

## Proposta metodológica para análise tipográfica de letreiramentos populares

*Methodological proposal for popular lettering's typographic analysis*

BENTO, Amanda Ardisson; Bacharel; UEMG, Brasil.

ardissonbento@gmail.com

SILVA, Sérgio Antônio; Dr.; UEMG, Brasil.

sas.sergiosilva@gmail.com

FONSECA, Letícia Pedruzzi; Dr<sup>a</sup>.; UFES, Brasil.

leticia.fonseca@ufes.br

No campo do design gráfico brasileiro, nota-se um movimento crescente que procura entender o valor de artefatos visuais para a criação de uma identidade local, como manifestações da tipografia vernacular encontradas em diversas cidades do país. Este artigo propõe uma metodologia para investigação de letreiramentos populares com o intuito de reconhecer traços e estilos locais que possam afirmar a identidade gráfica popular da região por meio de uma análise tipográfica. A partir do conjunto metodológico proposto por Fonseca *et al.* (2016), foram adaptados procedimentos que possibilitaram o desenvolvimento de uma ficha de análise que visa compreender as variáveis técnicas envolvidas na produção dos letreiramentos, a qual o artigo se propõe a apresentar. A validação da análise revela que é possível observar recorrências, estilos e singularidades dos artefatos, promovendo uma discussão de resultados que possam colaborar com a construção da memória gráfica brasileira.

**Palavras-chave:** Memória gráfica; Letreiramento popular; Análise tipográfica.

*In the Brazilian graphic design's field, there is a growing movement whose purpose is to understand the value of visual artifacts for the creation of a local identity, such as the manifestations of vernacular typography found in several cities around the country. This paper proposes a methodology to investigate the popular lettering in search of recognizing local features and styles that can affirm the region's popular graphic identity through a typographic analysis. Based on the methodological set proposed by Fonseca et al. (2016), we adapted procedures that made it possible to develop an analysis form to understand the technical variables involved in the popular lettering's production, which this paper proposes to present. The analysis validation reveals that it is possible to observe recurrences, styles and singularities of the artifacts, promoting the results' discussion that can contribute with the building of Brazilian graphic memory.*

**Keywords:** Graphic memory; Popular lettering; Typographic analysis.

## 1 Introdução

Desde o início do século XXI, Farias e Braga (2018) relatam que a expressão *memória gráfica* tem sido utilizada cada vez mais em países da América Latina para denominar uma linha de estudos que se empenha em compreender a importância e o valor de artefatos visuais, particularmente impressos efêmeros, na criação de um sentido de identidade local. Se for procurada a expressão *memoria grafica* – utilizada sem diacríticos para se referir às línguas portuguesa e espanhola – na internet, será encontrado um número extensivo de informações associadas à pesquisa em história do design gráfico e acervos fotográficos.

De acordo com Farias (2017), geralmente, os artefatos escolhidos para esses estudos são itens populares, comerciais ou vernaculares confeccionados por indivíduos anônimos, os quais são, normalmente, considerados comuns e de baixo *status* social. Ao longo da história do design, tais artefatos foram negligenciados por muitos anos antes da institucionalização da atividade em países que importaram as tradições estrangeiras modernas, como o Brasil. Assim, as pesquisas que buscam uma abordagem teórica sem preconceitos da cultura visual do passado acabam por revelar importantes aspectos da história e da cultura do design local (FARIAS; BRAGA, 2018).

A maioria desses estudos produz coleções de dados visuais que dão origem a algum tipo de descrição ou análise, incluindo sofisticados bancos de dados digitais de livre acesso. Assim, as pesquisas sobre memória gráfica e cultura visual tendem a destacar as particularidades de artefatos gráficos a partir dessas análises, permitindo identificar o modo como a sociedade, em certo sentido, se reflete em tais imagens e formas (FARIAS, 2017; FARIAS; BRAGA, 2018).

Leschko *et al.* (2014), por meio de entrevistas com pesquisadores que atuam no campo da memória gráfica no Brasil, evidenciaram que esta é uma linha de estudos em vasta construção e de alicerces sólidos, ressaltando a riqueza e variedade de acervos que ainda podem ser explorados. Muitos pesquisadores declararam que tendem a valorizar as manifestações gráficas do cotidiano por se mostrarem ligadas estreitamente com a identidade brasileira, como embalagens de doce e rótulos de cachaça que “são como retratos da vida cotidiana e revelam muito mais do que os livros podem contar” (LESCHKO *et al.*, 2014, p. 11).

Nessa perspectiva, Lócio e Waechter (2019) relatam que muitos estudos de artefatos gráficos utilizam fichas de análise como forma de sistematizar a coleta de dados, corroborando com Leschko *et al.* (2014) quando identificaram tal ferramenta ao apresentar os principais aspectos conceituais, teóricos e metodológicos relacionados ao processo de investigação. De acordo com os pesquisadores entrevistados, a elaboração de fichas de análise é um importante suporte para a realização de avaliações comparativas, permitindo observar recorrências e dissonâncias entre os artefatos gráficos (LESCHKO *et al.*, 2014).

Por meio de análises sistemáticas dos aspectos visuais e formais presentes nos artefatos gráficos, é possível identificar estilos e singularidades, bem como padrões na sua linguagem visual, possibilitando compreender melhor a riqueza histórica e cultural expressada no objeto de pesquisa. Assim, a linguagem gráfica dos artefatos é uma dimensão central de análise em qualquer estudo de design, sobretudo, naqueles no campo da memória gráfica que se relacionam com o design da informação. Os achados sobre os artefatos podem ser apresentados de forma mais acessível a partir de representações gráficas que possam retratar os aspectos mais relevantes sobre o estudo (LÓCIO; WAECHTER, 2019).

Procurando propor uma sugestão de análise que possa ser utilizada em outras pesquisas sobre memória gráfica, este artigo apresenta os procedimentos metodológicos utilizados no projeto

de pesquisa intitulado “Letras do litoral: uma análise da tipografia vernacular da Grande Vitória”, em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Design (PPGD) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Esta pesquisa tem o intuito de investigar a produção dos letreiramentos populares da Região Metropolitana de Vitória, no Espírito Santo, em busca de reconhecer traços e estilos locais que possam afirmar a identidade gráfica popular da região por meio de uma análise tipográfica.

Para seu desenvolvimento, foram adotados os procedimentos metodológicos propostos por Fonseca *et al.* (2016) indicados para estudos de memória gráfica, que viabilizaram a coleta, análise e geração de resultados sobre os artefatos registrados. Dessa forma, este artigo se encarregará de apresentar a construção da ficha de análise tipográfica utilizada na pesquisa, que visa compreender as variáveis envolvidas nos métodos de produção e nos atributos formais que caracterizam os letreiramentos a fim de criar um panorama geral desses artefatos.

A partir de trabalhos similares que têm investigado o perfil dos letreiramentos populares em outras regiões do país, como a pesquisa de Finizola (2010), Guimarães (2013) e Eller (2014), este estudo tem o intuito de dar continuidade a essa empreitada no Estado do Espírito Santo. Acredita-se que a identificação desse panorama no litoral da Grande Vitória pode revelar aspectos da identidade gráfica local e, conseqüentemente, auxiliar no reconhecimento da memória gráfica capixaba. Nesse sentido, esta proposta de análise pode contribuir e inspirar outros estudos sobre letreiramentos populares voltados para a construção da memória gráfica brasileira.

Diante desse cenário, este artigo parte de uma revisão bibliográfica acerca das pesquisas em memória gráfica no cenário latino-americano, evidenciando os aspectos históricos e metodológicos que levaram ao aumento das pesquisas no Brasil, sobretudo, com foco na investigação de artefatos vernaculares. Em seguida, discorre-se sobre as questões que permeiam a produção dos letreiramentos populares no contexto da tipografia vernacular situada no espaço urbano, dentre outras manifestações verbais. E, por fim, é apresentada a proposta de análise, buscando esclarecer as possíveis avaliações dos resultados que podem ser desenvolvidas a partir das estratégias teórico-metodológicas do design da informação.

## **2 Pesquisas em memória gráfica: investigando artefatos vernaculares**

Segundo Farias e Braga (2018, p. 12), por meio de experiências comunicacionais e interações com o entorno urbano, artefatos gráficos acabam por desempenhar um papel significativo na vida cotidiana. Os artefatos visuais são “compreendidos como elementos de uma cultura e como fontes para se entender uma sociedade, algo que aproxima os estudos no campo da cultura visual dos estudos sobre memória gráfica”. Portanto, sua importância para a constituição de uma cultura visual contribui para a elaboração de identidades coletivas, sobretudo em estudos que abordam a configuração de artefatos que foram sistematicamente rejeitados pela tendência modernista e eurocêntrica, estabelecida na América Latina a partir da importação dos padrões de ensino das escolas de Ulm e Bauhaus.

Nesse sentido, Rafael Cardoso (2005) afirma, no livro *O design brasileiro antes do design*, que a consciência brasileira de que o design gráfico nasceu na década de 1960, com o surgimento da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro, é um mito. O autor defende que esse marco se tratou de uma ruptura estética que tomou conta de boa parte das produções artísticas desse período, e os designers que estavam à frente das discussões acadêmicas e organizações profissionais passaram a recusar tudo o que viera antes da chegada da estética racional-funcionalista no país. No livro, o historiador apresenta estudos que

investigaram atividades projetuais exercidas no Brasil durante os cinquenta a cem anos anteriores a essa data, que possuíam um “alto grau de complexidade conceitual, sofisticação tecnológica e enorme valor econômico, aplicadas à fabricação, à distribuição e ao consumo de produtos industriais” (CARDOSO, 2005, p. 8).

Por conseguinte, somente a partir dos anos 1980 que a própria pesquisa em design começou a ser realizada de maneira mais consistente no Brasil, permitindo questionamentos e desdobramentos de novas frentes conceituais. Inclusive, apenas em 1994 que a pesquisa em design foi institucionalizada como campo acadêmico, com a criação do programa de pós-graduação em design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Foi a partir de então que os estudos em memória gráfica emergiram das pesquisas sobre história do design gráfico, o que justifica a grande afinidade de temas, objetos de estudo e métodos correlacionados (FARIAS; BRAGA, 2018).

No Brasil, os estudos sobre memória gráfica se tornaram mais consistentes e numerosos a partir de 2008, ano em que foi iniciado o projeto de pesquisa denominado “Memória Gráfica Brasileira”, a partir do edital do Programa de Cooperação Acadêmica (PROCAD-CAPES). O projeto reuniu pesquisadores, bolsistas e estudantes dos programas de pós-graduação em Design da PUC-Rio, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e do Centro Universitário Senac em São Paulo (LESCHKO *et al.*, 2014; FARIAS; BRAGA, 2018).

Segundo Leschko *et al.* (2014), Rafael Cardoso foi o coordenador geral do grupo durante os dois primeiros anos do projeto e uma das suas principais contribuições foi direcionar o olhar para aqueles artefatos do cotidiano que passaram despercebidos dos livros de história do design, apontando novos caminhos para a pesquisa acadêmica. Desse modo, um dos principais objetivos do projeto era identificar e analisar artefatos gráficos que marcaram a memória, a paisagem urbana e a identidade das cidades do Rio de Janeiro, Recife e São Paulo a fim de preservar a memória gráfica brasileira enquanto parte do patrimônio histórico, artístico e cultural do país.

Nessa perspectiva, Farias e Braga (2018) discorrem que determinados aspectos de identidade, de crenças e valores simbólicos de um grupo social podem ser revelados a partir da memória coletiva por variados processos ao longo do tempo, sendo elementos constituintes da dimensão imaterial da cultura, os quais também podem se relacionar de diferentes formas à sua contraparte material. A cultura é fruto do convívio social, isto é, seus elementos essenciais são necessariamente compartilhados e coletivos. Desse modo, a memória gráfica pode ser associada à memória coletiva a partir do momento em que seus objetos de pesquisa são parte integrante da cultura de um povo.

Diante desse cenário, segundo Farias (2017), o termo “gráfico” tem seu sentido ampliado quando associado às qualidades materiais dos objetos, relacionando-se com o campo da impressão e das representações visuais. Assim, os estudos sobre memória gráfica podem se relacionar com temas e abordagens metodológicas da cultura material, como a pesquisa de Fernanda Goulart (2011) sobre os gradis ornamentados tradicionais das casas de Belo Horizonte, a qual reflete aspectos da arquitetura e artes gráficas da região. A pesquisadora realizou uma análise dos padrões gráficos encontrados nas grades de ferro, criando um inventário de desenhos vetoriais a fim de preservar e divulgar a memória gráfica local.

Além disso, muitos pesquisadores se interessam, particularmente, pelos aspectos técnicos envolvidos na produção dos artefatos (FARIAS; BRAGA, 2018). Bento *et al.* (2021) relatam que, em grande parte das pesquisas nesse campo, são propostas análises gráficas e tipográficas

sistemáticas sobre os elementos visuais e composições projetadas em tais artefatos. Normalmente, as análises têm o intuito de “investigar decisões projetuais de design, como: uso da cor, malha de construção e ritmo, proporções e estilos tipográficos, hierarquia de informações, produção e uso de ilustrações, entre outros aspectos que sejam capazes de aprofundar os conhecimentos sobre o material estudado” (BENTO *et al.*, 2021, p. 9).

Nesse panorama, Farias e Braga (2018) mencionam que os métodos utilizados nas pesquisas em memória gráfica são guias para procedimentos comuns, como:

resgatar e preservar artefatos; classificar, registrar e organizar em acervos físicos e/ou digitais esses artefatos; interpretar significados; analisar elementos da linguagem visual, processos de criação, suportes materiais e meios de produção (aspectos técnicos e tecnológicos relacionados à configuração, composição e reprodução); e buscar entender a inserção social e cultural dos artefatos estudados nas sociedades em que circulou (FARIAS; BRAGA, 2018, p. 23).

Desse modo, as análises metodológicas permitem identificar características, estilos e singularidades do estado da arte da tecnologia gráfica, a qual pode ser considerada como parte da cultura material de um povo. A linguagem visual do objeto de pesquisa, portanto, passa a ser compreendida em profundidade a partir de estudos dessa natureza, sendo possível alcançar conhecimentos de caráter socio-histórico sobre sua trajetória (BENTO *et al.*, 2021).

De acordo com Farias e Braga (2018), embora as pesquisas sobre memória gráfica tenham, predominantemente, os impressos efêmeros como objeto de pesquisa, também há a possibilidade de se analisar artefatos visuais não impressos, como letras esculpidas, placas pintadas à mão, imagens fotográficas, livros e até mesmo artefatos digitais. Nesse cenário, pode-se citar as investigações sobre a tipografia vernacular e, especificamente, sobre uma de suas manifestações gráficas presentes na paisagem urbana de diversas cidades brasileiras: os letreiramentos populares. Dentre várias, podemos mencionar as pesquisas de Bruno Martins (2005) e Emerson Eller (2014) em Belo Horizonte, Fátima Finizola (2010) e Mariana Sampaio (2012) no Recife, Vinicius Guimarães (2013) no Rio de Janeiro e Fernanda Martins (2018) em Belém.

Enquanto Martins (2005) procura identificar as relações de legibilidade das formas singulares da tipografia popular, como denomina o autor, Finizola (2010), Sampaio (2012), Guimarães (2013) e Eller (2014) buscam mapear, registrar, catalogar, analisar e discutir a diversidade das configurações dos letreiramentos populares produzidos manualmente por pintores especialistas nesse ofício. Já Martins (2018) explora as singularidades do saber-fazer tradicional amazônico retratado na identificação das embarcações ribeirinhas por meio da pintura de letreiros manuais. Cada pesquisa enfatiza aspectos únicos das manifestações gráficas vernaculares de acordo com seus objetivos específicos, bem como em relação ao acervo encontrado nas suas respectivas cidades, de modo a revelar características intrínsecas à cultura popular local.

Nesse sentido, Finizola (2010) pondera que o que une os profissionais do design contemporâneo é a opção por valorizar, de uma maneira ou de outra, elementos da cultura brasileira. Ao realizarem uma releitura de signos e imagens do vernacular e do popular para o design “formal”, os designers contribuem para a construção de uma identidade gráfica nacional. Além disso, tais estudos podem auxiliar na compreensão das transformações que o design gráfico tem vivenciado ao longo do tempo, evocando a memória visual de um povo representado em sua identidade local (VERISSIMO; CAMPELLO, 2019).

Por meio do entendimento das linguagens dos artefatos gráficos, os resultados coletados nas pesquisas sobre memória gráfica, vão além das questões específicas do design, evocando também questões históricas, culturais, econômicas e sociais que refletem determinados hábitos e tradições de uma sociedade ou região (ELLER, 2014; VERISSIMO; CAMPELLO, 2019). E no caso dos letreiramentos populares, Finizola e Nuñez (2019) afirmam que a linguagem gráfica desses artefatos pode ser identificada como uma manifestação cultural não oficial, denominada amplamente na América Latina de *gráfica popular*.

Por meio de um processo de pesquisa colaborativo, em conjunto com uma rede de pesquisadores que atuam nessa área em diversos países da América Latina, Finizola e Nuñez (2019) buscam traçar um panorama da produção gráfica popular latino-americana de forma a fortalecer o registro da diversidade cultural encontrada em artefatos gráficos como os letreiros manuais. A pesquisa surgiu da parceria entre pesquisadores do Brasil e do Chile e hoje integra as atividades do grupo de pesquisa do CNPq “LDGraf: Linguagens do Design Gráfico”, contribuindo significativamente para o reconhecimento da memória gráfica popular no âmbito do design em toda a América Latina. Em vista desse cenário, vale uma descrição mais detalhada acerca dos letreiramentos populares em relação aos aspectos técnicos envolvidos na sua produção.

### **3 A tipografia vernacular e os letreiramentos populares**

Os letreiramentos populares (FIGURA 1), de acordo com Finizola (2010), se configuram como parte da cultura material de um povo e da história do design brasileiro antes mesmo da institucionalização da profissão. Tais artefatos proporcionam uma abundância de experiências visuais que podem ser utilizadas como referências para a prática do design em geral, sobretudo, do design tipográfico. Uma vez que os letreiramentos são expressados por meio da tipografia vernacular, Martins (2005, p. 7) define que a mesma pode ser caracterizada como “letras produzidas manualmente que surgem em qualquer local onde exista uma demanda de comunicação”.



Figura 1 – Letreiramentos populares registrados no litoral da Grande Vitória.



Fonte: Da autora (2021).

Tratando-se da tipografia vernacular, Rodrigues (2014, p. 29) a define como “aquela que é cotidiana, que pertence às ruas, é anônima, não é impressa e é produzida artesanalmente”. A autora discorre que ela é uma variante do padrão estabelecido nas universidades, livros e catálogos de design não somente na sua estrutura tipográfica, mas também na estrutura da própria língua que a simboliza e representa. Rodrigues lista cinco características que qualificam a tipografia vernacular como variante na sua linguagem, que a torna singular pela sua diferenciação formal: i) despreocupação com as características estéticas convencionais do “padrão impresso”; ii) simplicidade nos materiais e suportes; iii) linguagem estética espontânea e artesanal – gestual e manuscrita; iv) maior preocupação com a função do que a forma; e v) ligação com o popular – soluções de baixo custo.

Segundo Finizola *et al.* (2012, p. 559), atualmente, existem muitos adjetivos que representam o termo vernacular: “informal, espontâneo, ingênuo, autêntico, genuíno, popular, rústico, artesanal, não acadêmico, não oficial, anônimo, local, entre outros”. Nesse sentido, Dones (2004) explica que vernacular se refere à existência de linguagens visuais e idiomas locais que remetem à iconografia popular e se relacionam com diferentes culturas. Assim, dentro do design vernacular é possível incluir criações de origem popular, como objetos utilitários, embalagens e artefatos de comunicação visual, como letreiros, *banners*, murais etc., que correspondem às soluções gráficas ligadas à cultura local e produzidas fora do discurso formal e acadêmico (DONES, 2004; FINIZOLA *et al.*, 2012).

Martins (2005) reforça esse panorama ao afirmar que a tipografia popular possui um caráter democrático de produção pelo seu baixo custo financeiro, em comparação às impressões digitais, plotagens, produção de letras-caixa – em ACM, acrílico, metal etc. –, painéis luminosos, dentre outros. Assim, a tipografia popular, além de se caracterizar pela sua

intencionalidade comunicativa, também é definida pela utilização de técnicas manuais de produção. Isso significa que o desenho de uma letra nunca será igual a outra, mesmo que se perceba uma continuidade no estilo tipográfico ou um rigor técnico em seu desenho.

Conforme Eller (2014) pontua, a tipografia vernacular é a marca do pluralismo na paisagem das cidades brasileiras, tornando-se um importante veículo de comunicação ao redor de publicidades, anúncios e avisos na paisagem urbana. No cenário urbano, pode-se dizer que estamos expostos a uma série de informações comunicacionais que necessitam do uso de diferentes formas de representação gráfica da escrita, logo, a tipografia<sup>1</sup> acaba por desempenhar um papel significativo em nosso cotidiano (FINIZOLA, 2010; ELLER, 2014). Desse modo, as cidades são formadas por diferentes paisagens tipográficas (FIGURA 2) que acabam por revelar um pouco dos hábitos e costumes de cada região, bem como elementos da cultura visual de seu povo: placas de sinalização, fachadas comerciais, faixas, *banners*, cartazes, *outdoors*, empenas, vitrines, pichações, grafites, dentre outros (MARTINS, 2005; FINIZOLA, 2010).

Figura 2 – Placas de sinalização, pichações, grafites, letreiros e fachadas comerciais caracterizam a paisagem urbana da Grande Vitória.



Fonte: Da autora (2021).

Gouveia *et al.* (2007, p. 2) definem por “paisagem tipográfica” aquela que é “formada por um subconjunto de elementos gráficos presentes no ambiente urbano: os caracteres que formam palavras, datas, e outras mensagens compostas por letras e números”. Nessa lógica, as

<sup>1</sup> Neste artigo, o termo tipografia é entendido em um sentido mais amplo, de acordo com a definição de Farias (2013, p. 18): “o conjunto de práticas subjacentes à criação e à utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e paraortográficos (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)”.



paisagens tipográficas podem ser formadas por diversos tipos de inscrições, entre elas as inscrições efêmeras, como aquelas presentes em pontos comerciais, denominadas de tipografia comercial. Dentro desse grupo, podemos localizar os artefatos gráficos desenvolvidos por meio de técnicas manuais, os quais ocupam os espaços públicos da cidade de forma aleatória, como a tipografia vernacular nas suas diversas manifestações – letreiramentos e manuscritos populares, grafites, pichações etc. (FINIZOLA, 2010).

Existem dois grupos de indivíduos responsáveis pela produção diária de artefatos que envolvem algum tipo de representação gráfica da escrita identificados por Finizola (2010): i) profissionais que atuam na área do design, da publicidade e da comunicação; e ii) a grande parcela da sociedade que, possivelmente, apenas recebeu alguma instrução sobre o uso da linguagem gráfica durante a formação escolar. Nesse segundo grupo, podemos inserir o trabalho dos pintores profissionais que fazem do ofício de pintar letreiros sua principal fonte de renda, embora normalmente tenham se instruído por meio do processo mestre-aprendiz ou autodidata, estando, assim, ligados à prática informal de design (FINIZOLA *et al.*, 2013).

Em meio ao hibridismo existente no espaço público, artefatos gráficos, como os criados pelos pintores de letras, cartazistas e outros profissionais, concorrem com outros artefatos produzidos digitalmente pela atividade formal do design, como placas e adesivos impressos. Contudo, a era digital também estimulou o desenvolvimento de projetos que transpõem estéticas analógicas para o mundo virtual. O fértil universo popular brasileiro passa a ser traduzido para os meios digitais a partir do desenvolvimento de projetos tipográficos inspirados na linguagem gráfica vernacular. O espaço urbano, portanto, torna-se fonte de inspiração aos designers e artistas gráficos que buscam nessa estética vernacular uma forma de incorporar elementos híbridos e plurais aos seus projetos (FINIZOLA, 2010; ELLER, 2014).

No contexto dos letreiramentos populares, a expressão é considerada como uma técnica que inclui todo e qualquer desenho de letras sem distinguir o uso de ferramenta, método ou suporte para sua reprodução. Geralmente são encontrados nos grandes centros urbanos, nas cidades que são entrepostos comerciais ou nas estradas que ligam determinadas regiões, bem como as cidades do interior. Estão presentes nos bairros mais populares aos mais nobres e acabam por ilustrar as bancas de serviços, os pequenos estabelecimentos e o comércio informal, priorizando “chamar a atenção” dos possíveis clientes (FINIZOLA, 2010; FINIZOLA *et al.*, 2013).

Em relação às suas características formais, Finizola (2010) elabora um esquema (QUADRO 1) que traça um perfil geral dos letreiramentos populares sob o ponto de vista do design gráfico, com ênfase nos seus aspectos tipográficos. A partir de pesquisas realizadas sobre tais artefatos, no Brasil e em outros países, a autora apresenta algumas evidências de características comuns aos letreiramentos em virtude das ferramentas de trabalho e das técnicas empregadas na sua confecção, como o uso do pincel (de diversos tamanhos e formatos) para realização da pintura e a preferência por estilos de letras similares devido à dimensão das peças gráficas. No entanto, também existem padrões visuais de letreiramentos populares relacionados a territórios específicos, de acordo com suas influências e referências culturais.

Quadro 1 - Características formais dos letreiramentos populares.

---

**Resumo das principais características formais dos letreiramentos populares**

---

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

Fonte: Finizola (2010, p. 62).

#### 4 Proposta metodológica de análise tipográfica dos letreiramentos populares

Conforme mencionado, adotou-se o conjunto metodológico proposto por Fonseca *et al.* (2016) para pesquisas em história do design, que fornece diretrizes específicas para investigar e analisar acervos de materiais impressos, como revistas, jornais e outros efêmeros. Tais procedimentos são indicados para estudos de registro e análise de memória gráfica, a qual pode ser regional, individual, temporal ou comparativa.

O conjunto é dividido em duas frentes de trabalho paralelas, que são: i) aproximação do/a pesquisador/a com o contexto sócio-histórico do impresso; e ii) análise gráfica do impresso. A primeira frente inclui a revisão bibliográfica sobre outras pesquisas do universo estudado e consiste na realização de coleta de dados adicionais, como a realização de entrevistas com indivíduos que conhecem ou que participaram da produção estudada. E a segunda frente se refere à análise gráfica propriamente dita, dividida em sete etapas: i) identificação e mapeamento de acervos; ii) registro fotográfico; iii) organização do acervo digital; iv) elaboração da ficha de análise do impresso; v) coleta de dados; vi) análise estatística; e vii) discussão dos resultados.

Ao escolher a tipografia vernacular como objeto de pesquisa atual, foi necessário realizar uma adaptação dos procedimentos metodológicos citados para investigar os letreiramentos populares de acordo com instrumentos específicos de análise. Para aproximar a pesquisa de outras similares (FINIZOLA, 2010; SAMPAIO, 2012; GUIMARÃES, 2013; ELLER, 2014), optou-se por inverter a ordem das fases propostas por Fonseca *et al.* (2016): a primeira fase da pesquisa corresponde à análise tipográfica e a segunda refere-se à aproximação com o contexto sociocultural do artefato.

Conforme a Figura 3 apresenta, a pesquisa inicia-se com a *revisão bibliográfica* a fim de dar subsídios para discutir os temas e assuntos abordados, bem como orientar as fases da pesquisa, permeando todas as etapas do projeto. Em seguida, são realizadas as etapas que correspondem à *análise tipográfica* dos artefatos, a qual visa compreender um panorama

geral sobre a produção dos letreiramentos populares. Em paralelo a esta fase, é desenvolvida a *aproximação com o contexto sociocultural dos artefatos*, que envolve a realização de entrevistas semiestruturadas com os pintores de letras da região a fim de compreender o perfil desses profissionais – esta fase não será abordada neste artigo por se distanciar de seu objetivo. E, com base nas informações coletadas na análise tipográfica e nas entrevistas, será possível *discutir os resultados* gerados na pesquisa. Vale ressaltar que todas as etapas não precisam seguir uma ordem cronológica, podendo ser desenvolvidas em paralelo conforme necessário.

Figura 3 – Metodologia para investigação dos letreiramentos populares com ênfase em seus aspectos tipográficos.

## » Revisão bibliográfica

### ① Análise tipográfica do artefato

1. Mapeamento do universo de pesquisa
2. Registro fotográfico dos artefatos
3. Seleção e organização do acervo digital
4. Elaboração da ficha de análise do artefato
5. Coleta de dados dos artefatos
6. Análise estatística

### ② Aproximação com o contexto sociocultural do artefato

*Entrevistas com os pintores de letras*

7. Levantamento e cadastro dos pintores
8. Entrevistas semiestruturadas
9. Transcrição e análise dos depoimentos

## » Discussão dos resultados

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Após a execução das primeiras etapas, que consistiu na realização dos registros fotográficos dos artefatos por meio de uma pesquisa de campo e, posteriormente, seleção e organização do acervo digital, iniciou-se a elaboração da ficha de análise tipográfica. Para a construção das categorias de análise, utilizou-se os referenciais metodológicos específicos do design de tipos e da tipografia vernacular identificados em pesquisas semelhantes. Foram adotados seis modelos de referência a fim de traçar nossa própria metodologia, criando-se novas categorias quando necessárias ou excluindo outras que fugiam do escopo do acervo.

O primeiro modelo de referência, e pilar desta análise, foi extraído do sistema de descrição formal de letras elaborado pela professora Catherine Dixon (2008), que buscou classificar um grande acervo de tipografia, caligrafia e letreiramento do *Central Lettering Record (CLR)* do *Central Saint Martin's College of Art and Design* de Londres. A autora criou um sistema de classificação cruzada que pudesse abranger a diversidade de formas tipográficas existente em seu acervo e na prática do design contemporâneo, visto que outras classificações mais tradicionais, como o sistema *British Standard*, possuíam algumas limitações na descrição de novas tipografias.

O sistema de classificação cruzada de Dixon foi utilizado e adaptado pelas pesquisas de Finizola (2010), Sampaio (2012), Guimarães (2013) e Eller (2014), as quais se configuram como o segundo, terceiro, quarto e quinto modelo de referência, respectivamente. Conforme Guimarães (2013) pondera, pelo sistema de Dixon não se restringir a fontes tipográficas clássicas disponíveis no mercado, sua estrutura é considerada mais adequada e versátil para analisar elementos tipográficos aplicados aos letreiramentos populares. E corroborando com esta afirmação, Eller (2014) atesta que os diversos estilos de letras construídos a partir de variadas possibilidades de produção necessitam de uma descrição que considere o surgimento de novas tipografias ou formas visuais, como a classificação de Dixon.

O último modelo de referência consistiu na classificação da tipografia vernacular desenvolvida por Mariana Rodrigues (2014). A autora elaborou uma ficha de identificação dos registros fotográficos de letreiramentos populares realizados em doze cidades de seis Estados brasileiros com o objetivo de comparar e catalogar as imagens, analisando critérios como função e durabilidade do artefato, suporte e técnica de produção, entre outros.

A partir do cruzamento das pesquisas supracitadas, definiu-se as variáveis técnicas de análise dos letreiramentos populares, considerando a diversidade e originalidade tipográfica dos artefatos. A ficha de análise foi elaborada por meio do *Google Forms*, o qual permite responder cada formulário de forma objetiva e descritiva, tendo a possibilidade de salvar as respostas na nuvem (evitando perdas) e de gerar uma planilha automática que facilita o processo de tabulação dos dados. O registro das variáveis foi efetuado de forma controlada e sistemática por meio da observação do acervo digital, buscando compreender as particularidades de cada artefato e seus padrões tipográficos. E a sua revisão foi realizada a partir do início da coleta das informações, pois os ajustes necessários foram observados conforme o andamento da pesquisa. No tópico seguinte, serão melhor descritas as categorias da ficha de análise.

## **5 Construção da ficha de análise tipográfica: contribuições do design da informação**

Como já mencionado, a ficha de análise tipográfica<sup>2</sup> tem o intuito de registrar as informações coletadas de cada letreiramento para, então, produzir visualizações gráficas que possam dar suporte à discussão dos resultados. A partir das adaptações realizadas com base nas pesquisas citadas no tópico anterior, propomos a construção da ficha dividida em três seções: i) identificação geral; ii) atributos formais; e iii) uso de elementos extra-tipográficos (DIXON, 2008; FINIZOLA, 2010; SAMPAIO, 2012; GUIMARÃES, 2013; ELLER, 2014; RODRIGUES, 2014).

Vale ressaltar que essa proposta não tem a intenção de estabelecer categorias estanques de análise, mas sim propor uma ferramenta passível de ser aplicada em outras em pesquisas similares de acordo com a própria realidade do estudo. Este modelo foi desenvolvido a partir das necessidades encontradas nos exemplares investigados, assim como pode ser adaptado para trabalhos análogos.

### **5.1 Identificação geral**

A primeira seção de análise buscou registrar questões relativas ao registro fotográfico do artefato em questão e sobre seu modo de produção. Em relação à captura da imagem, observou-se o código da ficha de análise, nome do arquivo digital, *upload* da fotografia, data,

---

2 Para uma melhor visualização dos critérios, a ficha de coleta de dados pode ser acessada por meio do link: <https://forms.gle/hJtc2u1tEGHVqhvs6>.



localização e município do registro. E em relação aos dados referentes ao letreiramento, foi catalogado o conteúdo textual do artefato, função da mensagem, durabilidade, gênero, nível técnico da construção formal, nome do autor (caso houvesse assinatura), tipo de suporte utilizado e uso de ferramentas e/ou técnicas.

Segundo Rodrigues (2014), a função do letreiramento se refere a sua intenção de comunicar, indicando não somente o conteúdo da mensagem a ser transmitida, mas também o próprio suporte físico em questão. Já em relação à durabilidade do artefato, a autora explica que tal critério indica o seu tempo de vida útil, podendo ser “lida” em sua própria imagem. A duração de uma informação “se relaciona diretamente com a função e com a estrutura física de um objeto” (RODRIGUES, 2014, p. 65). Por exemplo, uma placa indicativa de preço pode mudar a qualquer momento, sendo a sua efemeridade maior e, assim, ser feita de suporte e materiais mais baratos. E uma placa de identificação pode permanecer por um longo tempo, exigindo um cuidado maior na sua confecção.

Quanto ao nível de rigor técnico empregado nas composições gráficas, concordamos com Eller (2014) ao optar por não classificar a habilidade empregada nos artefatos como de especialista ou não especialista, visto que, em alguns casos, um pintor profissional pode não empregar um rigor técnico mais elaborado ou ainda estar aprendendo o ofício, assim como um amador possa desenvolver habilidades técnicas que o aproxima de um especialista. Desse modo, utilizamos a seguinte nomenclatura: *precisos*, para artefatos que apresentem visualmente um rigor técnico em relação às formas tipográficas, ou *ambíguos*, para letreiros que não possuem um apego a padrões visuais. A Figura 4 a seguir apresenta as categorias de análise dessa seção.

Figura 4 – Seção de identificação geral da ficha de análise.

Ficha de análise tipográfica

Coleta de dados das variáveis técnicas da produção dos letreamentos populares encontrados no litoral da Grande Vitória.

A foto e o nome associados à sua Conta do Google serão registrados quando você fizer upload de arquivos e enviar este formulário. Seu e-mail não faz parte da resposta.

IDENTIFICAÇÃO GERAL

Dados gerais acerca da identificação do registro fotográfico e do letreiro em questão, bem como dados sobre o tipo de informação e o modo de produção do artefato adaptado de Rodrigues (2014).

Código

Número da ficha de análise

Sua resposta

Arquivo digital

Nomenclatura do registro fotográfico

Sua resposta

Registro fotográfico

Adicionar arquivo

Data do registro

Data

dd/mm/aaaa

Localização

Escolher

Expedição 1 - Nova Almeida

Expedição 2 - Costa Bela

Expedição 3 - Jacaraipe

Expedição 4 - Castelândia

Expedição 5 - Manguiños

Expedição 6 - Bicanga

Expedição 7 - Balneário de Carapetus

Expedição 8 - Praia de Carapetus

Expedição 9 - Jardim Camburi

Expedição 10 - Mata da Praia

Expedição 11 - Jardim da Penha

Expedição 12 - Santa Helena

Município

Escolher

Serra

Vitória

Conteúdo textual

Transição das informações textuais do letreiro

Sua resposta

Função

Utilidade da mensagem do letreiro (RODRIGUES, 2014).

Escolher

Informativa

Identificativa

Orientativa

Indicativa de preço

de advertência

Aviões

Recados ou manifestações individuais

Restritivas ou proibitivas

"Meramente" publicitárias

Evocativas de divindades

Durabilidade

Indica o tempo de vida útil do letreiro (RODRIGUES, 2014).

Escolher

Efêmero

Temporário

Permanente

Gênero

☐ Mural

☐ Cartaz

☐ Trailer ou automóvel

☐ Placa

☐ Vitrine

☐ Cavalete

☐ Faixa ou banner

☐ Portão ou porta retrátil

☐ Equipamento urbano

☐ Outro:

Nível técnico

Escolher

Preciso

Ambíguo

Autor

Nome e telefone do pintor:

Sua resposta

Suporte

☐ Parede ou muro

☐ Madeira

☐ Metal

☐ Plástico ou PVC

☐ Vidro

☐ Papel ou papéis

☐ Tecido ou lona

☐ Borracha

☐ Outro:

Ferramenta/técnica

☐ Pincel/rolo e tinta

☐ Caneta marcador

☐ Aerografia/grafite

☐ Estêncil

☐ Giz

☐ Outro:

Próxima

Fonte: Elaborado pela autora no *Google Forms* (2022).

## 5.2 Atributos formais

A segunda seção se refere à descrição dos aspectos formais das letras, baseada no sistema de classificação cruzada desenvolvida por Dixon (2008) e adaptada das pesquisas de Finizola (2010), Sampaio (2012) e Eller (2014). Nesta seção, encontra-se o cerne da análise tipográfica, sendo dividida em cinco categorias:

- *Construção*: qualifica a forma de obtenção da letra (FARIAS; SILVA, 2004). Avalia cinco critérios: base construtiva, estilo tipográfico, tipo de linhas, uso de conexões entre as letras e tipo de caixa (estrutura);
- *Forma*: refere-se ao tratamento dos componentes das letras (FARIAS; SILVA, 2004), incluindo uma adaptação da classificação de Finizola (2010) das classes de letreiramentos populares. Examina oito critérios: estilo das letras, peso, proporção, contraste, transição, uso de terminais com ou sem serifa e se há terminais específicos;
- *Decoração*: diz respeito à descrição de efeitos decorativos incorporados ao desenho das letras (FARIAS; SILVA, 2004), considerando três critérios: tipo de contorno, uso de sombra e uso de ornamentação;

- *Cor:* descreve o uso de cores no plano de fundo e nos elementos principais do letreiramento (SAMPAIO, 2012), avaliando três critérios: tipo de pintura do fundo e das letras com a descrição de quais cores foram utilizadas, e se há uso de contorno e sombra, quais cores foram usadas;
- *Posicionamento:* analisa a direção das letras na composição das informações e o tipo de alinhamento (SAMPAIO, 2012).

As variáveis de cada categoria de análise podem ser melhor observadas na Figura 5 abaixo, ressaltando que as mesmas foram baseadas nos termos encontrados nas pesquisas de referência relacionados ao universo dos letreiramentos populares, bem como em parâmetros do design de tipos e da caligrafia tradicional.

Figura 5 – Seção de análise dos atributos formais.

**Atributos formais**

Descrição dos aspectos formais das letras, baseado no sistema de classificação cruzada desenvolvido por Dixon (2008) e adaptado por Finizola (2016), Samparo (2012) e Eiler (2014). Dividido em 5 grupos:

**CONSTRUÇÃO**  
Descrição da forma de obtenção da letra. Dividido em 5 categorias:

**Base construtiva**  
Lentamente com base construtiva derivada de referências tipográficas  
Lentamente com base construtiva derivada de referências caligráficas  
Lentamente com base construtiva derivada de referências a partir do desenho

**SERRA** **Janeiro** **NETE**

☐ Tipográfica ☐ Caligráfica ☐ Letreiroamento

**Estilo tipográfico**  
**COSTA** **PORÇÕES:** **PESCADOS**

☐ Romano ☐ Itálico ☐ Misto

**Linhas**  
**LOYOLA** **GÁS** **ALFAPRO** **QUER** **CORÉ**

☐ Contínuas ☐ Referência à ferramenta ☐ Amorfa  
☐ Descontínuas ☐ Modular

**Conexões entre as letras**  
**ÁGUA** **Mar**

☐ Sim ☐ Não

**Caixa (estrutura)**  
☐ Caixa-alta ☐ Caixa-alta e caixa-baixa ☐ Unicase  
☐ Caixa-baixa ☐ Versal e versalete

**FORMA**  
Tratamento dos componentes das letras. Dividido em 8 categorias:

**Estilo das letras**  
**NOVO** **ARMAZEM** **Bar** **VISTORIA**  
**DEUS** **Cocada** **SIMPSONS** **COSTURPIRA**

☐ Quadradas ☐ Arredondadas ☐ Inusitadas  
☐ Serifadas ☐ Grotescas ☐ Manuscritas  
☐ Cursivas ☐ Caligráficas

**Peso**  
**VENDE-SE** **Vibre** **CANTINHO** **TROPICAL**

☐ Leve ☐ Pesado ☐ Irregular  
☐ Regular ☐ Muito pesado

**Proporção**  
**ARCAMASSA** **BARBER** **Birité** **NOVO**

☐ Condensado ☐ Expandido ☐ Irregular  
☐ Normal ☐ Super expandido

**Contraste**  
**PROMOÇÃO** **Bar** **COMERCIAL** **CHAMARÃO** **RESTAURANTE**

☐ Nenhum ☐ Alto ☐ Exagerado ☐ Irregular  
☐ Baixo ☐ Médio

**Transição**  
**ALUGA-SE** **COSTA** **Cocada** **Castelo**

☐ Nenhuma ☐ Gradual ☐ Abrupta ☐ Irregular  
☐ Gradual ☐ Instantânea

**Terminais com serifa**  
☐ Curva ☐ Quadrado ☐ Triângulo ☐ Arredondado ☐ Protuberante

☐ Sem serifa ☐ Triangular ☐ Arredondada ☐ Proto-serifa  
☐ Curva ☐ Quadrada ☐ Outro: \_\_\_\_\_

**Terminais sem serifa**  
☐ Bate ☐ Redonda ☐ Arredondada ☐ Caligráfica ☐ Irregular

☐ Com serifa ☐ Arredondada ☐ Reta ☐ Caligráfica ☐ Irregular  
☐ Inclinação ☐ Outro: \_\_\_\_\_

**Terminais específicos**  
☐ Protuberante ☐ Inclinação ☐ Unilateral ☐ Lápida  
☐ Bola ☐ Profundo ☐ Decorado ☐ Lápida  
☐ Sólido ☐ Decorado ☐ Lápida

☐ Nenhum ☐ Lápida ☐ Quadrado  
☐ Pincelada ☐ Bola ☐ Decorado  
☐ Unilateral ☐ Fraturado ☐ Lápida  
☐ Inclinação ☐ Outro: \_\_\_\_\_

**DECORAÇÃO**  
Descrição de efeitos decorativos das letras. Dividido em 3 categorias:

**Contorno**  
**CORÉ** **NETE**

☐ Contorno simples ☐ Contorno duplo

☐ Nenhum ☐ Simples ☐ Duplo  
☐ Contorno ☐ Duplo ☐ Outro: \_\_\_\_\_

**Sombra**  
**Nervosa** **JO** **Quiosque**

☐ Sombra comum ☐ Sombra projetada ☐ Sombra parcial

☐ Nenhuma ☐ Comum ☐ Projetada ☐ Parcial  
☐ Sombra ☐ Duplo ☐ Outro: \_\_\_\_\_

**Omamentação**  
**Saber** **3D** **IMPACTO** **Nervosa** **SUCATÃO**

☐ Nenhuma ☐ Negativa ☐ Textura ☐ Swashes ☐ Perspectiva  
☐ Brilho ☐ Efeito 3D ☐ Outro: \_\_\_\_\_

**COR**  
Uso de cores no plano de fundo e nos elementos principais do letreiro. Dividido em 3 categorias:

**Cor de fundo**  
☐ Sem pintura ☐ Chapado ☐ Textura

**Quais?**  
Sua resposta \_\_\_\_\_

**Cor do elemento**  
☐ Contorno ☐ Chapado ☐ Degradê

**Quais?**  
Sua resposta \_\_\_\_\_

**Cor da sombra**  
Sua resposta \_\_\_\_\_

**Cor do contorno**  
Sua resposta \_\_\_\_\_

**POSICIONAMENTO**  
Análise a direção das letras e o alinhamento das palavras. Dividido em 2 categorias:

**Direção das letras 1**  
**ALUGA-SE** **Janeiro** **Moço**

☐ Horizontal ☐ Diagonal ☐ Vertical

**Direção das letras 2**  
**PROMOÇÃO** **BODACHANA** **SUCATÃO**

☐ Linear ☐ Curvilínea ☐ Perspectiva

**Alinhamento**  
☐ Esquerda ☐ Centralizado ☐ Livre  
☐ Direita ☐ Justificado

Fonte: Elaborado pela autora no Google Forms (2022).



A terceira seção busca descrever os elementos que acompanham as formas tipográficas, denominados por Guimarães (2013) de *elementos extra-tipográficos*, os quais podem ser divididos em elementos decorativos, estruturais ou iconográficos. Segundo o autor, os elementos decorativos podem ser ornamentos em geral, bem como símbolos não-alfabéticos (asterisco, *hashtag* etc.). Já os elementos estruturais possuem certa importância na organização e hierarquização dos elementos no espaço, como fios, setas, molduras, *boxes*, entre outros. E os elementos iconográficos dizem respeito às ilustrações, aos ícones, símbolos, sinais, personagens ou marcas, que auxiliam no entendimento da mensagem ou representam alguma outra informação. Ao final, também foi considerado um campo extra para observações gerais realizadas durante a coleta de dados (FIGURA 6).

Figura 6 – Seção de análise do uso de elementos extra tipográficos.

### Uso de elementos extra-tipográficos

Descrição dos elementos que acompanham as formas tipográficas (GUIMARÃES, 2013). Divididos em 3 grupos:

#### Elementos estruturais

Barras	Fio	Roxo
Splash	Balão	Sublinhada
Molduras	Grafismos	Seta

☐ Nenhum  
☐ Barras  
☐ Fios  
☐ Box  
☐ Splash  
☐ Outro: \_\_\_\_\_

☐ Balão  
☐ Sublinhado  
☐ Moldura  
☐ Grafismos  
☐ Seta

#### Elementos Iconográficos

Ícone	Símbolo	Sinal
Personagem	Ilustração	Marca

☐ Nenhum  
☐ Ícones  
☐ Símbolos  
☐ Sinais  
☐ Ilustração  
☐ Personagem  
☐ Marca  
☐ Outro: \_\_\_\_\_

#### OBSERVAÇÕES GERAIS

Sua resposta

---

[Voltar](#)
[Enviar](#)

Limpar formulário

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários

Fonte: Elaborado pela autora no *Google Forms* (2022).

#### 5.4 Aplicação da ficha de análise tipográfica

A fim de testar a efetividade da ficha de análise, selecionamos um artefato para exemplificar sua aplicação. A Figura 7 se refere a uma placa registrada no bairro de Nova Almeida, no município da Serra, de autor não identificado. O conteúdo textual do letreiramento indica que à esquerda está localizado algum estabelecimento que comercializa “galeto no bafo” e por isso sua função é classificada como orientativa. A placa está fixada em uma árvore e foi produzida em uma superfície de metal com a utilização do pincel e do aerógrafo. Desse modo, sua durabilidade é identificada como temporária, visto que há a possibilidade de retirar a placa do local. E o nível técnico foi considerado como preciso, pois há uma unidade formal na construção das letras.

Figura 7 – Letreiramento popular registrado na Grande Vitória.



Fonte: Da autora (2021).

Em relação ao aspecto de construção das letras, foi identificado que sua base construtiva faz referência a formas caligráficas e seu estilo tipográfico é misto, pois há uma mistura dos estilos romano e itálico na construção das palavras. E tal artefato faz referência à ferramenta de trabalho na construção de suas linhas, sendo todas as letras estruturadas em caixa-alta e sem conexões entre elas.

Quanto à forma, verificamos que é um letreiramento no estilo caligráfico, segundo a classificação tipográfica de Finizola (2010). Este exemplar apresenta peso *bold* e proporção expandida em relação à sua largura, bem como contraste alto e transição abrupta entre as espessuras de seus traços. E em relação aos terminais, trata-se de um artefato sem serifa com terminações caligráficas, sendo observado também o uso de terminais específicos, como lapidário, fraturado e lágrima.

Em relação ao uso de elementos decorativos incorporados às letras, percebemos apenas a utilização de ornamentação interna, como um efeito de brilho para realçar o letreiramento. O artefato foi produzido na cor azul sob fundo branco e está disposto linearmente na horizontal com alinhamento centralizado. E quanto aos elementos extra-tipográficos, observamos somente o uso de elementos estruturais, como moldura e seta.

### 5.5 Coleta e análise dos dados

Após a verificação da eficiência da ficha de análise e posterior coleta dos dados dos exemplares selecionados, todas as informações devem ser processadas em um *software* de edição de planilhas, no qual será possível explorar recursos de visualização de dados por meio de tabelas e gráficos dinâmicos a fim de perceber as possibilidades de hierarquização e de comparação dos resultados. Cada categoria de análise pode ser dividida por cor para facilitar a organização e a identificação das informações, podendo utilizar o recurso de filtragem para auxiliar a busca de determinados dados.

Segundo Mirabeau *et al.* (2019), com o auxílio de ferramentas e *softwares* apropriados para estruturar e visualizar os dados de uma análise estatística, é possível comparar os critérios avaliados na catalogação. Nesse sentido, com as visualizações gráficas geradas, as informações gerais e tipográficas dos artefatos podem ser sintetizadas e interpretadas, verificando padrões e comportamentos da produção analisada.

Nesse momento, os procedimentos do design da informação são imprescindíveis para organização, interpretação e avaliação de grandes quantidades de dados para transformá-los em informações consistentes e acessíveis. De acordo com a Sociedade Brasileira de Design da Informação (SBDI), o propósito do campo é a “definição, planejamento e configuração do conteúdo de uma mensagem e dos ambientes em que ela é apresentada, com a intenção de satisfazer as necessidades informacionais dos destinatários pretendidos e de promover eficiência comunicativa” (SBDI, 2020).

Conforme Fonseca *et al.* (2016) esclarecem, a geração de gráficos permite que se possa extrair conclusões e validar hipóteses, realizar comparações entre assuntos específicos e visualizar a incidência de cada critério avaliado. Uma vez que o tipo de informação se torna clara, é possível escolher o tipo de representação adequada para dar suporte à discussão dos resultados. Além disso, é sugerido que algumas informações qualitativas sejam substituídas por códigos numéricos, a fim de auxiliar na tabulação dos dados.

Com os resultados da análise, pode-se esboçar um perfil da produção investigada, considerando também outras informações coletadas ao longo do estudo. A geração de gráficos e infográficos da análise permite entender as nuances dos artefatos, avaliando os estilos tipográficos, as técnicas e ferramentas mais utilizadas na confecção dos letramentos populares. Também é possível realizar comparações com outras pesquisas similares, como as citadas anteriormente e, desse modo, contribuir com a construção da memória gráfica brasileira.

## 6 Considerações finais

Este artigo teve como objetivo apresentar uma proposta metodológica para análise tipográfica de letramentos populares, visando compreender os aspectos envolvidos na sua produção e dos seus atributos formais de modo a oferecer contribuições para a construção da identidade gráfica popular e, consequentemente, para o campo da memória gráfica brasileira. A partir de uma reflexão acerca dos artefatos vernaculares como objetos de pesquisa em determinados estudos que evidenciam o reconhecimento da memória gráfica, é possível inferir que os letramentos populares se configuram como um tipo de representação gráfica da escrita que acaba por relevar hábitos e tradições de um povo, criando, assim, uma identidade gráfica local que é parte de sua cultura material.

A pesquisa que está em andamento e que originou este artigo visa compreender esse cenário da produção da gráfica popular do Espírito Santo com ênfase nos aspectos tipográficos em busca de reconhecer traços e estilos locais. Com a aplicação do conjunto metodológico proposto por Fonseca *et al.* (2016) e por meio dos critérios construídos na ficha de análise tipográfica sugerida, acredita-se que será possível investigar o acervo coletado de forma sistemática e eficaz. A partir da coleta das informações divididas nas seções de identificação geral, atributos formais e uso de elementos extra-tipográficos dos artefatos, pode-se explorar os recursos de visualização de dados para estruturar, comparar e interpretar os resultados gerados. Além disso, os procedimentos do design da informação podem ser um importante aliado na construção do panorama geral da produção estudada, permitindo compreender as nuances gráficas, estilos e singularidades dos letramentos populares.

Esta proposta não tem intenção de ser definitiva, pelo contrário, almeja-se que outras pesquisas possam utilizá-la de acordo com as particularidades de cada contexto conforme necessário. Estima-se que essa proposta metodológica possa contribuir na construção da memória gráfica brasileira, promovendo estudos e discussões acerca do reconhecimento desse saber-fazer tradicional que pode ser incorporado ao design gráfico brasileiro.

## 7 Agradecimentos

Agradecemos ao apoio institucional concedido pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

## 8 Referências

- BENTO, Amanda Ardisson; CARNEIRO, André Matias; CUNHA, Alessandra Santos L. da; ABREU, Simone Maria B. M. de. Design, identidade e inovação cultural. **Anais do III Congresso Internacional Online de Estudos sobre Culturas - #Culturas**. Foz do Iguaçu: CLAEAC, 2021.
- CARDOSO, Rafael (Org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica – 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DIXON, Catherine. Describing typeforms: a designer's response. **InfoDesign: Revista Brasileira de Design da Informação**, v.5, n.2, p. 21-35. Sociedade Brasileira de Design da Informação: São Paulo, 2008.
- DONES, Vera Lúcia. As Apropriações do Vernacular pela Comunicação Gráfica. **Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D Design**. São Paulo: FAAP, 2004.
- ELLER, Emerson N. **Letras do cotidiano [manuscrito]**: a tipografia vernacular na cidade de Belo Horizonte. 2014. 162 p. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola de Design - Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- FARIAS, Priscila L. **Tipografia digital**: o impacto das novas tecnologias. 4. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2013.
- FARIAS, Priscila L. Acerca del concepto de memoria gráfica. **Bitácora Urbano Territorial**, v.27, n.4, p. 61-65. Bogotá, 2017.
- FARIAS, Priscila L.; BRAGA, Marcos da C. (Org.). **Dez ensaios sobre Memória Gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.
- FARIAS, Priscila L.; SILVA, Fabio Luiz C. Mourilhe. Classificações tipográficas: sistemas de



classificação cruzada. **Anais do P&D Design 2004 – VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. São Paulo: FAAP, 2004.

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

FINIZOLA, Fátima; COUTINHO, Solange; CAVALCANTI, Virgínia. Vernacular design: a discussion on its concept, p. 557-561. **Design Frontiers: Territories, Concepts, Technologies**. Proceedings of the 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies - ICDHS 2012. São Paulo: Blucher, 2012.

FINIZOLA, Fátima; COUTINHO, Solange; SANTANA, Damião. **Abridores de letras de Pernambuco**: um mapeamento da gráfica popular. São Paulo: Blucher, 2013.

FINIZOLA, Fátima; NUÑEZ, Simon Ibañez. Proyecto Callejero: um panorama da gráfica popular na América Latina - mapeamento de iniciativas de registro da memória gráfica popular, p. 2415-2424. **Anais do CIDI - 9º Congresso Internacional de Design da Informação e 9º CONGIC - Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2019.

FONSECA, Letícia Pedruzzi; GOMES, Daniel Dutra; CAMPOS, Adriana Pereira. Conjunto Metodológico para Pesquisa em História do Design a partir de Materiais Impressos. **InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação**, v.13, n.2, p. 143-161. São Paulo: Sociedade Brasileira de Design da Informação, 2016.

GOULART, Fernanda. Grades de ferro ornamentais em Belo Horizonte: permanência e mobilidade na constituição de uma memória gráfica, p. 1-14. **Anais do 9º Seminário Docomomo Brasil**. Brasília: UnB-FAU, 2011.

GOUVEIA, Anna Paula S.; PEREIRA, André Luiz T.; FARIAS, Priscila L.; BARREIROS, Gabriela G. Paisagens tipográficas: lendo as letras nas cidades. **InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação**, v.4, n.1, p. 1-11. São Paulo: Sociedade Brasileira de Design da Informação, 2007.

GUIMARÃES, Vinicius Freitas da Silva. **Tipografia pintada no Centro do Rio de Janeiro**. 152 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, 2012.

LESCHKO, Nadia Miranda; DAMAZIO, Vera Maria M.; LIMA, Edna Lúcia O. da Cunha; ANDRADE, Joaquim Marçal F. de. Memória Gráfica Brasileira: notícias de um campo em construção. **Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - Blucher Design Proceedings**, v.1, n.4, p. 791-802. São Paulo: Blucher, 2014.

LÓCIO, Leopoldina M.; WAECHTER, Hans da Nóbrega. Reconstruindo e adaptando fichas: proposta de instrumento de análise gráfica, p. 2444-2457. **Anais do CIDI - 9º Congresso Internacional de Design da Informação e 9º CONGIC - Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2019.

MARTINS, Bruno G. **Tipografia popular**: potências do ilegível na experiência do cotidiano. 2005. 105p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MARTINS, Fernanda. Letras que Flutuam: tradição cultural e memória gráfica da Amazônia. **Trama: Indústria Criativa em Revista**, v.7, n.1, p. 37-56, 2018.

MIRABEAU, Almir; LIMA, Edna Cunha; LIMA, Guilherme Cunha. Visualização de dados e memória gráfica brasileira: o caso Orlando da Costa Ferreira. **Anais do CIDI - 9º Congresso Internacional de Design da Informação e 9º CONGIC - Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2019.

RODRIGUES, Mariana. **Tipografia vernacular**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

SAMPAIO, Mariana Hennes. **Letreiros populares do Recife**: Uma análise dos seus aspectos semânticos e morfológicos. 168 p. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Design - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

SBDI. 2020. **Sociedade Brasileira do Design da Informação**. Disponível em: [www.sbdi.org.br](http://www.sbdi.org.br). Acesso em: 21 mar. 2022.

VERISSIMO, Bruno P.; CAMPELLO, Silvio R. B. B. Memória Gráfica de Pernambuco: Luís Jardim sob a ótica do design da informação, p. 2375-2385. **Anais do CIDI - 9º Congresso Internacional de Design da Informação e 9º CONGIC - Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2019.