



Letras que se conectam: Comunicação e Contra-hegemonia¹

Tarcísio Bezerra MARTINS FILHO²
Juliana Lotif ARAÚJO³
Universidade de Fortaleza, Fortaleza, CE

RESUMO

O presente trabalho corresponde à primeira das perguntas que levaram ao meu trabalho de conclusão de curso. Trata-se da verificação da hipótese através de um estudo de caso da similaridade entre as características visuais de letras marginais em culturas distintas além da reflexão teórica sobre tal conexão. Como resultado, observa-se plausível tal hipótese e aponta-se que tais conexões dão-se através da mediação com as letras institucionalizadas abrindo, assim, a discussão para outras questões provenientes deste campo de estudo.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação, hegemonia, letramentos marginais, popular.

1 Introdução

Há um pouco mais de dois anos, habituei-me ao registro de placas de sinalização, pequenos anúncios em cartazes, faixas e paredes e outras tantas intenções comunicativas de pequenos e médio comerciantes na cidade de Fortaleza. Tratava-se de uma *hobby* que aos poucos tornou-se o meu objeto de pesquisa em diversos trabalhos desenvolvidos durante a minha graduação.

As letras eram, normalmente, produzidas com tinta e pincel de forma manual e podiam carregar em seus conteúdos erros gramaticais e discursos nitidamente influenciados pelas mídias institucionalizadas. Mas não era o discurso que me fascinava, todavia, a forma das letras que ousavam, apesar de toda contradição social, comunicar-se.

Utilizando as reflexões do antropólogo Mandel (2006, p. 5), que disse certa vez que uma “letra não é nada mais que um som, seu traçado é o traçado do homem” ao definir em suas pesquisas que a forma tipográfica era carregada de informações que

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática 7 Comunicação, Espaço e Cidadania – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Recém-graduando do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade de Fortaleza, Unifor. Email: tarcisiobmf@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho. Coordenadora do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Faculdade 7 de Setembro (Fa7). Email: julilotif@gmail.com.



valeriam a discussão sócio-cultural, busquei observar naquele tipo de fenômeno minhas perguntas de partida.

Esbarrei-me na bibliografia especializada que tais letras representavam um reflexo da cultura popular e, por tal motivo, eram de delicada importância para os estudos em Ciências Sociais (aplicadas ou não). Todavia, tais trabalhos oriundos do *design* deteram-se em observar questões ergonômicas, informacionais, visuais... Questões que embora se justificassem em um argumento teórico de reflexos da produção das classes subalternas, não qualificavam ou verificavam tal fenômeno neste tipo de abordagem procurando sempre a discussão prática e funcional de tais letras.

Por tal motivo, esbocei minha pesquisa na tentativa de provocar algumas questões que envolvessem as letras informais no exato ponto de interseção entre o *design*, a comunicação e as ciências sociais. Assim, cheguei a algumas observações levadas pelo trabalho de questionar tal objeto à luz dos estudos culturais. Parte destas reflexões transformei neste artigo afim de provocar outros também nesta longa jornada em busca de provações a este fenômeno. Em um próximo trabalho, detalharei-me sobre a segunda parte desta mesma pesquisa (delimitando-me sobre a denominação e as características de tais letreiramentos marginais).

Para esta pesquisa, questiono e verifico sobre a hipótese apontada pela bibliografia especializada sobre este objeto, a letra marginal, como possuidor de características visuais que ultrapassam as fronteiras culturais e passam a ser encontradas mesmo em países distintos. Utilizo, para tal, um estudo de caso de seis manifestações tipográficas informais confrontando-as com a classificação proposta pela pesquisadora Fátima Finizola (2010) realizada na cidade de Recife.

2 Letras marginais

Como primeiro momento desta discussão, faz-se necessário compreender algumas reflexões preliminares sobre o objeto desta pesquisa: a letra informal. De forma empírica é mais fácil compreender do que se trata a partir da observação das características visuais e de produção deste tipo de fenômeno. Assim, a Figura 1 pode ajudar na tarefa de definir o que faz um letra informal ser informal. Devo adiantar, todavia, que apesar de usar tal recurso representativo apontando tais características, não acredito que somente tais qualidades são determinantes para identificar uma letra informal.



Figura 1 – Exemplos de letras informais em Fortaleza. Fotos de autoria do pesquisador.

Nos três casos da Figura 1 encontra-se intenções informacionais criadas de forma a suprir certas necessidades comunicativas. Assim, já chegamos a uma primeira características de tais grupos conforme sugere Dohmann:

Esse tipo de comunicação visual, com o seu carácter de informalidade, tem funções utilitárias objectivas e precisas: necessita de chamar a atenção do transeunte; devendo transmitir rapidamente informações claras sobre a actividade do estabelecimento que quer divulgar, operando sobre a categoria social do indivíduo que quer atingir. (DOHMANN, 2007, p. 38-39)

Bastaria, todavia, mais do que isso para caracterizar este objeto. Do ponto de vista conceitual o termo popular é o que melhor descreve este tipo de fenômeno – denominação abordada por Finizola (2010) e Martins (2007). Assim busquei nos teórico latino-americanos a melhor solução para compreender o significado de popular sem cair nas armadilhas do popular alimentado pelo populismo político, pela tradição dos folcloristas ou pela popularidade defendida pela Indústria Cultural, uma vez que, como analisa Canclini (2008, p. 208) “suas táticas gnosiológicas não foram guiadas por uma delimitação precisa do objeto de estudo, nem por métodos especializados, mas por interesses ideológicos e políticos”.

A definição que melhor fecunda este trabalho trata a temática a partir da relação de subordinação do “povo” e não através de uma visão categórica ou deslocada. O conceito a seguir observa o fenômeno das culturas populares como algo a ser constantemente (re)descoberto.

[...] são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em um *tensão contínua* (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. [...] o que importa não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela. (HALL, 2009a, p. 241-242, grifo meu)



O autor ainda observa que a tradição é o elemento principal, mas isso não significa persistência de velhas formas. E seu principal objeto de identificação relaciona-se diretamente com “classe” guardado-lhe relações muito complexas. “A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo ‘popular’ nos remete” (HALL, 2009a, p. 245).

Para Canclini, o popular:

[...] não deve por nós ser apontado como um conjunto de objetos (peças de artesanato ou danças indígenas) mas sim como uma posição e uma prática. Ele não pode ser fixado num tipo particular de produtos ou mensagens, porque o sentido de ambos é constantemente alterado pelos conflitos sociais. Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com avidez, o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais (CANCLINI, 1983, p. 135).

Assim sendo, estaria no uso e não na origem, a classificação de uma manifestação como sendo popular. Tal conceito propõe controle pelo povo, transportando-o a uma nova esfera diferentemente do que acontecia com o populismo onde a relação era manipulada pelos interesses de uma minoria; ou pelos folcloristas, que padecem sobre uma listagem descritiva de manifestações que nem sempre condizem com uma relação satisfatória; ou mesmo, pela noção deturpada de popular usada pela Indústria Cultural que observa no conceito um termo para ser utilizado nas pesquisas de audiência.

No objeto em questão, as letras observadas na Figura 1 podem ser analisadas como letreiramentos populares por tratarem justamente a tensão contínua sugerida pelos autores, ou seja, por defender um diálogo com a cultura dominante e constituir-se como uma prática essencialmente contra-hegemônica.

Todavia em alguns casos a bibliografia especializada tendeu a não compreender popular desta forma atribuindo seu sentido mais à concepções de sua natureza visível do que pela sua relação ideológica. Sem me alongar nesta discussões já que não corresponde diretamente à pergunta deste trabalho, tomo a liberdade de chamar tal fenômeno de letra marginal – afim de evidenciar com mais clareza a principal característica deste tipo objeto.

Progredindo nesta análise, observo que os letreiramentos marginais (ou populares ou informais) apresentam-se nos dias de hoje com algumas outras características que chamam atenção. Alerto, porém, que estas características não são necessariamente definidoras de uma letra marginal, mas representam apenas a forma

pela qual encontramos tal fenômeno nos dias de hoje podendo tais características visuais e de produção cambiarem a depender do período histórico em questão.

Tais características visuais dizem respeito a algumas características em comum entre letreiramento populares. Em sua pesquisa de mestrado, Finizola (2010) observa vários trabalhos como os de Fernanda Martins, Bianca Faria, Alan Coutinho, Fernanda Abreu Cardoso e Sue Walker que analisam letreiramentos populares em suas respectivas cidades. A autora identificou pontos de aproximação entre as análises, construindo um quadro de características gerais sobre a representação visual de tal escrita espontânea, conforme pode ser observado na Tabela 1.

Tabela 1 – Principais características formais dos letreiramentos populares segundo Finizola (2010, p. 72).

1. predominância de maiúsculas;
2. A mistura ou a alternância, em uma mesma sentença, de variações de estilo, corpo e peso;
3. Proporções das letras adaptadas às circunstâncias específicas de cada suporte;
4. Textura da ferramenta aparente (pincel);
5. Caracteres-chave definidos de acordo com o traço específico de cada artista;
6. Preferência por fontes sem serifa e pouca incidência de cursivas;
7. Uso de recursos decorativos nas tipografias: sombras, contornos, hachuras, simulação de volume;
8. Preferência por alinhamento centralizado e justificado;
9. Disposição de textos em curva, na vertical ou inclinados;
10. Elementos esquemáticos mais recorrentes pra articulação de texto: fios, balões boxes, asteriscos, molduras e setas.

Tais pesquisas envolvem pelo menos três cidades brasileira e uma cidade inglesa – demonstrando a hipótese que os letreiramentos marginais apresentam características visuais semelhantes mesmo em distintas culturas. Em outra pesquisa, tais disposições já foram alvo de confronto com nove manifestações similares escolhidas aleatoriamente por conveniência e de maneira não representativa na cidade de Fortaleza que também identificou tal “coincidência” (MARTINS FILHO, 2010a).

Além das características visuais pode-se encontrar semelhanças no método de produção de tais manifestações. Segundo Martins (2007) o método de produção pode inclusive ser considerado uma das característica deste tipo de fenômeno conforme observamos abaixo:

Além da intencionalidade comunicativa, a tipografia popular caracteriza-se por utilizar técnicas de produção manuais, muitas vezes bastante precárias. O



desenho de uma letra nunca será idêntico ao de outra, que se repete mais à frente. (MARTINS, 2007, p. 20-21)

Gostaria mais uma vez de enfatizar que não considero nem as características visuais nem o método de produção como fatores definidores de um letreiramento marginal. Em minha pesquisa em desenvolvimento observo exemplos que negam tal hipótese com base em manifestações anteriores às da contemporaneidade assim como também a reflexão de que estamos em um processo de transição de suas “características” visuais. Assim, as reais características que de fato regem tais fenômenos são as mesmas que definem as culturas populares como populares segundo nossa bibliografia latino-americana: a tensão contínua entre hegemonias.

Com base nestas discussões preliminares surge a pergunta que gerou este trabalho: “Será fato que tais características visuais e de produção podem ser encontradas em culturas distintas?” e, principalmente, “O que conecta tais letras, já que as semelhanças visuais e de produção não são as características definidores de tal fenômeno?”.

3 Letras Conectadas? Métodos e Resultados

Como foi observado as letras marginais apresentam curiosas identificações que levam à seguinte hipótese: os letreiramentos populares apresentam elementos visuais e métodos de produção semelhantes mesmo em culturas distintas. Verifica-se este argumento mesmo na bibliografia já produzida por outros autores como Rojas e Soto em relação às letras na América Latina:

Se olharmos com atenção, a gráfica popular possui uma assombrosa coerência, apesar de suas manifestações concretas terem sido feitas por pessoas distantes tanto no tempo como no espaço. Chama a atenção, por exemplo, que certos elementos gráficos, como símbolos, letras e cores, apareçam sem grandes variações em lugares distantes e ainda que tenham sido feitas por pessoas distintas em épocas diferentes. Inclusive, há elementos que transpassam as fronteiras nacionais, e que podem chegar a ser considerados como pertencentes à cultura latinoamericana (ROJAS; SOTO, 2001 *apud* FINIZOLA, 2010, p. 67).

A analogia, em termos de análise da imagem, é coerente. E ainda mais interessante do que os autores apresentam é a semelhança dessas formas para além do continente latinoamericano, espalhando-se por culturas que utilizam a escrita ocidental.

Em sua dissertação, Finizola (2010) acrescenta ainda sobre a temática:

A elaboração dos letreiramentos populares não é uma prática tipicamente brasileira, pois encontramos manifestações deste fazer em outros países. Mais

do que relacionados a um território específico, observamos algumas evidências de que os letreiramentos têm seu ponto de contato devido às ferramentas de trabalho em comum utilizadas para este fazer manual, bem como as técnicas empregadas, geralmente construídas de forma intuitiva desvinculadas de uma formação especializada na área (FINIZOLA, 2010, p. 67).

Neste primeiro momento pretendo verificar tal hipótese através de uma análise tipográfica. Esta foi realizada através de uma amostra de seis manifestações tipográficas populares escolhidas por conveniências de forma aleatória e não-representativa no grupo *folktypography* do sítio de armazenamento de fotos *flickr*. Tais amostras foram capturadas a partir do endereço eletrônico <http://www.flickr.com/groups/folktype/pool/> durante o mês de maio do corrente ano desta pesquisa. A escolha deste grupo deu-se pelo seu objetivo de reunir registros de manifestações tipográficas informais pelos usuários do sítio.

Optou-se por registros de países distintos e apresentando uma pluralidade de características informais de forma a abordar diferentes classes tipográficas populares conforme a pesquisa de Finizola (2010) propõe. A escolha por diferentes países dar-se na busca de manifestações de culturas distintas sem uma proximidade geográfica.

É importante mencionar que os registros de tais letras populares foram publicadas espontaneamente no sítio do *flickr* pelos autores de tais fotografias. Nesta amostragem há registros dos Estados Unidos, México, Espanha, Suíça, Argentina e África do Sul que utilizam a escrita romana ocidental, conforme pode ser verificado na Figura 2 a seguir:



Figura 2 – Registros de letreiramentos populares escolhidos para esta análise.

Já a análise tipográfica foi feita conforme os resultados da pesquisa de Finizola (2010) sobre os letreiramentos populares, observando as características tipográficas de tais manifestações e classificando-as conforme sua relação à atributos formais da tipografia tradicional. As classes tipográficas utilizadas na analogia podem ser encontradas na dissertação de mestrado da autora.

Criou-se, então uma ficha de análise tipográfica (conforme Figura 3) conforme os mesmo parâmetros observados no trabalho de Finizola (2010). Tais fichas de análise, contendo a identificação, a autoria dos registros fotográficos e a análise em si, podem ser verificadas diretamente em meu trabalho de conclusão de curso (MARTINS FILHO, 2010b).

The image displays two pages of a typographic analysis form. The left page is titled 'FICHA DE ANÁLISE' and 'CÓD. PÁG. 1'. It contains a section for 'IDENTIFICAÇÃO' with fields for 'Autor', 'Título', 'Local', 'Data', 'Formato', 'Mídia', and 'Código'. A photograph of a sign is included. The right page is titled 'FICHA DE ANÁLISE' and 'CÓD. PÁG. 2'. It contains sections for 'ANÁLISE TIPOGRÁFICA - Aspectos Extrínsecos' and 'OUTROS ELEMENTOS PRESENTES NA ARTICULAÇÃO DA LINGUAGEM GRÁFICA'. Both pages have checkboxes for various typographic features.

Figura 3 – Ficha de Análise Tipográfica

Ao final, foram cruzados as características desta amostra com as características das classes propostas por Finizola (2010) procurando assim classificar as letras analisadas de acordo com a sugestão da autora. Conforme os resultados desta análise, todas as seis manifestações encontraram um agrupamento que comportasse suas características. Em outras palavras, as mesmas observações sobre as classes desenvolvidas pela pesquisadora brasileira foram observadas nas diferentes culturas da amostragem.

A Tabela 2 compara os detalhes das letras observadas nesta análise empírica com a classificação desenvolvida por Finizola (2010). Assim, é possível identificar na amostragem sua classe tipográfica informal através da analogia das características gerais da classe e com aquelas observadas na ficha de análise.

Tabela 2 – Classificações de letreiramentos populares na amostra

	Detalhe da amostra do grupo <i>folktypography</i>	Detalhe da classe (FINIZOLA, 2010)	Classe	Características gerais (FINIZOLA, 2010)
Estados Unidos			<i>Grotesca</i>	Construção contínua geométrica com estilos romanos ou itálicos. Largura uniforme em proporções regulares. Hastes monolineares. Sem serifas e terminais retas.
México			<i>Serifada</i>	Construção contínua. Forma com curvas ovaladas e hastes paralelas. Pouca variação de contraste entre hastes. Uso recorrente de serifas, terminais geralmente retas.
Espanha			<i>Quadrada</i>	Contínua modular, com forma com curvas angulares ligeiramente quadradas. Pouca ou nenhum contraste entre hastes. Sem serifa e com terminais retos pontiagudos.
Suíça			<i>Amadora</i>	Geralmente contínua com aspecto irregular. Forma e proporções irregulares e imprevisível. Sem serifas e com terminais irregulares – podem apresentar particularidades autorais.
Argentina			<i>Caligráfica</i>	Contínua ou descontínua. Referência à ferramenta, predominância do itálico. Largura uniforme e proporções regulares. Sem serifas e com terminais caligráficas.
África do Sul			<i>Fantasia</i>	Contínua ou descontínua. Forma, proporção, modulação, serifas e terminais definidas pelo desenho do autor. Refletem diretamente um caráter autoral e particular.

Esta análise mostrou – juntamente com o referencial bibliográfico revisado – que a hipótese é verdadeira e que existe uma certa semelhança de natureza visual e de produção, uma vez que as manifestações em questão foram feitas usando os mesmos métodos de confecção, entre culturas distintas.



Todavia, não está apenas nesta constatação a real intenção desta pesquisa – é necessário desenvolver tal problema e questionar o porquê desta curiosa conexão. Já que conseguimos, à níveis empíricos, entender a existência de tal conexão é importante refletir sobre o que conecta tais intenções comunicativas.

4 As linhas que fazem esta conexão: Hegemonia

Há algo em comum nestas letras além de suas semelhanças anatômicas e estruturais. As relações entre hastes, contraste, serifa, terminações, seus métodos de produção e outros aspectos referentes à um inventário de elementos tipográficos, só refletem uma outra característica em comum que antecede todos estas. E é justamente tal atributo que conecta tais manifestações.

Não por acaso a bibliografia latino-americana utilizada neste artigo cita os trabalhos do italiano Gramsci como pioneiros nos estudos da cultura popular. Foi Gramsci que iniciou as primeiras discussões na área influenciando os estudos dos cientistas sociais contemporâneos. E volta-se para ele para buscar a conexão entre manifestações em espaços tão distantes.

Tal conexão entre tão diferentes culturas não pode ser dada em critérios locais ou nacionais. Ao contrário, a relação só justifica-se indo para uma esfera maior que possibilita o agrupamento de uma identidade em torno de relações hegemônicas. É hegemonia a palavra chave para entender este fenômeno.

Segundo Escosteguy (2001) o marxismo havia deixado uma lacuna nos estudos culturais. Foi Gramsci que sugeriu nas primeiras décadas do século XX a utilização do termo hegemonia.

Gramsci usou o termo ‘hegemonia’ para referir-se ao momento em que uma classe dominante é capaz não somente de coagir uma classe subordinada a sujeitar-se aos seus interesse, mas de exercer uma ‘hegemonia’ ou ‘autoridade social total’ sobre as classes subordinadas. Isso envolve o exercício de um tipo especial de poder – o poder de convencer alternativas e incluir oportunidades para ganhar e forjar o consentimento, de tal forma que a outorga de legitimidade às classes dominantes aparece não somente como ‘espontânea’ mas, também, como natural e normal (CLARKE; HALL, 1975 *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 73-74).

Em sua pesquisa, Hall (2006) considera que, na modernidade tardia agindo com os efeitos da globalização, há um enfraquecimento das identificações com a cultura nacional, assim como também há um reforço nos níveis acima e abaixo do estado-nação. “Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações *globais*



começam a deslocar, e algumas vezes, a apagar as identidades nacionais” (HALL, 2006, p. 73, grifo meu).

A melhor provocação que justifica o fenômeno verificado na análise tipográfica são as características de uma classe. São estas de uma ordem do global. A letra baseada em princípios formais da tipografia – seja ela defensora ou não da sua natureza invisível – compõe-se como a “boa tipografia”, conforme pode ser observado no discurso de Wolfgang em entrevista para a pesquisadora Priscila Farias (2001). A “boa tipografia” estará sempre presente no discurso oficial e nos espaços institucionalizados confrontando-se com a letra marginal.

Letristas informais não tiveram uma educação tipográfica formal e passaram a grafar desconsiderando os parâmetros de invisibilidade tipográfica⁴, ao mesmo tempo, contrapondo-se e resistindo a uma estética dita superior. Esta, todavia, não é uma preocupação para tais criadores, uma vez que a letra marginal tende a suprir as necessidades comunicacionais de seus realizadores.

Voltando às questões sobre hegemonia, a concepção de uma dualidade entre forças em constante tensão explicita-se quando se observa as discussões a respeito de identidade defendidas por Hall (2009b, p. 110). Para ele, a identidade “tem necessidade daquilo que lhe ‘falta’ – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado”.

O vínculo entre o discurso oficial e o informal pode ser observado não só pela apropriação da tipografia marginal pelos comunicadores institucionalizados, mas também sobre o outro lado: a apropriação do formal pelo informal. A figura 4 a seguir observa um exemplo de como isto acontece.

No exemplo em questão, retirado da amostra estadunidense desta pesquisa, as letras procuram aproximar-se de um estilo formalizado. Este é o fenômeno do conformismo onde a letra marginal almeja os parâmetros invisíveis das letras tradicionais. Pode-se ainda compreender que a utilização de letras em maiúscula, cores ou mesmo o contorno da letra são elementos que procuram destacá-la, tal qual o seu criador tenha possivelmente observado em espaços institucionalizados.

⁴ Para responder o que seria invisibilidade é apropriado utilizar a metáfora do Cálice de Cristal (*The Crystal Goblet*) apresentado pela pesquisadora Beatrice Warde (FARIAS, 2001). Segundo a autora, a tipografia tradicional, desde o seu nascimento, deteu-se sobre o desejo de constituir-se invisível. Ou seja, a intenção maior de uma letra não está na sua admiração, mas na sua invisibilidade. Dessa forma, quanto mais transparente a escrita for, maior atenção será dada ao conteúdo e não à forma tipográfica. Segundo Suzana Licko (1996 *apud* FARIAS, 2001, p. 70) “a legibilidade na tipografia significa sua total neutralidade”.



Figura 4 – Influência do formal no informal. Amostra 1 da pesquisa X fonte Arial Black.

A natureza de resistência de uma letra marginal pode ser observada pelas marcas do pincel, pelo excesso de cores, informações exageradas ou por possíveis distorções anatômicas em comparação com a letra tradicional.

Outro exemplo deste tipo de fenômeno, é o que Farias (2000) observou nas manifestações do letrista pernambucano Seu Juca. Sobre a letra, a autora observa sua natureza informal (resistente) influenciada por valores formais (conformismo):

É uma espécie de letra híbrida que mistura a estrutura formal das maiúsculas romanas com os terminais típicos da “fratura” (uma variação de letra gótica) germânica, resultando em um tipo de serifa conhecida como “toscana”. A “quebra” das hastes na altura média das letras, estão presentes em algumas letras de fantasia do século 19, tem precedentes em modelos de letra romanescas dos séculos 2 e 3 (FARIAS, 2000, p. 16-18).

Aplicando as reflexões de Martín-Barbero (2009) observa-se que o diálogo entre a letra institucionalizada e a letra marginal dar-se de forma desigual e que mesmo o aparente passivo conformismo a que se põe tal fenômeno é, na verdade, uma estratégia de luta contra-hegemônica, uma forma de ser aceito em uma sociedade cujas relações de poder discrimina o que não lhe convém como “boa tipografia” – mais uma vez utilizando o termo de Wolfgang, citado anteriormente.

Em uma sociedade globalizada onde as letras de campanhas publicitárias, dos anúncios e de tantos outros espaços institucionalizadas apresentam-se idênticos, especialmente em termos de forma, as respostas populares para tais fenômenos também representam aspectos semelhantes.

As linhas que as conectam, é importante observar, não agem entre si. A conexão ocorre mediada pela própria letra institucionalizada. É nesse aspecto que encontra-se a natureza indissociável entre estas duas forças diferentes. São duas faces contrapostas, mas sempre presentes. Não é possível pensar cultura popular sem a sua antítese. Da mesma maneira, a letra marginal também não resiste sem a presença implacável da

tipografia formal. Diz-se formal, porque o próprio termo tradicional começa a entrar em conflito com os valores atuais da dita “pós-modernidade”.

Assim, é possível dizer que as letras marginais apresentam tanto um caráter local – pois suas relações à nível de análise superficial – não ultrapassa a o âmbito restrito de sua comunicação; como também global quando a sua tensão contínua com a hegemonia dominante influencia-a de forma a ela também ter que criar estratégias para participar do constante jogo de interesses da comunicação. E já que à nível formal observamos nas letras hegemônicas uma certa homogeneidade de estilos (especialmente no que se refere à comunicação para fins comerciais) as respostas da letras marginais também apresentarão similaridade. Preciso ainda ressaltar que esta é uma estratégia contra-hegemônica utilizada pelo popular para também se comunicar e permanecer em seu épico conflito que questiona o próprio domínio dos dominantes e dos dominados.

5 Considerações Finais: Provocações Marginais

Observa-se em ruas e avenidas, os grandes anúncios e placas de sinalização criados pelos detentores de tais conhecimentos, encontra-se também uma outra modalidade de letras que ganham espaço em meio a vastidão da cidade: as letras espontâneas feitas por mãos não educadas pelas técnicas tipográficas que, por pura necessidade comunicativa, invadem, em forma de tinta, as paredes, as placas, as portas e outros quaisquer espaços que se permita a essa função.

Observei que a melhor maneira de identificar tais letras não está nas suas características visuais ou em seus métodos de produção, mas na própria concepção de popular segundo a bibliografia latino-americana, ou seja, na sua constante tensão – no campo do conformismo e resistência – com a cultura hegemônica.

A partir da delimitação do objeto, tracei através de uma análise tipográfica a verificação da hipótese apresentada pela bibliografia especializada que as letras marginais tenderiam a apresentar semelhanças mesmo em culturas distintas. Para tal, utilizei as classes sugeridas de Finizola (2010) em relação à sua pesquisa em Recife procurando compreender os letramentos marginais selecionados em uma amostra aleatória por conveniência e não-representativa de um determinado grupo do sítio *flickr*. Os resultados confirmaram o que outros pesquisadores já haviam observado em suas respectivas pesquisas faltando então apenas delinear o porquê de tal fenômeno, uma vez que, como sugeri na minha delimitação do objeto que não eram as características visuais e de produção a sua real identificação.



Argumento na minha análise que as linhas que conectam os letreiramentos marginais não se encontram entrelaçadas entre tais letras, mas mediadas pela comunicação hegemônica. Assim, conforme a própria bibliografia que discute cultura popular, não é possível crer em um elemento verdadeiramente popular sem o diálogo com a cultura dominante. Todavia, acredito que não haja tão claramente como o próprio marxismo propõe tais relações tão dicotômicas quanto aquelas diferenciadas por classes. Prefiro uma lógica da descontinuidade e a presunção que as relações de poder encontram-se muito além do próprio sistema ou do Estado conforme entendo na leitura dos textos de Foucault (1979). Em uma situação como esta identificada nesta pesquisa, pergunto-me onde começa e onde termina o espaço do dominador e do dominado. Em outras palavras, pergunto-me se tais estratégias contra-hegemônicas e a impossível dissociação entre tais esferas não seriam uma provação para observarmos que não há espaços tão divididos como poderíamos supor. Vou além e pergunto-me se estas relações não representam apenas um reflexo capilar do próprio poder – independente da concepção global da luta entre classes (e entre hegemonias) desenvolvida a partir da teoria marxista. Outra importante questão que acredito que esta pesquisa provoca é a integração entre o local e o global. Todavia, não coube neste momento aprofundar estas reflexões e o mesmo deve servir de provocação para outros trabalhos na área.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

DOHMANN, Marcus Vinícius. Pintores de letras brasileiros. *Caderno de Tipografia*, n.3, p. 37-40, Out. 2007. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/cadernos>>. Acesso em: 28 de março de 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografia dos estudos culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FARIAS, Priscila. *Seu Juca, letrista pernambucano*. Tupigrafia. São Paulo: Bookmakers, 2000.

_____. *Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

FINIZOLA, Fátima. *Panorama tipográfico dos letreiramentos populares: Um estudo de caso na cidade do Recife*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.



- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. Notas sobre a desconstrução do popular. In: HALL, Stuart. *Da diáspora*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a.
- _____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2009b.
- MANDEL, Ladislav. *Escritas, espelhos dos homens e das sociedades*. São Paulo: Edições Rosari, 2006.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MARTINS, Bruno Guimarães. *Tipografia Popular: potências do ilegível na experiência do cotidiano*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MARTINS FILHO, Tarcísio Bezerra. Parâmetros Gerais para Tipografia Vernacular? a verificação da hipótese em Fortaleza. *12º Congresso de Comunicação da Região Nordeste*. Anais. São Paulo: Intercom, 2010a.
- _____. *Letra Marginal: A tipografia informal à luz dos estudos culturais*. Fortaleza, 2010b. Monografia (Bacharelado em Com. Social/Publicidade e Propaganda) – Departamento de Com. Social/Publicidade e Propaganda, Universidade de Fortaleza.