09.

A identidade do Rio Grande Norte registada através do vernáculo gráfico local

The identity of Rio Grande Norte registered through the local graphic vernacular

Álvaro Sousa
DeCA - Universidade de Aveiro
alvarosousa@ua.pt

A identidade de um povo é a sua cultura, sendo a expressão visual da mesma uma das suas manifestações mais evidentes. Se, em muitos casos, essa identidade é manipulada de forma a ser percecionada pelos públicos a quem se destina como uma cultura isenta de mácula, levando à perda de grande parte do seu cariz popular, outros existem em que ainda é possível, pelos mais diversos motivos, manter esses traços identificativos quase intactos, sem prejuízo de serem atualizados, isto é: sem se cristalizarem no tempo.
Assim, o trabalho que se apresenta descreve e enquadra a investigação desenvolvida no âmbito de um projeto de pós-doc, sobre a recolha fotográfica e geolocalização de grafismos escritos vernaculares existentes no espaço público do estado do Rio Grande do Norte, Brasil. Trata-se da apresentação de um olhar externo sobre uma identidade e património visíveis no dia-a-dia, mas muitas vezes pouco valorizados pelo seu grau de efemeridade.
Partindo do enquadramento e clarificação dos conceitos, apresentam-se os critérios para seleção de imagens, assim como os parâmetros utilizados para classificar cada uma delas. A partir dessa classificação é possível não só organizar um banco de imagens aberto e ampliável, como também estabelecer uma base para a sua divulgação publica, de forma a aproveitar o espólio para valorizar o desenho da região.

Palavras-chave tipografia, vernáculo, identidade, património gráfico.

The identity of a people is their culture, the visual expression of which is one of their most evident manifestations. If, in many cases, this identity is manipulated in a way that is perceived by the public to whom it is intended as a culture that is clear of macula, leading to the loss of much of its popular character, others exist in which it is still possible, by the most diverse reasons, to keep these identifying traits almost intact, without prejudice to being updated, that is: without crystallizing in time.
Thus, the present work describes and fits the research carried out within a postdoc project on the photographic collection and geolocation of vernacular written graphisms existing in the public space of the state of Rio Grande do Norte, Brazil. It is the presentation of an external look about an identity and heritage visible on a day-to-day, but often little appreciated by its degree of ephemerality.
Starting from the framework and clarification of the concepts, the criteria for image selection are presented, as well as the parameters used to classify each one. From this classification, it is possible not only to organize an open and expandable image bank, but also to establish a basis for its public disclosure, so as to take advantage of the assets to value the local design.

Keywords *typography, vernacular, identity, graphic heritage.*

1. Introdução

O projeto que sustenta este trabalho, nasceu do fascínio pela paisagem gráfica da cultura centro e sul-americana, especialmente a brasileira, e ganhou corpo com a oportunidade dada pela associação entre o Laboratório Lexus da UFRN, que acolheu e integrou o investigador como aluno de Pós-doc, o seu diretor, que orientou todo o projeto, e a bolsa para licença sabática obtida junto da FCT. Assim, durante sete meses, procedeu-se a uma recolha e seleção de imagens com o objetivo de captar a essência do local, através da tipografia de rua existente no estado do Rio Grande do Norte.
A força do património gráfico brasileiro no espaço público é passível de ser visto em grande parte do território e tem expressões muito próprias, sendo que parte dele chegou a ser profusamente estudado por investigadores da área do design associados a universidades brasileiras, como são, entre outras, os casos da Universidade Federal do Ceará, da Universidade Federal de Pernambuco ou a Universidade de São Paulo. Alguns destes estudos ganharam visibilidade não só no Brasil mas também a nível internacional, como aqueles que tratam as histórias de cordel do nordeste ou o legado urbano de uma personagem da cidade do Rio de Janeiro apelidada de Profeta Gentileza[1].

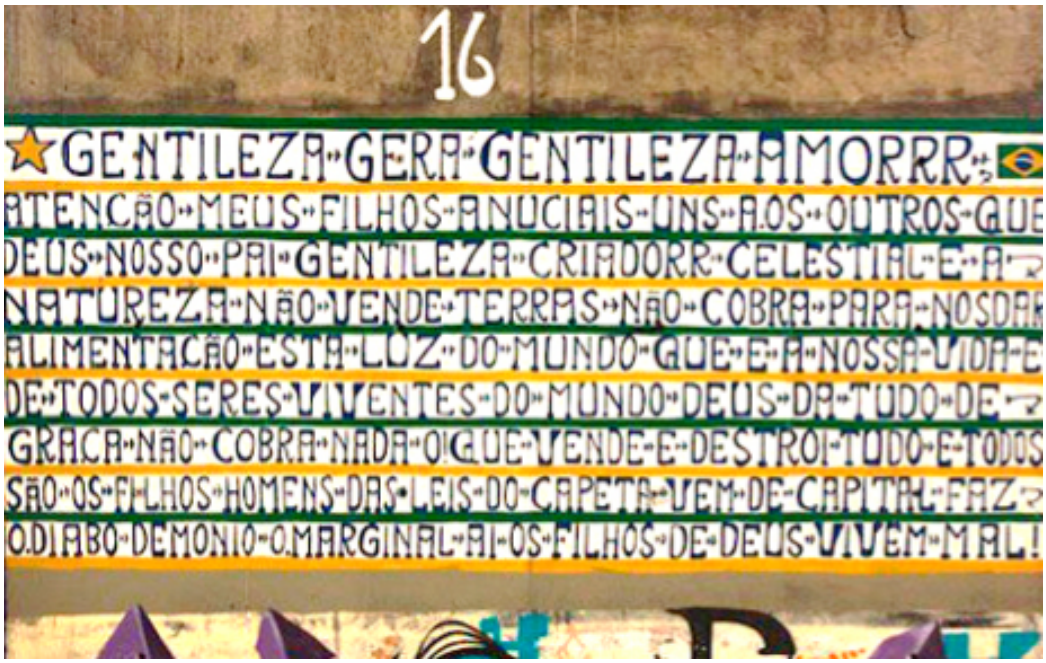

Imagem 1. Mural do Profeta Gentileza. Rio de Janeiro.

Segundo CAMARGO, olhar para uma cidade "à qual não pertencemos abre possibilidades de percepção e devaneio que difere da experiência diária nos lugares. A rotina altera a percepção cotidiana, tornando tudo quase transparente, com detalhes que viram imperceptíveis quando cobertos pela repetição do hábito" (Camargo, 2011, p.20). Apesar do território ser mais vasto que o de apenas uma cidade, alargando-se a um estado com grandes contrastes culturais e económicos, é percetível a continuidade na cultura gráfica da região – o que se pretende, aliás, demonstrar com este estudo.
Este trabalho de recolha e mapeamento pretende ser transversal, mas com enfoque na forma, abrangendo produções que vão desde as mais simples e ingénuas comunicações escritas até aos trabalhos mais elaborados desenvolvidos por letristas ou cartazistas, verdadeiros mestres numa arte que associa a intuição, o improviso e a prática artesanal à comunicação e ao design gráfico.

2. Clarificação de conceitos

Antes de entrar no enquadramento do projeto, é importante, atendendo às especificidades próprias deste trabalho, proceder a uma clarificação dos conceitos utilizados, já que em muitos casos o sentido que aqui assumem se distingue dos do senso comum.
Comecemos pelo conceito de *tipografia*. Na sua origem, quando associado às artes gráficas, o tipo remete para o bloco de metal fundido, "um cunho individual para cada letra" (Heitlinger, 2006, p.58), com gravação em relevo, que contém sinais de escrita para impressão, ou então para o desenho da fonte tipográfica capaz de ser reproduzida vezes sem conta mantendo a mesma forma. No entanto, no âmbito deste estudo, tomamos a conceção de Flusser como referência, quando afirma que a tipografia deve ser encarada "mais como uma nova maneira de escrever e pensar do que como técnica para produção de impressos ou método para disseminação de informações alfanuméricas" (Flusser, 2010, p.81). Assim, queremos que esta seja entendida de forma abrangente, relacionando-se mais com o desenho das letras do que com a sua reprodução; a tipografia tida como fim em si mesma, ou seja: as letras são desenhadas e compostas não por processos

[1] https://pt.wikipedia.org/wiki/Profeta_Gentileza

mecânicos ou digitais, mas sim individualmente e sem que a forma tenha de se reproduzir fielmente, isto porque, apesar de muitas vezes parecidas, são, na maioria das vezes, únicas e irrepetíveis, visto resultarem de um desenho, letra a letra, manual e não sistematizado. O mesmo acontece com o espaçamento entre carateres – tanto o *kerning* como o *traking* – e o *leading*, que é acertado de forma intuitiva e varia em conformidade com o espaço disponível.
A relação entre o termo e o conceito primitivo assume-se pelo desenho das letras, ainda que de forma individual, algo que não deixa de estar intimamente ligado ao conceito de tipografia, se assumirmos esta como escrita de carateres. Nesta sequência e para rematar o conceito, voltamos a uma afirmação de Flusser: "tipografia' é (...) escrever sinais gráficos" (Flusser, 2010, p.82), o que, por ser um pleonasmo se pode resumir a "escrever". É este conceito com que nos identificamos e que iremos ter em conta no desenvolvimento do trabalho.

Imagem 2. Campainha. Pequena pintura mural que mais que funcionar como reforço visual, serve para mostrar a vontade de comunicar graficamente. Natal, RN.

Existem ainda mais 3 conceitos a ter em conta: *Vernáculo*, *Identidade* e *Património*.
Começando por *vernáculo* e segundo o Dicionário Houaiss, o termo remete para a língua e costumes, e significa "próprio de um país, nação, região". No sentido figurado "diz-se da linguagem correta, sem estrangeirismos na pronúncia, vocabulário ou construções sintáticas; castiço". Se formos um pouco mais fundo, segundo o *ICMOS – International Council on Monuments and Sites* (organização não governamental global associada à UNESCO) – o vernáculo "é a expressão fundamental da cultura de uma comunidade, do seu relacionamento com o seu território e, ao mesmo tempo, a expressão da diversidade da cultura mundial".
No fundo, e adaptando à situação específica de que estamos a tratar, o termo representa o que há de culturalmente mais genuíno e sem distorção, alargando-se, neste caso, o conceito às construções visuais de identidade local.
Pelo termo *identidade* queremos significar o conjunto de características particulares, que apresentam alguém, uma entidade ou, como é o caso, uma comunidade. São também os traços característicos de um grupo, oriundos da interação dos elementos que o compõe e da sua forma de interagir entre eles e com outros grupos.
Por último, o conceito de *património*. O termo está, historicamente, ligado ao conceito de herança – herança paterna (do latim *patri*, pai + *monium*, recebido).
Ainda segundo o Dicionário Houaiss, define-se como bem, ou conjunto de bens, sejam de natureza material ou imaterial, de reconhecido interesse (cultural, histórico, ambiental, etc.) para determinada região, povo ou país. Apesar de muitas vezes menosprezado, a constante presença que o património gráfico popular tem nas paisagens, sejam estas urbanas ou não, consegue criar uma imagem identificativa e impossível de dissociar da região por quem a visita.

3. Desenvolvimento do projeto

Atendendo aos objetivos principais – a recolha e mapeamento de exemplares de tipografia existente no espaço público –, o projeto iniciou-se com um levantamento fotográfico da existência de sinais relevantes, desenhados manualmente e existentes em espaços públicos no estado brasileiro do Rio Grande do Norte. O período mais concentrado de recolha deu-se entre o final do mês de janeiro e o final de fevereiro, tendo sido tiradas mais de 1300 fotografias, todas elas geolocalizadas por GPS (*Global Positioning System*).
No entanto, o princípio da geolocalização, não existe apenas para identificar o lugar: serve principalmente para evidenciar as existências de forma a poder mapear e preservar, para memória futura, o património existente, seja ele efémero ou perene.

Este acervo fotográfico terá como característica o facto de não ser fechado numa janela temporal, no acesso ou mesmo no limite de autores, apesar da recolha inicial ter sido feita num intervalo de tempo bem definido e sempre pela mesma pessoa. Assim, será possível acrescentar fotos de situações e locais novos, independentemente de possuírem a localização exata ou apenas uma referenciação ao nome do local, bairro, cidade ou município onde foi captada a imagem, haverá capacidade de incluir imagens para além das recolhidas no âmbito deste projeto e também será capaz de albergar fotos de diferentes autores. O acervo será disponibilizado numa plataforma web que está a ser desenvolvida, estando o conjunto das fotografias e respetivo mapeamento, completamente disponibilizadas em breve, de forma a estarem acessíveis a todos os interessados.

Imagem 3, 4 e 5. Tipografia vernacular em diferentes situações e suportes.Areia Branca, RN.

4. Critérios para a recolha de imagens e posterior triagem para o estudo em curso

A recolha fotográfica foi feita recorrendo a diferentes equipamentos podendo, inclusive, verificar-se a existência de uma disparidade na qualidade das imagens. No fundo, isto acontece porque independentemente de se recorrer a uma máquina *reflex*, compacta ou mesmo a um telemóvel, o importante é representado, por forma a percecionarmos os desenhos obtidos e a sua localização.

Relativamente ao conteúdo das imagens, estas deveriam cumprir duas premissas para poderem ser incorporadas na base do acervo: uma, considerava os meios de produção empregues – tendo os carateres de ser de origem manual, artesanal ou de muito baixa tecnologia; a outra, respondia à necessidade de identificar e/ou comunicar algo, independentemente da mensagem em si. No entanto, independentemente de se enquadrarem ou não nestas premissas, a pichação, o *grafiti* ou outras intervenções com pretensões de natureza artística, foram excluídas, ora por serem demasiado informais, ora por terem, ou pretenderem ter, um elevado grau de complexidade associado a um baixo contributo para o desenho de características populares.

A escolha das imagens para o estudo foi feita à posteriori, e teve como mote encontrar um grupo significante de imagens que pudesse servir como base para a compreensão da identidade a partir da cultura visual. Assim, selecionaram-se 100 imagens cujo foco se situa na informação escrita. O seu conjunto pretende abranger, por um lado, a dimensão territorial e, por outro, cobrir os parâmetros que a seguir se explanarão.

5. Parâmetros usados para a classificação

A necessidade de ordenar e classificar todas as imagens recolhidas levou a que se criasse uma série de critérios, todos eles de caráter qualitativo, para poder enquadrar cada uma delas. Assim, criaram-se inicialmente 5 parâmetros relacionados com a *tipologia*, *características do desenho*, *perenidade*, *suporte* e *mensagem*. A estes, juntámos uma escala de classificação transversal a todos eles e independente dos resultados de cada um. Passaremos agora a explanar cada um desses parâmetros e as suas subdivisões.

No caso da Tipologia dividimos em 2 categorias básicas e capazes de serem percebidas de forma intuitiva. Estas baseiam-se nos tipos de forma que compõe o elemento a avaliar. Assim, na primeira situação referimo-nos a imagens em que o elemento exposto é composto apenas por texto enquanto que na segunda nos referimos a imagens em que, para além do texto, se fazem acompanhar de outros elementos gráficos.

O segundo parâmetro e constituído por divisões mais técnicas e relacionadas com questões do desenho propriamente dito. Assim, faz-se uma análise ao desenho da letra, distinguindo entre letra *serifada* e *não serifada*, podendo, como acontece em muitos casos, serem assinaladas tanto a existência de uma como de outra. Características complementares à serifa são a existência ou ausência de sombra, de contorno e o estilo que assume o desenho das letras, tendo-se optado, neste último caso, por 4 categorias diferentes, por parecerem suficientemente abrangentes para

enquadrar todas as situações com que nos deparamos. Estas foram as seguintes: *decorativa*, *regular*, *itálica* e *caligráfica*. Mais uma vez, e atendendo à variação tipográfica que cada elemento a classificar pode revelar, é possível que as opções selecionadas sejam mais do que uma. Aliás, essa é a principal razão para não considerarmos esta classificação como uma taxonomia, visto a quantidade e variedade de respostas possíveis a cada situação ultrapassar em muito o limite do que nos parecia razoável.
Numa outra categoria considerou-se o recurso a elementos tipográficos e a elementos não tipográficos, sendo que estes podem ser qualquer tipo de elementos que gráficos acrescentados, passando pela imagem ou desenho.
Ainda neste segundo parâmetro, para finalizar, incluímos a cor, dividindo-a em 3 categorias: o número de cores presentes no elemento, a cor, ou cores, dominante de fundo ou do suporte e as cores representadas para além do fundo.
O terceiro parâmetro introduzido relaciona-se com a perenidade dos elementos, dividindo-se em elementos de *longa duração*, isto é, que resistiam ao desgaste pelo menos por um período mínimo que pode variar entre seis meses e um ano, e os de *curta duração*, cuja durabilidade se prevê que seja inferior a seis meses.
O quarto parâmetro refere-se à posição espacial de suporte, sendo que, neste caso, apenas se opta por considerar o suporte como sendo *fixo* ou *amovível*. O tipo de suporte não entra neste parâmetro visto que as características físicas do mesmo são associadas à sua descrição inicial.
Para finalizar, o quinto e último parâmetro é associado ao tipo de mensagem que passa. Assim, relaciona-se o conteúdo da mensagem a um determinado cariz, podendo este ser de índole *comercial ou publicitário*, *informativo*, *identificativo*, *político*, *religioso*, sendo classificado como *indiferenciado* caso não caiba em nenhum destes. Mais uma vez, atendendo à flexibilidade da mensagem que passa, é possível que cada caso possa ser associado a mais do que tipo de mensagem.

No que diz respeito à escala de classificação, esta foi dividida em 5 níveis diferentes, estando cada um deles relacionado com as características da intervenção originária do resultado final. Nos critérios para a construção desta escala de níveis, entram fatores como a estética, o grau de elaboração do desenho, o grau de normalização e/ou planificação, o alcance e abrangência de públicos e a competência gráfica do artista/artesão. Assim, estes estão balizados da seguinte forma:

1. Neste nível é expectável encontrar um baixo grau de preocupações estéticas, o desenho imberbe ou inconsequente, um registo da comunicação reduzido à mensagem e um baixo índice de preocupações formais, reduzido grau de planificação ou normalização, ausência de pretensões, assim como um resultado totalmente amador. Revela ainda um baixo grau identitário, tendo sido, na maioria das situações, feita pelo próprio sem grandes preocupações em perceber como a mensagem vai ser recebida pelos outros.

2. Neste nível é suposto encontrar-se um trabalho em que os critérios estéticos são reduzidos e não tem grandes pretensões de visibilidade. O desenho é pouco elaborado e demonstra parcas preocupações ao nível formal. O grau de planificação é baixo, revelando amadorismo no desenho, apesar deste demonstrar algum cuidado. Muitos são desenhados pelo próprio, mas alguns são já resultado de encomendas feitas a artesãos letristas.

3. Neste terceiro nível a produção artesanal já demonstra alguns cuidados, sendo geralmente feita por letristas de técnica apurada, apesar de ainda se poderem encontrar pequenas falhas ao nível de conhecimento gráfico, nomeadamente tipográfico. O desenho resulta muitas vezes da adaptação às técnicas que o artesão domina. Já é percetível algum grau de planificação e pré-conceitos de normalização.

4. No nível 4 incluímos a produção artesanal realizada por letristas profissionais, com pretensões estéticas e conhecimentos de desenho de letras. Existem já tentativas de normalização e simulação de produção industrial/publicitária. O desenho é elaborado e muitas vezes vocacionado para a publicidade para marcas locais, pretendendo obter como resultado algo próximo da produção gráfica em grande escala. Muitas vezes utilizam ou copiam desenhos pré-estipulados. Estes trabalhos são executados por artesãos letristas profissionais.

5. No nível 5, apesar de a produção ser artesanal, não deixa de ser standard e profissional. Muitas vezes trabalham com a valorização de marcas de dimensão nacional, ou mesmo internacional, replicando a comunicação/desenho/tipografia dessas mesmas marcas. Nesta categoria entram poucas imagens pelo facto de os trabalhos se sujeitarem às regras e condicionantes de quem encomenda, não deixando espaço ao artesão para se exprimir.

As imagens selecionadas para este estudo incidem, essencialmente, nos níveis 1, 2 e 3 e, embora em menor número, no nível 4. Apesar de todos os níveis da classificação estarem relacionados com trabalhos artesanais, limitou-se a estes fundamentalmente por se procurar, ainda que em graus diferentes, uma expressão mais próxima do conceito de vernáculo e com um espaço menos condicionado do que as regras que as empresas de grande escala impõem.

6. Reflexão sobre o trabalho efetuado e desenvolvimentos futuros

O trabalho até agora desenvolvido, para além de evidenciar traços importantes de identidade, pelo imenso peso que é possível ver de imagens classificadas nos primeiros níveis da escala definida, assim como pelo que de comum tem entre elas, reforça a ideia de que a produção dos artesãos letristas possui características diferentes daquele que os designers desenvolvem, seja no método, seja na forma.

No entanto, com as novas tecnologias de impressão digital, muito do que até aqui era produzido por meios artesanais e com desenhos improvisados tem a sua existência ameaçada, colocando em risco a profissão de letrista. Segundo Finizola, "(...) cada vez mais, os letreiros populares pintados à mão disputam espaço com placas confecionadas em vinil adesivo recortado ou impressões digitais" (Finizola, 2010, p.13). Daí decorre a necessidade desta recolha e marcação por georreferenciação deste património, na maior parte das vezes efémero, de forma a preservar e divulgar parte da cultura visual existente, mas que tende, em muitos casos, a ser substituída por novos suportes de produção mais sofisticada e, ao mesmo tempo, nivelada pelo fenómeno da globalização, anulando parte substancial da identidade local.

No blog *nossotipo.wordpress.com*, Rafaela Tidres pergunta se a "Tipografia Vernacular nada mais é do que a "letrinha" com características de uma região ou povo, ou seja, sabe aquela faixa pintada à mão que o seu Zé pinta e pendura lá no Botequim informando que vai ter TV com jogo da Copa?", dando a entender que sim porque "afinal de contas, cada letra sai em um formato e ninguém consegue fazer igual". Se este conceito, para um designer, pode parecer quase uma heresia, não nos podemos esquecer que foi neste princípio que a tipografia de Gutenberg nasceu, tendo sidos usados 290 glifos diferentes, segundo Heitlinger (2006, p.61), para parecer que a forma de cada conjunto de letras se tornava semelhante mas irrepetível, como nos livros feitos pelos copistas, e para o texto da primeira bíblia impressa ficar justificado na perfeição. Assim, para reforçar e enquadrar o papel que a expressão gráfica vernacular encerra em si, Dones afirma que é importante "superar padrões elitistas ditados pelo gosto e por modelos prontos, e reconhecer a necessidade de preservar-se um conhecimento que corre o risco de cair no esquecimento" (Dones, 2008, p.10). Ainda para a mesma autora, estes artesãos "transitam e convivem com o design gráfico oficial, e devem, portanto, ser inseridos e reconhecidos na comunicação gráfica atual" (ibidem), não vá perder-se, de forma irremediável, todo este património que é reflexo da cultura popular sendo, por isso mesmo, parte da sua alma e identidade.

Futuramente, para além de manter aberto o banco de imagens, não só à consulta mas também à participação e colaboração de todos os interessados, numa plataforma onde se irá apresentar todo o trabalho desenvolvido, pretende-se também realizar, como forma de validar este estudo, uma fonte tipográfica capaz de expor esta identidade assim como desenhar e produzir um livro para dar a conhecer a vontade de perceber a identidade da região através deste seu património que tem tanto de material como de imaterial.

Referências

CAMARGO, M. (2011). *Os lugares e as coisas (ou notas sobre o esquecimento)*. URBE: cultura visual urbana e contemporaneidade. Porto Alegre.

DONES, V. L. (2008). *Tipografia vernacular: a revolução silenciosa das letras do cotidiano*. Anais do 6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. ALCAR – Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia. http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/TIPOGRAFIA%20VERNACULAR.pdf (consultado a 25 de junho de 2017)

FINIZOLA, F. (2010). *Tipografia Vernacular Urbana*. Blusher, São Paulo.

FLUSSER, V. (2010). *A escrita: há futuro para a escrita?*. Annablume, São Paulo.

HEITLINGER, P. (2006). *Tipografia - Origens, Formas e Uso das Letras*. Dinalivro, Lisboa.

HOUAISS, A. (2009). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão Monousuário 3.0 [CD-ROM].

TIDRES, R. (2010). *Tipografia Vernacular?* <https://nossotipo.wordpress.com/2010/06/18/>, consultado a 3 de julho de 2017

ICMOS (1999). *Carta sobre o património construído vernáculo – 1999*. <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/cartasobrepatrimoniovernaculo1999.pdf> consultado em 11 de julho de 2017