

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Departamento de Design
Programa de Pós-graduação em Design

Panorama Tipográfico dos Letreiramentos Populares

Um estudo de caso na cidade do Recife

Maria de Fátima Waechter Finizola

Fevereiro ✱ 2010

Panorama Tipográfico dos Letreiramentos Populares

Um estudo de caso na cidade do Recife

Maria de Fátima Waechter Finizola

Dissertação de Mestrado apresentada
como requisito parcial para obtenção do grau
de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em
Design da Universidade Federal de Pernambuco.
Área de Concentração: Design e Ergonomia
Linha de Pesquisa: Design da Informação
Orientadora: Profª. Dra. Solange Coutinho

Fevereiro ✱ 2010

Finizola, Maria de Fátima Waechter

Panorama tipográfico dos letreiramentos populares : um estudo de caso na cidade do Recife / Fátima Finizola ; orientador Solange Galvão Coutinho. – Recife : O Autor, 2010. 145 p. ; il., fig.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Design, 2010

Inclui bibliografia e anexos.

1. Design. 2. Práticas tipográficas. 3. Design – Cultura. I. Coutinho, Solange Galvão. II. Título.

**74
745.2**

**CDU(2.ed.)
CDD(22.ed.)**

**UFPE
BC2010-022**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO ACADÊMICO DE

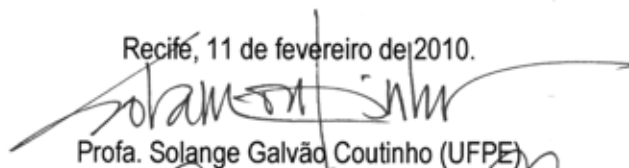
MARIA DE FÁTIMA WAECHTER FINIZOLA

***“Panorama Tipográfico dos Letreiramentos Populares: Um
Estudo de Caso na Cidade do Recife”***

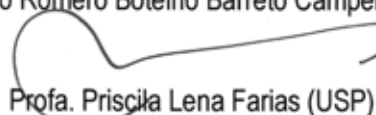
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: DESIGN E ERGONOMIA

A comissão examinadora, composta pelos professores abaixo, sob a presidência do primeiro,
considera a candidata MARIA DE FÁTIMA WAECHTER FINIZOLA aprovada.

Recife, 11 de fevereiro de 2010.


Profa. Solange Galvão Coutinho (UFPE)


Prof. Silvio Romero Botelho Barreto Campello (UFPE)


Profa. Priscila Lena Farias (USP)



Dedico este projeto de pesquisa a todos aqueles
que buscam nas entrelinhas da vida urbana
inspiração para a prática diária do design.

Agradecimentos

Foi gratificante perceber o quanto o tema deste trabalho tornou-se instigante ao longo desta pesquisa conquistando inúmeros colaboradores espontâneos. A construção desta dissertação deve-se principalmente a um árduo trabalho de campo e de revisão bibliográfica, bem como a diversas vivências que tive oportunidade de participar durante estes 2 anos de mestrado.

Agradeço ao projeto Memória Gráfica Brasileira por ter incorporado este trabalho e desta forma ter permitido, um rico intercâmbio entre pesquisadores de várias partes do país, mas principalmente do Centro Universitário SENAC-SP, ao qual agradeço a receptividade das professoras Priscila Farias e Anna Gouveia e dos alunos do mestrado e graduação durante a missão de pesquisa desenvolvida nesta instituição.

Agradeço à minha orientadora Solange Coutinho, pela disponibilidade e entusiasmo com o tema, bem como ao professor Sílvio Campello pelas co-orientações quase diárias no Laboratório de Design da Informação.

Agradeço à Damião Santana, meu fiel escudeiro, que através de suas lentes fotográficas e olhar aguçado, me acompanhou nas visitas de campo e registrou grande parte das imagens apresentadas nesta dissertação. Agradeço também a Oscar Malta pela colaboração espontânea na captação de algumas imagens em vídeo.

Agradeço a todos aqueles que colaboraram de alguma forma com valiosas contribuições para esta pesquisa na forma de imagens, textos e reflexões - Priscila Farias, Fernanda Martins, Fernanda de Abreu Cardoso, Hans Waechter, Matheus Barbosa, Alan Lima, Pedro Moura, Flávio Cescato, Fernanda Indicatti, Patrícia Amorim, Juliane Miranda, Oriana Dupont -, e pelo apoio dos colegas de mestrado com quem compartilhei essa caminhada: Lucídio Leão, Nara Rocha, Marcela Bezerra, Fábio Luna, Elizabeth Costa, entre outros.

Agradeço a todos os letristas entrevistados e aos donos de estabelecimentos comerciais que disponibilizaram tempo e espaços para as gravações.

Por fim, agradeço a minha família pelo apoio e paciência, e em especial aos meus pais que de certa forma plantaram esta sementinha que hoje traz bons frutos.

Resumo

A diversidade da paisagem tipográfica dos centros urbanos nos proporciona uma série de experiências visuais e informacionais. Nesse universo, encontramos o trabalho manual dos letristas populares, que resiste ao tempo, apesar das intensas inovações tecnológicas na área da comunicação visual, e torna-se um valioso objeto de estudo como forma de expressão da cultura material de um povo, assim como parte da história do design brasileiro antes mesmo da oficialização da profissão.

Desta forma, esta dissertação procura registrar, sob o ponto de vista tipográfico, a diversidade do trabalho dos letristas populares de Pernambuco, assim como investigar as origens das influências estéticas utilizadas pelos mesmos a fim de compreender melhor o imaginário popular aproximando-o da prática profissional do design.

Para isso, traçamos um panorama tipográfico do letreiramento popular na cidade do Recife, a partir de uma metodologia de pesquisa de natureza exploratória que se desenvolveu em duas etapas: a primeira compreendeu a investigação dos artefatos produzidos pelos letristas - os letreiramentos populares; e a segunda englobou a investigação junto aos seus originadores - os letristas populares.

Ao final da pesquisa concluímos que é possível identificarmos alguns padrões recorrentes nos letreiramentos populares, através da construção de uma classificação tipológica que procurou sistematizar a produção desses artefatos de acordo com três aspectos: autoria, forma de representação visual da linguagem verbal e atributos formais. Como resultado, apresentamos nove categorias de letreiramentos oriundas da análise e observação de oitenta artefatos coletados a partir da pesquisa de campo em quatro roteiros do Recife, que abrangem diferentes zonas da cidade.

Palavras Chave: letreiramentos populares, tipografia, design e cultura.

Abstract

.....

The diversity of the typographical expression within urban centers provides a series of visual and informational experiences. In this context, the handmade work of popular lettering painters resists time. Despite of the intensive technological innovations into the field of visual communication, these artifacts become a valuable object of study as an expression of material culture and a relevant part of Brazilian's design history even before the regularization of this profession.

Therefore, this dissertation intends to register, on a typographical view, the work diversity of the popular lettering painters of Pernambuco, aiming to investigate its origins and the possible aesthetic influences used by them, in order to better understand the popular imaginary and bringing it into the Design practice.

For this, we present a typographic overview concerning popular letterings that are located at Recife city, through an exploratory research methodology that was developed in two stages: the first includes the investigation of artifacts produced by popular lettering painters – the popular signs, and the second involves the investigation about their originators - the popular lettering painters.

Finally, we concluded that it is possible to identify some models within this universe, presenting a classification for popular lettering typology, intending to systematize the production of these artifacts according to the following aspects: the authorship, the form of visual representation of verbal language and the formal attributes. As a result, nine categories of popular lettering are herein presented, which have been identified and established through the observation of eighty artifacts.

Key Words: *popular letterings, typography, design and culture.*

Sumário

Lista de Figuras

Introdução, 14

Parte I | Referencial Teórico

Capítulo 1 | O design como expressão cultural, 24

1.1 O Design como produto cultural, 29

1.2 O Design Global *versus* o Design Local, 31

1.3 Definindo o popular, o vernacular e o regional, 33

1.4 Integrando o design formal ao vernacular, 35

Capítulo 2 | As diferentes formas de representação visual da escrita, 38

2.1 Definindo o letreiramento, a caligrafia e a tipografia, 41

2.2 O letreiramento, a caligrafia e a tipografia ao longo da evolução da escrita, 46

2.3 Elementos do estilo tipográfico, 55

Capítulo 3 | Os Letreiramentos Populares, 62

3.1 O Letreiramento popular na paisagem tipográfica urbana, 62

3.2 Breve Panorama dos letreiramentos populares no Brasil e no mundo, 67

3.2 O ofício do pintor letrista, 73

Parte II | Metodologia Geral

Capítulo 4 | Metodologia da Pesquisa, 78

4.1 Natureza da Pesquisa, 78

4.2 Fases da Pesquisa, 78

Capítulo 5 | Discussão de Resultados, 94

Fase 1 | Investigação sobre os Letreiramentos Populares

5.1 Composição do universo de análise · letreiramentos populares, 94

5.2 Impressões gerais sobre os roteiros, 96

5.3 Análise tipográfica · aspectos intrínsecos, 103

5.4 Análise tipográfica · aspectos extrínsecos, 117

5.5 Análise dos elementos esquemáticos e pictóricos, 121

Fase 2 | Investigação sobre os Letristas Populares

5.6 Composição do universo de análise · letristas populares, 123

5.7 Impressões gerais sobre os letristas, 123

5.8 Notas sobre a confecção dos letreiramentos populares, 127

5.9 Discussão de resultados · Revisão da classificação inicial para os letreiramentos populares, 132

Capítulo 6 | Conclusões Gerais, 138

Referências Bibliográficas, 142

Anexos, 146

Lista de Figuras

- Figura 1** | Letreiros manuais e impressos disputam espaço nas fachadas, 15
- Figura 2** | Fontes digitais desenvolvidas pela *fonthouse* Tipos do Acaso, 16
- Figura 3** | Fontes selecionadas para a mostra *Tipografia Brasiliis 2001*, 16
- Figura 4** | Fontes *Tipos Populares do Brasil* [2003], 17
- Figura 5** | *Crimes Tipográficos* na Exposição *Conexões > Connexions*, 17
- Figura 6** | Letreiros populares do Brasil, Chile e EUA, 18
- Figura 7** | Linguagens visuais globais x locais, 27
- Figura 8** | Projetos da categoria Popular, Vernacular e Regional da 9ª Bienal da ADG, 29
- Figura 9** | Linguagens Gráficas Globais, 32
- Figura 10** | Características do Design Popular, Regional e Vernacular, 35
- Figura 11** | Diferentes formas de tradução do Popular, Regional e Vernacular, 36
- Figura 12** | Modelo de Twyman · abordagem linguística e gráfica da linguagem, 40
- Figura 13** | Letreiramentos feitos por processos manuais e digitais, 43
- Figura 14** | Peça caligráfica de Marina Chacur, 44
- Figura 15** | Escritas antigas, 48
- Figura 16** | Diversas formas de inscrições romanas preservadas, 49
- Figura 17** | Os quatro estilos da escrita romana, 50
- Figura 18** | Uncial Insular e Minúsculas Carolíngias, 50
- Figura 19** | Estilo Gótico | Textura, 51
- Figura 20** | Estilo Humanista, 52
- Figura 21** | A imprensa de Gutenberg e a Bíblia de 42 linhas, 52
- Figura 22** | Peça caligráfica em estilo Copperplate, 53
- Figura 23** | Letra Fundamental de Edward Johnston, 54
- Figura 24** | Fachada com aplicação do estilo English Vernacular, 54
- Figura 25** | Estilo Serifa Quadrada, Saracena, Toscana e Copperplate, 55
- Figura 26** | Anatomia tipográfica, 56
- Figura 27** | Anatomia tipográfica · letras maiúsculas e minúsculas, 57
- Figura 28** | Anatomia tipográfica · tipos de serifa, 58
- Figura 29** | Anatomia caligráfica, 58
- Figura 30** | Atributos formais · tipos de construção, 60
- Figura 31** | Atributos formais · aspectos formais, 60
- Figura 32** | Atributos formais · elementos que influem na proporção dos tipos, 60
- Figura 33** | Atributos formais · diferentes graus de contraste, 60

- Figura 34** | Atributos formais · variações de peso, 61
- Figura 35** | Atributos formais · variações de serfas e terminais, 61
- Figura 36** | Atributos formais · caracteres-chave, 61
- Figura 37** | Atributos formais · recursos ornamentais, 62
- Figura 38** | Elementos visuais que compõe a paisagem urbana, 63
- Figura 39** | Elementos tipográficos da paisagem urbana (Gouveia *et al*, 2007), 65
- Figura 40** | Os letreiramentos populares na paisagem tipográfica urbana, 65
- Figura 41** | Características dos manuscritos populares por Bianca Faria, 69
- Figura 42** | Características dos letreiramentos populares por Alan L. Coutinho, 70
- Figura 43** | Características dos letreiramentos populares por Fernanda Cardoso, 71
- Figura 44** | Características dos letreiramentos vitorianos por Fernanda Martins, 72
- Figura 45** | Características da escrita pública por Sue Walker, 73
- Figura 46** | Características formais dos letreiramentos populares, 73
- Figura 47** | Oficinas de Pintura em Geral · Palinsky & Fleiderman, 75
- Figura 48** | Amostra de letreiramentos coletados na pesquisa de campo inicial, 80
- Figura 49** | Tipos de letreiramentos quanto a autoria, 82
- Figura 50** | Tipos de letreiramentos quanto a forma de representação da ling. gráfica, 83
- Figura 51** | Tipos de letreiramentos quanto a forma, 83
- Figura 52** | Roteiros explorados na pesquisa de campo sistematizada, 86
- Figura 53** | Diversidade tipográfica dos roteiros explorados, 87
- Figura 54** | Ficha de Análise · Identificação, 90
- Figura 55** | Ficha de Análise · Análise tipográfica aspectos intrínsecos, 91
- Figura 56** | Ficha de Análise · Análise tipográfica aspectos extrínsecos, 92
- Figura 57** | Amostra de letreiramentos coletados por cada roteiro, 95
- Figura 58** | Diversidade de letreiramentos por gênero, 96
- Figura 59** | Diversidade de letreiramentos por suporte, 96
- Figura 60** | Percurso do Roteiro 1, 97
- Figura 61** | Letreiramentos populares com referências caligráficas · Roteiro 1, 98
- Figura 62** | Letreiramentos populares para varejo, 99
- Figura 63** | Percurso do Roteiro 2, 99
- Figura 64** | Letreiramentos populares com referências caligráficas · Roteiro 2, 100
- Figura 65** | Percurso do Roteiro 3, 101
- Figura 66** | Letreiramentos populares da classe das Gordas · Roteiro 3, 102
- Figura 67** | Percurso do Roteiro 4, 102
- Figura 68** | Exemplos de letreiramentos populares registrados no Roteiro 4, 103
- Figura 69** | Letreiramentos com referência a fontes tipográficas, 105

- Figura 70** | Letreiramentos com referência a estilos caligráficos, 106
- Figura 71** | Letreiramentos com referência a formas caligráficas, 106
- Figura 72** | Letreiramentos derivados de desenhos, 107
- Figura 73** | Letreiramentos com construção contínua e descontínua, 107
- Figura 74** | Construção com referência à ferramenta de trabalho, 108
- Figura 75** | Uso de conexões entre as letras, 108
- Figura 76** | Forma definida através de diferentes malhas construtivas, 108
- Figura 77** | Estilo Romano, Itálico e Misto nos letreiramentos populares, 109
- Figura 78** | Largura condensada, norma, expandida e super expandida, 110
- Figura 79** | Modulação nos letreiramentos, 110
- Figura 80** | Tipos de Modulação nos letreiramentos populares, 111
- Figura 81** | Peso light, normal, bold e extrabold, 111
- Figura 82** | Letreiramentos sem serifa e com serifa, 112
- Figura 83** | Estilos de serifa nos letreiramentos populares, 112
- Figura 84** | Estilos de terminais mais comuns nos letreiramentos populares, 113
- Figura 85** | Terminais e remates específicos, 114
- Figura 86** | Recursos decorativos nos letreiramentos populares, 115
- Figura 87** | Caracteres-chave · formas variantes das letras, 116
- Figura 88** | Caracteres-chave · formas peculiares aos letreiramentos populares, 117
- Figura 89** | Preferência no uso de cores nos letreiramentos populares, 118
- Figura 90** | Combinações de cores figura/fundo, 119
- Figura 91** | Uso do alinhamento nos letreiramentos, 120
- Figura 92** | Formas de disposição das letras nos letreiramentos populares, 120
- Figura 93** | Uso de formas minúsculas para representar maiúsculas, 121
- Figura 94** | Convenções gráficas recorrentes nos letreiramentos populares, 121
- Figura 95** | Elementos esquemáticos dos letreiramentos populares do Recife, 122
- Figura 96** | Elementos pictóricos · ilustrações sintéticas, 123
- Figura 97** | Elementos pictóricos · ilustração realista, abstrata e logotipo, 123
- Figura 98** | Dados pessoais do letrista Laércio, 124
- Figura 99** | Dados pessoais do letrista Ricardo, 125
- Figura 100** | Dados pessoais do letrista Sílvio, 126
- Figura 101** | Dados pessoais do letrista Ely Natividade, 126
- Figura 102** | Guia para pintura de cartazes, 128
- Figura 103** | Guia para pintura de murais, 129
- Figura 104** | Guia para pintura de vitrines, 131
- Figura 105** | Guia para pintura de placas, 132

Introdução

O início das atividades de ensino superior do design no Brasil é datado da década de 1960, com o surgimento da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI/UERJ no Rio de Janeiro em 1963. Neste momento, a sociedade finalmente reconheceu oficialmente o design (então denominado desenho industrial) como uma nova profissão. No entanto, segundo Cardoso (2005: 8), antes da fundação da nossa primeira escola de design já existiam uma série de atividades profissionais “aplicadas à fabricação, distribuição e consumo de produtos industriais”.

As referências de mestres e processos criativos utilizados nas primeiras escolas de design do Brasil possuíam, na maioria das vezes, uma matriz modernista, importada da Europa. O interessante é que, ao observarmos a produção informal de design no Brasil, antes da década de 60, percebemos a existência, segundo Cardoso (2005: 11), de “soluções projetuais que não derivaram ostensivamente de uma matriz estrangeira reconhecida”, muitas vezes trazendo traços do que poderíamos identificar como um design brasileiro mais autêntico, com bases criativas mais próximas da cultura e hábitos locais.

Alguns desses ofícios desapareceram, outros, no entanto ainda coexistem com as atividades do design formal. O trabalho dos letristas populares nos muros e placas espalhadas principalmente nas periferias das grandes cidades, ou em pequenas cidades do interior do Brasil, é um forte exemplo disso.

A instituição de novas leis que visam a redução da poluição visual em algumas capitais do país - como a Lei da Cidade Limpa¹ instaurada em São Paulo e Recife -, mas principalmente, a evolução de novas tecnologias de impressão digital, talvez coloquem em risco a existência por mais alguns anos do ofício do letrista popular. Num breve passeio pelos bairros do centro da cidade do Recife notamos que cada vez mais os letreiros populares pintados à mão disputam espaço com placas confeccionadas em vinil adesivo recortado ou impressões digitais. Até mesmo muitos dos trabalhos de letreiramento já perderam um pouco da sua ‘manualidade’, na medida em que também partem de layouts gerados no computador (Figura1).

¹ A Lei nº14.223, mas conhecida pela Lei da Cidade Limpa, foi instituída pela Prefeitura de São Paulo em 26 de setembro de 2006, e dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana da cidade. Mas adiante, em 2008, a Prefeitura do Recife, institui a lei nº17.521, com proposta similar, buscando ordenar a publicidade no espaço urbano do Município do Recife.



Figura 1. Letreiros manuais e impressos disputam espaço nas fachadas (Fotos: Damião Santana).

Por outro lado, a era digital e as novas tecnologias trouxeram consigo também uma tendência para o desenvolvimento de projetos baseados em transposições estéticas, do passado para o presente, do meio analógico para o virtual. Uma verdadeira onda de revisitações e resgates históricos se instaura. Linguagens visuais de movimentos das artes gráficas que marcaram época no passado ou linguagens espontâneas encontradas nas ruas são mescladas às linguagens gráficas do presente, sendo utilizadas e reutilizadas, reconstruídas pelos atuais processos criativos digitais.

Segundo Dones (2004), “o livre acesso a esses programas possibilitou ainda a recuperação do vernacular que transita ‘ao lado’ do design gráfico oficial, encontrando um espaço no campo da comunicação gráfica da cultura contemporânea como forma de enquadramento e de inclusão, sem preconceitos e sem hierarquias”.

Esta tendência é também observada na produção tipográfica contemporânea no Brasil. O rico universo popular brasileiro passa por um processo de deslocamento e tradução para os meios digitais, onde observamos uma tendência ao desenvolvimento de projetos tipográficos com inspiração na linguagem gráfica vernacular².

² De acordo com Vera Lúcia Dones (2004) “o termo vernacular sugere a existência de linguagens visuais e idiomas locais que remetem a diferentes culturas. Na comunicação gráfica, corresponde às soluções gráficas, publicações e sinalizações ligadas aos costumes locais produzidos fora do discurso oficial.”

Se observarmos o acervo de fontes produzidas pela fonthouse pernambucana Tipos do Acaso, notamos que muitas delas inspiram-se em elementos da cultura do estado e do Nordeste. A fonte Cordel de Buggy inspira-se no traço rústico das xilogravuras que estampam as capas das literaturas de cordel; a fonte dingbat Cabra-da-Peste de Diego Credidio, também utiliza a linguagem visual da 'xilo', no entanto, retrata figuras do imaginário fantástico das lendas e mitos regionais; a fonte Toinho de Renata Faccenda apresenta também a irregularidade do traçado das letras estampadas em placas populares; entre muitos outros exemplos (Figura 2).



Figura 2. Fontes digitais desenvolvidas pela *fonthouse* Tipos do Acaso, 2000.

No âmbito nacional, também notamos uma grande parcela das novas produções dos designers de tipos brasileiros, contendo referências simbólicas à cultura local. Na 2ª edição da mostra Tipografia Brasilis, realizada em São Paulo em 2001, observamos uma grande tendência a releituras de linguagens gráficas vernaculares, a exemplo da fonte Seu Juca, de Priscila Farias, inspirada nas placas populares pintadas pelo letrista pernambucano “Seu Juca”, que faleceu em 2006. A fonte Ghentileza, de Luciano Cardinali, registra a escrita característica dos versos pintados pelo poeta popular Gentileza, nos muros do Rio de Janeiro, e finalmente observa-se o registro da fonte Brasileiro, de Crystian Cruz, provavelmente a fonte digital de inspiração popular mais utilizada pelos designers brasileiros (Figura 3).



Figura 3. Fonte Seu Juca [Priscila Farias], Ghentileza [Luciano Cardinali] e Brasileiro [Crystian Cruz]. Tipografia Brasilis 2001.

Desde 2004, o coletivo Tipos Populares do Brasil, coordenado pelo tipógrafo carioca Pedro Moura, reúne designers de tipos brasileiros que têm como inspiração comum a gráfica popular do Brasil, dentre eles Fernando PJ, Fernando Rocha, Fátima Finizola, entre outros (Figura 4).



Figura 4. Fontes Marvada [Pedro Moura], Thereza Miranda [Fernando Rocha] e Bonocô [Fernando PJ]. Tipos Populares do Brasil, 2003.

Em 2009, o projeto colaborativo Crimes Tipográficos - fundado em Recife em 2000 - entra em parceria com o Tipos Populares do Brasil, ampliando seu acervo de fontes com referências populares, e apresenta na Exposição Conexões > Connexions, no Sesc Pompéia, um recorte da sua produção tipográfica, através de 15 fontes digitais populares desenvolvidas por tipógrafos de vários estados do Brasil (Figura 5).



Figura 5. Exposição de fontes populares digitais do Crimes Tipográficos no Sesc Pompéia, 2009. (Fotos: Damião Santana).

E esse movimento de valorização de elementos da cultura local continua crescendo no nosso país, contrariando a globalização do design e assumindo cada vez mais as suas raízes populares, vernaculares. Observando essa tendência à releitura do re-

pertório visual popular na prática diária das atividades projetuais do design formal, não só no segmento da tipografia, mas de uma maneira mais ampla em várias áreas do design gráfico, recentemente, a 9ª Bienal de Design Gráfico da Associação dos Designers Gráficos do Brasil - ADG/Brasil, também inseriu entre as nove categorias do evento, o tema Popular, Vernacular e Regional, que contemplou aqueles projetos inspirados nesse universo.

Portanto, os letreiramentos populares, como parte integrante da cultura material de um povo assim como da história do design brasileiro antes mesmo da oficialização da profissão, nos proporcionam uma série de experiências visuais que podem ser utilizadas como um rico manancial de inspirações para a prática do design formal. Desta forma, o intuito deste trabalho é registrar e analisar, sob o ponto de vista da tipografia, alguns destes artefatos do design vernacular, bem como o processo criativo dos seus criadores, antes que venham a desaparecer quase ou por completo dos centros urbanos.

Ao observar a linguagem gráfica popular expressa em placas e letreiros nota-se que esta possui certos padrões, apesar de manifestar-se em diferentes países e culturas, ou ser executada por indivíduos distantes pelo tempo ou contexto (Figura 6). Será o improvisado, o aspecto artesanal, intuitivo, e sua inerente finalidade comercial que as une? Que influências comuns tiveram os letristas no aprendizado de seu ofício? Que técnicas e processos criativos eles mais utilizam? Quais são as referências formais utilizadas pelos letristas populares ao confeccionar seus artefatos? Existe alguma referência em comum, algum modelo criativo ensinado a estes artesões? Estas são algumas questões que pretendemos responder com a presente pesquisa.



Figura 6. Letreiros populares do Brasil [Damião Santana, 2004], Chile [Proyecto Cartele, 2006] e Estados Unidos [Baeder, 1996].

Por fim, além de preservar a memória gráfica do design brasileiro e Pernambucano, a sistematização da produção de letreiramentos populares pernambucanos torna-se relevante também como referência para facilitar o processo de desenvolvimento de futuras fontes populares digitais por designers de tipos.

Objetivo Geral

Desta forma, o objetivo geral deste projeto de pesquisa é investigar a produção de letreiramentos populares de Pernambuco em busca de traçar um perfil da produção destes artefatos nesta região, sob o olhar do design, com ênfase nos aspectos tipográficos. Para isso, exploraremos os seguintes objetivos específicos:

Objetivos Específicos

Registrar letreiramentos populares pernambucanos e sua diversidade de formas através da criação de um modelo de descrição tipológica desses letreiros quanto à suas características formais.

.....

Registrar os métodos e ferramentas utilizadas no processo criativo de letristas pernambucanos através de entrevistas com esses indivíduos, assim como visitas ao seu local de trabalho.

.....

Investigar as referências formais utilizadas pelos letristas pernambucanos durante seu processo criativo.

Objeto de Estudo

Ao observarmos artefatos do design vernacular, especificamente os letreiramentos populares comerciais, confeccionados de forma manual, notamos que neste universo existem dois grandes grupos: o primeiro compreende aqueles artefatos de comunicação desenvolvidos de forma espontânea por pessoas comuns, geralmente os donos dos próprios estabelecimentos comerciais - aqui denominados de letristas não especialistas -, sem aparentemente utilizar nenhuma técnica mais refinada; e o segundo abrange aqueles artefatos desenvolvidos por artífices profissionais, considerados Letristas Especialistas.

O objeto de estudo desta pesquisa está centrado apenas nos artefatos que fazem parte deste segundo grupo – os letreiramentos populares desenvolvidos por letristas especialistas – localizados na cidade do Recife.

Hipóteses

A partir da observação do universo dos letreiramentos populares em Pernambuco, esta dissertação procura verificar as seguintes hipóteses:

Hipótese Principal | Embora os letristas utilizem como fonte de inspiração para seu trabalho modelos tipográficos aos quais tiveram acesso a partir do computador ou em materiais gráficos impressos, é possível reconhecer estilos de letras peculiares à linguagem visual dos letreiramentos populares, com influências genuinamente vernaculares, passadas através de geração em geração por métodos de ensino informais.

Hipótese Secundária | Diante da variedade de estilos de letras reproduzidos no trabalho dos letristas populares, é possível descrevê-los de acordo com suas similaridades formais, de autoria ou quanto à forma de representação da linguagem gráfica verbal.

Metodologia Geral

Para atingir os objetivos propostos, a metodologia deste projeto de pesquisa contou com duas fases distintas. Em um primeiro momento, a pesquisa se concentrou na análise tipográfica dos letreiramentos populares do Recife, a partir de uma vasta pesquisa de campo, onde foram catalogados diversos exemplares do nosso objeto de estudo. Como resultado, foi desenvolvida uma classificação tipológica para estes letreiramentos a fim de facilitar a compreensão das características estéticas deste universo, quanto a seus aspectos formais intrínsecos e extrínsecos.

Numa segunda fase complementar, foi feita uma nova pesquisa de campo exploratória com o objetivo de coletar informações junto aos letristas populares, registrando seu processo criativo e principais influências estéticas que permeiam este processo. Por fim, foi traçado um panorama geral da produção dos letristas populares em Pernambuco a partir das informações coletadas nestas duas fases.

Estrutura da Dissertação

Esta dissertação está estruturada em 4 momentos:

- Introdução
- Parte 1 · Fundamentação Teórica
- Parte 2 · Metodologia Geral
- Conclusões Gerais

A **Parte 1**, onde apresentamos a fundamentação teórica da pesquisa, está dividida em 3 capítulos que abordam questões relacionadas aos temas Design e Cultura, Formas de Representação da Linguagem Visual Escrita e, especificamente, sobre os Letreiramentos Populares.

O **Capítulo 1** reflete sobre o design como forma de expressão cultural de um povo, abordando questões sobre globalização, identidade, design global x design local e sobre as contribuições da era digital para novas linguagens visuais do design. Também define o popular, o vernacular e o regional sob a ótica do design gráfico, apontando para possíveis caminhos de integração entre o design formal e o informal e espontâneo.

O **Capítulo 2** apresenta as diversas formas de representação visual da escrita, definindo e diferenciando as técnicas de letreiramento, caligrafia e tipografia, e ainda esboça notas sobre a aplicação destas três formas de representação visual durante a evolução da escrita. Por último, apresenta elementos da anatomia das letras e principais atributos formais relacionados ao desenho tipográfico e caligráfico.

O **Capítulo 3**, finalmente apresenta, especificamente, o estado da arte do no nosso objeto de estudo – os letreiramentos populares – através de notas de diversos autores sobre a paisagem tipográfica urbana, um breve panorama atual sobre os aspectos gráficos mais relevantes nos letreiramentos populares do Brasil e do mundo, bem como nos apresenta ao ofício do pintor letrista.

A **Parte 2** – Metodologia Geral – apresenta todos os procedimentos metodológicos envolvidos no desenvolvimento desta pesquisa e a análise de dados. O Capítulo 4

trata da Metodologia da Pesquisa, identificando o universo de análise, fases da pesquisa e os instrumentos e métodos utilizados neste trabalho.

O **Capítulo 5** – Discussão de Resultados – apresenta e discute detalhadamente todos os dados e informações coletadas a partir da aplicação dos procedimentos metodológicos nas pesquisas de campo.

Por fim, no **Capítulo 6** – Conclusões Gerais – apresentamos as considerações finais mais relevantes ao longo da pesquisa e apontamos para novos caminhos que possam dar continuidade e aprofundar mais ainda este projeto de pesquisa.

[**Parte 1**] Referencial Teórico

Capítulo 1 | O design como expressão cultural

No início do século XXI, a humanidade se depara com intensas mudanças no cenário econômico mundial, que refletem diretamente em outros aspectos da vida social, cultural e meio ambiente de todo o planeta. A supremacia das práticas econômicas capitalistas acarretou um fenômeno de crescente globalização da economia numa disputa mundial entre as corporações multinacionais pela conquista de novos mercados.

Esta globalização econômica se caracteriza principalmente pela disseminação das empresas multinacionais, e pela conseqüente perda de controle do Estado sobre a sua economia, que se desenvolve num cenário de grandes avanços tecnológicos e danos ao meio ambiente, entre outros aspectos fortemente modificados nas esferas pessoal, familiar e profissional dos indivíduos. Ono (2006: 22) observa que apesar dos estados-nação serem os principais atores na ordem política global, as corporações passam a ser os agentes dominantes na economia mundial.

A globalização cultural também é decorrente deste fenômeno de globalização mundial das economias, que, na verdade, encontra-se em andamento há muito tempo. Iniciada ainda por volta do século XVI com a colonização das Américas, e posteriormente acentuada após a II Guerra Mundial e a Guerra Fria, a globalização se potencializou mais ainda nas duas últimas décadas de 1990 e 2000.

De acordo com Ono (2006: 20), por volta de 1980, o termo globalização começa a ser empregado nas escolas de administração de empresas dos Estados Unidos para definir o novo cenário econômico mundial, dominado pelos centros capitalistas, como os EUA, a Europa Ocidental e o Japão.

Entre os principais efeitos ocasionados pela modernidade globalizada, largamente discutidos por teóricos em todo mundo, encontramos o processo de descentralização de poderes, a desterritorialização de culturas e a massificação do consumo, que culminam com a tendência à homogeneização de gostos e hábitos culturais impostos pelas novas práticas econômicas que não se intimidam em substituir literalmente hábitos originais de cada comunidade por novos modismos impostos pela onda consumista do mercado capitalista.

Coelho observa que:

{ Do ponto de vista dos modos culturais tais como são tradicionalmente considerados, a globalização (...) revela-se antes de mais nada na tendência à uniformização da sensibilidade, (...) o que é conseguido pela distribuição de produtos gerados por um número cada vez menor de fábricas culturais colocadas sob a égide econômica dos padrões econômicos administrados por empresas globais. (...) Produtos alternativos circulam apenas em espaços limitados alcançando públicos menores ou diminutos. (COELHO, 1997: 183).

No entanto, embora as situações de desterritorialização e atemporalidade, como os parques temáticos e redes de fast food que se repetem em várias partes do mundo, assim como a forte tendência à homogeneização de gostos e hábitos, tais como podemos perceber na moda que as vezes se manifesta da mesma forma em lugares totalmente distintos, é curioso observar que apesar destes produtos consumidos por pessoas das mais diferentes culturas serem os mesmos, a forma como são consumidos, assim como seus consumidores jamais serão idênticos.

Assim, se, por um lado, a globalização surge com o intuito de eliminar as diferenças e realinhar os horizontes, ela parece também encontrar algumas frentes de resistência, onde provoca efeitos inversos, como observa Coelho:

{ Em plena era da globalização observa-se um claro ressurgimento da diferença identitária manifestando-se de modo extremamente violento ou procurando emergir mais pacificamente sob a aparência do multiculturalismo. As culturas e os imaginários nacionais tendem a desmoronar mas não desaparece de todo o localismo como âncora cultural, quer isto signifique um valor positivo (de afirmação identitária), quer negativo (reafirmação de provincianismos não de todo distantes do racismo e da xenofobia). (COELHO, 1997: 183).

Nesse cenário de dualidades encontramos o designer como mediador do processo de interação entre produtos e consumidores, bem como de seus efeitos na sociedade. Para que este processo possa fluir de forma harmônica e equilibrada é fundamental que cada designer compreenda o contexto cultural onde está inserido cada usuário a fim de desenvolver artefatos mais integrados com as reais necessidades de cada povo e de seu ambiente.

Tylor (apud ONO, 2006) elabora, em 1871, uma das primeiras definições de cultura, entendendo-a como “O todo complexo que compreende o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, as leis, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”. Mais de um século adiante, em 1989, Geertz (apud ONO, 2006:1) elabora um novo conceito mais amplo, de acordo com uma abordagem interpretativista: “Entende-se cultura como a teia de significados tecida pelas pessoas na sociedade, na qual desenvolvem seus pensamentos, valores e ações, e a partir da qual interpretam o significado de sua própria existência”. Assim, nesse todo complexo, observamos que o design como codificador de signos e mensagens também é produto e produtor da nossa cultura.

Podemos considerar que a cultura é constituída pela soma entre elementos imateriais e materiais. Entre os imateriais estão aqueles produzidos pela atividade mental dos membros de uma sociedade, como as tradições, costumes, religiões, etc; já os materiais compreendem os objetos que constituem o ambiente de cada sociedade.

Norman & Draper (apud ONO, 2006: 29) observam que “Os artefatos na sociedade são, ao mesmo tempo, ‘um produto e um reflexo da sua história cultural, política e econômica, ajudando, portanto, a moldar a sociedade e afetando a qualidade de vida das pessoas”.

Assim, através dos seus produtos, o design tem o poder de influenciar diretamente a construção da cultura de cada sociedade, manifestando-se também como uma expressão da identidade de cada povo. Resta-nos saber, diante deste cenário de globalização, qual partido o design deve tomar diante do dilema global versus local. Sem desmerecer cada uma destas correntes, é interessante percebermos que cada uma delas tem o momento certo de ser utilizada. Há momentos em que ser global, optar por uma linguagem visual universalista é coerente com as necessidades de determinado projeto, que, por exemplo, necessite ter um grande alcance multicultural, como um sistema de sinalização para um aeroporto. Já em outros casos, como ao fazer peças promocionais para eventos comemorativos regionais, optar por utilizar uma linguagem visual com influências locais pode maximizar o processo de troca de informações em determinada comunidade (Figura 7).



Figura 7. Linguagens visuais globais [aeroporto Samui, Tailândia] x locais [Edição especial da Coca-Cola para festas típicas da região Norte e Nordeste do Brasil]. (7ª Bienal da ADG, 2004)

Nesta busca por um design que represente a identidade de cada povo, cabe ao designer encontrar este ponto de equilíbrio entre estas duas tendências, sabendo usufruir o que há de melhor em cada uma delas, sem ferir as tradições, hábitos e costumes de cada região.

Ono observa que

{ A identidade pode ser compreendida como um princípio de coesão interiorizado por uma pessoa ou grupo, que lhes permite reconhecer os outros e ser por outros reconhecidos. E a identidade de um grupo consiste em um conjunto de características partilhadas pelos seus membros, que permitem um processo de identificação das pessoas no interior do grupo e de diferenciação em relação a outros grupos. Pode-se assim dizer que, dentro do contexto social, a identidade cultural fundamenta-se na diferença, na distinção. (ONO, 2006:11).

Neste contexto, o design gráfico, particularmente, encontra duas fontes de referência influentes para o seu processo criativo: a cultura oficial e a cultura popular. Coelho (1997) define a primeira como aquela cultura ordenadora, institucional, compiladora, que alegadamente expressa o espírito de um lugar ou de uma época e que não chega a sufocar os modos culturais alternativos mas tende a colocá-los em guetos – com os quais de qualquer forma acaba por entrar em relações de reconversão cultural, lembrando que nem sempre a cultura oficial é a cultura dominante.

Já a cultura popular, embora de definição um tanto contraditória, encontra nas concepções do dedutivismo e do indutivismo, uma síntese das principais correntes que tentam explicá-la. Coelho observa que:

{ Para os dedutivistas, não há propriamente uma autonomia da cultura popular, subordinada que está à cultura da classe dominante, cujas linhas de força regem a recepção e a criação populares. Para os indutivistas, pelo contrário, a cultura popular é um corpo com características próprias, inerentes às classes subalternas, com uma criatividade específica e um poder de impugnação dos modos culturais prevalentes sobre o qual se fundaria sua resistência específica. Se para os dedutivistas só se pode conhecer aquilo que é chamado de cultura popular a partir das lentes da cultura dominante, para os indutivistas só é possível aprender a natureza dessa cultura mediante seus próprios depoimentos diretos, expressos em suas obras ou em declarações explícitas de seus produtores. (COELHO, 1997:120).

É curioso notar que, a partir destes cruzamentos entre as mais diversificadas culturas, provenientes das mais diversas classes sociais e territórios, começam a surgir o que chamamos de culturas híbridas, caracterizadas, segundo Ono (2006: 26) pela mistura de elementos simbólicos de culturas distintas. Nestes cenários de miscigenação, não há uma divisão clara entre os elementos provenientes de uma cultura erudita, da popular ou de massa, da identitária ou da globalizada. Coelho (1997: 125) observa que “A hibridização refere-se ao modo pelo qual modos culturais ou partes desses modos se separam de seus contextos de origem e se recombina com outros modos de outra origem, configurando, no processo, novas práticas”.

O design segue este mesmo caminho. Com a possibilidade de trocas interculturais, num curto intervalo de tempo, potencializadas pela ferramenta da Internet, designers tem acesso facilmente às últimas tendências e inspirações gráficas dos países mais distantes. Estes códigos são processados e reprocessados em cada novo ambiente cultural, onde são acrescentados novos elementos que temperam mais ainda essa grande mistura.

Coelho reflete que:

{ Para os que consideram a cultura como sinônimo de tradição, de permanência no tempo, de traço nacional distintivo, essas mudanças são consideráveis. Para os que entendem a cultura como um processo dinâmico que nunca, em momento algum da

história, se manteve igual a si mesmo – apesar de abrir espaços para bolsões de especificidade local -, o que se registra hoje não é nenhuma novidade e, menos ainda, não significa nenhuma calamidade relevante. (COELHO, 1997:125).

Da mesma forma, o design gráfico como uma expressão cultural segue esta mesma trajetória de constante mutação e reconstrução, ora priorizando uma linguagem mais universal, ora mais regional, e quase sempre apresentando grandes surpresas e tendências novas que são fruto de linguagens gráficas híbridas (Figura 8).



Figura 8. Projetos gráficos selecionados na categoria Popular, Vernacular e Regional, na 9a. Bienal Brasileira de Design Gráfico, promovida pela ADG Brasil em 2009. Capa do livro 'Na Rua: pós-grafite, moda e vestígios', Juliane Pontes; Postal 'Carioca', Bruno Porto. (9ª Bienal da ADG, 2009)

1.1 O Design como produto cultural

Os designers gráficos se inspiram, cada vez mais, na cultura popular, como uma forma de resgatar as origens simbólicas que permeiam as identidades de determinados grupos de pessoas, cidades ou regiões. Essa nova produção reflete o olhar atento daquele designer capaz de observar a essência da linguagem visual anônima das ruas, das comunidades, assim como o que há de mais autêntico nos quatro cantos do Brasil, e que transpõe e traduz essa riqueza visual para a prática do design formal, unindo-a às novas tecnologias de produção e às novas estéticas do design.

Valoriza também o que há de mais legítimo na diversidade das manifestações e da cultura material de todo o país, como as xilogravuras nordestinas, os letreiros populares, os grafites paulistas, o kitsch, a diversidade do folclore e das paisagens, traduzidos em formas visuais, texturas, cores, matérias-primas, sem necessariamente fazer um tráfico de imagens para o design.

Da mesma forma como podemos identificar ritmos musicais típicos de cada região do Brasil, como o forró, o brega, o funk, o samba e o reggae, também podemos perceber uma pluralidade de repertórios visuais que coexistem na nossa cultura, fruto da miscigenação entre os diversos povos que construíram a história do Brasil. Cabe ao designer transformá-los em novas linguagens visuais que traduzam e reforcem a identidade cultural do nosso país.

O pós-moderno e a valorização de novas estéticas

A década de 1960 trouxe novos paradigmas para a prática projetual do design no Brasil e no mundo, através do surgimento de um movimento contrário ao funcionalismo e ao Estilo Internacional, herdados da Bauhaus e, posteriormente, da Escola de ULM. Assim, o pós-moderno retoma o experimentalismo de movimentos modernos das décadas anteriores, unindo-o às novas tecnologias disponíveis.

Apesar das primeiras escolas de design no Brasil apresentarem uma forte influência das estéticas européias, nesse cenário surgem também outros movimentos de cunho nacionalista, que, aos poucos, levantam a bandeira de um design inspirado em nossa cultura local. A Tropicália, por exemplo, surgida em 1968, além de ser reconhecida nacionalmente como marco para a música brasileira, traz também novos preceitos para o design gráfico, no momento em que começa a retratar em suas peças gráficas elementos da cultura nacional.

O movimento Armorial surge em Recife em 1970 com o objetivo de construir uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do nordeste. A sua diversificada produção cultural em várias áreas, como teatro, música, poesia, contempla também as artes gráficas, a exemplo das iluminogravuras e do alfabeto de ferros de marcar boi, criados por Ariano Suassuna. Paralelamente, no início da década de 1970, despontam também alguns outros grupos de designers de mobiliário que buscam agregar a sua produção matérias-primas locais, bem como formas que remetessem à cultura brasileira, na busca da criação de uma identidade nacional para nosso mercado de produtos.

Segundo Cardoso (2008), a partir da década de 1980 surge uma nova geração de designers brasileiros relativamente livre das prescrições de décadas passadas, que parece reconhecer a importância de redescobrir e reinventar os elementos formais, informais da tradição nacional de design. A introdução do computador como nova ferramenta de trabalho dos designers gráficos favoreceu ainda mais esse cenário, potencializando novos experimentos gráficos. O desktop publishing permitiu ao design experimentar e mixar as mais diversas linguagens do meio analógico e do digital, transpondo os limites rígidos da estética funcionalista por meio de layouts mais fluidos e complexos, montados a partir de inúmeras camadas de informações visuais.

Neste contexto, é interessante observar que muitos profissionais de design se voltaram para um processo de integração entre o design formal, proveniente das universidades e escritórios de design, àquele design espontâneo, originado de uma massa anônima, com a finalidade de construir e legitimar um design brasileiro, caracterizado por uma forte identidade cultural, proporcionando uma constante troca de experiências e soluções projetuais entre outros povos e culturas.

1.2 O Design Global *versus* O Design Local | O fenômeno da circularidade cultural

Diante das intensas transformações do mundo moderno, observa-se que tradições e costumes têm se perdido em meio à avalanche de informações em que estamos imersos, num crescente movimento de homogeneização cultural em que pessoas de toda a parte do mundo têm a oportunidade de consumir a mesma cultura amplamente difundida pelos meios de comunicação, principalmente pela Internet.

O design como discurso, espelha esse fenômeno cultural ao mesmo tempo em que colabora também para a construção e transformação constante desse paradigma. Como um codificador de mensagens visuais, o designer gráfico estabelece um diálogo contínuo entre os símbolos da cultura dominante e da cultura periférica que se encontra à margem do sistema oficial. Segundo Couceiro (2002:16), esse diálogo integra um fenômeno maior que o historiador e antropólogo Ginzburg define como circularidade cultural, um processo recíproco de constantes trocas e interações entre a cultura oficial e a popular, entre a central e a periférica.

Ao trazermos o conceito de circularidade cultural para o campo do design observamos que nesse processo contínuo de troca de experiências, duas linhas projetuais interagem: um design com estilo mais universal e outro mais carregado de influências da cultura local.

De um lado encontra-se o design que traz reminiscências do 'Estilo Internacional', baseado nos princípios da 'boa forma' em que a forma é determinada pela função. Sua estética se constrói por meio de um estilo impessoal, que não tem interesse em carregar consigo valores, significados e símbolos de uma cultura, mas sim atingir a perfeição formal por meio da eficiente integração entre as formas projetadas e os usuários, bem como otimizar os processos industriais de produção. Trata-se de uma tendência globalizadora do design, que também pode ser percebida, com uma nuance um pouco diferente, naqueles projetos que apresentam uma linguagem gráfica ligada a modismos de época, que percorrem vários países com suas devidas adaptações (Figura 9).



Figura 9. Projetos gráficos desenvolvidos em países distintos porém que se utilizam da mesma linguagem gráfica: Brasil [Mooz, 2006] e Ucrânia [SHCH Graphics Group, 2007]

Do outro lado encontra-se uma segunda corrente, de cunho mais regionalista, que traz consigo a preocupação com a identidade cultural da produção de design, buscando aliar toda experiência da cultura e da tradição às mais modernas tecnologias para produzir um design bem relacionado com seu contexto social e voltado para as necessidades de seu público, peculiares a seu território. É um design que não ignora as grandes contribuições perpetuadas por muitos anos por meio do saber popular e procura promover as relações de troca entre culturas.

Do mesmo modo como a cultura das classes dominantes, por muitas vezes, se impõe à cultura das classes subalternas, a circularidade cultural corre o risco de acarretar uma crescente despersonalização das diversas manifestações regionais de design a favor de um design internacional de características impessoais e universais. O designer surge neste cenário com o papel de encontrar o ponto de equilíbrio ideal entre essas duas tendências, a fim de não deixar se perder o que há de mais original em cada cultura, participando, sim, da globalização, mas não uma globalização que pasteuriza, mas aquela que permite uma rica troca de experiências entre as particularidades de cada povo.

1.3 Definindo o popular, o vernacular e o regional

O design gráfico pode ser utilizado como importante instrumento de integração e valorização social, capaz de aproximar a tão elitizada profissão do design da cultura proveniente das classes mais excluídas da sociedade, incorporando um papel de difusor também de elementos da contracultura. A busca da inspiração para muitos projetos de design gráfico no vernacular, no popular e no regional, pode resultar em um design com maior identidade nacional que reflete a pluralidade de raízes culturais de nosso povo.

Segundo Villas-Boas (2002), o design gráfico tem a capacidade de dessemantizar e articular elementos pertencentes a outros contextos culturais, fazendo com que esses elementos assumam novos significados. Fazendo um recorte sobre a produção contemporânea brasileira, podemos observar como o design faz essa releitura de signos e imagens, do popular, regional e vernacular para o design formal. Porém, para compreendermos melhor esse processo, é interessante definirmos esses três universos, apontando suas características, pontos em comum e disparidades.

O design inspirado no popular reflete tudo aquilo que é produto das classes populares – a cultura popular – bem como expressões da cultura amplamente difundidas pelo povo e para o povo – a cultura de massa. O popular abrange o universo de produtos industriais e culturais consumidos ou gerados pela grande massa da população. Não descartando também aqueles hábitos que foram inicialmente impostos pela cultura dominante e mais tarde incorporados na cultura local. O design gráfico

inspirado no popular também é um espelho da cultura material das classes populares bem como dos ambientes e paisagens em que estão inseridas.

A utilização do termo vernacular é empregada para definir aqueles artefatos autênticos da cultura de determinado local, geralmente produzidos à margem do design oficial.

Dones (2004) observa que antes do aparecimento da cultura impressa, as linguagens europeias eram consideradas línguas vernáculas, em contraste com o Latim e o Grego oficial, usadas pelas classes instruídas. O termo vernacular sugere a existência de linguagens visuais e idiomas locais, que remetem a diferentes culturas. Na comunicação gráfica, corresponde às soluções gráficas, publicações e sinalizações ligadas aos costumes locais produzidos fora do discurso oficial.

Lupton (1996, apud DONES, 2004) ressalta que “o vernacular não deve ser visto como algo “menor”, marginal ou antiprofissional, mas como um amplo território onde seus habitantes falam um tipo de dialeto local (...). Não existe uma única forma vernacular, mas uma infinidade de linguagens visuais, (...) resultando em distintos grupos de idiomas”.

Assim, o design com influência do vernacular é aquele que provém diretamente das tradições culturais de cada povo, que são passadas adiante, de geração em geração, de maneira informal.

Por fim o design gráfico de inspiração regional valoriza costumes e tradições locais, enfatizando suas qualidades, expressando o que é característico de uma região por meio de soluções próprias e do emprego de materiais e técnicas locais. O regional configura especificamente uma tradição vinculada a um território que possui forte identidade cultural. O regional pode se confundir muitas vezes com o vernacular, pois ambos estão ligados a uma localidade específica, porém o regional engloba também hábitos que foram incorporados em determinada região, mas que podem advir de outros contextos, outras culturas, nem sempre produzidos fora do discurso oficial.

Para esclarecer o entendimento destes três conceitos elaboramos o esquema abaixo, destacando pontos em comum e diferenças entre eles (Figura 10):

<i>Características</i>	DESIGN popular	DESIGN regional	DESIGN vernacular
<i>Vinculado à um TERRITÓRIO</i>		X <i>escala regional</i>	X <i>escala local</i>
<i>Vinculado à ausência de forma- ção ACADÊMICA</i>	X <i>às vezes</i>		X
<i>Vinculado à uma CLASSE SOCIAL</i>	X		X <i>geralmente</i>

Figura 10. Características do Design Popular, Regional e Vernacular.

Observamos que, por sua grande proximidade, essas três situações culturais podem se combinar e interagir entre si, dando origem a projetos que exploram várias destas fontes de inspiração simultaneamente.

1.4 Integrando o design formal ao vernacular

Ao lançar um olhar despretensioso sobre a produção de design gráfico brasileira contemporânea, podemos perceber alguns indícios de como se dá esse processo de apropriação e tradução do repertório visual encontrado no popular, no regional e no vernacular para a prática do design formal.

Podemos distinguir, a princípio, três grandes grupos: primeiro, aqueles que fazem releituras ou transposições de elementos visuais presentes na linguagem gráfica vernacular ou popular de determinada região e propõem novas aplicações e utilizações; segundo, aqueles que registram por meio de imagens, cores, texturas e formas, fragmentos de ambientes que fazem parte do nosso entorno; e, por fim, os projetos que não trazem consigo nenhum vínculo visual direto com o popular, o regional ou o vernacular, mas que abordam conceitualmente o tema, a partir de novas lingua-

gens gráficas. Cada uma dessas metodologias projetuais têm seu mérito específico, o que nos impede de apontar um caminho como mais ou menos adequado. O que une esses designers é a opção por valorizar, de uma forma ou de outra, elementos da cultura brasileira, proporcionando uma reflexão maior entre aqueles que irão consumir esses produtos acerca da verdadeira identidade nacional de nosso design (Figura 11).



Figura 11. Diferentes formas de tradução do popular, regional e vernacular: através de traduções visuais - Cardápio para Café da Casa Cor, estúdio Niramekko; através de registros fotográficos - Convite de formatura Feira PV Noite, Mariana Brandão; ou através de conceitos - Jogo War in Rio, Fábio Lopez.

No papel de reprocessador dos símbolos e das linguagens visuais produzidas espontaneamente à margem da cultura oficial, e, por que não, do design oficial, o designer integra ao seu projeto letreiramentos populares, encontrados nos subúrbios e periferias das cidades, a estética das xilogravuras que estampam as capas de folhetos da literatura de cordel, tão populares na região nordeste do país. Utiliza-se também de restrições técnicas como o uso de poucas cores ou de recursos de impressão de baixa tecnologia, como a serigrafia presente nos lambe-lambes³. Também opta pela seleção de suportes de impressão, mais rústicos e populares como o papel Kraft e similares.

Com um olhar perspicaz, o designer gráfico se coloca no papel de observador atento do seu entorno que busca registrar em sua obra, peculiaridades do ambiente em que está inserido, assim como fragmentos fotográficos da produção efêmera e espontânea de 'designers' anônimos provenientes do povo, antes que se percam na

³ Os lambe-lambes são pôsteres publicitários ou artísticos de tamanhos variados que geralmente são colados em muros em espaços públicos de forma ilícita. São confeccionados através de pintura individual, fotocópia, processos serigráficos, impressão por tipos móveis ou mesmo offset.

fugacidade e no movimento de constante metamorfose das metrópoles. Esse design é capaz de enxergar a riqueza que se esconde nos detalhes dos microcosmos que constituem as cidades e periferias, atuando também como importante instrumento de registro histórico da cultura e de hábitos.

Ainda com um papel de codificador de informações, o design gráfico também pode atuar em um nível mais conceitual, usando como ponto de partida para o desenvolvimento de projetos, temáticas oriundas de hábitos, fenômenos e comportamentos presentes em cada região, sem necessariamente ter de se utilizar das linguagens visuais legitimamente populares.

É interessante notar também que muitos designers tentam explorar em seus projetos linguagens visuais que não são originárias da própria região em que estão inseridos, proporcionando, por vezes, interessantes releituras e aplicações inusitadas que não foram percebidas por aqueles designers que estão imersos nesses universos.

Por fim, observando a recente produção brasileira de design notamos que ela reflete o grande caldeirão cultural que representa nosso país, formado pela mistura de índios, europeus, negros, entre tantos outros imigrantes dos mais diversos países que aqui aportaram. A nossa identidade reside justamente nessa grande mistura de estilos que coexistem no nosso extenso território. A circularidade cultural favorece essa rica troca de experiências entre essas culturas, permitindo que por vezes o erudito se torne popular, e que o popular seja assimilado pela linguagem oficial, se tornando também erudito.

Capítulo 2 | As diferentes formas de representação visual da escrita

.....

A diversidade do trabalho dos letristas que estampa a paisagem tipográfica urbana nos faz refletir sobre as diferentes formas de representarmos a Linguagem Gráfica Verbal: a caligrafia, o letreiramento e a tipografia. Após uma análise global do grupo de letreiramentos populares coletado para esta pesquisa, observamos que nem todos os letreiramentos parecem ter a mesma origem. Alguns aparentam ter bases tipográficas, outros caligráficas e ainda há aqueles que se comportam como letreiramentos. Faz-se então necessário definirmos claramente estas 3 formas de representação gráfica da escrita para investigar se os letreiramentos populares catalogados também podem se diferenciar de acordo com estas categorias no que diz respeito a sua forma ou método construtivo.

Considerações Iniciais

No nosso dia-a-dia desempenhamos uma série de tarefas para as quais são necessárias o uso de diferentes formas de representação gráfica da escrita, que vão desde um bilhete feito à mão, uma lista de compras, um email, à editoração de um extenso relatório de atividades de trabalho.

Nesse âmbito podemos distinguir dois grandes grupos de indivíduos responsáveis pela produção diária de artefatos de comunicação que envolvem algum tipo de representação da linguagem gráfica verbal: no primeiro grupo estão aqueles profissionais que atuam na área do design, publicidade e comunicação; e no segundo está a grande parcela da população que provavelmente recebeu algum treinamento sobre a articulação da linguagem gráfica apenas durante a formação escolar.

Dentre aqueles que detêm um maior domínio técnico, observamos que a construção do seu conhecimento pode estar vinculada a uma instituição acadêmica de ensino formal, específica da área, ou se consolidar de maneira informal através da prática profissional cotidiana. Assim, neste universo da produção informal de design que coexiste com a produção oficial, podemos inserir também o trabalho dos letristas populares.

Para compreendermos melhor o processo de articulação da linguagem gráfica verbal nestes artefatos é importante conhecermos brevemente os diferentes tipos de linguagem que utilizamos diariamente. Comumente é empregada a diferenciação entre linguagem falada e escrita, para abarcar todo esse universo. No entanto percebemos, sob o olhar do design, que podemos encontrar uma definição mais completa dos tipos de linguagem envolvendo também a linguagem visual nesse contexto.

Twyman, em 1982, apresenta uma definição mais abrangente, que inclui a linguagem gráfica verbal, pictórica e esquemática, que geralmente são utilizadas em conjunto a fim de otimizar o processo de comunicação. A partir de suas observações o autor constrói o seguinte diagrama (Figura 12):

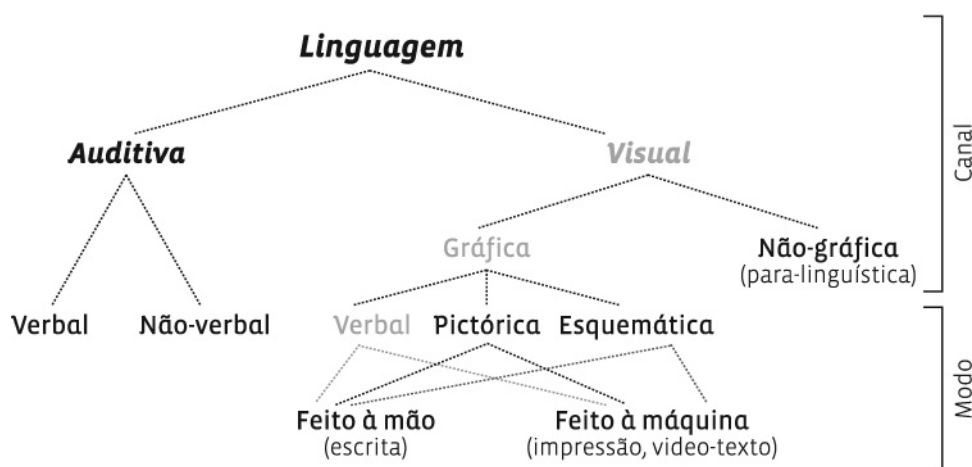


Figura 12. Modelo de Twyman construído a partir de uma abordagem lingüística e gráfica em relação à linguagem [Coutinho, 2009].

Segundo Coutinho,

{ O modelo está organizado do ponto de vista pela qual a mensagem é recebida, e não como ela é transmitida. Foram considerados os principais canais pelo qual a mensagem é recebida, auditiva e visual. O visual está subdividido em gráfico e não-gráfico - gestual, facial (chamados de para-lingüísticos). O gráfico está dividido em três categorias: verbal, pictórico e esquemático (modos de simbolização). Os modos esquemáticos e pictóricos também poderiam estar subdivididos em feito à mão ou feito à máquina (linha pontilhada). (Coutinho, 2009).

Dentre os estilos de linguagem apontados por Twyman, tomaremos como objeto de estudo central desta pesquisa a Linguagem Gráfica Verbal utilizada pelos letristas nos letreiramentos populares de Pernambuco, porém também faremos uma breve análise dos elementos pictóricos e esquemáticos que compõem estes artefatos dando suporte ao texto. Assim consideraremos que a linguagem gráfica verbal compreende os caracteres ortográficos utilizados para a representação da escrita, enquanto a linguagem gráfica esquemática engloba aqueles artifícios gráficos utilizados para facilitar a organização visual do texto, como barras, fios, molduras, etc, que geralmente não se enquadram na categoria pictórica.

Segundo Walker (2001:12), Norrish identifica todos os tipos de caracteres tipográficos que são necessários para organizar semanticamente o conteúdo de um texto: maiúsculas, minúsculas, numerais, pontuação, sinais diacríticos, símbolos matemáticos e científicos, letras e números superiores e inferiores, abreviações, caracteres com ligaturas e artifícios gráficos.

Durante este processo de representação da linguagem gráfica verbal podemos recorrer a diferentes métodos e técnicas, que variam de acordo com a ferramenta de trabalho ou processo criativo e resultam numa infinidade de termos em inglês e português que tentam definir os tipos de escrita.

Primeiro encontramos o termo 'handwriting' que se refere a prática da escrita pessoal de cada indivíduo feita à mão, geralmente aprendida na escola. Em português costumamos a utilizar o termo 'caligrafia' para definir este tipo de escrita. Às vezes surge certa confusão pois o mesmo termo 'caligrafia' também é utilizado para traduzir o termo 'calligraphy', mais relacionado à técnica milenar de traçar letras à mão de acordo com estilos caligráficos específicos – itálico, gótico, uncial, etc. No grupo das formas de representação visual da escrita feitas à mão também encontramos o uso do termo 'lettering' que aqui traduzimos como letreiramento, que se refere a técnica de desenhar e construir conjuntos de letras por processo manual, mas que atualmente também pode ser desenvolvida por processos digitais.

Por fim o termo 'typography', traduzido como tipografia, pode ser empregado de acordo com dois aspectos. Primeiro, de uma maneira mais abrangente, de acordo com Walker (2001:10) para significar a organização visual da linguagem escrita independente do modo como é produzida. E o segundo relacionando-o ao design e uso de letras por processo mecânico ou digital.

Por fim, Walker (2001:10) ainda cita o termo 'printing' (letras feitas por processo mecânico) como oposto de 'writing' (letras desenvolvidas por processo manual). A pesquisadora ainda observa que alguns autores, como Michael Twyman, utilizam o termo 'writing' com um significado mais amplo, abrangendo todas as formas de comunicação escrita opostas a comunicação falada, desde um livro impresso a tela de um computador.

2.1 Definindo o letreiramento, a caligrafia e a tipografia

Detalharemos na sequência as principais características das formas de representação visual da escrita às quais predominam como base para os letreiramentos populares: o letreiramento, a caligrafia e a tipografia.

O letreiramento

O letreiramento, tradução específica do termo em inglês lettering, num sentido mais amplo, pode abranger qualquer processo para se desenhar e escrever letras. Gray (1986: 9) chama atenção para o caráter artístico do letreiramento: "Lettering é uma subdivisão da escrita. Eu o definiria como a escrita em que a forma visual, representada pelas letras e o modo em que elas são formatadas e combinadas, tem uma formalidade e uma importância acima da legibilidade".

Porém, num sentido mais restrito, Farias (2004) define o letreiramento como a "técnica manual para obtenção de letras únicas a partir do desenho", delimitando a aplicação deste termo especificamente para o processo de construção de letras que requer um projeto prévio antes de serem traçadas.

Martins (2007:62) reforça Farias, chamando atenção também para o caráter projetual do letreiramento, relacionado mais diretamente com o desenho: "Lettering é o ato de desenhar letras, também com a utilização de técnicas manuais, mas sem a restrição de que sejam desenhadas com apenas uma linha, podendo, por exemplo ser preenchidas ou hachuradas".

Waters define o termo na mesma linha de pensamento de Farias e Martins:

{ Estritamente falando, se a palavra caligrafia se refere a escrita direta, o termo lettering geralmente se refere a desenhar, construir ou retocar formas. Logotipos, títulos e a maioria dos trabalhos para reprodução se encaixa nesta categoria. Depois de muitos esboços e estudos, um título ou logotipo é executado através de traçados

caligráficos e depois geralmente necessita ser cuidadosamente modificado para que a harmonia e equilíbrio de seus elementos se reproduzam de maneira adequada. (WATERS, 2007).⁴

Porém o autor também acrescenta a utilização genérica do termo englobando várias atividades: “O termo lettering também pode ser utilizado para se referir a qualquer tipo de atividade que produz letras, incluindo a caligrafia, o letreiramento desenhado, a gravação de letras em monumentos, design de tipos, etc.” (WATERS, 2007).⁵

Para o contexto desta análise, empregaremos os dois conceitos relacionados ao termo ‘letreiramento’. Ao utilizarmos a expressão ‘letreiramentos populares’ consideraremos o termo na sua forma mais abrangente, como uma técnica que inclui todo e qualquer desenho de letras, independente da ferramenta, método ou suporte utilizado para sua reprodução. Porém ao utilizarmos o termo ‘letreiramento’ de forma isolada, estaremos nos referindo ao sentido mais restrito da palavra, relacionado a atividade de projetar letras, palavras ou frases para fins específicos, a partir de um processo construtivo baseado no desenho, seja ele realizado por técnicas manuais ou digitais (Figura 13).

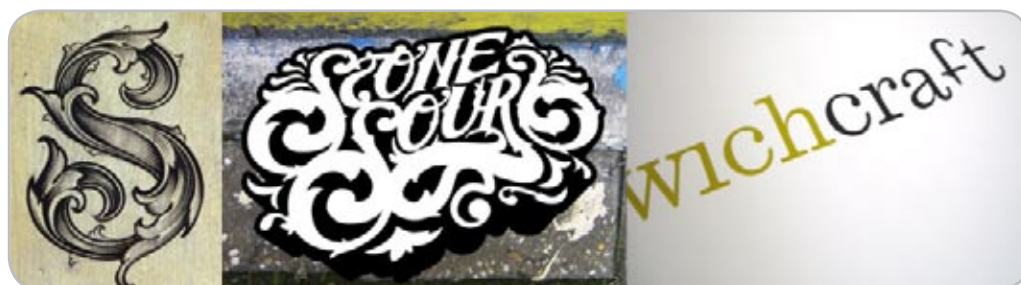


Figura 13. Exemplos de letreiramentos feitos por processos manuais e digitais.

⁴ “Strictly speaking, if the word calligraphy refers to direct writing, the term lettering usually refers to drawn, built-up or retouched forms. Logos, headlines and most works for reproduction fit this category. After many rough sketches are made, a magazine headline or logo may be freely executed in pure calligraphic strokes. Then it usually needs to be carefully modified so that all of the elements balance and everything will reproduce well.” (WATERS, 2007).

⁵ “The term lettering may also be used to cover every kind of letter-making, including calligraphy, drawn lettering, monumental lettercarving, typeface design, and so on.” (WATERS, 2007).

A caligrafia

Nos seus primórdios, a prática da caligrafia, era restrita a poucos escribas e copistas que dominavam a escrita e possuíam a árdua tarefa de reproduzir livros. Após o desenvolvimento dos tipos móveis em metal de Gutenberg em torno de 1450, aos poucos o ofício cai em desuso e se eleva aos status de arte, tendo servido hoje como fonte de inspiração para projetos gráficos diferenciados.

Neste contexto, Farias (2004) define a caligrafia como a “prática manual de desenho de letras a partir de traçados contínuos à mão livre”. Martins (2007: 62) reforça a definição de Farias, lembrando dos instrumentos específicos para esta atividade: “ato de escrever manual que se utiliza de instrumentos que vão do lápis ao pincel para desenhar letras de apenas uma linha (stroke)”.

Também é interessante o paralelo que o mesmo autor traça entre a caligrafia e a tipografia popular no que diz respeito a sua expressividade e espontaneidade: “A caligrafia talvez seja a manifestação da escrita que mais se aproxima da tipografia popular. Ambas coincidem em seu aspecto gestual” (op. cit. p.29). A técnica e as ferramentas de trabalho também são outro ponto importante: “enquanto a caligrafia se manifesta sempre no movimento de seus instrumentos (canetas, lápis, penas, pincéis, etc.) sobre um suporte relativamente constante (papel), na tipografia popular não existe uma técnica ou um suporte predominante, pois sua forma de produção se transforma de acordo com a inserção no contexto”.

Finalmente o calígrafo francês Claude Mediavilla (1996) lembra a definição clássica do termo: Caligrafia (do grego kallos “beleza” + graphos “escrita”) é a arte da escrita. Uma definição contemporânea para a prática da caligrafia seria a arte de dar forma a caracteres de uma maneira expressiva, harmoniosa e habilidosa (Figura 14) .



Figura 14. Peça caligráfica de Marina Chacur.

Ao longo desta pesquisa, consideraremos a caligrafia sob o seu aspecto manual, gestual e espontâneo, como fruto de um traçado contínuo feito por ferramentas específicas. Lembrando que ela pode se manifestar tanto sob a forma de uma escrita pessoal, um manuscrito, ou como uma técnica artística a qual necessita de muito tempo de treino e domínio das ferramentas, possuindo um caráter por vezes autoral.

A tipografia

Apesar da prática dos letreiramentos populares estar intimamente relacionada a uma atividade manual, observamos que em muitos casos os letristas parecem utilizar como modelo referências de fontes tipográficas já existentes. Muitos deles aparentemente copiam layouts impressos ou assinaturas de marcas e parecem aos poucos mesclar esses estilos tipográficos com suas próprias famílias caligráficas. Desta forma faz-se necessário entender também o universo compreendido pela tipografia, para estabelecermos relações com a prática projetual do letrista popular.

O termo tipografia englobou ao longo do tempo uma série de atividades distintas relacionadas ao desenho e composição com tipos. Observemos os pontos mais importantes das definições colocadas por cinco autores.

Farias define o termo tipografia como:

{ o conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independentemente do modo como foram criados (a mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impressos em papel, gravados em um documento digital). (FARIAS, 1998:11)

Matins (2007:62) percorre o mesmo caminho de Farias, ressaltando também as duas grandes atividades compreendidas por este termo atualmente: “a tipografia é, dentre as muitas disciplinas do design, uma área de estudos voltada para o desenho e a composição de caracteres no espaço confundindo-se com o próprio design gráfico”.

Por fim ainda reforça também o seu distanciamento da área da caligrafia, entendendo a tipografia como a “criação de desenhos e composições predeterminados por meio de técnicas mecânicas ou digitais que independem do movimento da mão” e nos faz lembrar também que este termo pode ser utilizado com uma maior amplitude, se relacionando “tanto com o ato de escrever e desenhar letras quanto com a composição de elementos tipográficos no espaço”. (op. cit. p. 63).

Weingart utiliza o termo tipografia com um caráter mais subjetivo e poético para definir uma das tarefas do design gráfico, priorizando a composição com tipos e deixando um pouco de lado a questão do projeto de novas tipografias:

{ Tipografia é transformar um espaço vazio num espaço que não seja mais vazio. Isto é, se você tem uma determinada informação ou um texto manuscrito e precisa dar-

lhe um formato impresso com uma mensagem clara que possa ser lida sem problema, isso é tipografia. Mas esta definição tem o defeito de ser muito curta. Tipografia também pode ser algo que não precisa ser lido. Se você gosta de transformar partes desta informação em algo mais interessante, pode fazer algo ilegível, para que o leitor descubra a resposta. Isso também é possível e isto também é tipografia. Tipografia é a arte de escolher o tamanho correto, o comprimento certo da linha, de escolher as diferentes espessuras das informações do texto. Ela pode incluir cor, que dá outro significado à palavra. (WEINGART, apud FERLAUTO, 2000:72).

Niemeyer (2003) tem um ponto de vista semelhante ao de Weingart entendendo a tipografia como:

{ (...) um ofício que trata dos atributos visuais da linguagem escrita. Ela envolve a seleção e a aplicação de tipos, a escolha do formato da página, assim como a composição das letras de um texto, com o objetivo de transmitir uma mensagem do modo mais eficaz possível, gerando no leitor destinatário significações pretendidas pelo destinador". (NIEMEYER, 2003:12).

É importante também a diferenciação que a autora faz em relação ao termo "tipologia" muitas vezes utilizado como um sinônimo de tipografia:

{ Nos dicionários dignos de credibilidade, tipologia é o processo de classificação ou estudo de um conjunto, qualquer que seja a natureza dos elementos que o compõem, para determinação das categorias em que se distribuem, segundo critérios definidos. No que diz respeito a letras, uma tipologia trataria então da classificação e caracterização das classes de elementos tipográficos, os tipos. (op. cit. p. 13).

Por fim, o autor português Paulo Heitlinger, lembra da primeira utilização do termo tipografia para determinar o ofício do tipógrafo impressor, que apesar de raro ainda existe hoje em dia:

{ (...) para a maioria dos portugueses o termo tipografia define uma empresa gráfica onde se imprimem documentos, brochuras, livros, cartazes, mas que para a maioria dos outros europeus significa a tecnologia e o saber necessários para desenhar, produzir e usar letras. Quem em Portugal diz tipógrafo está a pensar, na maioria das vezes, num impressor. (HEITLINGER, 2006: 12).

Nesta dissertação utilizaremos a definição adotada por Priscila Farias considerando a sua abrangência sob os aspectos da prática projetual do designer gráfico bem como do designer de tipos, notando-se claro, que todas as outras fontes citadas também podem facilitar e esclarecer o entendimento deste termo usado para atividades tão amplas.

2.2 O letreiramento, a caligrafia e a tipografia ao longo da evolução da escrita

Ao acompanharmos a evolução da escrita observaremos que as três formas de representação visual da linguagem verbal expostas anteriormente – o letreiramento, a caligrafia e a tipografia – se alternam e se destacam em um ou outro período histórico até alcançarmos a atual era da tipografia digital onde os limites entre estes três territórios tornam-se bastante tênues, a partir do momento em que os experimentos que mesclam processos de construção tipográfica analógicos e digitais foram potencializados.

Hoje podemos encontrar fontes digitais caligráficas, bem como letreiramentos manuais que replicam fontes tipográficas clássicas e assim por diante, reforçando novamente o aspecto da circularidade cultural também no campo das artes gráficas e tipografia.

No entanto, nem sempre foi assim. As origens da escrita nos remetem à prática do letreiramento, ao considerarmos seu sentido mais restrito – como técnica manual para obtenção de letras únicas a partir do desenho. O ofício de desenhar letras é muito antigo e remonta, em primeira instância, às antigas práticas de pintar, esculpir ou lapidar letras na pedra.

Martin (1985:7) observa que “as escritas mais antigas se baseavam em pictogramas e seu exemplo mais conhecido são os hieróglifos egípcios”. Em paralelo as escritas pictográficas, que representavam palavras através de pictogramas e ilustrações, povos do oriente adotaram sistema de escritas ideográficas, que utilizavam símbolos para a representação de idéias. Por fim, surge a escrita fonética, nossa escrita, que utiliza símbolos visuais para representar sons.

Por volta de 2000 a.C., havia quatro escritas mais importantes no Oriente Médio: a escrita pictográfica dos hititas, os hieróglifos, a escrita pictográfica de Micenas e a cuneiforme dos sumérios. Surge então, na região da Terra de Canaã, atual Palestina, um alfabeto razoavelmente simples, com aproximadamente 25 caracteres, que combinavam elementos dos 4 alfabetos anteriores. Este alfabeto, conhecido como protocanaanita, datado de 1500 a.C., mais adiante é reduzido para 22 caracteres e se transforma no Alfabeto Fenício, que serviu de base para construção do Grego Arcaico (Figura 15). (HORCADES, 2004:19).



Figura 15. Escritas antigas: [1] escrita cuneiforme; [2] escrita pictográfica hitita; [3] escrita pictográfica de Micenas; [4] escrita hieroglífica egípcia. (HORCADES, 2004).

O Alfabeto Grego se adapta em terras italianas, originando o alfabeto Etrusco, que finalmente é utilizado como base para a criação do Alfabeto Latino pelos Romanos, por volta de 700 a.C..

Ainda hoje, muitos artefatos e construções antigas foram preservados, conservando amostras da escrita Romana que demonstram uma variedade de técnicas e suportes utilizados por este povo, entre elas: letras em bronze para serem incrustadas nas inscrições talhadas em pedra; moedas romanas, cunhadas em metal; letras lapidadas em pedra, com características derivadas tanto do cinzel como do pincel empregado para esboçar o desenho preliminar; avisos de rua, como anúncios para eleições e outros atos públicos, pintados na parede com a brocha; e inscrições monumentais que se planejavam e eram executadas cuidadosamente, de acordo com importância das palavras e espaço disponível (Figura 16). (MARTIN, 1985:18).



Figura 16. Diversas formas de inscrições romana preservados até os dias atuais [da esquerda para a direita]: letras lapidadas em pedra, painéis murais pintados, letras em bronze para incrustação em pedra e moedas. (MARTIN, 1985).

Segundo Horcades (2004:24), “Os romanos, no ano de 100 d.C., tinham quatro escritas em uso.” A primeira delas - conhecida como *Capitalis Romana* -, era composta apenas por letras maiúsculas e possuía um caráter mais monumental, sendo utilizada com frequência em fachadas de prédios e monumentos. Um de seus exemplos mais famosos são as inscrições da Coluna de Trajano datada de 114 d.C.. A segunda modalidade de escrita romana era conhecida como *Quadrata*; com seu desenho imponente, era usada para livros públicos, documentos importantes e situações mais formais; A terceira era denominada de *Rústica*, tinham largura um pouco mais condensada que as anteriores e possuíam um uso mais informal; ainda hoje, na cidade de Pompéia podemos encontrar antigas pinturas murais desenvolvidos na escrita *Rústica* que foram preservadas. Por fim, o último estilo, denominado de *Cursiva Romana*, era composto predominantemente por letras minúsculas sendo utilizado cotidianamente nos escritos através de uma pena de ponta fina (Figura 17). HORCADES (2004:24).

Diringer (1983:45) aponta que depois que muitos países da Europa perdem a autoridade política de Roma, uma mudança significativa também atinge a literatura e o mercado do livro. As ‘mãos nacionais’ ou os ‘estilos nacionais’ desenvolvem a cursiva minúscula latina e cinco estilos são conhecidos: *Cursiva Romana*, na Itália; *Merovíngia*, na França; *Visigótica*, na Espanha e Germânica e *Insular*, nas ilhas do Reino Unido.

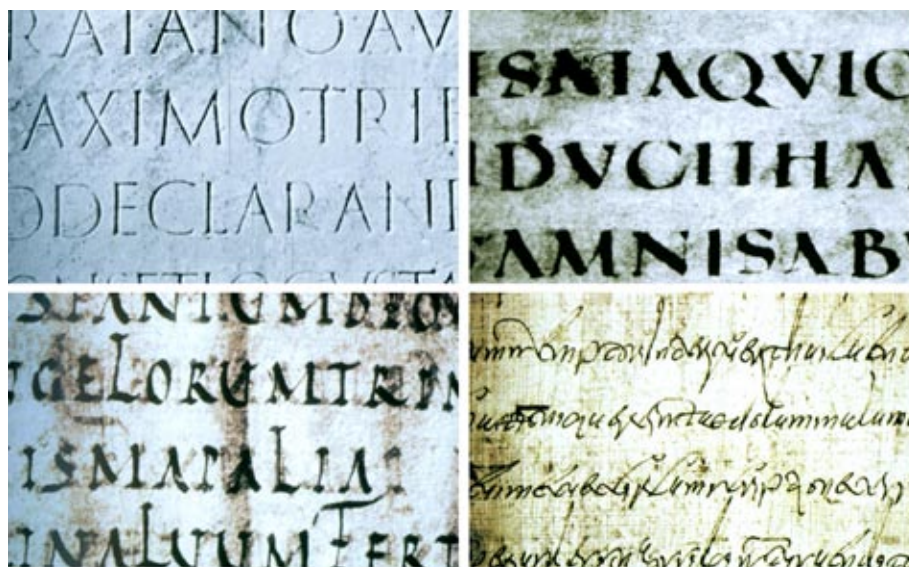


Figura 17. Os quatro estilos da escrita romana: Capitalis Monumentalis e Quadrata (acima); Rústica Romana e Cursiva Romana (HORCADES, 2004).

Por volta de 500 d.C. surge o estilo Uncial e algumas de suas variações – as Semi Unciais e as Unciais Insulares - no Norte da Europa, na Inglaterra e Irlanda. Com formas arredondadas e serifs, seu estilo já apresenta fortes características das atuais letras minúsculas, como a presença de ascendentes e descendentes (Figura 18).

Finalmente no século VIII, durante o Império de Carlos Magno, surgem as Minúsculas Carolíngicas, letras fluidas e legíveis, que foram encomendadas ao bispo de York, o anglo-saxão Alcuin, para se tornarem o estilo oficial de todos escritos de seu reinado (Figura 18). (HORCADES, 2004 :27).

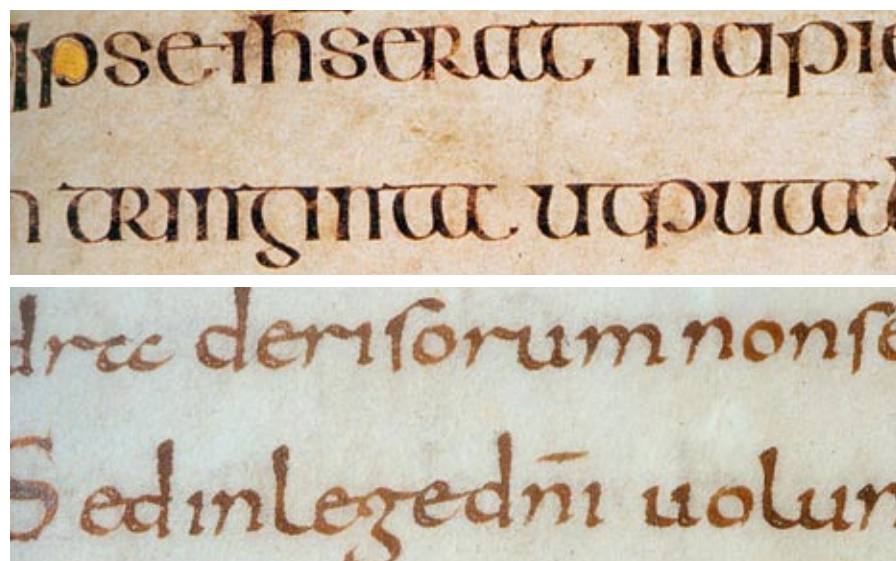


Figura 18. Uncial Insular (acima) e Minúsculas Carolíngicas (abaixo). (BAINES & HASLAM, 2002).

Durante período, Horcades observa que:

{ A fabricação de um livro era considerada a grande obra de um rei, já que a impressão ainda não tinha sido inventada e os livros eram peças únicas. Naquele tempo, a equipe de produção de um livro envolvia copistas, pesquisadores, tradutores, iluministas; e, desde o papel, passando pela encadernação, tintas e ferramentas, tudo era fabricado nos ateliês dos escribas. HORCADES (2004:27).

Já no final da Idade Média, surge originalmente na França o estilo Gótico ou Black Letter, caracterizado por letras angulosas de hastes espessas e largura condensada, que remetem a elementos da arquitetura gótica. Este estilo rapidamente espalha-se pela Europa e assume características nacionais. Surge então a gótica francesa – Textura –, a alemã – Fraktur –, e as italianas e espanholas, geralmente mais arredondadas – Rotundas. Por fim, ainda surge um outro estilo gótico mais informal e cursivo, denominado de Bastarda (Figura 19).



Figura 19. Estilo Gótico | Textura. (www.designhistory.org, 2010)

A partir do século XV, período da Renascença, a caligrafia assume formas arredondadas e leves, mais legíveis. O uso do espaçamento entre palavras encontra-se mais estabelecido e surgem os primeiros alfabetos completos, formados por maiúsculas – derivadas das Capitais Romanas – e minúsculas – inspiradas nas minúsculas Carolíngias. As letras pertencentes esse período são conhecidas como humanistas (Figura 20). Mais adiante, segundo Harris (2009), por volta de 1440, surge também o estilo Itálico, derivado diretamente das minúsculas humanistas, porém com largura mais condensada e caráter mais cursivo, levemente inclinado para a direita (HARRIS, 2009:94).

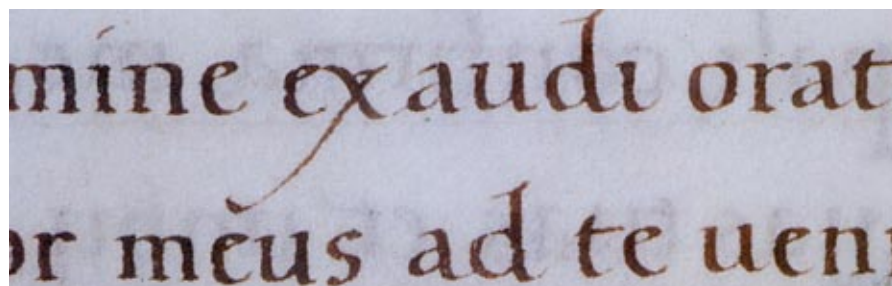


Figura 20. Estilo Humanista. (BAINES & HASLAM, 2002).

Até então, desde o momento que as antigas inscrições traspõem os muros e paredes de cidades milenares e começam a ser desenhadas sobre o papel (ou outros suportes similares, como o papiro ou pergaminho) através de penas ou pincéis, a história dos letreiramentos se funde com a história dos estilos caligráficos. Porém, por volta de meados do século XV, um novo invento iria revolucionar a história da escrita.

Com o advento da impressão por tipos móveis de metal, criada por Johannes Gutenberg, em 1445 na Mogúncia, aos poucos a produção de livros e impressos abandona o seu caráter manual, e torna-se definitivamente mecânica, adotando processos de reprodução seriada, mais rápidos e econômicos, bem como amplia o seu alcance e distribuição (Figura 21).



Figura 21. A imprensa de Gutenberg e um detalhe da Bíblia de 42 linhas - primeiro livro a ser impresso por tipografia. (British Library).

É justo supor que, a medida em que as técnicas de reprodução caligráfica aos poucos vão decaindo, muitos calígrafos passam a ser contratados para desenhar famílias tipográficas voltadas para a fundição de matrizes em metal, a exemplo de Francesco Griffo. As primeiras impressões tipográficas tentavam reproduzir de maneira idêntica a estética dos livros manuscritos desenvolvidos pelos escribas e de certa forma eram discriminadas por sua qualidade inferior.

Boa parte dos tipos fundidos em metal, nesta fase inicial, reproduziam o estilo gótico ou itálico. Porém, a partir do século XVI com a transição do desenho de tipos com eixo de modulação oblíquo para um eixo mais vertical, bem como com a criação das primeiras fontes sem serifa no século XIX, finalmente a tipografia começa a se distanciar da estética dos estilos caligráficos clássicos e assume personalidade própria. Destacam-se inúmeros tipógrafos pela excelência de seu trabalho como Claude Garamond, William Caslon, John Baskerville, Giambattista Bodoni, Ambroise Didot, dentre tantos outros.

Horcades (2004) observa que com a impressão tipográfica surge uma demanda maior por impressões voltadas ao mercado comercial: “Havia grande demanda por fontes nas novas gráficas que apareceram para abastecer a sociedade de material impresso. Cada vez mais vendiam-se bens por meio de catálogos, reclames, avisos, cartazes e jornais” (HORCADES, 2004:72). Desta forma também instaura-se uma nova tendência à prática do letreiramento comercial e da tipografia decorativa [display], que detalharemos mais adiante.

Enquanto o mercado tipográfico caminhava a passos largos, ainda podemos destacar algumas importantes iniciativas que ecoaram no campo da caligrafia. No século XVII, a partir de técnicas de gravação e impressão em folhas de cobre, surge o estilo Copperplate que veio a substituir todas as escritas humanísticas, inclusive as itálicas. Desenvolvida originalmente a partir de um instrumento pontudo para gravação em metal, semelhante ao buril, a Copperplate é praticada na caligrafia a partir de uma pena muito estreita, caracterizando-se por um estilo cursivo rápido, levemente inclinado, onde nota-se a presença de conexões entre as letras (Figura 22).



Figura 22. Peça caligráfica em estilo Copperplate. (HARRIS, 2009).

Por fim, com o revival dos ofícios manuais e artesanais, através do movimento Arts & Crafts, vale a pena citar o estilo caligráfico desenvolvido por Edward Johnston, no início do século XX, denominado Letra Fundamental. Segundo HARRIS (2009:43),

“desenhadas com uma pena quadrada mantida a 30°, as letras escritas em posição oblíqua tinham uma grande força e legibilidade, e o texto que elas produziam apresentavam um peso uniforme”(Figura 23).

Et haec scribimus
vobis ut gaudetis,
& gaudium vestrum
sit plenum.

Figura 23. Letra Fundamental de Edward Jonhston (HARRIS, 2009).

Origens do letreiramento comercial

A chegada da Revolução Industrial na Inglaterra e posteriormente no resto da Europa, entre o século XVIII e XIX, foi um período muito frutífero para a economia, que se refletiu também na publicidade e propaganda, visto que os comerciantes tinham uma necessidade cada vez maior de divulgar novos produtos e estabelecimentos junto ao seu público alvo. Anúncios e fachadas das lojas passam a exibir letreiros, cada vez mais exuberantes, iniciando uma onda de design de letras comerciais.

O letreiramento comercial se caracterizava por suas letras fantasia, geralmente em tamanho, cor e formas exageradas, com o intuito de chamar a atenção da clientela. Segundo Gray (1986: 164) observa-se na Europa que a primeira metade do século XIX se caracterizou por uma produção de tipos displays onde os estilos Modern Face e English Vernacular predominavam (Figura 24). Mais adiante a partir da segunda metade do século XIX notam-se influências do revival Gótico, assim como novos experimentos inspirados pela estética do Art Nouveau.



Figura 24. Fachada com aplicação do estilo English Vernacular (GRAY, 1986).

A primeira fase torna-se interessante para nossa análise por apresentar uma variedade de estilos tipográficos que ainda hoje encontramos nos atuais letreiros populares comerciais. Observe no esquema seguinte uma amostra de alguns destes estilos (Figura 25).

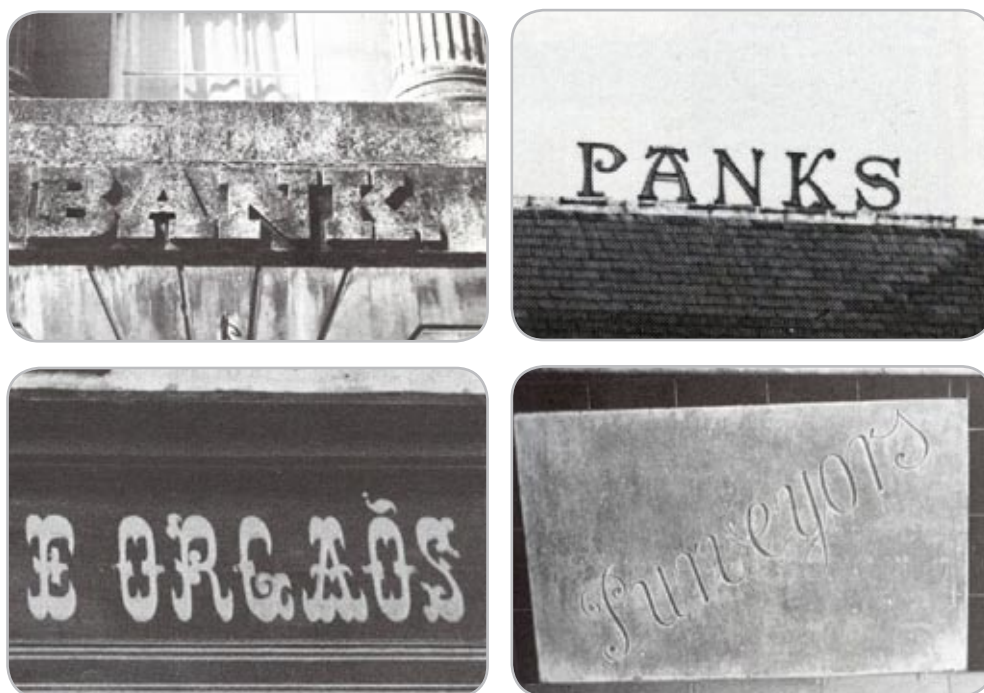


Figura 25. Estilo Serifa Quadrada [Slab Serif], Saracena [Saracen], Toscana [Tuscan] e cursiva Cop-perplate (GRAY, 1986).

Por fim, Gray (1986: 164) observa que a tipografia comercial estabelece uma relação direta com o letreiramento arquitetônico, aquele que se integra às fachadas dos estabelecimentos. As técnicas de construção empregadas para a confecção destes artefatos eram as mais diversas: letras em madeira, metal, pintadas sobre azulejo ou vidro, esculpidas ou moldadas em pedra.

A partir de então muitos dos experimentos realizados no campo da tipografia, caligrafia e letreiramento acompanham os movimentos de arte vigentes em toda Europa, bem como as inovações técnicas dos processos de impressão. Hoje o advento da tipografia digital abre as portas para novas experimentações, permitindo a manipulação e criação de novas fontes sem necessariamente estarem atrelados a estilos anteriores da tipografia e caligrafia clássica.

2.3 Elementos do Estilo Tipográfico

Para efetuar a descrição e análise dos letreiramentos populares do Recife, faz-se necessário estarmos familiarizados com a terminologia específica utilizada pela área da tipografia e da caligrafia para identificar a anatomia das letras, bem como os atributos formais e variáveis que caracterizam qualquer estilo tipográfico ou caligráfico.

Rocha (2002) observa que:

{ Empregar a nomenclatura correta é vital na comunicação, especialmente na comunicação técnica. É necessário construir um vocabulário tipográfico, como os termos que identificam as partes das letras. Não são muitos os nomes e a maioria tem significado óbvio e são eficientes, uma vez que são usados desde o século XV (Rocha, 2002: 40).

Assim, a partir de agora, apresentamos um painel ilustrativo sobre a anatomia das letras, bem como os atributos formais intrínsecos e extrínsecos inerentes a qualquer projeto tipográfico.

Anatomia das Letras

Ao desenvolver o desenho tipográfico para uma nova fonte, ou mesmo elaborar uma peça caligráfica, devemos estar atentos, antes de mais nada para definição das linhas horizontais que estabelecerão as proporções e larguras dos caracteres. São elas (Figura 26):

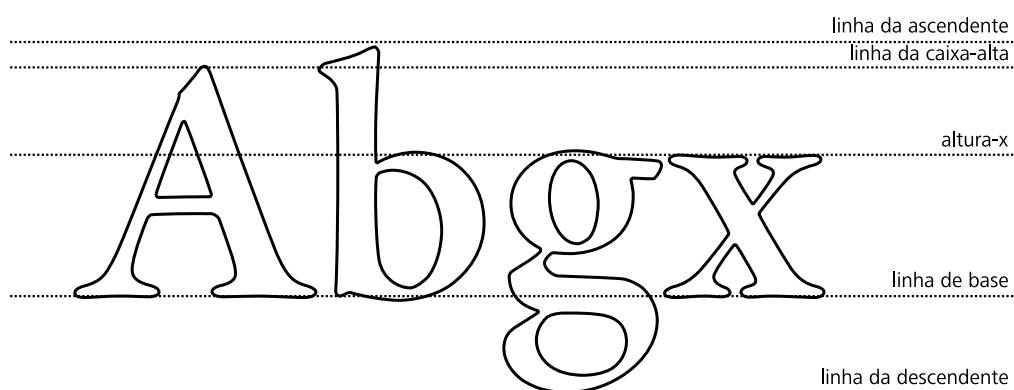


Figura 26. Anatomia tipográfica (Rocha, 2002).

Também é importante conhecermos a nomenclatura adequada para descrever cada uma das partes da letra. Tomaremos como base a terminologia utilizada por Cláudio Rocha em seus livros 'Projeto Tipográfico' e 'Tipografia Comparada' (Figura 27 e 28):



Figura 27. Anatomia tipográfica | Letras maiúsculas e minúsculas (ROCHA, 2004).

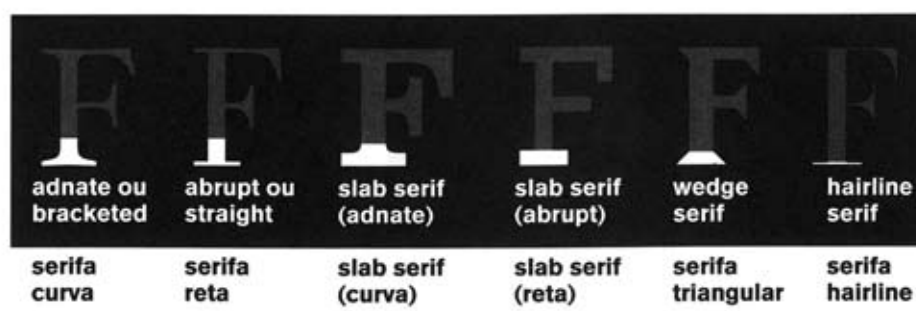


Figura 28. Anatomia tipográfica · tipos de serifas (ROCHA, 2002).

Como os termos citados por Cláudio Rocha são inerentes ao desenho tipográfico é interessante notarmos algumas variações destas nomenclaturas para formas caligráficas específicas (Figura 29), de acordo com Harris (2009):

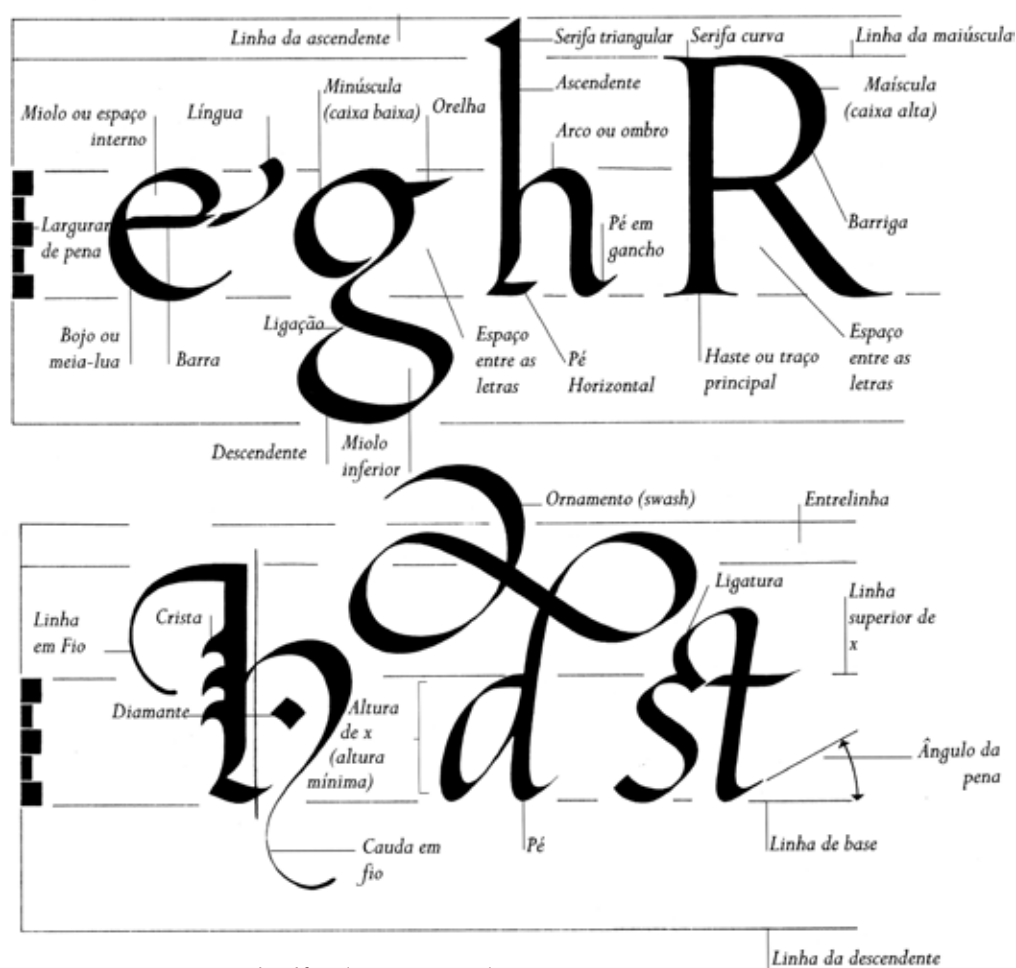


Figura 29. Anatomia caligráfica (HARRIS, 2009).

Atributos Formais · aspectos intrínsecos e extrínsecos ao desenho tipográfico

Para desenvolvermos a análise dos letreiramentos populares, identificamos os principais aspectos intrínsecos e extrínsecos formais do desenho tipográfico de cada artefato catalogado, fazendo-se necessário definirmos claramente a abrangência destes termos.

De acordo com Michael Twyman (1986) podemos dividir as características da linguagem gráfica em duas categorias: os aspectos intrínsecos e os extrínsecos. Os aspectos intrínsecos se referem aos elementos que definem a forma particular de cada letra, caracterizando assim um conjunto específico de caracteres (alfabeto, fonte ou tipo) definindo o seu estilo. Dentre eles, podemos citar como exemplo, a inclinação, espessura e largura de cada caractere.

Já os aspectos extrínsecos se referem à relação entre os caracteres e a página impressa, a maneira de como são configuradas e organizadas as informações num layout, influenciando diretamente a hierarquia das informações. O alinhamento, as entrelinhas, a malha construtiva e os espaços da diagramação são alguns deles.

Twyman (apud Walker, 2001) observa que a cor pode aparecer em ambos os aspectos porque, em alguns casos, ela é derivada diretamente da tecnologia utilizada, porém em outros casos não, sendo definida pelo próprio designer que configura um layout.

Para observar os aspectos intrínsecos de cada letreiramento popular estudado selecionamos 8 atributos formais definidos por Dixon (apud BAINES & HASLAM, 2002: 50-52):

Construção | Um tipo tende a ter sua construção orientada a partir das seguintes estruturas formais: contínua, quando não existem pontos enfáticos de transição nas hastes e conexões de um caractere; descontínua, quando há presença de pontos enfáticos de transição ou rupturas nas conexões das letras, como nas letras góticas e estêncil; modulares, quando são compostas pela repetição de elementos individuais idênticos ou por um número limitado de elementos que se combinam entre si; irregulares, quando suas curvas, hastes e partes do caractere tendem a ser anômalas, como as fontes grunge; e finalmente as que apresentam referências a ferramentas de trabalho como a pena ou o pincel (Figura 30).

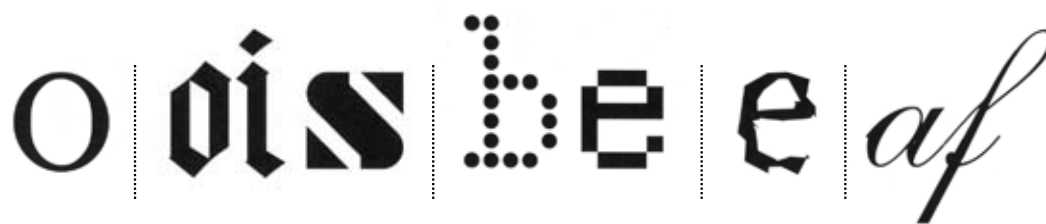


Figura 30. Tipos de construção: contínua, descontínua, modular, amorfa e com referência a ferramenta (BAINES & HASLAM, 2002).

Forma | Curvas e retas são componentes formais de todos os desenhos dos tipos. A partir das combinações entre estas, assim como do tratamento gráfico específico dado a estes elementos podemos obter as mais variadas formas tipográficas (Figura 31).



Figura 31. Aspectos formais: tratamento das curvas e formato das hastes (BAINES & HASLAM, 2002).

Proporção | A proporção é a relação das partes – largura, altura-x, altura ascendente e descendente – dos caracteres proporcionando ordem e ritmo à fonte (Figura 32).

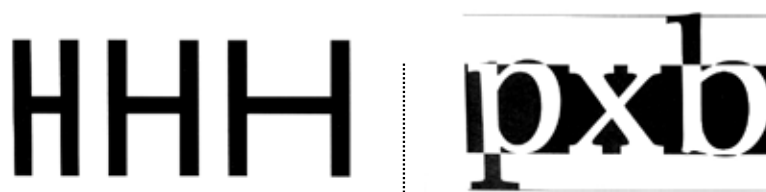


Figura 32. Elementos que influem na proporção dos tipos: largura e relação da Altura-x versus linha da caixa alta (BAINES & HASLAM, 2002).

Modulação | A modulação se caracteriza pela presença, ou não, de contraste de forma, ou seja, a diferença de espessura entre as hastes de uma letra. Por exemplo, a fonte Bodoni apresenta modulação enquanto que a fonte sem serifa, Futura, não apresenta (Figura 33).

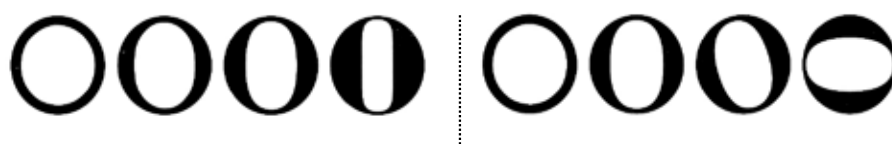


Figura 33. Diferentes graus de contraste - nenhum, médio, alto, exagerado; e diferentes inclinações de eixo: ausente, vertical, oblíqua e horizontal (BAINES & HASLAM, 2002).

Peso | Nas famílias tipográficas o atributo do peso define a espessuras das hastes de uma família tipográfica, afetando a sua cor, sua tonalidade na mancha gráfica de um layout. Como exemplo temos as variações de peso light, regular, bold, semibold, extrabold (Figura 34).



Figura 34. Variações de peso: light, regular e bold (BAINES & HASLAM, 2002).

Serifas/Terminais | As serifas são remates presentes em alguns estilos de letras. Farias (2004:6) também as define como “pequenas projeções de um ou ambos os lados da extremidade dos traços das letras de uma fonte”. Já os terminais são a continuação final de cada haste, podendo as vezes assumir a forma de bola, lágrima ou bico (Figura 35).



Figura 35. Variações de serifas e terminais inferiores e superiores (BAINES & HASLAM, 2002).

Caracteres-chave | Numa família há letras que facilitam a identificação por apresentarem características peculiares, a exemplo do ‘g’, ‘Q’ da Garamond. Estas particularidades irão facilitar a distinção entre tipografias (Figura 36).

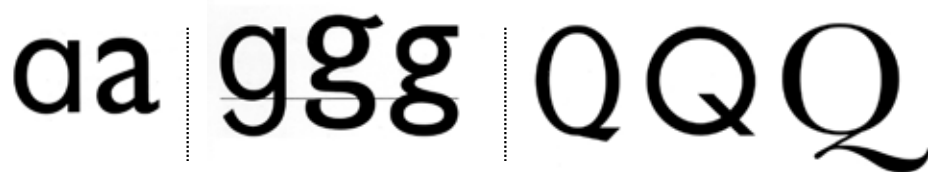


Figura 36. Alguns caracteres-chave úteis na distinção entre fontes tipográficas (BAINES & HASLAM, 2002).

Decoração | Recursos ornamentais utilizados na construção do tipo, como sombra, contornos, adereços, etc. (Figura 37).



Figura 37. Alguns recursos ornamentais: contorno, 3D, textura, decoração interna (BAINES & HASLAM, 2002).

Os aspectos extrínsecos considerados na nossa análise foram os seguintes: Uso da Cor - quantidade de cores aplicadas e combinações figura-fundo; Alinhamento Horizontal - justificado, centralizado, à esquerda ou à direita; Disposição das Letras - horizontal, vertical ou diagonal; linear ou curvilínea; regular ou irregular; Uso de elementos esquemáticos e pictóricos para dar apoio ao texto; e por fim os principais Suportes utilizados pelos letristas. Também foi observada a preferência pelo uso de maiúsculas e/ou minúsculas na construção do layout de cada artefato.

Nesta investigação, a observação dos aspectos extrínsecos dos letreiramentos populares terá um peso menor no processo de categorização dos artefatos, visto que eles não interferem diretamente no aspecto formal dos caracteres. No entanto, sua análise será relevante para um segundo momento da pesquisa onde podemos estudar a articulação das mensagens através da configuração das informações nestes artefatos comunicacionais.

Capítulo 3 | Os Letreiramentos Populares

3.1 Os Letreiramentos Populares na paisagem tipográfica urbana

As paisagens tipográficas urbanas de cada região revelam um pouco dos hábitos e costumes de seu povo, bem como elementos de sua cultura visual. Segundo Walker (2001:10), Baron observa que “as características da linguagem escrita são sempre moldadas por variáveis sociais, econômicas, educacionais ou tecnológicas, de acordo com determinada sociedade, linguagem ou tempo”.

Ao caminharmos por nossa cidade percebemos que existe uma série de interferências tipográficas urbanas que convivem conosco no nosso dia a dia. Fachadas de estabelecimentos, placas indicativas de ruas, propagandas em muros e faixas, pichações, grafites, entre outras (Figura 38). As cidades estão submersas em letras e imagens, numa disputa acirrada pelos espaços de comunicação.

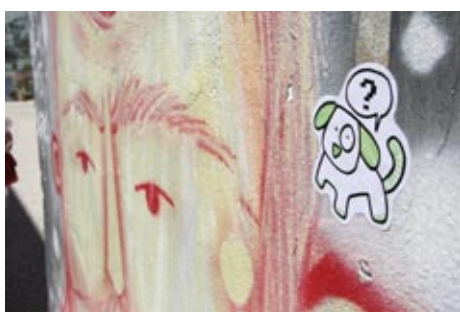


Figura 38. Elementos visuais que compõem a paisagem urbana: grafite, pichação, letreiramentos e placas de sinalização (Fotos: Damião Santana e Folha de São Paulo).

Gouveia *et al* (2007:2) define a paisagem tipográfica como aquela “formada por um subconjunto de elementos gráficos presentes no ambiente urbano: os caracteres que formam palavras, datas, e outras mensagens compostas por letras e números”, levando em consideração a compreensão do termo Tipografia, neste contexto específico, “em um sentido amplo, que inclui caracteres obtidos através de processos que seriam mais bem classificados como letreiramento (pintura, gravação, fundição, etc), e não apenas aqueles obtidos através dos processos automatizados ou mecânicos”.

Parte destas informações é desenvolvida por designers e publicitários e geralmente produzida por sistemas de impressão digitais com tiragens variadas, desde uma única placa para fachada de um estabelecimento até uma série de outdoors ou placas de sinalização urbana para serem colocadas em pontos estratégicos da cidade, em espaços regulamentados por órgãos oficiais. O restante destes artefatos é desenvolvido por cidadãos comuns, geralmente através de processos manuais, caracterizando-se como instrumentos de comunicação alternativos que ocupam de forma aleatória os espaços públicos da cidade.

Dohmann (2007) observa que: “paralelamente a uma tipografia denominada canônica, com suas regras e implicações, há aquela produzida por indivíduos que se encontram à margem do sistema dominante”. Essa tipografia informal pode manifestar-se de diferentes formas, como os letreiramentos populares, grafites, pichações entre outras inscrições. Neste contexto, o autor identifica a tipografia vernacular, que surge do intermédio entre a necessidade de transmitir algo e uma carência de conhecimento mais apurado, e é construída a partir da restrita bagagem cultural de indivíduos que desconhecem os postulados das técnicas acadêmicas e escolarizadas. (DOHMANN, 2007:38).

Por sua vez, Bruno Martins (2007) percebe também que

{ entre as diferentes paisagens tipográficas das cidades, a tipografia popular se estabelece como uma apropriação singular da linguagem, uma voz de resistência que não se posiciona antagonicamente à expressão institucionalizada, mas resiste a ela de forma silenciosa. É importante notar a enorme amplitude espacial da tipografia popular, uma vez que uma demanda de comunicação pode surgir em qualquer lugar. Além dos espaços públicos da cidade, não podemos desprezar os outros espaços mais restritos, como banheiros públicos, o interior de estabelecimentos comerciais ou as margens das estradas. (MARTINS, 2007:32).

Assim, diante dessa paisagem urbana onde artefatos de comunicação formais convivem com aqueles artefatos desenvolvidos de maneira informal e espontânea, partimos da classificação das paisagens tipográficas proposta por Anna Gouveia e Priscila Farias (2007) para localizar nosso universo de análise. Observemos o quadro a seguir (Figura 39):

Tipografia arquitetônica	Inscrições perenes, tais como o nome e o número de um prédio, geralmente planejadas e construídas junto com o edifício
Tipografia honorífica	Inscrições projetadas para homenagear personagens ou fatos históricos relevantes tais como aquelas presentes em monumentos públicos em geral.
Tipografia memorial	Inscrições fúnebres encontradas em espaços urbanos circunscritos, tais como lápides em igrejas ou cemitérios.
Tipografia de registro	Inscrições oficiais de empresas públicas ou privadas, tais como prestadoras de serviços (telefonia e saneamento), geralmente localizadas em grades e tampas.
Tipografia artística	Manifestações artísticas realizadas sob encomenda, que fazem uso da tipografia, tais como pinturas e esculturas em formato de letras, presentes em algumas cidades.
Tipografia normativa	Inscrições que configuram sistemas reguladores e informativos do tráfego urbano, tais como sinais de trânsito e placas de logradouro.
Tipografia comercial	Inscrições efêmeras, tais como aquelas presentes em pontos comerciais, acrescentadas posteriormente aos edifícios e, na maioria das vezes, substituída periodicamente.
Tipografia acidental	Inscrições não-oficiais ou não-autorizadas, tais como grafites e pichações, muitas vezes executadas sem planejamento e à revelia da vontade dos arquitetos, construtores e proprietários dos edifícios.

Figura 39. Elementos que compõem as Paisagens Tipográficas (GOUVEIA *et al*, 2007).

Como o esquema proposto se baseia na função destes artefatos de comunicação, podemos notar que estas categorias se manifestam tanto na esfera formal como informal. Assim, tentamos desdobrar as classes propostas, criando algumas novas subclasses no esquema abaixo, a fim de compreendermos melhor este universo e chegarmos ao foco desta pesquisa (Figura 40):

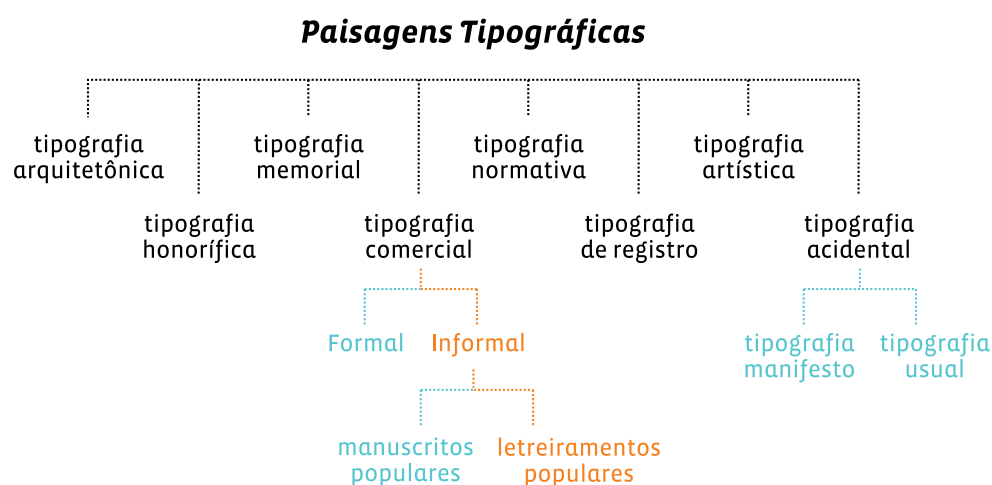


Figura 40. Os letreiramentos populares na paisagem tipográfica.

Desta forma dividimos os artefatos tipográficos comerciais em formais e informais. Os primeiros se referem àqueles que são produzidos por especialistas: designers, arquitetos ou artistas, através de processos mecânicos ou digitais e que geralmente têm sua veiculação prevista junto aos órgãos oficiais responsáveis pela organização do espaço urbano de cada cidade; o segundo grupo engloba aqueles artefatos confeccionados em sua grande maioria por processos manuais por designers não especialistas, mas sim artífices ou pessoas comuns e que em grande parte não tem regulamentação para sua veiculação no espaço urbano.

A partir da observação da paisagem urbana da cidade do Recife, também propomos o desdobramento da categoria de Tipografia Acidental em duas outras classes: a Tipografia Manifesto – que representa mensagens que divulguem alguma ideologia pertencente a algum grupo específico ou classe, que geralmente contesta a cultura mainstream, tais como as pichações e alguns grafites; e a Tipografia Usual – que compreende os artefatos de comunicação efêmeros feitos de maneira improvisada geralmente por pessoas comuns, como cartazes e bilhetes.

A Tipografia Usual, por englobar todos aqueles registros efêmeros espontâneos e improvisados, pode ser produzida por qualquer indivíduo da sociedade. Já a Tipografia Manifesto geralmente é produzida por indivíduos que fazem parte de grupos ou facções específicas que expressam através de suas inscrições mensagens com algum teor ideológico ou de contestação à cultura oficial. Neste grupo incluímos os pichadores com suas inscrições geralmente em código, decifráveis apenas por aqueles que pertencem a este universo. A ocupação dos espaços urbanos pelas pichações representa, antes de mais nada, a disputa de poder e territórios por cada grupo.

Voltando ao universo da Tipografia Comercial informal identificamos os letristas populares como os principais responsáveis pela sua produção. Apesar de identificarmos seus produtores como designers não-especialistas, notamos que também existe uma certa hierarquia entre os letristas populares. Da mesma forma que ocorre na profissão do design, existem aqueles letristas considerados especialistas, que possuem um elevado domínio técnico do ofício de pintar letras, bem como fazem deste a sua profissão; por outro lado, também há aqueles letristas não-especialistas, que pintam letreiros no improviso com o objetivo de suprir uma necessidade comunicacional emergente, de forma rápida e objetiva.

Desta forma, encontramos duas vertentes maiores que norteiam o processo criativo dos letreiramentos populares comerciais: o primeiro grupo – que denominaremos especificamente de manuscritos populares - caracteriza-se por uma produção mais

espontânea e ingênua, geralmente produzida por pessoas comuns ou donos dos próprios estabelecimentos de maneira improvisada sem nenhum projeto prévio; já o segundo grupo abarca a produção de inscrições comerciais desenvolvidas por artífices especializados, que geralmente não passaram por nenhum curso técnico no ofício de desenhar letreiros, mas que trabalham profissionalmente com esta atividade e possuem um domínio mais elevado das técnicas de pintura e desenho de letras. É este último grupo de artefatos, bem como os responsáveis por sua produção o objeto de estudo maior desta pesquisa.

Ao analisar alguns artefatos pertencentes à ‘tipografia popular’, Martins também identifica essa tendência:

- { É possível distinguir, inicialmente, dois padrões:
- a) Placas produzidas por pintores-letristas profissionais, que são utilizadas em fachadas e interiores de estabelecimentos comerciais, como supermercados, mercearias, açougues, padarias, lanchonetes, sacolões, salões de beleza, etc.
 - b) Placas e inscrições realizadas por não-profissionais da escrita, anônimos, ambulantes, prestadores de serviço, comerciantes, moradores, etc. (MARTINS, 2007:26).

O autor reflete ainda quanto ao domínio técnico destes dois grupos:

- { Enquanto no desenho das letras produzidas pelos pintores-letristas percebe-se uma certa regularidade, devido à habilidade do ‘profissional’, no segundo padrão pode-se observar uma maior imprevisibilidade nos desenhos e composições, causada pela falta de domínio técnico dos seus produtores. Mas apesar dessa distinção, em ambos os casos as técnicas de produção são manuais e, quase sempre, precárias. Sendo assim, tanto em um caso quanto em outro, a regularidade é improvável, ou seja, uma letra nunca será idêntica à outra e, mesmo quando se percebe uma continuidade no estilo, ou um maior domínio de uma determinada técnica, os desenhos distanciam-se das formas convencionais a que estamos habituados. Justamente por isso devemos estar atentos para as limitações dessa tentativa de diferenciação, pois o ‘profissional’ pode produzir uma tipografia carregada de interferências em que será difícil reconhecer com clareza a mensagem grafada; por seu lado, o não-profissional, eventualmente, pode-se investir de uma habilidade tal que sua composição irá se aproximar do trabalho dos pintores-letristas. (Op. Cit., 2007:26)

Por fim, é interessante notar que afora o aspecto domínio técnico, há alguns pontos de interseção que caracterizam estes dois grupos: a classe social – de origem popular –, a ausência de formação acadêmica na área do design ou afins, a técnica de produção predominante – a pintura –, e em alguns casos o anonimato que cerca os autores destes artefatos.

3.2 Breve Panorama dos Letreiramentos Populares no Brasil e no mundo

{ Se olharmos com atenção, a gráfica popular possui uma assombrosa coerência, apesar de suas manifestações concretas [letreiros, murais, anúncios, etc] 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, H. e SOTO, J., 2001:1)

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. Porém, assim como o estilo caligráfico gótico, encontrou vários padrões visuais de acordo com seu país de origem, podemos apontar talvez, que também existam padrões visuais de letreiramentos populares mais ou menos peculiares a esta ou aquela região de acordo com suas influências e referências culturais.

Por exemplo, Fernanda Martins (2008) observa a incidência de letreiramentos populares com influências do estilo vitoriano em alguns países da América latina:

{ Há exemplos de estilos de pinturas com influências da época vitoriana, similares ao encontrado na Amazônia, na Colômbia – nas Chivas, ônibus populares interurbanos – e na Argentina – no fileteado. Estes dois estilos de pintura, entretanto, não se restringem às pinturas de letras e sim a todo um código visual ornamental, que tem como maior característica a de cobrir fios, ornamentos, letras e imagens de todo veículo e não apenas identificá-lo. Há também no Brasil a tradição de enfeitar a carroceria do caminhão, que usa o pincel chato como no Fileteado argentino. (Martins, 2008:48).

A partir do levantamento de outras pesquisas realizadas, no Brasil e em outros países, sobre os letreiramentos populares e temáticas correlacionadas, como os manuscritos populares, a tipografia vernacular e a tipografia popular, tentamos traçar um perfil geral deste artefato de comunicação, sob o ponto de vista do design gráfico com ênfase em seus aspectos tipográficos.

A autora Bianca Faria (1999) define, em sua monografia de conclusão do curso - intitulada *Análise tipográfica dos manuscritos populares e proposta para a criação de novas fontes* -, os manuscritos populares como “qualquer frase ou palavra escrita a mão pela população de um determinado local sem auxílio de técnicas para aprimoramento de acabamentos e efeitos estéticos”. Faria (1999) também faz considerações a respeito da confecção destes artefatos: “Estas placas (...) são fabricadas com o objetivo de expor seus produtos de venda ou serviços a serem prestados. São feitas instintivamente sem planejamento aparente, mostrando ainda mais, costumes que não sofreram influências externas, características puras da cultura de uma população”.

Faria (1999) observa ainda que no caso específico do Brasil, o alto índice de analfabetismo do país também se reflete nestes manuscritos: “O reflexo desta realidade é sentido nas caligrafias irregulares, pouco estudadas e com diversos erros ortográficos (...)”.

É interessante destacar algumas características estruturais e visuais que a autora observou, a partir da análise de manuscritos coletados no Recife, que também podem ser consideradas durante a análise dos letreiramentos populares a ser desenvolvida nesta pesquisa (Figura 41):

Características Manuscritos Populares	Bianca Faria	PE
Irregularidade, Instinto, Improviso		
Erros de Ortografia, rasuras		
Predominância do uso de caixas altas, sem serifa e em romano [sem inclinação]		
Mistura de estilos ou corpos de letras em uma mesma sentença [Romano + Itálico]		
Preferência pelo uso de letras condensadas		
Textura da ferramenta aparente [pincel]		
Linhas de base irregulares		
Uso frequente de alguns recursos gráficos, como: trave inclinada, erros estruturais [ex. letras espelhadas], uso de pontos entre as palavras, uso de sublinhados, etc.		
		

Figura 41. Características dos Manuscritos populares catalogados por Bianca Faria (1999).

Alan L. Coutinho (2007) também identifica características comuns nos letreiros populares a partir da observação de espécimens registrados nas imediações do mercado de Casa Amarela [Recife, Brasil] (Figura 42):

Características Letreiramentos Populares	Alan L. Coutinho	PE
Uso de versal-versalete		
Predominância de maiúsculas		
Predominância de letras com grade retangular		
Proporções das letras adaptadas às circunstâncias específicas de cada suporte		
Mistura ou alternância, em uma mesma sentença, de variações de corpo, peso ou caixas altas e baixas		
Caracteres-chave definidos de acordo com o traço específico de cada artista		

Figura 42. Características dos Letreiramentos analisados por Alan Lima Coutinho

Quanto ao processo de aprendizado destes artífices, Lima observa que “o aprendizado do ofício se dá muitas vezes numa relação mestre-aprendiz sendo a prática um fator essencial para o desenvolvimento do ofício” (COUTINHO, 2005:5).

A autora Fernanda Abreu Cardoso analisa em sua dissertação de mestrado, alguns letreiramentos populares registrados no centro da cidade do Rio de Janeiro, e desenvolve uma análise gráfica de vários aspectos visuais que compõe cada artefato, entre eles destacamos os elementos verbais e esquemáticos mais recorrentes (Figura 43):

Características Letreiramentos Populares

Fernanda Abreu Cardoso

RJ

Uso predominante de caixa alta

Preferência por fontes sem serifa

Pouca incidência de cursivas [geralmente palavras isoladas] e do uso de caixa alta e baixa.

Recursos decorativos recorrentes nas tipografias: sombras, contornos, hachuras, simulação de volume

Mistura de fontes

Disposição de textos em curva, na vertical ou inclinados

Elementos esquemáticos mais recorrentes: fios retos e curvos para dividir linhas; balões, ovais, cartões, nuvens, bandeirolas para destaque; estrelas, asteriscos, jogo da velha; molduras, simples ou decoradas; setas.



Figura 43. Características dos Letreiramentos analisados por Fernanda Cardoso (2003) | RJ.

Já, a autora Fernanda Martins (2008) realizou um levantamento sobre os letreiramentos encontrados nos barcos do Rio Amazonas, fazendo um recorte sobre a produção que apresentava influências da estética vitoriana, manifestação tipográfica peculiar de alguns estados da região Norte do Brasil. É interessante notar que mesmo nestes artefatos específicos também foram registradas características semelhantes às aquelas observadas por outros pesquisadores (Figura 44):

Características Letreiramentos Vitorianos / Amazonas *Fernanda Martins* **PA**

- Mistura de serifas [quadrada e toscana]
- Divisão da letra por um eixo horizontal
- Uso de sombras, contornos e 'matizados' [degradês]
- Uso de 'caqueado' [enfeites]
- Distorção das proporção clássica das letras em função do espaço
- Inversão do contraste nas hastes de alguns caracteres
- Presença de caracteres-chave [ex. ponto médio do 'M' sem tocar linha de base]



Figura 44. Características dos Letreiramentos analisados por Fernanda Martins (2008) | PA.

Da mesma forma, Walker (2001) observa, também na Inglaterra, que há algumas características recorrentes na articulação da linguagem gráfica dos artefatos de comunicação pública⁶, onde estão inseridos os letreiramentos populares. Dentre elas destacamos (Figura 45):

⁶ "Public Writing"

Características Artefatos de Comunicação Populares	Sue Walker	ING
Uso predominante de letras maiúsculas		
Mistura de estilos tipográficos e artifícios gráficos para articular a linguagem		
Preferência por alinhamento centralizado e justificado		
Uso quase total da área de trabalho disponível para montar o layout		
Variação de tamanho de letras		
Uso de sublinhados e cor para destacar informações		
Uso de informações na diagonal		
Uso de boxes e balões		

Figura 45. Características da escrita pública (WALKER, 2001) | Inglaterra.

Assim, resumindo as informações levantadas por todos os autores e descartando aquelas observações pontuais relacionadas diretamente ao contexto específico de cada análise, montamos o esquema a seguir, definindo de forma geral as principais características dos letreiramentos populares (Figura 46):

Principais Características Formais dos Letreiramentos Populares
Predominância de maiúsculas
Mistura ou alternância, em uma mesma sentença, de variações de estilo, corpo e peso
Proporções das letras adaptadas às circunstâncias específicas de cada suporte
Textura da ferramenta aparente [pincel]
Caracteres-chave definidos de acordo com o traço específico de cada artista
Preferência por fontes sem serifa e pouca incidência de cursivas.
Uso de recursos decorativos nas tipografias: sombras, contornos, hachuras, simulação de volume
Preferência por alinhamento centralizado e justificado
Disposição de textos em curva, na vertical ou inclinados
Elementos esquemáticos mais recorrentes para articulação do texto: fios, balões, boxes, asteriscos molduras e setas.

Figura 46. Características Formais dos Letreiramentos Populares.

3.3 O ofício do pintor letrista

Como uma manifestação do design informal, surgida antes mesmo da oficialização da profissão no Brasil e no mundo, os registros dos primeiros letreiramentos populares remonta a períodos históricos distantes difíceis de precisar.

Martins (2008) observa que as letras monumentais romanas, inscritas em muitos monumentos da antiguidade eram desenvolvidas através de processos manuais similares aos utilizados pelos letristas atuais: “Primeiro se desenhavam as letras com um pincel chato, para que depois fossem cortadas com cinzel”. Além de textos em monumentos, informes e leis, o equivalente a um periódico, ou jornal, era divulgado em murais nas paredes das cidades (MARTINS, 2008:23).

No entanto, como num primeiro momento a função primordial da escrita era voltada para registros documentais e difusão do conhecimento através de livros, podemos sugerir que a prática dos letreiramentos populares, tenha seu grande ‘boom’, mais adiante junto com o surgimento da tipografia comercial a partir do século XIX, reflexo deste novo comportamento econômico da sociedade.

Em paralelo às oficinas tipográficas que trabalhavam com impressos comerciais, nota-se também a existência de ‘Oficinas de Pintura’, responsáveis pela confecção de peças de maior porte como faixas e placas. Fernanda de Abreu Cardoso observa que:

{ A forma de produção artesanal, em outro período, representava a única opção em termos de produção de material gráfico. Com o desenvolvimento de tecnologias de impressão, a forma de confecção artesanal de material gráfico é gradualmente substituída por processos mecânicos de impressão, até se tornar nos dias de hoje um tipo de produção marginal (...). (CARDOSO, 2003:45).

Em sua dissertação de mestrado, a autora identifica o trabalho da oficina ‘Palinsky & Fleiderman’, que atuava na década de 30 no Rio de Janeiro, desenvolvendo - de acordo com informações que constam em uma cópia do recibo de pagamento original da empresa -, “pinturas de prédios, anúncios para propaganda commercial, trabalhos a ouro sobre vidro – pinturas a laqué em móveis e instalações, reclames em automóveis, trabalhos a pistola e a duque” (Figura 47).

Hoje, praticamente extintas, as tradicionais Oficinas de Pintura, cedem espaço para as empresas de sinalização, ou para as pequenas oficinas de Placas e Faixas, bem como para o trabalho autônomo dos pintores letristas.



Figura 47. Oficinas de Pintura em Geral · Palinsky & Fleiderman (CARDOSO, 2003).

De acordo com observações anteriores, como verificamos que há aqueles letramentos que são produzidos por indivíduos comuns para suprir necessidades emergenciais de comunicação e aqueles outros que são desenvolvidos por artífices especializados como uma atividade profissional, denominaremos 'letristas' apenas aqueles que fazem parte deste segundo grupo e tomaremos estes indivíduos, bem como sua produção gráfica, o nosso principal objeto de estudo, considerando o cenário de Recife, Pernambuco.

Em 2003 a autora Fernanda Abreu Cardoso traçou em sua dissertação de mestrado o perfil dos letristas populares do centro do Rio de Janeiro, a partir de entrevistas com sete profissionais. No seu universo de análise ela também desconsidera aqueles profissionais que desenvolvem os letreiramentos de maneira amadora:

{ Todos os profissionais entrevistados têm como principal fonte de renda a confecção de letreiros pintados à mão. Dessa forma, não foram considerados letristas os donos de estabelecimentos que fizeram suas próprias placas, mesmo que houvesse algum interesse gráfico nas peças (CARDOSO, 2003:9).

É interessante abordarmos os principais elementos que caracterizam a profissão do letrista de acordo com a pesquisa realizada por Fernanda Abreu no Rio de Janeiro, para encontrarmos alguns indicativos que também sejam válidos para traçar o perfil

destes letristas em Pernambuco. Sendo assim, faremos algumas considerações a seguir tomando como base o levantamento de Cardoso (2003).

Os letristas populares têm em comum a sua habilidade apurada para o desenvolvimento de letreiramentos manuais, porém, de acordo com Cardoso (2003), ao registrar depoimentos destes profissionais, observamos uma variedade de caminhos percorridos por cada um destes indivíduos, muitas vezes singular:

{ Os letristas formam um grupo bastante heterogêneo: alguns trabalham na rua, outros em casa ou em oficinas, possuem diferentes níveis de habilidade manual, instrução e tempo de profissão. Entraram nesse meio profissional por vias diferentes: alguns aprenderam 'sozinhos', enquanto outros foram aprendizes de letristas estabelecidos (CARDOSO, 2003:9).

Quanto ao processo de aprendizado observa-se que muitos destes profissionais são autodidatas e outros aprenderam o ofício com algum mestre. Alguns deles buscam cursos técnicos de aprimoramento de suas habilidades, sendo não raro encontrar letristas que além de desenhar letras, reproduzem logotipos, ilustram e desenham painéis decorativos também. Geralmente utilizam como referência o trabalho de seus mestres, ou pesquisam estilos tipográficos em revistas e até mesmo manuais de tipografia.

Os estilos de letras pintados geralmente carregam um estilo próprio, um traço pessoal definido pela prática de cada um. As letras, por vezes, são projetadas na hora e seu estilo se adequa a proposta de cada projeto: "De acordo com as necessidades do projeto e o pedido do cliente, a letra é alterada e pode tornar-se mais elaborada" (CARDOSO, 2003:20).

A influência do computador se faz de maneira indireta, pois grande parte destes profissionais não domina as novas tecnologias, mas pedem auxílio a terceiros quando necessitam de tomar como referência algum layout gerado digitalmente:

{ Uma das características mais marcantes desse modo de produção de letreiros é o fato de a peça ser executada toda à mão, desde a concepção até a execução. Salvo raras exceções, o computador não costuma ser utilizado pelo letrista em nenhuma etapa do processo de produção de letreiros. O fato de todo o processo ser manual influi no produto final, pois o letrista tem maior liberdade de criação, não está restrito a padrões de letras predeterminados, e seus desenhos carregam seu traço pessoal. (...) Não há, portanto, no trabalho dos letristas, intenção de copiar letras ou

desenhos de peças idealizadas e produzidas por computador, mas sim uma influência natural. (...) o resultado final de um letreiro pintado à mão é determinado pela técnica artesanal, que lhe confere características particulares. (CARDOSO, 2003:21).

Quanto às ferramentas de trabalho, nota-se que a 'maleta' do letrista é um objeto recorrente. Nela encontram-se tintas, pincéis, réguas, estiletes, entre outros instrumentos de trabalho.

Apesar de cada letrista geralmente ser reconhecido nas redondezas do seu local de residência, Cardoso observa que o mesmo pode atuar em áreas diversas da cidade de acordo com a demanda da clientela. Cada profissional assina seu projeto com seu nome artístico, ou com a denominação de sua 'empresa' mesmo que informal, mais o telefone para contato, sendo fácil contratá-lo para qualquer serviço. Há aqueles que possuem um nível de organização maior e que divulgam seu trabalho também através de cartões de visita e mostruários com fotos de serviços anteriores.

[**Parte 2**] Metodologia Geral

Capítulo 4 | Metodologia da Pesquisa

4.1 Natureza da Pesquisa

Para investigarmos os aspectos tipográficos dos letreiramentos populares de Pernambuco, bem como suas origens e fontes de inspiração, adotamos uma metodologia de pesquisa de natureza exploratória, dividida em duas fases. A primeira fase compreendeu a análise dos artefatos produzidos pelos letristas: os letreiramentos populares, registrados na região metropolitana do Recife; a segunda fase englobou entrevistas com alguns dos letristas identificados na fase anterior.

Salientamos que, apesar de registrarmos dados numéricos através da catalogação dos letreiramentos a partir de fichas de análise, esta pesquisa também adotou um viés qualitativo, no momento em que registramos não só quantidades e tendências na elaboração dos letreiramentos populares do Recife, mas também consideramos a diversidade de elementos encontrados e as eventuais peculiaridades de um ou outro artefato e daqueles que o produzem.

4.2 Fases da Pesquisa

Para construirmos um panorama tipográfico atual dos letreiramentos populares do Recife, de forma mais completa possível, optou-se por trabalhar em duas fases complementares, que contemplaram tanto os letreiramentos populares, como os letristas populares responsáveis pela produção destes artefatos.

A primeira fase desta pesquisa compreendeu uma minuciosa investigação tipográfica dos letreiramentos populares e a segunda fase, de caráter complementar, investigou as origens, influências e métodos de produção destes artefatos.

Para efetuarmos a análise dos letreiramentos populares, adotamos a seguinte metodologia:

Fase 1 | Investigação Tipográfica sobre os Letreiramentos Populares

Etapa 1 | Pesquisa de campo exploratória;

Etapa 2 | Análise e classificação preliminar do universo de pesquisa;

Etapa 3 | Pesquisa de campo sistematizada;

Etapa 4 | Seleção e análise final dos letreiramentos populares;

Fase 2 | Investigação sobre os Letristas Populares

Etapa 5 | Levantamento de cadastro de letristas e seleção

da amostragem para entrevista;

Etapa 6 | Pesquisa de campo junto aos letristas [Entrevista semi-estruturada];

Etapa 7 | Transcrição e análise de dados;

Discussão de Resultados e Conclusões Finais

Etapa 1 | Pesquisa de campo exploratória

Objetivo: Realizar um registro fotográfico inicial do universo de pesquisa.

Nesta etapa foi realizada uma pesquisa de campo inicial com caráter exploratório, pelos bairros de Casa Amarela, Casa Forte, São José e Várzea, na cidade do Recife, a fim de registrarmos as primeiras impressões acerca do nosso universo de análise de forma intuitiva. Foram registrados, inicialmente, 60 artefatos (Figura 48).



Figura 48. Amostra de letreros coletadas na pesquisa de campo inicial (Fotos: Damião Santana).

Etapa 2 | Análise e classificação preliminar do universo de pesquisa

Objetivo: Compreender e sistematizar inicialmente o universo de pesquisa.

Nesta etapa, realizamos a análise dos artefatos coletados anteriormente, buscando construir agrupamentos de letreiramentos populares de acordo com características formais semelhantes, utilizando o método de *card sorting*.

Na sequência foi desenvolvida uma classificação preliminar para os letreiramentos populares de acordo com seus atributos formais, autoria e forma de representação da Linguagem Gráfica Verbal. Apresentamos a seguir os dois métodos utilizados nesta fase da pesquisa.

O método de Card Sorting

O método de *card sorting* é uma ferramenta largamente utilizada na área de Arquitetura da Informação para ajudar a estruturação e organização de conteúdo informacional dos meios de comunicação digitais, principalmente softwares e sites. Segundo Rocha (2008) “O funcionamento básico desse método consiste em levantar as informações essenciais que podem ser usadas pelo usuário em um determinado contexto, distribuir essas informações em cartões e propor para os usuários que organizem esses dados conforme seu entendimento”. Esses dados podem ser agrupados por critérios de similaridade ou contexto de uso.

Neste projeto de pesquisa adotamos os princípios desta ferramenta com a finalidade de organizar o universo de análise coletado na Etapa 1 em agrupamentos visuais de artefatos que possuam características similares quanto à sua forma e construção tipográfica.

Foram impressos uma série aproximada de 60 cartões contendo imagens de vários letreiramentos populares e dispostos sobre uma grande mesa. Na sequência foi solicitado a uma equipe de apoio de cinco designers que agrupassem as imagens de acordo com as semelhanças visuais dos artefatos, levando em consideração aspectos tipográficos intrínsecos de cada letreiro, tais como forma, inclinação, peso, espessura e contraste das hastes, entre outros.

Construção de uma classificação tipográfica inicial para os letreiros populares

Ao final da dinâmica do *card sorting* foi gerada uma classificação preliminar para os letreiros populares, com o intuito de facilitar o estudo e a catalogação destes artefatos, na medida em que compreendemos melhor seus aspectos formais agrupando-os por suas similaridades, podendo assim confrontar estas informações com os dados coletados na fase de entrevistas com os letristas.

Observamos inicialmente uma dificuldade de fazer uma classificação tipográfica popular a partir da correlação com os modelos já utilizados na Tipografia Clássica, tais como a Classificação Vox/Atypi, British Standard, entre outras, devido à diversidade

e originalidade dos letreiros populares, fazendo-se necessário o desenvolvimento de uma classificação própria maleável. Desta forma elaboramos um método de classificação cruzada que analisa os letreiros populares de acordo com três aspectos: autoria, forma de representação visual da linguagem verbal e atributos formais.

Critério 1 | Quanto à autoria

De uma maneira geral observamos que existem três classes de letreiramentos populares: aqueles feitos por especialistas, neste caso os letristas de profissão que desenvolvem os letreiros como uma atividade regular, e aqueles feitos por não especialistas, que podem ser elaborados por qualquer pessoa que possua uma necessidade comunicacional, mesmo que não domine a técnica com precisão. Ainda podemos distinguir uma terceira classe – os autorais - composta por aqueles letreiramentos que são desenvolvidos como um artefato particular de expressão pessoal (Figura 49).



Figura 49. Tipos de letreiramentos populares quanto à sua autoria: não-especialista, especialista e autoral (ex. Tábuas do Profeta Gentileza | RJ). (Fotos: Damião Santana).

Critério 2 | Quanto à forma de representação da linguagem gráfica verbal

Como observamos anteriormente, a linguagem verbal pode se expressar visualmente a partir de três técnicas: a caligrafia, o letreiramento e a tipografia. Assim este critério observou qual destes caminhos o letreiramento popular utilizou como base para sua construção. Neste caso específico, para não causar confusão e má interpretação entre os conceitos adotados nesta pesquisa, utilizaremos o termo ‘desenho’ ao invés de ‘letreiramento’ para nos referirmos aqueles letreiramentos construídos a partir de desenho. Também salientamos que o termo tipografia se refere não àqueles letreiros confeccionados pela técnica de impressão tipográfica ou impressão digital, mas que mantém uma forte relação com o universo tipográfico, se caracterizando como transposições da tipografia ‘digital’ para as pinceladas ‘analógicas’. Suas características são muito próximas dos modelos tipográficos originais (Figura 50).



Figura 50. Tipos de letreiramentos populares quanto à sua forma de representação da linguagem gráfica: derivados de formas caligráficas, desenhadas ou tipográficas. (Fotos: Damião Santana).

Critério 3 | Quanto aos Atributos Formais

Durante a fase de análise global dos letreiramentos populares conseguimos distinguir e sistematizar seis categorias de letreiramentos de acordo com sua semelhança de construção formal. Foram registradas num momento inicial as primeiras impressões gerais de cada classe para em seguida descrevermos o comportamento dos aspectos intrínsecos predominantes em cada classe de acordo com os atributos considerados por Dixon (apud BAINES & HASLAM, 2002). Observe as classes na figura a seguir (Figura 51):



Figura 51. Tipos de letreiramentos populares quanto à sua forma: amadoras, quadradas, toscanas, cursivas, gordas e serifadas. (Fotos: Damião Santana).



Amadoras | O grupo das Amadoras é produzido por letristas não especialistas, geralmente com o objetivo de solucionar um problema imediato de comunicação. São placas realizadas sem um planejamento minucioso e produzidas nem sempre com as ferramentas de trabalho mais adequadas. Em decorrência desse fato, em sua grande maioria possuem acabamento rude e aspecto irregular sem nenhuma relação de uniformidade entre letras, entre linhas, assim como linha de base, eixo e espessuras irregulares.



Quadradas | As quadradas compreendem as letras baseadas numa construção a partir de um módulo quadrado. A partir deste elemento básico são feitas combinações diversas para a geração de todos os caracteres. Apresentam irregularidade no acabamento das formas, mas que, no entanto, não prejudica a uniformidade no desenho das letras, como ocorre com as amadoras. Apresentam um baixo nível de complexidade formal e uma maior incidência do uso quase exclusivo de caracteres em caixa alta.



Toscanas | As toscanas constituem uma das classes mais exuberantes dos letreiramentos populares. Apresentam como principais características visuais as serifas bifurcadas (denominadas toscanas), inclinação de seu eixo e decorações como sombras e ornamentos nas suas hastes verticais. Podem ser encontradas tanto na forma de caixas altas e baixas. Devido a seu desenho ser mais elaborado e complexo, observa-se que em sua grande maioria, são traçadas por letristas especialistas e por isso mantêm seu desenho uniforme, demonstrando ritmo e harmonia no traçado de suas hastes, curvas, serifas e espaços em brancos.



Cursivas | No universo da tipografia popular as cursivas se apresentam em grande diversidade. Esta classe manifesta características de traço e construção semelhantes às letras manuscritas, no entanto cada especialista pode conferir características particulares a cada estilo. Possuem eixo inclinado e se apresentam em caixa alta e baixa. Outra característica é a presença de ascendentes e/ou descendentes mais pronunciadas em algumas letras.



Gordas | Sua principal característica são as terminações arredondadas/curvas. Seus espaços internos geralmente são pequenos, o que lhes confere peso, muitas vezes extrabold. É freqüente o uso de sombras, como elemento de ênfase na hierarquia das informações. Apresentam-se tanto na forma de caixas altas como baixas, com eixo de construção horizontal e largura geralmente condensada. De acordo com cada peça gráfica apresentam

características inclinadas ou itálicas também com a finalidade de destacar informações.



Serifadas | Os letreiros populares serifados formaram um grande grupo unificado, já que a frequência com que foram encontradas não foi muito expressiva. Geralmente a forma das letras é reta com um eixo vertical uniforme. Sua decoração se resume ao uso de sombras e ornamentos. As serifas geralmente são triangulares e as letras em caixa alta.

Nota-se que aqueles letreiros que buscaram referências em fontes tipográficas, não se enquadrariam nas classes anteriores, visto que os mesmos obedecem às classificações tipográficas já consagradas como a Vox-Atypi.

Entretanto, a classificação inicial proposta não teve um caráter definitivo, pois ao expandir nosso universo de análise na fase seguinte estabelecemos novas correlações entre os atributos formais catalogados, gerando novas categorias ao final da pesquisa.

Etapas 3 | Pesquisa de campo sistematizada

Objetivo: Realizar um registro fotográfico sistematizado do universo de pesquisa no Recife.

Após o registro fotográfico de alguns artefatos do universo de análise e da construção da classificação tipográfica inicial para os letreiramentos populares, foi realizada uma nova pesquisa de campo, desta vez mais sistematizada, para uma nova coleta de letreiramentos populares contemplando ao mesmo tempo as classes definidas na fase anterior, bem como uma amostragem diversificada entre os vários bairros e zonas da cidade do Recife. Assim, foram definidos 4 'Roteiros Exploratórios' (Figura 52):

Roteiro 1 | Zona Norte · Casa Forte, Apipucos, Casa Amarela

Roteiro 2 | Centro · São José e Santa Rita

Roteiro 3 | Zona Norte · Água Fria, Cajueiro, Campo Grande

Roteiro 4 | Zona Sul · Ipsep, Boa Viagem, Pina

Ao final de cada pesquisa de campo em cada uma destas rotas, foram desenvolvidos relatórios de viagem registrando as primeiras impressões de cada percurso trilhado na busca de registros e informações sobre os letreiramentos populares da cidade do Recife. A estes relatórios atribuímos o nome 'Diários de Bordo', os quais podem ser lidos na íntegra no Anexo I desta dissertação.

Estes diários nos forneceram informações importantes sobre a atuação dos letristas em cada região da cidade permitindo mais adiante a construção de um cadastro de letristas, com seu nome, contato e referências, imprescindível para agendarmos as entrevistas com cada letrista (ver Anexo II).

Todo registro fotográfico desta etapa foi realizado em parceria com o designer e fotógrafo Damião Santana.



Figura 52. Roteiros explorados na pesquisa de campo sistematizada.

Etapa 4 | Seleção e Análise dos letreiros de acordo com Instrumento de Análise

Objetivo: Analisar os letreiramentos populares sob o ponto de vista tipográfico, observando seus aspectos intrínsecos e extrínsecos.

Fase de seleção final dos artefatos que formaram o universo de pesquisa e aplicação de ficha de análise para catalogação, bem como análise gráfica dos aspectos tipográficos intrínsecos e extrínsecos de cada artefato. Possíveis ajustes e acréscimos na classificação tipográfica para os letreiros populares desenvolvida anteriormente.

Após finalizadas as visitas aos 4 roteiros previstos, devido ao grande volume de imagens registradas, foi necessário efetuar uma nova seleção dos letreiros que utilizamos como base para análise (Figura 53). Assim selecionamos 20 artefatos em cada um dos roteiros, observando a sua diversidade tipográfica e originalidade, contemplando o trabalho do maior número de letristas identificados em cada área. Vale destacar, que evitamos catalogar aqueles letreiros que se caracterizam por reproduções de logotipos, já que os mesmos geralmente utilizam como base fontes tipográficas clássicas. Ao final da seleção, o nosso universo de análise foi composto por um total de 80 artefatos, que se desdobraram em 125 amostras de diferentes letreiramentos populares, visto que frequentemente, em uma mesma peça gráfica, nota-se o uso de mais de um estilo tipográfico.



Figura 53. Diversidade tipográfica dos letreiros dos roteiros 1, 2, 3 e 4. (Fotos: Damião Santana).

Construção da Ficha de Análise Tipográfica

Definida a amostra que serviu como referência para esta investigação, passamos para a etapa de catalogação dos artefatos bem como sua análise gráfica individual a partir de fichas de análise gráfica dos letreiros (Anexo III), explorando seus aspectos tipográficos intrínsecos e extrínsecos (Figuras 54 a 56).

Catalogação de dados | Para facilitar a posterior consulta de informações sobre os letreiramentos catalogados neste projeto para outros projetos de pesquisa similares, a primeira parte da ficha de análise registrou informações gerais sobre cada letreiramento, de acordo com o modelo de análise de Valadares (2007), inspirado no sistema de catalogação do Museu Nacional de Belas Artes, SIMBA/Donato.

Assim o item 'identificação' registra os seguintes dados: autor, gênero do artefato (mural, placa, cartaz, faixa, banner, vitrine, outro), localização, conteúdo, técnica (suporte, instrumento, veículo, uso de cores), informações sobre a captura (data, modo de captura, modo de cores, fotógrafo e nome do arquivo digital), dados sobre a catalogação (responsável, local e data). Além disso, foi definido um campo para registrar a própria imagem de cada artefato, e outro para as observações gerais percebidas em cada primeira impressão de observação.

Aspectos Formais · Elementos Intrínsecos | Para analisar os aspectos formais intrínsecos aos letreiramentos, consideramos os oito atributos formais utilizados por Dixon (2008) para descrição de tipos e suas variáveis⁷:

1. Construção [se contínua, descontínua, amorfa, modular, com referência a ferramenta; também foi observado o uso de conexões entre letras];
2. Forma do conjunto de caracteres [se derivada de uma malha construtiva de base retangular, quadrada, redonda, oval ou outros; e quanto a variação de estilo - romano, itálico ou misto];
3. Proporção [avaliada de acordo com a relação entre a altura-X e a altura das maiúsculas; e também quanto a largura das letras - condensada, normal, expandida ou outros];
4. Modulação [se presente ou não, e caso verificada, se é regular ou irregular; acentuada ou suave; e a inclinação de seu eixo - vertical, oblíquo, ou irregular];
5. Peso [extralight, light, regular, bold e extrabold];

⁷ As variáveis adotadas para cada atributo foram baseadas em parâmetros da tipografia clássica, bem como parâmetros específicos relacionados aos letreiramentos populares observados durante a construção da classificação tipográfica inicial na etapa 2.

- 6a. Serifas [se presentes ou não, e caso verificada, se abrupta ou suave; e seu estilo⁸ - curva, reta, quadrada, triangular ou toscana];
- 6b. Terminais [caracterização dos terminais das ascendentes e linha de base - retos, arredondados, irregulares ou outros; e dos terminais específicos [lágrima, bico, bola, outros];
- 7. Decoração [estilos de decoração incorporados ao desenho do letreiramento: sombras, contornos, textura, degradê, efeito 3D, letra espelhada, mistura de estilos, outros];
- 8. Caracteres Chave [campo disponível para desenho ou indicação dos caracteres chave mais relevantes de cada letreiramento].

Por fim também utilizamos a classificação tipográfica inicial, desenvolvida na Etapa 2, para identificar a família de cada letreiramento. A classe 'Amadoras' não foi considerada, pois todos os letreiramentos catalogados foram produzidos por letristas especialistas.

Aspectos Formais · Elementos Extrínsecos | Os aspectos extrínsecos aos letreiros populares foram observados de acordo com os aspectos abordados na ficha de análise desenvolvida por Aragão *et al* (2008) para estudar rótulos de aguardente, entre eles:

- 1. Uso da cor no letreiramento;
- 2. Alinhamento Horizontal utilizado no layout do artefato [à esquerda, à direita, centralizado, justificado ou irregular];
- 3. Disposição das letras na composição das informações [se horizontal, vertical ou diagonal; linear ou curvilínea; regular ou irregular];

Acrescentamos também o critério 'uso de maiúsculas e minúsculas'.

Por fim, observamos de forma geral, a presença de elementos esquemáticos e pictóricos para dar suporte ao texto na articulação da linguagem gráfica verbal.

As fichas de análise preenchidas podem ser observadas na íntegra no Anexo IV.

⁸ Os estilos de serifa adotados baseiam-se na classificação proposta por Rocha (2002). Foram feitos alguns ajustes e acréscimos de acordo com observações realizadas durante a construção da classificação tipográfica inicial na etapa 2.

[F I C H A D E A N Á L I S E]

Letreiramentos Populares

CÓDIGO Nº 2.5

1. Identificação

Autor *Não identificado*

Gênero ☐ Mural ☒ Placa ☐ Cartaz ☐ Faixa ☐ Banner ☐ Vitrine ☐ Outro

Localização *Praça Dom Vital [ambulante]*

Conteúdo *CONSERTAM-SE RELOGIOS | COLOCAM-SE PILHAS | PULSEIRAS E PINOS*

Técnica	Suporte	Instrumento	Veículo	Uso de Cores
	<i>Metal</i>	<i>Pincel</i>	<i>Tinta</i>	<i>3 cor</i>

Captura	Data	Modo captura
	<i>21.03.2009</i>	<i>Câmera CANON EOS Digital Rebel 350D</i>
	Arquivo Digital	Modo cores
	<i>Roteiro2_lets.jpg</i>	<i>RGB</i>
Catálogo	Responsável	Local
	<i>Fátima Finizola</i>	<i>Recife</i>
		Data
		<i>03.12.2009</i>



Observações Gerais

Placa fixada em barraca de ambulante; divulga serviços prestados.

Figura 54. Ficha de Análise · Identificação.

[FICHA DE ANÁLISE]

Letreiros Populares

2. Análise tipográfica | Aspectos Intrínsecos

CONSTRUÇÃO DO CONJUNTO DE CARACTERES	☒ Contínua	☐ Descontínua	☐ Amorfa	☐ Modular	☐ Referência à ferramenta
Conexões	☐ sim	☒ não	☐ outros _____		
FORMA DO CONJUNTO DE CARACTERES	☒ Retangular	☐ Quadrada	☐ Redonda	☐ Oval	☐ outros _____
Estilo	☒ Romano	☐ Itálico	☐ Misto	☐ outros _____	
PROPOÇÃO	Altura:x	☐ >60% da CA	☐ 60% da CA	☐ <60% da CA	☐ variada [Não podemos avaliar]
Largura	☒ Condensada	☐ Normal	☐ Expandida	☐ outros _____	
MODULAÇÃO	☐ Não possui	☒ Possui	☒ Eixo vertical	☐ Eixo oblíquo	
	☐ Irregular	☒ Regular	☐ Acentuada	☒ Suave	Notada apenas nos terminais
PESO	☐ Extralight	☐ Light	☐ Regular	☒ Bold	☐ Extrabold
SERIFA	☒ não	☐ sim	☐ Abrupta	☐ Suave	
	☐ curva	☐ reta	☐ quadrada	☐ triangular	☐ toscana
	☐ outros _____				
TERMINAIS	ascendentes	☐ retos	☐ arredondados	☐ irregulares	☒ outros Caligráficos
	linha de base	☐ retos	☐ arredondados	☐ irregulares	☒ outros Caligráficos
	específicos	☐ lágrima	☐ bico	☐ bola	☐ outros
DECORAÇÃO	☒ nenhuma	☐ sombras	☐ contornos	☐ textura	☐ degradê
	☐ mistura de estilos	☐ letra espelhada	☐ outros		
CARACTERES CHAVE					
OBSERVAÇÕES	Letra condensada com influências caligráficas; possui hastes praticamente da mesma espessura que tornam-se mais finas em alguns terminais.				
CLASSE	☐ Quadrada	☐ Toscana	☐ Cursiva	☐ Gorda	☐ Serifada
	☒ Outra Caligráfica				

Figura 55. Ficha de Análise · Análise Tipográfica dos Aspectos Intrínsecos.

[FICHA DE ANÁLISE]
Letreiros Populares

3. Análise tipográfica | Aspectos Extrínsecos

Cores *Branco / Vermelho*

Alinhamento horizontal ☐ Centralizado ☐ À esquerda ☐ À direita ☒ Justificado ☐ Irregular

Disposição das letras ☒ Horizontal ☐ Vertical ☐ Diagonal

☒ Linear ☐ Curvilínea

☒ Regular ☐ Irregular

Uso maiúsculas e minúsculas ☒ Predominância de Maiúsculas ☐ Predominância de Minúsculas ☐ Uso de Maiúsculas e Minúsculas

Observações *Nota-se o uso de conjunções (E) em tamanho reduzido.*

4. Outros elementos presentes na articulação da linguagem gráfica

Esquemáticos ☒ Nenhum ☐ Barras ☐ Fios ☐ Moldura ☐ Ornamentos

☐ Campos coloridos ☐ Outros

Pictóricos ☒ Nenhum ☐ Foto ☐ Ilustração

☐ realista ☐ sintética ☐ abstrata

Observações

Figura 56. Ficha de Análise · Análise Tipográfica dos Aspectos Extrínsecos.

Etapas 5 | Levantamento de cadastro de letristas e seleção para entrevista

Objetivo: Construção de um cadastro de letristas atuantes em Recife para consulta.

A etapa 5 dá início a segunda fase da metodologia que envolve a pesquisa de campo junto aos letristas populares de Pernambuco para verificar as influências, origens e processos criativos envolvidos no desenvolvimento dos letreiros populares do Recife.

Através do cadastro de letristas levantado durante as pesquisas de campo (ver Anexo VI), selecionamos para entrevista 04 letristas pernambucanos, procurando contemplar a variedade de gêneros de artefatos que estes produzem, tais como murais, cartazes, placas, etc. Desta forma escolhemos os seguintes letristas

Letrista 1 | Laércio · Especialidade: cartazes;

Letrista 2 | Ricardo · Especialidade: placas e murais;

Letrista 3 | Sílvia · Especialidade: murais;

Letrista 4 | Ely Natividade · Especialidade: vitrines.

Etapas 6 | Pesquisa de campo junto aos letristas [Entrevista semi-estruturada]

Objetivo: Entrevistar letristas populares para verificar influências, origens e processos criativos envolvidos na produção dos letreiramentos populares.

Para coletar informações com os letristas populares utilizamos o método de entrevista semi-estruturada, registrado através de gravação de áudio e vídeo, acompanhado do registro fotográfico do processo de produção de cada letrista.

O roteiro definido pela entrevista buscou registrar dados pessoais e histórico de cada letrista, bem como as etapas envolvidas no seu processo criativo, observando ferramentas, suportes e métodos (Anexo VII). Observe a seguir, os itens abordados na entrevista semi-estruturada.

Roteiro para entrevista semi-estruturada

Parte 1 · Identificação · Registro de nome, idade, grau de instrução, endereço atual, local nascimento, telefone para contato.

Parte 2 · Histórico Pessoal

Fale um pouco sobre como você começou a fazer letreiros.

Com quem ou como você aprendeu a fazer letreiros? Fez algum curso?

Qual o nome que o senhor dá para o seu ofício?
Quais são os estilos de letras que você desenha? (dar nomes aos estilos)
Onde aprendeu a fazer estes estilos?
Qual o tipo de letra que o senhor gosta mais de desenhar?
Onde você aprendeu a escrever?
Você aprendeu caligrafia na escola?
Acha que este aprendizado influenciou de alguma forma sua técnica atual?
Teste de Grafia | Solicitar ao letrista que escreva seu nome completo com sua letra manuscrita.

Parte 3 · Processo criativo

Verificar os modelos visuais que utiliza de base
Descrever o local de trabalho
Descrever as ferramentas de trabalho
Descrever os principais suportes
Verificar se há algum critério para a escolha de cores
Descrever passo-a-passo o processo da confecção de cada artefato
Verificar na prática os tipos de desenho de letras que produz

Etapas 7 | Transcrição e análise de dados

Objetivo: Sistematizar as informações coletadas através das entrevistas.

Ao término de todas as entrevistas o material coletado foi organizado da seguinte forma:

- a. Relatórios sobre a visita realizada a cada letrista a partir da gravação de áudio das entrevistas selecionando informações relevantes que respondem às questões propostas pelo roteiro;
- b. Elaboração de dois diagramas descritivos para cada letrista: o primeiro resume pontos relevantes do seu histórico pessoal; e o segundo apresenta as etapas do processo projetual de cada um deles, ferramentas e suportes utilizados.

Discussão de Resultados

Por fim, também apresentamos a discussão acerca dos resultados obtidos durante as duas fases principais da pesquisa, esboçando um panorama sobre os letreiramentos populares do Recife, a partir da construção da classificação tipográfica final para os letreiramentos populares do Recife.

Capítulo 5 | Análise e Discussão de Resultados

Fase 1 | Análise Tipográfica dos Letreiramentos Populares

5.1 Composição do Universo de Análise · Letreiramentos Populares

Após a definição das rotas a serem exploradas no Recife, de forma que fossem contempladas as várias zonas da cidade, iniciamos a pesquisa de campo dirigida. Finalizados os registros fotográficos de cada roteiro, foram selecionados 20 artefatos de cada área, priorizando a originalidade e diversidade tipográfica de cada um. Desta forma evitamos registrar letreiramentos comerciais que reproduzissem logotipos ou marcas, visto que neste caso específico, o trabalho dos letristas é focado na reprodução, cópia destas marcas, que geralmente foram desenvolvidas anteriormente por processos digitais através de designers ou profissionais de áreas afins.

Assim foram catalogados, através da ficha de análise, 20 artefatos de cada roteiro, perfazendo um total de 80 exemplares. Dentre estes, foram identificados estilos diferentes de letreiramentos que compunham uma mesma peça, fazendo-se necessário desmembrar a análise tipográfica de alguns destes artefatos. Assim, ao final da catalogação, fechamos nosso universo de análise com um total de 125 estilos de letreiramentos analisados, de acordo com a tabela a seguir (Figura 57):

Amostra Letreiramentos Populares

Roteiro	Quantidade
Roteiro 1	28 letreiramentos
Roteiro 2	34 letreiramentos
Roteiro 3	32 letreiramentos
Roteiro 4	31 letreiramentos
Total	125 letreiramentos

Figura 57. Amostra de letreiramentos coletados por cada roteiro.

Dentre os 80 artefatos analisados, registramos uma diversidade de gêneros e suportes, ilustrados nos gráficos a seguir (Figura 58 e 59):

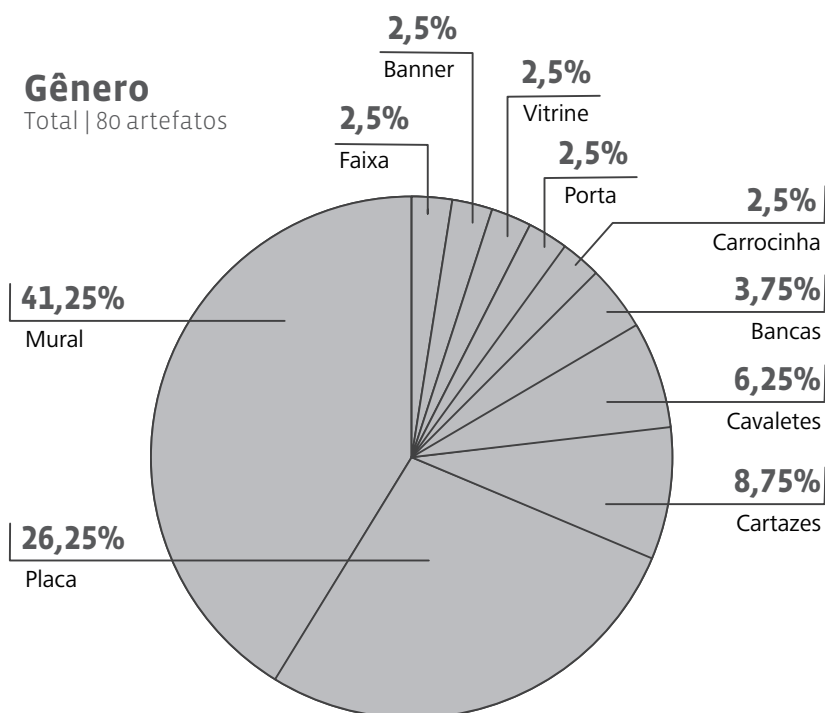


Figura 58. Diversidade de artefatos catalogados por gênero.

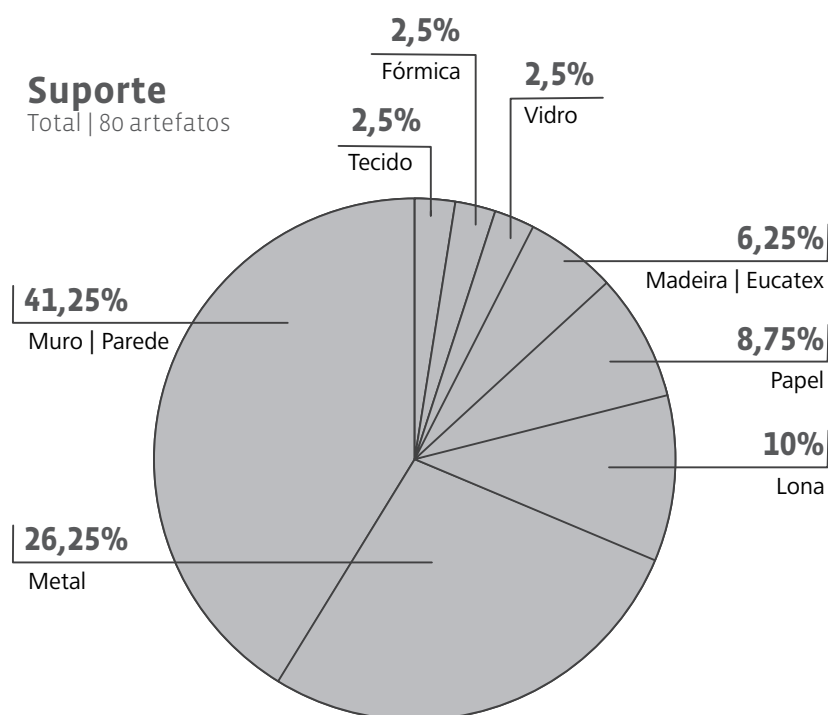


Figura 59. Diversidade de artefatos catalogados por suporte.

Assim podemos observar que grande parte do universo de pesquisa foi composto por murais publicitários e placas comerciais. Das categorias listadas na ficha de análise, notamos que foram encontrados poucos exemplares de banners, faixas e vitrines; e, por conseguinte, novas categorias que não foram listadas, despontaram durante as análises: os cavaletes, as bancas comerciais e carrocinhas de ambulantes.

Dentre os materiais de suporte catalogados, a grande preferência se deu pelo uso do muro ou bases de metal [encontradas nas placas, cavaletes e bancas]. Outros suportes também foram utilizados, porém em menor escala: tecido, lona, madeira, eucatex, vidro, etc.

É importante destacar que os resultados comentados acima, não são indicadores exatos da extinção ou não de um ou outro tipo de gênero ou suporte, apenas sugerem aquelas modalidades de artefatos que são encontradas mais facilmente na cidade do Recife. O fato de alguns percursos terem sido desenvolvidos a pé, ou de carro, em bairros mais comerciais ou residenciais também interferiu nos resultados.

5.2 Impressões Gerais sobre os Roteiros

Roteiro 1 | Zona Norte · Casa Forte, Apipucos, Casa Amarela

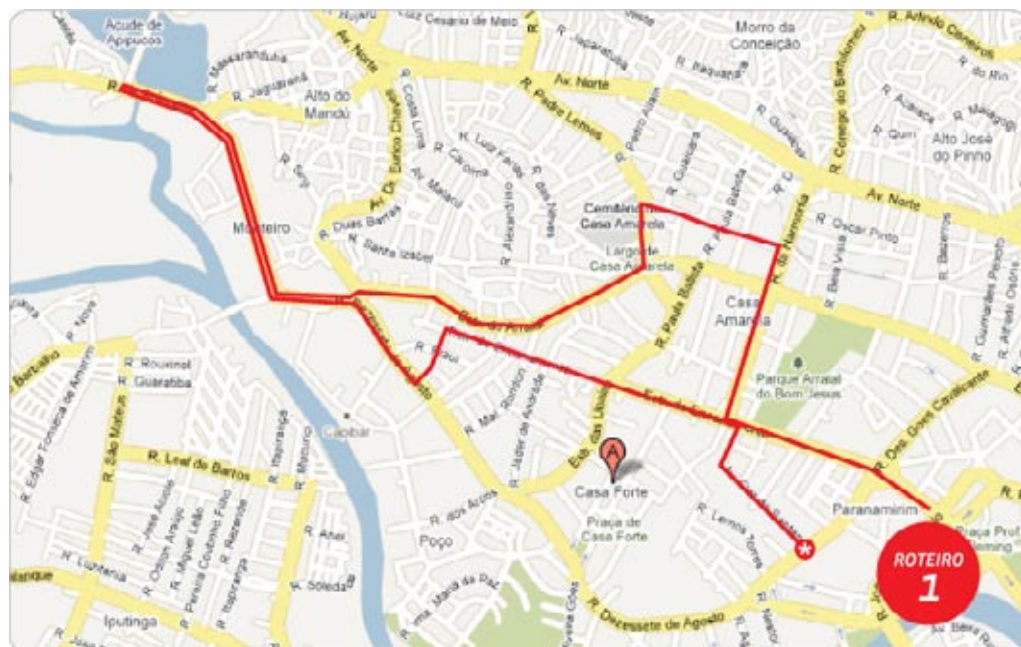


Figura 60. Percurso do Roteiro 1.

O primeiro roteiro de nossa pesquisa de campo abrangeu bairros nobres e populares da Zona Norte do Recife (Figura 56). Metade do roteiro foi realizada de carro, pelas vias principais destes bairros, e a outra metade foi realizada a pé, nas imediações da feira de Casa Amarela. Isso possibilitou registrarmos tanto artefatos de grande porte, como murais publicitários localizados em grandes avenidas, como também artefatos de pequeno porte, como placas, faixas e cartazes.

Nesta região, tanto na área mais nobre como nas áreas mais populares, notamos a presença de vários manuscritos e letreiramentos populares. Ao entrevistar informalmente comerciantes destes bairros registramos que os manuscritos em geral são desenvolvidos pelos próprios donos de estabelecimento ou parentes, enquanto que os letreiramentos mais elaborados são desenvolvidos por pintores profissionais.

Grande parte dos letreiramentos registrados, em especial os murais, estava assinada por seus pintores com o telefone para contato, o que possibilitou a construção posterior de um cadastro destes profissionais. Nesta região destacamos a atuação dos letristas Ribamar, Sílvia, Paulo, Rico Art e do cartazista Laércio.

Notamos que alguns murais publicitários e identificações de fachadas de estabelecimentos comerciais se caracterizavam como cópias de logotipos ou de estilos tipográficos consagrados; no entanto também registramos uma quantidade significativa de letreiramentos com estilos originais peculiares a cada letrista, artefatos estes, geralmente desenvolvidos para comerciantes de pequeno porte ou ambulantes. Neste último grupo, destacamos uma influência muito forte de técnicas caligráficas, onde, por exemplo, percebemos algumas semelhanças entre alguns letreiramentos e elementos do estilo gótico. Também nos chamou a atenção a recorrência do estilo de letreiramento caligráfico com terminais e remates arredondados (Figura 61).



Figura 61. Letreiramentos populares com referências caligráficas · Roteiro 1. (Fotos: Damião Santana).

O segundo roteiro realizado se deteve a dois bairros comerciais populares do Centro do Recife, São José e Santa Rita (Figura 63). Grande parte deste roteiro foi realizado a pé, o que direcionou os registros fotográficos para as placas e bancas de ambulantes e comerciantes informais, como amoladores, relojoeiros, gravadores, etc.

A primeira vista tivemos uma dificuldade inicial de encontrar exemplares do nosso objeto de estudo, pois a grande maioria dos estabelecimentos comerciais adotou recursos como a impressão digital e recorte vinílico para compor suas fachadas. Mais adiante, nas proximidades do Mercado de São José, foi onde realmente pudemos encontrar a maioria dos artefatos registrados, que apesar de se restringirem basicamente ao gênero 'placa', apresentaram uma interessante diversidade de suportes, como metal, madeira, Eucatex, fórmica, entre outros.

Ao contrário dos murais do percurso anterior, os artefatos registrados no Roteiro 2 raramente apresentaram a assinatura e telefone para contato de seus autores, talvez devido ao seu porte menor. Os poucos contatos de letristas levantados nesta região partiram de entrevistas informais com os comerciantes locais.

Novamente, assim como observado no primeiro roteiro, também nos deparamos com inúmeros manuscritos populares desenvolvidos pelos próprios donos de estabelecimentos. Vale destacar que estas peças com menor aporte técnico foram descartadas do nosso universo de análise.

Quanto às primeiras impressões tipográficas, percebemos novamente uma forte presença de letreiramentos que nos remetem a elementos de estilos caligráficos. Registramos inúmeras placas com letras mais condensadas, nos fazem recordar as Rústicas; outras com hastes fraturadas nos remetem novamente às góticas; e finalmente alguns estilos mais decorados que se utilizavam de serifas toscanas (Figura 64). Por fim, registramos também alguns cartazes promocionais no interior de algumas lojas confeccionados pelo letrista/cartazista Aurélio.



Figura 64. Letreiramentos populares com referências caligráficas · Roteiro 2. (Fotos: Damião Santana).

Roteiro 3 | Zona Norte · Água Fria, Cajueiro, Campo Grande



Figura 65. Percurso do Roteiro 3.

O Roteiro 3 explorou três bairros populares da Zona Norte do Recife que ficam no entorno da Avenida Beberibe: Água Fria, Cajueiro, e Campo Grande (Figura 65). Devido ao percurso ser extenso, toda a rota foi realizada através de veículo, o que resultou numa amostra maior de murais e fachadas.

Dentre os roteiros visitados até então, este apresentou uma das mais altas incidências de letreiramentos e manuscritos populares em diversos estabelecimentos comerciais. Observamos que, por se tratarem de bairros mais populares residenciais com áreas de comércio local, os letristas encontraram ali, um terreno ideal para prestar serviços. Curioso foi observar que apesar da profusão de letreiramentos, grande parte destes artefatos não apresentava a identificação de autoria e telefone para contato. Identificamos apenas o contato dos letristas Ralph [atuante na Avenida Beberibe] e de M. Marinho [atuante na Avenida Luis Correia de Brito].

Os pequenos estabelecimentos comerciais encontrados nesta região foram em sua grande maioria sinalizados por letristas populares. É interessante notar que, talvez por prestar serviços a empresas menores, nota-se nos letristas desta região uma maior liberdade autoral sobre as tipografias utilizadas, ao compararmos com os inúmeros murais encontrados no roteiro 1, muitas vezes desenvolvidos a partir de cópias de layouts previamente impressos.

Observamos a preferência pelo uso de tipografias sem serifa com terminais arredondados, que podem ser incluídas na classe das gordas. Também encontramos novamente letreiramentos com influências caligráficas e notamos, no geral, uma pequena incidência de letras serifadas nesta área (Figura 66).



Figura 66. Letreiramentos populares da classe das gordas · Roteiro 3. (Fotos: Damião Santana).

É interessante destacar que, tendo em vista as novas leis de regulamentação dos estabelecimentos comerciais da cidade do Recife, encontramos várias fachadas encobertas ou parcialmente destruídas, inclusive notamos uma certa desconfiança por parte dos lojistas com nossa equipe de pesquisa que nos confundiam com fiscais da prefeitura.

Roteiro 4 | Zona Sul · Ipsep, Boa Viagem, Pina



Figura 67. Percurso do Roteiro 4.

O último roteiro percorrido contemplou bairros da Zona Sul do Recife, incluindo áreas mais populares - como o bairro do Ipsep e o entorno da Avenida Recife -, bem como áreas mais nobres – localizadas no bairro de Boa Viagem (Figura 67).

Particularmente na Avenida Recife, notamos a presença muito forte de painéis murais comerciais em quase toda a extensão da via. Apesar da visita ao roteiro ser realizada em um dia de domingo e alguns estabelecimentos comerciais estarem fechados, também registramos alguns letreiramentos em fachadas de lojas e de pequenos estabelecimentos comerciais, como bares, cabeleireiros e oficinas (Figura 68).



Figura 68. Exemplos de letreiramentos populares registrados no Roteiro 4. (Fotos: Damião Santana).

Observamos, novamente, que nem sempre os murais de propaganda apresentam estilos de letreiramento originais, pois muitos deles reproduzem marcas de empresas, provavelmente desenvolvidas anteriormente por algum designer ou profissional similar, que terminam por definir o estilo tipográfico do layout.

Na segunda parte do roteiro, focada nas imediações do bairro de Boa Viagem, observamos a presença de alguns murais, no entanto percebemos que ao nos dirigirmos para as áreas mais nobres, através das 3 avenidas principais deste bairro – Av. Conselheiro Aguiar, Av. Domingos Ferreira e Av. Boa Viagem – houve uma queda drástica no uso de placas, fachadas e murais desenvolvidos manualmente por letristas populares. Até mesmo os murais, tão populares no Recife, se restringiram apenas ao trecho destas vias nas imediações do bairro do Pina. Entre todos os roteiros, até então visitados, este trecho foi o que apresentou a menor incidência no uso de letreiramentos populares. No entanto, não foi descartada a possibilidade de existirem mais letreiramentos em ruas menores e nas proximidades de comunidades mais populares que existem na mesma região, que não foram visitadas.

Ao final do percurso registramos apenas pouco mais de 5 letreiramentos em Boa Viagem, o que aponta novamente para o fenômeno de sua extinção em áreas mais nobres da cidade e resistência em locais mais populares.

Do ponto de vista tipográfico, notamos na Zona Sul, o uso de estilos com influências caligráficas, porém de preferência, sem serifas e com terminais retos ou levemente arredondados. Também registramos alguns exemplares de letreiramentos em estilo cursivo. Foram identificados, na região, mais alguns pintores letristas para o nosso cadastro através de sua assinatura presente nos murais, dentre estes, Léo, Zé Pequeno e Art Braow.

Todos os Diários de Bordo referente a cada um destes roteiros podem ser consultados na íntegra no Anexo I.

5.3 Análise Tipográfica . Aspectos Intrínsecos

Como todos os letreiramentos populares são desenvolvidos a partir de traçados manuais, apresentam no geral certo grau de irregularidade em alguns atributos formais, às vezes difícil de classificar. Há geralmente uma grande mistura de vários estilos de letras em um mesmo artefato, e mesmo identificando dois ou três padrões tipográficos nestas peças, estes apresentam pequenas variações de contraste, peso, largura e até mesmo algumas variações no estilo de seus terminais e serifas. Portanto, durante a catalogação, foi considerada a variação 'predominante' de cada um dos atributos formais analisados.

Quanto ao critério forma de representação da linguagem verbal, observado anteriormente durante a elaboração de nossa classificação tipográfica inicial para os letreiramentos, pudemos observar na prática os caminhos utilizados como base para a construção dos letreiramentos: derivados de referências tipográficas, referências caligráficas ou desenvolvidos a partir do desenho.

Entre as fontes tipográficas referenciadas com mais frequência no trabalho dos letristas do Recife estão as fontes sem serifa geométricas - a exemplo da Switzerland e Futura; fontes sem serifa monolineares com terminais arredondados - a exemplo da Arial Rounded; e algumas fontes serifadas, preferencialmente de serifa quadrada ou curva - como a Serifa e a Century (Figura 69).

Construção dos Caracteres · Derivada de fontes tipográficas

Figura 69. Letreiramentos com referência a fontes tipográficas.

Ao compararmos os letreiramentos com estilos caligráficos históricos abordados no capítulo 2, notamos também, de forma geral, similaridades com as características formais mais marcantes de alguns destes estilos ou, especificamente, com algumas formas caligráficas isoladas (Figura 70 e 71):

Construção dos Caracteres · Derivada de Estilos Caligráficos

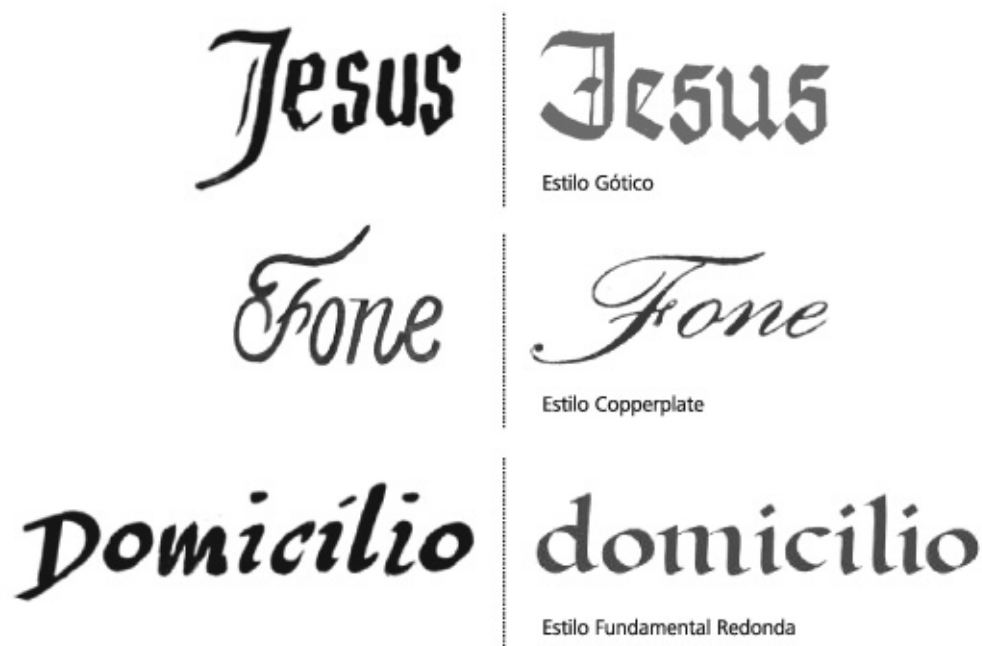


Figura 70. Letreiramentos com referência a estilos caligráficos.

Construção dos Caracteres · Derivada de Formas Caligráficas

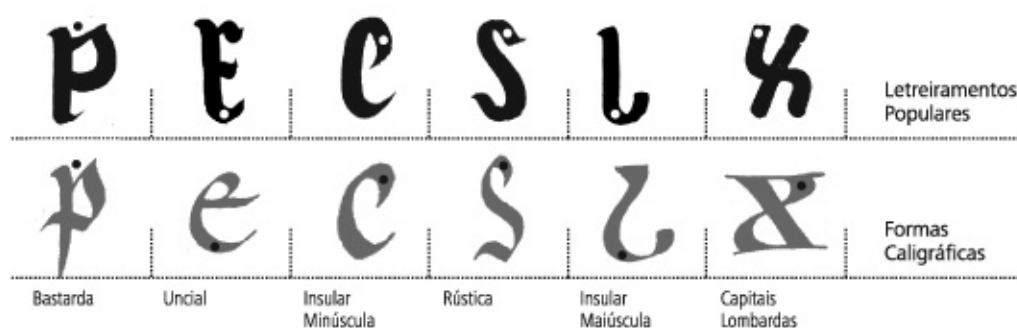


Figura 71. Letreiramentos com referência a formas caligráficas.

Por fim ainda registramos aqueles letreiramentos populares que são desenvolvidos a partir do desenho livre (Figura 72).



Figura 72. Letreiramentos derivados de desenhos.

Quanto à construção do conjunto de caracteres

A grande maioria dos letreiramentos analisados apresentou a construção de seus caracteres de forma contínua, ou seja, sem interrupções e quebras bruscas ao longo de suas hastes ou intervalos nas junções entre elas. Catalogamos apenas algumas poucas exceções, a exemplo de alguns letreiramentos da classe Quadrada ou de outros baseados no estilo caligráfico Gótico. Também notamos, de forma isolada, a presença de um ou outro caractere com construção descontínua (Figura 73).



Figura 73. Letreiramentos com construção contínua e descontínua.

Um dos aspectos mais marcantes, porém, foi o fato de percebermos em 43,2% dos artefatos referências claras à ferramenta de trabalho utilizada para desenvolver os letreiramentos. Numa primeira instância, de forma natural, através de pinceladas que imprimem estilos mais caligráficos, com perceptível contraste entre as hastes e terminais ou remates característicos do uso do pincel; ou de forma planejada pelo letrista, através da decoração de algumas hastes com marcas de pincel ou do uso de hastes cruzadas, que deixam transparecer o movimento de construção de cada letra (Figura 74).

Referência à ferramenta

Figura 74. Construção com referência à ferramenta de trabalho.

Quanto ao uso de conexões entre as letras, percebemos que há uma forte tendência ao uso exclusivo de letras maiúsculas em quase todos os letreiramentos, o que resultou em um número muito pequeno de registros de artefatos em estilo mais cursivo que se utilizam de conexões – apenas 8,8% do total analisado (Figura 75).

Uso de Conexões

Figura 75. Uso de conexões entre as letras.

Quanto à forma do conjunto de caracteres

Quase 100% dos letreiramentos catalogados utilizaram como base uma malha construtiva em formato retangular, onde geralmente a altura total do corpo de cada letra é maior que sua largura. Poucas exceções se aproximaram de malhas com formato mais quadrado, e algumas fizeram referência a base hexagonal do estilo Gótico (Figura 76).

Forma · malha construtiva

Figura 76. Forma definida através de diferentes malhas construtivas.

Entre os letreiramentos de base retangular, podemos diferenciar aqueles que utilizam a malha de forma invisível apenas como linhas-guia para orientar a proporção das letras, e aqueles que tornam a malha retangular claramente perceptível, e se encaixam na classe das 'Quadradas', de acordo com nossa classificação preliminar definida anteriormente.

Quanto ao estilo adotado pelos letristas notamos um uso balanceado de letras em Romano [52,8%] e em Itálico [38,4%], e ainda a incidência de peças mistas que usam mais de um estilo na construção de uma mesma palavra - talvez por imperícia do próprio pintor -, ou alternam numa mesma peça textos em Itálico e em Romano (Figura 77).



Figura 77. Estilo Romano, Itálico e Misto nos letreiramentos populares.

Quanto à proporção

A proporção de cada letreiramento foi avaliada de acordo com suas proporções verticais - focadas na Altura-x -, e proporções horizontais que definem a largura de cada caractere.

Novamente devido a preferência ao uso exclusivo de letras maiúsculas, ou em casos mais raros, apenas de minúsculas, não conseguimos avaliar a Altura-x em 76,8% dos artefatos catalogados. Dentre o restante dos letreiramentos que puderam ser avaliados notamos que 82,73% apresentaram a Altura-x maior que 60% da altura das Maiúsculas.

Quanto à largura observou-se uma preferência pelo uso de letras na largura condensada [51,1%] ou Normal [44,6%]. Ainda foram registrados alguns poucos artefatos com letreiramentos em largura expandida ou super expandida (Figura 78).

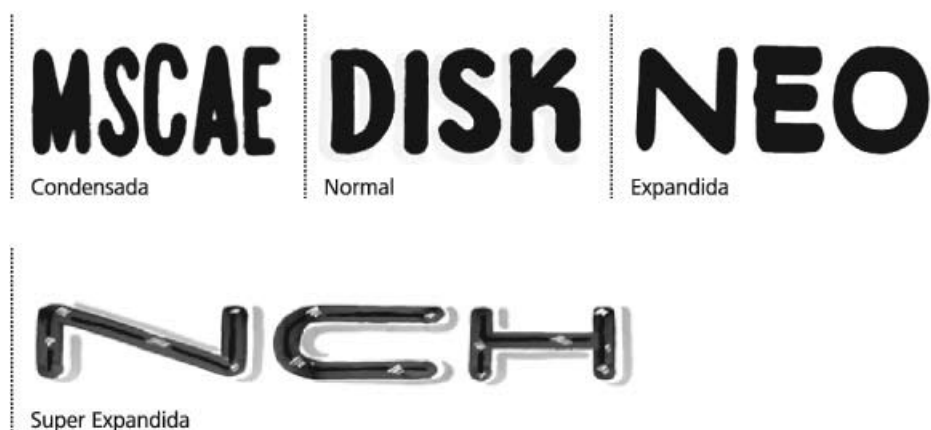
Proporção · Largura

Figura 78. Largura condensada, normal, expandida e super expandida.

Quanto à modulação

A avaliação do atributo formal ‘Modulação’ foi um dos itens mais difíceis de ser registrado devido à grande irregularidade com que se apresentou na maioria dos letramentos. É comum os letristas variarem o estilo da modulação ao longo de uma mesma palavra – talvez por não possuírem uma consciência plena do seu uso - não havendo uma consistência e uniformidade na aplicação deste recurso no desenho de todos os caracteres (Figura 79).

Modulação das Hastes

Figura 79. Letreiramentos com ausência de presença de modulação.
Exemplo de modulação regular e irregular.

Dentre todos os letreiramentos analisados, 66,4% apresentou modulação nas hastes das letras usando preferencialmente o eixo oblíquo [36,8%] ou vertical [20%]. No restante dos letreiramentos modulados não foi possível identificar claramente o eixo pois os mesmos o utilizaram de forma irregular, com inclinações e padrões de uso do contraste entre as hastes diversificado, ou apresentaram variação de espessura, mais expressiva, apenas nos terminais. Levando em consideração o aspecto geral de cada palavra, 60,2% dos letreiramentos apresentaram o emprego da modulação de forma irregular e descontínua.

No universo analisado observa-se ainda a preferência por uma modulação suave [82,9%] do que abrupta [9,6%]. Ainda encontramos casos em que há emprego de contraste misto, ora suave, ora abrupto, e também alguns letreiramentos que possuem as hastes praticamente monolineares, com variação de modulação mais perceptível apenas nos terminais e remates (Figura 80).

Modulação das Hastes



Figura 80. Modulação suave, acentuada e mais perceptível nos terminais.

Quanto ao peso

Notamos uma preferência pelo uso de tipos com peso Bold [58,5%], provavelmente devido ao caráter comercial de todas as peças avaliadas, que devem chamar a atenção, mesmo estando posicionadas a uma longa distância de seu público. A escolha de pincéis, geralmente de espessura mais grossa, também aponta para esse resultado. A análise do restante dos letreiramentos apontou para os seguintes resultados: uso do peso Regular [31,1%]; uso do peso Extrabold [6,7%]; e uso do peso Light [3,7%] (Figura 81).

Peso



Figura 81. Peso light, normal, bold e extrabold.

Quanto às serifas, terminais e remates

O uso de serifas entre os estilos de letreiramento adotados pelos pintores foi bastante reduzido, se restringindo apenas a 12% do universo analisado – o que correspondeu apenas a 15 exemplares (Figura 82). Mesmo aqueles pintores que se basearam em estilos tipográficos clássicos, geralmente optaram pela reprodução de padrões de fontes da classe das grotescas.



Figura 82. Letreiramentos sem serifa e com serifa - suaves ou abruptas.

Dentre a pequena amostra de letreiramentos serifados, observa-se a preferência pelo uso de serifas de junção suave com as hastes [73,3%], do que abrupta [26,7%]. Apenas pouco mais da metade destes estilos serifados catalogados se identificou com alguns estilos clássicos de serifas: 3 artefatos apresentaram serifas quadradas, 3 apresentaram serifas toscanas, apenas 1 apresentou serifa curva, e outro serifa triangular. Foi necessário incorporarmos mais dois estilos de serifa típicos dos letreiramentos encontrados no Recife: as 'serifas arredondadas' e as 'proto-serifas' (Figura 83).

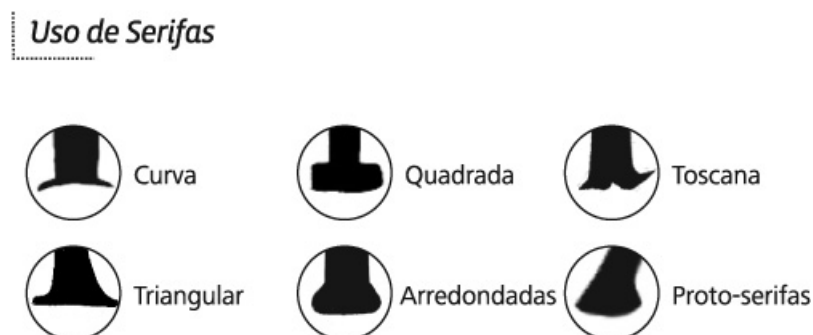


Figura 83. Estilos de serifas dos Letreiramentos Populares.

As 'serifas arredondadas' são similares às triangulares, porém são mais espessas e seus remates são redondos e não pontudos. Já as 'proto-serifas', como o próprio termo utilizado para descrevê-las aponta, se referem a terminais que sugerem a formação de serifas, porém de forma incompleta ou irregular, as vezes se pronunciando apenas para um dos lados da base das hastes e apresentando, de forma geral, um aspecto arredondado. Estas duas últimas classes criadas foram representadas por 7 artefatos catalogados.

Ao observarmos os remates e terminais de cada letreiramento, registramos que há uma discreta preferência pelo uso de remates retos, tanto na finalização das ascendentes [37,5%] como da linha de base [36,9%]. Logo em seguida optou-se pelo uso de remates arredondados – 31,9% nas ascendentes e na linha de base. O uso de terminais irregulares representou 16,7% das ascendentes e 16,3% da linha de base. Por fim, ainda incorporamos uma nova modalidade de terminais denominada 'caligráficos', típicos dos letreiramentos baseados em estilos caligráficos que deixam transparecer os movimentos do pincel. Esta categoria englobou 11,8% dos terminais das ascendentes e 12,1% da linha de base (Figura 84).

Terminais e Remates · Superiores e Linha de Base



Figura 84. Estilos de terminais mais comuns nos Letreiramentos Populares.

Quanto aos terminais específicos peculiares ao desenho de algumas letras, percebemos que alguns terminais clássicos da tipografia utilizados como base para a construção da nossa ficha de análise – lágrima, bico e bola - não possuíam quase nenhuma representatividade nos letreiramentos populares. De todo o total, apenas 4 artefatos apresentaram uso destes estilos. Desta forma, incorporamos nas fichas um campo para desenhar os novos terminais específicos encontrados, que nos permitiu montar o esquema abaixo com alguns destes exemplos mais significativos e curiosos (Figura 85):

Terminais e Remates · Específicos / Clássicos**Terminais e Remates · Específicos / Outros**

Figura 85. Terminais e remates específicos.

Quanto à decoração

Quase a metade dos letreiramentos analisados [42,4%] empregou algum efeito decorativo no desenho de seus caracteres, o que nos permitiu catalogar uma grande variedade, incluindo também novas modalidades além daquelas propostas na ficha.

Assim entre os efeitos mais utilizados pelos letristas estão: as sombras [56,5%], os contornos [12,9%] e efeitos 3D [9,7%]. Porém, também foram registrados outros casos peculiares [19,4%], que empregaram letras bicolores, hastes com decoração externa ou interna, perspectivas, hastes duplas e swashes. Veja quadro ilustrativo a seguir (Figura 86):



Figura 86. Recursos decorativos dos letreiramentos populares.

Caracteres-Chave

Para observar os caracteres-chave de cada letreiramento selecionamos uma amostra diversificada de caracteres com diferentes elementos da anatomia tipográfica - tais como hastes verticais e diagonais, barras, bojos e arcos -, em um campo específico de cada ficha de análise.

Devido a forte tendência caligráfica presente em todo universo analisado, de forma geral cada letreiramento apresentou um caráter muitas vezes único e cheio de peculiaridades, definido pelo traço de cada pintor. Ao contrário das fontes tipográficas em que apenas um caractere-chave pode fazer a distinção entre uma fonte e outra, nos letreiramentos quase todos os caracteres apresentam características únicas.

Finalizada a análise particular de cada letreiramento montamos 4 painéis ilustrados reunindo apenas as imagens dos caracteres-chave selecionados em cada roteiro, com a finalidade de observar as semelhanças e caracteres recorrentes em mais de um estilo.

A partir de uma observação global do conjunto de letreiramentos, a princípio identificamos a presença de algumas formas variantes de algumas letras do alfabeto romano, típicas dos letreiramentos do Recife. Entre elas estão (Figura 87): a letra 'A' sem o ápice superior; a letra 'E' com a haste horizontal da linha de base substituída por um arco; a letra 'C' com arco superior 'quebrado'; e a letra 'X' com uma das hastes diagonais substituídas por uma curva sinuosa.

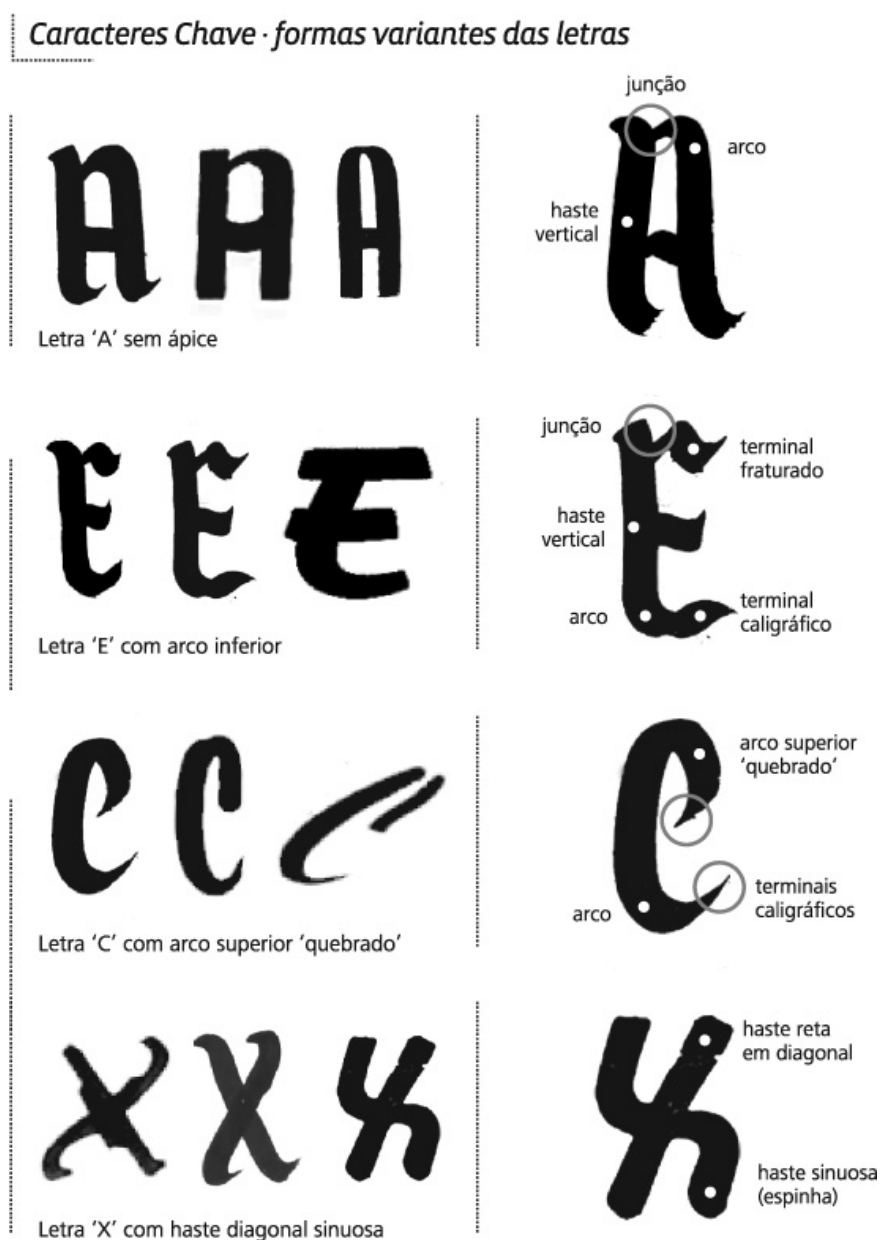


Figura 87. Caracteres-chave | Formas variantes das Letras.

Em seguida notamos algumas peculiaridades estruturais percebidas em mais de um letreiramento, detalhadas no quadro abaixo (Figura 88):

Caracteres Chave · outros casos



Figura 88. Caracteres-chave | Formas peculiares aos letreiramentos populares.

5.4 Análise Tipográfica . Aspectos Extrínsecos

Quanto ao uso da cor

Ao observar a aplicação cromática nos artefatos analisados, consideramos, a princípio, apenas a quantidade de cores escolhidas na pintura específica de cada letreiramento, descartando a cor de fundo do suporte. Assim, dentre os artefatos analisados observamos uma tendência ao uso restrito de cores por cada peça: 40% deles optou pelo uso de 2 cores; 23,25% pelo uso de apenas de 1 cor; 20% pelo uso de 3 cores; 10% pelo uso de 4 cores; e 6,25% pelo uso de mais de 5 cores, incluindo degradês (Figura 89).



Figura 89. Preferência no uso de cores: 1 cor, 2 cores, 3 cores, 4 cores
(Fotos: Damião Santana).

Entre as cores⁹ escolhidas, houve uma preferência pelas cores primárias e algumas secundárias, entre elas, o vermelho, o amarelo, o azul, o verde, o branco e o preto. Posteriormente, ao observar as combinações entre figura fundo mais utilizadas pelos pintores, elaboramos o esquema a seguir (Figura 90):

⁹ Para esta análise, foram consideradas as cores pigmento opaco, devido a técnica de pintura utilizada pelos letristas na elaboração de seus artefatos.

Uso de Cor · figura/fundo

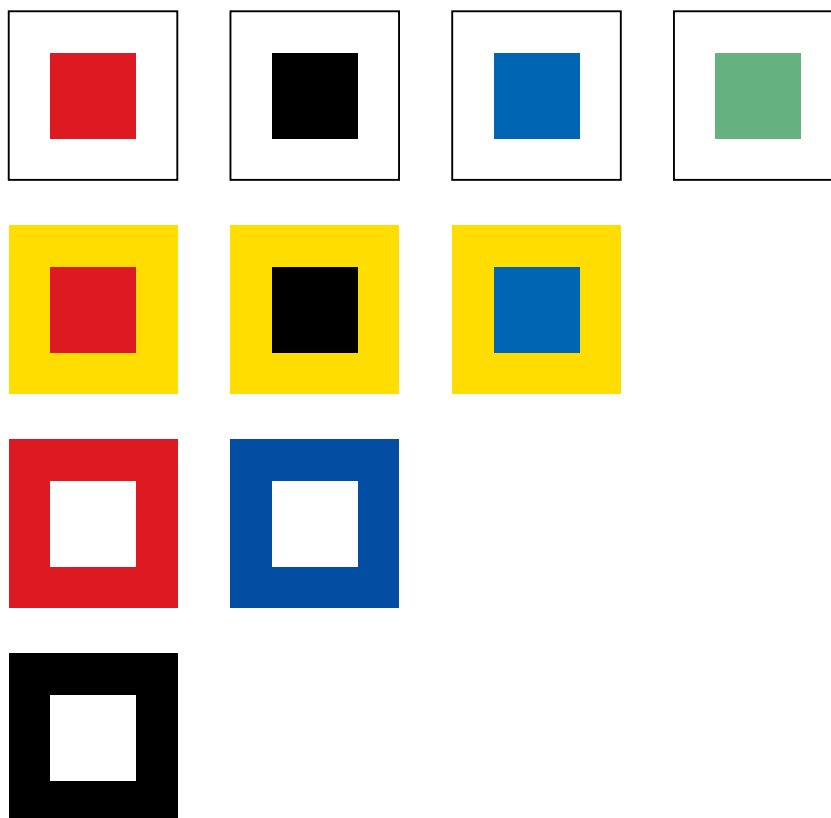


Figura 90. Combinação de cores figura/fundo.

Quanto ao alinhamento e disposição das letras

De forma geral, o uso do alinhamento no layout de cada artefato é, em muitos casos, irregular, desvinculado de um eixo visual marcante, ou mescla mais de um estilo de alinhamento ao mesmo tempo. Desta forma, durante o preenchimento deste item da ficha de análise consideramos múltiplas escolhas tanto para o item alinhamento como para o item disposição das letras.

Assim notamos uma preferência pelo alinhamento centralizado [44,5%], e em seguida pelo justificado [15,8%], à esquerda [13,9%] e à direita [1%]; 24,8% dos artefatos apresentaram alinhamento totalmente irregular (Figura 91).



Figura 91. Letreiramentos com alinhamento centralizado, justificado, à esquerda e irregular. (Fotos: Damião Santana).

Quanto à disposição das letras destacamos a preferência pelo posicionamento horizontal [72,2%] e em diagonal [26,5%]; a partir de uma linha de base linear [80,1%] ou curvilínea [19,1%]. Apesar da tendência geral a irregularidade do alinhamento de cada layout, no item disposição das letras, todos os letreiramentos apresentaram uma disposição regular respeitando a sua linha de base (Figura 92).

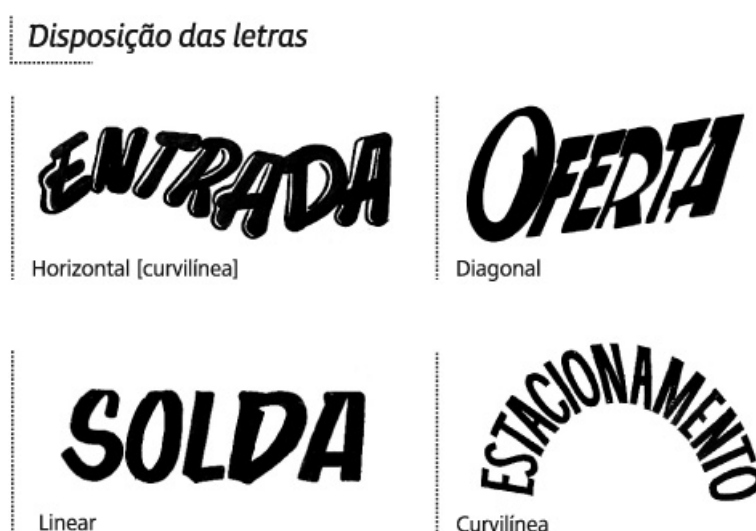


Figura 92. Formas de disposição das letras nos letreiramentos populares

Por fim, é importante destacar que o espaço disponível no suporte de cada artefato também orienta a disposição do texto em cada um deles.

Quanto ao uso de maiúsculas e minúsculas

Observamos uma preferência geral pelo uso de texto em maiúsculas em quase todos os letreiramentos analisados. As maiúsculas foram utilizadas com exclusividade em algumas placas, e em outras combinadas com palavras em maiúsculas e minúsculas, só em minúsculas ou em versal/versaleta. Não foi registrado o uso de maiúsculas e minúsculas alternadas em uma mesma palavra, porém notamos a utilização de algumas formas de letras maiúsculas semelhantes às formas minúsculas (ou cursivas) das mesmas, a exemplo do 'u', 'i' e do 'k' (Figura 93).

CAUTERIZAÇÃO

Figura 93. Palavra utilizando formas tradicionalmente minúsculas ['u' e 'i'] para representar maiúsculas.

Assim, dentre os 80 artefatos analisados, 79 utilizaram palavras em maiúsculas, 21 em maiúsculas e minúsculas, 3 em versal/versaleta, e 2 em minúsculas. Do total analisado 75% usou letras maiúsculas com exclusividade.

Por fim, notamos convenções gráficas recorrentes na formatação de algumas informações. Por exemplo, observamos que alguns letreiramentos desenvolvidos em letras maiúsculas, utilizam letras em minúscula ou em corpo reduzido apenas para representar preposições ou conjunções de texto como 'e', 'ou', 'em', 'DO', 'C', etc. Na formatação de valores promocionais, também é recorrente o uso da informação 'centavos' em corpo reduzido e as vezes sublinhado. Indicações de preço como 'A PARTIR', 'À VISTA' geralmente também antecedem o valor em tamanho reduzido (Figura 94).



Figura 94. Convenções gráficas recorrentes nos letreiramentos populares

5.5 Análise dos elementos esquemáticos e pictóricos

Quanto ao uso de elementos esquemáticos

Notamos o uso de elementos esquemáticos para organizar, destacar ou decorar o texto em 75% dos artefatos analisados. Além dos elementos listados na ficha de análise – molduras, fios, barras, ornamentos e campos coloridos – foram catalogados novos elementos: setas, balões, asteriscos, pontos, ondas, sublinhado, splashes, entre outros. Veja quadro abaixo (Figura 95):

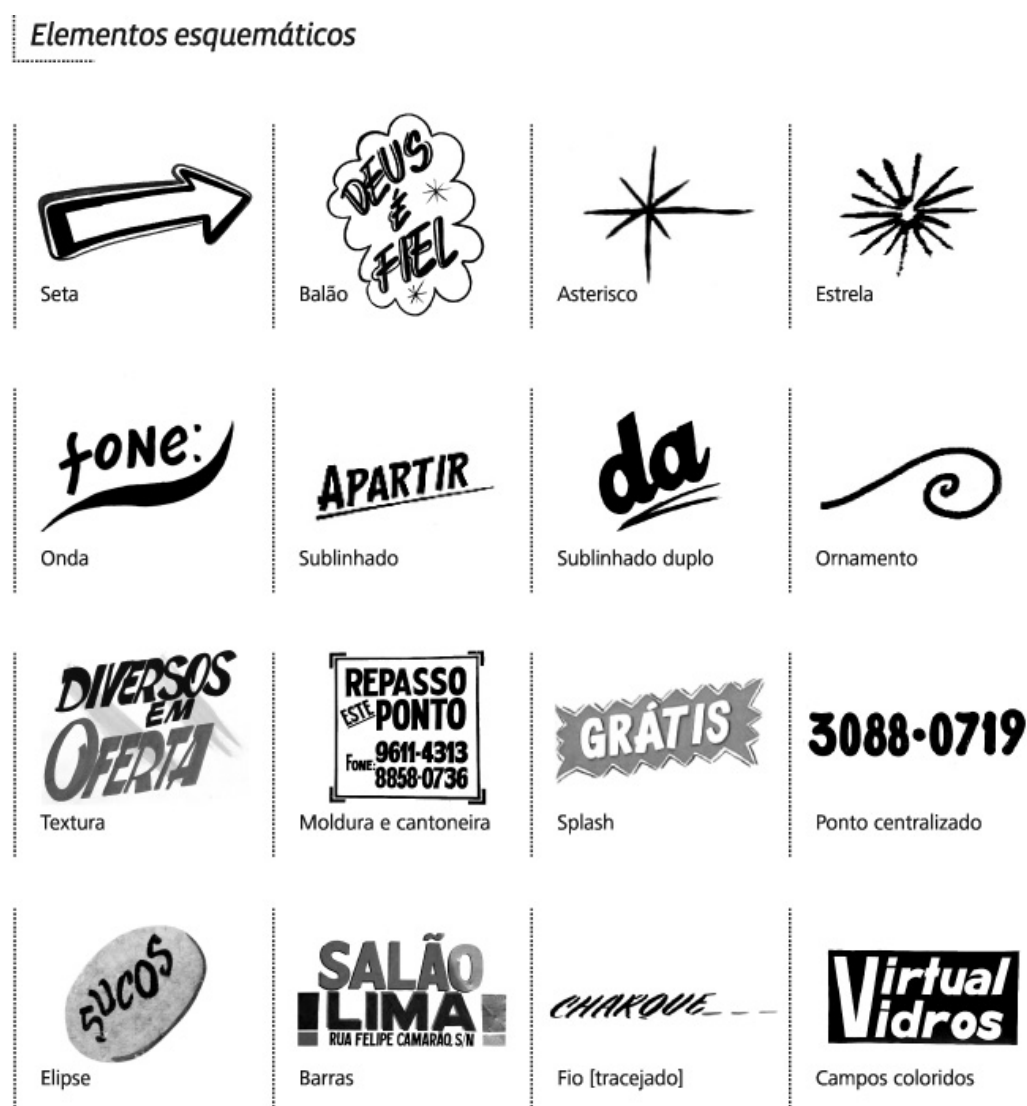


Figura 95. Elementos esquemáticos encontrados nos letreiramentos do Recife.

Quanto ao uso de elementos pictóricos

Entre os artefatos catalogados também percebemos o uso de elementos pictóricos ilustrativos, geralmente para reforçar as informações de texto, no entanto seu uso se deu de forma mais restrita do que os elementos esquemáticos. Apenas 26% dos 80 artefatos utilizaram figuras em seu layout. Dentre estes, a grande maioria [76%] optou pelo uso de ilustrações sintéticas como ícones e pictogramas (Figura 96); o restante [24%] apresentou ilustrações realistas, abstratas ou logotipos (Figura 97).



Figura 96. Elementos pictóricos · ilustrações sintéticas.



Figura 97. Elementos pictóricos · ilustração realista, abstrata e logotipo.

Por fim, quanto a validação da classificação tipográfica inicial, apenas 45,6% dos letreiramentos se enquadraram nas 6 classes definidas anteriormente: 4% na classe das Quadradas; 2,4% na classe das Toscanas; 8,8% na classe das Cursivas; 21,6% na classe das Gordas; e 8,8% na classe das Serifadas; não foram catalogados letreiramentos da classe das Amadoras, pois o universo de análise envolveu apenas artefatos desenvolvidos por letristas especialistas. Nas conclusões finais apresentamos a Classificação Tipográfica Final para os letreiramentos populares com algumas reestruturações e classes novas.

Fase 2 | Entrevistas com Letristas Populares

5.6 Composição do Universo de Análise · Abridores de Letras

Para complementar as informações obtidas a partir da observação dos letreiramentos populares, após construção do cadastro de letristas atuantes em Recife, selecionamos uma amostra de 04 profissionais para serem entrevistados, buscando abranger especialidades e técnicas diferentes de pinturas: cartaz, placa, mural e vitrine. Não foi necessário selecionar os letristas por roteiro, pois apesar da recorrência maior do trabalho de alguns letristas em determinados bairros, notamos que os profissionais podem ser contratados livremente para atuar em diversas áreas da cidade.

Assim, a partir de agora, buscamos responder as questões abordadas na entrevista semi-estruturada, direcionada aos letristas, nos próximos tópicos.

5.7 Impressões Gerais sobre os letristas

Letrista 1 | Laércio

Laércio Dias Braga			Especialista em: Cartazes
45 anos	2º grau completo	Reside em Janga · Paulista	
25 anos de profissão			
Trabalha no supermercado Casa Amarela			

Figura 98. Dados pessoais do letrista Laércio.

Laércio (Figura 98) desde jovem se interessou pelo desenho e pela pintura. Teve sua iniciação na área dos letreiramentos populares quando era repositor do supermercado Bompreço. Durante seus intervalos, passou a observar o trabalho dos cartazistas do estabelecimento e terminou aprendendo o ofício com eles. Hoje Laércio trabalha numa pequena rede de supermercados onde é cartazista num dos estabelecimentos e gerente no outro. Durante o aprendizado escolar teve a oportunidade de aprender caligrafia, mas observa que esta letra 'não tem nada haver' com as letras de cartaz. Entre as letras que desenha estão a 'comum' e a 'desenhada'. A 'comum' se trata da letra tradicional utilizada em todos os cartazes, mas a 'desenhada', estilo próprio desenvolvida pelo cartazista é sua preferida.

Letrista 2 | Ricardo

<i>Ricardo Lopes Marques · Rico Art</i>			<i>Especialista em:</i> <i>Placas e murais</i>
41 anos	1º grau completo	Reside em Casa Amarela · Recife	
20 anos de profissão			
Trabalha como autônomo em vários bairros do Recife			

Figura 99. Dados pessoais do letrista Ricardo.

O letrista Ricardo (Figura 99) tem 20 anos de profissão e seu trabalho sustenta toda a sua família. O letrista relata que a sua atividade ‘é um dom’. Após ter passado por outras profissões como vigia, em torno dos seus 19 anos, Ricardo pinta o seu primeiro letreiro profissional. Hoje Rico trabalha pintando painéis, murais e placas in loco de acordo com solicitação do cliente ou ainda uma pequena demanda de faixas e banners em seu atelier.

Durante a sua trajetória ele aponta que o aprendizado de caligrafia na escola, que era ministrado como um reforço escolar na época, de forma bastante rígida, contribuiu para o desenvolvimento das suas habilidades. O mesmo relata que fez um curso de desenho profissional por correspondência no IUB – Instituto Universal do Brasil, e que possuía um catálogo com mais de 1000 tipos de letras que usava como referência, mas que teria sido roubado. Através da prática, Rico destaca que alguns daqueles estilos de letras do referido catálogo, são feitos de memória até hoje, porém, o letrista afirma que desenvolve também outros estilos pessoais.

Rico nos conta que sabe pintar mais de 15 tipos diferentes de letras, entre eles Greco-romanas, Indianas, Árabes e itálicas [ou italianas], sendo esta última um dos seus estilos preferidos. Além do desenho básico de cada letra ele também trabalha elementos decorativos de acordo com cada layout tais como: frisos, sombras, 3D, etc.

O profissional revela a sua preocupação com a impressão digital que concorre diretamente com o seu trabalho, e que contribui também futuramente para a extinção do seu ofício. Atualmente o letrista tem duas formas de desenvolver o seu trabalho: na primeira o cliente apresentaria um layout impresso para que ele utilize como modelo de referência a ser reproduzido; na segunda ele tem autonomia para desenvolver livremente o artefato do cliente com o compromisso apenas de manter as exigências do texto.

Letrista 3 | Sílvia

Sílvia Lemos Dantas			Especialista em: Murais
36 anos	2º grau completo	Reside em Nova Descoberta · Recife	
13 anos de profissão			
Trabalha como autônomo em vários bairros do Recife			

Figura 100. Dados pessoais do letrista Sílvia.

Sílvia (Figura 100) atualmente trabalha como letrista autônomo e também em outra instituição como auxiliar de escritório. É especialista em pinturas murais externas. Geralmente leva um auxiliar e às vezes o filho de 13 anos para ajudar no serviço.

Ele nos conta que começou a desenhar letras aos 13 anos como um passatempo, e por volta de 1996 é que se torna profissional no ramo. O mesmo possui algumas iniciações como assistente de outros letristas, e em seguida começou a pintar sozinho.

Sobre os modelos de letras que desenha ele comenta que geralmente segue um layout indicado pelo cliente, não tem costume em fazer letreiros autorais. Como geralmente fecha pacotes de pintura de propagandas murais para um mesmo cliente, após a repetição excessiva da pintura de cada arte ele 'decora' o modelo do layout e não necessita mais seguir o layout.

Entre os estilos de letra mais desenhados estão a caligrafada, a manual, a caixaõ [modular quadrada] e a partida [pintada em 2 cores]. Sobre a escola ele não visualiza uma influência direta no seu trabalho atual, mas conta que possuía uma caligrafia muito bonita, 'letra de menina', segundo seus colegas de classe.

Letrista 4 | Ely

Ely José Lima da Natividade			Especialista em: Pára-brisas e vitrines
45 anos	2º grau incompleto	Reside em Curado · Jaboatão	
25 anos de profissão			
Trabalha como autônomo em vários bairros do Recife			

Figura 101. Dados pessoais do letrista Ely Natividade.

Ely Natividade (Figura 101) iniciou-se no ofício de abrir letras ainda na década de 1980, como cartazista da loja Socimasa e em seguida das Casas Pernambucanas. No princípio, ele nos relata, que trabalhava apenas fazendo cartazes com o pincel atômico, e que mais adiante, outro cartazista mais experiente o ensinou a utilizar o pincel e tinta. Após a extinção das Casas Pernambucanas, Ely decide especializar-se como pintor de pára-brisas e vitrines, de forma autônoma.

Assim como Ricardo, Ely também começou a fazer o curso de Desenho Artístico e Publicitário por correspondência pelo IUB, porém não chegou a concluí-lo. Entre os estilos de letras que pinta, Ely mencionou a 'letra de forma' como o estilo mais utilizado, bem como o seu preferido, por ser mais legível e de fácil assimilação pelo público. Também nos esboçou a letra denominada 'itálica' - que na verdade se trata de uma letra serifada, 'como a dos romanos' -, e a letra 'expressiva' que seria a letra utilizada pelos cartazistas, para chamar atenção e destacar informações.

Ely observa que sempre gostou de desenhar e que possuía uma letra bonita nos tempos de colégio, porém essa grafia não influenciou a forma das letras utilizadas no seu trabalho atual. Ela aponta que atualmente, no Recife, apenas 3 profissionais desenvolvem o seu trabalho específico de pintura em pára-brisas e que eventualmente surgem alguns outros artífices menos habilitados que tentam entrar no seu mercado de trabalho.

Quanto à concorrência com as mídias digitais, Ely comenta que inicialmente, alguns clientes tentaram utilizar os adesivos em recorte vinílico como alternativa para a pintura de pára-brisas, porém por fatores de custo e de facilidade de remoção do adesivo x pintura, muitos cliente voltaram atrás e permaneceram solicitando seus serviços.

De forma geral, quando abordados a respeito do nome de sua profissão, não houve um consenso geral; os artífices indicaram os termos 'pintor letrista', 'cartazista', e 'pintor de pára-brisa'.

Ao observar a grafia do nome completo de cada letrista com sua caligrafia normal, notamos que no geral todos apresentam uma letra legível e bem elaborada.

5.8 Notas sobre a confecção dos letreiramentos populares

Aqui apresentamos um resumo sobre as semelhanças e peculiaridades das quatro técnicas de confecção de letreiramentos populares em suportes diferentes, de acordo com o relato e a observação do trabalho dos letristas entrevistados. Abordamos também a questão do processo criativo para definição do layout do letreiramento durante seu ato de construção. Foram elaborados 4 painéis resumindo o passo-a-passo de cada uma destas técnicas, bem como materiais necessários, que serão comentados ao longo do texto.

Pintura de cartazes

O cartazista Laércio foi entrevistado na 'sala' onde desenvolve seus cartazes, na verdade uma sala mal iluminada do supermercado próxima ao frigorífico. Lá encontramos uma bancada inclinada [aprox. 15graus] e uma estante com seu material de trabalho. Entre suas ferramentas estão pincéis de pêlo de seda, tinta PVA, corantes, e uma bucha. O papel, estilo cartolina branca [1/2 folha industrial], é o suporte preferencial para os cartazes. A escolha das cores das letras geralmente respeita a seguinte 'norma': letras – em preto ou azul marinho; números – em vermelho, para destacar. O amarelo é utilizado com cor auxiliar para colorir o fundo dos cartazes.

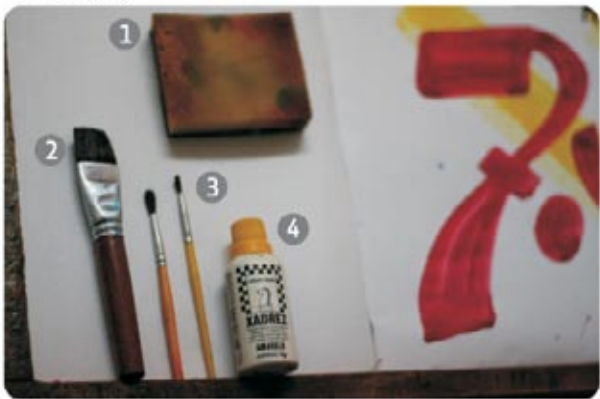
Técnica · Pintura de cartazes		Laércio Dias Braga
Materiais* 	Resultado 	
Processo 1 Preparar a tinta 2 Cortar o papel 3 Tirar linhas guias sem régua 4 Pintar textura de fundo com uma bucha 5 Abrir letras. OBS O pincel chato grande é utilizado para letras maiores e o redondo pequeno para letras pequenas e detalhes.	* Lista de Materiais 1 Bucha para textura 2 Pincel chato grande 3 Pincel redondo pequeno 4 Pigmento 5 Tinta PVA branca 6 Cartolina branca 40kg	

Figura 102. Guia para pintura de cartazes. (Fotos: Damião Santana).

Ao observar o passo-a-passo (Figura 102) da confecção de cada cartaz notamos o seguinte procedimento: preparar a tinta, cortar o papel, tirar linhas guias sem régua, pintar textura de fundo com uma bucha amarela, abrir letras. Quanto às linhas guia observamos que são marcadas linhas da ascendente, altura de X e descendente, que nem sempre se repetem de forma idêntica no cartaz, parecendo que o letrista já faz o cálculo mental de onde deverão entrar as informações em corpo menor e maior no layout do cartaz. Não há modelos de letras disponíveis como referência na hora da composição do layout, o letrista utiliza seu estilo próprio consagrado pela prática.

Pintura de murais

Para desenvolver a pintura de um mural na rua, Sílvio veio ao local munido do seu material de trabalho numa bolsa: saco de cal [em torno de 4kg], garrafas PET com tinta PVA branca, bisnagas de pigmento, cordão, lápis carpinteiro, pincéis diversos e vasilhas de apoio (Figura 103). Antes de começar o serviço ele dispõe todo o material na calçada e mistura cada garrafa PET com tinta PVA com uma cor específica de pigmento. Alguns de seus pincéis recebem tratamento especial, têm sua ponta queimada para ficar arredondados e facilitar a pintura.

Técnica · Pintura de murais	Sílvio Lemos Dantas
Materiais*	Resultado
	
Processo	* Lista de Materiais
1 'Dar o cal' no muro [pintar base branca]	1 Vasilhames para tintas
2 Marcar altura das letras com lápis carpinteiro	2 Pigmentos
3 'Bater a linha' no muro com o cordão umedecido em tinta conforme marcação anterior	3 Lata para lavar pincéis
4 Esboço das letras a lápis	4 Pincéis chatos diversos grande, pequenos e com ponta queimada
5 'Fazer o recorte' das letras [pintar contornos]	5 Cordão
6 Preencher letras	6 Lápis carpinteiro
7 Acrescentar sombras e contornos	7 Tinta PVA branca
8 Retocar imperfeições com o cal	8 Cal para cobrir muro
OBS As tintas são feitas a partir da mistura de tinta PVA e de pigmentos dentro dos vasilhames de PET.	

Figura 103. Guia para pintura de murais. (Fotos: Damião Santana).

Antes de iniciar qualquer trabalho, Sílvio solicita a autorização da pintura no local, pois caso o letreiramento seja pintado de maneira ilegal a empresa que o contratou recebe multa e ele também. Em terrenos baldios não é necessário pedir autorização.

Sílvio inicia o trabalho 'dando o cal', ou seja fazendo uma cobertura de base com cal no muro escolhido. Em seguida faz uma marcação prévia do muro da altura das maiúsculas e minúsculas em palmos [segundo ele, cada palmo equivale a 20cm], através de "X"s com um lápis carpinteiro. A partir destes pontos marcados no muro ele começa um procedimento chamado de 'bater a linha', que consiste em ensopar um cordão com tinta amarela [escolhida por não ficar visível a distância], em seguida esticá-lo rente ao muro por toda extensão do painel e puxá-lo como um elástico, de forma a carimbar a linha no muro pela pressão. Esta marcação será o guia da pintura.

Em seguida, Sílvio faz um esboço à lápis das letras a serem pintadas e inicia o processo de pintura pelos contornos das letras e um leve preenchimento. Após esta fase ele faz o 'recorte' das letras que consiste em retocar e demarcar todo o contorno das letras mais firmemente, como um acabamento final e parte para 'encher' cada letra. Observa-se que ele geralmente utiliza pincéis mais grossos para desenhar os primeiros esboços e preencher as letras e pincéis mais finos para o recorte. Finalizada a pintura de todo o mural, Sílvio ainda 'dá o cal' para tirar algumas imperfeições, e caso necessário, acrescenta sombras.

As cores utilizadas geralmente são escolhidas pelo cliente, cabendo a Sílvio apenas dar algumas sugestões daquelas cores que tem mais 'destaque'. Apesar da pintura de um logotipo estar incluída no trabalho que acompanhamos, notamos que não há nenhum modelo impresso a ser seguido como base para a pintura. O letrista comenta que após a repetição da pintura de um mesmo mural por inúmeras vezes, ele 'decora' o layout do cliente.

Pintura de vitrines ou pára-brisas

Para desenvolver a pintura promocional de uma vitrine, o letrista Ely, chega ao local com uma bolsa, onde estão os seus materiais de trabalho (Figura 104): uma tinta especial para a pintura em vidro, impermeável, porém de fácil remoção, a qual o pintor quis manter a fórmula em sigilo; diversos pincéis chatos de espessura mais larga ou estreita; e uma estopa - estilo estopa para dar polimento em carros - para retocar eventuais imperfeições na pintura. Após pegar as informações que deverão constar no letreiro promocional, o pintor prepara a tinta adicionando um pouco mais de água e fica a postos para abrir o letreiro na vitrine.

Ele simplesmente olha para a vitrine, após estudar mentalmente a disposição das informações necessárias no espaço disponível, e, sem a referência de nenhuma linha guia, começa a pintura da vitrine que é finalizada de forma impecável após poucos minutos. Em seguida o pintor aguarda cerca de 15 minutos para secagem da primeira mão de tinta e inicia a complementação do layout com sombras nas letras e asteriscos decorativos. As letras maiores são elaboradas com o pincel chato maior e as sombras e asteriscos com o pincel chato mais fino. Todo o layout foi elaborado no momento da pintura, e nenhum modelo prévio impresso foi apresentado ao pintor.



Figura 104. Guia para pintura de vitrines. (Fotos: Damião Santana).

Pintura de placas

Para desenvolver a pintura de uma placa o letrista Ricardo chega ao local do trabalho munido da sua maleta de ferramentas (Figura 105), onde estão diversos pincéis chatos e redondos de espessuras diferentes, rolinhos de espuma, lápis de carpinteiro e tintas diversificadas (esmalte sintético, tinta acrílica, tinta automotiva, etc) que serão utilizadas de acordo com a superfície a ser aplicada. Ao ser entrevistado, não tive-

mos oportunidade de acompanhar o processo de pintura do Sr. Ricardo. Apresentamos na sequência o passo-a-passo deste processo de acordo com dados coletados durante depoimento do letrista:

Técnica · Pintura de Placas		Ricardo Lopes Marques
Materiais*		Resultado 
Processo	1 Abrir letras sobre lona 2 Acrescentar sombras e contornos 3 Esticar lona e fixar no em suporte de madeira com pistola OBS O pincel chato grande é utilizado para letras maiores e o pequeno para letras pequenas e detalhes.	* Lista de Materiais 1 Pincel chato grande 2 Pincel chato pequeno 3 Esmalte sintético 4 Lona 5 Estrutura de madeira

OBS | Exemplo genérico de placa em lona

Figura 105. Guia para pintura de placas em lona. (Fotos: Damião Santana).

Os relatórios completos das entrevistas estão no Anexo VI desta dissertação.

5.9 Discussão de Resultados | Revisão da classificação tipográfica inicial para os letreiramentos populares

Ao final da análise dos dados coletados durante as duas fases desta pesquisa, e a partir da ampliação do nosso universo de análise inicial observamos que surgiram novas classes que poderiam ser alteradas ou incorporadas ao critério de classificação 'Quanto aos Atributos Formais' estabelecidos na classificação preliminar dos letreiramentos populares.

Diante da pequena incidência de letreiramentos específicos da classe das Toscanas [apenas 2,4% do total analisado], resolvemos incluir esta classe na classe das Serifadas. Foram estabelecidas 04 novas classes: Grotescas, Caligráficas, Fantasia e Expressivas.

Grotescas | Como houve uma grande incidência de letreiramentos populares que se basearam em fontes tipográficas tradicionais sem serifa, similares às fontes geométricas da família das Grotescas, resolvemos criar esta nova classe também para os letreiramentos.

Caligráficas | Em seguida acrescentamos a classe das Caligráficas, que englobam aqueles letreiramentos, que possuem influências diretas da prática caligráfica, perceptíveis em seus terminais caligráficos ou através de referências às ferramentas de trabalho na sua construção formal. Geralmente não possuem conexões entre as letras.

Fantasia | A classe dos letreiramentos Fantasia, representa aqueles que têm sua construção formal baseada no desenho livre; apresentam formas desenhadas definidas pelo artífice que comanda a ferramenta e não pela ferramenta. Também inclui aqueles letreiramentos com decoração internas ou externas às suas hastes.

Expressivas | Por fim, foi acrescentada a classe das Expressivas, que corresponde ao estilo de letras típico dos cartazes e vitrines, com caracteres-chave específicos.

Assim, ao final da análise chegamos a 9 classes de letreiramentos quanto aos seus Atributos formais: Amadoras, Quadradas, Serifadas, Cursivas, Gordas, Grotescas, Caligráficas, Fantasia e Expressivas. Apresentamos a seguir um painel com os atributos formais predominantes em cada uma destas classes (Figura 102 a 110):



Amadoras

Construção	Geralmente contínua, mas com aspecto irregular
Forma	Curvas contínuas ovaladas, mas irregulares. Hastes de espessuras irregulares.
Proporção	Largura dos caracteres e proporções internas irregulares
Modulação	Geralmente não há contraste entre as hastes, exceto nos casos em que o contraste foi acidental devido a imprecisão do uso da ferramenta.
Peso	Normal e bold.
Serifa/terminais	Sem serifa e com terminais irregulares.
Caracteres-chave	Nessa classe é bem perceptível a existência de caracteres inusitados, muitas vezes em decorrência do baixo nível de instrução do letrista. Surgem letras espelhadas e com formas fora do padrão de configuração clássica do alfabeto romano.
Decoração	Não são utilizados recursos decorativos.



Quadradas

Construção	Contínua modular.
Forma	Curvas contínuas angulares, ligeiramente quadradas. Hastes paralelas.
Proporção	Largura dos caracteres variada podendo ser encontradas quadradas condensadas, normais e expandidas. Proporções internas geralmente regulares.
Modulação	Pouco ou nenhum contraste entre as hastes.
Peso	Normal e bold.
Serifa/terminais	Sem serifa e com terminais retos e/ou pontiagudos.
Caracteres-chave	
Decoração	Não são utilizados recursos decorativos.



Serifadas

Construção	Contínua.
Forma	Curvas contínuas ovaladas. Hastes paralelas.
Proporção	Largura dos caracteres uniforme. Proporções internas regulares.
Modulação	Pouca variação de contraste entre as hastes.
Peso	Bold e extrabold.
Serifa/terminais	Uso recorrente de serifas - triangulares, toscanas, quadradas, etc. Terminais geralmente retos.
Caracteres-chave	
Decoração	Pode haver o uso de sombras.



Cursivas

Construção	Contínua com o uso de conexões entre letras.
Forma	Curvas contínuas ovaladas. Hastes inclinadas.
Proporção	Largura dos caracteres variada. Proporções internas geralmente regulares.
Modulação	Ligeira variação de contraste entre as hastes.
Peso	Variado: normal, bold e extrabold.
Serifa/terminais	Sem serifa e com terminais geralmente arredondados.
Caracteres-chave	Particularidades da cursiva de cada letrista.
Decoração	Presença de ascendentes ou descendentes mais pronunciadas.



Gordas

<i>Construção</i>	Contínua.
<i>Forma</i>	Curvas contínuas ovaladas. Hastes paralelas.
<i>Proporção</i>	Largura dos caracteres variada, geralmente condensada. Proporções internas regulares.
<i>Modulação</i>	Não há variação de contraste entre as hastes.
<i>Peso</i>	Bold e extrabold.
<i>Serifa/terminais</i>	Sem serifa e com terminais arredondados.
<i>Caracteres-chave</i>	
<i>Decoração</i>	Pode haver o uso de sombras.



Grotescas

<i>Construção</i>	Contínua.
<i>Forma</i>	Construção geométrica. Estilo romano ou itálico.
<i>Proporção</i>	Largura dos caracteres uniforme, geralmente condensada ou normal. Proporções regulares.
<i>Modulação</i>	Hastes monolineares.
<i>Peso</i>	Regular ou Bold.
<i>Serifa/terminais</i>	Sem serifa; terminais retos.
<i>Caracteres-chave</i>	
<i>Decoração</i>	Pode haver o uso de sombras.



Caligráficas

Construção	Contínua ou descontínua. Referências à ferramenta.
Forma	Construção caligráfica. Predominância do estilo itálico.
Proporção	Largura dos caracteres uniforme, geralmente condensada ou normal. Proporções regulares.
Modulação	Uso de contraste nas hastes ou terminais.
Peso	Regular ou Bold.
Serifa/terminais	Sem serifa; terminais caligráficos.
Caracteres-chave	GRTMSXA
Decoração	Pode haver o uso de sombras.



Fantasia

Construção	Contínua ou descontínua.
Forma	Definida pelo desenho do autor.
Proporção	Definida pelo desenho do autor.
Modulação	Geralmente irregular, definida pelo desenho do autor.
Peso	Geralmente bold
Serifa/terminais	Definidos pelo desenho do autor.
Caracteres-chave	CPAEO
Decoração	Pode utilizar decoração nas hastes, de forma interna ou externa

**Expressivas**

Construção	Contínua ou descontínua. Ocorrência de 'fraturas' em alguns arcos superiores [ex. 'S' e 'C']
Forma	Construção caligráfica. Predominância do estilo itálico.
Proporção	Largura dos caracteres uniforme, geralmente condensada ou normal. Proporções regulares.
Modulação	Uso de contraste moderado nas hastes.
Peso	Regular ou Bold.
Serifa/terminais	Sem serifa; terminais arredondados ou retos.
Caracteres-chave	
Decoração	Pode haver o uso de sombras.

Capítulo 6 | Conclusões Gerais

.....

Ao traçarmos o panorama tipográfico dos letreiramentos populares do Recife, tivemos oportunidade de perceber também as diversas formas de elementos visuais e tipográficos que compõem uma paisagem urbana. A partir da observação da paisagem tipográfica do Recife sob a ótica de Gouveia *et al* (2007), propomos uma ampliação da sua classificação, especificamente na classe da Tipografia Acidental, sugerindo que ela seja desdobrada em Tipografia Usual – que compreende os artefatos de comunicação efêmeros feitos de maneira improvisada; e Tipografia Manifesto – que representa mensagens que divulgam ideologias pertencentes a algum grupo específico ou classe, que geralmente contestam a cultura *mainstream*.

Ao localizarmos os letreiramentos populares dentro do universo específico da Tipografia Comercial Informal, percebemos que há duas vertentes principais que norteiam seu processo de elaboração: a primeira engloba os artefatos desenvolvidos por letristas não especialistas – que denominamos manuscritos populares; e a segunda envolve os letreiramentos confeccionados por letristas especialistas que possuem um domínio técnico mais elevado das ferramentas de trabalho. Para esta pesquisa, nos detemos especificamente neste último grupo.

Após a leitura de trabalhos similares de outros autores que foram a campo e também pesquisaram o perfil dos letreiramentos populares de outras regiões, notamos que na cidade do Recife há uma tendência local um pouco diferenciada do que foi relatado pelos outros pesquisadores. Por exemplo, enquanto que no Rio de Janeiro pesquisadores apontam para uma maior incidência dos letreiramentos em bairros populares da cidade onde predominam as classes de menor poder aquisitivo e acreditam que estes artefatos geralmente sejam produzidos pela classe popular para a classe popular, aqui no Recife ainda registramos vários exemplares destes artefatos em bairros nobres da cidade como Casa Forte, Parnamirim e Boa Viagem. Além de comerciantes informais e de pequeno porte, também observamos que empresas de médio porte têm o hábito de contratar o serviço de letristas populares para desenvolver propagandas principalmente nos muros da cidade. Como estas publicidades também são comuns em bairros de maior poder aquisitivo observamos que o público alvo destes letreiramentos não se restringe às classes populares.

A questão que diz respeito ao uso dos muros da cidade como um dos suportes preferenciais para a confecção de grande parte dos letreiramentos registrados também nos chama a atenção. Observamos que no Recife há uma grande tradição no uso da

pintura mural como veículo de comunicação artística, ideológica e principalmente publicitária. Na década de 80, por exemplo, foi instituída a Brigada Portinari, grupo que reuniu uma série de artistas locais de destaque com a finalidade de confeccionar murais e outdoors de propaganda política e eleitoral do PMDB. Depois da Brigada Portinari, muitas outras brigadas surgiram, vinculadas a outros partidos políticos e ainda hoje, observamos galerias ao ar livre nos muros da cidade, que disputam espaço com pichadores, grafiteiros, lambe-lambes e os próprios letristas.

Outro ponto importante observado foi a profusão de letreiramentos populares encontrados em bairros da periferia. Nestas localidades observamos que o critério 'quantidade' de letreiramentos encontrados muitas vezes se sobrepõe ao critério 'qualidade', bastante diversificado. Esta alta incidência de artefatos encontrados nestes pontos da cidade nos fez refletir sobre o futuro destes artefatos bem como de seus produtores na cidade do Recife. Será que realmente desaparecerão da paisagem urbana em um futuro próximo?

Além da competição entre os meios de produção manuais e digitais, que colabora para a extinção de parte destes artefatos, também há uma nova regulamentação local [Lei nº17.521] que desde setembro de 2009 começou a restringir o tamanho das publicidades nas fachadas de estabelecimentos comerciais do Recife e a retirar parte destes elementos de sinalização que não estivessem de acordo com os parâmetros atuais. Portanto, existem ameaças reais ao ofício do pintor letrista no Recife, que provavelmente tenderá a se extinguir progressivamente. No entanto, notamos que a necessidade de comunicação, principalmente publicitária, sempre existirá em qualquer bairro ou comunidade da cidade, o que nos faz pensar que talvez seja nos bairros mais populares onde estes artefatos provavelmente resistirão ao tempo, pois o baixo poder aquisitivo destas comunidades faz com que muitas vezes estas pessoas optem por formas de comunicação mais alternativas e econômicas.

Quanto ao aspecto originalidade dos letreiramentos populares observamos que há dois grupos predominantes: os letreiramentos que foram desenvolvidos tendo como base um processo de cópia de algum layout previamente estabelecido pelo cliente (mesmo que de memória), como a reprodução de uma logomarca; e aqueles que possuem um estilo mais original, peculiar ao letrista que o desenvolveu. Assim percebemos que quanto maior o porte do cliente que contratou o letrista, muitas vezes torna-se menos original o letreiramento confeccionado, já que algumas destas empresas possuem projetos de identidade visual que delineiam o caminho a ser seguido pelo letrista. Nas peças desenvolvidas para pequenos estabelecimentos ou comerciantes informais, há uma maior liberdade de criação e maior originalidade no

estilo tipográfico desenvolvido pelos letristas, que podem tomar partido de um estilo pessoal mais autoral, sem seguir regras pré-estabelecidas.

Quanto às referências e processo de elaboração de cada letreiramento, observa-se que, de uma maneira geral, aqueles artefatos que utilizam letras em menor escala apresentam traçados mais caligráficos, efeito direto da escolha do pincel pelo letrista e de sua destreza e estilo pessoal; enquanto que letreiramentos com caracteres maiores tomam partido de letras 'desenhadas', que tem seu contorno esboçado previamente e depois são preenchidas com o pincel. O resultado final de cada letreiramento também sofre grande influência das ferramentas de trabalho de cada pintor, bem como de seu processo de trabalho e estilo particular. Por exemplo, o uso de pincéis com pontas arredondadas, define letreiramentos com terminais arredondados, bem como o traçado das hastes de uma letra a partir de uma pincelada dupla, pode definir uma serifa toscana.

Assim, salientamos novamente que as ferramentas de trabalho utilizadas pelos letristas, bem como as técnicas empregadas para a confecção dos letreiramentos - geralmente caligráficas -, podem ser o ponto chave da semelhança entre estes artefatos, mesmo que eles sejam confeccionados em lugares distintos do Brasil ou do mundo. O que podemos investigar são variações de estilo específicas de acordo com as referências visuais pertinentes a cada lugar.

Foi interessante observar na prática o procedimento técnico utilizado por cada especialidade de letrista, para perceber que a partir de procedimentos e materiais relativamente simples, cada artífice produz belos exemplares de letreiramentos a partir de um domínio técnico elevado construído durante anos de profissão.

Notamos que realmente grande parte do aprendizado destes profissionais se dá através da relação mestre-aprendiz, como observado anteriormente por outros pesquisadores em diferentes universos de análise. Apesar de alguns recursos formais de aprendizado - como os cursos do IUB -, bem como uso de referências visuais, como catálogos de letras e layouts previamente fornecidos pelos clientes, notamos que essas influências ocorrem de forma remota, a partir de um processo de assimilação mental ao longo da repetição ou prática exaustiva e não de forma imediata no ato de se projetar e pintar um letreiramento.

Ao final da pesquisa, concluímos que a hipótese inicial de que 'embora os letristas utilizem como fonte de inspiração para seu trabalho modelos tipográficos aos quais tiveram acesso a partir do computador ou em materiais gráficos impressos, é pos-

sível reconhecer estilos de letras peculiares à linguagem visual dos letreiramentos populares' foi confirmada, o que resultou na construção da classificação tipográfica para os letreiramentos populares.

A classificação proposta sugere prováveis caminhos que são levados em consideração no momento da confecção de cada artefato. Dependendo da especialidade ou suporte utilizado por cada letrista poderá haver classes referentes aos Atributos Formais mais ou menos recorrentes. Como a classificação foi desenvolvida, tomando como base o universo de análise dos letreiramentos populares da cidade do Recife, acreditamos que seria interessante validá-la também em outros territórios, dando continuidade a esta pesquisa.

Assim, os métodos empregados ao longo da pesquisa se mostraram eficazes e permitiram que objetivos gerais e específicos propostos fossem alcançados. Por fim, sugerimos que numa próxima fase desta pesquisa, utilizando o próprio conceito citado anteriormente da 'circularidade cultural', que este trabalho aponte contribuições não só para o campo do design formal, mas também para o design informal, renovando ou revalorizando a atividade do letreiramento popular, de forma que ela não se tornasse uma profissão extinta no futuro.

Referências Bibliográficas

ARAGÃO, I. *et al.* (2008). **Catálogo e análise dos rótulos de aguardente do Laboratório Oficina Guaianases de Gravura**. 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Centro Universitário Senac: São Paulo.

BAEDER, J. (1996) **Sign Language: Street Signs As Folk Art**. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.

BAINES, P.; HASLAM, A (2002). **Tipografía: función, forma y diseño**. Mexico: Ed. G. Gilli.

CARDOSO, R. (org.). (2005). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify.

_____ (2008). **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Blucher. 3ª ed.

CARDOSO, F. A. (2003). **Design Gráfico Vernacular: a arte dos letristas**. Tese (Mestrado em Design) Pontifícia Universidade Católica - PUC-Rio, Rio de Janeiro.

_____ (2006) . **Reflexões sobre o design gráfico vernacular na pós-modernidade**. Anais do P&D Design 2006. Curitiba.

COELHO, T. (1997). **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Ed. Iluminuras.

COUCEIRO, S. (2002) In: BURITY, J.A. (org). **Cultura e Identidade: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

COUTINHO, A. L. (2007). **Análise tipográfica de letreiros do bairro de Casa Amarela**. Anais do 3º Congresso Internacional de Design da Informação | 2º InfoDesign Brasil. Curitiba.

COUTINHO, S. G. (2009). **Breve passeio sobre o estudo da linguagem gráfica**. Departamento de Design: Universidade Federal de Pernambuco (mimeo).

DIRINGER, D. (1983). **A history of the alphabet**. Henley-on-Thames, Inglaterra: Gresham.

DIXON, C. (2008). **Describing typeforms: a designer's response**. InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação. v5. n2. Sociedade Brasileira de Design da Informação: São Paulo.

DOHMANN, M.V. (2007). **Pintores de letras brasileiros**. Cadernos de Tipografia, n.3. Lisboa. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/cadernos>>, acesso em 14/06/2008.

DONES, V. L. (2004). **As apropriações do vernacular pela comunicação gráfica**. Anais do P&D Design 2004. FAAP: São Paulo.

FARIA, B. (1999). **Análise Tipográfica de Manuscritos Populares e proposta para a Criação de Novas Fontes**. Monografia (Bacharelado Desenho Industrial / Programação Visual). Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Recife.

FARIAS, P. (1998). **Tipografia Digital – o impacto das novas tecnologias**. Rio de Janeiro: 2AB Ed.

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

FERLAUTO, C. (2002) **O tipo da gráfica – uma continuação**. São Paulo: Ed. Rosari.

GRAY, N. (1986). **A History of Lettering**. Oxford: Phaidon Press Limited.

GOUVEIA *et al.* (2007). **Paisagens Tipográficas - lendo as letras na cidade**. InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação. v4. n1. Sociedade Brasileira de Design da Informação: São Paulo.

HARRIS, D. (2009) **A Arte da Caligrafia - Um Guia Prático Histórico e Técnico**. São Paulo: Ambientes e Costumes Editora.

HEITLINGER, P. (2006). **Tipografia – Origens, formas e uso das letras**. Lisboa: Dinalivro.

HORCADES, C.M. (2004) **A Evolução da Escrita - História Ilustrada**. Rio de Janeiro: Editora Senac.

LUPTON, E. (1996). **Mixing messages: graphic design in contemporary culture**. New York: Princetown Architetural Press.

MARTIN, J. (1985) **Guia Completo de Caligrafia - Técnicas y Materiales**. Madrid: Ed. Hermann Blume.

MARTINS, B. G. (2007). **Tipografia Popular: o ilegível como caminho para a percepção da materialidade**. São Paulo: Annablume.

MARTINS, F. (2008). **Letras que Flutuam: o abridor de letra e a tipografia vitoriana**. Belém. Monografia (Pós-Graduação Lato Sensu - Especialização em Semiótica e Cultura Visual) Universidade Federal do Pará - UFPA. Belém.

MEDIAVILLA, C. (1996). **Calligraphy - From Calligraphy to Abstract Painting**. Bélgica: Scirpus Publications.

NIEMEYER, L. (2003). **Tipografia – uma apresentação**. Rio de Janeiro: 2AB ed.

ONO, M. (2006). **Design e Cultura: sintonia essencial**. Curitiba: Edição da Autora.

Proyeto Cartele. (2007). In: **Proyeto Cartele**. < <http://www.proyetocartele.com/pre-home.html>>, acesso em 13/09/2007.

ROCHA, C. (2002). **Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais**. São Paulo: Ed. Rosari.

ROCHA, C. (2004) **Tipografia Comparada - 108 Fontes Clássicas Analisadas e Comentadas**. São Paulo: Editora Rosari.

ROCHA, W. (2009). **Card Sorting: uma boa forma de organizar o conteúdo**. In: Home: Sea Tecnologia. <<http://blog.seatecnologia.com.br/2008/08/18/card-sorting>>, acesso em 25/03/2009.

ROJAS, L.; SOTO, J. (2001). **Resumen proyecto rescate de tipografias urbano populares chilenas**. Disponível em: <<http://www.tipografia.cl>>, acesso em 13/09/2007.

TWYMAN, Michael (1986). **Articulating Graphic Language: A Historical Perspective**. In Merald E. Wrolstad and Dennis F. Fischer (Eds.). **Toward a New Understanding of Literacy**. New York: Praeger Publishers.

VALADARES, P. V. R.; COUTINHO, S. G. (2006). **Um modelo de análise para pesquisas históricas de design gráfico: em busca de características e significados**. Anais do P&D Design 2006. Universidade Federal do Paraná: Curitiba.

VILLAS-BOAS, A. (2002). **Identidade e Cultura**. Rio de Janeiro: 2AB Editora.

WALKER, S. (2001). **Typography and Language in everyday Life: prescriptions and practices**. England: Pearson Education Limited.

WATERS, J. (2007). **Calligraphy, lettering and typeface design**. Disponível em: <<http://www.calligraphersguild.org/julian.html>>, acesso em 04/02/2009.

[Anexos]

Anexos

Devido ao grande volume de material, todos os anexos desta dissertação foram compilados no 'CD de Anexos' encartado ao final desta dissertação. Neste CD estão organizados os seguintes documentos para consulta:

- Anexo I | Diários de Bordo;
- Anexo II | Cadastro de Letristas Populares;
- Anexo III | Modelo da Ficha de Análise;
- Anexo IV | Aplicação da Ficha de Análise no universo de pesquisa;
- Anexo V | Roteiro para entrevista semi estruturada;
- Anexo VI | Relatórios visitas aos letristas.