

W
E
R
M
A
C
U
L
A
R

**CARRETERA: UMA FONTE DIGITAL INSPIRADA NOS
LETREAMENTOS POPULARES DE UBERLÂNDIA**

Felipe dos Santos Marcelino

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FAUeD**

**CARRETERA: UMA FONTE DIGITAL INSPIRADA NOS
LETREIRAMENTOS POPULARES DE UBERLÂNDIA**

Trabalho de Conclusão de
Curso da Universidade Federal
de Uberlândia como requisito
parcial para obtenção do título
de bacharel em Design.

Área de concentração:
Design, Arte e Tecnologia

Orientador: João Carlos
Riccó Plácido da Silva

**UBERLÂNDIA/MG
2022**

*Agradeço a minha família pelo todo suporte
e segurança que me foi dado para que eu
pudesse realizar essa pesquisa.*

RESUMO

Este projeto aborda a criação de uma fonte digital baseada nas tipografias vernaculares de Uberlândia, com objetivo de mostrar como uma tipografia pode refletir a identidade de uma região. A partir da investigação dos elementos tipográficos dos letreiramentos encontrados na cidade, foi proposta uma relação entre a prática manual de desenho de letras com o desenvolvimento tipográfico digital.

A pesquisa foi dividida em dois momentos, o Referencial Teórico e o Desenvolvimento. A primeira busca esclarecer o papel da tipografia, da tipografia vernacular e relação entre a cultura popular e o design. A segunda parte se apoiou em métodos de criação tipográfica digital apresentados por MOREIRA (2016) e CHENG (2020), e descreve o processo prático e as decisões realizadas que resultaram em uma fonte digital de 66 caracteres.

Palavras-chave: Tipografia. Fonte. Vernacular. Design. Uberlândia

ABSTRACT

This project deals with the creation of a digital font based on the vernacular typographies of Uberlândia, with the focus of showing how a typography can reflect the identity of a region. From the investigation of the typographic elements of the lettering found in the city, a relationship between the manual practice of lettering design and the digital typographic development was proposed.

The research was divided into two moments, the Theoretical Reference and the Development. The first seeks to clarify the role of typography, vernacular typography and the relationship between popular culture and design. The second part was based on digital typographic creation methods presented by MOREIRA (2016) and (CHENG, 2020), and describes the practical process and the decisions made that resulted in a 66-character digital font.

Keywords: Typography. Font. Vernacular. Design. Uberlândia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
OBJETIVOS	9
Objetivo geral.....	9
Objetivo específico	9
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	10
Tipografia	10
Tipografia Vernacular.....	13
Cultura Popular e Design	18
DESENVOLVIMENTO	22
Metodologia	22
Ferramentas.....	22
Pesquisa de campo	23
Análise da(s) referência(s) escolhida(s).....	28
CONCLUSÃO	50
Resultado	50
Aplicações	51
Notas Conclusivas	52
Referências	53

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 p.9
Tipografia “escrita à mão”.

Figura 2 p.9
Tipografia caligráfica.

Figura 3 p.10
Tipografia popular “leterring”.

Figura 4 p.11
Placa feita por um não profissional.

Figura 5 p.19
Ruas abrangidas do primeiro roteiro.

Figura 6 p.20
Ruas abrangidas do segundo roteiro.

Figura 7 p.20
Ruas abrangidas do terceiro roteiro.

Figura 8 p.22
Classificação dos letreiramentos populares.

Figura 9 p.23
Variedade de estilos de acordo com a classificação dos letreiramentos populares.

Figura 10 p.23
Diagrama ‘Fase 2’: análise da referência.

Figura 11 p.24
Exemplo de letreiramentos populares encontrados da classe das grotescas.

Figura 12 p.24
Primeira referência escolhida analisada.

Figura 13 p.25
Tabela de análise da referência escolhida.

Figura 14 p.26
Tabela de análise da referência escolhida.

Figura 15 p.26
Comparação de caracteres entre a fonte Futura Bold com a referência escolhida.

Figura 16 p.26
Tabela de análise da referência escolhida: atributos formais.

Figura 17 p.27
Particularidades dos caracteres chaves “A”, “R” e “G”.

Figura 18 p.28
Segunda referência escolhida analisada.

Figura 19 p.29
Terceira referência escolhida analisada.

Figura 20 p.30
Diagrama ‘Fase 3’: uso da referência.

Figura 21 p.31
Esboço feito a lapis das possibilidades tipográficas.

Figura 22 p.31
Análise de caracteres que possuem variações.

Figura 23 p.32
Grade de derivação de letras caixa alta segundo o sistema ‘abcdefg’.

Figura 24 p.32
Formas geométricas com a mesma altura (a), as mesmas formas ajustadas opticamente (b), e letras maiúsculas com ajustes (c).

Figura 25 p.33
Proporção clássica da letra maiúscula: Tipo Trajan.

Figura 26 *p.34*
Proporção da letra
maiúscula moderna: Tipo
Bauer Bodoni.

Figura 27 *p.34*
Possibilidades iniciais da
letra "O".

Figura 28 *p.35*
Estudos iniciais da
combinação da "O" com
a letra "H".

Figura 30 *p.36*
Métrica das hastes
verticais e horizontais
derivadas da letra "H".

Figura 29 *p.36*
Ajustes iniciais
realizados nas opções
escolhidas da letra "O".

Figura 31 *p.37*
Métricas e aspectos da
construção da letra "P".

Figura 33 *p.38*
Métricas e aspectos
da construção das
letras "V".

Figura 32 *p.38*
Métricas e aspectos da
construção das letras "E"
e "N".

Figura 34 *p.39*
Métricas e aspectos da
construção das letras
"Q", "G" e "U".

Figura 35 *p.40*
Métricas e aspectos da
construção das letras
"R", "B" e "D".

Figura 37 *p.41*
Métricas e aspectos da
construção das letras
"M", "W" e "K".

Figura 36 *p.41*
Métricas e aspectos da
construção da letra "A".

Figura 38 *p.42*
Métricas e aspectos da
construção das letras
"S", "C" e "J".

Figura 39 *p.42*
Métricas e aspectos da
construção das letras "I",
"L" e "T".

Figura 40 *p.43*
Métricas e aspectos da
construção das letras
"X", "Y" e "Z".

Figura 41 *p.44*
Espaçamento da letra
"H" e "N".

Figura 42 *p.44*
Espaçamento da letra
"H" sendo utilizado como
um parâmetro.

Figura 43 *p.45*
Quadro de ajustes
de kerning.

Figura 44 *p.47*
Aplicação da fonte em
imagens 1

Figura 45 *p.47*
Aplicação da fonte em
imagens 2

Figura 46 *p.47*
Aplicação da fonte em
imagens 3

INTRODUÇÃO

A paisagem urbana de uma cidade carrega muitas informações visuais que não apenas comunica a identidade de cada estabelecimento, mas também da cidade como um todo. Nessa paisagem podemos observar o emprego da tipografia em vários lugares e com uma imensa variedade de aplicações, que vai desde de letras vistas em painéis de LED até os trabalhos dos cartazistas e letristas populares, uma mistura do analógico com o tecnológico que pertence a cultura e a comunicação visual da cidade.

O olhar voltado para tipografia vernacular se dá pela razão de que é necessário para o designer o resgate da cultura popular para que possamos valorizar e compreender melhor nossos valores, quem somos e de onde viemos, além de colaborar com a erradicação da ideia de que a cultura popular e o vernacular seja inferior a cultura erudita. Este estudo pretende contribuir para o enaltecimento da cultura tipográfica brasileira e preservar a memória gráfica local.

Desta forma, esse trabalho visa analisar, sob um ponto de vista do design, a diversidade cultural tipográfica do centro de Uberlândia, com um olhar direcionado para a tipografia vernacular, afim de investigar as características populares e regionais tipográficas da cidade.

Sendo assim, esse trabalho contribuirá para que haja mais estudos sobre esse universo das tipografias populares. Pesquisar e discutir esse tema pode colaborar com os esforços no sentido de elevar a qualidade técnica da utilização da tipografia, de modo com que aperfeiçoe a relação entre o centro urbano e as pessoas.

OBJETIVOS

Objetivo geral

Desenvolver uma tipografia vernacular que representa a identidade cultural do centro urbano de Uberlândia.

Entender como a tipografia pode representar a identidade cultural de uma região e propor uma análise a respeito do uso da tipografia vernacular do centro urbano de Uberlândia. Com base nessa análise foi desenvolvida uma fonte tipográfica digital a partir das características identificadas na paisagem vernacular do centro cidade. O processo de criação é de caráter experimental e visa auxiliar o entendimento acerca da tipografia enquanto ferramenta do designer e instrumento a favor da comunicação.

Objetivo específico

- Estudar a relação entre a identidade regional e a tipografia, buscando entender sua relevância para um projeto de design;
- Compreender a estética, características próprias e o valor da linguagem gráfica vernacular;
- Analisar tipografias e grafismos desenvolvidos na comunicação vernacular no centro de Uberlândia. Essa análise será feita através de um registro fotográfico e de entrevistas com letristas da cidade, com o fim de coletar informações a respeito do processo de criação e aplicação deste tipo de linguagem;
- Identificar técnicas de criação do desenho tipográfico apresentados por autores da área;
- Criar uma fonte digital display all-caps inspirada nos letreiramentos urbanos de Uberlândia, buscando expressar a identidade cultural vernacular, reforçando aspectos como a tradição e suas práticas artesanais.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Tipografia

Em certo momento na pré-história, com o objetivo de conseguir mais segurança e conforto, o homem precisou se comunicar com seus semelhantes e, para isso, criou sistemas de linguagem por gestos e conseqüentemente a escrita. É visto que a história da tipografia está intrinsecamente ligada a evolução da linguagem, já que necessidade de se expressar uma ideia é objetivo comum em ambas. Entender a forma como nós nos comunicamos é a base para entender o valor da tipografia.

No início, a palavra tipografia - “tipo” (do grego typos, que significa forma) + “grafia” (do grego graphé, que significa escrita) - era empregada apenas para se referir a arte de imprimir com tipos moveis, com o passar do tempo, o termo ganhou mais abrangência e passou ser o nome dado ao estudo de caracteres, estilos, formatos e disposição de palavras.

Muito antes desse termo surgir, o homem já criava e desenvolvia figuras que buscassem representar alguma ideia ou objeto. Essas figuras ficaram conhecidas como pictogramas, que eventualmente, após transformações na forma de como o ser humano se comunicava, evoluíram para uma linguagem de símbolos fonéticos. (DA FONSECA, 2008, p.16).

Durante um longo período, o livro era um pertence exclusivamente monástico. Os monges copistas, nome dado aos encarregados de fazer as cópias dos manuscritos, projetavam os exemplares que, por muitas vezes, continham erros. Eles não eram criativos e seu trabalho era unicamente escrever, porém, seus estilos de escrita, muitas vezes padronizados e impostos pelo governo e pela igreja, influenciaram diversas produções tipográficas conseqüentes.

Mas só em 1428, o alemão Johann Gensfleisch Gutenberg realizou às suas primeiras tentativas de impressão utilizando caracteres móveis, onde muitos historiadores apontam como o início da tipografia. Porém, séculos antes, os chineses já aplicavam a ideia de impressão utilizando pla-

cas de madeira. Essa ideia pode ter surgido a partir da união da técnica do sinete e a do calco, que eram usados para realizar assinaturas nos documentos legais.

E, a confirmar estas origens, imprimir (um livro) diz em chinês yìnshu, sendo yìn a mesma palavra que designa selo, carimbo e que faz parte de todas as palavras dessa família semântica: yìnshuāchang (tipografia), keyín (gravador), etc. (AMARAL, 2002, p.86).

Quanto aos caracteres móveis, há notícias do uso de caracteres de estanho antes de Bi Sheng (o tradicional descobridor desta técnica) mas, pelo menos segundo o relato conservado nos Meng qu bitan, de Sheng GUA (1031 - 1095), aquele terá fabricado e usado, caracteres de cerâmica cosida (interprete-se porcelana?), em 1041-1048. (AMARAL, 2002, p.88).

O mérito é dado a Gutenberg pelo fato de que, através da sua tecnologia de imprensa, tornou-se muito mais barato e prático a disseminação da palavra escrita, que possibilitou uma maior disseminação de informação pelo mundo.

O estilo tipográfico, ou seja, a unidade estilística das letras, tanto nos impressos de Gutenberg como nas produções de seu discípulo Nicolas Jenson, foram baseadas na escrita manual local, sendo o do primeiro fundamentada nas letras dos escribas profissionais na Alemanha do séc. XV, e do seu discípulo nas letras da lenda da Coluna de Trajano, um monumento em Roma construído sob a ordem do próprio imperador, pelo arquiteto Apolodor de Damasco.

Até então, os principais aspectos buscados no desenho de letras eram os aspectos técnicos, em especial as proporções e medidas, já que era muito importante que o desenho fosse padronizado. "Pode-se observar, que meio século depois de Gutenberg, não houve variação no desenho das letras". (SCHNITMAN, 2007).

Com a chegada da industrialização a produção se tornou cada vez mais mecânica e menos manual, o que fez com o que o estilo das letras se tornasse cada vez mais repetitivo, já que os tipógrafos continuavam a se inspirar nos mesmos estilos. Em contrapartida, influenciados pelo movimento Art Nouveau, artistas e tipógrafos inconformados com a mediocridade estética que estava sendo estabelecida, resolveram explorar novas formas e desenhos, agora com uma forte inspiração artesanal e artística.

A tipografia, também amadurecida, começa a se associar com a arte, especialmente a xilogravura, a litogravura e retoma o uso da água forte, do início da imprensa, agora buscando alternativas à mesmice, ao pastiche, trazido, ou mesmo imposto, pela industrialização. (SCHNITMAN, 2007, p.124).

Desde então, com a evolução da palavra e da representação gráfica para personificar um sentimento ou informação, torna-se indispensável um método de criação tipográfica para as artes visuais. A dependência da originalidade e do estímulo plástico dos tipos, passa a ser fundamental para apresentar ao leitor uma identificação, uma definição e uma decisão no ato do consumo das informações. (DA MOTA; AMENDOLA, 2016, p.4).

A intenção de se criar um desenho original, em variação a outros estilos já preestabelecidos, foi essencial para a plástica das letras se tornar um aspecto indispensável. A partir de então, a tipografia passa a ter como objetivo não só a resolução de questões em torno a medidas e proporções, mas também proporcionar um olhar artístico sobre o desenho de letra. Isso contribuiu para que cada estilo tivesse uma identidade própria, o que possibilitou transmitir novas informações visuais, comunicando ideias e significados além do texto.

Com o tempo, a praticidade de se criar novas tipografias e da sua visualização viabilizou cada experimentações

diversas. Apesar das tecnologias envolvidas terem mudado, a forma como observamos o que é harmonioso continua a mesma, já que o senso do que é agradável aos nossos olhos se baseia nas proporções derivadas da natureza. Por isso que, apesar de todas as manifestações culturais que podemos observar na evolução da tipografia, as formas e proporções de nossas letras, principalmente no que se refere a legibilidade, continuam válidas até hoje.

Tipografia Vernacular

A paisagem visual gerada pela pluralidade estética manifesta aspectos da cultura regional, principalmente no âmbito popular. Dentro desse universo está presente a tipografia vernacular, que são manifestações gráficas feitas por pessoas que geralmente não possuem uma formação técnica ou acadêmica na área do design. Podemos observá-las em lugares como letreiros, fachadas, vitrines, cartazes, barcos e muros de estabelecimentos comerciais, geralmente pintados à mão.



Figura 1
Tipografia "escrita à mão".
fonte: Letras de Rua



Figura 2
Tipografia caligráfica.
fonte: Pintores de letras

É importante classificar o que é o vernacular para entendermos que esse tipo de produção também é parte integrante do design. Isso também contribui para que as produções feitas fora do escopo do design formal também tenha seu valor reconhecido.

A representação dessa linguagem gráfica é encontrada através de diferentes técnicas como a escrita à mão (**Figura 1**), a

caligrafia (**Figura 2**) e o letreiramento (**Figura 3**), tradução utilizada por Finizola (2010) do termo “leterring”. Finizola (2010) explica que a caligrafia, as vezes confundida com a escrita à mão, na verdade se trata da técnica milenar de traçar letras de estilos caligráficos específicos, e que o letreiramento por sua vez, se refere ao processo de desenhar um conjunto de letras, não necessariamente seguindo o fluxo gestual convencional da escrita. “Há, no entanto, quem o utilize de uma forma mais ampla para se referir a qualquer tipo de representação de letras (Waters, n.d.), principalmente as decorativas.” (QUELHAS; BRANCO; MENDONÇA, 2015)



Figura 3
Tipografia popular “leterring”.
fonte: Letras de Rua

Ainda que comumente se usa o termo “tipografia vernacular” para referir a um estilo tipográfico, uma fonte digital pode ser inspirada, mas não é considerada de fato uma, já que pertencem a contextos diferentes. Apesar disso, a fonte digital serve como ferramenta para o registro e propagar a cultura vernacular.

Segundo Martins, inicialmente podemos distinguir a tipografia vernacular em dois padrões: placas feitas por letristas profissionais, que geralmente estão vinculadas a estabelecimentos comerciais, e placas realizadas por não profissionais, anônimos, ambulantes, comerciantes, etc.

Porém, não devemos levar em conta a estética como único parâmetro para definir essa tipografia, uma vez que encontramos peças publicitárias feitas no intuito de se assemelhar as técnicas manuais. Uma outra distinção considerável é a versatilidade de se ocupar os espaços, já que, diferente da publicidade, não existe uma regulamentação acerca de onde as peças devem ser difundidas.

Além da intencionalidade comunicativa, a tipografia popular caracteriza-se por utilizar técnicas de produção manuais, às vezes bastante precárias. O desenho de uma letra nunca será idêntico ao de outra, que se repete mais à frente. Mesmo quando se percebe uma continuidade no estilo, ou uma maior habilidade técnica, a familiaridade é improvável. (MARTINS, 2005, p.7).



Figura 4
Placa feita por um não profissional.
fonte: Abridores de Letras

Muitas vezes essa intencionalidade comunicativa é calcada pela ocasionalidade e urgência, principalmente quando se trata de não profissionais, como apresentado na

Figura 4. Pode-se usar como exemplo uma situação onde o próprio dono de um pequeno estabelecimento precise fazer uma placa sinalizando algo. Essas circunstâncias trazem características específicas ao desenho.

Isso torna a paisagem gráfica ainda mais plural, permitindo com que as influências e as características próprias de cada profissional e região, tanto pelo viés estilístico ou pelo editorial, estejam evidentes na obra.

Sabendo que o processo de comunicação se dá pelas informações apresentadas em fricção ao leitor e suas referências, podemos entender que a tipografia garante múltiplas interpretações dos significados que não necessariamente são garantidas pelo locutor. No caso da tipografia vernacular, esse processo se torna ainda mais abrangente por conta da aleatoriedade dos leitores.

O conjunto de leitores para o qual ela se direciona é flutuante, uma vez que seu posicionamento no espaço faz com que seja acessível, aleatoriamente, a uma diversidade indefinível de indivíduos. Temos então uma curiosa dinâmica comunicativa entre texto e leitor. (MARTINS, 2005, p.29).

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

Essa tipografia se apresenta como marginalizada quando comparamos com produções gráficas do meio publicitário, geralmente feita através de ferramentas digitais. Apesar disso, todo o processo de feitura de trabalhos de tipografia vernacular pode ser realizado por qualquer pessoa, o que torna a atividade bastante democrática.

Segundo Finizola (2010), pode haver uma confusão entre o que define o popular, o regional e o vernacular. O

primeiro diz respeito a cultura de massa, não descartando influências da cultura dominante que foram incorporadas na cultura local ao longo do tempo. O segundo valoriza o que é característico de uma região através dos materiais e das técnicas locais, mesmo que muitas vezes sob influência de outras culturas. Por sua vez, o vernacular não conta com influências que advém de outras regiões, geralmente é produzido à margem do design oficial.

Muitas vezes o vernacular pode ser visto como algo pejorativo por estar em contraste com a produção erudita. Essa, por sua vez, está relacionada a classe dominante e se caracteriza por aspectos universais defendidos pelas escolas modernistas e pelo estilo internacional, mas também por aspectos do design forma no geral.

Podemos considerar a tipografia vernacular como uma produção excêntrica por fugir de regras que são indicadas quando se quer um uso eficaz da tipografia, porém justamente essa excentricidade possibilita que o trabalho ganhe um espaço no olhar do visitante, já que difere da comunicação gráfica industrializada do setor comercial.

No Brasil, com o intuito de apresentar um trabalho relevante no mercado, muito se copia de trabalhos estrangeiros e nas tendências globais, fazendo com que o trabalho apresente um conteúdo superficial e esteja sujeito a se tornar *démodé* antes do tempo, já que não possui uma identidade própria e forte suficiente que mantenha a relação com o consumidor.

Fagianni (2006) defende que, uma das principais funções do designer é conferir um significado para o produto de modo com que ele mantenha seu valor ao longo do tempo, diferente da efemeridade da moda. Sendo assim, entendemos que o resgate a cultura vernacular nos ajuda a garantir que o produto possa ter maior valor simbólico para a pessoa, pois está intimamente ligado à sua região e conseqüentemente com a sua identidade.

Além disso, essa tendência de agregar valor aos produtos através do fortalecimento e resgate de identidades locais, impulsiona e valoriza a atua-

ção do designer, principalmente em economias emergentes, aumentando assim os investimentos e o reconhecimento da área no mercado, como criador de inovações ligadas ao território e sua promoção através de produtos e serviços (KRUCKEN, 2009 apud PICHLER; DE MELLO, 2012).

Sendo assim, a tipografia vernacular atua como um registro da nossa memória gráfica regional, e entende-la é importante para que haja um enaltecimento da nossa pluralidade. Para o designer, o saber acerca desse assunto se justifica pelo nosso papel social, já que contribui para o processo de valorização do popular e de suas produções, consequentemente reforçando nossa identidade, valores e raízes culturais.

Cultura Popular e Design

Segundo Arantes (1990), a forma como nós nos relacionamos com outros indivíduos e com a natureza diz respeito a nossa cultura, que ao mesmo tempo que compõe a identidade dos diversos agrupamentos humanos, nos diferencia de outros. Através dessas atividades e comportamentos construímos afirmações simbólicas, e as convenções em torno desses simbolismos denominamos “cultura”.

Podemos usar como um exemplo o fato de que noivas, em diferentes lugares, usam determinado vestido em sua cerimônia matrimonial. Além do traje, o que nos interessa analisar é o comportamento de se usar certa vestimenta em dada situação. Ao analisarmos, veremos que esse comportamento nos confere uma gama de significados e simbologias que podemos entender como constituintes de uma cultura.

Desse modo, interpretar o significado das culturas implica em reconstituir, em sua totalidade, modo como os grupos se representam as relações sociais que os definem enquanto tais, na sua estruturação interna e nas suas relações com outros grupos e com a natureza,

nos termos e a partir dos critérios de racionalidade desse grupo. (ARANTES, 1990, p.35).

Apesar de estar intrinsicamente ligado a cultura, a tradição muitas vezes é vista como único parâmetro para sua definição. Porém, pensar na cultura como sinônimo de tradição é afirmar que suas futuras modificações servirão apenas para desvalorizar o que já foi um dia.

Embora se procure ser fiel a “tradição”, ao “passado”, é impossível deixar de agregar novos significados e conotações ao que se tenta reconstituir. Isso é inevitável porque a própria reconstituição é informada por e é parte de uma reflexão sobre a história da cultura e da arte que, em grande medida, escapa aos produtores “populares” da cultura. (ARANTES, 1990).

Sendo assim, para compreendermos a cultura, não devemos avaliá-la através da moral ou de critérios estéticos, mas, sim, interpretar os significados e simbologias de um determinado contexto e a forma de como se manifestam em atividades concretas. Conseqüentemente, esse processo implica em discutir sobre as nossas relações sociais e espaciais.

De um modo simples, podemos categorizar os diferentes tipos de cultura pelo seu protagonismo. Enquanto na cultura popular o protagonista é o povo, pois ele participa ativamente das produções e do consumo, a cultura de massa tem as indústrias produtoras de cultura como seu principal agente, já na cultura erudita o protagonismo vem das classes dominantes que monopolizam o conhecimento.

No intuito de discutir sobre o valor da cultura popular, constante são as comparações com a cultura erudita, como se ela representasse um padrão de qualidade a ser alcançado. Muitos atribuem o fato de que, por estar relacionado a polidez, técnicas sofisticadas e uma classe dominante, a cultura erudita é superior. Além disso, o erudito possui um

caráter restritivo, pois são providos de “capital cultural” (BOURDIEU; PASSERON, 1964).

Vale lembrar que muito se ouve em nosso cotidiano frases como “isso não é cultura”, que reforça a ideia de que a concepção que temos é de algo qualitativo. Sendo assim, podemos entender que a cultura popular é muitas vezes deslegitimada por conta de uma concepção generalizada que temos sobre o que é cultura e pôr como aprendemos a repudiar o que é coletivo.

A Cultura popular é marcada por um grau de espontaneidade, improvisação, e pela não institucionalização, além de agir como forma de resistência diante processos hegemônicos ou excludentes, já que, por se tratar do povo, possui a pluralidade em seu caráter. A diversidade cultural ocorre pelas diferentes visões de mundo e práticas sociais dos agrupamentos humanos, que por sua vez, podem variar pela região, classe e momento histórico.

É importante compreender que o popular retrata saberes oriundos das camadas menos favorecidas da sociedade, atuando como um modo de resistência que se contrapõe aos padrões da classe dominante e de sua “cultura culta”; e que sua constituição ocorre por meio da justaposição e da interação de elementos procedentes de diferentes classes sociais. (ALMEIDA, 2013).

O design representa um papel relevante no desenvolvimento da cultura material, na medida em que abrange atividades de planejamento, decisões e práticas, que afetam direta e indiretamente a vida das pessoas, inclusive a do próprio designer, que é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da dinâmica cultural, como sustenta Bonsiepe (1988). (ONO, 2004).

O design tem como função básica tornar os produtos comunicáveis, em relação às funções simbólicas, de uso e técnicas dos mes-

mos. Deste modo, a prática profissional dos designers é decisiva no desenvolvimento de suportes materiais, relações simbólicas e práticas dos indivíduos nas sociedades. (ONO, 2004).

Dessa forma, entendemos que o designer deve buscar compreender a cultura da qual sua produção se destina, garantindo-o maior conhecimento acerca dos hábitos, comportamentos, crenças, moral e todos seus significados em torno. Isso é essencial para o designer visto que, entender o universo do seu público alvo, permite criar soluções projetuais que sejam mais eficazes levando em conta o vínculo simbólico do homem com o objeto.

Devemos então entender não só a nossa cultura, mas também a cultura do outro, pois segundo Ono, nas relações com culturas distintas, devemos assimilar e reinterpretar suas experiências para que possam contribuir com nossa melhoria, em termos de qualidade de vida.

Podemos concluir dizendo que para o designer, entender a cultura popular é essencial quando sua produção se destina ao povo ou mesmo quando sua inspiração vem dela. Esse saber nos dá maior consciência sobre as necessidades, principalmente das camadas desfavorecidas, e consequentemente sobre os problemas da nossa sociedade.

DESENVOLVIMENTO

Metodologia

Decidiu-se utilizar o método proposto por MOREIRA (2016) para o desenho de fontes tipográficas de inspiração vernacular. O método se divide em quatro fases e busca considerar os letreiramento populares como referência conceitual para o design de tipos.

Para a primeira fase desse método, a escolha da referência, decidiu-se realizar uma pesquisa de campo nas ruas da cidade. A segunda fase diz respeito a análise da referência, e foi onde observou as inscrições registradas em busca de classificá-las de acordo com a classificação proposta por FINIZOLA (2010). Na terceira etapa, uso da referência, realizou os esboços e os desenhos vetoriais buscando definir o DNA da fonte e foi logo passado para um editor de fontes onde foi desenvolvida e finalizada. A quarta fase que corresponde a passagem para o digital foi realizada em conjunto com a fase três.

Ferramentas

Para construção da fonte foi necessário um grupo de ferramentas que auxiliasse a esboçar, experimentar, construir e finalizar. São elas:

- **Ferramentas de desenho**

Um bloco de folha A4 90g/m², uma lapiseira e uma régua foram utilizados para esboçar e analisar as características possíveis que poderiam guiar o desenvolvimento do projeto.

- **Ferramenta de vetorização**

Utilizado para os desenhos vetoriais dos caracteres após a fase do esboço, o software Adobe Illustrator foi utilizado para expressar as ideias da fase analógica e explorar novas soluções visuais. Foi utilizado para a criação das primeiras opções da letra “O” e do “H”, que depois foram refinadas no próximo software.

inspiradas nas letras expressivas que geralmente são feitas por cartazistas.



Figura 6
Ruas abrangidas do segundo roteiro.

O segundo roteiro (**Figura 6**) se deteve em dois bairros residenciais, o bairro Lagoinha e o Jardim Finotti. Ao contrário do centro urbano, em muitos bairros residenciais e em áreas periféricas da cidade, nota-se uma presença maior da tipografia vernacular, por haver estabelecimentos menores e murais com pinturas mais antigas.

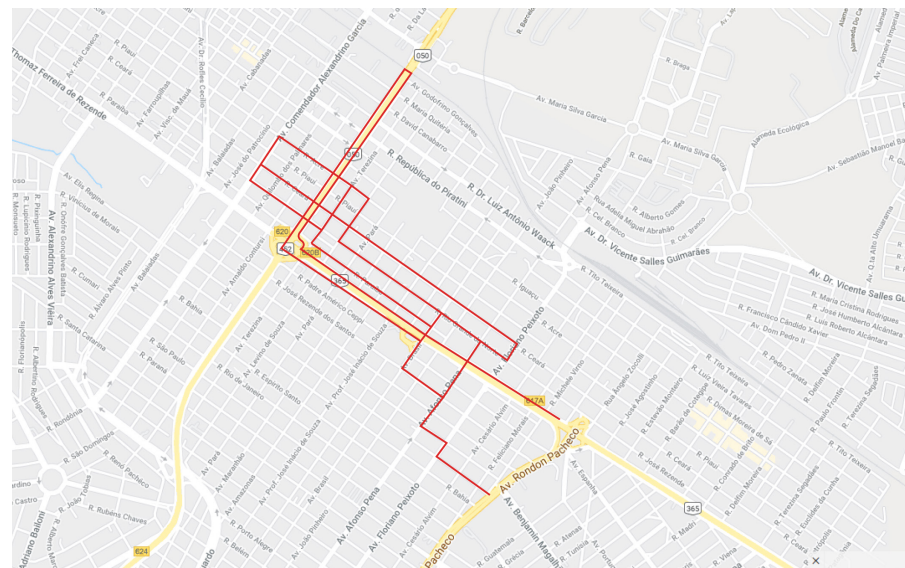


Figura 7
Ruas abrangidas do terceiro roteiro.

O terceiro roteiro (**Figura 7**) contou principalmente com as avenidas e rodovias dos arredores do bairro Umuarama. Foi o que mais rendeu registros fotográficos, já que grande parte das inscrições ao redor das rodovias foram feitas à mão.

Após os trajetos realizados a pé, decidiu-se utilizar a ferramenta Google Maps no intuito de abordar mais regiões da cidade e aumentar o acervo de letreiramentos. Registrou-se então letreiros encontrados nos arredores dos bairros Jardim Umuarama, Tocantins e Planalto. Apesar da qualidade dos registros ser inferior as das fotografias feitas presencialmente, jugou-se como material qualificado para a pesquisa.

Durante os roteiros, houve a dúvida se alguns letreiramentos sem serifa, que frequentemente partem de inspirações de tipografias tradicionais, eram considerados tipografias vernaculares. Muitos letreiramentos dessa categoria passaram despercebidos durante os trajetos a pé, contudo alguns foram registrados. Mais tarde, comprovou-se, através da classificação proposta por FINIZOLA (2010), que esses letreiramentos também se enquadram no contexto vernacular. Diferente da classificação proposta por FINIZOLA (2010), considerou-se a classe “Grotescas”, não só os letreiramentos populares baseados nas fontes tradicionais sem serifa geométricas, mas também os que foram baseados em qualquer fonte Linear (Grotescas, neo-grotescas, geométricas e humanistas).

Após o término da pesquisa inicial, realizou-se uma seleção a fim de escolher os melhores letreiros para o estudo. É importante mencionar que durante os roteiros, estivemos atentos para não fotografar letreiros que fossem uma reprodução literal de um logotipo desenvolvido previamente no meio digital. As inscrições que se enquadraram nessa categoria, foram descartados nesta fase de seleção, já as que são baseadas em fontes tipográficas tradicionais sem serifa, mas que não foram identificadas como constituintes de uma identidade visual previamente estabelecida, foram classificadas como grotescas.

A justificativa para a inclusão destes é que, mesmo se baseando em uma fonte digital, o processo de inscrição na superfície e a mistura com o estilo do letrista, trazem particularidades pertinentes ao estudo da tipografia vernacular. Já o processo de inscrição de um logotipo, na maioria dos casos, é delimitado pela identidade visual da empresa, onde há menos originalidade e liberdade de criação.



Figura 8
Classificação dos
letramentos populares.

Nessa etapa também foram descartadas as inscrições que fossem apenas de numerais. Decidiu-se que a utilização da referência viria da observação das letras maiúsculas e minúsculas. Ao final da pesquisa exploratória, foram registrados 104 letristas, sendo 66 capturados nos três roteiros iniciais, e 38 pelo Google Maps.

Realizou-se uma classificação das inscrições fotografadas de acordo com a classificação dos letramentos

populares proposto por FINIZOLA (2010), sendo o primeiro passo no método proposto por MOREIRA (2016), método esse utilizado a partir dessa etapa. Foram classificados em 9 categorias que aparecem na **Figura 8**.

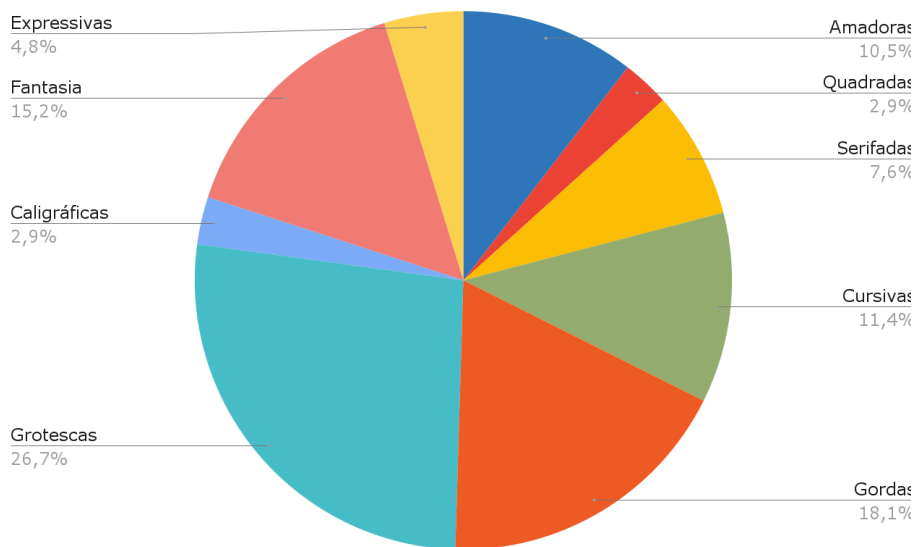


Figura 9
Variedade de estilos de acordo com a classificação dos letreiramentos populares.



Figura 10
Diagrama 'Fase 2': análise da referência.

Foram encontrados 28 letreiros da classe das Grotescas, 19 das Gordas, 16 das Fantasia, 12 das Cursivas, 11 das Amadoras, 8 das Serifadas, 5 das Expressivas e apenas 3 da classe das Quadradas. A classe das grotescas e das gordas equivaleram a quase metade dos letreiramentos encontrados. **Análise da(s) referência(s) escolhida(s)**

Podemos observar na **Figura 10**, seguindo o método proposto MOREIRA (2016), que devemos identificar quais são as características formais da referência escolhida. Um dos principais focos nesse momento é observar as particularidades dos letreiramentos para que possamos manter as características do vernacular no meio digital. Sendo assim, nesta fase o objetivo é facilitar o mapeamento dessas características antes de decidir como elas serão transpostas para a fonte.

Uma das maiores motivações foi tentar representar a cultura tipográfica vernacular uberlandense. A cidade de Uberlândia é conhecida como a “Capital da Logística”, por conta de uma posição privilegiada em uma malha viária que facilita a distribuição de cargas para todas regiões do país.



Figura 11
Exemplo de letreiramentos populares encontrados da classe das grotescas.



Figura 12
Primeira referência escolhida analisada.

Observando o gráfico da **Figura 9**, é possível dizer que os letreiros populares da classe das Grotescas são muito presentes na cidade. Muitos desses letreiros são de borracharias, mecânicas, funilarias, ferragistas, ferro velhos e lojas de peças para carros e caminhões (Figura 11).

Pensando nisso, foi realizado a análise da referência escolhida. Essa análise foi realizada de acordo com os três critérios desenvolvidos por FINIZOLA (2010) e estabelecidos pelo método utilizado (**Figura 10**), que são: [1] autoria, [2] forma de representação da linguagem gráfica verbal e [3] atributos formais.

AUTORIA	
Especialista	Não-especialista
	

Figura 13
Tabela de análise da referência escolhida.
fonte: MOREIRA (2016)

O primeiro critério (**Figura 13**) – autoria – busca definir se o letreiramento foi realizado por um especialista ou um não especialista. Apesar da inconsistência no espaço entre as letras, conhecido como kerning, algumas características observadas levam a definir sua autoria como Especialista, como por exemplo: O recuo do braço central da letra “E”, a simetria da letra “M”, a simetria da letra “U”, a utilização de outro estilo para a conjunção “e” e a continuidade das hastes.

De acordo com FINIZOLA (2010), o segundo critério (**Figura 14**) – forma de representação – determina se a técnica que o autor utilizou para construção do artefato foi derivado de formas caligráficas, desenhadas ou tipográficas.

Analisando a referência escolhida (**Figura 15**), nota-se uma grande influência dos padrões de fontes tipográficas tradicionais lineares, também conhecidas como sans serif, principalmente a respeito das geométricas. Dentre as principais características em comum estão o fato de não possu-

írem serifas, do contraste ser basicamente nulo, e dos terminais e remates serem retos. Dessa forma determinou-se a sua forma de representação como tipográfica.

O terceiro critério – atributos formais – diz respeito as unidades básicas de descrição sobre a construção de um tipo de letra. Podemos observar na **Figura 16** o diagrama proposto por MOREIRA (2016):

FORMA DE REPRESENTAÇÃO		
Caligráfica	Tipográfica	Desenho

Figura 14
Tabela de análise da referência escolhida.
fonte: MOREIRA (2016)

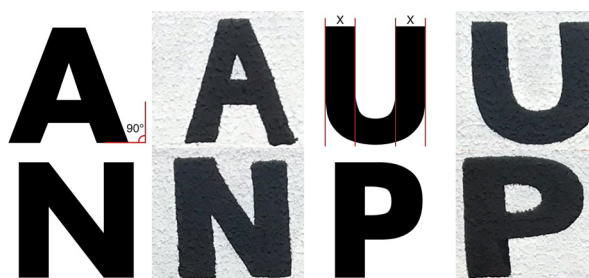


Figura 15
Comparação de caracteres entre a fonte Futura Bold com a referência escolhida.

ATRIBUTOS FORMAIS aspectos intrínsecos	
Construção	O Q a Á e e
Forma	□ ○ ○ ○
Largura	MMM 0x0j
Tipo de contraste	○○○● ○○○
Peso	LLL LLL
Serifas	~~~
Caracteres-chave	QQQ aa gg
Decoração	P P P P P

Figura 16
Tabela de análise da referência escolhida: atributos formais.
fonte: MOREIRA (2016)

Construção: Contínua, sem conexões entre as letras, uso quase exclusivo de letras maiúsculas (com exceção do caractere “i”), sem referência a ferramenta.

Forma: Tratamento contínuo das curvas, curvas ovais e circulares, letra “G” com variação a forma tradicional, curva da perna do “R” totalmente para fora, hastes paralelas, leve inclinação em algumas hastes verticais.

Largura (relativo ao quadratim, também conhecido como eme, e a Altura-x): Largura média, Altura-x indefinida por se tratar apenas do uso exclusiva de maiúsculas.

Tipo de Contraste: Nulo.

Peso: Bold

Serifas: Sem serifas, terminais retos na linha de base e nos arremates.

Caracteres-chave: “A”, “R” e “G”

Decoração: Nula



Figura 17
Particularidades dos caracteres chaves “A”, “R” e “G”.

Decidiu-se realizar mais de uma análise de referência para maior entendimento das particularidades da tipografia vernacular, de modo com que inspirasse possíveis soluções no desenho tipográfico. Consequentemente, auxiliou para que as características da tipografia vernacular permanecessem no meio digital.

Na segunda referência escolhida (**Figura 18**), observamos alguns atributos que definiu o primeiro critério – autoria – como Especialista, como por exemplo: a disposição das letras em diagonal, uma construção contínua dos caracteres, as hastes monolineares que sugerem a delimitação do

traço pela ferramenta e uma linha de base e altura de versal bem definida.



Figura 18
Segunda referência
escolhida analisada.

A forma de representação foi classificada como tipográfica, pela construção geométrica dos caracteres que remete as fontes sans serif tradicionais. Levanto em conta algumas variações do estilo no mesmo letreiramento, o terceiro critério – atributos formais – foi classificado da seguinte forma:

Construção: Contínua, sem conexões entre as letras, uso quase exclusivo de letras maiúsculas (com exceção do caractere “i”), sem referência a ferramenta.

Forma: Tratamento contínuo das curvas, curvas ovais e curvas levemente quadradas (bojo do “R”), desbalanceamento dos espaços internos do “S”, letra “C” aberta com uma curva brusca no terminal inferior, amplitude do espaço interno do bojo em uma das variantes do “R”, hastes paralelas, leve inclinação em certas hastes horizontais.

Largura (relativo ao quadratim, também conhecido como eme, e a Altura-x): Condensada, Altura-x indefinida por se tratar apenas do uso exclusiva de maiúsculas.

Tipo de Contraste: Nulo.

Peso: Médio.

Serifas: Sem serifas, terminais superiores e da linha de base horizontais ou verticais, exceto na letra “S” onde se encontra inclinado.

Caracteres-chave: “S”, “R” e “I”.

Decoração: Nula.



Figura 19
Terceira referência
escolhida analisada.
fonte: MOREIRA (2016)

Construção: Contínua, sem conexões entre as letras, uso exclusivo de letras maiúsculas, sem referência a ferramenta.

Forma: Tratamento contínuo das curvas, curvas ovais, ápice do "A" plano e extenso, letra "G" sem spur, letra "C" extremamente aberta, haste central do "E" sem recuo, haste inferior curta do "L", perna do "R" grossa e uma das suas variantes, hastes de fora do "M" ligeiramente inclinadas, hastes diagonais do "A" com angulações diferentes, hastes paralelas.

Largura (relativo ao quadratim, também conhecido como eme, e a Altura-x): Condensada, Altura-x indefinida por se tratar apenas do uso exclusiva de maiúsculas.

Tipo de Contraste: Nulo.

Peso: Bold.

Serifas: Sem serifas, terminais superiores e da linha de base verticais ou horizontais, exceto pela letra "C" e um dos "G".

Caracteres-chave: "A", "E", "C" e "M".

Decoração: Nula.

Após o término das análises de referências, realizou-se a terceira parte do método que trata sobre o estágio prático. Nesse momento, onde foi necessário definir o nível de paridade visual com as referências escolhidas, decidiu-se por realizar uma reprodução inspirada, cujo ela se basearia principalmente nas referências escolhidas, mas também nas outras grotescas capturadas.

Seguindo o fluxograma visto na **Figura 20**, o nível de inconstância definiu-se a partir da observação dos letreiramento encontrados. A princípio, foi observado que as gro-

tescas eram menos idiossincráticas que as demais classificações, ou seja, possuíam menos peculiaridades em relação as tipografias sans-serif tradicionais, justamente por conta da maioria ter como base essas tipografias.

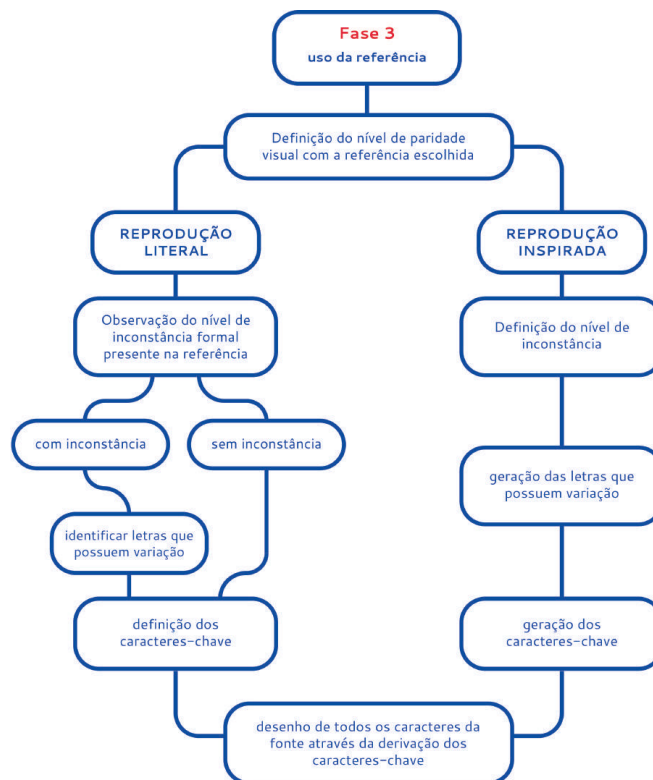


Figura 20
Diagrama 'Fase 3':
uso da referência.

Sendo assim, foi difícil entender quais eram as inconstâncias presentes nesse letreiramento, já que se tratando de uma fonte baseada em tipografia vernacular, seriam importantes características que precisavam ser incorporadas no desenho.

Realizou-se diversos esboços buscando reproduzir caracteres chaves dos letreiramentos com foco em suas particularidades como na **Figura 21**, o que auxiliou a identificar e racionalizar características que poderiam ser exploradas no desenho da fonte. Através da observação dos caracteres variantes (**Figura 22**) foi possível identificar aspectos das letras que possivelmente não foram feitos propositalmente pelo autor.

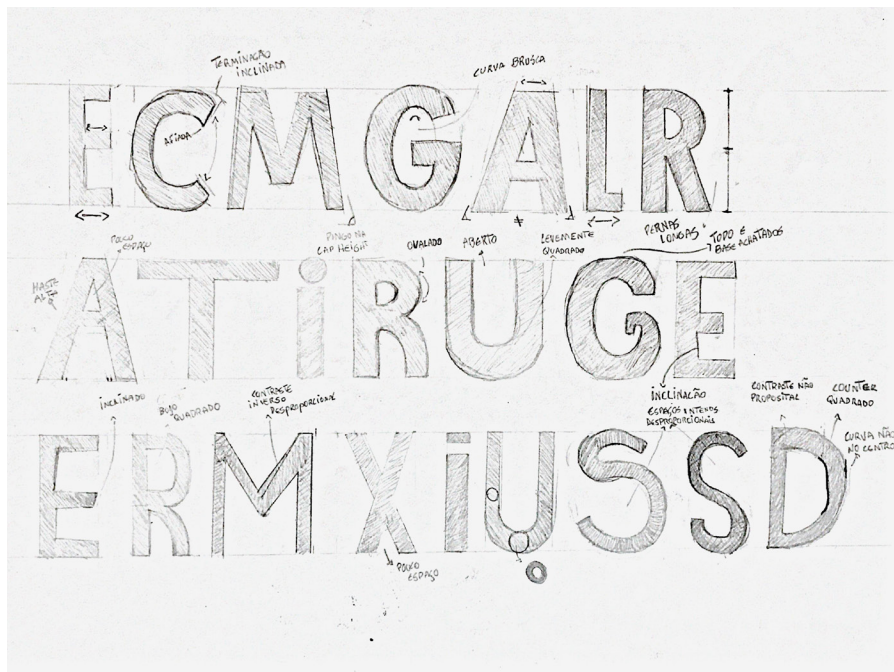


Figura 21
Esboço feito a lapis das possibilidades tipográficas.



Figura 22
Análise de caracteres que possuem variações.

Para a geração dos caracteres chaves, utilizou-se o sistema 'abcdfg' (Figura 23) proposto por ADAMS (1989), que segundo FARIAS (2000), foi concebido visando automatizar o processo de criação de uma fonte, a partir da definição dos caracteres-chave 'O', 'H', 'P,' 'V'. Esses caracteres-chaves apresentam uma base para estruturar informações como o peso da fonte, a largura dos caracteres retangulares, redondos e triangulares, o tipo de contraste, a angulação das hastes diagonais e os bojos

Uma particularidade é a necessidade de encontrar um equilíbrio entre um respeito ao original e todos os ajustes óticos e de desenho necessários pra transformar um lettering em uma fonte. É preciso tentar reter um “espírito” e algumas qualidades imperfeitas dos originais, mas sem sacrificar

a capacidade da fonte de funcionar em muitos contextos. É preciso sempre equilibrar esses dois lados.

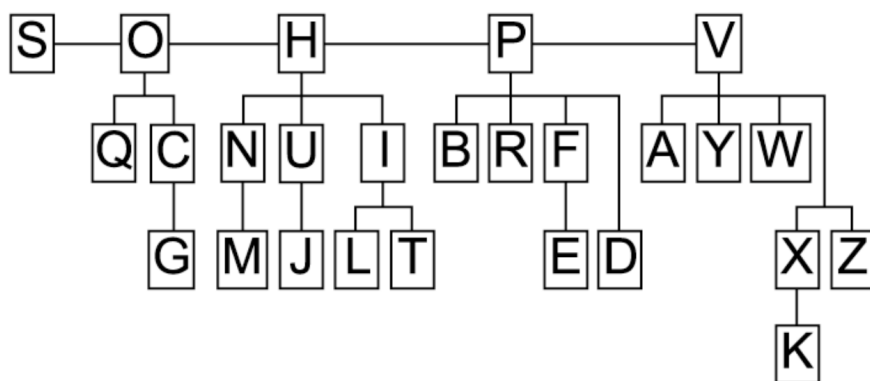


Figura 23
Grade de derivação de
letras caixa alta segundo
o sistema 'abcdefg'.

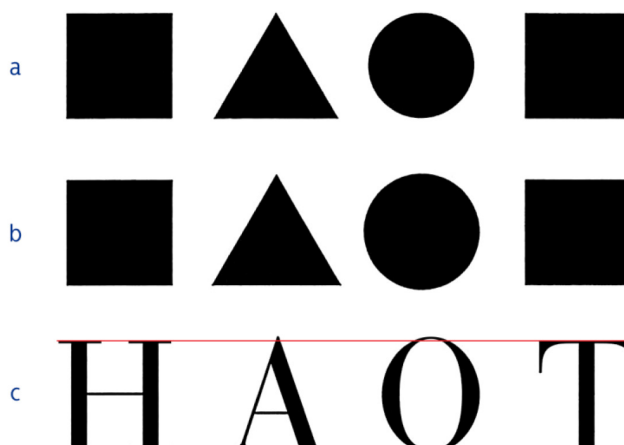


Figura 24
Formas geométricas com
a mesma altura (a), as
mesmas formas ajustadas
opticamente (b), e letras
maiúsculas com ajustes (c).
Fonte: HOCHULI (2008)

Para um bom funcionamento de uma fonte, é necessário realizar certos ajustes óticos, que são compensações feitas por conta de fenômenos óticos que ocorrem quando olhamos para determinadas formas. Segundo HOCHULI (2008), para uma determinada altura, um círculo e um triângulo aparentam ser menores do que um quadrado, e para compensar isso devemos estendê-los levemente para fora das linhas de base (**Figura 24**).

Se uma forma for dividida exatamente em sua metade vertical, a metade de cima parecerá maior do que a metade de baixo, e para compensar isso, a linha que divide a forma deve estar acima do centro matemático.

Ainda de acordo com HOCHULI (2008), para um determinado peso da linha, a linha horizontal parecerá mais grossa do que a linha vertical. Para alcançar o balanço ótico, ou seja, para que as linhas pareçam ter a mesma grossura, deve-se deixar a linha horizontal mais estreita. Esse fenômeno também acontece com as curvas, que devem ser mais largas nos extremos horizontais do que nas verticais correspondentes. Para razões óticas, as diagonais à direita devem ser mais largas e as diagonais à esquerda devem ser mais finas do que as verticais. Quando curvas intersectam com linhas retas ou com outras curvas, ou quando duas diagonais se encontram, ocorrem caroços que desconfiguram a letra por formar uma área muito escura.

De acordo com CHENG (2020), existem dois tipos principais de sistema de proporções, o clássico e o moderno. O sistema clássico (**Figura 25**) se baseia nas capitais romanas, que por razões práticas e estéticas, usam um quadrado ou a geometria de um quadrado para definir a largura de uma letra. Já o sistema moderno (**Figura 26**) tem como objetivo garantir que os caracteres tenham a cor parecida, ou seja, sua tonalidade na mancha gráfica.

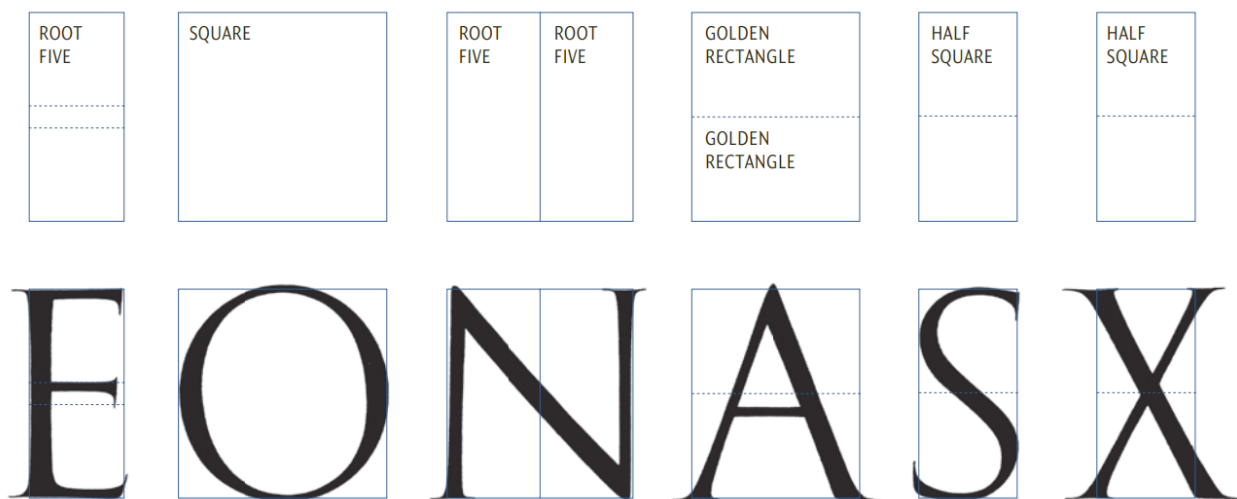


Figura 25
Proporção clássica da letra
maiúscula: Tipo Trajan.

As proporções da sans-serif variam conforme seu estilo, podem usar proporções clássicas ou modernas. Enquanto as humanistas sem serifa se baseiam nas propor-

ções clássicas e as geométricas em quadrados e círculos perfeitos ou quase perfeitos, as grotescas e as neo-grotescas usam o sistema de proporção moderno.

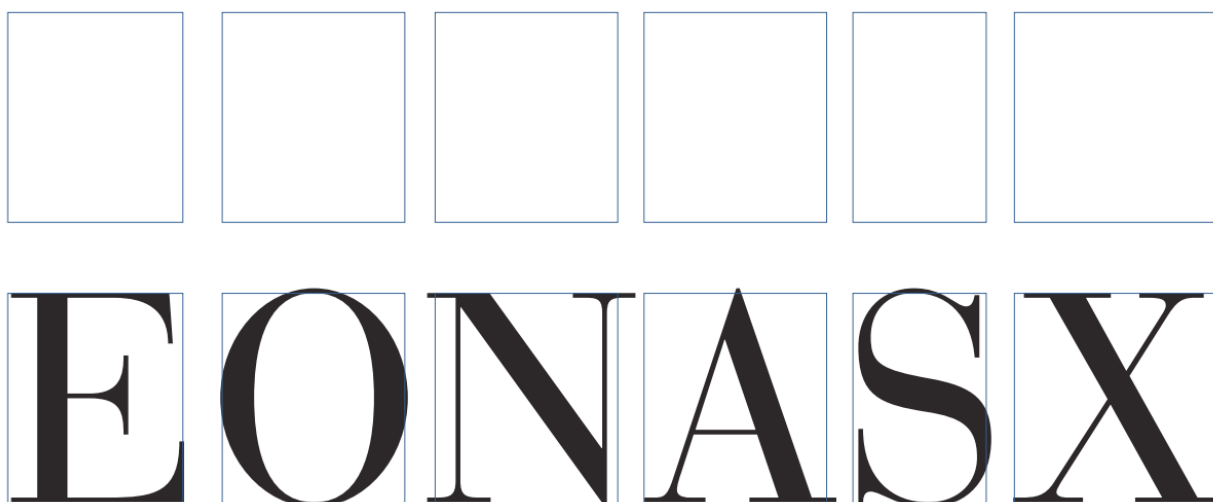


Figura 26
Proporção da letra maiúscula moderna: Tipo Bauer Bodoni.

Como a referência da fonte desenvolvida tem inspiração nas tipografias classificadas como geométricas, grotescas e neo-grotescas, decidiu-se se basear em proporções modernas e geométricas, buscando equilibrar sua cor, mas também subverter essa informação para provocar irregularidades que remetam a tipografia vernacular.

Possibilidades iniciais da letra "O"

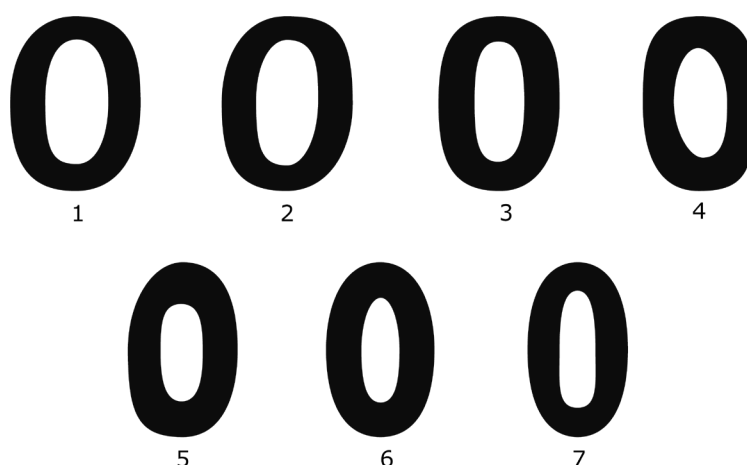


Figura 27
Possibilidades iniciais da letra "O".

O início da geração dos caracteres se deu pelo desenho da letra “O”, onde usou-se o próprio acervo da pesquisa e os esboços dos caracteres-chaves para gerar opções dessa letra. Foi realizado no software Illustrator sete opções da letra “O” (**Figura 27**) que ressaltam aspectos que a letra poderia conter, como o aspecto quadrado da possibilidade nº3, o espaço interno inclinado da nº4 que acarreta um contraste estranho ou o espaço interno da nº7 que é ligeiramente menor em seu topo.

Partindo desses desenhos iniciais, se baseando na grossura dos traços em seus pontos extremos horizontais e verticais, gerou-se três opções da letra “H” com larguras diferentes buscando entender qual par se harmonizaria melhor. Outro foco neste momento foi escolher variações da letra “O” que poderiam compor o DNA da fonte, fazendo com que as outras letras derivadas dos caracteres-chaves seguissem proporções de mais de um desenho, o que possibilitaria que um caractere tivesse mais de uma variação com diferentes proporções, mas que se encaixassem em um todo.

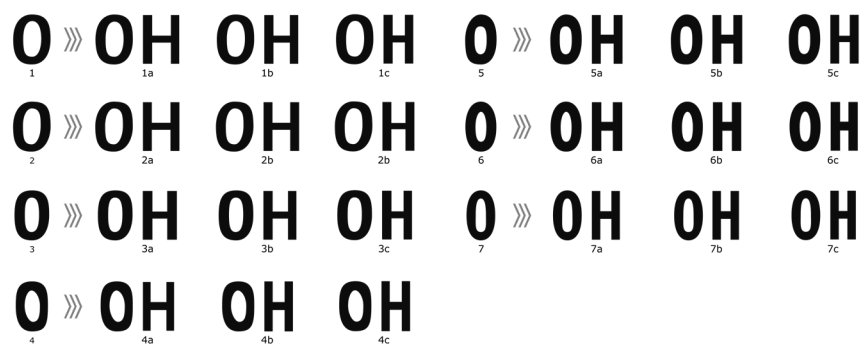


Figura 28
Estudos iniciais da combinação da “O” com a letra “H”.

Após observar as combinações “OH” (**Figura 28**), concluiu-se que as opções da coluna ‘a’, onde o “H” possuía a mesma largura que o “O”, foram menos compatíveis nas opções da letra mais largas como a nº1 e a nº2, já que nessas combinações a letra “O” aparentava ser mais pequena do que deveria, diferente dos casos ‘6c’ e ‘7c’. De forma geral, percebeu-se que a largura da letra “H” deveria ser menor do que da letra “O”, além dos ajustes ópticos, mas que em larguras condensadas o espaço interno desses dois caracte-

res deve ser muito bem observado para que a letra “H” não pareça estar comprimida, como na combinação ‘1c’ e ‘6c’.

A letra “O” nº1 e a nº3 foram as opções escolhidas para serem aperfeiçoadas (**Figura 29**). Em seguida, foram realizados alguns ajustes na largura e no espaço interno para que apesar das suas diferenças visíveis, ainda fossem variações compatíveis.

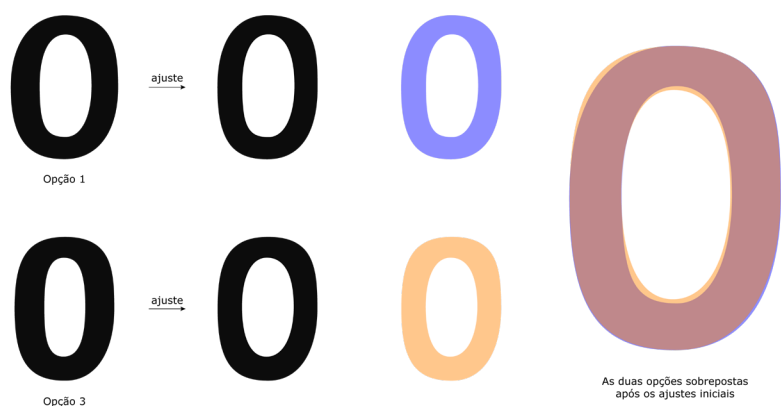


Figura 29
Ajustes iniciais realizados nas opções escolhidas da letra “O”.

Depois de alguns refinamentos nas duas opções, a ‘Opção 1’ foi estabelecida como o caractere “O” e a ‘Opção 2’ foi arquivada para ser utilizada em outras letras formas redondas. A letra “H” (**Figura 30**) foi desenhada a partir da Opção 1, definindo a largura das hastes verticais e horizontais, assim como o peso e largura da fonte.

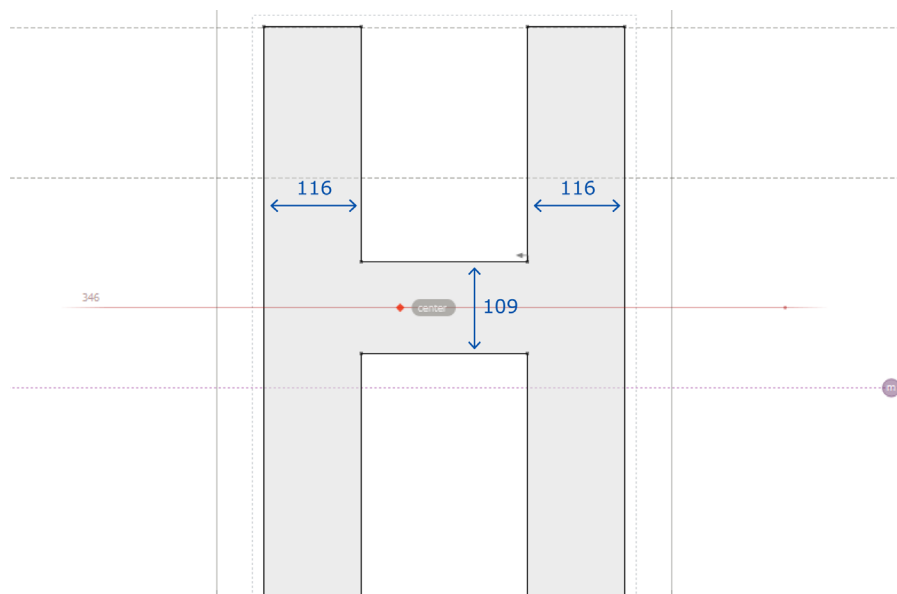


Figura 30
Métrica das hastes verticais e horizontais derivadas da letra “H”.

Para a construção da letra “P” (**Figura 31**) foi definido a largura como aproximadamente 85% da largura do “O”, baseado nas proporções modernas apresentadas por CHENG (2020). Sabendo que o bojo do “P” geralmente é maior que do bojo superior do “B”, decidiu-se posicionar a parte inferior um pouco abaixo do centro métrico, deixando-o maior do que o comprimento da sua haste, como é observado na maioria das tipografias.

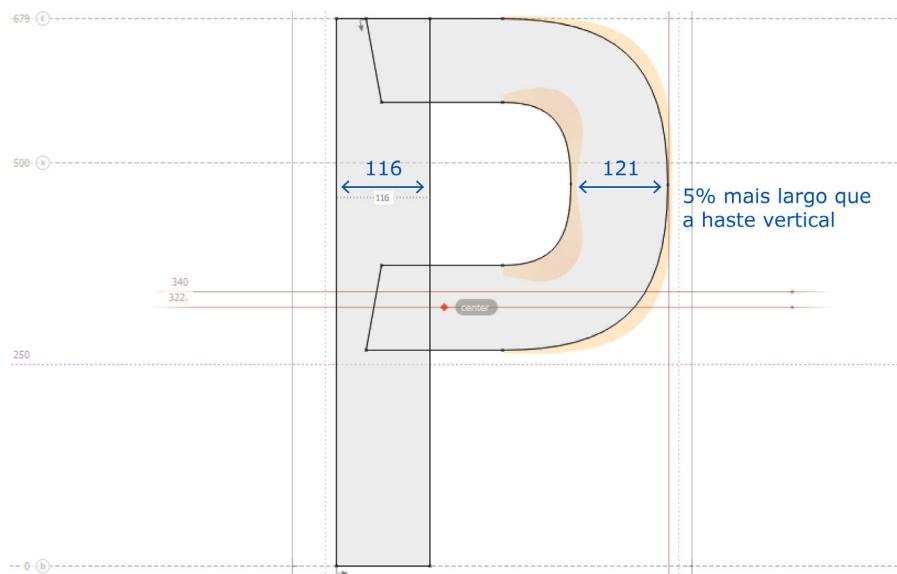


Figura 31
Métricas e aspectos da construção da letra “P”.

Após isso, foi definido como seria a curva desse bojo, que seria utilizado como base para outras letras, apresentando curvas levemente quadradas buscando obter um tom mecânico para a fonte, remetendo às ruas e rodovias, consequentemente à logística enquanto conceito.

O próximo caractere chave que foi desenvolvido foi a letra “V” (**Figura 32**), importante letra que define a construção de outras hastes diagonais. Sua largura foi definida como sendo a mesma da letra “O”. A haste da esquerda – barra invertida – foi primeiramente construída tendo a mesma largura da haste vertical, e a da direita com menos 5% dessa largura por conta dos ajustes óticos. Porém, foi realizado um ajuste na haste da esquerda, aumentando a largura na sua parte inferior, fazendo com que haja contraste mesmo em uma haste reta, uma característica observada nas tipogra-

fias registradas que provavelmente ocorre pela diferença de pressão do pincel com a superfície.

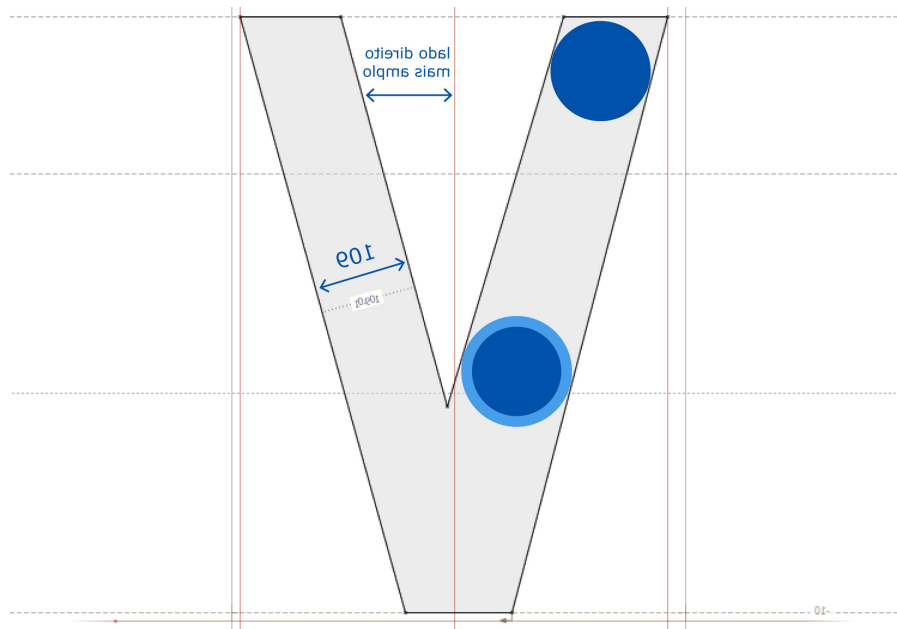


Figura 32
Métricas e aspectos da construção das letras "V".

Nesse momento que os caracteres-chaves já estavam todos desenhados, restava o último passo da Fase 3, desenhar os caracteres restantes. Começou-se desenhando a letra "N", que possui a mesma largura e as mesmas hastes verticais da letra "H", a haste diagonal tem a mesma medida da haste vertical (**Figura 33**).

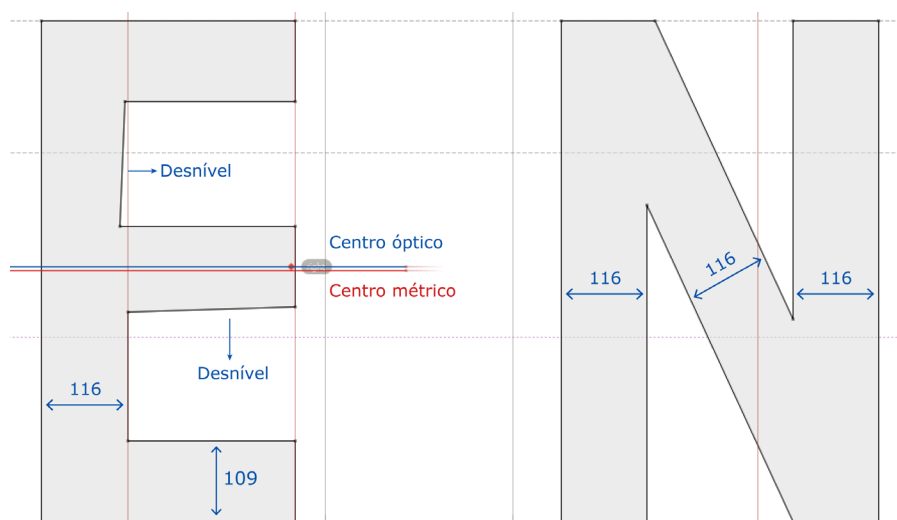


Figura 33
Métricas e aspectos da construção das letras "E" e "N".

O caractere “E” foi desenhado com 80% da largura da letra “H” e usando as medidas das hastes estabelecidas por essa letra. O centro óptico, ou seja, o posicionamento do braço médio e da barra do “H”, está a 1% acima do centro métrico, assim como na maioria das fontes clássicas. Outro detalhe do “E” são seus contrastes na haste vertical e no braço médio, que fazem-no parecer tortuoso.

A haste vertical da letra “E” possui sua parte superior maior que sua parte inferior, remetendo a uma forma de pintar a letra que constrói essa haste através de dois traços. Como foi observado que diferentes efes possuíam seus braços do mesmo tamanho, decidiu-se aproximar a extensão do braço médio com o braço superior.

O caractere “G” (**Figura 34**) foi construído a partir da Opção 2 da letra “O”, sem spur e com terminais abertos não perpendiculares à sua curva, fazendo-o parecer “afiado”, assim como os terminais abertos da letra “C”. Essa característica também está presente no “J”, fazendo-o se assemelhar com um anzol.

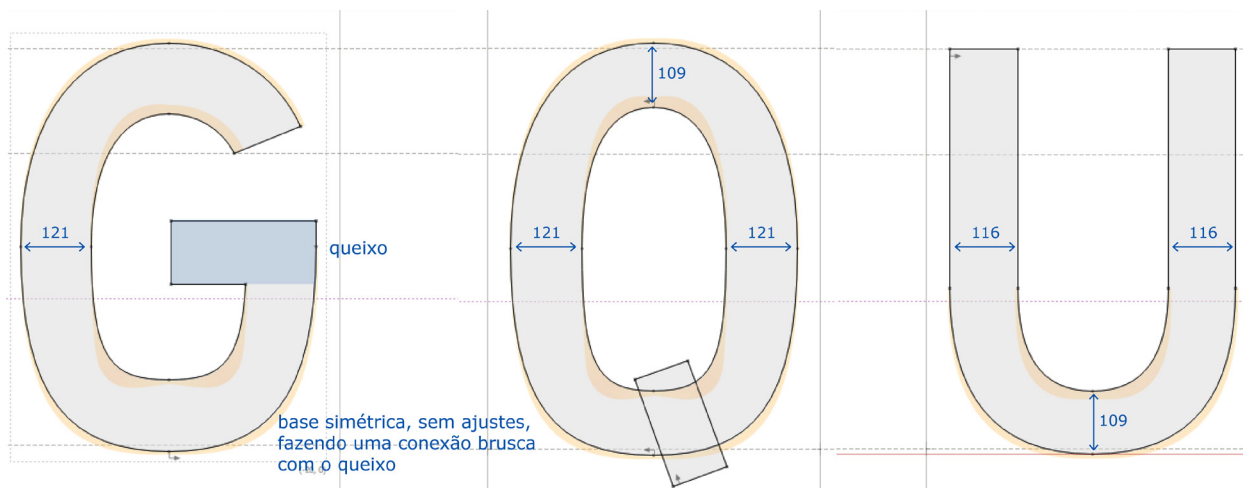


Figura 34
Métricas e aspectos da construção das letras “Q”, “G” e “U”.

A letra “Q”, também feita a partir da Opção 2 do “O”, possui uma calda posicionada próxima ao centro que adentra o olho da letra. O caractere “U” foi construído com a mesma largura da letra “V”, seu bojo é simétrico assim como suas hastes.

A letra “R” (**Figura 35**) possui a mesma haste e o bojo da letra “P”, basicamente foi incrementado sua perna no desenho. Segundo CHENG (2020), quando a perna for inclinada, ela deve se estender além da borda do bojo para obter equilíbrio, porém, neste caso em que a referência não tinha esse aspecto, ela se estende até o limite da borda.

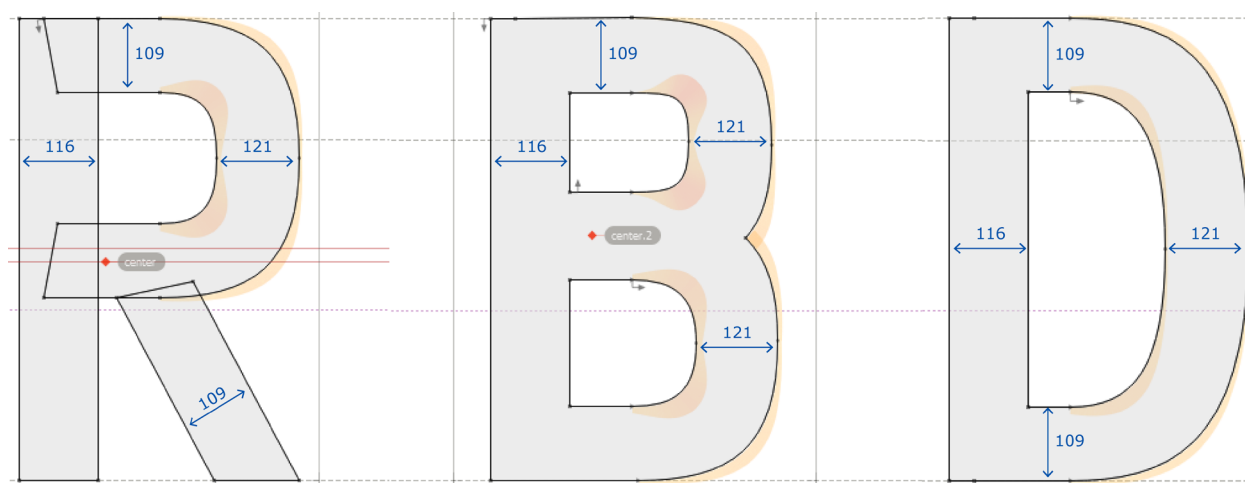


Figura 35
Métricas e aspectos da construção das letras “R”, “B” e “D”.

Já a letra B possui bojos diferentes da letra “P”, o bojo superior tem 47% e o inferior 53% do tamanho da letra. A princípio a ideia era que os traços dos bojos se sobrepusessem totalmente em um traço central, porém, por conta dos seus bojos com curvas quadradas e conseqüente uma região de muita cor que se formaria, deixando-a desproporcional, realizou-se um ajuste inspirado nas inscrições observadas, onde os bojos estão mais afastados e se encontram em um traço central mais largo.

Sabendo que a largura da letra “D” deve ser levemente menor que a letra “O”, para que seus espaços internos estejam em harmonia, sua largura foi definida para 90% do tamanho do “O”. Através do espaço interno é possível observar o aspecto quadrado da letra.

Mesmo com a largura um pouco maior para compensar sua barra, a letra “A” (**Figura 36**) possui a mesma lógica de construção da letra “V”. Também possui um contraste na barra diagonal inversa, que apesar de ser uma fonte que referencia as grotescas, o motivo para que essa seja a barra

mais grossa é a referência caligráfica, já que o contrário traria uma estranheza indesejada para o projeto.

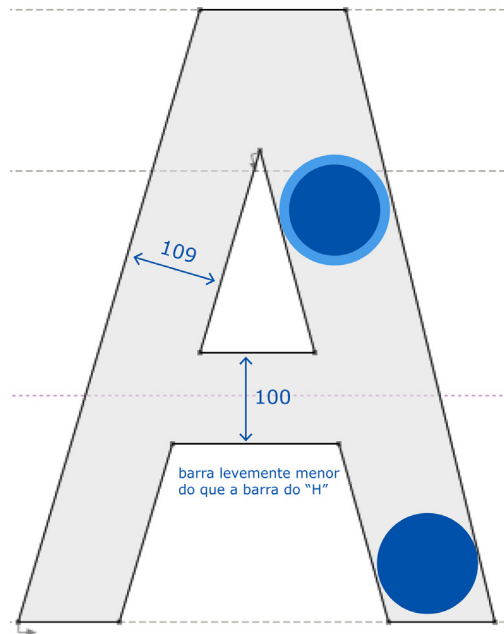


Figura 36
Métricas e aspectos da construção da letra "A".

A letra "M" (**Figura 37**) possui as suas hastes de fora inclinadas e a base da sua virilha é mais fina que a largura das hastes, além disso, a barra invertida interior também possui um contraste. Esse contraste também é presente na perna do "K", que se estende além da diagonal superior. O caractere "W" foi construído a partir de duas letra "V" ligeiramente mais condensadas, com as extremidades das suas diagonais sobrepostas.

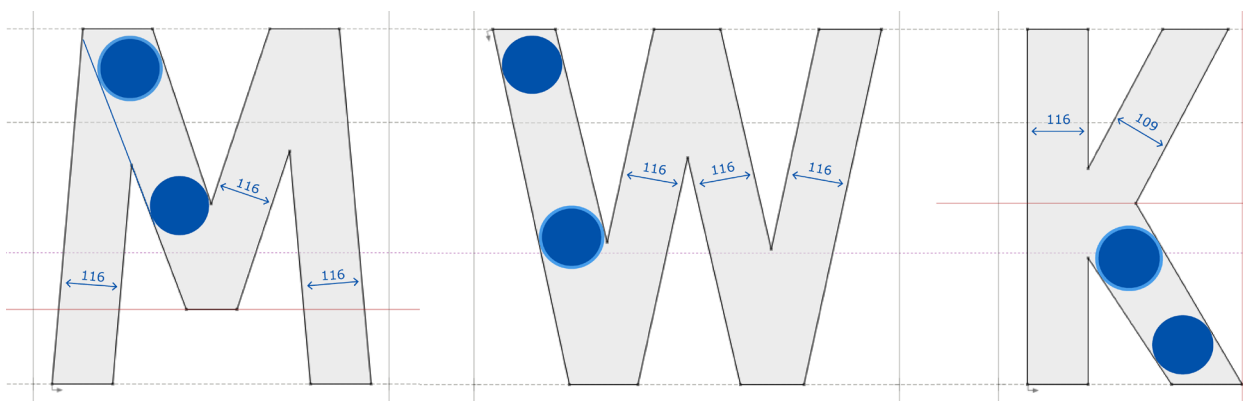


Figura 37
Métricas e aspectos da construção das letras "M", "W" e "K".

A letra "S" (**Figura 38**) possui quase nenhum contraste e a largura do seu traço é basicamente igual a maior largura da letra "O", trazendo uma incoerência visual desejada. O espaço interno inferior é relativamente maior que o espaço interno superior, e as suas curvas preservam o aspecto quadrado da fonte. Com fim de obter certa coesão visual, os terminais são semelhantes com os da letra "C".

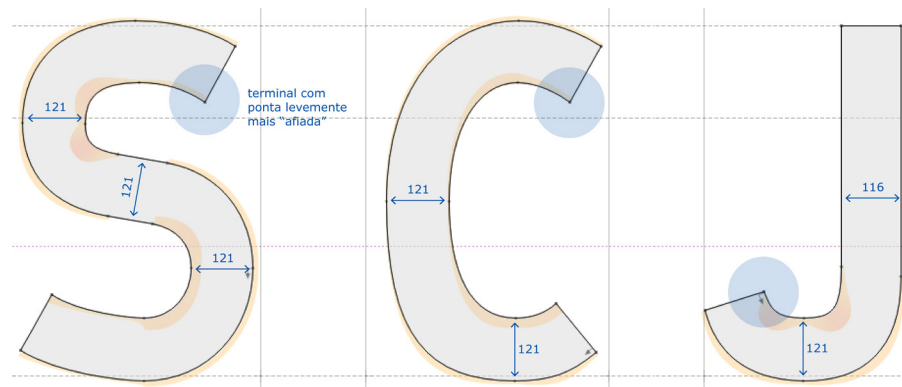


Figura 38
Métricas e aspectos da construção das letras "S", "C" e "J".

O "I" é basicamente uma haste vertical e possui o pingo mesmo sendo uma letra maiúscula (**Figura 39**), característica bem presente na cultura tipográfica vernacular. A letra "L" possui sua barra mais curta do que o usual, uma peculiaridade observada nas grotescas vernaculares, que propõe letras mais condensadas mesmo em um alfabeto caracterizado como peso regular, muitas vezes buscando economizar espaço na superfície. O "T" é ligeiramente menos largo que o "H", como sugerido por CHENG (2020), uma barra menor permite com que o caractere não empurre os demais.

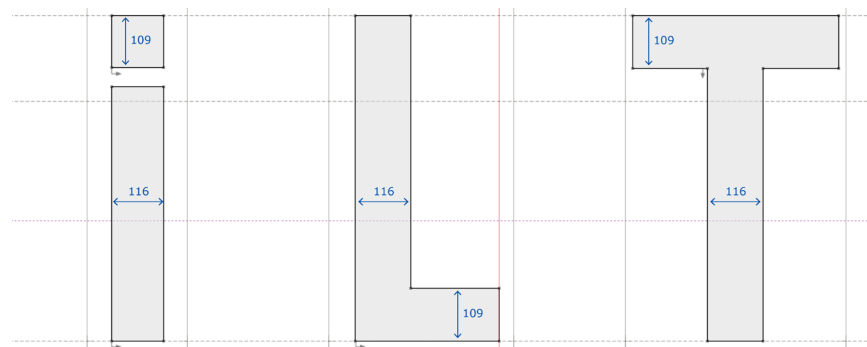


Figura 39
Métricas e aspectos da construção das letras "I", "L" e "T".

A letra “X” possui o espaço inferior menor que o espaço superior (**Figura 40**), conferindo-o uma aparência artesanal, já que é um caractere difícil de se construir simetricamente. Possui ajustes ópticos na largura das suas diagonais, assim como das diagonais da letra “Y”. Uma dificuldade presente em todo esse estágio do projeto, foi buscar equilibrar a essência da tipografia vernacular, onde há muitas falhas e contrastes diferentes, com os ajustes necessários para tornar-se uma fonte mais equilibrada. O “Z” tem cerca de 80% da largura do “O”, sua base é um pouco maior que a barra superior para que haja mais equilíbrio.

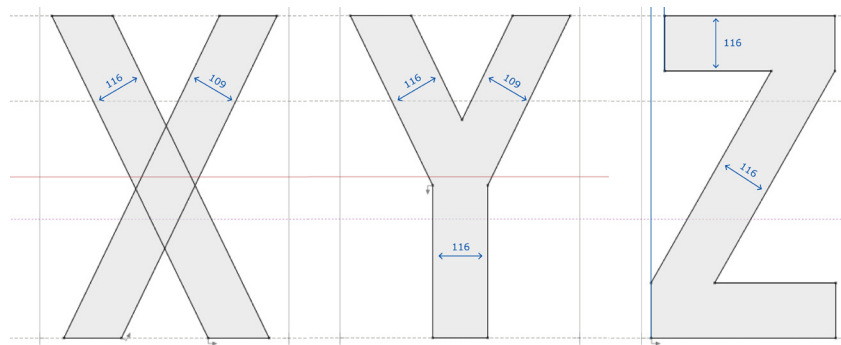


Figura 40
Métricas e aspectos da construção das letras “X”, “Y” e “Z”.

Assim como muitas fontes do tipo display preterem a legibilidade em favor da expressividade, decidiu-se realizar ajustes visuais apenas em alguns casos, para que as inconsistências ou defeitos estejam aparentes em determinadas letras.

Apenas desenhar as letras não é o bastante, mesmo uma letra bem desenhada pode parecer estranha se houver o espaçamento errado. O vazio das letras deve ser muito bem observado para espaço entre as letras fique coeso.

Para realizar o espaçamento adequado das letras, ou seja, delimitar o espaço total da letra, incluindo o espaço vazio em volta, começou-se pela letra “H” (**Figura 40**). Após decidir o espaçamento da letra “H”, já era possível utilizar como base para outras letras com desenhos similares, como a letra “N”. Esse caractere possui as mesmas ocasiões que o “H” nos dois lados, mas como possui menos espaço interno, por conta da sua diagonal, deve-se haver mais espaço nas laterais para compensar.

Essa medida serviu como parâmetro inicial para realizar o espaçamento das demais ocasiões (**Figura 42**), como o “O” e “Q”, que são letras com lados idênticos que podem utilizar o mesmo valor de kerning. Conforme foi sendo realizado o espaçamento de outros caracteres, sempre buscando equilibrar o espaço interno e o entre letra, tornou-se mais fácil à medida que se havia mais parâmetros.

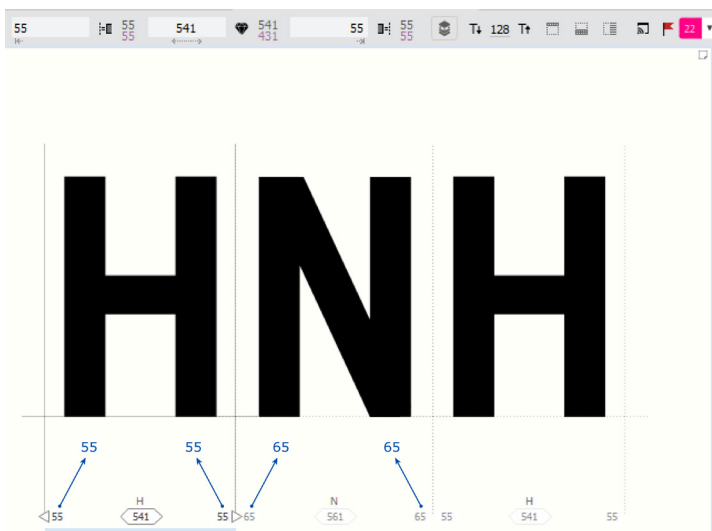


Figura 41
Espaçamento da letra “H” e “N”.

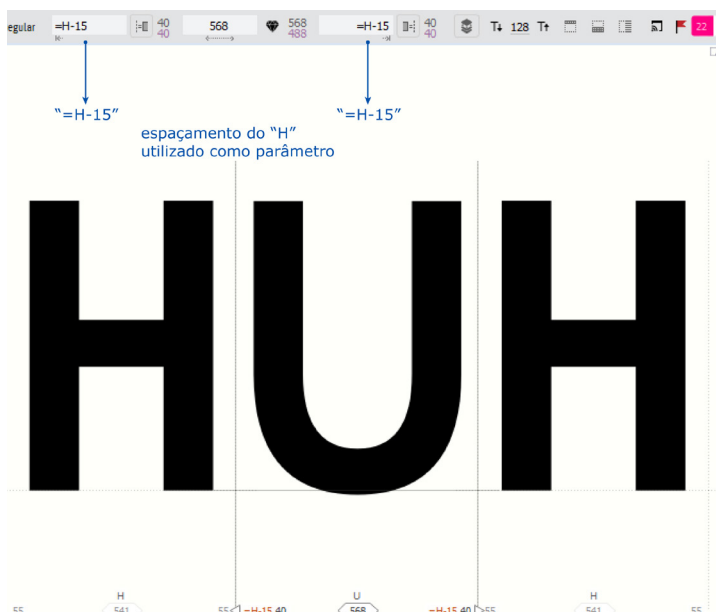


Figura 42
Espaçamento da letra “H” sendo utilizado como um parâmetro.

Mas apenas o espaçamento não é o suficiente para um bom equilíbrio entre as letras. No FontLab 7, os caracteres passaram por vários ajustes conhecido como kerning (**Figura 43**), que são os ajustes feitos entre pares de letra. Diversos testes foram feitos em buscar de solucionar todos os problemas de espaçamento das ocasiões presentes na língua portuguesa.

1st ^	2nd	.Value	1st ^	2nd	.Value
O1 6	B 15	-20	O1 6	X	-55
O1 6	C 2	-10	U 2	T	-10
O1 6	G 2	-15	U 2	U	-15
O1 6	O 5	-10	B	A 5	-50
U 2	A 5	-35	B	B 15	-10
U 2	B 15	-20	B	O 5	-20
U 2	G 2	-20	K	C 2	-50
U 2	O 5	-10	L	B 15	-15
V1 2	A 5	-80	L	C 2	-20
V1 2	B 15	-10	L	O 5	-30
V1 2	G 2	-30	M	B 15	-10
V1 2	O 5	-35	P	A 5	-80
A1 5	S	-15	P	B 15	-5
A1 5	U	-38	P	O 5	-20
A1 5	V	-70	R	A 5	-15
C1 2	U	-15	R	B 15	-5
G1 2	U	-5	R	O 5	-10
H 4	S	-5	S	A 5	-20
H 4	U	-10	S	B 15	-5
H 4	V	-15	T	A 5	-60
H 4	X	-2	T	O 5	-40
O1 6	J	-5	X	O 5	-40
O1 6	M	-30	B	U	-20
O1 6	T	-40	L	T	-60
O1 6	U	-10	L	U	-10
O1 6	V	-35	P	M	-20
O1 6	X	-55	P	U	-10
U 2	T	-10	S	S	-10

Figura 43
Quadro de ajustes de kerning.

CONCLUSÃO

Resultado

A partir da fundamentação teórica foi possível entender onde a tipografia vernacular atua e qual a sua importância na nossa memória gráfica regional. Entendemos ser importante preservar esse conhecimento e superar padrões elitistas que se baseiam em modelos prontos. E que a realização de uma tipografia de inspiração vernacular é um movimento que permite com que os letristas sejam reconhecidos no design gráfico atual.

A pesquisa de campo possibilitou entender de qual forma muitos dos comerciantes, ambulantes e anônimos de Uberlândia utilizam a tipografia para se comunicar. Através das fotografias coletadas, tivemos um panorama da tipografia vernacular da cidade que permitiu compreender o processo de criação, a aplicação e as características deste tipo de linguagem.

A análise de referências e os esboços feitos no papel foram muito importantes para observar quais características poderiam ser exploradas para que a fonte tivesse formas que remetessem a produção vernacular.

O desenvolvimento se apoiou em autores da área e foi onde buscou-se entender conceitos, proporções e medidas que fossem importantes para a criação de uma tipografia, aplicando e subvertendo esses conhecimentos para que a fonte pudesse ter os atributos desejados. A utilização do método proposto por MOREIRA (2016) foi de extrema importância para entender os caminhos possíveis para a criação desta fonte.

Ao final do projeto, obteve-se uma fonte display com a caixa alta completa e seus acentos, que expressam aspectos da prática artesanal do desenho de letras em Uberlândia. Uma fonte gótica de peso bold chamada Carretera.

Aplicações



Figura 44
Aplicação da fonte em imagens 1



Figura 45
Aplicação da fonte em imagens 2



Figura 46
Aplicação da fonte em imagens 3

Notas Conclusivas

Diante da importância do olhar voltado para a tipográfica vernacular, a pesquisa teve como objetivo geral entender como essa tipografia pode carregar uma identidade e as características de uma região, além de aplicar esses conceitos no desenvolvimento de uma fonte inspirada nos letreiramentos de Uberlândia.

Os objetivos foram alcançados com êxito, principalmente no que se refere ao conhecimento adquirido e a sua aplicação no desenho de tipos. Desenhar uma fonte digital que apresentasse as características desejadas foi possível pela disponibilidade de literaturas que auxiliaram a compreender pontos importantes da tipografia, em especial os trabalhos de MOREIRA (2016), FINIZOLA (2010) e CHENG (2020).

Ficou claro para o autor a dificuldade de equilibrar os ajustes necessários para uma boa legibilidade e unidade visual com os aspectos visuais da tipografia vernacular. Estabelecer os limites de até onde cada caractere possa ser fiel a essas características foi uma tarefa difícil.

O futuro da Carretera agora é ser refinada, principalmente no que diz respeito ao kerning, que deve ser feito de forma cuidadosa para que a fonte seja mais equilibrada mesmo tendo contrastes e proporções diferentes da tipografia tradicional. Outro foco é desenvolver os números, caracteres especiais e letras que possuem variação, além do alfabeto minúsculo que pode vir a ser elaborado.

Referências

- ALMEIDA, A. J. M. **A identidade nacional e a cultura popular no design de moda brasileiro**. Fortaleza: Colóquio de Moda, p. 1982–0941, 2013.
- AMARAL, A. E. **1000 anos antes de Gutenberg**. Preservação digital: experiências e estratégias, 2002.
- ARANTES, A. A. **O que é cultura popular**. [s.l.] Brasiliense, 1990.
- BOURDIEU, P.; PASSERON, J.-C. *Les étudiants et leurs études*. [s.l.] De Gruyter Mouton, 1964.
- CHENG, K. **Designing type**. [s.l.] Yale University Press, 2020.
- DA FONSECA, J. **Tipografia & Design gráfico: Design e produção de impressos e livros**. 1. ed. [s.l.] Bookman, 2008.
- DA MOTA, M. J.; AMENDOLA, M. F. **Tipografia e design na construção da linguagem visual da letra**. *Blucher Design Proceedings*, v. 2, n. 9, p. 777–789, 2016.
- DONES, V. L. **As Apropriações do Vernacular pela Comunicação Gráfica**, p. 7, [s.d.].
- FAGIANNI, K. **O poder do design**. Brasília: Thesaurus, 2006.
- FINIZOLA, M. DE F. W. **Panorama tipográfico dos letreiramentos populares: um estudo de caso na cidade do Recife**. Master's Thesis—[s.l.] Universidade Federal de Pernambuco, 2010.
- MARTINS, B. G. **Tipografia popular: potências do ilegível na experiência do cotidiano**. 2005.
- MOREIRA, E. DE O. **Tipografia vernacular digital: proposta de um método para o desenho de fontes tipográficas de inspiração popular**. B.S. thesis—[s.l.: s.n.].
- ONO, M. M. **Design, cultura e identidade, no contexto da globalização**. *Revista Design em Foco*, v. 1, n. 1, p. 53–66, 2004.
- PICHLER, R. F.; DE MELLO, C. I. **O design e a valorização da identidade local**. *Design & Tecnologia*, v. 2, n. 4, p. 1–9, 2012.
- QUELHAS, V.; BRANCO, V.; MENDONÇA, R. **Representação gráfica de letras: contributo para o seu entendimento**. *Cadernos IRI: Imagens do Real Imaginado*, n. 1, p. 78–86, 2015.
- SCHNITMAN, M. E. **A arte sutil da tipografia**. *Comunicação plural*, p. 111, 2007.