzir o pano velho na garrafa, fazendo com que um extremo encoste no líquido e o outro se estenda não menos de 30 cm da boca da garrafa.
- Selar firmemente a garrafa com os estalacos.

**PARA ATIVAR O DISPOSITIVO**

- Segurar o fósforo em uma mão estendendo bem o braço.
- Com a outra mão, acenda o pano utilizando um fósforo ou isqueiro.
- Lançar imediatamente a garrafa flamejante contra o alvo, com força suficiente, para que ela se quebre com o impacto.

**CONSEQUÊNCIAS**

- Explosão, incêndio, fogo por todo o lado.
- Possivelmente vai matar alguém, ou pelo menos, machucar bastante.
- Vai preso.
- Vai ser excomungado pela Diáspora.

COQUETEL MOLOTOV

**INGREDIENTES**

- 1- Um ramo de Cravo Branco, associado ao amor puro e à inocência.
- 2- Asas-de-morango significam "sagra de amor" e perseverança.
- 3- Alzamor, símbolo de coragem e fidelidade.
- 4- Louro, simbolizando vitória.
- 5- Margaridas, pela pureza, pela bondade e afeto.

**MODO DE PREPARO**

- Juntar todos as flores num buquê e amarrar com o elástico que você irá usar pro coquetel subversivo.

**PARA ATIVAR O DISPOSITIVO**

- Segure o frasco em uma mão estendendo bem o braço.
- Com a outra mão, aponte pra uma pessoa.
- Lançar imediatamente o buquê flamejante contra o alvo, com força suficiente, para que ela se espatife com o impacto.

**CONSEQUÊNCIAS**

- Incêndio, fogo e paixão.
- Possivelmente vai matar alguém de amor, ou pelo menos, conseguir um sorriso.
- Ganha um beijo.
- Vai ser excomungado pelo Dossê.

**1**



**4**



**5**



**3**



**=**



SP

PASSIONAL

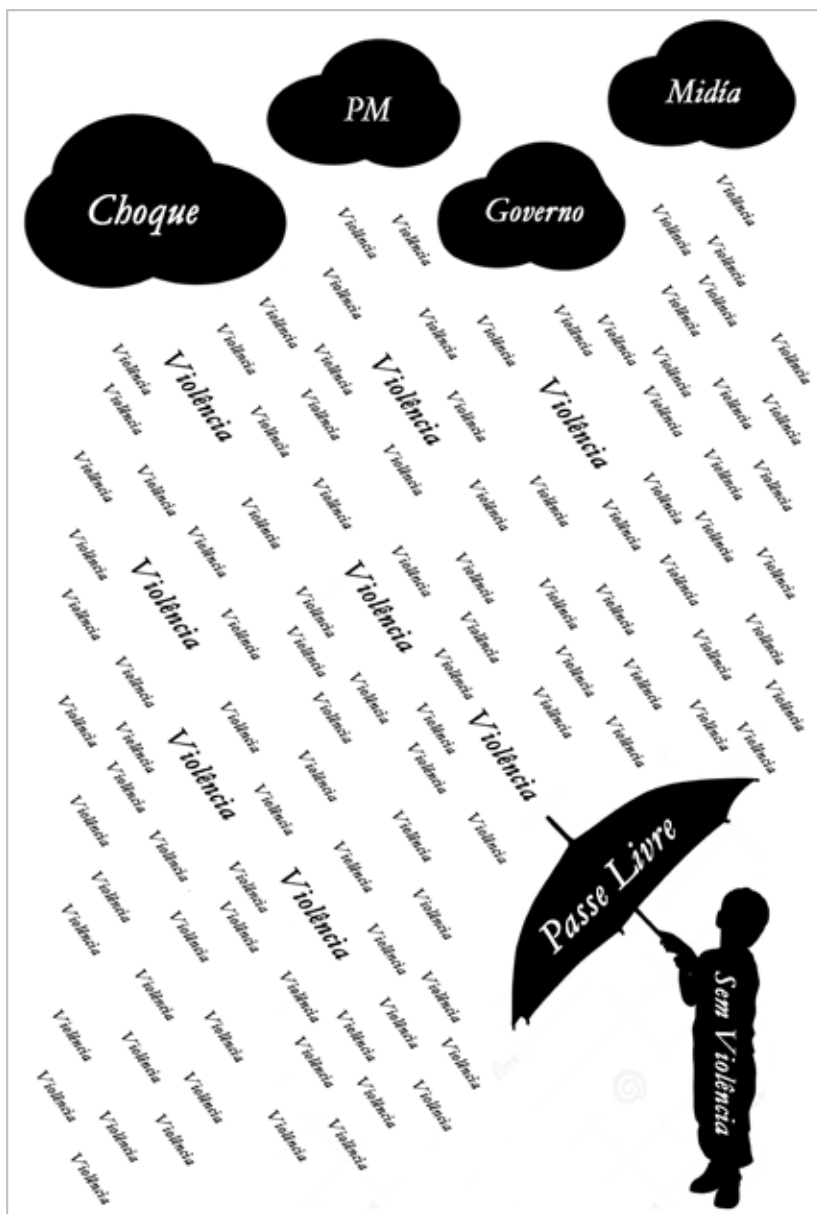
BR

FIGURA 191  
 Autor desconhecido, coleção Gráfica Meli-Melo  
 Coquetel Molotov, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 85



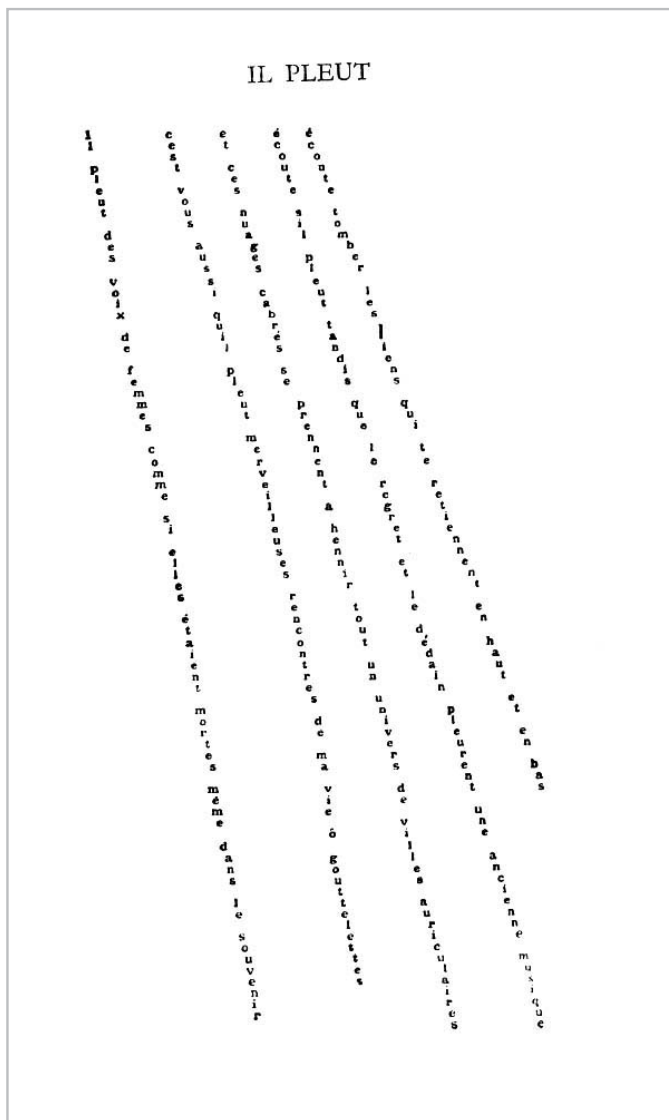
Neste outro cartaz, um conjunto da palavra “Violência” despenca de negras nuvens que representam a Tropa de Choque, a Polícia Militar, o Governo e a Mídia. A configuração das palavras, que caem como chuva, lembram a diagramação do poema *Chove*, de Guillaume Apollinaire “cujos poemas visuais ou caligramas são considerados até hoje o exemplo da poesia visual.” (AGUILAR, 2005, p. 192).

FIGURA 192  
 Autor desconhecido, coleção Gráfica  
 Meli-Melo  
*Violência*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 65



Os caligramas permitiram precisar ainda mais, por contraste, o tipo de busca ao qual os concretos estavam dedicados. Em Apollinaire, as palavras colocam-se em uma ordem visual, formando, porém, a figura à qual o poema faz referência: um poema se assemelha a um relógio, outro ao cair da chuva, outro a uma pomba. (AGUILAR, 2005, p. 192-193).

FIGURA 193  
 Guillaume Apollinaire  
*Il pleut* (caligrama), 1918  
 Fonte: *Asymptote Journal*  
 In: <<http://asymptotejournal.tumblr.com/post/2975969062/il-pleut-by-guillaume-apollinaire-calligrammes>>  
 Acesso em: 20 out. 2016.



Por meio do processo composicional do caligrama, Apollinaire fazia com que o leitor se habituasse a compreender o poema de forma ideográfica e discursiva, privilegiando seu aspecto visual. Desse modo, o leitor descobriria, na maioria das vezes, o tema do poema por meio da forma, da estrutura visual, substituindo a linearidade do verso por uma série de disposições tipográficas que, às vezes, evocam o objeto que se descreve. No poema *Chove*, de Apollinaire, as palavras caem como chuva que representam as “vozes de mulheres como se estivessem mortas mesmo na recordação”. Já no cartaz das Jornadas de Junho, uma única palavra (violência) cai repetidas vezes de nuvens negras que representam a Tropa de Choque, a Polícia Militar, o Governo e a Mídia. Essa chuva/violência despenca em direção a uma criança, que se protege com um guarda-chuva, que por sua vez, representa o Movimento Passe Livre.

Três dias depois de 1 milhão de pessoas irem às ruas, em meio a protestos ainda violentos por todo o País, a presidente Dilma Rousseff fala por 10 minutos em rede nacional e propõe “cinco pactos” para melhorar a saúde, a educação e os transportes, além de uma constituinte para realizar a reforma política. Manifestações pela criminalização do aborto e redução da maioria penal fazem o MPL anunciar sua retirada das ruas.<sup>75</sup>

Após o dia 20, sem que as disputas entre esquerdas e direitas percam o calor, os acontecimentos ganham nova dinâmica. O MPL de São Paulo repudia publicamente as forças de direita que reivindicam para si o poder do povo nas ruas, levantando bandeiras como a redução da maioria penal, e anuncia sua não adesão aos atos aguardados para os dias seguintes. A luta pela reversão do aumento mantém a mobilização em algumas cidades, como Florianópolis, e os entornos dos estádios da Copa das Confederações são cenários de grandes protestos em Brasília, Rio de Janeiro, Fortaleza, Recife, Salvador e Belo Horizonte, onde Douglas Henrique Oliveira morre ao cair de um viaduto. A repressão policial é violenta e intensa em todos os estados, e o antagonismo entre policiais e manifestantes é muito forte, intensificando-se no Rio de Janeiro com a revolta após o Batalhão de Operações Especiais (Bope) da Polícia Militar matar nove pessoas no Complexo da Maré nos dias 23 e 24 de junho, em retaliação à morte de um sargento baleado na favela. (REYS, recurso eletrônico, 2014).

No dia 24 de junho, o MPL-SP publica uma carta aberta à então presidente Dilma Rousseff, que havia convidado militantes do movimento para uma reunião em Brasília. Na carta o MPL diz estar surpreso com o convite e que espera que esse encontro “marque uma mudança de postura do governo federal que se estenda às outras lutas sociais”.<sup>76</sup>

Esse gesto de diálogo que parte do governo federal destoa do tratamento aos movimentos sociais que tem marcado a política desta gestão. Parece que as revoltas que se espalham pelas cidades do Brasil desde o dia seis de junho tem quebrado velhas catracas e aberto novos caminhos.<sup>77</sup>

---

75 Jornadas de Junho: um ano. In: *Estadão*. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/cidades/protestos-de-junho/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

76 Movimento Passe Livre publica carta aberta à presidente. In: *O Globo*. 24 jun. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/brasil/movimento-passe-livre-publica-carta-aberta-presidente-8793543>. Acesso em: 12 out. 2016.

77 Carta Aberta do Movimento Passe Livre São Paulo à Presidente Dilma. Disponível em: <<http://tarifazero.org/2013/06/24/carta-aberta-do-movimento-passe-livre-sao-paulo-a-presidenta/>>.

Para o movimento, é preciso ir além da desoneração dos impostos, medida historicamente defendida pelas empresas de transporte.

Abrir mão de tributos significa perder o poder sobre o dinheiro público, liberando verbas às cegas para as máfias dos transportes, sem qualquer transparência e controle. Para atender as demandas populares pelo transporte, é necessário construir instrumentos que coloquem no centro da decisão quem realmente deve ter suas necessidades atendidas: os usuários e trabalhadores do sistema.<sup>78</sup>

O MPL analisa que “a reunião com a presidenta foi arrancada pela força das ruas, que avançou sobre bombas, balas e prisões. A verdadeira violência que assistimos neste junho veio do Estado – em todas as suas esferas.”<sup>79</sup> A carta conclui que

mais do que sentar à mesa e conversar, o que importa é atender às demandas claras que já estão colocadas pelos movimentos sociais de todo o país”. E termina chamando para a luta pelo transporte gratuito. “Contra todos os aumentos do transporte público, contra a tarifa, continuaremos nas ruas! Tarifa zero já!”<sup>80</sup>

Com as ruas mais calmas e sob pressão da base aliada, o governo federal desiste da reforma política por meio de uma assembleia constituinte. A proposta passa a ser um plebiscito, que depois também seria descartado. As manifestações remanescentes concentram-se no Rio, contra a violência policial.<sup>81</sup>

Os cartazes das Jornadas de Junho evidenciam dois momentos das manifestações: de um lado, a luta contra o aumento da tarifa do transporte público; de outro, a profusão de reivindicações com pautas difusas. Essa multiplicidade de insatisfação encontrou no aumento da tarifa o catalisador perfeito para as mobilizações de junho de 2013. Elas fomentaram um choque de cultura e um conjunto de condições subjetivas e objetivas que, espontaneamente expressas nos cartazes, criaram a liga para esses acontecimentos históricos. Podem esses cartazes evi-

---

78 Carta Aberta do Movimento Passe Livre São Paulo à Presidente Dilma. Disponível em: <<http://tarifazero.org/2013/06/24/carta-aberta-do-movimento-passe-livre-sao-paulo-a-presidenta/>>.

79 Carta Aberta do Movimento Passe Livre São Paulo à Presidente Dilma. Disponível em: <<http://tarifazero.org/2013/06/24/carta-aberta-do-movimento-passe-livre-sao-paulo-a-presidenta/>>.

80 Carta Aberta do Movimento Passe Livre São Paulo à Presidente Dilma. Disponível em: <<http://tarifazero.org/2013/06/24/carta-aberta-do-movimento-passe-livre-sao-paulo-a-presidenta/>>.

81 Jornadas de Junho: um ano. In: *Estadão*. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/cidades/protestos-de-junho/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

denciar e potencializar a articulação de novos pactos – seja pelo político, seja pela cidadania –, que visam reconduzir o país ao mundo da ética, da lei, da ordem institucional, da verdade, da transparência, da confiança e da justiça? Que novas histórias e modos de viver, ver e estar no mundo eles podem suscitar? “Não é apenas por 20 centavos”, dizia um deles.



INFOGRÁFICO 1  
Reinvidicações nas Jornadas de Junho

Fonte: Ibope/G1 Brasil.

In: <<http://g1.globo.com/brasil/linha-tempo-manifestacoes-2013/platb/>>

Acesso em: 10 out. 2016

Infográfico elaborado em 28/6/2013

### **3.2. O CARTAZ POLÍTICO NAS JORNADAS DE JUNHO**

O cartaz, como veículo de comunicação ou doutrinação, é um instrumento valioso para a percepção de determinada cultura política. Sua mensagem pode solidificar ideais de comportamento e difundir imagens socialmente compartilhadas, valendo-se de mecanismos que, simultaneamente, permitem convencer, satisfazer e alimentar anseios coletivos e individuais. Esse processo engloba os instrumentos de criação, persuasão, formas de transmissão e recepção do discurso ideológico contidos no cartaz. Suas características técnicas e formais – tamanho, formato, choque cromático, tipo de impressão, iconicidade, complexidade, grau de metáfora, pregnância e taxas conotativa e denotativa – são de grande importância para a transmissão de sua mensagem.

O cartaz influencia o comportamento humano por meio do uso de mecanismos que vão muito além do que o olho vê, despertando, fortalecendo ou resgatando crenças culturais, políticas ou mesmo filosóficas: “sabemos que o cartaz age sobre o indivíduo seduzindo-o, emocionando-o mais do que o convencendo e nisso assentam suas técnicas” (MOLES, 1974, p. 230). O sucesso da mensagem de um cartaz de propaganda política envolve mecanismos complexos, muitas vezes inconscientes, que procuram condensar, em suas imagens e palavras, uma ideologia em consonância com os propósitos específicos de cada manifestação em que se envolve.

A partir da análise direta dos cartazes políticos das Jornadas de Junho, visando apontar e descrever suas estratégias visuais, percebe-se a existência de particularidades na criação da linguagem gráfica de protesto e a diversidade do conteúdo visual apresentado nesses cartazes. Destacamos seus valores informativos e representativos como um reflexo de seu período político e de sua estrutura social no contexto de nossa cultura, mostrando que estes cartazes possuem não apenas valor estético, mas também histórico.

Consideramos, como foi proposto na introdução, que era necessário organizar o que estava “sendo dito”, distribuindo os cartazes em quatro grandes grupos analíticos, organizados a partir de suas técnicas de fabricação/reprodução e de seus meios de circulação/veiculação, podendo, no entanto, haver interseções entre esses grupos, de modo que o mesmo cartaz pode pertencer a dois ou mais grupos. São eles: 1) Cartazes de rua itinerantes; 2) Lambe-lambes; 3) Cartazes profissionais; 4) Cartazes digitais. Segmentar essas características básicas é uma

forma de melhor organizar o material para uma análise detalhada. Vejamos como se apresenta cada um desses grupos.

### 3.2.1. Os quatro grupos de cartazes das Jornadas de Junho

#### 3.2.1.1. Cartaz de rua itinerante

O cartaz de rua itinerante é um tipo fundamental de símbolo público por evidenciar as opiniões compartilhadas e individuais, estimular a solidariedade e incitar a revolução e a participação no ato em que os protestos acontecem. O objetivo desse cartaz é despertar a consciência política, o propósito mais elevado das manifestações. Empunhar um cartaz político em um manifesto é estar ativo na opinião política e social. Esses cartazes são produzidos de forma artesanal e em versões únicas, normalmente em cartolina, papel cartão, *kraft* ou pedaço de papelão. São desenhados à mão com a utilização de canetão, canetinha, tinta guache, colagem etc. Seus formatos são variados, privilegiando a orientação horizontal, e ocupam o mesmo lugar do corpo do manifestante: as ruas das cidades. Neles encontra-se grande uso do recurso textual e uma enxuta utilização de símbolos. Nesses cartazes identifica-se o elemento vernacular, que surge como recurso às necessidades específicas do meio.<sup>82</sup>



FIGURA 194  
Cartazes de rua itinerantes  
Fonte: SILVA, 2015, p. 7, 9 e 33

82 Despido do conhecimento formal, que cerca o “design erudito”, o design vernacular encontra-se presente em placas e artefatos de uso popular produzidos por habitantes locais sem formação na área do design. Isso não significa que inexista uma intenção, um propósito ou um problema a ser enfrentado e resolvido (VALESE, 2007, p. 15).

Nas Jornadas de Junho os cartazes de rua itinerantes foram uma extensão do corpo do manifestante, amplificando seu gesto e sua voz. Em alguns casos a interpretação desses cartazes estava semanticamente ligada à imagem de seu portador, que assumia um personagem para dar maior sentido à mensagem.



FIGURA 195  
Cartazes de rua itinerantes  
Fonte: Tumblr.com

Disponível em: <[cartazesdosprotestos.tumblr.com/](http://cartazesdosprotestos.tumblr.com/)>  
Acesso em: 20 out. 2005

Cartazes e manifestantes fantasiados se somam para passar suas mensagens de protesto de forma irônica e divertida. Nos dois primeiros cartazes, manifestantes se caracterizam como super-heróis para dar ênfase a seus cartazes. A imagem do manifestante fantasiado e os dizeres dos cartazes se integram numa leitura conjugada entre o texto do cartaz e a imagem de seu portador herói. No terceiro cartaz, manifestante e cartolina se (con)fundem. O recurso utilizado já não é mais a fantasia, mas um recorte no cartaz que trás para sua mensagem a imagem de seu portador, ou de quem estiver por trás dele. É o cartaz se mimetizando com seu portador.

A metáfora visual, a agressividade, a criatividade e a irreverência foram artifícios dos cartazes de protesto das Jornadas de Junho. O humor e a criatividade desses cartazes ganharam força de protesto e anedota gráfica, satirizando o comportamento humano. Bastante conhecido em ações de manifestação política, o elemento satírico desperta a atenção do espectador para o assunto ao mesmo tempo em que facilita a sua atenção por parte do leitor (NEVES, 2009, p. 122). Aliado a signos culturais, o humor nos cartazes políticos é um recurso bastante eficiente. O cartaz de rua itinerante é simples e a qualidade gráfica demandada para as intervenções não é muito exigente. Torna-se muito fácil participar, produzindo uma versão “original” ao invés de apenas retransmitir uma já existente. Apesar de não estar na vanguarda,



em termos estéticos, o cartaz de rua itinerante motivou e inspirou a produção de diversos cartazes de profissionais do design e das artes gráficas. Sua tarefa foi ratificar, reforçar e difundir os valores defendidos pelos manifestantes.

### 3.2.1.2. Lambe-lambe

O lambe-lambe<sup>83</sup>, também um cartaz de rua, ocupa o mesmo lugar do grafite, os muros da cidade, e é por si só subversivo<sup>84</sup> e por isso tão intrínseco aos manifestos sociais e políticos. Sua fácil reprodução e repetição no meio urbano permitem levar uma mensagem complexa e cheia de nuances a um grande número de locais. Tal repetição faz com que as pessoas se familiarizem com sua mensagem e aumenta as chances de reflexão sobre ela. O lambe-lambe pode ter tamanhos variados, preferencialmente na orientação vertical, e é fixado em espaços públicos. Pode ser pintado individualmente ou produzido em série por stencil, fotocopiadoras ou silkscreen<sup>85</sup>, normalmente em papel fino para aderir melhor à superfície. São fixados com grude ou cola de papel em muros, paredes, postes, pontes, fachadas de prédios, bancos, pontos de ônibus etc.<sup>86</sup>

---

83 O lambe-lambe é uma técnica ligada ao grafite. Uma vertente da arte de rua que utiliza cartazes como intervenção urbana. Utilizados com propósitos diferentes que vão desde a transmissão de simples ideia ou pensamento até protestos elaborados por meio de imagens e textos. Podem ser confeccionados de diversas maneiras, utilizando-se da computação gráfica, pintados com tintas e sprays e também utilizando stencils. Variam de tamanho e são geralmente colados com “cola de farinha”. Segundo o documentário *Cola de Farinha* (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LPKR2JSsFXM>>), no Brasil, o lambe-lambe teve uma importância muito grande na época da ditadura military, tanto por parte da resistência como pela polícia que os utilizava para caçar bandidos e conseqüentemente procurados pelo regime militar. Hoje, quando se fala em arte urbana, é impossível não citar o lambe-lambe e sua importância para a disseminação de ideias.

84 Todo cidadão tem o direito de se manifestar e protestar livremente. É um direito garantido pela Constituição Federal. No entanto, sobre a ação de colar um lambe-lambe, as pessoas podem vir a ser responsabilizadas por desobediência (art. 330 Código Penal), desacato (art. 331 Cód. Penal) ou resistência (art. 329 Cód. Penal), dependendo do trato com a polícia. Em alguns casos, as pessoas também podem ser responsabilizadas por dano (art. 163 Cód. Penal), dependendo de onde e como a mensagem for afixada. Cada cidade tem sua própria lei para definir regras e penalidades relacionadas ao uso de comunicações impressas aplicadas no espaço urbano, conhecidas muitas vezes como Lei da Cidade Limpa.

85 Serigrafia ou *silkscreen* é um processo de impressão no qual a tinta é vazada – pela pressão de um rodo ou puxador – através de uma tela preparada.

86 Um guia prático e ético de como fazer e fixar lambe-lambes pode ser encontrado em: <http://www.greenpeace.org/brasil/pt/Documentos/Guia-pratico-de-como-fazer-lambe-lambes-em-sua-cidade/>.

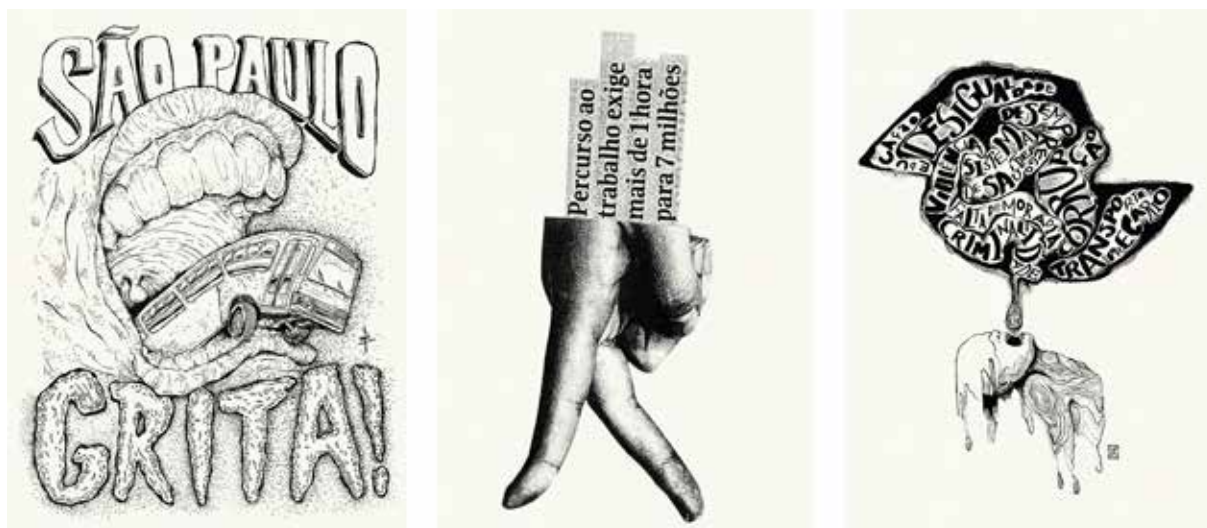


FIGURA 196  
Lambe-lambes, coleção Gráfica Meli-Melo  
Fonte: SILVA, 2015, p. 47, 79 e 61

O lambe-lambe faz parte das novas linguagens da arte urbana contemporânea e, normalmente, expressa informações e ideias mais complexas que o cartaz de rua itinerante. Nesse caso, um bom design é importante para mostrar essas ideias. A maioria das pessoas o vê à distância e em movimento, fazendo com que seja elaborado de forma mais planejada. Esses cartazes têm propósitos principalmente artísticos e de ativismo social e político. O lambe-lambe leva a arte e o protesto para as ruas das cidades de forma mais prolongada. Também são utilizados para campanhas políticas e divulgação de shows populares. Nos protestos das Jornadas de Junho eles fizeram ecoar a voz do manifestante, fazendo com que suas ideias reverberassem pelas ruas mesmo findado o movimento. O lambe-lambe é um índice, ou seja, ele é o indício da presença de um acontecimento.

Durante as Jornadas de Junho, alguns sites disponibilizaram lambe-lambes de forma livre para reprodução.<sup>87</sup> Nesses sites encontra-se galerias de cartazes com as mais diversas técnicas de criação e estilos gráficos, disponibilizados sem restrição autoral quanto ao uso, para *download* em arquivos de alta resolução a fim de que fossem impressos e distribuídos livremente. A gráfica Meli-Melo, de São Paulo, na época das Jornadas de Junho, iniciou um movimento pelo Facebook convocando os internautas a enviarem seus cartazes políticos para que fossem impressos e distribuídos livremente durante os protestos. Segundo a Revista *Com-*

<sup>87</sup> Acessar em <<http://poro.redezero.org/ver/cartazes>> e <<http://pt.protopia.at/wiki/Lambe-lambe>>.

*puter Arts Brasil*, edição de setembro de 2013, essa gráfica recebeu cerca de quatro mil artes<sup>88</sup> e imprimiu quatrocentas, sendo mais de oitenta artes diferentes para distribuição.

### 3.2.1.3. Cartaz profissional

Juntamente com os conflitos surgem grupos da sociedade civil que se mobilizam com o objetivo de apoiar o movimento revolucionário e protestar contra os abusos políticos. Nesses movimentos algumas ações envolvem o uso de material gráfico para a divulgação de ideias. É aí que profissionais e organizações do design propõem cartazes políticos. Além do uso de elementos gráficos recorrentes em conflitos, tais como símbolos nacionais, constata-se uma relevante variedade de estratégias visuais utilizadas nos cartazes profissionais das Jornadas de Junho. No design gráfico pode-se dizer que todo assunto apresenta seus clichês visuais. Nos cartazes das Jornadas de Junho encontramos referências aos símbolos nacionais como a bandeira do Brasil e o Brasão da República, ao punho cerrado, indicando resistência e união (como vimos no capítulo anterior), ao povo em protesto, fazendo alusão aos grandes movimentos e à união popular, aos líderes e pensadores políticos, muitas vezes para satirizá-los, às flores e às pombas, indicando solidariedade e paz. A utilização desses símbolos para muitos reduz a obra gráfica, no entanto, fazer um bom uso deles é de extrema importância para o reconhecimento de um estética nacional e “eles são capazes de remeter de imediato a uma rede de referências simbólicas.” (MELO, 2012, p. 249).

Apesar de sua visibilidade não ser tão expressiva quanto a dos cartazes de rua e os digitais, os cartazes profissionais ganharam em reprodutibilidade e qualidade gráfica. Esse tipo de cartaz normalmente tem grande importância para a história de seus países e do design gráfico. Nas Jornadas de Junho ocuparam principalmente os espaços internos, levando os protestos também para os espaços privados. Muitos desses cartazes foram disponibilizados gratuitamente e em alta resolução na internet para serem impressos e distribuídos em todo o país. Além do valor político e histórico, esses cartazes também ganharam *status* de arte.

---

88 Arquivos finais para impressão em risografia.



FIGURA 197  
Cartazes profissionais  
Fonte: SILVA, 2015, p. 109, 141 e 115

#### 3.2.1.4. Cartaz digital

Nas Jornadas de Junho os cartazes e as palavras de ordem inundaram as ruas de linguagem. Esses conjuntos de ideias/palavras também circularam amplamente pelas redes sociais. Além de intermediar a troca de informações acerca das manifestações, a internet foi um grande meio de divulgação e circulação dos cartazes políticos. A internet vem sendo uma mídia capaz de impulsionar diversas atividades, sendo utilizada por muitos segmentos da sociedade por proporcionar um maior dinamismo na troca de informações.

Como resposta àquele momento da história, pessoas de todo o país começaram a se mobilizar pela internet, trocando informações a respeito dos protestos, compartilhando suas opiniões, apoiando o movimento e se organizando para ganhar força e volume popular, o que culminou nos grandes protestos organizados de junho de 2013. Sobre a potência da internet escreveu Pierre Lèvy:

Em primeiro lugar, que o crescimento do ciberespaço resulta de um movimento internacional de jovens ávidos para experimentar, coletivamente, formas de comunicação diferente daquelas que as mídias clássicas nos propõem. Em segundo lugar, que estamos vivendo a abertura de um novo espaço de comunicação [...] (LÉVY, 1999, p.11).

A importância e a repercussão dos manifestos associadas à criatividade dos cartazes digitais fizeram com que alguns deles entrassem em “efeito viral”. A metáfora viral capta a velocidade com que novas ideias circulam pela internet (JENKINS; *et al.* 2014, p. 41). Aqui

utilizaremos o termo viral para descrever os processos em que as pessoas estão ativamente envolvidas quando espalham e formatam conteúdos pela internet. Shenja van der Graaf (2005, p. 166-185) usa o termo “viral” para descrever conteúdo que circula de maneiras ligadas a comportamentos em rede, e cita a participação em um sistema socialmente conectado em rede como uma exigência central ao comportamento “viral”. Compartilhar uma imagem nas redes sociais é uma forma de auto expressão, que diz algo sobre si mesmo e o que você pensa.<sup>89</sup>



FIGURA 198  
Cartazes digitais  
Fonte: SILVA, 2015

Muitas imagens realizadas para os protestos de 2013 circularam na internet, principalmente nas redes sociais. É o caso da coleção #ChangeBrazil produzida pelo Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio. Essa coleção, com cartazes digitais em formato quadrado para melhor visualização nas redes sociais, foi elaborada com tipografia sem serifa,<sup>90</sup> cores chapadas e textos acompanhados de símbolos. Seu foco está no público jovem conectado à internet. Suas mensagens relacionam-se às novas gerações com irreverência e ironia cáustica. Os temas mais variados relacionados aos protestos foram abordados nesses cartazes, com forte influência das palavras de ordem das ruas. Sua linguagem é tipicamente digital e dialoga com as mais recentes linguagens gráficas.

89 Alguns autores preferem utilizar o termo “mídia propagável”, por não haver a distorção metafórica da infecção invocada pelo termo “viral”. Quando utiliza-se o termo “mídia propagável”, refere-se (e baseia-se em casos que descrevem) não apenas aos conteúdos que circulam amplamente, mas também àqueles que alcançam um engajamento particularmente profundo dentro de uma comunidade-nicho (JENKINS; *et al.* 2014, p. 48).

90 Pequenos traços e prolongamentos que ocorrem no fim das hastes das letras.

Nessa cultura conectada em rede, não podemos identificar uma causa isolada que leve as pessoas a propagar informações. As pessoas tomam uma série de decisões de base social quando escolhem difundir algum texto na mídia: vale a pena se engajar nesse conteúdo? Vale a pena compartilhar? É de interesse para algumas pessoas específicas? Comunica algo sobre mim ou sobre meu relacionamento com essas pessoas? (JENKINS; *et al.* 2014, p. 37).

Quando uma pessoa ouve, lê ou vê conteúdos compartilhados, ela pensa não apenas – e muitas vezes nem principalmente – no que os produtores podem ter desejado dizer com aquele material, mas no que estava tentando lhe comunicar quem o compartilhou com ela (JENKINS; *et al.* 2014, p. 37).

Vejamos na tabela a seguir uma aproximação entre os quatro grupos de cartazes das Jornadas de Junho identificados nesta pesquisa.

TABELA 1 – Os quatro grupos de cartazes políticos das Jornadas de Junho

	<b>CARTAZ ITINERANTE</b>	<b>LAMBE-LAMBE</b>	<b>CARTAZ DIGITAL</b>	<b>CARTAZ PROFISSIONAL</b>
<b>Tipo de impressão</b>	Fabricado artesanalmente	Fotocópia, risografia, tipografia, impressão à laser		Offset e impressão digital
<b>Suporte</b>	Cartolina, papel cartão, <i>kraft</i> , papelão, color plus etc. (gramaturas variadas)	Papel AP, sulfite (baixa gramatura para melhor aderir à superfície)	Telas (computadores, smartphone, tablete etc.)	Papel couché e AP (gramatura média)
<b>Meio de produção</b>	Artisanal	Mecânica	Eletrônica	Mecânica
<b>Tiragem</b>	Versão única	Pequena tiragem		Média tiragem
<b>Cores</b>	Tintas e vários tipos de canetas, canetinhas, canetões e papéis coloridos	Monocromia	Policromia	Policromia
<b>Formato</b>	Variados (do formato A4 ao formato A2)	A4, A3 e A2	Variados, mas preferencialmente em formato quadrado	A3 e A2
<b>Orientação do papel</b>	Normalmente horizontal	Normalmente vertical	Normalmente quadrado	Normalmente vertical
<b>Objetivo/proósito</b>	Despertar a consciência pública. Denunciar os abusos dos poderes. Ratificar, reforçar e difundir os valores defendidos pelos manifestantes.	Subverter, denunciar, conscientizar	Convocar, denunciar, conscientizar	Informar, posicionar, denunciar
<b>Tipo</b>	Original	Original/adaptado	Original/adaptado	Original/adaptado
<b>Circulação</b>	Ruas (empunhado pelos manifestantes)	Ruas (fixados em espaços públicos)	Meios eletrônicos	Espaços internos e externos
<b>Recursos de composição</b>	Agressividade, irreverência, humor, sátira, metalinguagem, (símbolo substitui a palavra)	Metáfora visual, agressividade, irreverência, crítica, citação, ironia, metalinguagem, (símbolo s palavra)	Simplicidade visual, objetividade, humor, sarcasmo	Metáfora visual, ironia, sátira
<b>Criadores</b>	Manifestantes das ruas	Artistas, designers e estudantes	Internautas, designers	Profissionais de setor criativo
<b>Impacto</b>	Originalidade/variedade	Repetição e criatividade	Circulação	Técnica
<b>Recursos visuais</b>	Tipografia vernacular, caligrafia, colagem, ilustração, etc.	Lettering, fotografia, fotomontagem, ilustração, tipografia, grafismo, pictograma, caligrama, infográficos etc.	Arte digital, pictograma, grafismo, tipografia, ilustração, fotografia	Tipografia, ilustração, grafismo, pictograma
<b>Motivação</b>	Estímulos individuais e compartilhados, ativismo social.	Ativismo social e político, propagação de ideais	Convocação, conscientização	Informação, conscientização
<b>Complexidade</b>	Baixa	Média/alta	Média	Média/alta
<b>Duração</b>	Durante os atos	Permanecem nas ruas mesmo findado o movimento	Permanecem na rede por tempo indeterminado	Aparecem frequentemente em revistas e sites especializados
<b>Recursos linguísticos e pictóricos</b>	+ linguístico   - pictórico. Maior ocorrência de cartazes tipográficos	Linguístico e pictórico. Ocorrência de cartazes somente com imagens	Linguísticos e pictóricos. As duas mídias aparecem de forma mais equilibradas.	Linguísticos e pictóricos. As duas mídias aparecem de forma mais equilibradas.
<b>Interpretação</b>	Ligada ao portador do cartaz e às palavras de ordem	Mensagens mais complexas e possuem autonomia em suas mensagens	Mensagens mais objetivas.	Mensagens diretas ligadas normalmente às palavras de ordem e a um pensamento crítico das reivindicações.
<b>Abrangência</b>	Local	Regional podendo alguns terem abrangência nacional	Toda a rede mundial	Abrange todo o país

### 3.2.2. As dimensões do universo do cartaz político das Jornadas de Junho

As características do cartaz englobam instrumentos de criação, persuasão, formas de produção e recepção do discurso ideológico nele contidos. Suas características técnicas e formais – tamanho, formato, choque cromático, tipo de impressão, complexidade, grau de metáfora e pregnância – são de grande importância para a transmissão de sua mensagem. Como confirma Donis Dondis:

Todos esses elementos, o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala e o movimento, são os componentes irreduzíveis dos meios visuais. Constituem ingredientes básicos com os quais contamos para o desenvolvimento do pensamento e da comunicação visuais. (DONDIS, 1991, p. 82).

É a noção do espaço de representação, sugerida pelo espectro das cores, pela superfície do papel, seu formato e seus recursos plásticos – cor, formas, imagens, letras etc. – que conduzem ao espaço de configuração “semântico”. Analisemos agora algumas das principais dimensões do universo do cartaz político das Jornadas de Junho.

#### 3.2.2.1. Tamanho é documento: forma e exposição

Os cartazes das Jornadas de Junho foram muito variados em seus formatos e tamanhos. As mudanças de direção (horizontal e vertical) em uma mesma “cartolina”, em nada altera sua identidade geométrica, no entanto, em muito se altera do ponto de vista da *forma*. “Em cada posição, o retângulo toma uma forma diferente, porque em cada um dos casos predomina uma outra direção espacial – a vertical ou a horizontal.” (OSTROWER, 1983, p. 50). Com isso, a disposição interior das áreas passa a corresponder a outros valores em nossa percepção. “O peso visual, a densidade, o caráter dinâmico ou estático das várias partes do plano se modificam e, conseqüentemente, alteram a posição do centro perceptivo.” (OSTROWER, 1983, p. 50).

Nos cartazes das Jornadas de Junho observa-se a utilização tanto da direção horizontal quanto da vertical. Os cartazes precisam atrair nossa atenção em um curto espaço de tempo e isso pode ser alcançado de algumas maneiras, especialmente por seu formato e tamanho (AMBROSE; HARRIS. 2009, p. 49).

Nem todos os cartazes são colocados em paredes, como é o caso dos cartazes de rua itinerantes das Jornadas de Junho. Estes estão nas mãos dos manifestantes como uma forma



de extensão de seus corpos. Tanto seu observador quanto seu portador podem estar em movimento, contudo, seu caráter portátil facilita que ele seja direcionado para a visão do observador. Nesse tipo de cartaz (cartaz de rua itinerante), a dimensão horizontal é mais utilizada que a dimensão vertical, como bem demonstra a primeira parte do apêndice *Coletivo Jornadas de Junho*. A leitura desse tipo de cartaz pode se dar diretamente pelo observador ou por intermédio das mídias, como o jornal e a TV, o que pode justificar seu alongamento horizontal, como ocorre nas telas dos aparelhos televisivos. Outro ponto é o fato do cartaz acompanhar o manifestante, devendo estar totalmente esticado para ser lido/visto, sendo que seu formato horizontal favorece sua portabilidade, evitando assim seu maior peso na parte superior do cartaz. Seus tamanhos são variados, desde pequenos formatos até formatos maiores.<sup>91</sup>



FIGURA 199  
Autor desconhecido  
*E agora José?*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 19

---

91 Do formato A4 (21 × 29,7 cm) ao formato A2 (42 × 59,4 cm). Consideraremos para esta pesquisa apenas o material gráfico impresso em papel ou publicado na internet. Deixaremos de lado, por ora, as grandes faixas e bandeiras pintadas sob demandas específicas de um grupo organizado.

O cartaz acima faz referência ao poema “José”,<sup>92</sup> de Carlos Drummond de Andrade. O cartaz e o poema são a metonímia do próprio autor e de um povo, cuja situação é repetida dia a dia, pois não há destino certo: na escuridão, sem amigo e sem abrigo. O poema José é símbolo de uma época de massificação, de uma “época de objetos e não de sujeitos”.<sup>93</sup> “José” é capaz de amar, de ser irônico, pois, “zomba dos outros”, faz versos, mas que ironia: é desconhecido, vive no anonimato. “José” não tem sobrenome, não se sabe de onde veio nem para onde vai. “Você que é sem nome, / que zomba dos outros, / você que faz versos, / que ama, protesta?”. O cartaz convoca um poema que nos incita a sair do anonimato, a não sermos indiferentes aos acontecimentos sociais.

Já os lambe-lambes das Jornadas de Junho são cartazes com conteúdos artísticos e críticos. São uma forma de intervenção criativa na cidade com o poder de despertar as pessoas para reflexões sobre as mazelas sociais. Nas Jornadas de Junho eles foram responsáveis por espalhar pelas ruas das cidades brasileiras mensagens de ativismo e de crítica aos mais variados assuntos abordados na insurreição. Sua repetição no espaço público é uma de suas características e, aliada à criatividade de seus criadores, puderam gerar uma grande relexão sobre os temas da fragilidade social e política. Nele encontra-se uma preferência pela direção vertical. Essa orientação favorece sua fixação nas paredes, muros e tapumes, feita por cola de polvilho ou de farinha devido ao seu custo reduzido. Ele faz parte das novas linguagens da arte de rua contemporânea e, assim como o grafite, ocupa os espaços públicos da cidade. Seu formato foi preferencialmente o A3,<sup>94</sup> mas também foi produzido em formatos maiores.

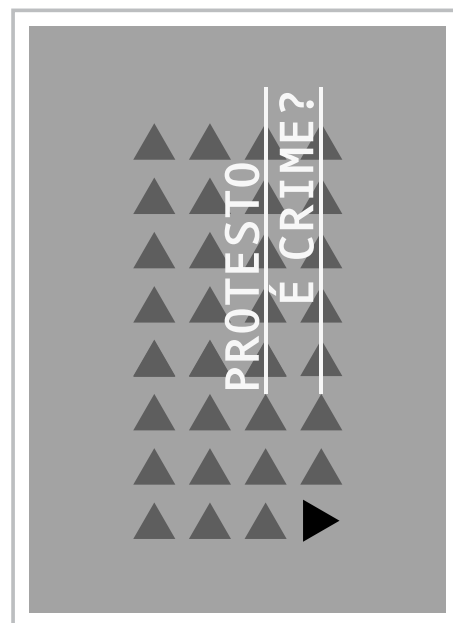
---

92 E agora, José? / A festa acabou, / a luz apagou, / o povo sumiu, / a noite esfriou, / e agora, José? / e agora, você? / você que é sem nome, / que zomba dos outros, / você que faz versos, / que ama, protesta? / e agora, José? / Está sem mulher, / está sem discurso, / está sem carinho, / já não pode beber, / já não pode fumar, / cuspir já não pode, / a noite esfriou, / o dia não veio, / o bonde não veio, / o riso não veio, / não veio a utopia / e tudo acabou / e tudo fugiu / e tudo mofou, / e agora, José? / E agora, José? / Sua doce palavra, / seu instante de febre, / sua gula e jejum, / sua biblioteca, / sua lavra de ouro, / seu terno de vidro, / sua incoerência, / seu ódio — e agora? / Com a chave na mão / quer abrir a porta, / não existe porta; / quer morrer no mar, / mas o mar secou; / quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora? / Se você gritasse, / se você gemesse, / se você tocasse a valsa vienense, / se você dormisse, / se você cansasse, / se você morresse... / Mas você não morre, / você é duro, José! / Sozinho no escuro / qual bicho-do-mato, / sem teogonia, / sem parede nua / para se encostar, / sem cavalo preto / que fuja a galope, / você marcha, José! / José, para onde?

93 Disponível em: <<http://oficinadoescritor.blogspot.com.br/2010/03/analise-do-poema-jose.html>>.

94 29,7 × 42 cm.

FIGURA 200  
 Autor desconhecido, coleção Gráfica Meli-Melo  
*Protesto é crime?*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 93



Os cartazes profissionais também foram produzidos preferencialmente na direção vertical. Esse formato remete aos cartazes clássicos em litografia e cromalografia mostrados no primeiro capítulo. Os cartazes profissionais das Jornadas de Junho foram realizados preferencialmente no formato A3, podendo também aparecer em formatos maiores. Foram impressos e distribuídos por todo o país, por profissionais e coletivos que se organizaram para sua criação e circulação. Também foram disponibilizados pela internet, em alta resolução, para que fossem impressos livremente e utilizados durante os manifestos.

FIGURA 201  
 Rogério  
*Verás que um filho teu não foge à luta*, 2013  
 Fonte: Artscool  
 In: <<https://pridalete.wordpress.com/category/art/>>



Já os cartazes digitais circularam amplamente pela internet. Seu formato quadrado foi a melhor opção para veiculação nas redes sociais.<sup>95</sup> Neste caso não fala-se de uma circulação que historicamente tem sido o foco de editores, quer dizer: quantos leitores compraram a edição matutina dos principais jornais do país. Qualquer publicação pode citar sua “circulação”, especialmente porque os valores pagos pela inserção de anúncios são calculados com base nesses números. “Todavia, essa ‘circulação’ está na realidade tratando de distribuição, na qual o movimento do conteúdo da mídia é bastante – ou totalmente – controlado pelos interesses comerciais que produzem e vendem.” (JENKINS; FORD; GREEN. 2014, p. 23-24).

Em vez disso, os cartazes digitais da Jornadas de Junho produziram um modelo híbrido e emergente de circulação em que um mix de forças de cima para baixo e de baixo para cima determinou como esse material foi compartilhado, por meio de culturas e ideologias, de maneira muito mais participativa.

Essa mudança – de distribuição para circulação – sinaliza um movimento na direção de um modelo mais participativo de cultura, em que o público não é mais visto como simplesmente um grupo de consumidores de mensagens pré-construídas, mas como pessoas que estão moldando, compartilhado, reconfigurando e remixando conteúdos de mídia de maneiras que não poderiam ter sido imanadas antes. (JENKINS; FORD; GREEN. 2014, p. 24).

O compartilhamento dos cartazes pela internet não é feito pelos cidadãos de forma individual, mas como integrantes de comunidades mais amplas e de redes que lhes permitem propagar conteúdos muito além de sua vizinhança geográfica.

---

95 No Facebook, tanto as imagens de perfil, quanto as imagens postadas na linha do tempo aparecem em formato quadrado (180 × 180 px e 400 × 400 px). O mesmo ocorre com as imagens de perfil do Twitter, LinkedIn, Google+, Instagram, Pinterest e Youtube. No Instagram, as imagens do feed de notícias também utilizam o formato quadrado (510 × 510 px). Pesquisa completa disponível em: <<http://resultadosdigitais.com.br/blog/tamANHOS-de-imagens-redes-sociais-infografico/>>. Acesso em: 20 out. 2005.

FIGURA 202  
Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio  
*Amanhã vai ser maior!*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015



### 3.2.2.2. Choque cromático e profusão composicional

O uso da cor pode estabelecer contrastes e harmonias entre os elementos gráficos. Podem ocorrer em três instâncias: matiz, saturação e luminosidade. De acordo com Leatrice Eiseman e Lawrence Herbert (1990), matiz é o comprimento de onda (de luz) dominante, refletida por um objeto, o que se percebe como cor: amarelo, azul, vermelho são matizes diferentes. A saturação descreve a intensidade de uma cor – a maior ou menor quantidade de “cinza” ou pureza que ela possui determina o seu grau de saturação. Luminosidade ou valor é a quantidade de luz refletida pela cor – exemplificando, o amarelo é mais luminoso que o vermelho. Ainda, as tonalidades são resultado da mistura entre um matiz puro com cinza ou branco e suas nuances. (EISEMAN; HERBERT. 1990, p. 12-13).

Baseado no uso do círculo cromático, onde as cores se dispõem de acordo com o espectro visível, Eric Danger (1973) classifica os matizes em análogos e opostos. Matizes análogos, próximos no círculo cromático, se harmonizam: amarelo, laranja e vermelho (cores “quentes”) ou verde azulado, azul e violeta (cores “frias”). Matizes opostos ou complementares estão afastados simetricamente: vermelho e verde, amarelo e violeta. Diferentes arranjos de cores, considerando simetrias e proximidades no círculo cromático, contribuem para a harmozinação de uma composição. (DANGER, 1973, p. 22).

As escolhas dos contrastes cromáticos podem alterar a distinção entre figura e fundo. Irene Tiski-Franckowiak (1997) trata da interferência dos contrastes cromáticos na composição.

Podemos dizer que um bom contraste favorece a nitidez de contornos diferenciando a figura do fundo. As semelhanças não têm a mesma propriedade, pois formam sequências rítmicas lentas e amorfas, como por exemplo, um cartaz em fundo azul, com letras em azul claro. [...] Os contrastes chamam atenção em primeiro lugar, ajudam na memorização dos detalhes e na distinção dos mesmos no espaço, sugerem profundidade, distância e tridimensionalidade. (TISKI-FRANCKOWIAK, 1997, p. 173).

A classificação das cores, suas posições e cruzamentos são importantes fatores no campo das artes em geral, no entanto, não vamos detalhar esse assunto. Aqui nos interessa mais entender que com a utilização de poucas cores é possível estabelecer relações diferentes.

Em nossa coleção de cartazes das Jornadas de Junho as cores possuem significados múltiplos, podem simplesmente ter por intenção chamar a atenção do leitor como possuir forte carga semântica.

No cartaz de rua itinerante abaixo as cores da bandeira do Brasil foram trocadas de posição para dar ênfase ao recurso textual que diz “Tá tudo errado”.



FIGURA 203  
Autor desconhecido  
*Tá tudo errado*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 7

Essa inversão das cores, assim como das posições das formas geométricas da bandeira, além de reforçar o recurso linguístico também pode sugerir uma crítica ao significado dessas cores na bandeira: o verde abundante das florestas, hoje devastadas, a riqueza do país, sempre mal distribuída, e o azul celeste, não mais salpicado por 27 estrelas, mas pela desordem.

É notório que o fator de atração do cartaz pode estar fortemente ligado ao choque cromático, mas pode também não depender dele: um cartaz em preto e branco ou com apenas uma cor, como os lambe-lambes impressos pela gráfica Meli-Melo para as Jornadas de Junho, podem ser muito atrativos (v. segunda parte do apêndice *Coletivo Jornadas de Junho*), dependendo das habilidades de seu criador, como pode ser visto no lambe-lambe a seguir.

FIGURA 204  
Autor desconhecido  
*Educação, desigualdade...*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 61



A falta de variedade de cores parece não fazer falta no cartaz mostrado acima e a diversidade dos temas das Jornadas de Junho aparecem nas palavras, habilmente integradas ao conjunto da imagem, em uma composição monocromática. O processo de produção ou impressão e os recursos disponíveis também podem ser fatores importantes para a quantidade de cores contida em um cartaz.

Já nos cartazes profissionais há uma maior utilização das cores, seja pela possibilidade dos meios de impressão, seja pela habilidade de seus criadores. Nesse tipo de cartaz há, no mínimo, um conhecimento básico dos princípios das cores, como funcionam e quais os possíveis efeitos delas dentro de um eventual contexto, tomando conotações expressivas.

No cartaz a seguir, as cores amarela e azul (quente e fria), juntamente com as imagens da mão e da lâmpada, são utilizadas para representar graficamente o ato de piscar a luz, ação realizada repetidamente pelos cidadãos que estavam em suas casas durante as marchas de protesto em sinal de apoio aos atos político-populares, estabelecendo, dessa maneira, uma conexão entre o que se passava nas ruas e no espaço privado.

FIGURA 205  
Eduardo Sá  
*Quam apoia pisca a luz*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 113





Nos cartazes digitais as cores foram utilizadas de maneira mais simplificada e normalmente em suas cores mais básicas, bastante utilizadas para dar contraste ao texto ou gerar um efeito atrativo.

FIGURA 206  
Isabela Rodrigues Sweet Branding Studio  
*Queremos transporte público padrão FIFA*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015



### 3.2.2.3. Metáfora visual

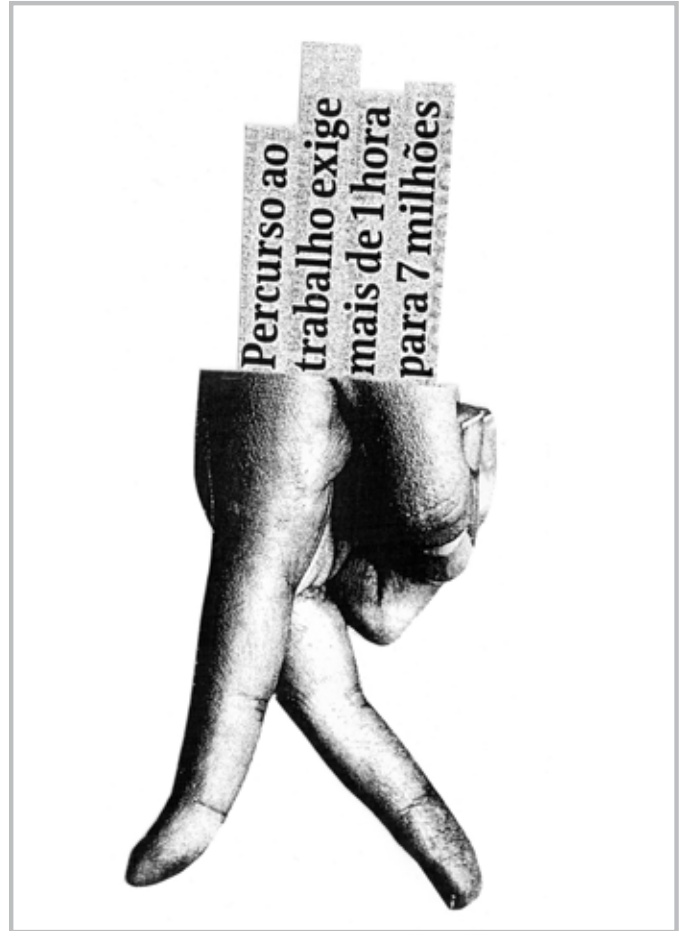
A metáfora tem a capacidade de “falar” de uma coisa e dar a entender outra, de investir sua força retórica sobre argumentos, de manifestar a capacidade criativa da imaginação do homem e de renovar e enriquecer os mecanismos da linguagem.

Pode-se identificar na propaganda quatro tipos do fenômeno metafórico: metáforas visuais com um termo visualmente presente; metáforas visuais com dois termos visualmente presentes, que aparecem hibridizados; símiles visuais, onde os dois termos da metáfora são inteiramente visualizados e metáforas verbo-visuais, onde um dos termos seria expresso verbalmente e outro visualmente. (FORCEVILLE, 1996).

As noções de tempo e de espaço são geralmente apresentadas no cartaz de modo metafórico: “desta maneira, ainda o olho de lince como sugestão de qualidade ótica é uma metáfora visual.” (MOLES, 1974, p. 101).

Nos cartazes das Jornadas de Junho, com o recurso da metáfora visual, a mensagem permite uma decodificação lúdica e crítica.

FIGURA 207  
 Autor desconhecido  
*Percurso ao trabalho exige mais de 1 hora para 7 milhões*, 2013  
 Fonte: SILVA, 2015, p. 79



O lambe-lambe apresentado acima teve grande circulação na cidade de São Paulo. Ele utiliza a imagem fotográfica de uma mão “caminhando” com os dedos, em contraste de preto e branco, e um texto que parece ser recortado de uma matéria de jornal. A intenção inicial do cartaz, como o próprio texto anuncia, é informar criticamente que cerca de 7 milhões de brasileiros gastam mais de uma hora entre a casa e o trabalho. O cartaz pretende fomentar o debate sobre a mobilidade urbana, em especial o transporte público. O registro verbal, extraído de um editorial do jornal *Folha de São Paulo*, confere ao texto um caráter factual de interesse público e traz para o cartaz um vigor jornalístico de vigia dos diferentes agentes de uma sociedade, apresentando ao público um assunto que merece ser analisado. A mão que “caminha” com os dedos, carregando os 7 milhões de trabalhadores brasileiros que passam mais de uma hora no percurso de suas casas para seus locais de trabalho, constitui o elemento visual que constrói o sentido metafórico da mensagem. Nessa perspectiva, a mão representa o trabalhador que sofre com o transporte nas grandes cidades brasileiras.

Esse cartaz remete às colagens surrealistas de Max Ernst. Em seus experimentos com colagem, Ernst recortava figuras de catálogos da virada do século XIX e os rearranjava sob uma ordem fora da lógica, refazendo a realidade presente na relação entre as figuras.

FIGURA 208  
Max Ernst  
Colagem, 1934  
Disponível em: <<http://saboresdiversos.com/sentido/>>  
Acesso em: 9 nov. 2016.



#### 3.2.2.4. Repetição e pregnância

Kress e Leeuwen (1998) definem a pregnância como

(...) uma complexa relação de troca entre um número de fatores: tamanho, precisão de foco, contrastes tonais, contrastes cromáticos [...], localização no campo visual [...], perspectiva [...], e também alguns fatores bastante específicos, como a aparência de uma figura humana ou um símbolo cultural poderoso. (KRESS; LEEUWEN, 1998, p. 212).

A pregnância pode ser definida como uma série de processos mentais que auxiliam na percepção das mensagens visuais, na abordagem dos elementos psicológicos da compreensão. A resultante gráfica do cartaz deve ser pregnante, ou seja, há que se destacar no contexto, em relação a outros cartazes, por exemplo, e seus próprios elementos compositivos devem se destacar diante dos olhos do observador.<sup>96</sup>

96 NOJIMA, Vera; CAVALCANTI, Keila. *Requisitos ergonômicos para a construção de um cartaz*. Disponível em: <[https://www.passeidireto.com/arquivo/1602359/artigo\\_cartaz/2](https://www.passeidireto.com/arquivo/1602359/artigo_cartaz/2)>. Acesso em: 10 out. 2016.

A pregnância pode ser entendida como o destaque relativo entre os elementos da própria composição e em relação a seu entorno físico – como a parede onde está fixado um cartaz. A pregnância é relativa ao interesse do indivíduo (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p. 196). Seu grau também está ligado à redundância da figura principal proposta com relação ao fundo e sua repetição no espaço coletivo (MOLES, 1974, p. 101).

Nas Jornadas de Junho a pregnância dos cartazes políticos se destaca tanto por seus elementos compositivos (contrastes cromáticos, potência simbólica, formatos etc.) quanto por seu potencial de repetição no espaço público. Nesse sentido, destacam-se os lambe-lambes, que além de possuírem elementos gráficos de composição bastante elaborados também se multiplicam nos espaços públicos, fazendo ecoar seus temas e abordagens. Essa repetição possibilita que as pessoas se familiarizem com sua mensagem e aumenta as chances de gravar em suas mentes as mensagens neles contidas.

FIGURA 209  
Autor desconhecido  
*Ceci n'est pas 20 centavos*, 2013  
Fonte: SILVA, 2015, p. 59



FIGURA 210  
René Magritte  
*La Trahison des images* (Ceci n'est pas une pipe), 1929  
Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948>>.



O cartaz acima faz referência ao trabalho de René Magritte. Em *A traição das imagens*, Magritte nega o que estamos a ver: “Isto não é um cachimbo”. A uma primeira análise, essa negação é clara, pois aquilo que vemos não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo. Depara-se então com um desafio àquilo que se convencionou chamar de “cachimbo”, pois a nossa imagem de cachimbo está negada. Magritte como que esvaziou de sentido aquilo que entendemos como sendo a palavra “cachimbo”. Não podemos identificar esta representação com aquilo que o objeto é, gerando-se, assim, um conflito de mensagens.

No cartaz acima há duas moedas de 10 centavos sobrepostas desenhadas e logo abaixo, dividida em duas linhas, a inscrição “*Ceci n’est pas 20 centavos*” (Isto não é 20 centavos). Assim como na obra de Magritte podemos logo inferior: correto, o desenho de duas moedas de 10 centavos não são vinte centavos, com os quais poderia comprar uma bala (não a de borracha, mas a de açúcar). Também podemos pensar que “Isto”, o manifesto contra o aumento da tarifa do transporte público: o próprio cartaz, não é 20 centavos, ou melhor, por 20 centavos, como deflagrado em diversos outros cartazes das Jornadas de Junho. Imagem e palavras, produzidas com os mesmos traços e material, se juntam para formar uma mensagem de afirmação, onde se lê “Isto não é 20 centavos” leia-se “Isto não é por 20 centavos”, em que “Isto” refere-se aos protestos e “não é por 20 centavos” à complexidade dos conflitos sociais e econômicos que envolvem a gestão do transporte público como direito, aliás, fundamental para a efetivação de outros direitos, como uma questão transversal a diversas outras pautas urbanas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os cartazes políticos das Jornadas de Junho parecem “atirar” para todos os lados. De fato observa-se que a revolta se distribuiu indiscriminadamente, generalizando-se numa crítica ao governo e aos políticos, às instituições, às condições de vida no país mas também à sociedade brasileira e seus valores. É como se o Brasil fosse uma máquina que precisasse se regenerar com dizia o cartaz “Deseja formatar o Brasil? Sim ou não?”. Percebe-se que há um clamor por toda espécie de “ordem”, no sentido de propiciar um mínimo de funcionamento da sociedade e do social, da cidade e da urbanidade e da própria maneira como o país conta sua história. O que parece estar em questão é o mais absolutamente elementar direito: o direito à voz, à cidade e à cidadania, que supõe uma reorganização dos lugares sociais como condição básica para a instauração de um novo pacto urbano.

A rua clama por fazer parte da cidade no sentido de constituição de novas narrativas diante da diluição das grandes narrativas referenciais da vida coletiva, que foram substituídas por pequenas narrativas, próprias da mídia, da política e da economia, que com seu linguajar despolitizado e pretensamente individualizado, quer ter se transformado na verdade da sociedade. Não se aposta, portanto, num futuro de grandes transformações, mas numa espécie de presente, numa imediatez que resgate direitos e valores solapados e reconstitua uma ordem mínima que faça valer a crença e a confiança na vida coletiva, seja da nação, da sociedade ou da cidade, coisa amplamente expressa nos muitos cartazes das Jornadas de Junho.

A retomada da rua como lugar da política e não mais só como lugar de fluxos e produtividade, na tentativa de reatar com a coletividade e o caráter público da cidade, é certamente uma abertura para um novo tempo em que se possa de novo dizer “a praça é do povo”. A rua passa a ser um lugar de transparência frente à obscuridade e segredos daqueles que operam a coisa pública em gabinetes, é o que expressa o indignado cartaz que convocava, “As pessoas vão ver que estão sendo roubadas. Vamos para as ruas”, que se desdobra em outro que o completa, “Fechamos as ruas para abrir caminhos”, seguido daquele que simplesmente convida, “Vem pra rua!” É a cidade não mais como um simples suporte geográfico, um conjunto de lugares, mas como um complexo “jogo de relações” (PECHMAN, 2008, p. 207).

Vimos nesta pesquisa, com os quase dois séculos de história do cartaz moderno, que essa mídia foi e é capaz de nos contar algo de nossas existências e de nossa recente história social, econômica e política. Um breve estudo sobre os diversos estilos artísticos e gráficos que influenciaram a produção de cartazes desde o final do século XIX evidenciou seu papel como testemunha da história moderna assim como reflexo das transformações dos meios de reprodução, corroborando com a ideia de que o cartaz é um tipo de registro dos tempos. Desde o início de sua história moderna o cartaz apresenta valor comercial e histórico, comportando-se como um retrato da cultura, da tecnologia e das relações sociais de seu período histórico.

Em seguida pesquisamos as possíveis relações entre imagem e palavra e suas influências na construção da propaganda política como elementos essenciais para a construção e a propagação de ideias. Logo abordamos o uso de elementos simbólicos num processo histórico que evoca os sentimentos de participação individual e coletiva, como é o caso da imagem da mão, presente nas artes gráficas desde a pré-história. Fizemos também a aproximação e a análise de duas publicações – *Ink & Blood* e *Coletivo Jornadas de Junho* –, que têm como característica a reunião de cartazes ligados a causas sociais e política que, de algum modo, contam uma versão dos fatos em que esses cartazes estiveram inseridos.

Por fim, realizamos uma reflexão sobre as manifestações brasileiras de junho de 2013, assim como a análise direta dos cartazes políticos das Jornadas de Junho. Essa análise apontou algumas das estratégias visuais do cartaz político das Jornadas de Junho, investigando seus recursos de criação e produção, tais como formato, modo de exibição/circulação, composição, cores, iconicidade, simbolicidade, metáfora visual, repetição, dentre outros aspectos.

Os cartazes das Jornadas de Junho colocaram em cena um dos princípios básicos na formação da cidadania que é o direito de ser visto e ouvido como parte constituinte do conflito político. Esse direito é a possibilidade de ser reconhecido e considerado em pé de igualdade como parte das negociações, é o que grita o cartaz, “Um povo mudo não muda”. Escrito na cartolina, o dito, “Na minha pátria eu não fico mais calado” parece ser uma tentativa de retomada do protagonismo do cidadão pela narrativa, que se manifesta na intenção de reconstituição de narrativas que se calaram. Esses cartazes foram uma verdadeira retomada da linguagem

simbólica nas avinagradas ruas das cidades brasileiras, tentando afugentar as narrativas individualistas que se instalaram na vida e no espaço público.

A importância em se pensar esses cartazes está na oportunidade de pensar a maneira pela qual compartilhamos os espaços em comum. Esses cartazes, elaborados de modo irônico e lúdico, crítico e denunciador, visam a criar ou a recriar, pela diferença, ligações entre os indivíduos, suscitar novos modos de confrontação, participação e relação entre os sujeitos que levam, por meio da linguagem e do simbólico, a uma redistribuição dos lugares e da partilha do sensível.



## REFERÊNCIAS

- ABREU, Karen Cristina Kraemer. **Cartaz publicitário**: um resgate histórico. In: VIII Encontro Nacional de História da Mídia. Guarapuava: Unicentro, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Formato**. Trad. Edson FurmanKiewikz. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- \_\_\_\_\_. Aparência. In: ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Elementos de semiologia**. 21a. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture**. Paris: Seuil, 1994/2000.
- BARNICOAT, John. **Los carteles**. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- BAZIN, Germain. **História da arte**. Lisboa: Martins Fontes, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma História Cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita – 1**: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.
- BORBA, Maria. **Teoria do efeito estético**. Niterói: Eduff, 2003.
- BORGES, Marcelo de Carvalho. **Tessitura Visual da Palavra**: Reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras na obra de Mira Schendel. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2011.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.
- BRAGA, J. L. Constituição do campo da comunicação. In: neto, Antônio F.; prado, José I. Aïdar; porto, S. Dayrrel (orgs.). **Campo da Comunicação** - categorização problematizações e perspectivas. João Pessoa: Editora Universitária ufpb, 2001.
- BRETON, Philippe. **A argumentação na Comunicação**. Bauru: Edusc, 1999.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CADÔR, Amir Brito. Do verbal ao visual em livro de artista. In: DERDYK, Edith (Org.). **Entre se um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: SENAC, 2013.
- \_\_\_\_\_. O signo infantil em livros de artista. In: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. v. 2, n. 3, mai. 2008. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CARVALHO, Nívea. Corrupção e transporte tiraram o sono do ‘gigante’. In: **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 jun. 2013. A mobilização na rede - Editoria de Arte. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/corruptao-transporte-tiraram-sono-do-gigante-8802104>>. Acesso em 11 ago. 2015.
- CASCUDO, Luis da Camara. *História dos nossos gestos*. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- CASTRO, Cláudia Gomes de; BAGGIO, Kátia Gerab; Dorella, Priscila Ribeiro. Imagens de uma revolução: historiografia e os cartazes de propaganda política cubanos. In: **Revista de Ciências Humanas**, Viçosa, v. 15, n. 1, p. 189-222, jan./jun. 2015.
- CAUDURO, Flávio Vinivius. Design gráfico e pós-modernidade. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 13. p. 127-139, dez. 2000.

- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAGAS, Mário. Cultura, Patrimônio e Memória. In: **Revista Museu: cultura levada a sério**. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=5986>>. Acesso em: 18 ago. 2015.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- CHRISTIN, Anne-Marie. **L'image écrite: ou la déraison graphique**. Paris: Flammarion, 1995.
- CLARK, Toby. **Art and propaganda in twentieth century**. Nova York: Harry N. Abrams, 1997.
- CRUZVILLEGAS, Abraham; HOFFMANN, Jens; Instituto de Cultura Puertorriqueña; Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe 2., 2009, San Juan, Puerto Rico. **Ink & Blood: 1968-2009**. San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura, 2009.
- CUSHING, Lincoln. **A brief history of the "clenched fist" image**. São Francisco: Intersection for the Arts, 2006. In: Docs Populi. Disponível em: <<http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html>>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- \_\_\_\_\_. **Origins of the clenched fist-peace symbol combination graphic**. 2009. In: Docs Populi. Disponível em: <<http://www.docspopuli.org/articles/Fist-Peace.html>>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **L'Empreinte**. Paris:[s.n.], 1997. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.
- \_\_\_\_\_. **La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- \_\_\_\_\_. Coisa pública, Coisa dos Povos, Coisa plural. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org). **A república por vir**. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIEDRICH, J. Christopher. **L'atelier populaire et les affiches de mai 68**. 10 fev. 2008. Disponível em: <<http://lire-ecouter-voir.blogspot.com.br/2008/02/latelier-populaire-et-les-affiches-de.html>>. Acesso em 13 nov. 2015.
- DONDIS, Donis. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- DRUCKER, Johanna. **The Century of Artists' Books**. New York, Granary Books, 1995.
- DURAND, Jacques. Retórica e imagem publicitária. In: METZ, C; et alii. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. **A estrutura ausente**. 7ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- EISEMAM, Leatrice; HERBERT, Lawrence. **The Pantone book of color**. New York: arryN. Abrams Inc., 1990.
- ESKILSON, Stephen J. **Graphic design: a new history**. Londres: Laurence King Publishing, 2007.
- FABRIS, Annaterasa; COSTA, Cacilda Teixeira da, (Curadoria). **Tendências do livro de artista no Brasil**. Catálogo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- FABRES, Paola Mayer. Arte e Design: uma análise sobre a comunicação visual aplicada aos trabalhos da vanguarda Construtivista Russa. In: **Strategic Design Research Journal**. v. 5, n. 3, set.-dez. 2012. p. 114-119.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FONSECA, Carlos. **Glossário de comunicação visual**. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- FORCEVILLE, Charles. **Pictorial Metaphor in Advertising**. USA: Routledge, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GLASSER, Milton; ILIC, Mirko. **The design of the dissent**. Massachusetts: Rockport, 2005.
- GRUSZYNSKI, Ana Claudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. São Paulo: Edições Rosari, 2008.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HELLER, Steven. Prefácio: o panorama visto do norte. In: MELO, Chico Homem de. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. Trad. Amir Brito Cadôr. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

- HJARVARD, Stig. **A midiatização da cultura e da sociedade**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2014.
- HOEK, Leo\_H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Trad. Marcia Arbex. In: ARBEX, Marcia (Org.). **Poéticas do visível**. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2006, p. 167-189.
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. Trad. Carlos Daudt. 2a. tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM.
- HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo: Nobel, 2002.
- HUTCHINSON, Harold F. **The poster, an illustrated history from 1860**. Londre: Studio Vista, 1968.
- JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. Trad. Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 2007.
- JUNDENSNAIDER, Elena; et al. **Vinte centavos: a luta contra o aumento**. São Paulo: Veneta, 2013.
- KOPP, Rudinei. **Design gráfico cambiante**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2002.
- LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Reconfigurações do “comum” e criação de comunidades de partilha: estética e política em Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos. In: **Ipotesi**. Juiz de Fora, v.15, n.2, jul./dez. 2011. p. 139-150.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **A comunicação na educação**. São Paulo: Contexto, 2014.
- MCQUISTON, Liz. **Graphic Agitation: social and political graphics since the sixties**. Nova Iorque: Phaidon Press Limited, 1993.
- MARICATO, Ermínia; et al. **Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2003.

- MEGGS, Philip B; PURVIS, Alston W. História do design gráfico. Trad. Cid Knipel. 4 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MELO, Chico Homem de. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MENDES, Alexandre. **Da ontologia do comum ao fazer-multidão**: possibilidades e limites do pensamento de Jean-Luc Nancy. v. 15, n. 2. Rio de Janeiro: Eco-pós, 2012.
- MENNA, Giulio. Medieval maniculae in early printed books from the Elsevier Heritage Collection. 21/09/2013. In: <<http://sexycodicology.net/blog/medieval-maniculae-printed-books/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.
- MOLES, Abraham. **O cartaz**. Trad. Miriam Garcia Mendes. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1974.
- MONDZAIN, Marie-Jose. **A imagem pode matar?** Lisboa: Vega, 2009.
- \_\_\_\_\_. Nada Tudo Qualquer coisa. Ou a arte das imagens como poder de transformação. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org). **A república por vir**: arte, política e pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Imagem, ícone, economia**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto - Museu de Arte do Rio, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Homo spectator**: ver, fazer ver. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu negro, 2015.
- MORLEY, Simon. **Writing on the Wall. Word and Image Modrn Art**. Trad. Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Berkeley, Los Angeles: Univeristy of California Press, 2003. Introduction: Words and Pictures.
- NANCY, Jean-Luc. **The inoperative community**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. Communism, the word. In: DOUZINAS, Costas e ŽIŽEK, Slavoj. **The ideia of communism**. London: Verso, 2010.
- NOJIMA, Vera; CAVALCANTI, Keila. **Requisitos ergonômicos para a construção de um cartaz**. Disponível em: <[https://www.passeidireto.com/arquivo/1602359/artigo\\_cartaz/2](https://www.passeidireto.com/arquivo/1602359/artigo_cartaz/2)>. Acesso em: 10 out. 2016.

- OSTROWER, Fayga Perla. **Universos da arte**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- PANOFSKY, Erwin. **Estudios sobre iconologia**. 2a ed. Madrid: Alianza Editorial, 1976, p. 13-26.
- PECHMAN, Robert Moses. No avesso dos cartazes, uma Cidade Perversa. In: PEIXOTO, Elane Ribeiro; DERNTL, Maria Fernanda; PALAZZO, Pedro Paulo; TREVISAN, Ricardo (Org.). **Tempos e escalas da cidade e do urbanismo**: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Brasília, DF: Universidade Brasília- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014 . Disponível em: <<http://www.shcu2014.com.br/content/no-avesso-dos-cartazes-cidadeperversa>>. Acesso em: 11 ago. 2015.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.
- PROUS, André. Arte do Brasil na Pré-História. **Ciência Hoje**, v. II, n. 7, p. 10-17, jul./ago. 1983.
- RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de comunicação**. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. **La Méésentente** – politique et philosophie. Paris: Galilée, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O desentendimento**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996a.
- \_\_\_\_\_. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b. p. 367-382.
- \_\_\_\_\_. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005a.
- \_\_\_\_\_. **Sobre políticas y estéticas**. Trad. Manuel Arranz. Museu d'Art Contemporania de Barcelona, 2005b.
- REIS, João Paulo. Um panorama dos dias quentes de junho de 2013 e além. In: BORBA, Maria; et al. **Brasil em movimento**: reflexões a partir dos protestos de junho de 2013. Rio de Janeiro: Rococó Digital, 2014.
- RENA, Alemar. O comum, a comunidade e a comunicação; entre Jean-Luc Nancy, Michael Hardt e Antonio Negri. In: **Revista Lugar Comum**. n.º 45, 2015/2, p. 221-231.
- SACCHETTA, Vladimir; *et al* (Org.). **Os cartazes desta história**: memória gráfica da resistência à ditadura e da redemocratização (1964-1985). São Paulo: Escrituras, 2012.

- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SARTRE, J. P. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. 30 ed. São Paulo: Cultrix. 2001.
- SERELLE, Marcio. A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone. In: **MATRIZES**. v. 10, nº 2. maio/ago. 2016. São Paulo. p. 75-90. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/119986/117262>>. Acesso em: 22 set. 2016.
- SILVA, Rubens Rangel (Org.). **Coletivo Jornadas de Junho**. Belo Horizonte: Insecta/Ed. do autor, 2015.
- SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia**. São Paulo: Loyola, 2002a.
- \_\_\_\_\_. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. In: **New Literary History**. v. 33, n. 4. 2002b. p. 761-780. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1353/nlh.2002.0045>>. Acesso em 15 set. 2016.
- \_\_\_\_\_. The sociology of mediation and communication. In: CALHOUN, C.; ROJEK, C.; TURNER, B. (Eds.). **The international handbook of sociology**. Londres: Sage, 2005. p. 188-207.
- SONTAG, Susan. Pôster: anúncio, arte, artefato político e mercadoria. In: BIERUT, Michael; HELLFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick; SANTOS, Fernando. **Textos clássicos do design gráfico**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 210-235.
- SPARKE, Penny; *et al.* **Diseño**: história em imagens. Trad. Juan Manuel Ibeas. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- STOCK-ALLEN, Nancy. **Graphic Design History**. In: <<http://www.designhistory.org/index.html>>. Acesso em 16 dez. 2015.
- STRAUB, Ericson. Cartazes russos para as massas. **Revista abcDesign**. 31 ago. 2009. Disponível em: <<http://www.abcdesign.com.br/os-cartazes-russos-e-a-comunicacao-com-as-massas/>>. Acesso em: 11 fev. 2016.
- TERÇA-NADA!, Marcelo. **Relações entre imagem e palavra nas artes**. In: <<http://marcelonada.redezero.org/artigos/relacoes-entre-imagem-e-escrita.html>>. Acesso em: 7 dez. 2015.



- TISKI-FRANCKOWIAK, Irene T. **Homem, comunicação e cor**. São Paulo: Ícone, 1997.
- TOLEDO, Francisco. **13 de junho de 2013**: uma data para nunca esquecer. Coletivo Guerrilha. Disponível em: <http://www.guerrilhagrr.com.br/post/121460692480/13-de-junho-de-2013-uma-data-para-nunca-esquecer>. Acesso em: 10 ago. 2015.
- TRINDADE, Eneus. Mediações e Mdiatizações do Consumo. In: Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – **Intercom**. Foz do Iguaçu, PR, 2014.
- VALESE, Adriana. **Design vernacular urbano**: a produção de artefatos populares em São Paulo como estratégia de comunicação e inserção social. 2007. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, São Paulo, 2007.
- VAN DE GRAAF, Shenja. Viral experiences: do you trust your freriends? In: KRISHNAMURTHY, Sandeep (Ed.). *Contemporary research in e-marketing*. Hershey, PA: Idea, 2005. v. I. P. 166-185.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; *et al.* **Antigas marcas, novas mídias**: a arte humanizando as tecnologias. Relatório Final. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2004. SHA-369/01.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. In: **ALETRIA**: Revista de Estudos da Literatura. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, v.14, jul.-dez. 2006, p. 147-161.
- \_\_\_\_\_. **Caligrafias e escrituras**: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**. São Paulo: Boitempo, 2007.

## PÁGINAS DA INTERNET

- 7 das Artes. Disponível em: <<http://7dasartes.blogspot.com.br/2011/04/algumas-curiosidades-sobre-vida-de.html>>. Acesso em: 10 out. 2016
- Acervo Folha. Poltal Uol. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br>>. Acesso em jan. out. 2016.
- A matéria do tempo. Disponível em: <<http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2015/12/uma-pomba-da-paz-de-picasso.html>>. Acesso em: 10 out. 2016.

- American Photoarchive. In: <<http://americanphotoarchive.photoshelter.com/image/I0000EwUxhUrgvNA>>. Acesso em: 29 abr. 2016.
- Art of the Poster. In: <<https://goo.gl/WWvntt>>. Acesso em: 18 dez. 2015.
- Art of the Poster 1880-1918./ In: <<https://goo.gl/WWvntt>>. Acesso em: 20 dez. 2015.
- Art Value. Disponível em: <<http://www.artvalue.com/auctionresult--after-picasso-pablo-1881-1973-affiche-pour-le-congres-des-pe-3405371.htm>>. Acesso em: 10 out. 2016.
- Arte e História. In: <<http://arteehistoriaepci.blogspot.com.br/2012/06/descobertas-em-espanha-as-mais-antigas.html>>. Acesso em: 27 abr. 2016.
- Asymptote Journal. In: <<http://asymptotejournal.tumblr.com/post/2975969062/il-pleut-by-guillaume-apollinaire-calligrammes>>. Acesso em: 20 out. 2016.
- Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90183804.r=Mai+1968+affiche.langEN>>. Acesso em: 10 out. 2016
- Carta Aberta do Movimento Passe Livre São Paulo à Presidente Dilma. Disponível em: <<http://tarifazero.org/2013/06/24/carta-aberta-do-movimento-passe-livre-sao-paulo-a-presidenta/>>. Acesso em 10 set. 2016.
- Courtesy Walker Art Center. In: <<http://www.walkerart.org/collections/artworks/skin-with-ohara-poem>>. Acesso em: 27 abr. 2016
- David Carr-Smith. In: <[http://www.davidcarrsmith.co.uk/\\_D-WW\\_20C-ART+AD1.htm](http://www.davidcarrsmith.co.uk/_D-WW_20C-ART+AD1.htm)>. Acesso em: 7 set. 2016.
- David Carson. In: <<http://www.davidcarsondesign.com/t/work/print/>>. Acesso em: 25 set. 2014.
- Dicionário de Símbolos. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br>>. Acesso em 10 out. 2016.
- Do objeto para o mundo. Belo Horizonte: Palácio das Artes; Centro de Arte Contemporânea e Fotografia. 2014-2015. Disponível em: <<http://doobjetoparaomundo.org.br/wp-content/uploads/2014/12/guia-exposicao.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2015.
- Docs Populi. In: <<http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html>>. Acesso em 18 abr. 2015.
- Echoes from the vault. In: <<https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2011/12/21/look-at-this-lovely-15th-century-manicula/>>. Acesso em: 29 abr. 2016.
- Empresa Brasil de Comunicação. In: <<http://www.ebc.com.br/cidadania/2013/06/programa-3-a-1-debate-manifestacoes-que-ocorrem-no-pais>>. Acesso em: 10 out. 2016
- Flickr. In: <<https://www.flickr.com/photos/paulveltman/2239271363>>. Acesso em: 15 nov. 2015.
- Graphic Design History. In: <[http://designhistory.org/Poster\\_pages/Braodsides.html](http://designhistory.org/Poster_pages/Braodsides.html)>. Acesso em: 5 dez. 2015.

- History Gallery. In: <<http://www.shipofstate.com/worldwar1/BlotItOut.htm>>. Acesso em: 27 abr. 2016.
- Ibope/G1 Brasil. In: <<http://g1.globo.com/brasil/linha-tempo-manifestacoes-2013/platb/>>. Acesso em: 10 out. 2016.
- Index Grafik. In: <<http://indexgrafik.fr/a-m-cassandra/>>. Acesso em: 5 jan. 2016.
- LibCom. In: <<https://libcom.org/gallery/paris-68-posters>>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- MOMA. The Colection. Marcel Broodthaers. Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/146983>>. Acesso em 14 nov. 2015.
- MovE Brasil. In: <<http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes>>. Acesso em: 15 nov. 2015.
- Pinterest. In: <<https://br.pinterest.com/johnlandberg/ospaaalposters/>>. Acesso em: 15 nov. 2015.
- Open Clipart. In: <<https://openclipart.org/detail/181616/pointing-hand>>. Acesso em: 29 abr. 2016
- Our Game. In: <<http://ourgame.mlblogs.com/2014/01/20/>>. Acessp em: 25 dez. 2015.
- Pichler. In: <<http://www.buypichler.com/coup.html>>. Acesso em: 18 nov. 2015.
- Portal G1. Entenda os protestos de 1968. 40 anos de maio de 68. 10 maio 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL464249-15530,00.html>>. Acesso em 13 nov. 2015.
- Sagmeister Walsh. In: <<http://www.sagmeisterwalsh.com/work/project/lou-reed-poster/>>. Acesso em: 25 set. 2014.
- Soviet Porster: 1917-1991. Disponível em: <<http://www.sovietposters.com>>. Acesso em: 24 set. 2015.
- The Design Observer Group. In: <<http://designobserver.com/feature/starowieyskis-graphic-universe-of-excess/26178/>>. Acesso em: 1 fev. 2016.
- Tumblr.com. Disponível em: <[cartazesdosprotestos.tumblr.com/](http://cartazesdosprotestos.tumblr.com/)>. Acesso em: 20 out. 2005.
- Yasuyoshi Chiba. In: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/geral/noticia/2013/06/radicais-poem-democracia-a-prova-durante-protestos-pelo-brasil-4178296.html>>. Acesso em 12 out. 2015.
- YouTube. In: <[https://www.youtube.com/watch?v=JkG\\_qAk7zxQ](https://www.youtube.com/watch?v=JkG_qAk7zxQ)>. Acesso em: 18 nov. 2015
- Walls Of Words. Disponível em: <<http://nicolelobdell.com/research-2/>>. Acesso em: 3 dez. 2015.
- Wikipédia. In: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e>>. Acesso em: 5 dez. 2015.

**JORNAIS**

**Estadão.** São Paulo. 13 jun. 2013.

**Folha de São Paulo.** São Paulo. 27 dez. 2013.

**Folha de São Paulo.** São Paulo. 13 jun. 2013.

**O Globo.** Rio de Janeiro. 24 jun. 2013.

**COLE  
TIVO**



# COLETIVO

Jornadas de Junho

Rubens Rangel Silva  
(org)

# COLETIVO

Jornadas de Junho


Belo Horizonte  
2015



O passado e o presente da vida política e cultural de um povo podem ser encontrados nos mais variados tipos de documentos. Um deles, aparentemente efêmero, destaca-se por fazer circular ideias e causas, resistências e combates, por meio de uma manifestação particular do design gráfico: o *cartaz político*. Este, no instante em que é colocado em circulação tem a eficácia de um instrumento de agitação e propaganda, para mais tarde tornar-se importante legado para a construção da memória histórica.

*Vladimir Sacchetta*



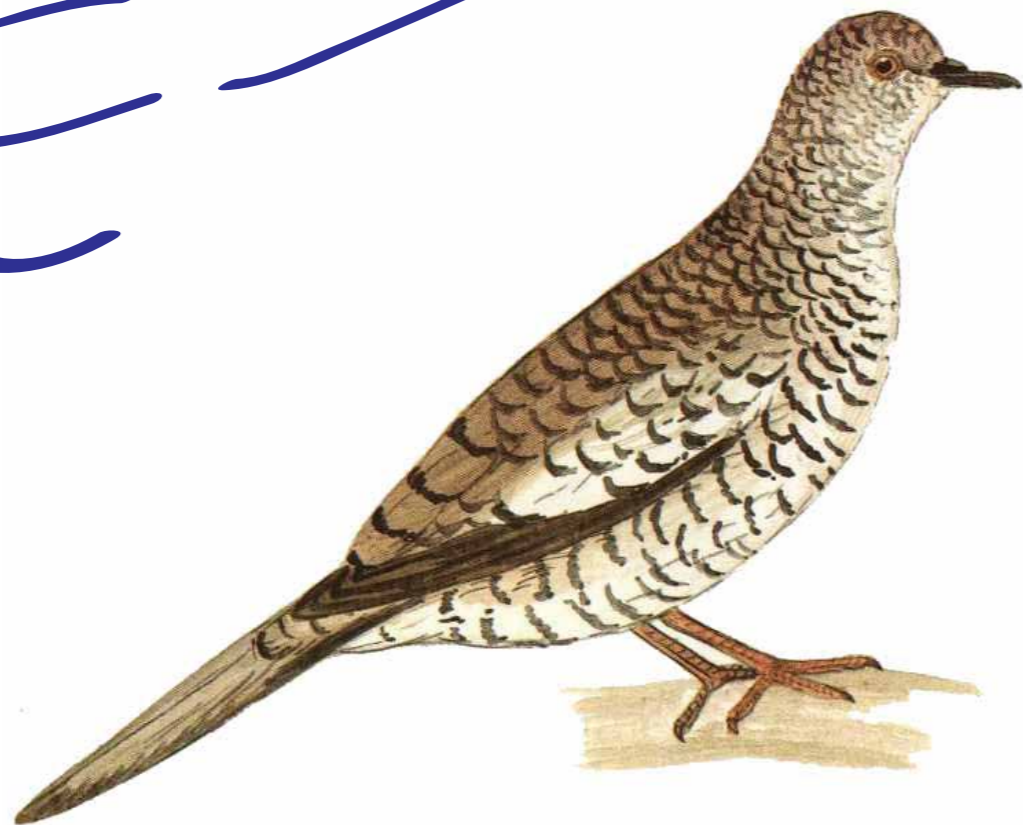
A stylized graphic of the Brazilian flag. It features a central yellow sun with a green triangle above and below it, all set against a dark blue background. A white banner curves across the middle of the sun, containing the text 'TUDO ERRADO' in bold, black, uppercase letters.

**TUDO ERRADO**

desculpe o  
transtorno,  
estamos  
mudando o  
país.

CURA GAY  
DE CU

E -

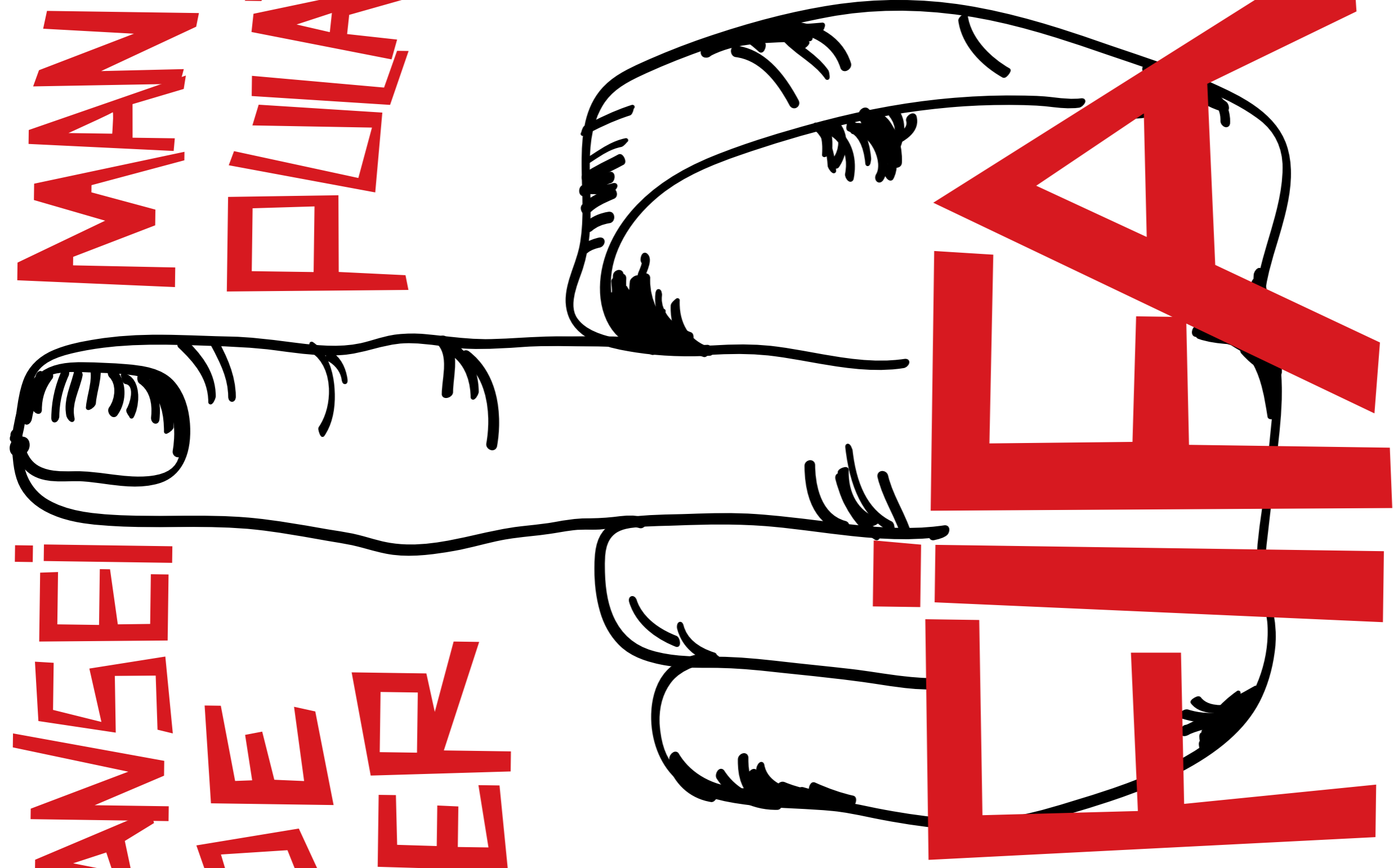


!

#FORAFELUCIANO

CANSEI  
D'E  
SER

MANI  
FOLIAO



RECALQUE

DE DITADURA

BATE A

MINHA GERAÇÃO

(E VOLTA!)

BJS



PAI!  
AFASTA

DE MIM

ESSE

CALE-SE

WAAI  
PARA  
QUE

~~REC  
37~~


**PARIU**



PODE SER QUE  
NO FINAL A GAN  
TE DIGA, R\$0,20  
NUNCA O PAR!



**HOJE ESTAMOS  
EM DIAS DE  
LUTA PARA AMÃ-  
NHÃ VIVERMOS DIAS  
DE GLORIA!!!**





E AGORA  
Jose  
?

TE CUIDA FELICIANO

O BRASIL

ACORDOU DE PAU DURO!

SE ERGUE

DA JUSTIÇA

A CLAVAR PORTE,

VERÁS QUE

UM FILHO TEU

NÃO FUGE

À LUZ

NEM TEME

DESPERTAR

LARGA O

CANDY

CRUSH

EVEM PRA

RUVA

ME CHAMA DE  
MARACANÃ  
E ME REFORMA  
INTEIRA  
ASS: EDUCAÇÃO

ALUGO  
CARTÃO  
PARA FOTO NO  
INSTAGRAM 📷

FIFA

GO HOME



TEM TANTA  
COISA ERRADA  
QUE NEM CABE  
EM UM  
CARTAZ

---



EI, DIREITOS

R\$ 0, **20** BUSCAR.



VERA'S

QUE UM FILHOTEL

NÃO FOZE

ÁLLA

NÃO É POR

CENTAVOS

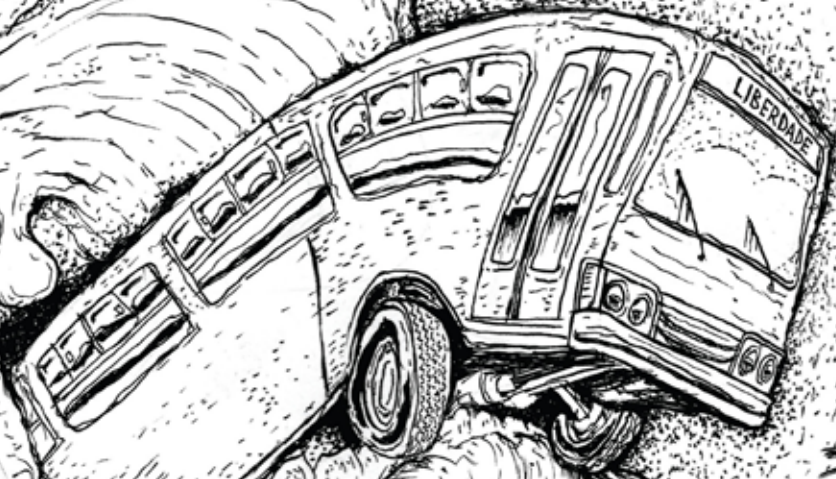
É POR

DIREITOS



PSA

# SÃO PAULO



# GRATIA!

**LIBERTÉ**

**EGALITÉ**

**FRATERNITÉ**

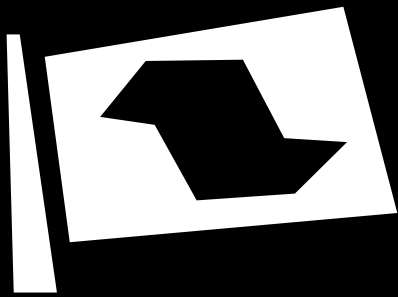


**VINAGRÉ**

VEM



VAMOS

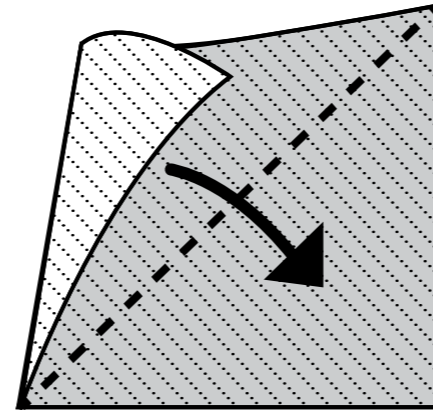
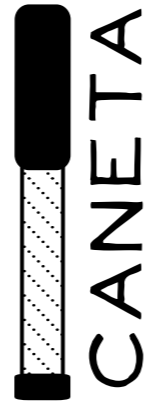
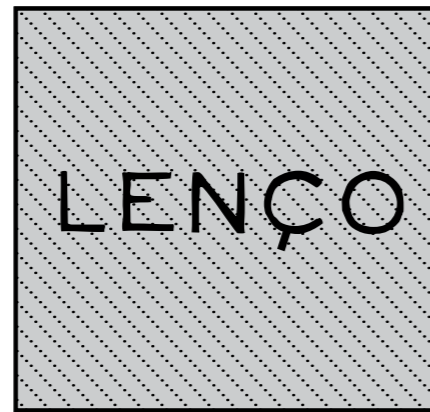


PRA

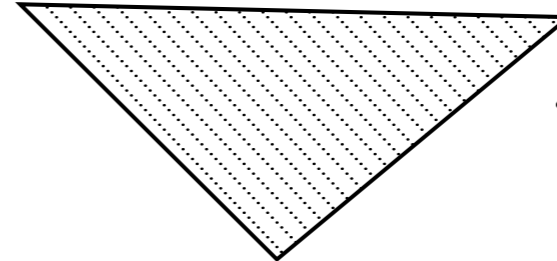
RUÁ



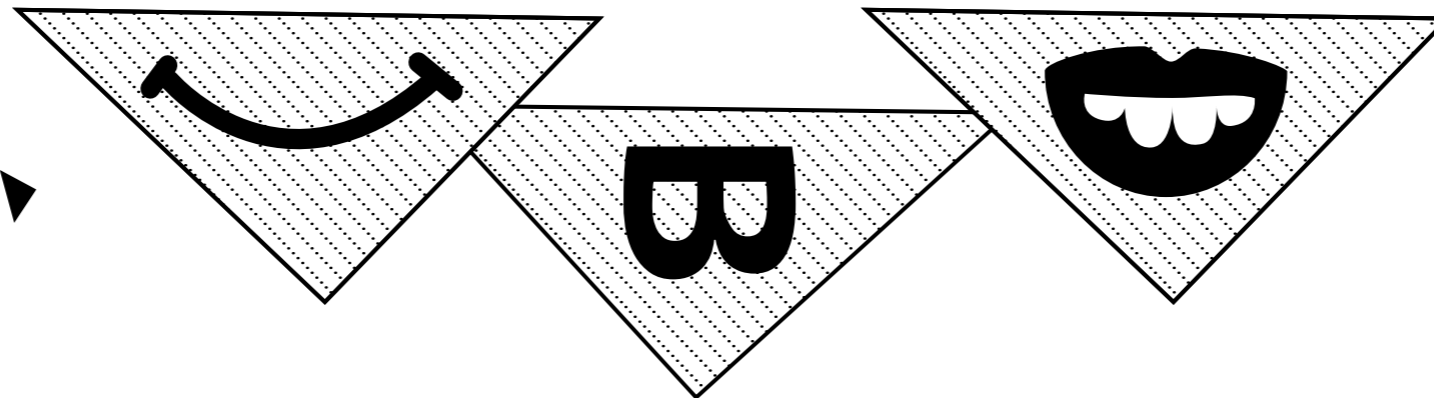
# PROTEJA O NARIZ



DOBRE



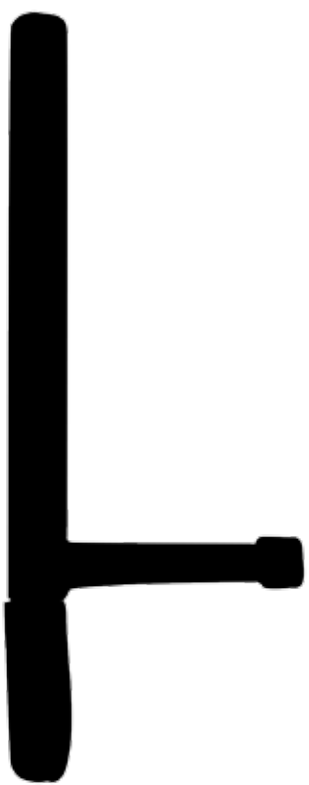
DESENHE UM SORRISO



# PROTESTE FELIZ

**SS**

**FF**







Paci n'est pas  
20 centavos

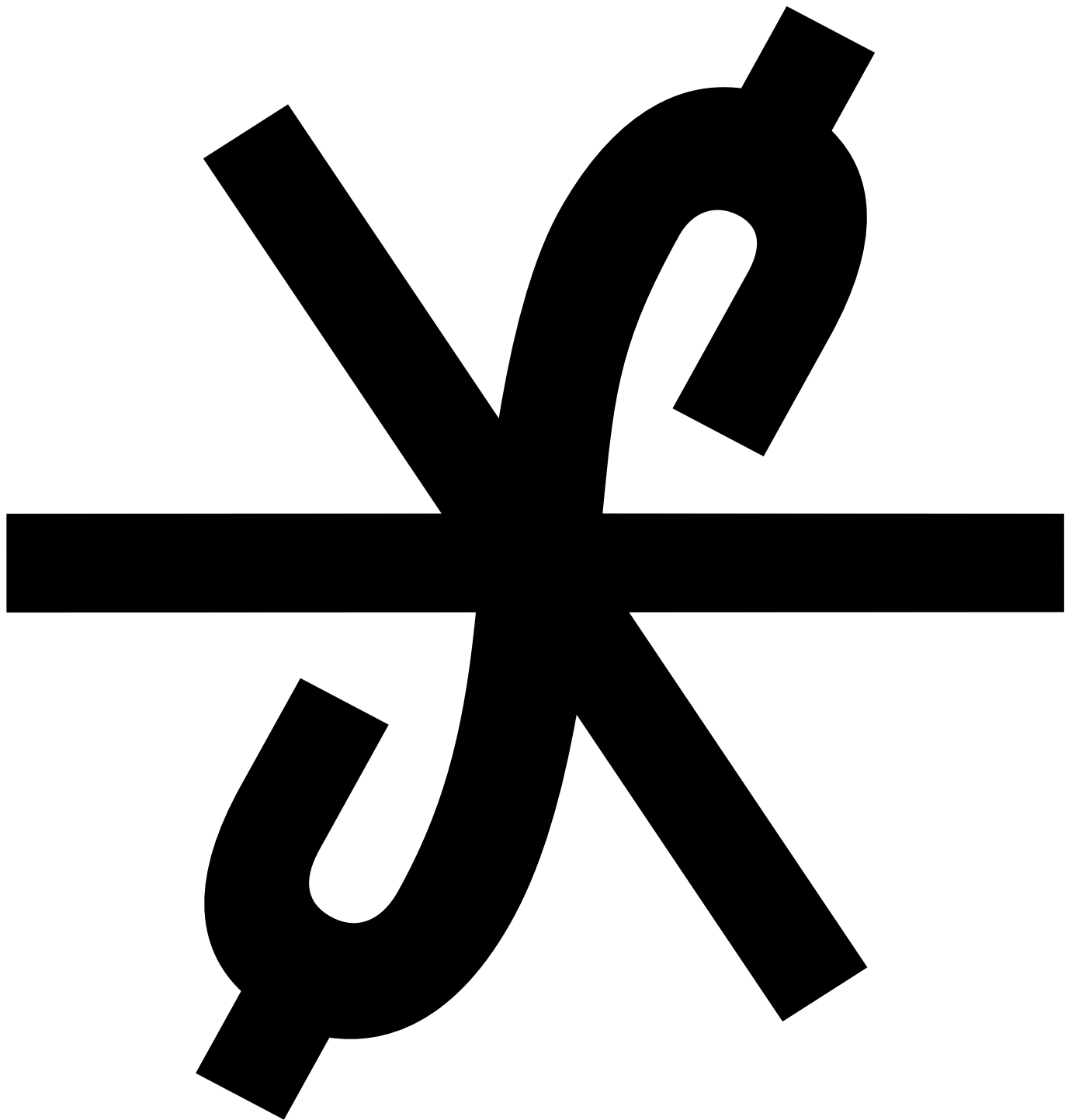
**SRS. POLICIAIS**



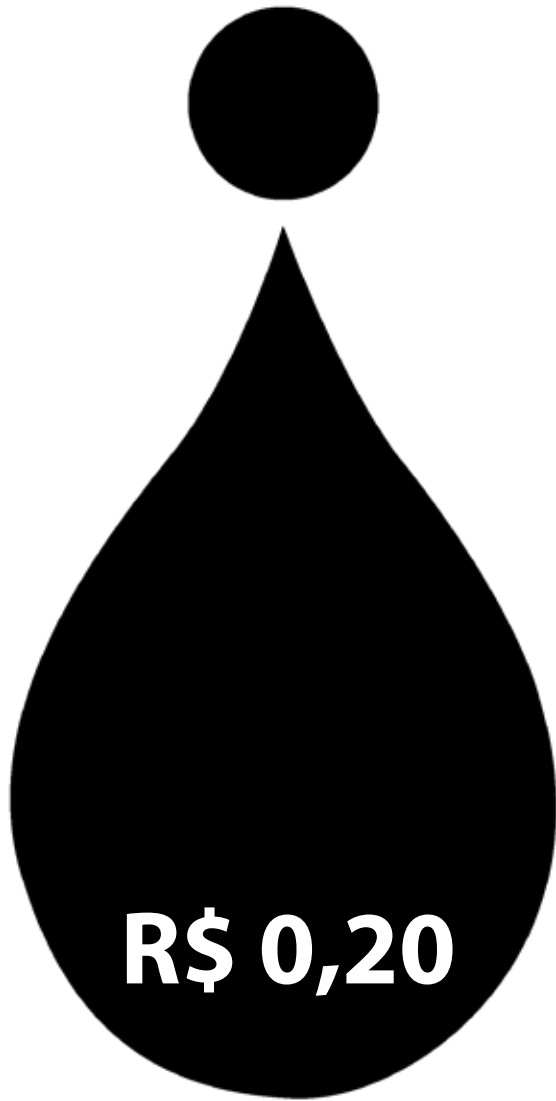
**SOMOS UM SÓ POVO  
E NOSSA LUTA É A MESMA**



**VOCÊ AÍ  
FARDADO,  
TAMBÉM É  
EXPLORADO.**



**DERRUBE  
A TARIFA  
OU SEJA  
DERRUBADO!**



é a gota

**d'agua!**







⚡ NÓS SOMOS A CIDADE ⚡

— ★ —  
**NÃO É POR**

**R\$: 3,20.**

**É POR**

**DIGNIDADE**



**VAI SÃO PAULO**





não

a

vio  
lên

cia

sabia

menos

corrupção

trans  
parên

cia

que

por

o

es  
fa

N

vinagre

era

polícia

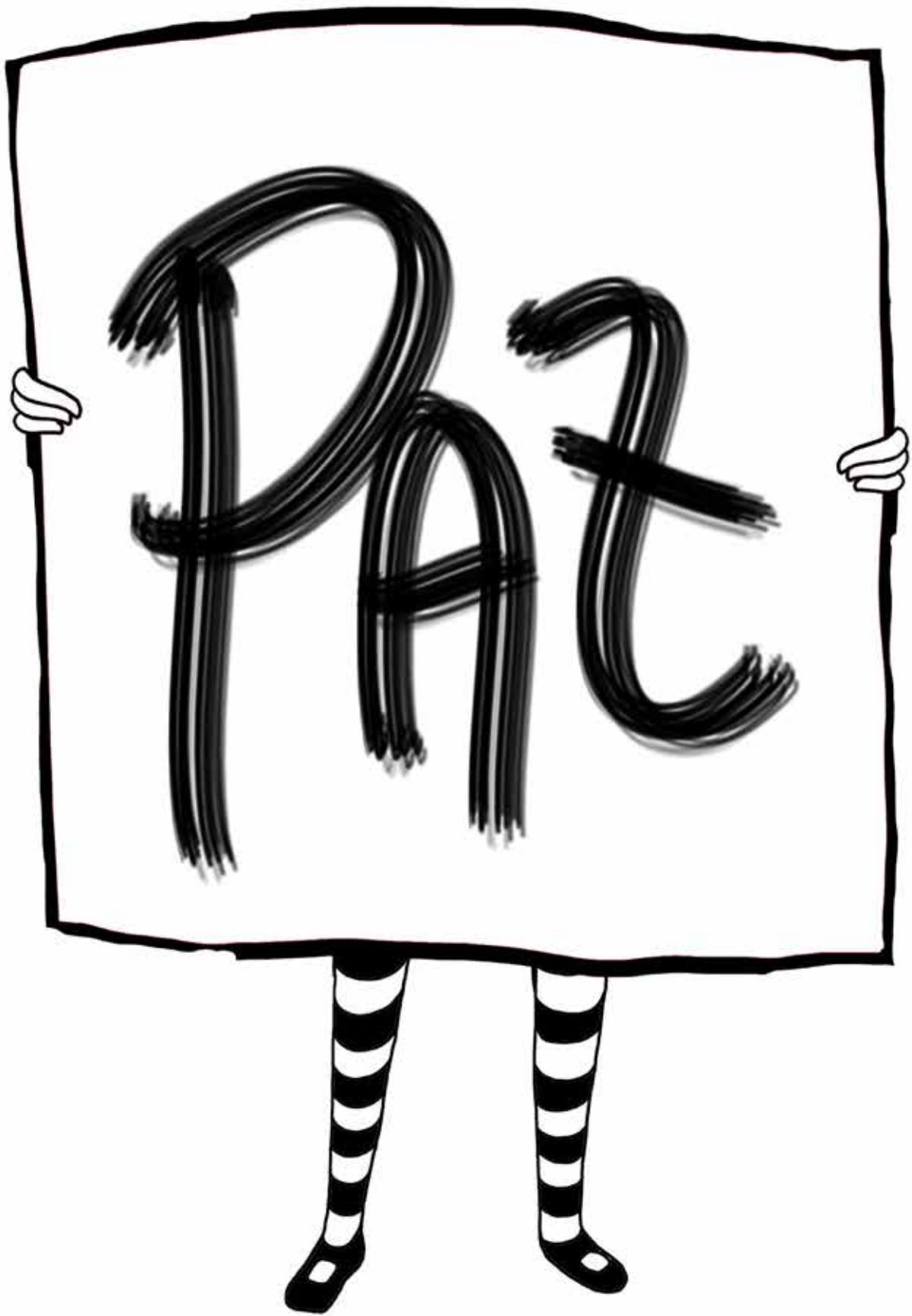
des  
pre  
at

governo

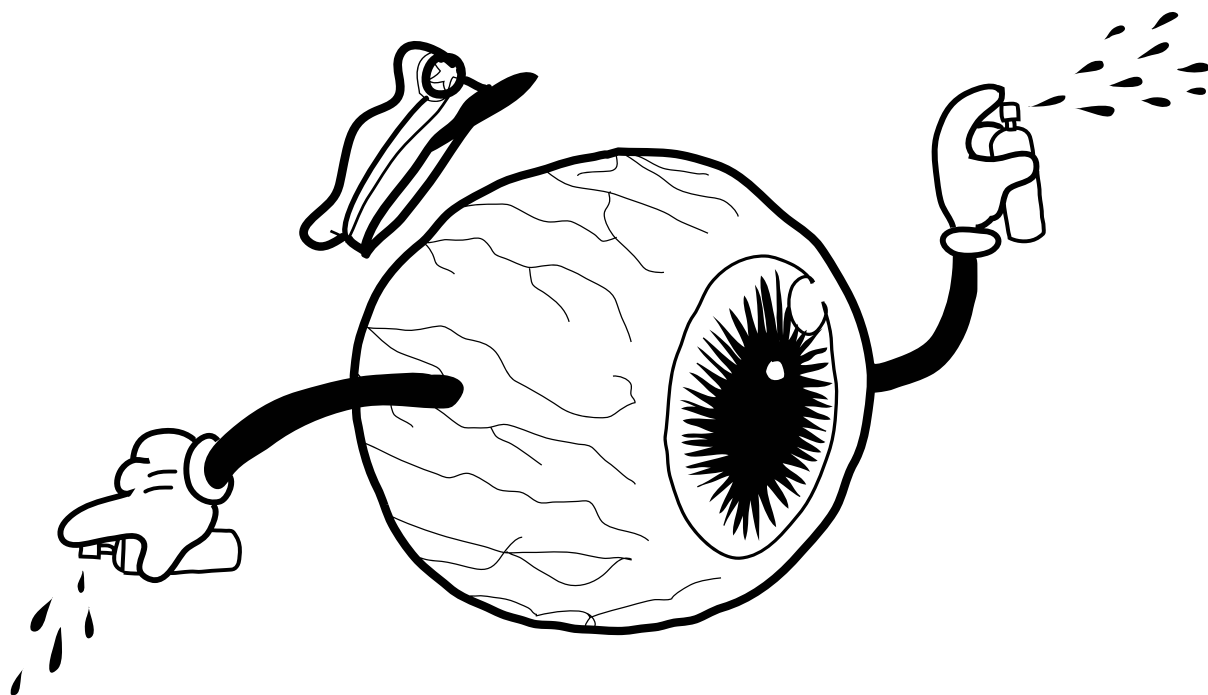
pa  
at

perigoso

?



# O GRANDE IRMÃO ZELA POR TI



“dos filhos desse sólo,  
és mãe gentil”



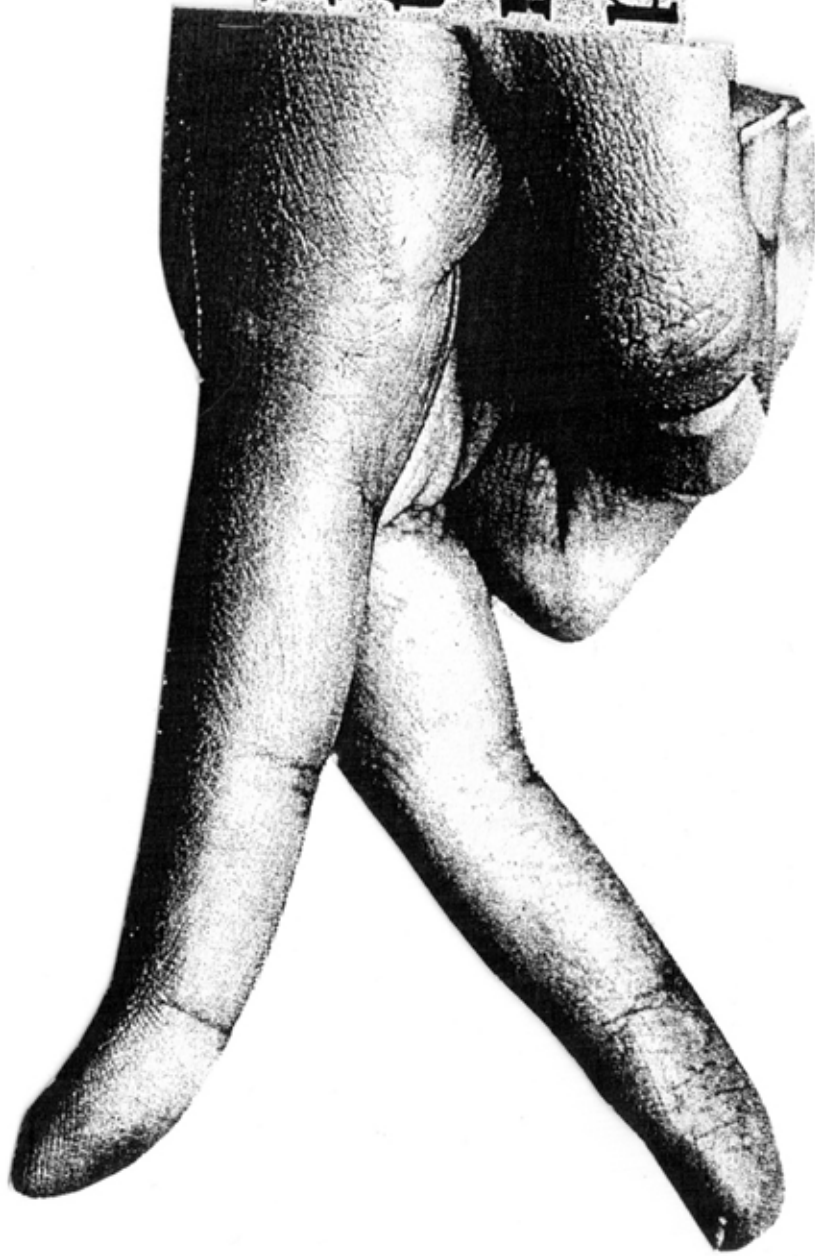
XIII.VI.MMXIII



Sem  
Violência



**Percurso ao  
trabalho exige  
mais de 1 hora  
para 7 milhões**



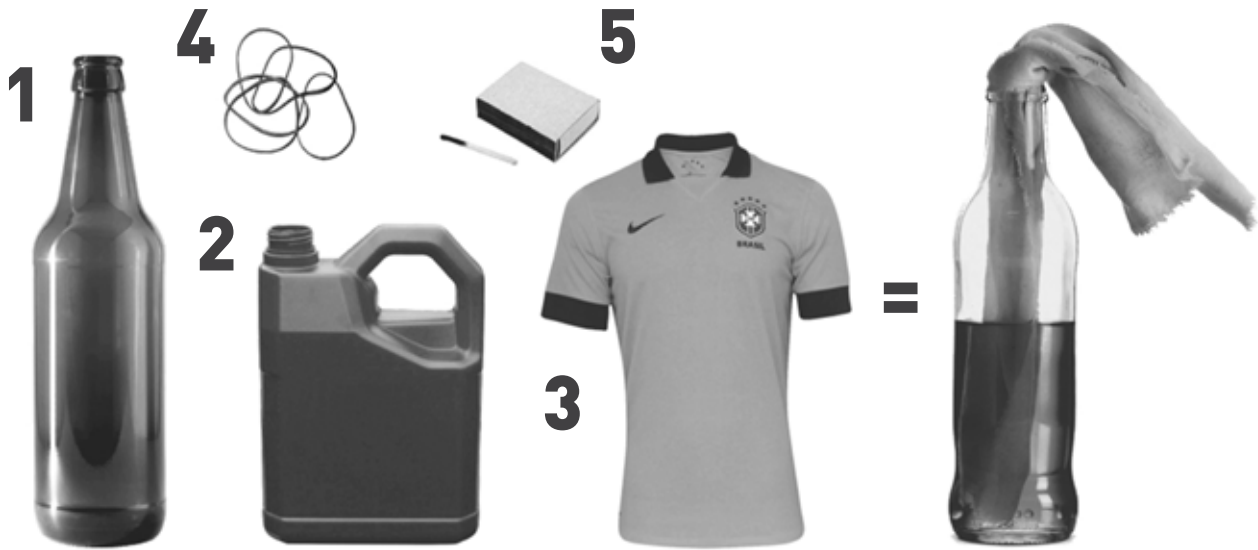






# SUBVERSIVO

13



- 1- Uma garrafa de cerveja vazia (de preferência das marcas Ambev);
- 2- Combustível (diesel ou gasolina, se possível, uma mistura dos dois);
- 3- Um pano velho. De preferência aquela camiseta da Seleção Brasileira que você comprou na Nike;
- 4- Elástico, liguinha, borrachinha... O nome depende de onde você nasceu;
- 5- Uma caixa de fósforo ou isqueiro;

- Preencher a garrafa com o combustível desejado;
- Introduzir o pano velho na garrafa, fazendo com que um extremo encoste no líquido e o outro se estenda não menos de 20 cm da boca da garrafa;
- Selar firmemente a garrafa com os elásticos;

- Segure o frasco em uma mão estendendo bem o braço;
- Com a outra mão, acenda o pano utilizando um fósforo ou isqueiro;
- Lançar imediatamente a garrafa flamejante contra o alvo, com força suficiente, para que ela se quebre com o impacto;

- Explosão, incêndio, fogo por todo o lado;
- Possivelmente vai matar alguém, ou pelo menos, machucar bastante;
- Vai preso;
- Vai ser excomungado pelo Datena;

## INGREDIENTES

## MODO DE PREPARO

## PARA ATIVAR O DISPOSITIVO

## CONSEQUÊNCIAS

# COQUETEL MOLOTOV

## INGREDIENTES

- 1- Um ramo de Cravo Branco, associado ao amor puro e à inocência;
- 2- Azaléas, normalmente significam "alegria de amar" e perseverança;
- 3- Alecrim, sinônimo de coragem e fidelidade;
- 4- Louro, simbolizando vitória;
- 5- Margaridas, para pureza, a paz, a bondade e afeto;

## MODO DE PREPARO

- Junte todas as flores num buquê e amarre com o elástico que você iria usar pro coquetel subversivo.

## PARA ATIVAR O DISPOSITIVO

- Segure o frasco em uma mão estendendo bem o braço;
- Com a outra mão, aponte pra uma pessoa;
- Lançar imediatamente o buquê florido contra o alvo, com força suficiente, para que ela se espalhe com o impacto;

## CONSEQUÊNCIAS

- Incêndio, fogo e paixão;
- Possivelmente vai matar alguém de amor, ou pelo menos, conseguir um sorriso;
- Ganha um beijo;
- Vai ser excomungado pelo Datena;



SP

# PASSIONAL

BR





**QUANDO PERDEMOS A  
CAPACIDADE DE NOS  
INDIGNARMOS COM AS  
ATROCIDADES  
PRATICADAS CONTRA  
OUTROS, PERDEMOS  
TAMBÉM O DIREITO  
DE NOS CONSIDERARMOS  
SERES HUMANOS  
CIVILIZADOS**

**V L A D I M I R H E R Z O G**

QUE O



NUNCA

COMPIRE

SUA



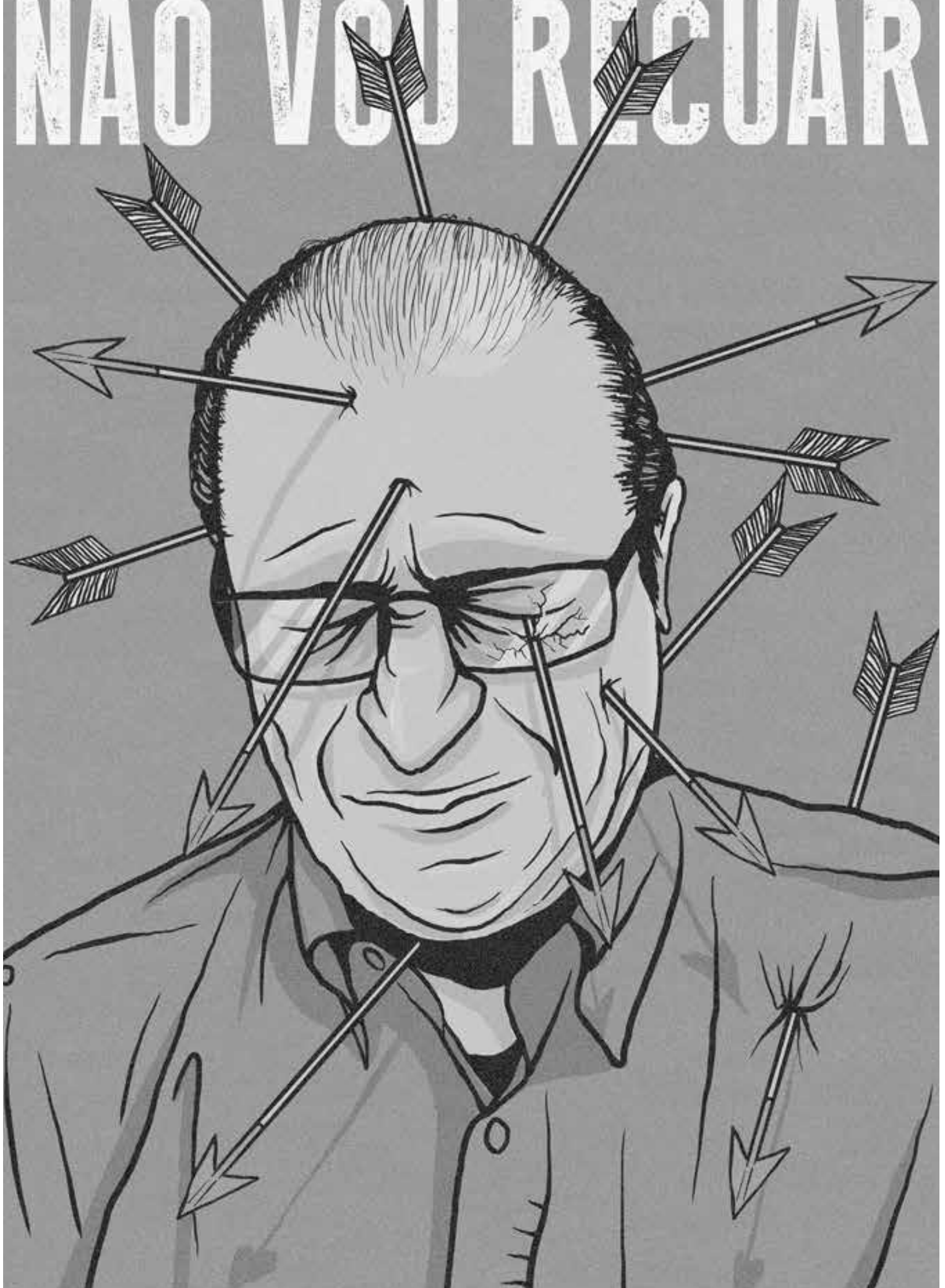
POS

TURA



COLLEGE

NÃO VOU RECUAR





PROTESTO  
É CRIME?





# O GRANDE ATO

CONTRA O  
AUMENTO DAS  
PASSAGENS!

SEGUNDA 17 JUNHO ÀS 17H

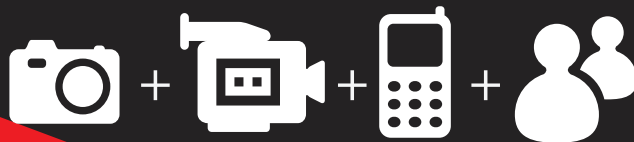
**LARGO DA BATATA**

SEM VIOLÊNCIA!

**COMPAREÇA!**

NÃO É POR CENTAVOS.  
É POR DIREITOS!

FILME, FOTOGRAFE E COMPARTILHE!





HOJE  
SERÁ

#VERÁSQUEUMFILHOTEUNÃOFOGEALUTA



**EU NÃO ME CALO**  
**EU NÃO SOU PALHAÇO**

**#VEMPRARUA**



**QUEM  
APOIA  
PISCA  
A LUZ!**  
**#VEMPRARUA**

**SEU GÁS DE RECALQUE  
BATE NO MEU VINAGRE**

**E VOLTA**



**#VEMPRARUA**

ANHAVAISERM

MANHAVAISERMAI

AMANHAVAISERMAIO

#AMANHAVAISERMAIOR

#AMANHAVAISERMAIOR

#AMANHAVAISERMAIOR

#AMANHAVAISERMAIOR

#AMANHAVAISERMAIOR

#AMANHAVAISERMAIOR

#AMANHAVAISERMAIOR

AMANHAVAISERMAIO

MANHAVAISERMAI

ANHAVAISERM

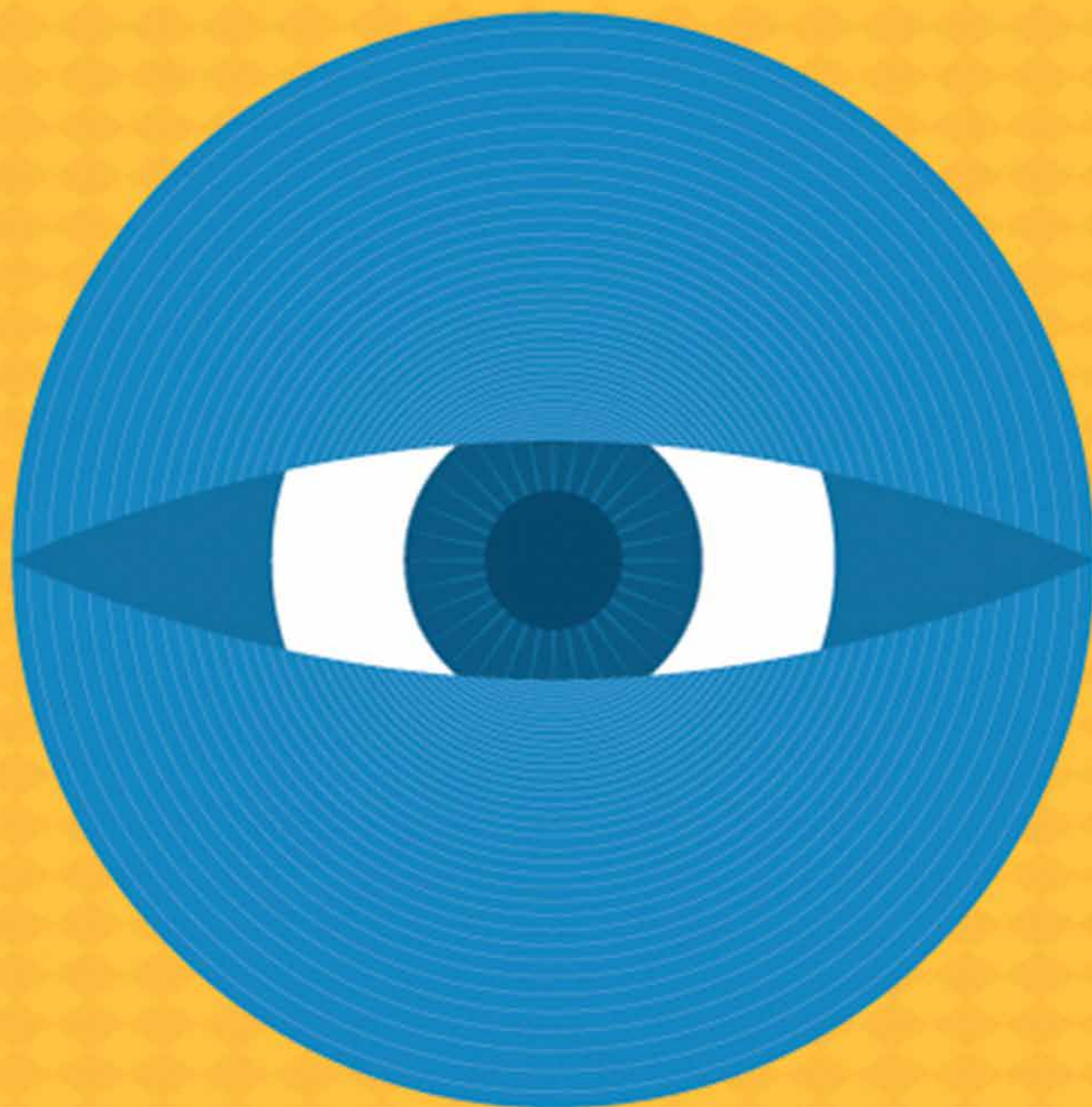
**OLHOS  
ABERTOS!**



**ABRILHO**  
**A PERFECT**



# O GIGANTE



# ESTÁ ACORDANDO

R\$  
0,20

VIOLÊNCIA  
CORRUPÇÃO  
DESCASO  
FALTA DE  
EDUCAÇÃO  
FISIOLO  
GISMO  
INFLAÇÃO

Um sentimento de



**propósito**  
colaboração visual

Rede  
**Ubuntu**<sup>®</sup>  
de Empreendedorismo



BRASIL

MOD\$TIRA

A  
???

SU  
CAARRA

GRAFICA FIDALGA

LARGA O CAND CRUSH  
E VEM PRA RUA

#VEMPRARUA



↘  
**NÓS**

**SOMOS**

**DA**  
**PAZ,**

**UM COLE**  
**TIVO**



**LIBERDADE,**  
**IGUALDADE,**  
**RESPEITO.**

**NONES**  
**TIDADE**  
**= E =**  
**JUS**  
**TIÇA.**

**REVOLUÇÃO**  
**NA SUA**

**MENTE VOCÊ PODE**  
**VOCÊ FAZ**

**0,20?**

# O GIGANTE ACORDOU

Insatisfeitas com o país, as cidades brasileiras acordaram- e o inconformismo aumentou diante da postura autoritária, praticamente ditatorial, que as autoridades litam com a população que cansou de dormir.

+ 20 c

FORA FELICIANO

CORRUPÇÃO

ESTATUTO DO NASCITURO

PEC 37

LIBERDADE DE IMPRENSA

MARCO CIVIL

DIREITO DE IR E VIR

TRANSPORTE PÚBLICO

ESTADO LAICO

GENTRIFICAÇÃO

DESCRIMINALIZAÇÃO DA MACONHA

BELO MONTE

DIREITOS DOS INDÍGENAS

REFORMA POLÍTICA

SAÚDE

EDUCAÇÃO

REFORMA TRIBUTÁRIA

VIOLÊNCIA POLICIAL

RACISMO

REFORMA AGRÁRIA

DIREITOS DA MULHER



**CHOQUE**  
**DE REALIDADE**

**QUEREMOS**  
**MAIS QUE**  
**BOLSAS**  
**DIREITOS**

**#VEMPRARUA**





**PELÉ**



**CANSAMOS  
DE ESQUECER**

**#VEMPRARUA**

**ENFIA OS  
R\$0,20**

**NO**



**SUS**

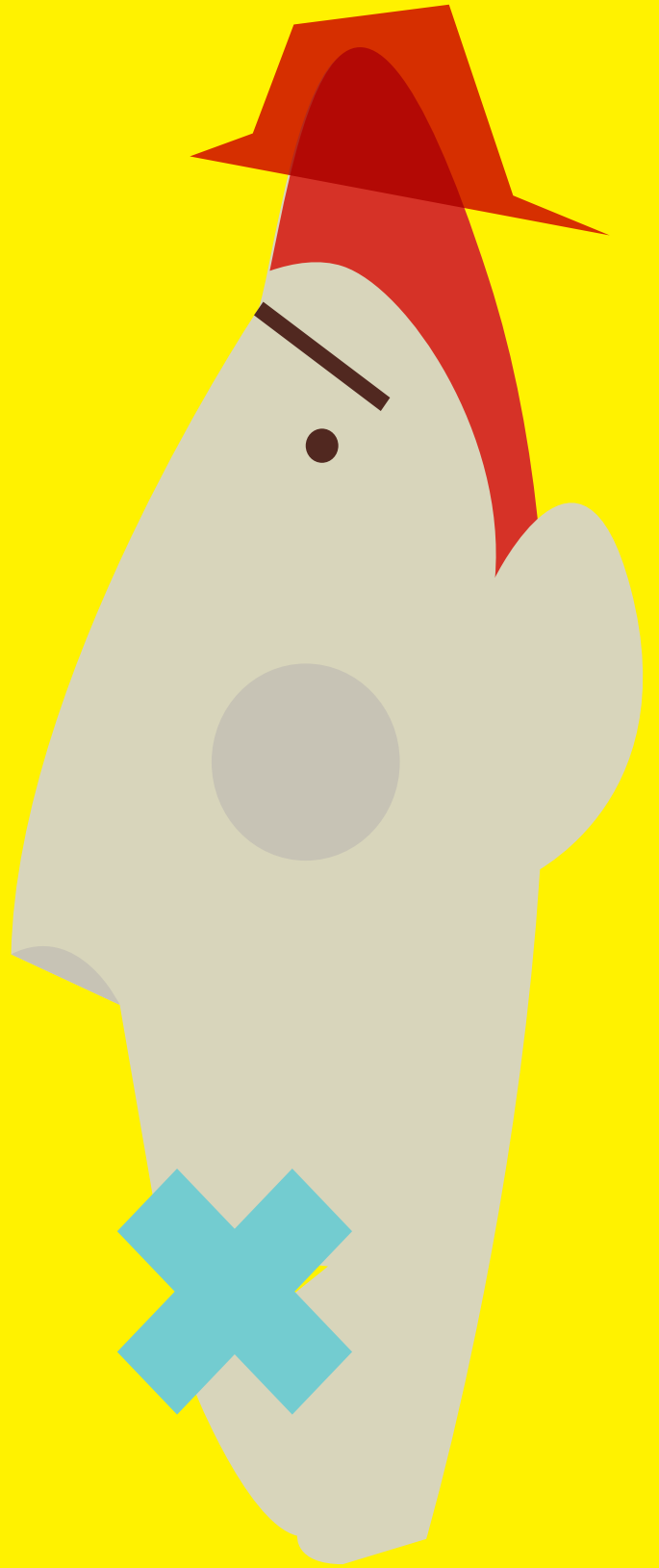
**#VEMPRARUA**

COLOCARAM

M E N T O S

NA GERAÇÃO  
COCA-COLA

UM  
POVO  
MUDO  
NAO  
MUDA



**O CIRCO NÓS  
JÁ TEMOS**



**AGORA SÓ FALTA  
O PÃO**

# Erro 503

# País em manutenção

---

O país que você quer morar está temporariamente  
fechado e foi movido para um novo recomeço.

*Apache 1.3.3 server at www.brasil.com.br Port 80*

#CHANGEBRAZIL



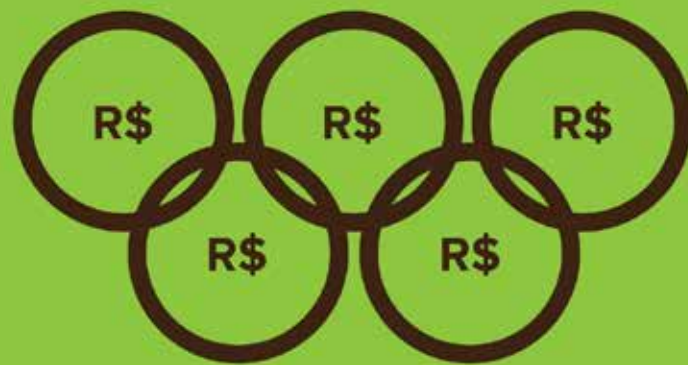
#CHANGEBRAZIL



**NÃO  
É POR  
VINTE CENTAVOS  
JABOR!**

#CHANGEBRAZIL





SÓ QUERO VER NAS OLIMPÍADAS

#CHANGEBRAZIL

**SÓ**  
**QUERO**  
**VER** *(O povo na rua)*  
**NA**  
**COPA**

#CHANGEBRAZIL

○

---

**GIGANTE**

---

**ACORDOU**

#CHANGE BRAZIL



**RONALDO**  
NÃO SE FAZ PAÍS SEM  
**HOSPITAL**

#CHANGEBRAZIL



**VEIRÁS  
QUE O  
FILHO  
TEU NÃO  
FOIDE  
A LUTA**

#CHANGEBRAZIL

# MANÉ

---

**É QUEM  
GASTA  
2 BILHÕES  
NUM ESTÁDIO  
DE FUTEBOL**

#CHANGEBRAZIL

**POVO  
FTW**

#CHANGEBRAZIL

CABELO  
AO VENTO  
GENTE  
JOVEM  
REUNIDA

ELIS REGINA, COMO NOSSOS PAIS

#CHANGEBRAZIL



**John &  
Povo &  
Ringo &  
George.**

*#CHANGE BRAZIL*

AMANHÃ  
VAI  
SER  
MAIOR!

#CHANGEBRAZIL



VIOLÊNCIA  
NÃO  
NOS  
REPRESENTA

#CHANGE BRAZIL



**QUEREMOS  
TRANSPORTE  
PÚBLICO  
PADRÃO  
FIFA**

#CHANGEBRAZIL

# CHECKLIST

- ~~TARIFA MENOR~~
- ESTATUTO NASCITURO
- PEC 37
- CURA GAY (WTF?)
- PRONUNCIAMENTO DA DILMA
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_

#CHANGE BRAZIL

- estádios + saúde, educação e transporte  
#amanhãvaisermajor  
0, vinte acordar. 0, vinte buscar. 0, vinte mudar  
190 milhões em ação: para frente Brasil  
20 centavos é um número muito mal contado, transparência já!  
82 anos, não vim pra brincar, vim manifestar  
A AI5 não existe mais!  
A confiança é a nossa segurança  
A repressão só conduz ao fortalecimento e à união dos oprimidos.  
A revolução está apenas começando  
A revolução não é um jantar de gala.  
A revolução não será televisionada!!!  
A rua é do povo  
A terra é nossa. A cidade é nossa. A rua é nossa. O corpo é meu.  
Acorda Brasil, é hora de mudar  
Ainda lutamos contra a ditadura militar  
Alckmin, nós também não vamos recuar!  
Alugo cartaz para foto no Instagram  
Amanhã vai ser maior!  
Ativismo não é terrorismo  
Aumentem a gasolina  
Bem aventurado aqueles que têm fome e sede de justiça  
Brasil, mostra a sua cara?  
Brasil, país de todos, não de tolos  
Buscando o tal progresso da bandeira do Brasil  
Cabelo ao vento gente jovem reunida  
Cansei de ser indiferente  
Cansei de ser manipulado FIFA  
Cansei de ser uma prostituta do governo! Quero ser uma vadia livre!  
Chegou a nossa vez  
Chegou nossa vez, Dilma  
Choque de realidade. Queremos mais que bolsas, direitos  
Civismo com civilidade  
Coletivo  
Colocaram mentos na geração Coca-Cola  
Conseguimos de volta os centavos. Agora queremos os bilhões.  
Construindo um futura para as novas gerações  
Contra o aumento das passagens! Passe-livre já, Brasil!  
Contra o machismo, racismo e homofobia  
Corrupção no congresso = crime hediondo

Crucificado pelo sistema  
Cuidado, o país está em obras  
Cura gay de cu é rola!  
Da luta não me retiro  
Debaixo desses cartazes há mais que carne, há ideias. E ideias são  
- à prova de balas  
Depredação e omissão não  
Derrube a tarifa ou seja derrubado!  
Desculpe o transtorno, estamos mudando o rumo do país  
Desculpe o transtorno. Em progresso  
Dilma, lembre-se, você já esteve do lado de cá!  
É apenas R\$ 0,20 da minha indignação  
Educação porca formam os porcos!  
Ei, direitos R\$ 0,20 buscar.  
Ei, diretos R\$ 0,20 buscar.  
Em progresso  
Em progresso. 20% carregando...  
Enfia os R\$ 0,20 no SUS  
Enquanto vc assiste TV eu mudo o país por vc!  
Enquanto você se ilude com a TV estamos consertando o país!  
Desculpe pelo transtorno!  
Enquanto vocês fazem chapinha e assistem futebol nós mudamos o  
país. De nada.  
Era uma vez... "um país do carnaval" que resolveu sair pras ruas e  
mudar a sua história...  
Erro 503. País em manutenção  
Escrevendo a história do Brasil  
Escutem o povo! R\$ 3,20 é abuso.  
Essa luta é de todos  
Esse é o nosso ulDilmato  
Estamos aqui por muito mais que R\$ 0,20  
Estamos na rua porque os políticos estão no ar condicionado.  
Estou aqui pelo meu direito de estar aqui  
Eu não pude vir mas mandei meu cartaz!  
Eu te amo meu Brasil  
Exigimos escolas hospitais e segurança no padrão FIFA  
Faça sua voz ser ouvida... Saia do sofá e grite, se preciso  
Fale o que for, vou pra rua por amor  
Ficar em casa não dá XP!  
FIFA, go home  
Fuja do mundo coxinha

Gás de pimenta para temperar a ordem!  
Hoje estamos em dias de luta para amanhã vivermos dias de glória!!!  
Hora de mudanças  
Ideias são à prova de balas, legaliza o #vinagre  
Ih, ferrou! O povo acordou!  
Larga o Candy Crush e vem pra ua  
Liberam a catraca. 3,20 não.  
Liberem o vinagre já!  
Liberté, égalité, vinagré.  
Mãe, relaxa! Estou fazendo a minha parte!  
Mais amor, por favor  
Mané é quem gosta 2 bilhões num estádio de futebol  
Manifestação faz parte da democracia!  
Manifestantes não são terroristas  
Mãos para o alto, a passagem é um assalto!!!  
Menos catraca, mais inclusão  
Milagres acontecem quando a gente vai à luta! Corrupção não!  
Não acomodar com o que incomoda  
Não é pelo dinheiro, é por nossos direitos  
Não é por R\$ 0,20. É por dignidade!  
Não é por vinte centavos Jabor!  
Não é sobre ódio nem sobre dinheiro, é sobre o futuro de um país  
inteiro!  
Não é Turquia, não é Grécia, é o Brasil saindo da inércia!  
Não estou pedindo esmola e sim os meu direitos.  
Não me reprima  
Não se esqueça, dia 26 será botada a PEC da impunidade  
Não vai ter copa, o povo decidiu jogar  
Não vou recuar  
Nem coxinha custa R\$ 3,20  
Nem direita nem esquerda, eu quero é ir pra frente  
Nem direita nem esquerda, somos todos brasileiros  
Nem super-herói aguenta tanto imposto!!!  
No dia mais claro, na noite mais densa, a corrupção sucumbirá ante  
a nossa presença.  
Nos deram espelhos e vimos um mundo doente  
Nós somos a cidade  
Nós somos a mídia  
Nós somos um coletivo da paz.  
Nossa arma é a voz



Nosso suor sagrado, vai mais além do que 20 centavos  
Nosso vitória não será por acidente  
O circo nós já temos, agora só falta o pão  
O gigante acordou  
O grande irmão zela por ti  
O país do futuro chegou!  
O povo não é bobo! Abaixo a Rede Globo  
Ô seu polícia, ô seu capitão, larga o cassetete e vem lutar com o  
povão.  
Odeio Bala de borracha, joga um Halls!  
Olhos abertos! Abaixo a PEC-37  
Omissão é posição, manifeste-se  
Os manifestantes pacíficos não podem pagar pelos vândalos  
Pai! Afasta de mim esse "cale-se"  
Para de depredar nossos direitos  
Parem de querer controlar o povo  
Paz sem voz não é paz, é medo!  
PEC 37 não! Corte pela metade no salário dos políticos SIM!  
PEC na minha e balance!  
Pelé, cansamos de esquecer  
Pense rápido: Produto Interno Bruto ou brutal produto interno?  
Percurso ao trabalho exige mais de 1 hora para 7 milhões  
PM, o teu imposto é igual ao meu.  
PM, seu lugar é aqui!!  
Pode ser que no fina a gente diga, R\$ 0,20 mudou o país!  
Polícia arrogante! Formação humanitária para a PM já!  
Polícia é o cão que protege o dono que o maltrata e ataca o  
invasor que quer libertá-lo  
Polícia, seu juramento é para pátria e não para os governantes  
Por baixo dessa carne existe um ideal e as ideias nunca morrem  
Pra frente Brasil, salve a multidão  
Pra onde vão os impostos?  
Presidenta Dilma, já que você estava acostumada a tomar borrachada  
desce aqui e ajuda a moçada  
Protesto é crime?  
Protesto é direito!  
Quanto mais as ovelhas leem mais negras elas ficam  
Que o \$ nunca compre sua postura  
Quem apoia pisca a luz!  
Quem policia a polícia?

Quem precisa de cura são os políticos Feliciano  
Quem tem boca vai à rua  
Queremos hospital padrão FIFA  
Queremos justiça, não guerra!  
Queremos transporte público padrão FIFA  
R\$ 0,20 é a gota d'água!  
R\$ 2,95 é open bar?  
Recalque de ditadura bate na minha geração (e volta!)  
Reforma política profunda já!  
Renan Calheiros, segue seu rumo! Tchau!  
Revolução sem violência!  
Ronaldo, não se faz país sem hospital  
Ronaldo: obesidade mórbida, cirrose e câncer de pulmão não se curam no Maracanã.  
Sai da frente com sua tropa de choque que a minha indignação tá passando!  
Saímos do Facebook  
São muralhas do Brasil. Vossos peitos, vossos braços são muralhas do Brasil.  
Se ergues da justiça a clava forte, verás que um filho teu não foge à luta nem teme despertar  
Se eu me calar, quanto será que meus filhos irão pagar?  
Sem farda você também é cidadão  
Senhor policial, também defendemos os direitos de seus filhos  
Seu gás de recalque bate na meu vinagre e volta  
Sexo é amor, sacanagem é 2,95  
Silêncio não mais.  
Só quero ver na Olimpíadas  
Somo o filho da Revolução  
Somos todos células de um mesmo organismo  
Sou professor, ganho pouco e mesmo assim sigo feliz pois minhas mãos estão sujas apenas de giz!  
Suas balas de borracha não apagam nossa marcha!  
System error. Deseja formatar o Brasil? Sim.  
Tá tudo errado  
Tarifa zero não é "transporte gratuito para estudante", informe-se  
Te cuida Feliciano, o Brasil acordou de Pau Duro!  
Tem tanta coisa errada que nem cabe em um cartaz  
Tire o capacete e junte-se a nós. Você também paga pelo aumento  
Tô tão puto que fiz um cartaz  
Tomem as ruas, somos um só!

Um brasil de ordem e progresso é o que eu quero!  
Um povo mudo não muda  
Uma cidade muda não muda  
Uma grama de ação vale + do que uma tonelada de teoria  
V de vinagre  
Vai para PEC 37 que te pariu  
Vamos parar o Brasil e lutar pelos nossos direitos  
Vem pra rua!  
Verás que um filho teu não foge à luta!  
Violência não!  
Violência não nos representa  
Viva o povo brasileiro  
Você aí fardado também é explorado!  
Você está feliz cidadão?  
Você sustenta político vagabundo

## Coletivo: Jornadas de Junho

Rubens Rangel Silva (Org.)

Edição do autor/insecta

Esta edição foi idealizada e produzida durante a disciplina *Pensamento Impresso*, coordenada pelo professor Amir Brito Cadôr, do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG Artes), da Escola de Belas Artes (EBA), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Os cartazes aqui reproduzidos foram criados na ocasião dos protestos de junho de 2013 que tomaram as ruas das cidades brasileiras.

Concepção e projeto gráfico: Rubens Rangel Silva

Imagens:

1. Cartazes de rua itinerantes recriados a partir de fotos dos atos de manifesto. Os cartazes são aqui reproduzidos buscando maior fidelidade aos originais.
2. Lambe-lambes fixados em espaços públicos e/ou impressos pela gráfica Meli-Melo (SP) em risografia na ocasião dos manifestos. Os cartazes foram recolhidos a partir de campanha realizada pela gráfica em junho de 2013.
3. Cartazes produzidos por profissionais do design e das artes gráficas ou por coletivos que se organizaram em apoio aos protestos. As imagens foram disponibilizadas pelos criadores na internet.
4. Cartazes digitais produzidos para serem veiculados nas redes sociais. Vários desses cartazes entraram em efeito viral.

O projeto original deste livro prevê a impressão em serigrafia, risografia, fotocópia, offset, e digital.

Agradecimentos:

Camila Piva, Otávio Melo, Beto Galvão, colegas da disciplina *Pensamento Impresso*, Edelves Rosa Luna, Pedro Jeremias, Gabriel Rangel, Vladimir Sacchetta, Abraham Cruzvillegas e a todos(as) os(as) manifestantes das Jornadas de Junho.



Este livro pode ser copiado, distribuído, exibido, transformado ou reproduzido em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, incluindo fotocópia, desde que não tenha objetivo comercial e sejam citados o autor e a fonte.



insecta