

REGISTRO DE TIPOS

O letreiramento popular na cidade de Registro, SP

halyne nakazawa





registro de tipos

o letreiramento popular
na cidade de registro, sp

halyne tiye uchida nakazawa

orientadora
prof. dr^a priscila lena farias
trabalho final de graduação
fauusp
2017/2

sumário

| | |
|--|-----|
| capítulo 01 | 09 |
| introdução | |
| capítulo 02 | 13 |
| tipografia, paisagem e cultura | |
| 2.1 paisagens tipográficas | 13 |
| 2.2 o design como expressão cultural | 17 |
| 2.3 o design popular, o vernacular e o regional | 20 |
| capítulo 03 | 25 |
| letreiramentos populares | |
| 3.1 letreiramento, caligrafia e tipografia | 25 |
| 3.2 os letreiramentos populares | 29 |
| 3.3 o ofício do pintor letrista | 35 |
| capítulo 04 | 41 |
| o levantamento de letreiramentos populares da cidade de Registro | |
| 4.1 rotas e roteiros | 43 |
| 4.2 análise e classificação tipográfica | 51 |
| 4.3 resultados | 53 |
| capítulo 05 | 73 |
| a osvaldo barbeiro | |
| 5.1 tipografia vernacular x novas tecnologias | 53 |
| 5.2 a escolha | 75 |
| 5.3 análise e desenvolvimento | 81 |
| 5.4 digitalização | 89 |
| capítulo 06 | 99 |
| considerações finais | |
| capítulo 07 | 101 |
| referências bibliográficas | |

agradeço em especial à minha mãe pela companhia durante as caminhadas pela nossa cidade e, sobretudo, por sempre me apoiar e instigar em mim a busca pelo melhor, a nunca me acomodar;

à minha irmã e ao meu pai pela paciência e apoio. os cinco anos cursando arquitetura não foram fáceis para vocês também, eu bem sei;

à minha orientadora, priscila farias, por aceitar fazer parte e por todo o conhecimento compartilhado e paciência durante o processo de criação deste trabalho;

aos amigos da fau, em especial tatiane, marina, gustavo, tamyris, luiza e vivian. são os que escolhi levar para a vida toda;

aos professores takashi hokusima e sara goldchmit que aceitaram participar dessa banca e tiveram papel fundamental na minha escolha por trilhar o caminho do design.

capítulo 01

introdução

Em meio à saturação e a crescente homogeneização do espaço urbano, subsistem, no entanto, vestígios de vozes, formas de apropriação (e de reapropriação) desses espaços que acabam por resistir às regras que os constituem.

As cidades formam diferentes paisagens tipográficas: aqui e ali, placas de sinalização, fachadas comerciais, vitrines, *outdoors*, painéis eletrônicos, empenas, faixas, estandartes, panfletos, cartazes “lambe-lambe” revelam a onipresença da escrita. A sinalização e a publicidade seguem não só um conjunto de leis – ainda que muitas vezes desrespeitados – que determinam seu posicionamento no espaço, mas também obedecem às regras de linguagem que preservam sua eficiência comunicativa.

Como exemplo, pode-se citar a estética da legibilidade “universal” das tipografias utilizadas nas placas de sinalização e dos transportes urbanos, ou o conhecido limite de doze palavras que acaba por impor uma necessária rapidez à leitura dos títulos de *outdoors*.

Se a fascinante rebeldia dos grafites e das pichações, com seus limites muitas vezes difusos, suscita discussões diversas e apaixonadas, propõe-se



que se volte o olhar para outras manifestações, que surgem discretamente no espaço urbano, na maioria das vezes desvinculadas de conteúdos culturais ou de identidade declarados.

Essas manifestações, valendo-se de táticas sutis, se contrapõem e se misturam às estratégias de publicidade e da rebeldia estetizada. Devido a uma de suas características – o caráter democrático de sua produção, pois potencialmente podem ser realizadas por qualquer um -, serão denominadas de tipografia popular.

Tem-se então inscrições que invadem paredes, muros, edifícios, objetos, pessoas, chãos; são letras produzidas manualmente que surgem em qualquer local onde exista uma determinada demanda de comunicação: estabelecimentos comerciais, beira de estrada, encruzilhadas, entradas de residências, praças, parques, mercados, banheiros públicos, etc.

Não existem regras que determinem seu estilo ou sua posição no espaço. Mas, se sua localização pode parecer aleatória, é interessante lembrar que uma demanda de comunicação sempre está orientada para alguém, para um outro. Diferentemente das en-

gessadas pretensões de demarcação territorial presentes nos traços de assinatura dos chamados pichadores, essas inscrições têm sua razão primeira de ser no próprio ato de comunicar, estão ali para serem lidas e compreendidas.

Além da intencionalidade comunicativa, a tipografia popular se caracteriza por utilizar técnicas de produção manuais, às vezes bastante precárias. O desenho de uma letra nunca será idêntico ao de outra, que se repetirá mais à frente. Mesmo quando se percebe uma continuidade no estilo ou uma maior habilidade técnica, a familiaridade é pouco provável. Esses desenhos de letras e suas composições geralmente diferem daqueles aos quais um leitor experimentado se habituou, ou seja, configuram-se, em relação à tipografia tradicional, como desenhos excêntricos.

Sabe-se que o desenho das letras, a composição, o espaçamento entre os caracteres e entre as linhas, além de todas as variações que compõem a tipografia (tamanho, contraste, cor, etc.) são elementos determinantes para a produção de sentido e bom entendimento daqueles que receberão a mensagem. O significado de um

texto não se dá apenas pelo seu conteúdo semântico, mas também por sua imagem, por seu desenho, por sua tipografia.

Quando a imagem da letra é explicitada em desenhos e composições singulares, o leitor é obrigado a rearranjar constantemente seus parâmetros e expectativas de leitura, promovendo uma atividade criativa durante o processamento do texto. Dentro desse contexto de tipografia popular, tem-se então os chamados letreiramentos populares, que se caracterizam como artefatos de comunicação que figuram na paisagem urbana de inúmeras cidades, desde o centro até a periferia e que foram objetos de pesquisa deste projeto.

Esses e tantos outros artefatos geralmente difundidos por pintores anônimos têm entrado em decadência com a introdução de novas e mais populares tecnologias digitais no âmbito da indústria da comunicação visual. Portanto, um dos objetivos principais deste projeto é o de usar a tipografia como forma de resgatar e documentar esse tipo de manifestação informal antes que ela venha a ser extinta.

capítulo 02

tipografia, paisagem e cultura**item 2.1**
paisagens tipográficas

Vive-se imerso no universo da linguagem. Letras e símbolos nos cercam por todos os lados. Nas comunidades urbanas, o capitalismo acaba por expor sua força através de painéis luminosos gigantescos; crianças são capazes de identificar alguns símbolos e marcas antes mesmo de serem alfabetizadas. A escrita se faz onipresente não somente com sua tradicional função de domínio da informação e transmissão do saber, mas torna-se também imponente de maneira visual. O dia-a-dia é revestido por uma profusão tipográfica que vai desde a bula de remédio até a sinalização de trânsito, dos painéis eletrônicos à interface das telas, dos livros aos grafites. Em meio a todo esse emaranhado tipográfico, a protagonista desse projeto foi a tipografia chamada de popular.

As manifestações tipográficas populares utilizam-se de técnicas manuais e têm como característica principal a apropriação do seu contexto de inserção. Essas manifestações tipográficas surgem, inicialmente, em qualquer local onde exista uma demanda de comunicação. São avisos, placas, inscrições, advertências, recados, assinaturas, pensamentos, anúncios de produtos ou serviços que tem por



objetivo sinalizar, anunciar, demarcar, avisar ou seja: comunicar algo. Suas formas têm, por destino, o olhar do outro, desejam ser vistas, desejam ser lidas. Na maioria das vezes, possuem proposições pragmáticas que dependem da decodificação para que se realizem. A intenção de comunicar e o movimento de se apropriar de uma ocasião são, portanto, características definidoras da tipografia popular.

De acordo com Kevin Lynch, pode-se dizer que a identidade visual, estética e cultural das cidades é formada, entre outras coisas, por seus elementos gráficos. Esses funcionam tanto como indicadores de fluxos quanto como marcos que identificam e nomeiam pontos da cidade, contribuindo para a definição de sua estrutura informacional. As letras e números que são encontrados no ambiente urbano podem, então, ser entendidos como parte do discurso identitário e comunicativo da cidade.

“Paisagem tipográfica” seria, dessa forma, a paisagem formada por um subconjunto de elementos gráficos presentes no ambiente urbano: os caracteres que formam palavras, datas e outras mensagens compostas por le-

tras e números. Tipografia, nesse contexto, deve ser entendida em um sentido amplo, que inclui caracteres obtidos através de processos que seriam mais bem classificados como letreiramento (pintura, gravação, fundição, etc.) (FARIAS, 2000), e não apenas aqueles obtidos através de processos automatizados ou mecânicos.

Ainda seguindo essa ideia de paisagem tipográfica, é interessante perceber e entender a relação que os elementos gráficos estabelecem com os moradores desses ambientes urbanos. É interessante perceber também como a linguagem verbal escrita é um importante veículo para a cultura e a identidade de determinada região. Trata-se de uma linguagem com múltipla articulação que é capaz de conectar conceitos, expressão sonora e expressão visual e, por isso, deve-se dar mais importância à observação dos exemplos considerados mais espontâneos, não oficiais, se o objetivo for a busca pela expressão mais genuína do espírito de um lugar. Pensando dessa forma, acaba-se esbarrando no questionamento sobre a responsabilidade que o design tem na preservação desse espírito.

Lynch consegue descrever muito bem essa relação entre paisagem e memória, relação essa que se torna de extrema importância para uma melhor compreensão e melhor desenvolvimento do objeto de estudo proposto neste trabalho final de graduação. “A paisagem desempenha, também, um papel social. O ambiente identificado, conhecido de todos, fornece material para lembranças comuns e símbolos comuns, que unem o grupo e permitem a comunicação dentro dele. A paisagem funciona como um sistema vasto de memórias e símbolos dos ideais e da história do grupo” (LYNCH, 1988, p. 140).



item 2.2 o design como expressão cultural

O design enquanto codificador de signos e mensagens, também é produto e produtor de nossa cultura. Por meio de 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 saber, diante desse cenário de globalização, qual partido o design deve tomar perante o dilema global *versus* local. Sem desmerecer cada uma dessas correntes, é interessante perceber que cada uma delas tem o momento certo de ser utilizada. Há momento em que ser global, optar por uma linguagem visual universalista, é coerente com as necessidades de determinado projeto que, por exemplo, demande ter um grande alcance multicultural, tal como um sistema de sinalização para 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 comunicação em determinada comunidade.

Nessa busca por um design que represente a identidade de cada povo,

cabe ao designer encontrar esse ponto de equilíbrio entre essas duas tendências, sabendo usufruir do que há de melhor em cada uma delas, sem ferir as tradições, os hábitos e os costumes de cada região. É interessante perceber também que 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 profissional que é 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.

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 repertório 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.

É importante destacar que a era digital e as novas tecnologias estimularam o desenvolvimento de projetos baseados em transposições estéticas, do passado para o presente, do meio analógico para o meio digital. 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 processos criativos digitais.



item 2.3 o design popular, o vernacular e o regional

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

Antes de explicitar cada uma dessas vertentes do design gráfico, é importante distinguir o design gráfico vernacular do design gráfico erudito, uma vez que essa diferenciação irá embasar um melhor entendimento e também ajudará a não enxergar com um pré-conceito o chamado vernacular ou popular. Considerando o design gráfico como sendo um produto cultural, ou seja, a resultante material que acaba por refletir os padrões e valores de um determinado grupo, pode-se dividir esse campo de produção em dois tipos principais: um deles, o chamado design gráfico vernacular, que está intimamente ligado à produção popular;

e outro, o design gráfico erudito, que relaciona-se à produção cultural erudita.

Esses dois grupos culturais podem ser vinculados às classes economicamente denominadas e dominantes da sociedade. Cada um desses grupos representa campos de produção distintos, cada qual com suas próprias instituições e instâncias de produção, reprodução e legitimação, os quais contribuem para a formação e manutenção desses sistemas. Ambos os campos de produção coexistem dentro de uma mesma sociedade, possuem linguagens visuais próprias e se influenciam mutuamente, porém, são voltados para atender às necessidades e demandas de grupos sociais claramente distintos. É importante dizer aqui que denomina-se classe social o grupo, camada ou estrato social que em sociedades estratificadas se organiza e cuja formação recebe influência direta da divisão do trabalho no modo de produção capitalista.

Como consequência, entende-se classe popular e classe alta como grupos distintos de pessoas que se diferenciam dos integrantes dos outros grupos por suas ocupações, costumes, opiniões, tendências e outros valores culturais.



Ainda sobre a distinção entre design gráfico vernacular e design gráfico erudito, mas agora utilizando outros termos, Finizola diz que “o design gráfico, particularmente, encontra duas fontes de referência influentes para o seu processo criativo: a cultura oficial e a cultura popular. A primeira define-se como sendo a cultura ordenadora, institucional, compiladora, que alegadamente expressa o espírito de um lugar ou 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 (FINIZOLA, 2010).

Dito isso, entende-se que 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, sem esquecer também daqueles hábitos que foram inicialmente impostos pela cultura dominante e, mais tarde, incorporados na cultura local. O design gráfico inspirado no popular é um espelho da cultura material das classes populares, bem como dos ambientes e paisagens em que estão inseridas.

Uma das produções mais importantes e marcantes do design gráfico vernacular consiste nos letreiros pintados à mão. Essas peças de sinalização ou propaganda podem ser facilmente encontradas em diversos tipos de estabelecimentos de negócios e serviços e apresentam uma linguagem visual bastante característica. Esses letreiros podem ser vistos como consequência de uma condição socioeconômica específica, pois fazem parte de um campo de produção que se formou justamente para atender às classes populares, o que faz com que esses artefatos se caracterizem como sendo uma produção à margem da produção considerada oficial. Esses letreiros foram o objeto de estudo deste projeto.

Por fim, o design gráfico de inspiração regional valoriza costumes e tradições locais, enfatizando qualidades, expressando o que é característico de cada 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, muitas vezes, se confundir com o vernacular, uma vez que 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. É importante destacar que, até mesmo pela proximidade entre essas três características, essas três situações culturais podem se combinar e interagir, dando origem a projetos que exploram, ao mesmo tempo, várias dessas fontes de inspiração.

capítulo 03

letreiramentos populares

item 3.1 letreiramento, caligrafia e tipografia

A diversidade da paisagem tipográfica urbana informal nos faz refletir sobre as principais formas de representação da linguagem gráfica verbal: a caligrafia, o letreiramento e a tipografia.

É importante definir claramente essas três formas de representação gráfica da escrita para que se possa entender melhor o universo desses artefatos, suas referências formais, bem como seus métodos construtivos.

Pode-se dizer que, por uma lacuna terminológica, o termo tipografia agrega, na língua portuguesa, três termos da língua inglesa – *writing*, *lettering* e *typography*. *Writing* se aproxima do que chamamos de caligrafia ou qualquer ato de escrever manualmente se utilizando de instrumentos que vão do lápis ao pincel para desenhar letras de apenas uma linha (*stroke*). De acordo com Finizola, “a caligrafia, nos seus primórdios, era uma prática que se restringia 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 por Gutenberg e seus contemporâneos, por volta de 1450, aos poucos o ofício caiu em desuso e se elevou ao status de arte, servindo hoje como fonte de inspira-

ção para projetos gráficos diversos” (FINIZOLA, 2010).

Dessa forma, entende-se a caligrafia sob seu aspecto manual, gestual e espontâneo, como sendo fruto de um traçado contínuo feito por ferramentas diversas. É interessante lembrar que a caligrafia pode se manifestar tanto sob a forma de uma escrita pessoal, um manuscrito, quanto como uma técnica artística a qual necessita de muito tempo de treino e domínio das ferramentas possuindo, por vezes, um caráter autoral.

Por sua vez, *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 preenchida ou hachurada. O letreiramento, tradução do termo *lettering*, num sentido mais amplo, pode abranger qualquer processo para se desenhar e escrever letras. Num sentido mais restrito, Farias (2004: 2) define o letreiramento como a “técnica manual para obtenção de peças únicas a partir do desenho”, delimitando a aplicação desse termo especificamente para o processo de construção de letras que requer um projeto prévio antes que as letras sejam traçadas.

Para o contexto específico deste projeto, serão empregados os dois conceitos relacionados ao termo “letreiramento”. Ao se utilizar a expressão “letreiramentos populares”, será considerado o termo na sua forma mais abrangente, como sendo uma técnica que abrange todo e qualquer tipo de desenho de letras, não importando o método, a ferramenta ou o suporte utilizado para sua produção. Entretanto, ao se utilizar o termo “letreiramento” de maneira isolada, a referência será feita ao sentido mais restrito da palavra, relacionado à 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.

Por fim, entende-se *typography* como sendo a criação de desenhos e composições predeterminados por meio de técnicas mecânicas ou digitais que independem do movimento da mão. O termo “tipografia”, ao longo do tempo, englobou uma série de atividades distintas relacionadas ao desenho e à composição com tipos.

De acordo com Farias, o termo refere-se ao “conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos

visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e paraortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independente do modo como foram criados (à mão livre ou por meios mecânicos) ou reproduzidos (impresso em papel, gravados em documento digital) (FARIAS, 1998: II)

Apesar da prática dos letreiramentos populares estar intimamente ligada a uma atividade manual, observa-se que, em muitos casos, os letristas parecem utilizar como modelo referências de fontes tipográficas já existentes.

Muitos deles, ao que tudo indica, copiam layouts impressos ou assinaturas de marcas e parecem, aos poucos, mesclar esses estilos tipográficos com seus próprios modelos caligráficos.

Dessa maneira, faz-se necessário entender também o universo compreendido pela tipografia, para que se possa estabelecer relações com a prática projetual do letrista popular.

Não se pode fugir de uma discussão um pouco mais aprofundada sobre o termo tipografia popular pois, apesar do crescente interesse de tipógrafos em digitalizar caracteres a partir de manifestações populares (atividade

que foi produto deste projeto), sabe-se que essas manifestações, as quais se gostaria de classificar como tipográficas, não são criadas e nem pensadas para serem reproduzidas de maneira mecânica – uma das características que alguns autores apontam como pré-condição para se determinar o que é tipografia.

Faz-se, assim, necessário explicitar a acepção atual do termo tipografia, uma vez que esta ainda é alvo de confusão, mesmo entre especialistas. O que se está chamando aqui de tipografia não está relacionado à técnicas de impressão mecânicas ou digitais, ou ao local onde se guardam ou executam impressões com tipos móveis, mas sim a um conceito amplo de desenho e composição.



item 3.2 os letreiramentos populares

A chegada da Revolução Industrial na Inglaterra e, posteriormente, no resto da Europa entre os séculos XVIII e XIX, foi um período muito frutífero na economia que se refletiu também na publicidade e na propaganda, já que os comerciantes tinham uma necessidade cada vez maior de divulgar novos produtos e estabelecimentos para seu público alvo. Os anúncios e fachadas das lojas passaram a exibir letreiros que se tornavam cada vez mais exuberantes, o que dava início a uma onda de design de letras comerciais.

De acordo com Finizola, “o letreiramento comercial se caracteriza por suas letras fantasia, geralmente em tamanho, cor e formas exageradas, com a intenção de chamar a atenção da clientela” (FINIZOLA, 2010). É interessante observar 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 desses 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 acompanharam os

movimentos das artes vigentes em toda a Europa, bem como as inovações técnicas dos processos de impressão. Atualmente, o advento da tipografia digital acaba por abrir portas para novas experimentações, permitindo a manipulação e a criação de novas fontes, sem necessariamente estarem atrelados a estilos anteriores da tipografia caligrafia clássica.

Dito isso e levando em consideração o que já se conhece sobre paisagens tipográficas, entende-se que cada paisagem acaba por revelar um pouco dos hábitos e costumes de cada povo, bem como elementos de sua cultura visual. É importante perceber que sempre as características da linguagem escrita são moldadas por variáveis sociais, econômicas, educacionais ou tecnológicas, de acordo com determinada sociedade, linguagem ou recorte temporal. Quando se caminha pela cidade, percebe-se que existe uma série de interferências tipográficas urbanas que convivem com os cidadãos no dia-a-dia.

Fachadas de estabelecimentos, placas indicativas de ruas, propagandas em muros e faixas, pichações e grafites, entre outros. Claramente as cidades estão submersas em letras e imagens

que se encontram numa disputa bastante acirrada pelos espaços de comunicação. Parte dessas informações que compõem a paisagem tipográfica urbana é desenvolvida por designers e publicitários e geralmente são produzidas por sistemas de impressão digitais com tiragens variadas que podem ir desde a uma única placa para a fachada de um estabelecimento até uma série de outdoors para serem colocados em locais estratégicos da cidade, em espaços que são regulamentados por órgãos oficiais.

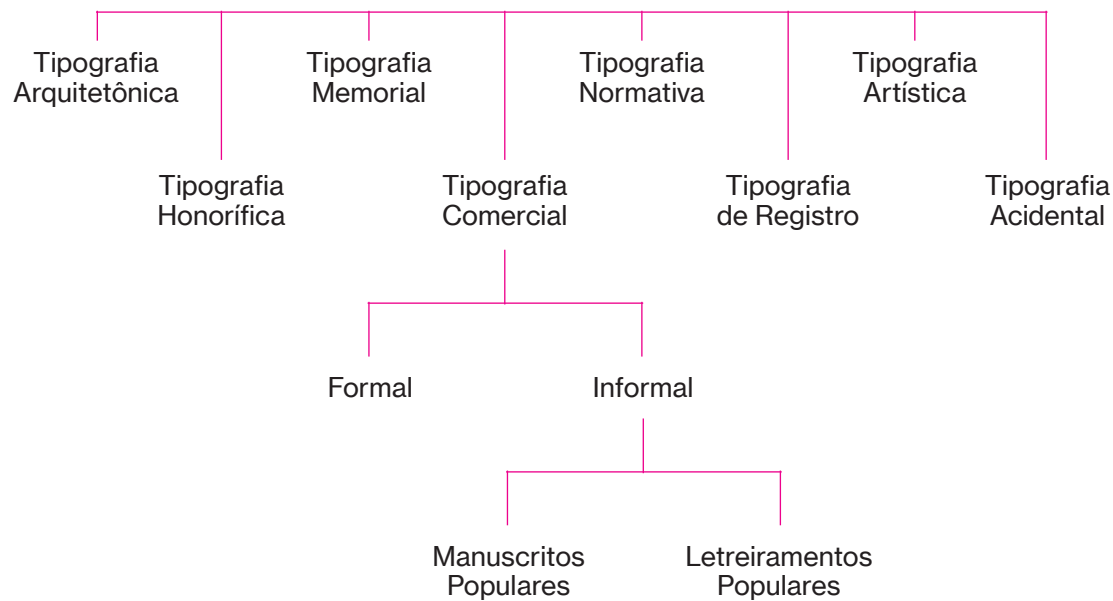
O restante dos artefatos que são vistos diariamente na paisagem urbana é produzido por cidadãos comuns, geralmente confeccionados por processos manuais, o que faz com que esse tipo de produto se caracterize como sendo um instrumento de comunicação alternativo que acabam por ocupar de maneira aleatória os espaços públicos da cidade.

É interessante perceber que, entre as diferentes paisagens tipográficas das cidades, a tipografia popular se estabelece como uma apropriação singular da linguagem, uma espécie de voz de resistência que não se posiciona antagonicamente à expressão institucionalizada, mas que resiste a ela

de maneira 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 das cidades, não se pode desprezar os espaços considerados mais restritos, tais como banheiros públicos, interior de estabelecimentos comerciais e margens de estradas.

Dessa forma, diante de uma paisagem urbana na qual artefatos de comunicação formais convivem com aqueles que foram desenvolvidos de maneira informal e espontânea, adota-se como ponto de partida a classificação das paisagens tipográficas propostas por Anna Paula Gouveia e Priscila Farias para localizar o objeto de estudo deste projeto: os letreiramentos populares.

Paisagens Tipográficas



Como o esquema proposto ao lado se baseia na função desses artefatos de comunicação, pode-se notar que esses padrões se manifestam tanto na esfera formal quanto informal. Nesse sentido, também pode-se desdobrar os artefatos tipográficos comerciais dentro dessas duas categorias. Os formais se referem àqueles que são produzidos por especialistas: designers, arquitetos ou artistas, por meio de processos mecânicos ou digitais e que, geralmente, tem sua veiculação prevista junto aos órgãos oficiais, responsáveis pela organização do espaço urbano de cada cidade. O grupo dos informais engloba aqueles artefatos confeccionados, em sua grande maioria, por meio de processos manuais por letristas, artífices ou pessoas comuns e que, muitas vezes, não possuem permissão oficial para sua veiculação no espaço urbano - os letreiramentos e manuscritos populares.

Ainda no universo da tipografia comercial informal, é possível identificar os letristas populares como sendo os principais responsáveis pela sua produção. Nota-se, entretanto, que há certa hierarquia entre os letristas populares; existem aqueles letristas que são considerados profissionais e que possuem um elevado domí-

nio técnico do ofício de pintar letras, e que fazem dessa prática sua fonte de renda; por outro lado, há também os letristas ocasionais, que pintam letramentos no improvisado com o objetivo de suprir uma necessidade comunicacional emergente, de maneira rápida e objetiva.

Dessa forma, encontra-se duas vertentes maiores que norteiam o processo criativo dos letreiramentos populares comerciais: o primeiro grupo - que será chamado especificamente de manuscritos populares - caracteriza-se por uma produção mais espontânea e ingênua, normalmente produzida por pessoas comuns ou donos dos próprios estabelecimentos de maneira improvisada, sem nenhum projeto prévio. O segundo grupo, por sua vez, abarca a produção de inscrições comerciais desenvolvidas por artífices profissionais, que geralmente não passaram por nenhum curso técnico no ofício de desenhar letramentos, mas que desenvolvem regularmente essa atividade e possuem um domínio mais elevado das técnicas de pintura e desenho de letras. De acordo com Finizola (2010), ao analisar alguns artefatos pertencentes à "tipografia popular", é possível distinguir, inicialmente, dois padrões: 1. placas são 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. 2. placas e inscrições realizadas por não profissionais da escrita, anônimos, ambulantes, prestadores de serviço, comerciantes, moradores, etc.

Quanto ao domínio técnico desses dois grupos, 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 de 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 ten-

tativa 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 pintoresletristas.

Por fim, é interessante notar que, apesar das diferenças em relação ao domínio técnico, há alguns pontos em comum entre 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 desses artefatos.

item 3.3 o ofício do pintor letrista

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

Considerando que num primeiro momento a função primordial da escrita era voltada para registros documentais e difusão do conhecimento por meio de livros, pode-se sugerir que a prática dos letreiramentos populares teve seu grande *boom* mais adiante, juntamente com o surgimento da tipografia comercial a partir do século XIX, quase como um reflexo desse 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, tais como faixas e placas.

Hoje, praticamente extintas, as tradicionais oficinas de pintura cederam espaço para empresas de sinalização ou para as pequenas oficinas de placas e faixas, bem como para o trabalho autônomo de pintores letristas - aqueles profissionais que tem na ati-

vidade do letreiramento manual a sua fonte de renda.

Segundo Finizola, “grande parte desses profissionais apresenta uma habilidade apurada para o desenvolvimento de letreiramentos, embora seu processo de aprendizado geralmente se desenvolva de maneira autodidata ou por meio da observação de trabalho de outros artífices. Alguns deles buscam cursos técnicos de aprimoramento de suas habilidades, não sendo raro encontrar letristas que, além de desenhar letras, reproduzem logotipos, ilustram e desenham painéis decorativos.

Muitos utilizam como referência o trabalho de seus mestres ou pesquisam estilos tipográficos em revistas e, até mesmo, em manuais de tipografia” (FINIZOLA, 2010).

As letras geralmente passam a carregar um estilo próprio, um traço pessoal definido pela prática de cada um. Por vezes, são desenvolvidas no ato da pintura, sem projeto prévio e sua forma é adequada à proposta de cada cliente. Uma das características mais marcantes desse modo de produção de letristas é o fato da peça ser executada toda à mão, desde a concepção até a execução. Salvo raras

exceções, o computador não costuma ser utilizado pelo letrista em nenhum momento do processo de produção de letristas. 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 pré-determinados e seus desenhos carregam seus traços pessoais.

Apesar de cada letrista ser reconhecido nas redondezas do seu local de residência, é interessante observar que o profissional pode atuar em áreas diversas da cidade, de acordo com a demanda da clientela. Cada profissional geralmente 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.

A diversidade e riqueza de suportes, materiais e técnicas empregadas na confecção do letreiramento manual resultam numa variedade infinita de soluções gráficas presentes nos artefatos de comunicação vernacular. Para que seja possível investigar os aspectos tipográficos - intrínsecos e extrínsecos - mais expressivos do universo a ser encontrado dentro do recorte proposto, em busca de pa-

drões recorrentes, foi tomado como ponto de partida da análise específica de um conjunto de letreiramentos populares catalogados e obtidos através de uma pesquisa de campo, basicamente um levantamento de caráter exploratório, seguindo um recorte proposto tomando como referência alguns pontos estratégicos da cidade, tais como igreja matriz, praça principal, avenida principal, mas sem esquecer de explorar também o entorno que se desenrolam a partir desses pontos, dando forma ao recorte proposto.

capítulo 04

o levantamento de letreiramentos populares da cidade de Registro

“Se o design de um certo país tem algo a aprender com as tradições artesanais locais, faltava, ao design gráfico brasileiro, uma visão menos preconceituosa em relação às práticas regionais de produção manual de letras em especial aos letreiramentos comerciais” (FARIAS, 2010).

O Trabalho Final de Graduação aqui documentado buscou realizar um levantamento, sobretudo fotográfico, do letreiramento popular existente na cidade de Registro, no Estado de São Paulo. Era desejo traçar um perfil da produção desses artefatos nesta região, conhecer suas nuances, padrões e até mesmo os artífices anônimos responsáveis pela produção gráfica vernacular a ser encontrada na cidade, bem como suas motivações, referências e inspirações que guiam seus trabalhos.

Essas manifestações consideradas espontâneas e que são provenientes do design informal caminham, muitas vezes, lado a lado com a produção do design formal e, por vezes, se perdem na sua efemeridade por falta de registro ou por falta de reconhecimento pela academia e pelo mercado.

Os letreiramentos populares se caracterizam como artefatos de comunicação que figuram na paisagem urbana de inúmeras cidades, desde o centro até a periferia. Elaborados por meio de processos manuais, são executados em sua grande maioria por artífices anônimos, se caracterizando como interferências tipográficas urbanas (FINIZOLA, 2015).



Esses e tantos outros artefatos geralmente difundidos por pintores anônimos têm entrado em decadência com a introdução de novas e mais populares tecnologias digitais no âmbito da indústria da comunicação visual. Portanto, um dos objetivos principais deste projeto é o de usar a tipografia como forma de resgatar e documentar esse tipo de manifestação informal antes que ela venha a ser extinta.

Nesse sentido, o propósito principal desse projeto foi identificar e registrar essa expressão vernacular e, como conclusão, desenvolver uma fonte digital inspirada nos letreiros populares encontrados na região mais central da cidade de Registro.

Este capítulo apresenta os caminhos que foram percorridos por esta pesquisa, tanto no sentido literal, quanto no figurado. Serão expostos os assuntos pertinentes à pesquisa de campo, bem como as estratégias e meios que orientaram todo o percurso, critérios de seleção de amostras do corpus e procedimentos das análises, seguidos dos resultados finais.

item 4.1 rotas e roteiros

Nas grandes cidades, a quantidade de sinais aos quais somos expostos é enorme. É nessa paisagem, por vezes excessiva, que se encontra o objeto de estudo desta pesquisa: o letreiramento popular.

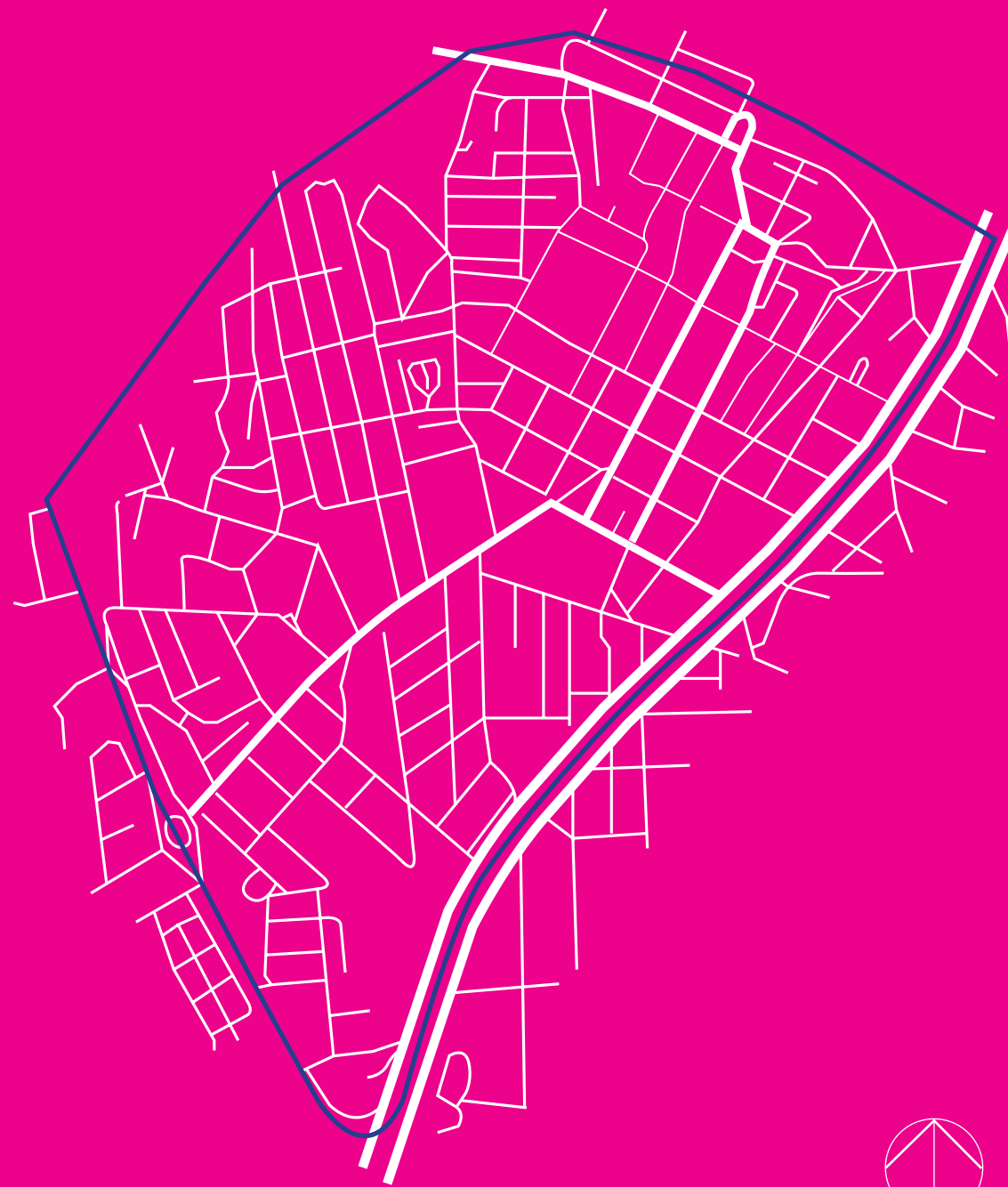
Muito embora existam leis e regulamentações acerca do uso do espaço urbano público, em certos casos, como o do centro de Registro, por exemplo, pode-se ter a impressão de que há uma falta de controle do uso desse espaço.

Com isso, intui-se que exista um contexto informacional que oscila entre o que se chama de poluição visual, tamanho o nível de ruído e de descumprimento das leis, e o que é funcional do ponto de vista das mídias populares, seu apreço por determinada manifestação comunicacional, sua experiência estética e, ainda, sua disputa num mercado dinâmico e muitas vezes vantajoso, lucrativo, embora à margem das grandes e globais empresas de comércio e serviços.

Nesse cenário diversificado, buscou-se, com um olhar crítico, estabelecer uma leitura desses artefatos vernaculares, a fim de identificar qualidades mais expressivas e definir possíveis padrões para traçar o panorama da

produção tipográfica vernacular da cidade em questão.

A pesquisa de campo é uma etapa essencial e é notável a importância da olhar atento do pesquisador. Dessa forma, escolheu-se o centro comercial da cidade e seu breve entorno, o que resultou na área que segue:



recorte da pesquisa
mapa sem escala

Dentro da área representada, ocorreu uma subdivisão em cinco diferentes percursos, os quais foram realizados todos a pé e em cinco dias diferentes.

A **área 1** comporta uma avenida movimentada da cidade, a Prefeito Jonas Banks Leite, e também uma rua bastante movimentada, a Tamekichi Takano. Em contra partida, apesar dessas duas grandes vias comerciais, boa parte dessa área é residencial com comércio pequenos. Muitos dos letreiramentos mais interessantes foram encontrados ao caminhar por essa área.

A **área 2** contém um dos campus da UNESP - Universidade Estadual Paulista e é praticamente toda residencial, com residências grandes e bem estruturadas. Poucos letreiramentos foram encontrados na área 2.

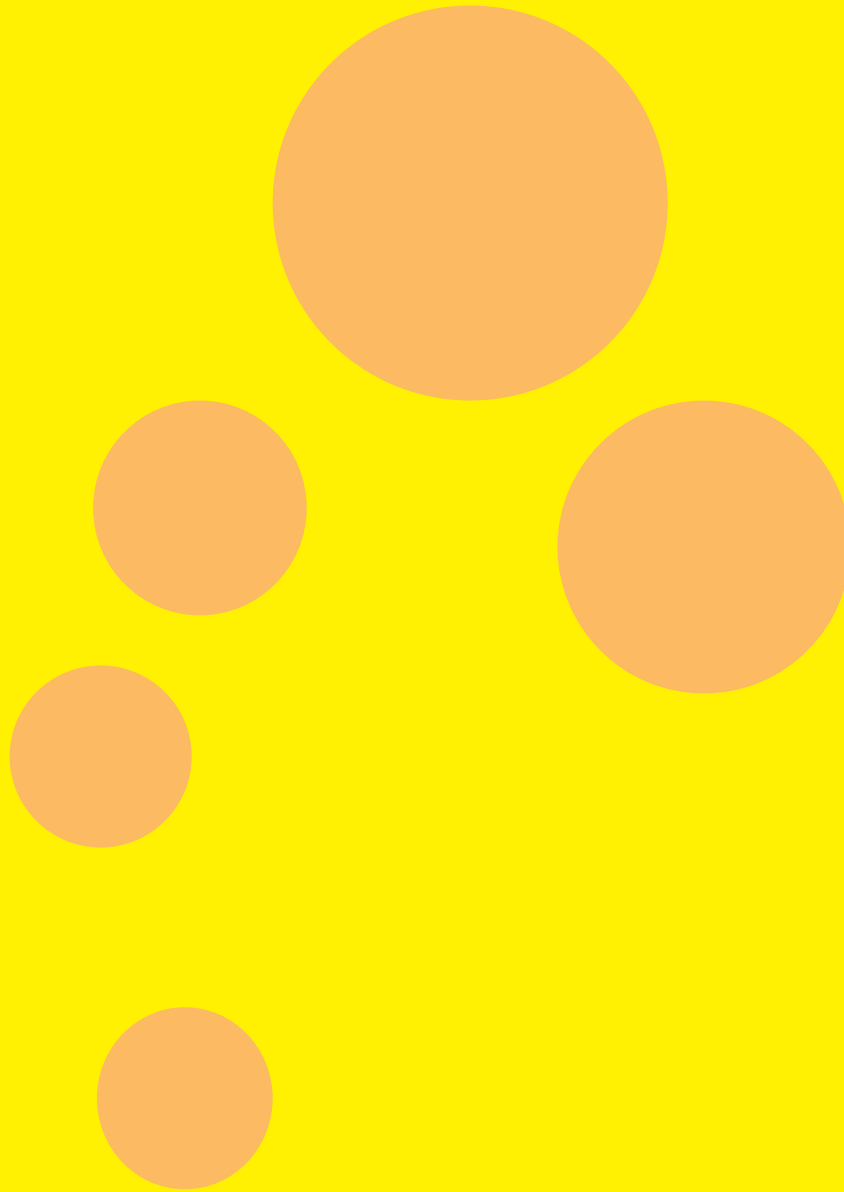
A **área 3** é bastante equilibrado no que diz respeito a comércio e residências. Comporta uma rua muito comercial, a rua Joaquim Marques Alves, na qual um número expressivo de letreiramentos foi encontrado, muito deles como sendo fachada de pequenos e também grandes comércio.

A **área 4** é predominantemente residencial, mas comporta alguns peque-

nos comércio, como mercados de bairro, por exemplo. Nessa área foram encontrados os letreiramentos considerados mais ambíguos e irregulares, cujas definições serão explicitadas mais para frente.

Por fim, tem-se a **área 5** que, assim como a área 2, é predominantemente residencial e suas casas são grandes, bem estruturadas e quase sempre com portões totalmente fechados. Poucos letreiramentos foram encontrados nessa área.





buffers de ocorrência de letreiramentos
mapa sem escala

De acordo com dados da prefeitura de Registro, a cidade possui cerca de oitenta bairros, totalizando uma área de aproximadamente 723 km². A fim de viabilizar a pesquisa, decidiu-se priorizar a região central, porém, na medida em que a pesquisa foi acontecendo, avançou-se em direção às regiões periféricas do mapa, criando rotas que permitissem tal avanço. Para tanto, enfocou-se ruas, avenidas ou regiões com características que favorecem as manifestações pertinentes a esta pesquisa como, por exemplo, a presença de comércio popular.

De toda a diversidade tipográfica que compõe o cenário urbano, foi realizado um recorte temático de análise, delimitando o universo de pesquisa. decidiu-se que este recorte englobará os artefatos pintados à mão que, por sua vez, não ficará restrito apenas aos confeccionados por profissionais, mas também pelos não profissionais. Entretanto, tomou-se o cuidado de selecionar aqueles artefatos com o mínimo de cuidado técnico, mas não foram totalmente desconsiderados aqueles elaborados de maneira espontânea ou ocasionalmente.

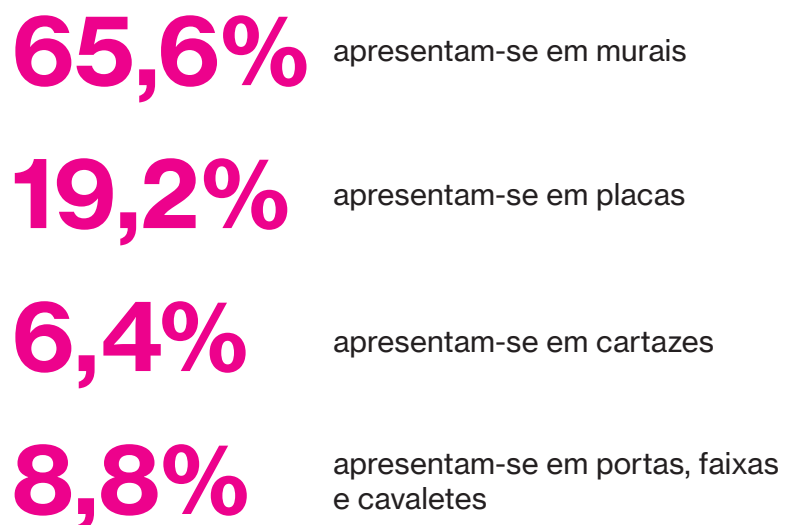
No total, foram feitas aproximadamente 220 fotografias e essas fotos pas-

saram por, pelo menos, duas triagens ao longo da pesquisa. Para a seleção, levou-se em consideração os atributos gráficos e o rigor técnico aparente na artefato, o que não exclui aquelas letras com características irregulares. Além disso, existiu a preocupação com a qualidade da imagem e foi dada preferência para as fotografias frontais ou feitas em ângulos que não comprometessem a visibilidade dos artefatos nesta etapa de análise e classificação.

Ao final, foram selecionados 125 artefatos das cinco áreas diferentes que foram percorridas. Como uma primeira análise, considerando uma característica visual mais imediata, classificou-se os artefatos de acordo com o gênero dos mesmos.

Quando se fala do gênero desses artefatos, se está falando da maneira como eles se apresentam, sendo classificados da seguinte maneira: mural, placa, cartaz, porta, faixa e cavalete.

Ao se fazer essa separação por gênero, tem-se os seguintes números:



item 4.2 análise e classificação tipográfica

Embora seja uma cidade considerada pequena, é notável a diversidade visual dos letreiramentos vernaculares encontrados na cidade de Registro. Diversos tipos de letras, construídas sob diferentes graus de regularidade formal e com variadas possibilidades de aplicação foram encontradas. Nesse contexto, nota-se que não há um apego muito severo a regras nem padrões estéticos - mesmo entre os especialistas -, e que, a cada demanda podem surgir novas tipografias ou formas visuais, dificultando assim uma classificação que seja extremamente precisa.

Apesar de ser difícil a tarefa de classificação dos artefatos vernaculares, foi dada continuidade a esse processo com base em algumas análises tipográficas classificatórias. Para tanto, tomou-se por base os trabalhos de Finizola (2010) que analisam e classificam artefatos vernaculares da cidade de Recife. Considerou-se, então, critérios e questões na pesquisa de Finizola e, dessa forma, foi possível traçar uma linha de raciocínio para a classificação da tipografia vernacular da cidade de Registro.

Segundo Finizola, os letreiramentos populares, elaborados a partir de processos manuais, quase sempre apresentam um certo grau de irregu-

laridade em alguns atributos formais, mesmo quando desenvolvidos por especialistas. Dessa forma, dentro do universo selecionado para a análise e classificação e por considerar e analisar visualmente os artefatos que compõem esse universo, optou-se por não classificar de acordo com a habilidade empregada nos artefatos, deixando de lado a divisão entre especialistas para formas consideradas bem elaboradas e de não especialistas para formas mais irregulares, uma vez que compreendeu-se que o limite entre os dois casos é bastante tênue.

Acredita-se, portanto, que um mesmo profissional, em dado momento, pode abrir mão de um rigor técnico mais rígido, da mesma forma que um amador pode desenvolver habilidades que lhe possibilitem obter regularidade semelhante a de um especialista do ofício. Foram utilizados, então, termos que se distanciam da classificação acerca do indivíduo, buscando considerar apenas o resultado e os aspectos formais dos artefatos em questão. Sendo assim, o nível técnico será categorizado da seguinte maneira:

- **precisos**, para artefatos que apresentem visualmente uma preocupação formal, com letras uniformes

e bem elaboradas;

- **ambíguos**, para os artefatos que apresentam formas irregulares e sem muito apego a padrões visuais.

Quanto aos atributos formais, utilizou-se também uma versão adaptada da classificação proposta por Finizola (2010). São nove as categorias definidas pela autora, sendo elas: quadradas, seriadas, cursivas, gordas, grotescas, caligráficas, fantasia, expressivas e amadoras.

Apesar de tomar por base a pesquisa de Finizola (2010), decidiu-se tratar essa classificação tomando uma maneira própria, fazendo pequenos ajustes e adaptações que mais se adequassem à pesquisa. Portanto, nessa etapa, seguiu-se com a exposição de critérios, sistemas e categorias de classificação; mais adiante, serão apresentados os resultados dessa análise com os padrões identificados e o panorama final da etapa classificatória.

Quanto à construção dos elementos:

- **base construtiva**, podendo ser tipográfica, cursiva ou letreiramento. ou ainda uniforme ou mista, quando apresentar mais de uma base;
- **estilo tipográfico**, podendo ser romano, itálico ou misto;
- **linhas**, sendo contínuas ou descon-

tínuas;

- **caixa**, como caixa-alta, caixa-baixa ou mista.

Quanto à forma das letras:

- **peso**, podendo ser light, regular, bold ou extrabold;

- **proporção**, como condensado, normal ou expandido, sendo marcada a opção mais predominante. o mesmo se aplica ao peso;

- **modulação**, que classificará o contraste das hastes como nenhum, pequeno, alto, exagerado ou perceptível nos terminais;

- **terminais**, podendo ser classificados como terminais sem serifa ou terminais com serifa. os terminais sem serifa podem ser retos, arredondados, irregulares, toscos e caligráficos. Já os terminais com serifa podem ser classificados como retos, curvos, quadrados, triangulares, toscos e arredondados.

Quanto à decoração, definiu-se os seguintes critérios:

- **sombra**, que pode ser classificada como nenhuma, comum, parcial ou dupla;

- **ornamentação**, podendo ser indicada como decoração interna, efeito 3d, em camadas, em perspectiva ou com contorno.

Quanto à cor, tem-se as seguintes ca-

tegorias:

- **cor de fundo**, que pode ser indicada como sem pintura, chapado ou degradê;

- **cor do elemento**, podendo ser classificada como contorno, chapado ou degradê.

Quanto ao posicionamento, utilizou-se os seguintes critérios:

- **disposição das letras**, sendo classificadas como curvilínea, linear ou perspectiva, e ainda horizontal, vertical ou diagonal;

- **alinhamento**, que pode ser classificado como esquerdo, direito, centralizado, justificado ou livre, quando não houver um alinhamento bem definido.



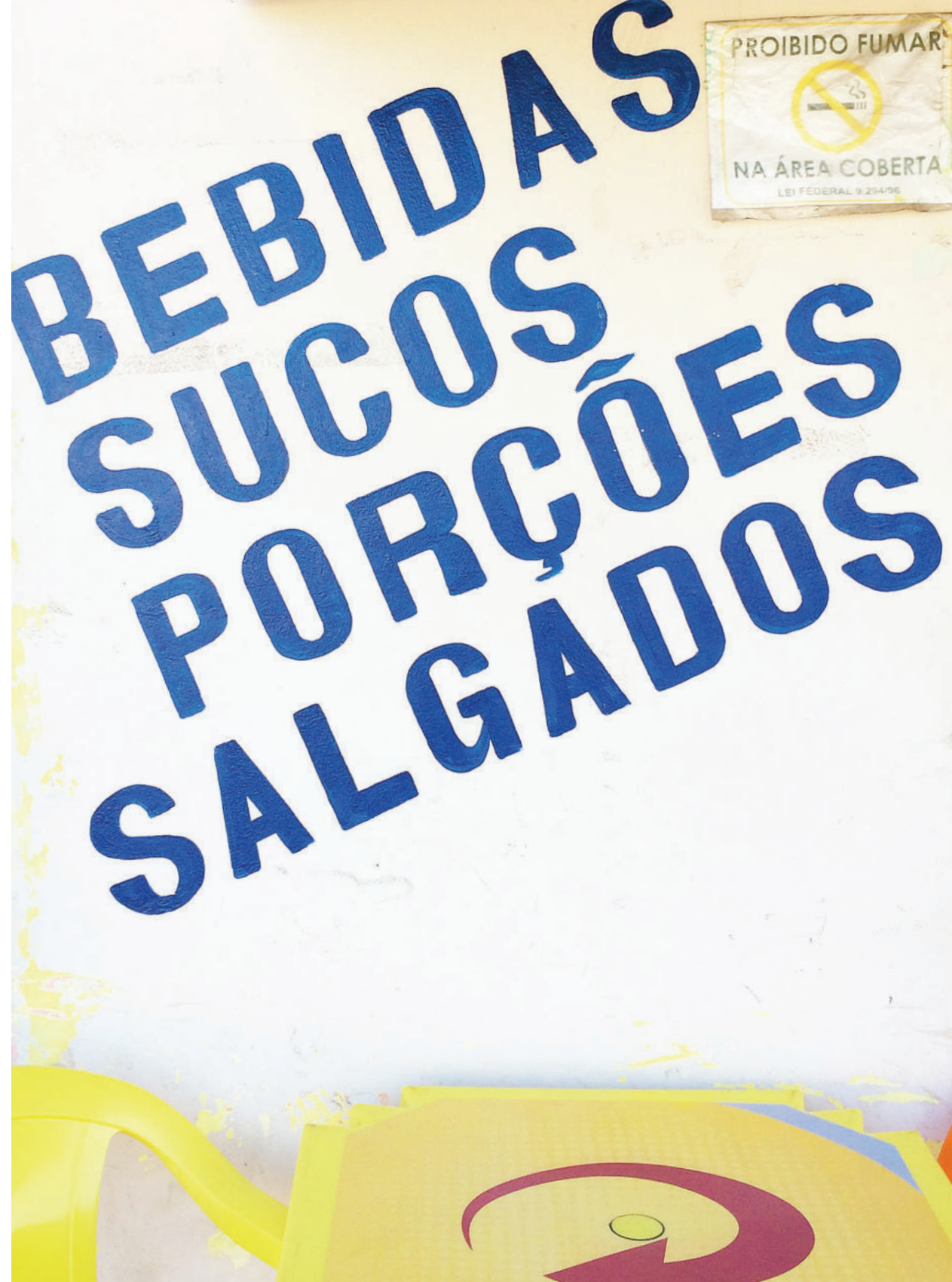
item 4.3 resultados

Nesta etapa, apresenta-se os resultados das análises, os quais foram obtidos de acordo com os critérios apresentados anteriormente. Com base nesses critérios de análise e a partir da classificação realizada, é possível traçar o panorama da produção gráfica vernacular da cidade de Registro, identificando padrões, estilos e peculiaridades mais recorrentes. Em seguida, serão apresentados gráficos, dados numéricos das ocorrências e resultados das análises qualitativas.

Quanto ao nível técnico, notou-se que houve uma predominância de artefatos que possuem uma regularidade formal maior. Mas é importante ressaltar que os artefatos com características irregulares tiveram boa representatividade.

Quanto aos atributos formais, sistematizou-se a análise em nove categorias que foram devidamente explicitadas e exemplificadas anteriormente. Sendo assim, foi possível agrupar os letreiros selecionados a partir da identificação e reunião de características semelhantes e recorrentes.

Após classificar e dividir os artefatos dentre os nove grupos, procedeu-se à análise de cada grupo seguindo os critérios estabelecidos anteriormente. Definiu-se, ainda, um quadro no qual foram assinaladas as características mais recorrentes entre os letreamentos, obtendo assim um panorama de cada grupo com padrões específicos. A seguir, serão apresentadas as descrições dos grupos com os quadros de resultados finais da classificação segundo os atributos formais de cada categoria.



quadradas

VENDO

As quadradas possuem uma construção rígida com formas construídas a partir de um módulo quadrado. Seguindo esse princípio, criam-se combinações para formar todos os caracteres. Nota-se que elas não ocorrem com muita frequência e, por isso, configuram um grupo pequeno nesta pesquisa.

| | |
|---------------------|--|
| Construção | Base construtiva tipográfica, em estilo romano com linhas modulares contínuas. Predominância de caixa-alta. |
| Forma | Peso regular ou bold. Proporção normal ou condensada. Modulação com nenhum contraste entre as hastes. Sem serifas e com terminais retos. |
| Posionamento | Disposição linear das letras. Alinhamento justificado ou centralizado. |
| Decoração | Nenhuma decoração. |
| Cor | Cores chapadas. |

serifadas

KAWAII

Nessa categoria se enquadram os letramentos que utilizam letras com serifas. Como se sabe, serifas são traços ou prolongamentos que ocorrem nas extremidades dos traços principais dos caracteres.

| | |
|---------------------|--|
| Construção | Base construtiva tipográfica, em estilo romano com linhas modulares contínuas. Predominância de caixa-alta. |
| Forma | Peso regular ou bold. Proporção normal ou condensada. Modulação com pequeno contraste entre as hastes. Foram encontrados letramentos com terminais que apresentam serifas retas, quadradas, triangulares e arredondadas. |
| Posionamento | Disposição linear das letras, geralmente com alinhamento centralizado. |
| Decoração | Foram identificadas sombras comuns e contornos das letras. |
| Cor | Cores chapadas. |

cursivas

Revelação

As letras cursivas fazem alusão ao estilo de letras obtido a partir da escrita manual de forma contínua. Muitos pintores-letristas optam por esse estilo para aferir velocidade ao trabalho. Por ter essa ligação ou semelhança com o ato de escrever, os letramentos pertencentes a esse estilo acabam carregando traços autorais muito mais evidentes.

| | |
|---------------------|--|
| Construção | Base construtiva cursiva, em estilo itálico com linhas contínuas. Caixa-alta e caixa-baixa. |
| Forma | Peso regular. Proporção normal com modulação em pequeno ou nenhum contraste entre as hastes. Sem serifas e com terminais arredondados ou caligráficos. |
| Posionamento | Predominância de disposição linear ou diagonal das letras. Alinhamento à esquerda ou centralizado. |
| Decoração | Sombras comuns e contorno das letras. |
| Cor | Cores chapadas. |

gordas

ENTREGAS

As letras “gordas” são aquelas que normalmente possuem cantos ou terminações arredondadas e um peso visual mais exagerado em relação às demais, extrabold. Essas características acabam por conferir pouca área branca interna, o que evidencia ainda mais o peso visual. Foram encontradas em caixa-alta, mas podem ocorrer também com minúsculas.

| | |
|---------------------|---|
| Construção | Base construtiva mista, em estilo misto com linhas contínuas. Predominância de caixa-alta. |
| Forma | Peso bold ou extrabold. Proporção normal ou condensada. Modulação com nenhum contraste entre as hastes. Sem serifas e com terminais arredondados. |
| Posionamento | Predominância de disposição linear ou diagonal das letras, normalmente com alinhamento centralizado. |
| Decoração | Sombras comuns e contorno das letras. |
| Cor | Cores chapadas. |

OFERTA!
REFRIGERANTE
REFRI
2 LITROS

25,90

OFERTA!
PAPEL HIGIÊNICO
FOFINHO
FD. C/16 DE 30MTS.

10,95

OFERTA!
ARROZ
GAÚCHO
TR 1 - 5 Kg.

10,95

MAGNÂNIMO

SUPERMERCADO

MAGNÂNIMO

Cartão
Magnânimo
muItO+
vantagens!

| CONFIRA O MELHOR DIA DE COMPRA | |
|--------------------------------|----|
| 01 | 18 |
| 07 | 24 |
| 12 | 29 |
| 17 | 03 |
| 22 | 08 |
| 27 | 13 |

VENCIMENTO
DIA DE COMPRA



SORTEIO DE R\$ 1MIL
TODO MÊS

ATÉ 45 DIAS
PARA PAGAR
SEM JUROS

**PROMOÇÕES
E OFERTAS
EXCLUSIVAS**

Cartão
Magnânimo



Faça já o seu!

Consulte condições gerais e valores sobre promoções, seguros, benefícios e assistência no CE ou no site de Pagamentos: 0800 790 2211 e no 190 (serviço de atendimento).



grotescas

Disk TAXI

Os letreiros vernaculares que configuram essa categoria possuem como principais características a ausência de serifa e a construção geométrica. Geralmente são elaboradas sob inspiração de fontes digitais tradicionais, como Helvética, Arial, Futura, entre outras. Esse estilo é um dos mais recorrentes na manifestação tratada nessa pesquisa.

| | |
|---------------------|---|
| Construção | Base construtiva tipográfica. Possui predominância de estilo romano e linhas contínuas. Caixa-alta e caixa-baixa. |
| Forma | Peso regular ou bold. Proporção normal ou condensada. Modulação com pequeno ou nenhum contraste entre as hastes. Sem serifas e com terminais retos. |
| Posionamento | Predominância de disposição linear ou diagonal das letras. Alinhamento centralizado. |
| Decoração | Sombras comuns e contorno das letras. |
| Cor | Predominância de cores chapadas. |

caligráficas

Pousada

São as letras que apresentam influências diretas da prática da caligrafia. Elas se diferem das cursivas por sua característica mais artística que afere às letras mais harmonia e expressividade. É importante ressaltar que pode haver ou não continuidade e ligação entre as letras.

| | |
|---------------------|--|
| Construção | Base construtiva mista, apresentando predominância do estilo itálico. Com linhas contínuas. Caixa-alta e caixa-baixa. |
| Forma | Peso regular ou bold. Proporção normal ou condensada. Modulação com pequeno contraste entre as hastes. Sem serifas e com terminais caligráficos. |
| Posionamento | Predominância de disposição linear das letras. Alinhamento livre. |
| Decoração | Decoração interna. |
| Cor | Predominância de cores chapadas. Ocorrência de degradês. |

fantasia

YOGA

Os letreiramentos populares que englobam essa categoria apresentam, como principal característica, a construção livre, obtida através do desenho. É importante lembrar que, normalmente, o tipo de pincel interfere na forma das letras mas, nessa categoria, isso não acontece. Essa categoria diz respeito às letras desenhadas e decoradas uma a uma.

| | |
|---------------------|---|
| Construção | Base construtiva letreiramento com predominância do estilo romano. Pode apresentar linhas contínuas. Caixa-alta e caixa-baixa. |
| Forma | Peso regular ou bold. Proporção normal ou condensada. Modulação com nenhum constraste entre as hastes. Sem serifas e com terminais retos ou arredondados. |
| Posionamento | Predominância de disposição linear com alinhamento livre. |
| Decoração | Decoração interna ou sombra comum. |
| Cor | Predominância de cores chapadas. |

expressivas

REPOLHO
VERDE

Esta categoria engloba os artefatos vernaculares com características típicas de letreiramento de cartunistas. apresentam, como principal característica, a inclinação das letras e indícios de ferramenta utilizada.

| | |
|---------------------|---|
| Construção | Base construtiva caligráfica com predominância do estilo itálico. Pode apresentar linhas contínuas. Predominância de caixa-alta. |
| Forma | Peso regular e bold. Proporção normal e condensada. Normalmente com modulação em pequeno constraste entre as hastes. Sem serifas e geralmente com terminais arredondados. |
| Posionamento | Predominância de disposição linear ou diagonal com alinhamento livre. |
| Decoração | Pode haver decoração interna ou sombras comuns. |
| Cor | Predominância de cores chapadas. |

REPOLHO
VERDE



159

inusitadas

ALUGA CASA

Essa categoria foi criada para abraçar os letreiramentos que apresentam características únicas. Detalhes que muitas vezes são considerados falhas ou falta de habilidade, aqui são vistos apenas como algo incomum ou algo surgido do acaso, independente de se executado por especialista ou não. Além disso, letras que são construídas visando um resultado pictórico ou figurativo também configuram essa categoria.

| | |
|-----------------------|---|
| Construção | Base construtiva tipográfica ou letreiramento com estilo misto. Predominância de linhas contínuas. Caixa-alta e caixa-baixa. |
| Forma | Peso regular ou bold. Apresenta proporção normal e condensada. Modulação com pequeno ou nenhum contraste entre as hastes. Sem serifas e normalmente com terminais arredondados. |
| Posicionamento | Predominância de disposição linear e alinhamento livre. |
| Decoração | Pode haver sombras comuns. |
| Cor | Predominância de cores chapadas. |



Por fim, com base em todas as informações e dados devidamente tratados aqui, é possível traçar o perfil geral com padrões, estilos e características mais recorrentes entre os letreiramentos vernaculares encontrados na cidade de Registro. Constatou-se a predominância de artefatos com formas regulares, considerados nessa pesquisa como **precisos**. Essa constatação pode indicar que há uma notável preocupação estética e construtiva entre os indivíduos responsáveis pela confecção dessas letras artesanais no município.

É interessante perceber a evidente predominância de base construtiva tipográfica com estilo misto, ou seja, **romano** e/ou **itálico**. Nota-se também que as letras maiúsculas são mais frequentes e o peso varia mais entre **normal** e **bold**. Ainda com relação à forma, percebe-se que a maior parte dos artefatos é construída com proporção **normal** ou **condensada** e com modulação contendo pequeno ou nenhum contraste entre as hastes.

Observou-se também a predominância de letras **sem serifas**, variando entre terminais **retos** ou **arredondados**. Sobre o posicionamento, verificou-se a comum variação ou combinação en-

tre **linear** e **diagonal**, mas os lineares se apresentaram em maior número. A decoração que mostrou-se mais recorrente nas letras foi o emprego de **contorno das letras** e, quanto às cores, as mais utilizadas na pintura de letras foram o **azul** e o **vermelho** e, para os fundos, a **branca** e a **amarela**. Tanto na pintura de letras quanto dos fundos, as cores foram aplicadas normalmente de forma **chapada**.

Em suma, pode-se afirmar que ainda há muito o que se pesquisar sobre esse tema. A cidade em si é um vasto campo de pesquisa e a tipografia vernacular está viva, sempre sujeita à mudanças. Novos padrões e estilos podem surgir e criar um cenário totalmente novo, diferente do atual. Em contrapartida, alguns estilos chamaram a atenção pela originalidade, entre eles, um desenho de letra específico que motivou o desenvolvimento do processo de apropriação da linguagem visual e, dessa maneira, criou-se um exemplo prático do vernacular como influenciador e inspiração para o design tipográfico.

capítulo 05

a osvaldo barbeiro

item 5.1 tipografia vernacular x novas tecnologias

Segundo Dones (2004), desde a metade dos anos 70, a comunicação gráfica vem reagindo ao dogmatismo e à uniformidade das estéticas difundidas pelo Ocidente. Entretanto, as experimentações nesse campo passaram a permitir e tornar possível a formação de um novo cenário no qual o designer não apresenta mais suas mensagens em códigos totalmente claros e transparentes. A passagem do racionalismo à intuição sinalizou uma mudança de atitude e todo um processo de revisão no campo da produção e comunicação gráfica.

Através da computação gráfica, a contribuição das novas tecnologias aumentou as possibilidades de manipulação de elementos gráfico-visuais, fazendo com que resultados técnicos fossem assegurados, mas também possibilitou uma grande liberdade de criação.

O livre acesso à novos softwares possibilitou ainda a recuperação da estética vernacular que transita lado a lado com o design gráfico oficial, fazendo com que um novo espaço no campo da comunicação gráfica da cultura contemporânea fosse ocupado. Como resultado da libertação da doutrina ocidental, o vernacular passou a resgatar formas esquecidas e marginali-

zadas pertencentes à cultura popular.

Essa apropriação da estética vernacular pela comunicação gráfica sinaliza uma certa mudança de atitude por parte dos designers, uma vez que revela uma nova relação com o entorno: buscam-se particularidades de linguagens locais e regionais.

O rústico e o pitoresco, de acordo com Dohmann (2006), passaram a ser palavras de ordem ditadas em prol do resgate de uma cultura visual vernacular, fazendo com que alguns designers explorem um conteúdo ainda experimental e apresentem uma estética contestadora que valoriza elementos antes tidos como precários ou mesmo simplesmente prosaicos.

É a cultura oficial realimentando-se das raízes populares, reelaborando-as e, sobretudo, legitimando-as. Grupos de novos designers estão focados cada vez mais no trabalho de desenvolvimento de novas fontes inspiradas no visual vernacular encontrado nos bairros mais distantes, nas periferias dos grandes centros.

Pode-se dizer que a tipografia vernacular urbana carrega no desenho de seus caracteres todo o idealismo de uma escrita artesanal que vem sendo sim-

plesmente abafada e sufocada pelos inúmeros códigos visuais dos ultra-recentes paradigmas tecnológicos, desenhando uma silhueta que caracteriza o triste exemplo de uma engenhosidade popular entregue à própria sorte por intermédio de seus últimos talentos.

Com todo seu regionalismo, apesar de figurar como um pequeno recorte nesse vasto terreno da oposição entre a cultura hegemônica e a cultura popular, essa escrita artesanal passa a assumir uma importância mais significativa pelas mãos do pintor de letras que, mesmo tendo seu trabalho tão ameaçado pelas novas possibilidades técnicas que as novas tecnologias apresentam, acaba por desenhar contornos de um tema muito atual e que, muito embora pouco discutido, enche os olhos de novos designers que buscam novos horizontes para suas criações.

item 5.2 a escolha

Difícil não imergir no assunto discutido ao longo desta pesquisa e, mais difícil ainda, é ficar ileso a essas manifestações tipográficas. Dessa forma, assumiu-se então o papel de designer como tradutor do fenômeno aqui estudado, numa proposta de apropriação da linguagem vernacular para apresentar, através de um exemplo prático, uma nova face de tipo a qual chamou-se “**Oswaldo Barbeiro**”.

Amparando-se na fundamentação teórica e prática tratadas nos capítulos anteriores, apresenta-se um panorama de um projeto tipográfico baseado no vernacular, expondo o processo de desenvolvimento, suas particularidades formais e técnicas, bem como os desafios dessa transposição entre o vernacular e o digital.

Durante as etapas de pesquisa de campo, vários desenhos de letras chamaram a atenção, ora pela irregularidade e improviso, ora pela originalidade e precisão. É certo que a cidade, sobretudo pelo seu aspecto gráfico, pode servir como forte aliada para inspiração e conceituação de projetos de design e, como é sabido, muitos deles têm se apropriado dessa chamada “linguagem visual urbana”.

Nesse sentido, um desenho de letra específico, descoberto e registrado ao longo dessa pesquisa de campo serviu, primeiramente, como motivação e tão logo como inspiração para que fossem colocados em prática os fundamentos da produção tipográfica.

Como se sabe, o recorte exploratório fez-se em cinco partes. Na área de número 4 foi onde registrou-se o referido artefato que serviu como inspiração e referência visual para este projeto tipográfico, exatamente na esquina da rua Gerônimo Monteiro Lopes com a rua Safira.

A área, como especificado anteriormente, é predominantemente residencial com pequenos comércios que suprem necessidades básicas e rápidas, tais como mini mercados, salões de beleza, borracharias, entre outros. Foi num cavalete divulgando uma barbearia que encontrou-se o letreiramento que será trabalhado daqui para frente.

Pode-se dizer que o artefato escolhido é ainda mais especial pois foi encontrado no caminho de volta para casa, após longa caminhada por um dos percursos, isso porque a Rua Gerônimo M. Lopes é a rua na qual a aluna responsável por esta pesquisa morou desde seu nascimento.





©2017 Google

SEM SAÍDA

SALÃO DO
Barbeiro

←

Ao se inspirar num desenho de letras para pintar, o letrista produz mudanças capazes de criar “algo novo”, o mesmo pode acontecer quando um designer de tipos digitais se inspira em um artefato vernacular. Assim, uma nova e original face de tipo pode surgir. Esse foi o caminho que buscou-se tratar aqui, pois apesar de ser utilizado como referência um artefato específico, foram propostas algumas mudanças e buscou-se ainda outras referências visuais para o projeto.

Observou-se, então, que haveria basicamente dois caminhos a seguir no que diz respeito ao acabamento e à aparência final das letras. Seria possível preservar as irregularidades típicas da produção manual ou racionalizar o traçado e eliminar tais irregularidades. Por isso, decidiu-se que as formas e peculiaridades do artefato vernacular serviriam como inspiração, mas que as irregularidades e a falta de equilíbrio formal não seriam preservadas. Entende-se que o vernacular como inspiração para o design deve ir além da utilização de irregularidades formais.

item 5.3 análise e desenvolvimento

Foi escolhida uma fonte classificada como **gorda**, de acordo com a classificação de Finizola, com leve característica cursiva e com algumas leves rotações no pincel para ajustar a espessura de alguns traços. O autor não assinava e nem anotava seu número; com o barbeiro anunciado descobriu-se que o autor desse letreiramento morreu há muito tempo, o que dificultou bastante o trabalho de traçar a origem dessa face de letra.

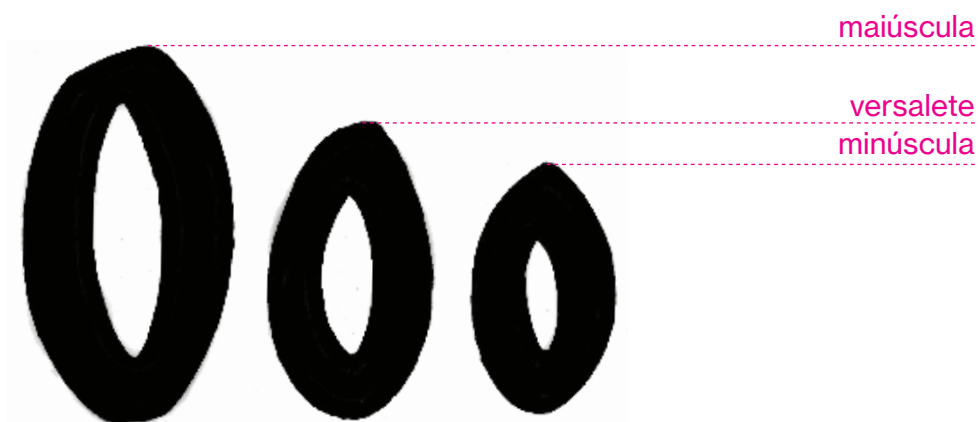
Nenhum outro letreiramento encontrado se assemelha construtivamente com o que foi escolhido.

É interessante perceber que a tipografia em questão apresenta uma mistura de três tipos de letras compondo o anúncio: minúsculas, maiúsculas e versaltes. É possível que o autor tenha feito essa composição de maneira inconsciente, mas tudo leva a crer que o letrista em questão possuía certo conhecimento e o aplicava em suas criações. Percebe-se também que havia muita habilidade no manuseio do pincel, instrumento utilizado na confecção desse anúncio e que, de certa maneira, acaba ditando o traço e impactando diretamente no resultado das letras obtidas.



Em tipografia, dá-se o nome de versaleta a caracteres maiúsculos com as mesmas dimensões de caracteres minúsculos. O versaleta é utilizado em texto como um método de dar ênfase a determinada palavra ou expressão, em alternativa ao itálico ou quando o negrito é inapropriado, e o tamanho reduzido previne que palavras em letra maiúscula se destaquem por serem demasiado grandes, quando comparadas com o resto da mancha gráfica.

O versaleta pode ser utilizado para chamar a atenção à linha, ou expressão de abertura, no início do texto, e é também muito utilizado em entradas de dicionários e enciclopédias, em que muitas partes constituintes devem ser tipograficamente diferenciadas para assegurar uma maior clareza do conteúdo.



Na figura acima, fez-se uma comparação entre três letras O, a qual aparece nas três variações. Percebe-se que o versaleta não possui exatamente o tamanho da letra minúscula. É uma característica que foge um pouco à regra, mas que não necessariamente está errada.

Outra característica dessa fonte que pode ser representada numa tipografia digital é a existência de um sombreamento, detalhe bastante característico dos letreiramentos populares e usado, muitas vezes, como elemento decorativo para garantir expressividade.

A partir das características visuais encontradas nos seis versaletes (S, V, A, L, D e O) e nas sete minúsculas (b, a, r, e, i, r e o), procurou-se definir um padrão estético e de construção que pudesse se repetir nas demais letras do alfabeto. Para tanto, levou-se em consideração suas principais características: ausência de serifas, organicidade, variações de espessura, proporção e peso.

Foi necessária a identificação do que se pode chamar de “DNA” das letras, para que as características pudessem ser replicadas a fim de causar a sensação de unidade visual, ou seja, a impressão de que todas as letras pertencem a uma mesma espécie. Através de réplicas de estruturas e formas, foi possível, a partir de uma letra, gerar outra, a fim de criar esse desejado padrão visual.

Sendo assim, Oswaldo Barbeiro é uma face de tipos para títulos a fim de ser usada sempre em situações de destaque. Envolve duas variações: versaletes e minúsculas. Acaba por combinar, com muita personalidade, a linguagem moderna a partir da incorporação do vernacular.



- 1 braço superior
- 2 braço central
- 3 haste vertical
- 4 bojo
- 5 filete
- 6 terminal

Após a fase de análise e entendimento da fonte a ser desenvolvida, o trabalho passou para a frente prática. Aqui é importante deixar claro o processo de trabalho, até mesmo para que seja possível explicitar as dificuldades encontradas no desenho das letras.

Num primeiro momento, os caracteres começaram a ser desenhados à mão livre, sem o uso de instrumento “padronizadores”. A inexperiência com o design de tipos com certeza restringiu a qualidade dos desenhos iniciais, muito embora houvesse um objetivo definido para o uso da fonte, como citado anteriormente.

É interessante explicitar aqui que o desenho à mão livre, com base em um papel quadriculado, acabou por tornar o desenho das letras um tanto quanto “não livre”. Como resultado desse primeiro processo de criação, as fontes obtidas foram, em sua maioria, muito padronizadas e até mesmo quadradas, o que fez com que os resultados fossem um tanto quanto diferentes da tipografia que estava servindo de inspiração.

Essa primeira etapa serviu para entender aonde não se queria chegar no desenho das letras, ou seja, serviu para perceber que era importante pre-

servar algumas características mais informais do desenho dessas letras.

Após atendimento com a orientadora, percebeu-se que o melhor a se fazer para dar continuidade e chegar num resultado satisfatório no design de tipos, seria vetorizar as letras já existentes e, a partir dos traços dessas letras, prosseguir com o desenho das demais já utilizando o Adobe Illustrator, facilitando assim a modulação para o pensamento e desenvolvimento das demais formas.

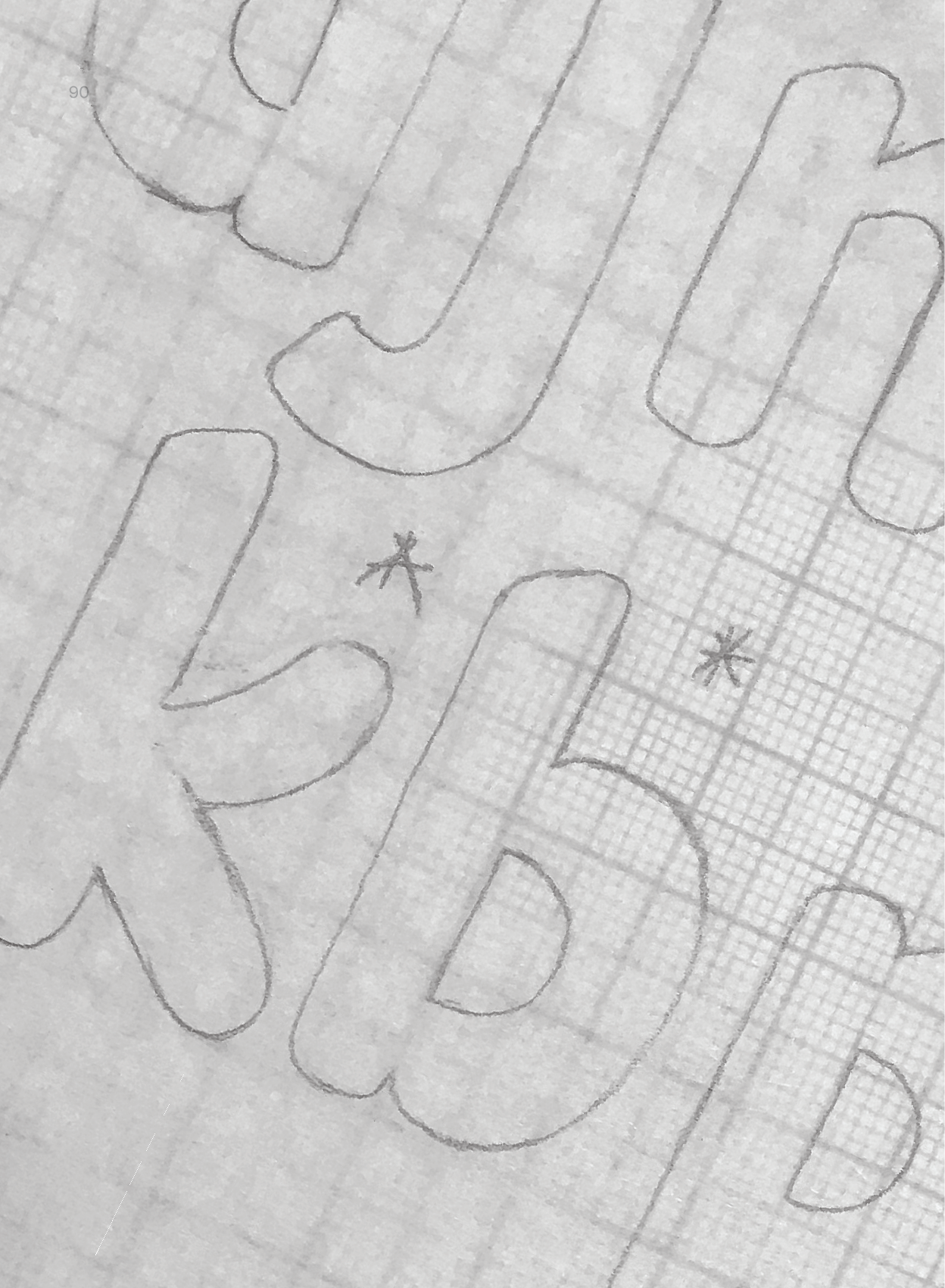
A criação dos caracteres restantes digitalmente pode e até prefere-se que seja feita através de partes, módulos ou derivação específico para desenho de tipos para as maiúsculas, guias para a construção para caligrafia foram encontrados em certa quantidade. Isso também serviu para aprimorar a consistência das letras.

Como nem todos os caracteres se encontravam no letreiramento em questão, foram criados os restantes com base em derivação e reaproveitamento direto de módulos (traçados) e, em alguns casos, tiveram de ser criados abstraíndo-se algumas formas, como foi o caso do hífen e das acentuações.

É importante dizer que, como no meio

digital é muito mais fácil e rápido fazer e desfazer ações, ao preencher as letras com a cor preta, ficou visível o desequilíbrio existente entre algumas delas, o que fez com que alguns traçados tivessem de ser ajustados para uma melhor harmonização na composição da família. Dessa forma, ainda que algumas das letras tivessem sido traçadas exatamente como contavam no letreiramento, como a letra “O” do conjunto de versaletes, esses pequenos ajustes tiveram de ser feitos, mas nada que descaracterizasse demais o desenho vernacular das letras.

A partir de então o processo de desenho das letras faltantes foi muito mais rápido e certo e, em termos de processo, outra parte do desenvolvimento já estava adiantado: a vetorização.



item 5.4 digitalização

item 5.4.1 materiais e tecnologia

Nesta etapa, mostra-se qual foi a tecnologia necessária para seguir com o projeto. Os materiais utilizados foram, além de uma câmera de um iPhone 5s para registro fotográfico e transferência de arquivo, um computador MacBook Pro para operar todos os processos. Não houve uso de mesa digitalizadora para redesenhar as letras com o gesto de pintura de letra de forma mais natural e precisa. O computador esteve equipado com os *softwares* Adobe Photoshop, para tratamento de imagem, e Adobe Illustrator, para vetorização das letras.

Para a programação e ajustes específicos do arquivo de fonte, dentre os programas considerados, optou-se pela versão mais econômica do aplicativo Glyphs, o Glyphs Mini. O programa é recomendado com base em estudos de alunos em aulas práticas; afirma-se que o aplicativo é o mais intuitivo e o mais facilmente assimilável sendo, portanto, o mais indicado para iniciantes.



item 5.4.2 vetorização

Através do uso de um *software*, foi feita a conversão das imagens em desenhos vetoriais. Vetores, por serem compostos de fórmulas matemáticas e não de quadros de pixels, como é o caso dos bitmaps, podem ser redimensionados sem perda de dados e de qualidade.

Fora isso, desenho vetorial é a forma como as fontes de computador são compostas, de forma que os vetores podem ser desenhados diretamente de editor de fontes, da mesma forma que podem, com poucos ajustes, serem importados de um editor de imagens vetoriais mais versátil.

Como descrito anteriormente, o trabalho de vetorização já havia sido concluído no processo de desenho das letras, uma vez que todo o pensamento desses desenhos foi feito utilizando o Adobe Illustrator, fator que fez com que a transposição desses vetores para o Glyphs Mini fosse muito mais agilizado.

item 5.4.4 transposição para o glyphs mini

Muitas vezes, ao se desenhar no Illustrator utilizando a Pen Tool, acaba-se produzindo pontos demais ou até mesmo pontos desalinhados visualmente, mas que acabam passando despercebidos.

O software Glyphs conta com recursos para limpar a forma importada do Illustrator, o que faz com que alguns nós redundantes possam ser removidos com apenas o uso de um comando. É possível, ainda, adicionar outros nós aos pontos já existentes. O Glyphs possui um recurso que o Illustrator não tem: ao se apagar nós individualmente, recalcula-se automaticamente os vetores adjacentes para que resultem na forma mais semelhante possível à original.

- CATEGORIES
- All
 - Letter
 - Number
 - Punctuation
 - Separator
 - Symbol
 - Mark
 - Private Use
 - Other
- LANGUAGES
- Latin
 - Cyrillic
 - Greek
- FILTERS
- Not Export

Letter, Latin

| | | | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G | H | I |
| A | B | C | D | E | F | G | H | I |
| J | K | L | M | N | O | P | Q | R |
| J | K | L | M | N | O | P | Q | R |
| S | T | U | V | W | X | Y | Z | |
| S | T | U | V | W | X | Y | Z | |
| a | b | c | d | e | f | g | h | i |
| a | b | c | d | e | f | g | h | i |
| j | k | l | m | n | o | p | q | r |
| j | k | l | m | n | o | p | q | r |
| s | t | u | v | w | x | y | z | |
| s | t | u | v | w | x | y | z | |

Punctuation

A

0 H 0

375

Kerning

left group (empty)

right group (empty)

export

Color palette: 12 colored circles

item 5.4.5 experimentações

À medida que se modela a forma das letras, é possível começar a testar os espaçamentos, perceber a textura da letra, as relações de formas (espaço positivo) e contra-formas (espaço negativo).

Em relação aos ajustes ópticos, foram realizados poucos ajustes nesta fonte, até mesmo visando manter certa aparência vernacular. Algumas das decisões de proporção em derivação para formas não encontradas levaram em conta compensações óticas de critério subjetivo, porém perceptível. Aqui é importante ressaltar que muitos desses ajustes óticos foram realizados já no Illustrator na medida em que se ia desenhando e ajustando o peso de cada letra dentro do conjunto.

Os ajustes mais presentes na fonte vernacular produzida foram as compensações de espaço negativo e de massa visual (*overshooting*) em elementos redondos e pontiagudos.

Em relação ao espaçamento entre caracteres, alguns autores preferem ajustar apenas ao final da produção, enquanto outros recomendam que sejam ajustados à medida em que são

desenhadas as letras. O espaçamento naturalmente segue as regras de ajustes ópticos, o que leva aos pares especiais, como o par “AT”, por exemplo.

Algumas palavras de amostragem, como *adhesion*, *hamburgetfontsv* e *handgloves* são favoritas dos tipógrafos para ajuste de tracking - espaçamento entre os caracteres da fonte - e kerning - espaçamento ajustado independentemente entre cada arranjo de dois caracteres, a fim de compensar o espaço em branco que se forma entre eles.

Essa etapa foi a mais demorada: toda a textura foi avaliada e houve diversas reformulações nas letras visando maior uniformidade de largura dos traços e para conferir maior organicidade e espontaneidade à letra, conforme se vê nos trabalhos dos letreiramentos, nos quais há, além da translação, a eventual rotação do pincel, com o mesmo intuito de devolver equilíbrio às formas.

item 5.4.6 verificação

Os ajustes foram feitos várias vezes, repetindo-se o processo de modelagem.

O resultado obtido é uma fonte que ainda pode conter erros, uma vez que precisa ainda ser usada extensivamente para ser melhor avaliada.

Designers de tipo frequentemente estabelecem relações de feedback com seus clientes, sejam de trabalhos encomendados, sejam clientes de uma tipografia previamente produzida.

Vale lembrar aqui que a responsabilidade do profissional com seu produto se estende desde o seu cliente até o pós-venda. Uma vantagem de se comprar fontes licenciadas é a de que os espaçamentos e kernings já são bem trabalhados e testados exaustivamente e, por isso, se colocam de maneira muito mais harmoniosa em seu uso.

desenhos finais
versetales

ABCDEFG
 HIJKLMN
 OPQRSTU
 VWXYZÇ-
 ~^^~

desenhos finais
minúsculas

abcdefgh
 ijklmnop
 qrstuvw
 xyzç-
 ~^^~

OSVALDO
barbeiro

Letreiramento original

OSVALDO
barbeiro

Letreiramento com os novos desenhos de letras

capítulo 06

considerações finais

“A demanda por uma inscrição manual urge com mais intensidade em locais em que o acesso a determinadas tecnologias [...] é restrito. Mas é importante destacar que qualquer indivíduo que tenha uma demanda de comunicação pode, potencialmente, produzir tipografia popular”. (MARTINS; VAZ, 2006, p. 156).

Nesse capítulo, é importante ressaltar a intenção do estudo e desenvolvimento desses tipos como processo de aprendizado. A tipografia já faz um tempo que figura entre um dos temas de muito interesse da aluna, mas a oportunidade de estudar melhor esse assunto veio tarde na formação acadêmica.

Por esses e outros motivos, é certo que muitos desvios aconteceram ao longo do caminho, sobretudo porque se subestimou o desenho e a produção das letras. Alguns dos planos não foram cumpridos, tal como a produção da variação maiúscula e também a variação da sombra, o que daria o toque final para a produção, uma vez que a sombra é um elemento decorativo muito presente nos letreiramentos populares em si.

O desenho de tipos, como pôde ser entendido com este trabalho, é um processo construído ao longo de um período extenso de trabalho e a atenção aos pequenos detalhes, que certamente é o que torna este tema tão interessante, é uma habilidade que ainda deverá ser desenvolvida continuamente pela aluna.

Entende-se que o design é uma atividade criativa que tem como um de seus maiores objetivos estabelecer esses diálogos, bem como é possível notar no design tipográfico no qual, por exemplo, o cenário urbano serve como fonte de inspiração e conceituação para a criação de fontes digitais que comunicam traços culturais e locais.

Por fim, entende-se que a produção de uma fonte pode ser um processo demorado e oferecer pouco retorno financeiro. Entretanto, a composição de letras é um resgate contínuo de uma memória que pode vir a remontar tanto o passado distante quanto o presente vernacular e que vem resistindo ao surgimento de novas e mais rápidas tecnologias.

Reafirma-se, portanto, a importância da polissemia no campo do design. Deve-se buscar atuar sempre como decodificador de signos, estímulos e qualquer fenômeno capaz de reorientar a matéria humana e social da cidade, observando cada vez mais atentamente a pluralidade presente no meio e se inserindo nele, aprendendo sempre com a espontaneidade do vernacular, contrariando o lado homogeneizador da globalização e,

sobretudo, promovendo a celebração da cidade.

Talvez os resultados obtidos nesse trabalho final de graduação não tenham sido os mais satisfatórios e completos, mas é importante ressaltar o papel que o processo e o desenvolvimento desse projeto tiveram na formação final da aluna: foi incrível poder enxergar melhor o design, sobretudo a tipografia, na cidade e desenvolver um olhar muito mais atento às manifestações populares que muitas vezes acabam passando despercebidas na correria do dia-a-dia e entender essas manifestações como algo rico, algo de valor e que hoje serve e continuará servindo como inspiração para o desenvolvimento de muitos outros trabalhos relacionados ao design.

capítulo 07

referências bibliográficas

FINIZOLA, Maria de Fátima Waechter. A tradição do letreiramento popular em Pernambuco: uma investigação acerca de suas origens, forma e prática. 2015. 321 f. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife. 2015.

FINIZOLA, Fátima. Tipografia vernacular urbana: uma análise dos letreiramentos populares. São Paulo: Blucher, 2010.

BRAGA, Marcos da Costa (Org.). O papel social do design gráfico: história, conceitos & atuação profissional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

CANEVACCI, Massimo, 1942. A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana – 2a ed. – São Paulo: Studio Nobel, 2004. – (Coleção Cidade aberta).

PETRUCI, Armando. [Scrittura, English] Public lettering: script, power, and culture/ Armando Petrucci. Italy, 1993.

CARDOSO, Rafael. Design para um mundo complexo: Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LUPTON, Ellen. Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes 2a edição revista e ampliada. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FARIAS, Priscila. Seu Juca, letrista pernambucano. *Tupigrafia*, n. 1, São Paulo, p. 18 – 21. 2000.

GOUVEIA, Anna Paula; FARIAS, Priscila; GATTO, Patrícia. Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories. in *Sage Journals - Visual Communication*, v. 8, Issue 3, 2009. Disponível em: <<http://journals.sagepubz.com>>.

FARIAS, Priscila et al. Paisagens tipográficas: lendo as letras nas cidades. in *InfoDesign - Brazilian Journal of Information Design*, v. 4, n. 1, 2007.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FARIAS, Priscila L. *Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias*. Série Design. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

FINIZOLA, Fátima. *Abridores de letras de Pernambuco: um mapeamento da gráfica popular* / Fátima Finizola, Solange Coutinho, Damião Santana. - São Paulo: Blucher, 2013.

DONES, Vera L. *As apropriações do vernacular pela comunicação gráfica*. Anais do P&D Design 2004. São Paulo: Faap, 2004.

MARTINS, Bruno G.; VAZ, Paulo B. F. *Tipografia Popular: para perceber o ilegível*. *ALCEU*, Rio de Janeiro, RJ: v.7, n.13, p. 149-164, jul/dez 2006.



dezembro, 2017