

Tipografia pintada no Centro do Rio de Janeiro

Painted lettering in the urban landscape of Rio de Janeiro downtown

Guimarães, Vinicius F. da S.; Ms; Escola Superior de Desenho Industrial

Lessa, Washington D.; PhD; Escola Superior de Desenho Industrial

Resumo

Este artigo apresenta os principais resultados de uma pesquisa sobre tipografia pintada no ambiente urbano do Centro do Rio de Janeiro. A pesquisa foi realizada entre os anos de 2009 e 2011, e se concentrou não apenas nos artefatos pintados, que foram registrados fotograficamente, mas também nos pintores profissionais que os realizam, que foram entrevistados. As informações foram convertidas em dados, possibilitando uma análise quantitativa.

Palavras-chave: Tipografia. Vernacular. Pintores de letras.

Abstract

The paper presents the main results of a research about painted typography on the urban landscape of Rio de Janeiro downtown. The research was developed between the years 2009 and 2011, and concentrated not only on the painted artifacts, which were photographically recorded, but also on the professional painters who produced them, who were contacted and interviewed. The information was converted into data, allowing for quantitative analysis.

key words: Typography. Vernacular. Letter painters.

Durante os anos de 2009 a 2011, foi realizada uma pesquisa sobre elementos tipográficos pintados presentes no que pode ser definido como *gráfica urbana* do bairro do Centro da cidade do Rio de Janeiro.¹ Segundo Guimarães, Lessa e Cavalcanti (2010), podemos considerar elementos encontrados em fachadas de edificações (imagens figurativas, grafismos abstratos, cores, inscrições, etc) como constituintes de uma *gráfica arquitetônica*. Já o conceito de *gráfica urbana* se relaciona ao conjunto dessas unidades arquitetônicas, que estabelecem redes de inteligibilidade no espaço urbano através de elementos não apenas arquitetônicos, seja através de ocorrências dispersas neste espaço de um padrão funcional/visual, seja em relações de contiguidade definindo tipos de ambientes urbanos geograficamente delimitados. Carlos Moreno faz uso da mesma expressão em seu artigo “A gráfica urbana”, no qual retrata a evolução histórica dos marcos da cidade de São Paulo que, de arquitetônicos, passam a ser representados por elemento de comunicação visual externa (NOGUEIRA, 2006). Os elementos pesquisados são parte da *paisagem tipográfica*, 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. (GOUVEIA; PEREIRA; FARIAS; BARREIROS, 2007).

O trabalho abordou artefatos particulares produzidos por profissionais de pintura manual, nos quais a mensagem textual se destaca, e que por isso pedem técnicas de confecção dos caracteres que levem a uma realização regular e satisfatória do trabalho. Este universo é frequentemente referido como *popular* (em oposição ao *erudito* ou *clássico*, conforme apontado por FARIAS, 2009), e também costuma ser classificado como *tipografia vernacular*².

Quanto à delimitação da técnica utilizada na confecção dos artefatos, a pintura de letras é aqui entendida como realização da escrita de maneira direta, utilizando determinada ferramenta – pincel, rolo, etc – cujas características, associadas à natureza artesanal de sua manipulação, influenciam os aspectos formais do artefato. Ficaram assim excluídas da pesquisa técnicas como serigrafia ou stencil, que apesar de utilizarem materiais e ferramentas em comum com a pintura de letras, possuem como característica a reprodução em série a partir de matriz.

Os principais resultados da pesquisa foram:

- a) A presença da tipografia pintada no Centro do Rio de Janeiro é maior do que se supunha.
- b) O ofício de pintor de letras ainda resiste, apesar das transformações no mercado.
- c) O ensino do ofício de pintor de letras não é institucionalizado, mas apresenta técnicas recorrentes.
- d) Os pintores de letras possuem repertório estável, com poucos modelos tipográficos.
- e) Alguns modelos de alfabetos são mais recorrentes, com a predominância da chamada “letra comercial”.
- f) Como em qualquer tipo de produção visual, podem ser destacados artefatos com maior qualidade gráfica.

g) A tipografia pintada de determinado local pode ser influenciada por aspectos da região onde se encontra inserida.

Métodos e procedimentos

A pesquisa foi dividida em quatro etapas, com eventuais superposições e alternâncias. A primeira consistiu em uma contextualização teórica através de revisão bibliográfica sobre a tipografia pintada, identificando dentro das diferentes abordagens as diretrizes mais adequadas para serem utilizadas como referência.

A segunda consistiu na delimitação da área a ser pesquisada, no levantamento fotográfico de todos os exemplos de tipografia pintada encontrados e na busca de contatos com os pintores de letras profissionais responsáveis por sua produção. A área pesquisada foi configurada a partir do que órgãos oficiais da prefeitura então consideravam como o bairro “Centro”, definido pelo Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos como Região Administrativa (RA) II da Área de Planejamento (AP)1³. Desta delimitação algumas áreas foram excluídas, fosse pela baixa concentração de ocorrências de tipografia pintada, fosse pela possibilidade de riscos de segurança para o pesquisador (figura 1). Quanto ao contato com os pintores, ele foi conseguido a partir da identificação de assinaturas nos artefatos (alguns profissionais têm por hábito colocar seus nomes, eventualmente acompanhados de um número de telefone, nos trabalhos), por informações em alguma peça de propaganda de seus serviços, ou por indicação de seus clientes. Um grande número de pintores foi identificado, do qual onze são tratados pela pesquisa. O critério dessa seleção foi a disponibilidade para realização das entrevistas e/ou a autoria de grandes quantidades de artefatos.



Figura 1: área pesquisada.

Na terceira etapa oito dos pintores encontrados foram entrevistados. As entrevistas restringiram-se aos profissionais que tinham como atividade exclusiva, ou entre as suas atividades principais, a pintura manual dos artefatos de comunicação visual pesquisados⁴. Somou-se a esse critério o

cruzamento entre a diversidade de estilos observados e a viabilidade da realização das entrevistas.

Foram realizadas entrevistas estruturadas nas quais se preencheu um mesmo modelo de formulário, o que possibilitou o tratamento quantitativo dos dados. Como a pesquisa dizia respeito à autoria de elementos gráficos no ambiente urbano do Centro, o fato da localização de seus locais fixos de trabalho não ser no Centro não foi considerado como critério de seleção. Todas as entrevistas foram presenciais e com pelo menos um exemplo de artefato do pintor, pronto ou sendo realizado, em mãos (se não um original, uma fotografia), para que este pudesse fazer referência quando necessário. Três das entrevistas foram realizadas enquanto os pintores estavam realizando algum artefato, o que possibilitou registros fotográficos de seus processos de trabalho.

Referências prático-teóricas sobre a atividade de pintura de letras foram buscadas, a fim de se identificar terminologias e outras especificidades. Um dos pintores citou um curso denominado “Cartazista e pintor letrista”, que teria sido por feito ele no Senac RJ, mas já há muito tempo não é oferecido. Outra instituição citada por pintores entrevistados foi o Instituto Universal Brasileiro (IUB) – sediado em São Paulo e com mais de 60 anos de funcionamento – que oferece cursos técnicos e profissionalizantes à distância, e onde ainda é oferecido o curso citado de “Desenho artístico e publicitário”, com um tópico de seu programa dedicado ao “desenho de letras”⁵. Na web, porém, foi possível reunir um número considerável de manuais de letreiramento (no total sete se mostraram úteis às necessidades da pesquisa) publicados entre 1890 e 1920 nos Estados Unidos, cujo conteúdo pôde ser comparado ao discurso e à prática dos profissionais entrevistados.⁶

Na quarta e última etapa, os artefatos registrados foram submetidos a uma primeira abordagem analítica, voltada para um levantamento das características gráficas do material levantado. Como critério de recorte final do conjunto, artefatos com duas faces (como cavaletes ou placas pintadas em ambos os lados) que fossem idênticas ou apresentassem diferenças mínimas (como, por exemplo, a inversão de uma seta), foram considerados como uma única ocorrência. Já no caso de artefatos com duas ou mais faces distintas, cada uma delas foi contabilizada como uma ocorrência. Considerando esses parâmetros, foram analisadas 884 ocorrências.

Nessa análise de caráter geral, foram considerados tanto parâmetros utilizados pelos pintores quanto critérios próprios do campo do design. Foram caracterizadas função e natureza dos suportes – formato, posicionamento arquitetônico, características perceptivas etc –, assim como alguns dos aspectos da linguagem gráfica. Na análise específica dos elementos tipográficos, foi observada sua disposição no campo e identificados os padrões de alfabetos mais utilizados, assim como recursos de distorção e aplicação de adornos sobre as letras. Além disso, foram observadas a questão da utilização de cores e a presença de elementos extra-tipográficos, que compõem os artefatos juntamente com as ocorrências textuais. Todos esses aspectos foram quantificados.

Seis pintores, que se destacaram pela autoria de grande número de artefatos na área da pesquisa, mereceram análises específicas de suas obras, voltadas para a caracterização de seus repertórios. Esse grupo não coincide com o dos pintores selecionados para as entrevistas. Seus integrantes foram selecionados pela relevância quantitativa de suas produções, e não foi possível localizar todos eles.

Perfil dos pintores entrevistados

O quadro abaixo lista os pintores tratados pela pesquisa, ou seja, que foram entrevistados e/ou tiveram suas obras destacadas na análise. Seguem depois as informações principais dos pintores entrevistados, ordenadas segundo os nomes pelos quais são conhecidos profissionalmente, utilizados neste artigo:

pintores identificados	pintores entrevistados	obras analisadas
Borges	×	
Edu	×	×
Índio		×
Jaime	×	×
Jairo		×
Manoel	×	
Masach	×	×
Michel	×	
Sérgio		×
Tonny	×	
Zanata	×	

Quadro 1: pintores tratados pela pesquisa.

Borges ou Baiano: Luciano Borges de Macedo, 55 anos, fez pequenos cursos de desenho. Possui um ateliê no Centro, mas também realiza trabalhos nos pontos onde esses são expostos e vendidos – além de produzir letreiros, placas e faixas, e de oferecer serviço de pintura de paredes, Borges também pinta quadros. A entrevista foi realizada em uma barraca sua em uma feira de artesanato no Largo da Carioca.

Edu: Eduardo Lemos Cunha, 38 anos, realizou curso de “desenho artístico e publicitário” em uma pequena instituição cujo nome não se recorda, apenas que localizava-se na cidade de Nova Iguaçu/RJ. Possui espaço próprio de trabalho em sua casa (em Duque de Caxias/RJ), mas também realiza serviços em locais indicados pela clientela, que segundo ele se espalha por diversos bairros do Rio de Janeiro. A maior parte de seus artefatos é constituída por painéis para bares e restaurantes. A entrevista foi realizada em um bar no Centro, em um dia em que Edu havia ido comprar material de trabalho.

Jaime: Jani Antônio da Silva, 58 anos, autodidata. Tem como local de trabalho o estacionamento de um hotel no Centro do Rio de Janeiro, onde dispõe de uma estrutura bastante simples. Possui um trabalho direcionado para painéis encomendados pelo comércio em geral, estando sua clientela concentrada próxima ao hotel onde realiza os serviços. A entrevista foi realizada em seu local de trabalho.

Manoel: Manoel Fernandes da Silva, 75 anos, aprendeu o ofício como aprendiz de um pintor experiente, tendo posteriormente realizado curso de “desenho artístico” em Belém/PA. Possui um local de trabalho com boa estrutura para atividade, localizado entre as casas da família em uma rua próxima ao Centro, na região da Praça Onze. Atualmente realiza trabalhos apenas esporadicamente, e por isso a estrutura é utilizada principalmente pelos dois filhos que trabalham com ele – Manoel é patriarca de uma família de pintores de letras, com um total de quatro filhos que exercem o ofício, nos mais diversos suportes.

Masach: Malaquias de Sá Chaves, 58 anos, realizou um curso de “desenho artístico e publicitário” no Instituto Universal Brasileiro (IUB). Seu local de trabalho é um espaço cedido na sede da associação dos comerciantes da Rua Uruguaiana (também chamada de “camelódromo”) que compõe com um conjunto vizinho de ruas um grande centro de comércio popular, conhecido como Saara (Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega). Pinta geralmente faixas e painéis, principalmente para comerciantes da região. A entrevista foi realizada em seu local de trabalho.

Michel: Michel da Silva, 23 anos, é um dos filhos de Manoel da Silva, tendo se iniciado no ofício como aprendiz do pai.

Tonny: Antônio Carlos da Luz, 61 anos, autodidata. Possui como ponto de apoio um estacionamento no Centro, no qual dispõe de um espaço para guardar seu material (não é um local de trabalho propriamente dito) cedido em troca da prestação de serviços para o dono do estabelecimento. É bastante conhecido e possui muitos clientes naquelas cercanias, executando, além de placas e sinalização de um modo geral, ilustrações de grandes dimensões em murais – por isso considera a pintura de letras apenas uma de suas habilidades. A entrevista foi realizada no estacionamento por ele utilizado.

Zanata: Ilson Leodoro Muniz, 62 anos, realizou curso de desenho e pintura em uma pequena escola de desenho de Curitiba. Possui espaço próprio de trabalho em sua casa, mas realiza serviços principalmente em locais indicados pelos clientes, por ter como suporte mais frequente vitrines de lojas. É um caso à parte no grupo de entrevistados, por ser especializado no ramo da pintura de letras com douramento. Esse tipo de trabalho possui uma técnica particular, na qual são utilizadas folhas em ouro, e o processo descrito pelo pintor é praticamente o mesmo do encontrado nos manuais antigos. Os custos do material utilizado (segundo o pintor, são utilizadas folhas de “ouro de lei” importadas da Itália) por si só afasta qualquer aspecto popular, pois se trata evidentemente de um serviço mais bem remunerado do que o prestado pelos demais pintores. Apesar do relatado encolhimento do mercado para esse tipo de trabalho, o pintor ainda

presta serviços para clientes de grande porte, como a rede de lojas de calçados Mr. Cat, inclusive em estabelecimentos localizados em shopping centers. A entrevista foi realizada em um bar próximo à sua residência, no Centro do Rio de Janeiro.

Principais resultados

a) A presença da tipografia pintada no Centro do Rio de Janeiro é maior do que se supunha.

Há uma impressão, identificada em BRANDÃO, 2005; e FINIZOLA, 2010, e também percebida em observações informais, de que a atividade de pintura de letras, e consequentemente a presença dos artefatos resultantes desta prática, vem perdendo forças nos últimos tempos e caminha para o desaparecimento – processo este que seria mais dramático nos grandes centros urbanos, ao contrário de periferias e regiões rurais.

O número de ocorrências encontradas, no entanto, levou à constatação de uma presença significativa da tipografia pintada na gráfica urbana da área central de uma grande metrópole brasileira, o Centro do Rio de Janeiro. Apesar de não ter sido feita nenhuma comparação em termos quantitativos com exemplos não pintados que também compõem a paisagem tipográfica, podemos mensurar essa importância com base na densidade das ocorrências. Na área pesquisada, que tinha cerca de 2.520.826 m², foram identificados 944 artefatos: às 884 ocorrências analisadas somam-se aquelas que não foram consideradas por serem duplicações de outras ocorrências, assim como aquelas cujos registros ficaram com baixa qualidade fotográfica devido à dificuldade da documentação. Considerando uma distribuição equitativa, isto resultaria em um número aproximado de 50 artefatos por 137.273 m², área equivalente ao Campo de Santana na cidade do Rio de Janeiro, ou, na cidade de São Paulo, área equivalente a cerca de 2,5 vezes a Praça da República.

b) O ofício de pintor de letras ainda resiste, apesar das transformações no mercado.

A identificação dos artífices da tipografia pintada revela o ofício de pintor de letras. Apesar da evidente diminuição do número de profissionais atuantes na região, conforme relatado nas entrevistas e constatado através do número de autores identificados (por assinaturas nos artefatos ou informações dadas por clientes) que haviam se retirado do mercado, foram encontrados pintores com fluxo regular de trabalhos (incluindo um caso de profissional não pertencente à esfera popular – o pintor Zanata, especialista na técnica de pintura com douramento).

Os meios digitais de impressão, apesar de terem diminuído o mercado para a atividade e gozarem da preferência por parte dos clientes, não se mostraram como um fator determinante para uma extinção gradual e irreversível da utilização da pintura manual. Um mercado voltado para artefatos de custos reduzidos, funções menos nobres e durabilidade efêmera persiste, oferecendo oportunidades para quem domina a técnica da pintura de letras.

c) O ensino do ofício de pintor de letras não é institucionalizado, mas apresenta técnicas recorrentes.

Segundo relatos de pintores coletados tanto em etapas não publicadas desta pesquisa quanto no trabalho de Fernanda Cardoso (2003), havia um ensino formal técnico voltado para a pintura de letras até um passado relativamente recente, oferecido por instituições como o Senac. Se levarmos em conta o universo dos pintores entrevistados, no entanto, aparentemente não houve reflexos relacionados à classe profissional como um todo (gráfico 1). O perfil do pintor de letras está ligado a uma formação mais genérica, que possibilita que a execução de formas tipográficas seja facilitada pelo domínio da técnica geral da pintura.

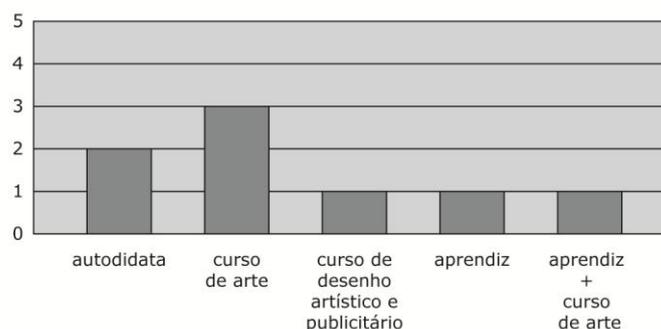


Gráfico 1: formação dos pintores.

A falta de contato com uma teoria tipográfica, ainda que básica, somada ao fato de ser uma atividade exercida predominantemente de maneira individual – que não demanda um trato verbal técnico especializado dos artefatos ou do processo de trabalho tendo em vista a relação com clientes –, resulta na ausência de uma terminologia específica dos pintores de letras, cuja identificação era uma das propostas iniciais deste trabalho.

No entanto, apesar da ausência de uma formação para a pintura de letras no sistema formal de ensino, foram encontradas semelhanças entre as práticas dos pintores e as etapas da pintura apresentadas em antigos manuais norte-americanos de letreiramento⁷. Assim tornou-se possível a construção de um modelo geral da prática.

Na falta de um termo específico nos manuais e nos relatos dos pintores, a primeira etapa do processo de trabalho é aqui referida como *marcação*, na qual são traçadas, com ferramentas como carvão ou giz (por serem facilmente removíveis e discretas quando deixadas nos artefatos), linhas de base e de topo que funcionam como guias para a pintura, assim como esboços das letras apenas para planejar sua distribuição espacial, com quase nenhuma influência no desenho dos caracteres finais (figuras 2 e 3).



Figura 2: ilustração das etapas do processo de trabalho encontrada em manual (HUSSEY, 1916, p.10).



Figura 3: artefato com marcação visível. Pintor não-identificado.

No tocante aos elementos tipográficos propriamente ditos, também foram encontradas semelhanças entre as orientações dos manuais e o processo de trabalho dos pintores entrevistados. Relacionam-se às maneiras como o pincel (único instrumento utilizado para esse fim) pode ser manejado, tendo sido identificadas duas técnicas principais.

A primeira consiste na obtenção de cada traço através de apenas uma pincelada, chamada nos manuais de *single stroke* e aqui tratado como *traço único*. Isto faz do pincel o definidor da espessura máxima dos traços produzidos, sendo a variação de espessura conseguida através da mudança de angulação, caso este possua formato achatado, ou da pressão aplicada ao mesmo (figura 4 e 7.a).



Figura 4: letras produzidas através do traço único. Trabalho do pintor Sérgio.

A segunda técnica é caracterizada pela divisão entre forma e contra-forma traçada a lápis, giz ou com o próprio pincel, sendo os desenhos posteriormente “preenchidos”, etapa na qual a direção das pinceladas em nada interfere no resultado (figura 5 e 7.b).



Figura 5: letra sendo preenchida pelo pintor Jaime.

Uma terceira técnica, que pode ser entendida como intermediária entre as duas já descritas, é utilizada pelos pintores atuais, não tendo sido porém encontrada nenhuma referência nos manuais. Nela, as formas são realizadas diretamente com o pincel, sendo aplicadas sucessivas pinceladas até a obtenção da espessura de traço desejada, o que pode ser definido como *traço composto*, no qual o gesto das pinceladas mantém relação com as formas resultantes (figuras 6 e 7.c).



Figura 6: técnica de traço composto sendo executada pelo pintor Masach.

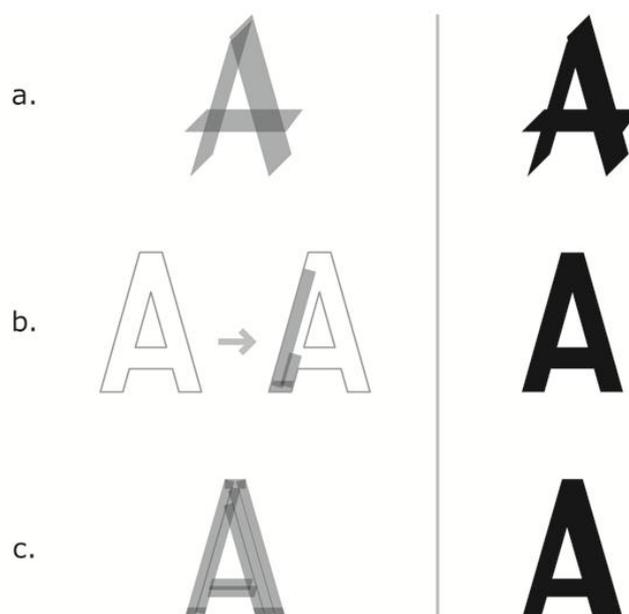


Figura 7: técnicas de pintura de letras.

Foi possível identificar uma cultura básica da pintura de letras, mesmo com este saber expressando-se na experiência, de maneira empírica, como conhecimento tácito que independente do tempo ou da região onde é praticada.

d) Os pintores de letras possuem repertório estável, com poucos modelos tipográficos.

A observação conjunta dos artefatos dos pintores de letras como manifestações da gráfica urbana leva à constatação de uma diversidade de aspectos formais. A análise individual da produção dos pintores, porém, trouxe à luz um sistema de trabalho caracterizado por um repertório limitado.

O sistema através do qual os pintores de letras trabalham pode ser representado pela figura 8. Nela estão representadas as duas maneiras como o processo de criação costuma ocorrer. No fluxo A, o conteúdo da mensagem, definido pelo cliente, é interpretado através do repertório visual do pintor. Esse repertório é composto pelos recursos dominados pelo profissional, desenvolvidos e consolidados na fase de aprendizagem do ofício, e incluem alfabetos, combinações de cores, arranjo dos elementos no espaço, estilo de ilustrações, etc. A produção do artefato em si é realizada através da técnica, composta pela habilidade no manuseio das ferramentas e a existência de um método eficiente de trabalho. Os artefatos produzidos dessa maneira reproduzem o estilo pessoal de seus autores.

Já no fluxo B, o conteúdo passa, antes da fase de produção, pela influência de uma referência, que pode ser buscada tanto pelo cliente quanto pelo pintor. Uma fonte digital, ou selecionada em antigos catálogos de fotoletras, uma assinatura pré-existente ou uma ilustração de qualquer natureza colocam-se como exemplos de referências. Nesse caso, o repertório do pintor não é acionado, sendo requisitada apenas a sua técnica relativa tanto à feitura do artefato quanto à reprodução da referência com resultados satisfatórios. A análise dos artefatos, assim como os relatos dos pintores, levou à identificação do processo do fluxo A como principal, sendo utilizado na maioria dos trabalhos.

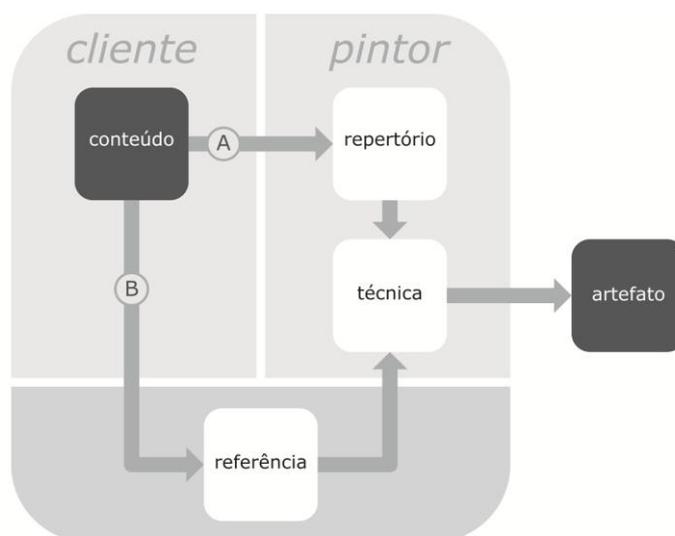


Figura 8: sistema de trabalho dos pintores.

Em relação aos elementos tipográficos, a análise individual da produção dos principais pintores confirmou ser mais comum a utilização de poucos modelos de alfabetos por um mesmo autor (gráfico 2).

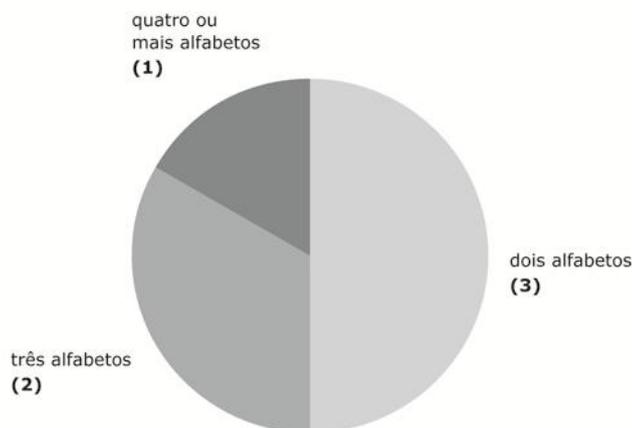


Gráfico 2: quantidade de alfabetos nos repertórios dos pintores.

e) Alguns modelos de alfabetos são mais recorrentes, com a predominância da chamada “letra comercial”.

Na observação do conjunto de ocorrências de tipografia pintada foram identificados desenhos de alfabetos mais recorrentes, identificados como *padrões*. Trata-se de modelos gerais, que podem apresentar variações de aspectos formais quando produzidos por diferentes pintores. Conforme as denominações usadas pelos pintores existem a *letra comercial* (também denominada *letra comum*, *letra de forma* ou *letra de imprensa*), a *letra manuscrita* (correspondendo à letra cursiva ou escritural) e a *letra corrida*. Além desses três, foi criada a denominação *letra geométrica*, correspondendo a um quarto padrão identificado.

A *letra comercial* (termo adotado neste artigo) destacou-se dos demais padrões, antes mesmo do levantamento quantitativo, por ser notoriamente o mais utilizado. Seus aspectos formais se aproximam dos de fontes tipográficas sem serifa, condensadas e bold. (figura 9).



Figura 9: exemplos de letra comercial. Pintores não-identificados.

O segundo padrão, encontrado em menor número e citado por três pintores entrevistados, é a *letra manuscrita*. Apesar da grande variância de seus aspectos formais, os exemplos desse

padrão possuem em comum a referência à letra cursiva ou escritural, sendo geralmente encontrados em artefatos que utilizam também a letra comercial, resultando em composições com contraste tipográfico. O mais comum, tendo como referência a hierarquização dos elementos da mensagem, é a presença da letra manuscrita em informações secundárias, cabendo à letra comercial o texto principal. Seus aspectos formais mais frequentes são a inclinação e o encadeamento das letras, bem como variações nas espessuras dos traços.



Figura 10: exemplos da letra manuscrita. Pintores não-identificados.

O terceiro padrão possui como principal característica uma aparente informalidade nos traços, resultando em letras que, apesar de possuírem estruturas convencionais, são executadas sem intenção de reproduzir a exatidão das formas tipográficas. O pintor Edu fez um relato sobre esse padrão, de onde foi apropriada a expressão *letra corrida*.

Às vezes quando eu tô com preguiça eu faço uma letra corrida. (...) Você faz na caída do pincel, sem precisar ficar acertando a letra. Faz onde o pincel cair, vai fazendo, vai escrevendo na mão livre assim.

Os aspectos formais da letra corrida aparentemente envolvem a execução menos trabalhosa, aproximando-a de alfabetos utilizados pelos cartazistas. Esse padrão foi encontrado em número considerável mesmo em artefatos de pintores que não o citaram durante seus relatos. É configurado por letras com inclinação, pela presença de encontros de traços incompletos ou transpassados, assim como de traços sinuosos.



Figura 11: exemplos da letra corrida. Pintores Índio (esquerda) e não-identificados.

Um quarto padrão foi identificado durante a observação dos artefatos, apesar de não ter sido tratado pelos pintores. Esse é composto pelas aqui denominadas *letras geométricas*, cujos aspectos formais resultam das possibilidades e limites presentes na produção de letreiramentos. Nesse caso, as letras são estruturadas a partir de malhas geométricas ortogonais, sendo que essas influenciam diretamente os resultados formais, que podem ser definidos como letras

“quadradas”. O alfabeto resultante geralmente é monoespasejado (o que facilita seu uso para escrita vertical) e possui pouca ou nenhuma variação na espessura dos traços.



Figura 12: exemplos da letra geométrica. Pintores não-identificados.

A análise dos artefatos aponta para um amplo predomínio da letra comercial. A função da maioria dos artefatos encontrados, com caráter mais funcional do que decorativo, tem como consequência o destaque daquele modelo. O fato de a pesquisa ter se concentrado na produção de pintores profissionais também deve ser levado em conta quando se observa o percentual de soluções mais convencionais ou “burocráticas” encontradas, sendo possível supor que, ao estender a análise a outros elementos da gráfica urbana, haveria maior diversidade nos resultados.

f) Como em qualquer tipo de produção visual, podem ser destacados artefatos com maior qualidade gráfica.

Apesar da recorrência das diretrizes de trabalho identificadas, as linguagens desenvolvidas pelos pintores podem ser bastante heterogêneas quando comparadas entre si, sendo possível constatar diferenças no nível da qualidade gráfica. Em meio à grande quantidade de artefatos registrados durante essa pesquisa, destacam-se ocorrências que lidam com os elementos com maior liberdade. Uma tipografia tradicional pode ser envolta pelo pitoresco e historicizante (figura 13); a vitalidade na combinação das cores ser aplicada a letras impecáveis ou com desvios só perceptíveis a olhares mais atentos, que no lugar de perturbarem dão um sabor especial ao resultado (figura 14); a liberdade do pincel pode ser celebrada em letras construídas a partir da própria pincelada (figura 15). Ao mesmo tempo, a tipografia pode ser o suficiente para despertar o interesse, com poucos ou nenhum elemento extra-tipográfico e decorativo, nem arranjos espaciais não-tradicionais (figura 16). O aprendizado quase sempre empírico de seus autores pode ainda resultar em artefatos com sutilezas como compensações óticas (figura 17).



Figura 13: artefato do pintor Mauro Leal.



Figura 14: artefatos dos pintores Jairo, não identificado, não-identificado, e Carlos.



Figura 15: artefatos dos pintores Jairo (esquerda), e não-identificados.



Figura 16: artefatos dos pintores Jairo, Jaime, Sérgio, Masach e não-identificado.



Figura 17: compensação ótica realizada pelo pintor Jaime, com formas redondas indo além das linhas de base e de topo.

g) A tipografia pintada de determinado local pode ser influenciada por aspectos da região onde se encontra inserida.

No caso deste artigo, o fato da área pesquisada ser o bairro central de uma grande cidade, caracterizado pela grande concentração de comércio e de serviços, resulta em certa regularidade de aspectos formais da tipografia pintada, na qual predominam modelos de alfabetos voltados para uma leitura rápida, e por isso com formas regulares sobre as quais são utilizados poucos adornos.

Considerações finais

As características da tipografia pintada do Centro do Rio de Janeiro ficam mais evidentes quando os resultados dessa pesquisa são comparados aos de outros trabalhos sistematizados, mesmo que estes não se traduzam em termos quantitativos conforme aqui realizado, por utilizarem outras metodologias. Na pesquisa de Fernanda de Abreu Cardoso, que incluiu outros bairros cariocas além do Centro, predomina nos artefatos reunidos o caráter naif do vernacular. Já na pesquisa de Fátima Finizola, realizada em diferentes bairros da cidade do Recife, é possível constatar uma maior diversidade no que diz respeito à quantidade de modelos de alfabetos encontrados, tendo sido identificados padrões recorrentes, assim como elementos de adorno, que não encontram o mesmo nível de incidência na área aqui pesquisada.

Dentre os resultados da pesquisa, destacam-se aqueles que contestam alguns conceitos que comumente se tem sobre os pintores de letras: o de que haveria poucos exemplos de trabalhos feitos por eles em áreas centrais das grandes cidades; e o da suposta ausência de sistematização de seus processos de trabalho, geralmente visto como algo espontâneo, livre de influências da esfera culta. O viés quantitativo da pesquisa comprovou tanto a relevância da presença da tipografia pintada na região central de uma metrópole quanto a predominância da letra comercial, que possui como referência modelos de fontes tipográficas que priorizam a legibilidade em detrimento da decoração. Um processo de trabalho comum aos pintores foi não apenas identificado, como mostrou-se um tradição que acompanha a história da atividade de pintura de letras.

Seria um equívoco encarar os resultados da pesquisa como algo que possa ser naturalmente estendido para além dos seus limites geográficos e temporais. Ou seja, o retrato aqui delineado da atividade da pintura de letras refere-se a um bairro em particular e a determinado período de cerca de dois anos. No entanto, o método de análise se mostrou eficaz, inclusive para produção de dados quantitativos, e pode ser aplicado em análises de diferentes regiões, assim como da mesma área no futuro, possibilitando comparações entre os resultados obtidos.

E também é importante constatar que a confluência de pesquisas sobre o tema – como a de Finizola, 2010 – faz avançar o conhecimento sobre a área, situada à margem do design canônico. A atenção para com a diferença e a diversidade, que se desenvolve com a relativização dos parâmetros modernistas, leva a diálogos e trocas entre o culto e o vernacular-popular, o qual também participa, ao lado do *high design*, da visualidade contemporânea.

¹ Essa pesquisa resultou na dissertação de mestrado intitulada “Tipografia pintada no Centro do Rio de Janeiro” (GUIMARÃES, 2011)

² Faz-se importante a menção ao *vernacular* devido à sua utilização em pesquisas sobre o tema. Sua problematização enquanto categoria de análise será desenvolvida em um próximo trabalho.

³ A lei nº 5.407, sancionada pelo prefeito Eduardo Paes em 17 de maio de 2012 elevou a região conhecida como Lapa à condição de bairro, deixando de fazer parte do Centro.

⁴ Cabe aqui diferenciar os pintores de letras dos *grafiteiros* e dos *cartazistas*. Os grafiteiros, ligados à cultura *hip hop*, utilizam como técnica de pintura a aerografia, produzindo inscrições onde a expressividade é o valor principal, geralmente ultrapassando os limites de legibilidade, compondo nomes de seus autores, de grupos ou mensagens políticas. Vale dizer que essa definição parte do significado mais tradicional do grafite, já que atualmente novas técnicas foram apropriadas, assim como autores desenvolvem estilos predominantemente figurativos, nos quais elementos tipográficos estão ausentes ou possuem pouca relevância, configurando expressões que muitos preferem chamar de *arte de rua*, segundo Gans (2010, p.7). Os cartazistas, que produzem manualmente cartazes efêmeros, embora tenham um perfil profissional mais próximo dos pintores de letras, até porque há quem trabalhe com esses dois tipos de artefato, foram tratados nas entrevistas como profissionais de uma atividade distinta. Enquanto no trabalho do pintor de letras há certa variação de suportes, mensagens e clientes, envolvendo a produção de peças únicas que por isso demandam soluções específicas, o cartazista trabalha no mesmo suporte (cartaz) com mensagens semelhantes (preços e pequenos textos) com menor variação das soluções gráficas e para clientes que precisam de seu serviço regularmente. Se para o pintor de letras a qualidade do acabamento é um fator a ser considerado, para o cartazista a velocidade de execução do serviço chega a ser mais importante.

⁵ <<http://www.institutouniversal.com.br/p1.php?curso-profissionalizante=Desenho-e-Pintura-Desenhar-Pintar>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2012.

⁶ CROMWELL, HEYNY, HUSSEY, MATTHEWS, MILLER, THOMPSON e [_____]. Ver bibliografia.

⁷ A análise detalhada de tal cotejamento encontra-se no artigo “Pintores de letras ativos na cidade do Rio de Janeiro: conhecimento tácito e antigos manuais de letreiramento” (GUIMARÃES; LESSA, 2012)

Bibliografia

- BRANDÃO, Marcus Vinicius D. **Os pintores de letras: um olhar etnográfico sobre as inscrições vernaculares urbanas**. Arte & Ensaios. 2006; 13; 46-51.
- CARDOSO, Fernanda de Abreu. **Design gráfico vernacular: a arte dos letristas** [dissertação]. Rio de Janeiro: PUC. Departamento de Artes e Design; 2003.
- CROMWELL, J. Howard. **A system of easy lettering**. 2ª edição; New York: E.& F. Spon, 1890.
- FARIAS, Priscila Lena. **Brazilian ‘vernacular’ type design and digital technologies**. Typ09 Conference; Outubro de 2009; Cidade do México. 1-26.
- FINIZOLA, Fátima. **Tipografia Vernacular Urbana: uma análise dos letreiramentos populares**. São Paulo: Bluncher; 2010.
- GANZ, Nicholas. **O mundo do Grafite: arte urbana dos cinco continentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GOUVEIA, Anna Paula S; PEREIRA, André Luiz T; FARIAS, Priscila L; BARREIROS, Gabriela G. **Paisagens Tipográficas – lendo as letras nas cidades**. InfoDesign. 2007; 4 (1): 1-11.
- GUIMARÃES, Vinicius; LESSA, Washington Dias. **Pintores de letras ativos na cidade do Rio de Janeiro: conhecimento tácito e antigos manuais de letreiramento**. 10º P&D design; 10 a 13 de outubro de 2012; São Luís.
- GUIMARÃES, Vinicius F. da S. **Tipografia pintada no Centro do Rio de Janeiro** [dissertação]. Rio de Janeiro: Escola Superior de Desenho Industrial; 2011.
- GUIMARÃES, Vinicius; LESSA, Washington Dias; CAVALCANTI, Lauro. **Comunicação visual de fachadas de lojas de suco no Centro do Rio de Janeiro**. 9º P&D design; 13 a 16 de outubro de 2010; São Paulo.
- HEYNY, William. **Modern lettering: artistic and practical**. 2ª edição; New York: The William T. Comstock Company, 1923.
- HUSSEY, A.R. **The sign painter: a complete system and set of lessons for beginners**. Chicago: The Pullman School of Lettering, 1916.
- MATTHEWS, E.C. **How to paint signs and sho’ cards: a complete course of self-instruction containing 100 alphabets and designs**. New York: J.S. Ogilvie Publishing Company, 1920.
- MILLER, Charles A. **How to make show cards**. 2ª edição; Boston: The Spatula Publishing Co, 1916.

NOGUEIRA, Ana Paula Cesar Vaz Guimarães. **Mídia exterior e Imagens na cidade de São Paulo**. UNESCO – Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional; 9 a 11 de outubro de 2006; São Bernardo do Campo.

THOMPSON, W.A. **Modern show card lettering, design and advertising phases**. Pontiac: The Thompson School of Lettering, 1906.

_____. **Druggists' and dispensers'**: practical show card instructor. Pontiac: W.A.Thompson, 1909.

Sobre os autores:

Vinicius Guimarães é graduado em Desenho Industrial/Programação Visual pela Escola de Belas Artes da UFRJ, e mestre em design pela Esdi/Uerj. Suas áreas de pesquisa são Tipografia; Design vernacular.
viniguimaraes@terra.com.br

Washington Dias Lessa é designer formado pela Esdi/Uerj, onde ensina e pesquisa desde o final dos anos 70. O design de comunicação é sua área de atuação projetual. Suas áreas de pesquisa são Design e epistemologia; Design e linguagens visuais; Design, significado e sentido. É bolsista PQ-2 do CNPq.
washington.lessa@gmail.com