

Tipografia sem Limites: tipos vernaculares em Bauru*No limits typography: vernacular types in Bauru*

Vitor Leite Camilo & Ana Beatriz Pereira de Andrade

desenho industrial, letreiramentos populares, tipografia, design vernacular

A pesquisa tem por objetivo coletar, analisar e realizar curadoria de exemplares a partir de letreiramentos populares encontrados na cidade de Bauru, SP., com foco em três áreas geográficas de perfis socioeconômicos distintos. Também faz parte do projeto a divulgação dos resultados de coleta online, pela rede social Instagram.

design, popular letterings, typography, vernacular design

This research has the goal of collect, analyse and do the curatorship of popular (or vernacular) letterings found in the city of Bauru, Sao Paulo State, Brazil, focusing on three geographical areas of different socioeconomic profiles. Online publishing of such results is also a part of the project, done via Instagram.

1 Introdução

Os letreiros populares, por vezes conhecidos como letras pintadas à mão ou letreiramentos vernaculares, são parte indissociável da cultura popular brasileira. Trata-se da manifestação conhecida pelo público daquilo que consideramos Design popular ou vernacular.

Em uma análise histórica, o Design vernacular brasileiro precede sua contraparte oficial ou acadêmica, desembarcada por aqui apenas em 1963, com a criação da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) no Rio de Janeiro, extremamente influenciada pelas teorias da Bauhaus e da Escola de Ulm.

Mesmo sendo parte da multiplicidade de culturas locais que formam o mosaico brasileiro, a produção de Design 'não-oficial' sofre de certo preconceito por parte do grande público. A natureza eminentemente popular tende a ser associada a algo mal feito, de baixa qualidade ou de 'pouca cultura'.

Esse panorama começa a mudar consistentemente na década de 90, quando a área acadêmica do Design inicia pesquisas e resgates de elementos técnicos e humanos referentes ao Design vernacular brasileiro. Neste período, considerando a informatização da produção gráfica, amplia-se a batalha e disputa por espaços de comunicação visual nas ruas brasileiras.

Em Bauru, cidade do interior paulista, sede de vários cursos de Design, portanto com forte presença no mapa do Design 'oficial', nota-se situação semelhante: projetos de Design vernacular, outrora de grande sucesso e demanda comercial, passaram a perder espaço para a produção informatizada.

Neste cenário, identificou-se a oportunidade de dar visibilidade e analisar tecnicamente os exemplares de Design vernacular bauruense. Dessa forma nasceu, ao final de 2018, o projeto intitulado Tipografia sem Limites.

2 Design vernacular: definição, contexto e história

De acordo com Cardoso:

Anais do 9º CIDI e 9º CONGIC

Luciane Maria Fadel, Carla Spinillo, Anderson Horta, Cristina Portugal (orgs.)

Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI

Belo Horizonte | Brasil | 2019

ISBN 978-85-212-1728-2

Proceedings of the 9th CIDI and 9th CONGIC

Luciane Maria Fadel, Carla Spinillo, Anderson Horta, Cristina Portugal (orgs.)

Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI

Belo Horizonte | Brazil | 2019

ISBN 978-85-212-1728-2

Perdura na consciência nacional o mito de que o design brasileiro teve sua gênese por volta de 1960. Como todo mito, trata-se de uma falsidade histórica patente. [...] O que ocorreu, sem dúvida alguma, foi uma ruptura. Para uns, um novo ponto de partida; para outros, um desvio de rumo. (Cardoso, 2005, p.7)

A história do Design brasileiro registra 1963 como o ponto de partida do Design dito oficial, de origem acadêmica, com a criação da ESDI.

No entanto, é de certa forma equivocado afirmar que não houve produção digna de ser considerada Design nacional até a década de 60. Tal preconceito, fruto da imposição de ideais modernistas europeus sobre um caldeirão de culturas como o Brasil, também teve como vítima aquilo que talvez seja nossa expressão gráfica mais genuína: o Design vernacular.

Mas afinal, o que é Design vernacular?

Conforme Finizola:

A utilização do termo vernacular é empregada para definir aqueles artefatos autênticos da cultura de determinado local, geralmente produzidos à margem do design oficial. [...] 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. (Finizola, 2010, p. 34)

Desta forma, não podemos precisar onde o Design vernacular brasileiro começou, senão em vários inícios, separados por características geográficas e culturais do país, responsáveis pela existência de um vasto leque de distintas culturas.

No entanto, a história registra várias interações da cultura e Design oficiais com a expressão popular, com diversas abordagens de resgate, ressignificação e apropriação de elementos do Design vernacular.

3 Bauru: a eterna busca (e rejeição) de uma identidade

O município de Bauru, localizado no centro-oeste do estado de São Paulo, conta atualmente com cerca de 374.000 habitantes. Segundo estimativas do IBGE, é o maior centro urbano da região e o décimo oitavo no contexto estadual.

A cidade abriga, além de um grande setor de comércio e serviços, uma base universitária de destaque, com forte posicionamento no cenário do Design 'oficial'.

No entanto, ao considerar a identidade cultural local, a urbe apresenta uma história conturbada. As origens como entroncamento ferroviário e burocrático foram fatores cruciais no surgimento de uma identidade de última fronteira, representada no lema municipal: *Custos vigilat*, que pode ser traduzido como “o sentinela vigia”.

O tempo, porém, trouxe a decadência da ferrovia e a descentralização administrativa estatal, o que esvaziou simultaneamente as identidades de centro ferroviário, centro burocrático e última fronteira, criando uma busca incessante por outras formas de identificação.

A última iniciativa nesse sentido foi o resgate do lanche Bauru, “convocado” pelas elites da cidade para assumir o posto de símbolo municipal, com direito a uma estátua antropomorfizada do sanduíche, o “Bauruzinho”. De forma resumida, pode-se dizer que a reação popular foi desanimada, com a ocorrência de uma série de eventos de vandalização que culminou no peculiar “sequestro do Bauruzinho” por estudantes universitários.

Vimos, portanto, que as tentativas de criação de uma identidade para Bauru partidas da elite municipal falharam. No entanto, há uma dimensão extra: a rejeição das expressões culturais populares.

Conforme levantado pelo Jornal Dois (2018), Bauru apresenta extrema desigualdade social, que se manifesta na distribuição irregular de Pontos de Cultura, concentrados na rica Zona Sul. O mesmo veículo de mídia traz, em outra matéria, as formas de cultura popular que fervilham na cidade e passam ao largo do registro cultural oficial e hegemônico, sendo alvo de descaso e por vezes até repressão policial.

Foi esse o cenário encontrado ao longo da pesquisa, e é também uma das motivações para o desenvolvimento do presente projeto.

4 Objetivos

Para facilitar a explicação, dividimos os objetivos da pesquisa em dois eixos: técnico e comunicacional. No eixo técnico, a meta é, por meio da catalogação de letreiramentos populares em três áreas previamente delimitadas da área urbana de Bauru, efetuar uma análise dos aspectos cromáticos e de construção de letras, com base nas pesquisas e métodos criados por Finizola (2010), Cardoso (2003) e Aragão et. al (2008). Posteriormente comparando os dados obtidos, primeiro entre as áreas bauruenses pesquisadas, e depois, do panorama gráfico da cidade, traçar paralelo com os letreiramentos coletados em pesquisas no Rio de Janeiro, Pernambuco e Pará.

No eixo comunicacional, o objetivo é divulgar, por meio do perfil @tipografiase limites na rede social Instagram, os resultados visuais da pesquisa, direcionados tanto ao grande público bauruense como aos nichos que possam se interessar pelo assunto.

5 Metodologia de análise

As bases teóricas da pesquisa

Uma das bases teóricas e metodológicas é a pesquisa de Fátima Finizola e Solange Coutinho, intitulada *Uma Classificação Tipográfica para os Letreiramentos Populares* (2010).

As autoras dividem a forma de autoria de letreiramentos em: especialistas, não-especialistas e autorais. Já os modos de representação gráfica são apresentados como tipografia, caligrafia e lettering.

Por fim, a classificação por atributos formais engloba uma diversidade de aspectos como proporção, formas, modo de construção, presença ou ausência de serifa e determinados caracteres-chave. Foram apontados nove estilos de letreiramentos: amadoras, quadradas, serifadas, caligráficas, cursivas, góticas, gordas, fantasia e expressivas.

As autoras também recomendam, para os casos de letras que não se encaixem dentro desses parâmetros (na maioria dos casos, fontes de estilos distintos das góticas), a classificação tipográfica Vox-AtypI.

Embora as etapas iniciais tenham sido de coleta e análise seguindo à risca a tabela proposta por Finizola e Coutinho, uma questão surgiu ao longo do projeto: o posicionamento das letras classificadas como gordas.

Se analisados pela lente da forma de representação gráfica, estes letreiramentos seriam considerados como caligráficos, ao lado das categorias amadora e caligráfica. No entanto, análise dos registros fotográficos e de entrevistas, indicaram que cada pintor, ao longo do tempo, desenvolve um tipo muito específico de letra gorda. Embora construída de forma caligráfica, assume características quase que tipográficas, se assumirmos a definição de Farias:

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 citado por Finizola, 2010, p.44)

Portanto, para os fins desta pesquisa, as formas de representação gráfica serão tratadas por tipográficas/autorais, caligráficas e letterings. Também, são analisados os modos de simbolização como definidos por Twyman (1986, citado por Finizola): verbal, pictórica e esquemática.

Considera-se o levantamento estilístico, desenvolvido por Aragão et. al. para uma

catalogação de rótulos de aguardentes, levando em consideração os aspectos de organização espacial, como o alinhamento vertical e a disposição das letras (se horizontal, diagonal, vertical, curvilínea).

Os locais de coleta

Sendo Bauru um município de grande área territorial, delimitar a área de coleta seria essencial. Decidiu-se escolher três áreas de Bauru que fossem diferentes entre si, mais especificamente no âmbito socioeconômico. A razão disso está no que apontam Sharpe (1974, citado por Cardoso, 2003) e Guimarães (2002, citado por Cardoso, 2003), ao identificarem que diferentes recortes socioeconômicos desenvolvem diferentes gostos e preferências por cores, combinações cromáticas, uso de decorações e demais elementos gráficos.

Os dois autores apontam que grupos mais desfavorecidos socialmente dão preferência a cores mais fortes, primárias, de alto contraste e chapadas. Grupos mais ricos valorizam cores neutras e sóbrias, bem como maior uso de degradês e uma maior variedade nas cores utilizadas.

Finalmente, as áreas (bairros) escolhidas foram o Altos da Cidade/Estoril, Centro e Geisel/Redentor. A escolha se deu por três fatores: as diferenças socioeconômicas, a importância histórica e a facilidade de acesso do pesquisador.

Coleta

A coleta das fotografias se deu em três domingos distintos, cada um dedicado à uma região. A escolha dos domingos se deu por seu movimento reduzido de carros e pessoas: buscou-se evitar constrangimentos e constantes pedidos de autorização para fotografia, o que traria obstáculos e atrasos.

Porém, a decisão diminuiu, sem dúvida, a possibilidade de coleta de exemplares em suportes variados, como cavaletes e cartazes, por muitas vezes recolhidos ao final do expediente.

No total, foram coletados 105 exemplares, sendo 34 no Altos/Estoril, 24 no Centro e 47 no Geisel.

6 Resultados

Altos da Cidade

Tabela 1: Exemplares do Altos da Cidade por cor de letra

por COR DE LETRA		
Preto	15	28,8%
Vermelho	12	23,1%
Azul	10	19,2%
Branco	8	15,4%
Amarelo	3	5,8%
Degradê	2	3,8%
Roxo	1	1,9%
Verde	1	1,9%

Tabela 2: Exemplares do Altos da Cidade por modificação de suporte

por MODIFICAÇÃO DO SUPORTE		
Não-modificado	30	83,3%
Modificado	6	16,7%

Tabela 3: Exemplos do Altos da Cidade por alinhamento

por ALINHAMENTO		
Centralizado	28	87,5%
à esquerda	3	9,4%
à direita	1	3,1%

Tabela 4: Exemplos do Altos da Cidade por tipo de suporte

por TIPO DE SUPORTE		
Alvenaria	17	53,1%
Metal	6	18,8%
Tijolos	4	12,5%
MDF	2	6,3%
Plástico	1	3,1%
Vitrine	1	3,1%
Lona	1	3,1%

Tabela 5: Exemplos do Altos da Cidade por disposição de frase

por DISPOSIÇÃO DA FRASE		
horizontal linear	28	75,7%
horizontal diagonal	4	10,8%
vertical linear	4	10,8%
horizontal curvilínea	1	2,7%

Tabela 6: Exemplos do Altos da Cidade por presença de decoração

por PRESENÇA DE DECORAÇÃO		
não	27	71,1%
sim	11	28,9%

Tabela 7: Exemplos do Altos da Cidade por tipo de decoração

por TIPO DE DECORAÇÃO		
sombra inferior direita	7	50,0%
preenchimento	3	21,4%
sombra inferior esquerda	2	14,3%
sublinhado	1	7,1%
borda externa	1	7,1%

Tabela 8: Exemplos do Altos da Cidade por classificação tipográfica

por CLASSIFICAÇÃO TIPOGRÁFICA		
grotescas	18	36,0%
gordas	16	32,0%
cursiva	2	4,0%
amadora	2	4,0%
romana nova	2	4,0%
script	2	4,0%
fantasia	2	4,0%
expressivas	1	2,0%
transicional	1	2,0%
romana antiga	1	2,0%
egípcia	1	2,0%

Tabela 9: Exemplos do Altos da Cidade por forma de representação

por FORMA DE REPRESENTAÇÃO		
tipográfica/autoral	28	77,8%
lettering	8	22,2%
caligráfica	2	5,6%

Tabela 10: Exemplos do Altos da Cidade por autoria

por AUTORIA		
especialista	32	94,1%
não especialista	2	5,9%

Tabela 11: Exemplos do Altos da Cidade por modo de sinalização

por MODO DE SINALIZAÇÃO		
verbal	22	64,7%
verbal pictórico	8	23,5%
verbal esquemático	4	11,8%

Tabela 12: Exemplos do Altos da Cidade por material de pintura

por MATERIAL DE PINTURA		
tinta e pincel	28	87,5%
pincel atômico	2	6,3%
spray	2	6,3%

Centro

Tabela 13: Exemplos do Centro por cor de letra

por COR DE LETRA		
Preto	14	30,4%
Vermelho	12	26,1%
Azul	7	15,2%
Branco	6	13,0%
Amarelo	4	8,7%
Marrom	2	4,3%
Laranja	1	2,2%

Tabela 14: Exemplos do Centro por suporte

Anais do 9º Congresso Internacional de Design da Informação | CIDI 2019

Proceedings of the 9th Information Design International Conference

Anais do 9º Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação | CONGIC 2019

Proceedings of the 9th Information Design Student Conference

por SUPORTE		
Não-modificado	19	70,4%
Modificado	8	29,6%

Tabela 15: Exemplos do Centro por alinhamento

por ALINHAMENTO		
Centralizado	22	71,0%
à esquerda	6	19,4%
à direita	3	9,7%

Tabela 16: Exemplos do Centro por tipo de suporte

por TIPO DE SUPORTE		
Alvenaria	19	79,2%
Papel	2	8,3%
MDF	2	8,3%
Metal	1	4,2%

Tabela 17: Exemplos do Centro por disposição da frase

por DISPOSIÇÃO DA FRASE		
Horizontal linear	21	70,0%
Horizontal diagonal	5	16,7%
Horizontal curvilínea	2	6,7%
Vertical linear	2	6,7%

Tabela 18: Exemplos do Centro por presença de decoração

por PRESENÇA DE DECORAÇÃO		
Sim	17	58,6%
Não	12	41,4%

Tabela 19: Exemplos do Centro por tipo de decoração

por TIPO DE DECORAÇÃO		
borda externa	8	33,3%
sombra inferior direita	6	25,0%
sublinhado	3	12,5%
sobrelinhado	2	8,3%
preenchimento	1	4,2%
encaixe tipográfico	1	4,2%
linhas	1	4,2%
sombra inferior esquerda	1	4,2%
sombra superior direita	1	4,2%

Tabela 20: Exemplos do Centro por classificação tipográfica

Anais do 9º Congresso Internacional de Design da Informação | CIDI 2019

Proceedings of the 9th Information Design International Conference

Anais do 9º Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação | CONGIC 2019

Proceedings of the 9th Information Design Student Conference

por CLASSIFICAÇÃO TIPOGRÁFICA		
Gorda	14	38,9%
grotesca	6	16,7%
fantasia	4	11,1%
romana nova	3	8,3%
amadora	2	5,6%
didone	1	2,8%
cursiva	1	2,8%
script	1	2,8%
expressiva	1	2,8%

Tabela 21: Exemplos do Centro por forma de representação

por FORMA DE REPRESENTAÇÃO		
tipográfica/autoral	18	69,2%
lettering	7	26,9%
caligráfica	1	3,8%

Tabela 22: Exemplos do Centro por autoria

por AUTORIA		
Especialista	21	87,5%
não-especialista	3	12,5%

Tabela 23: Exemplos do Centro por modo de simbolização

por MODO DE SIMBOLIZAÇÃO		
verbal	18	75,0%
verbal pictórica	4	16,7%
verbal esquemática	1	4,2%
verbal esquemática pictórica	1	4,2%

Tabela 24: Exemplos do Centro por material de pintura

por MATERIAL DE PINTURA		
tinta e pincel	16	80%
pincel atômico	2	10%
spray	2	10%

Geisel/Redentor

Tabela 25: Exemplos do Geisel/Redentor por cor de letra

por COR DE LETRA		
preto	22	26,2%
vermelho	20	23,8%
branco	20	23,8%
amarelo	10	11,9%
azul	8	9,5%
verde	2	2,4%
marrom	1	1,2%
roxo	1	1,2%

Tabela 26: Exemplos do Geisel/Redentor por suporte

Anais do 9º Congresso Internacional de Design da Informação | CIDI 2019

Proceedings of the 9th Information Design International Conference

Anais do 9º Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação | CONGIC 2019

Proceedings of the 9th Information Design Student Conference

por SUPORTE		
Não-modificado	33	70,2%
modificado	14	29,8%

Tabela 27: Exemplos do Geisel/Redentor por alinhamento

por ALINHAMENTO		
centralizado	45	91,8%
à esquerda	3	6,1%
à direita	1	2,0%

Tabela 28: Exemplos do Geisel/Redentor por tipo de suporte

por TIPO DE SUPORTE		
alvenaria	33	64,7%
madeira	8	15,7%
pneu	3	5,9%
tecido	2	3,9%
lona	2	3,9%
papel	2	3,9%
metal	1	2,0%

Tabela 29: Exemplos do Geisel/Redentor por disposição das letras

por DISPOSIÇÃO DAS LETRAS		
horizontal linear	42	70,0%
horizontal diagonal	9	15,0%
horizontal curvilíneo	5	8,3%
vertical linear	3	5,0%
vertical diagonal	1	1,7%

Tabela 30: Exemplos do Geisel/Redentor por presença de decoração

por PRESENÇA DE DECORAÇÃO		
Não	38	65,5%
Sim	20	34,5%

Tabela 31: Exemplos do Geisel/Redentor por tipo de decoração

por TIPO DE DECORAÇÃO		
borda externa	9	33,3%
sombra inferior direita	8	29,6%
linha inferior	2	7,4%
sombra inferior central	2	7,4%
fundo destacado	2	7,4%
sombra inferior esquerda	2	7,4%
preenchimento	1	3,7%
arabesco	1	3,7%

Tabela 32: Exemplos do Geisel/Redentor por classificação tipográfica

por CLASSIFICAÇÃO TIPOGRÁFICA		
grotescas	22	26,8%
gorda	13	15,9%
amadora	11	13,4%
romana nova	11	13,4%
fantasia	8	9,8%
transicional	5	6,1%
cursiva	4	4,9%
script	3	3,7%
didone	2	2,4%
quadrada	1	1,2%
expressiva	1	1,2%
romana clássica	1	1,2%

Tabela 33: Exemplos do Geisel/Redentor por forma de representação

por FORMA DE REPRESENTAÇÃO		
tipográfica/autoral	36	67,9%
caligráfica	11	20,8%
lettering	6	11,3%

Tabela 34: Exemplos do Geisel/Redentor por modo de simbolização

por MODO DE SIMBOLIZAÇÃO		
verbal	30	62,5%
verbal esquemático	16	33,3%
verbal pictórico	1	2,1%
verbal esquemático pictórico	1	2,1%

Tabela 35: Exemplos do Geisel/Redentor por autoria

por AUTORIA		
especialista	37	75,5%
não-especialista	12	24,5%

Tabela 36: Exemplos do Geisel/Redentor por material de pintura

por MATERIAL DE PINTURA		
tinta e pincel	46	93,9%
pincel atômico	2	4,1%
giz	1	2,0%

Combinações de cores

- Cores primárias (azul, amarelo e vermelho): 48,1% no Altos, 50% no Centro e 45,2% no Geisel;
- Cores quentes (vermelho, amarelo e laranja): 28,8% no Altos, 37% no Centro e 35,7% no Geisel;
- Cores frias (azul, verde e roxo): 23,1% no Altos, 15,2% no Centro e 13,1% no Geisel, e
- Cores neutras (preto, branco, marrom, cinza): 44,4% no Altos, 47,8% no Centro e 51,2% no Geisel.

Os conjuntos de cores mais utilizados nos letreiros encontrados em Bauru foram, na seguinte ordem:

- Preto e vermelho
- Azul e vermelho
- Azul, vermelho e preto
- Azul, vermelho e amarelo
- Branco, vermelho e amarelo
- Azul, vermelho, amarelo e preto

7 Características dos letreiramentos de Bauru

Em uma análise global, observamos que os letreiramentos vernaculares encontrados na cidade de Bauru apresentam, em grande maioria, uso das três cores primárias adicionadas do preto e do branco. Notou-se, no entanto, uma grande importância do preto e vermelho, em detrimento das demais cores primárias.

Em termos de estilo das letras, as grotescas são maioria, seguidas de perto pelas letras gordas, o que aponta as maiores fontes de inspiração dos letristas locais como sendo tipografias grotescas/geométricas encontradas em produtos do Design oficial e o próprio estilo de letra do pintor, único e usado quase que como uma “marca” profissional.

O alinhamento centralizado é quase unânime. Quanto à disposição das letras, destaca-se a horizontal linear, seguida de longe pela horizontal diagonal.

O uso de decoração é minoritário, com a notável exceção do Centro. Quando aparecem, são em sua maioria sombras posicionadas de forma inferior e à direita ou bordas externas circundando toda a letra.

Os suportes, em sua maioria muros de alvenaria, são pintados da forma que estão em grande parte dos projetos, sem preparações ou boxes, o que economiza tempo e material do pintor, diminuindo o orçamento passado ao cliente.

Ainda sobre os pintores, são, em sua maioria, profissionais contratados e especializados, com uma maior concentração de letreiros amadores encontradas apenas no Geisel.

Todas as características formais dos letreiramentos bauruenses apontam uma convergência com o levantamento feito por Cardoso (2003), no qual esta pesquisa baseou as hipóteses, e reafirmam novamente a incrível constância que os letreiramentos populares mantêm, mesmo em locais cultural e geograficamente distantes.

8 Os letreiros bauruenses no contexto nacional

Comparados aos exemplares coletados no estado de Pernambuco, os letreiros de Bauru são menos decorados, com menos cores por peça e maior interação com o Design oficial. Não há, por exemplo, letras toscanas ou bifurcadas, ou com duas cores como nos letreiros do Recife e de Gravatá, ou as letras em degradê encontradas em Caruaru. Também se observa maior inspiração tipográfica nos letreiros bauruenses, quando comparados a seus pares pernambucanos.

Algo semelhante pode ser apontado ao comparar os letreiros com as letras pintadas em barcos no Pará, pesquisadas por Martins (2008), que apresentam uma maior interação entre letras e marca registrada nas serifas bifurcadas e rebuscadas, que guardam semelhanças com as letras de estilo vitoriano.

Por fim, comparadas com os letreiros encontrados no Rio de Janeiro por Cardoso (2003), já é possível encontrar mais semelhanças tipográficas e cromáticas. Percebe-se que, apesar do compartilhamento de uma paleta semelhante de cores, os letreiros cariocas selecionados tendem a usar mais a tríade primária, enquanto os bauruenses, como já mencionado, privilegiam a dupla preto-vermelho.

Cabe ressaltar que de forma alguma esta comparação tem por objetivo apontar que linguagem visual é mais ou menos bela ou rebuscada, senão inserir os letreiramentos de Bauru no contexto da produção nacional e ressaltar que, apesar de semelhanças gerais, cada cidade ou região possui seu próprio estilo vernacular.

Ao final desse relatório, foram validadas as hipóteses postuladas. Os letreiramentos populares seguem padrões observados nas referências, sem deixar de apresentar características únicas e preferências estéticas próprias, além de existirem diferenças nos estilos de letreiros dentro da cidade, quando dividida entre bairros de distintos recortes socioeconômicos.

Referências

- Aragão, I. et al. (2008). Catalogação e análise dos rótulos de aguardente do Laboratório Oficina Guaianases de Gravura. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 8., 2008, São Paulo. Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: AEND Brasil, p. 318-333.
- Bertolli, C., & Talamoni, A. C. B. (2011) O suplício do bauruzinho: cultura local, identidade e mídia. *Caderno de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 3, n. 6, pp. 9-26.
- Cardoso, F. A. (2010). O universo simbólico do design gráfico vernacular. *Tese (Doutorado em Design)* – Departamento de Artes & Design, PUC-Rio, Rio de Janeiro
- Cardoso, F.A. (2014) Padrões cromáticos do design vernacular. *Z Cultural*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1.
- Cardoso, R. (2012). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify.
- Cheng, K. (2005). *Designing Type* / Karen Cheng. New Haven (EUA): Yale University Press.
- Finizola, F., & Coutinho, S. (2009). Em busca de uma classificação para os letreiramentos populares. *Infodesign*, São Paulo, v. 6, n. 2, pp. 16-29.
- Finizola, F. (2010) Tipografia vernacular urbana: uma análise dos letreiramentos populares / Fátima Finizola (Coleção pensando o design / Priscila Farias, coordenadora). São Paulo: Blucher.
- Finizola, F. (2013). Abridores de letras de Pernambuco: um mapeamento da gráfica popular / Fátima Finizola, Solange Coutinho, Damião Santana. São Paulo: Blucher.
- Martins, F. O. (2008) Letras que flutuam: territórios fluidos da Amazônia. *Tese (Especialização lato sensu)* – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém
- Jornal Dois. A alma subversiva das ruas. Disponível em: <http://jornaldois.com.br/a-lmasubversiva-das-ruas/> Acesso em: 15 de março de 2019

Sobre o(a/s) autor(a/es)

Vitor Leite Camilo, Bacharel, UNESP, Brasil <vitor.camilo@unesp.br>

Ana Beatriz Pereira de Andrade, Doutora, UNESP, Brasil <anabiaandrade@openlink.com.br>