

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA

ADRIANA RAMOS SCHONS

A MENSAGEM ALÉM DAS PALAVRAS
**Uma análise formal do *hand lettering* na produção de sentidos no anúncio
publicitário**

PORTO ALEGRE
2015

ADRIANA RAMOS SCHONS

A MENSAGEM ALÉM DAS PALAVRAS

Uma análise formal do *hand lettering* na produção de sentidos no anúncio publicitário

Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção de título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Flávia Ataíde Pithan

PORTO ALEGRE
2015

CIP - Catalogação na Publicação

Ramos Schons, Adriana

A mensagem além das palavras: uma análise formal do hand lettering na produção de sentidos no anúncio publicitário. / Adriana Ramos Schons. -- 2015. 108 f.

Orientador: Flávia Athaíde Pithan.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação Social: Publicidade e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Hand Lettering. 2. Tipografia Expressiva. 3. Linguagem Visual. 4. Publicidade. I. Athaíde Pithan, Flávia, orient. II. Título.

ADRIANA RAMOS SCHONS

A MENSAGEM ALÉM DAS PALAVRAS

Uma análise formal do *hand lettering* na produção de sentidos no anúncio publicitário

Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção de título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Flávia Ataíde Pithan

Conceito: A

Data da Aprovação 27/11/2015

Banca examinadora:

Professora Doutora Flávia Ataíde Pithan
Orientadora

Professora Adriana Coelho Borges Kowarick
Avaliadora

Professora Ana Paula Berclaz
Avaliadora

*À minha mãe, Maria, que nunca economizou
esforços para me mostrar que a vida é bela,
independente do que aconteça.*

AGRADECIMENTOS

Existem algumas pessoas sem as quais a realização desta monografia não teria sido possível e às quais eu agradeço do fundo do coração por estarem ao meu lado não apenas neste processo, mas em outros momentos que contribuíram para que eu chegasse até aqui.

Minha mãe, linda. Tu és o meu exemplo de garra, luta e amor. Te devo tudo o que sou e o que não sou. Sou eternamente grata pelo teu empenho em me formar uma pessoa digna, honesta, estudiosa, justa e batalhadora. É me inspirando em ti que trilho o meu caminho todos os dias e me esforço para ser, um dia, a mulher forte e vencedora que tu és. A parte bela deste trabalho vem de ti. Te amo ao infinito e além.

Minha avó Tetê, querida. Sempre me oferecendo carinho e zelo. Te agradeço por me cuidar desde sempre e pela companhia que rendeu muitos ensinamentos. Grande parte das sabedorias da vida me foram ensinadas por ti. Meu gosto por produzir à mão vem de ti. Obrigada pelo aconchego. Te amo muito.

Meu tio Júlio, amado. De ti vem a minha vontade de criar coisas belas, da forma mais perfeita possível. Contigo aprendi a pensar antes de fazer, tanto em relação às atitudes e sentimentos como em relação à criação e produção das coisas materiais. O detalhamento que busco em meus trabalhos vem do que aprendi te observando trabalhar. Obrigada por ser esse exemplo de bondade em minha vida. Te amo muito

Meu amor, André. Obrigada por estar ao meu lado e entender o quanto esse processo foi importante para o meu crescimento acadêmico, por divagar comigo sobre o tema desta monografia e mostrar caminhos que eu poderia não ter visto sozinha. Mas, sobretudo, obrigada por me ensinar e me mostrar, a cada dia, uma forma diferente de ver a vida.

Às minhas amigas e amigos, agradeço pela companhia de vida e aos convites para dar uma relaxada longe dos livros. Especialmente, à Mari, à Tephá, à Nathi, à Bruby, ao Caio, ao Cleber e ao Gabriel, agradeço pela atenção em responder às minhas dúvidas, em apontar as falhas e me provocar a melhorar a escrita com críticas construtivas.

Agradeço à minha orientadora, Flávia, por ter me guiado nessa caminhada, à Prof^ª Ana Maria pelos conselhos sobre normas e estruturação, à Prof^ª Nísia por esclarecer dúvidas de projeto e me incentivar a confiar no que eu queria escrever, à Camila da UFAM por compartilhar comigo os anseios e as referências de um tema de TCC em comum, às amigas e Professoras Lorena e Vanessa pelas conversas, pelas dicas e, acima de tudo, pelos conselhos carinhosos que me ofereceram e ao Thiago Reginato pela simpatia e disponibilidade.

“- Quando eu uso uma palavra - disse Humpty Dumpty num tom escarinho - ela significa exatamente aquilo que eu quero que signifique. Nem mais nem menos.

- A questão - ponderou Alice - é saber se o senhor pode fazer as palavras dizerem coisas diferentes.”

Lewis Carroll, Alice no País das Maravilhas

RESUMO

O *hand lettering* é utilizado na publicidade como forte estratégia de comunicação visual. Esta monografia, parte do pressuposto de que o mesmo produz sentidos e não apenas reforça, mas se torna a mensagem publicitária através da articulação dos elementos que constituem sua estrutura formal. Desse modo, entende-se o *hand lettering* como uma forma simbólica, que, ao se constituir como um campo pré-interpretado, exige uma reinterpretação. Portanto, utiliza-se a Hermenêutica de Profundidade, metodologia de análise proposta por John Thompson, para viabilizar a compreensão de **como a estrutura compositiva do *hand lettering* produz sentidos do anúncio publicitário?** A busca por esta compreensão se dá através da análise sócio-histórica, da análise formal e da interpretação/reinterpretação de dois *hand letterings*: um criado para a novela Alto Astral e outro para a série O Caçador, ambos da Rede Globo. Em função disso, identifica-se as relações entre *hand lettering*, caligrafia e tipografia, apresenta-se um panorama histórico da escrita e identifica-se as relações que se estabelecem na interação entre imagem e texto e entre os elementos da linguagem visual.

Palavras-chave: *hand lettering*, tipografia expressiva, linguagem visual, publicidade.

ABSTRACT

Hand lettering is used in advertising as a strong strategy of visual communication. This monography is based on the idea that *hand lettering* not only creates meaning through the articulation of the elements which are part of its formal structure, but is, itself, the message of advertising. Thus, in this monography hand lettering is understood as a symbolic form, that is already interpreted and demands a creative reinterpretation. Therefore, The Deep Hermeneutics, analysis methodology proposed by John Thompson, enables the understanding on how compositional *hand lettering* structure produces senses in advertisement? The search for this understanding happens through the social-historical analysis, formal analysis and interpretation/reinterpretation of two hand letterings: one created for Alto Astral soap opera and another for O Caçador TV show, both from Rede Globo. Therefore, the relationship between hand lettering, calligraphy and typography is identified. A historical panorama of typography is also presented, and, finally, the relationships established by the interaction between image and text, and between visual language elements is recognized.

Key words: hand lettering, advertising, expressive typography, visual language.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Hand letterings da autora.	15
Imagem 2 - Estrutura da Linguagem.....	24
Imagem 3 - Anatomia tipográfica.	26
Imagem 4 - Letras góticas.	27
Imagem 5 - Letras manuais.	28
Imagem 6 - Letras manuscritas.	29
Imagem 7 – Hand letterings por Dana Tanamachi, Gemma O'Brien e Mary Kate McDevitt	30
Imagem 8 - Hand lettering e esboço por Marian Bantjes.	31
Imagem 9 - Caligrafia por Jordan Jelev e Luca Barcelona.	33
Imagem 10 - Impressão de tipos em madeira.....	34
Imagem 11 - Letras gregas e romanas.	38
Imagem 12 - Iluminuras bíblicas da idade média.....	39
Imagem 13 - A bíblia de Gutenberg.	41
Imagem 14 - Tipografia Rococó.....	42
Imagem 15 - Cartazes de propaganda do século XVII.....	43
Imagem 16 - Logotipo da Kelmscott Press.....	45
Imagem 17 - Tipografia Art Nouveau.....	46
Imagem 18 - A tipografia na cena Punk.	50
Imagem 19 - Esboço e finalização digital de hand lettering por Mary Kate McDevitt.....	52
Imagem 20 - Leis da Gestalt	61
Imagem 21 - Anúncio criado para novela Alto Astral.....	65
Imagem 22 - Anúncio criado para série O Caçador.....	65

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Grupos de produção de sentidos.....	89
Quadro 2 - Esquema de observação pré-criação de hand letterings	90

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 A HERMENÊUTICA DE PROFUNDIDADE	19
3 DEFININDO HAND LETTERING.....	24
3.1 Conhecendo as letras: termos essenciais	25
3.2 Hand lettering: conceitos e aproximações teóricas.....	29
4 ESCRITA, TIPOGRAFIA E PUBLICIDADE: UM PANORAMA HISTÓRICO	37
4.1 O desenvolvimento das letras: das suas origens ao alfabeto romano.	37
4.2 O nascimento da imprensa e da tipografia	39
4.3 Produção e comunicação em massa: uma nova era para a tipografia	42
4.4 A tipografia na era digital e o hand lettering no contexto atual.....	50
5 O HAND LETTERING COMO IMAGEM PUBLICITÁRIA: FATORES E ELEMENTOS ESSENCIAIS PARA SUA INTERPRETAÇÃO.....	54
5.1 Os elementos da linguagem publicitária	54
5.2 A relação entre imagem e texto.....	55
5.3 Entendendo a estrutura formal.....	59
5.4 Elementos básicos da linguagem visual e técnicas visuais.....	62
6 O PAPEL DO HAND LETTERING NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NOS ANÚNCIOS DA NOVELA ALTO ASTRAL E DA SÉRIE O CAÇADOR	64
6.1 Estabelecendo conexões sócio-históricas	64
6.2 Desvendando a estrutura formal	73
6.3 Uma interpretação criativa de sentidos.....	82
6.4 Grupos de produção de sentidos	88
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS.....	96
APÊNDICES	101
ANEXOS	103

1 INTRODUÇÃO

Estudar a escrita é, de certa forma, estudar a história das civilizações. Antes dos primeiros pictogramas e ideogramas que foram desenvolvidos para dar forma ao pensamento não havia nenhum registro da história, o conhecimento ficava sujeito aos limites do que a memória humana podia gravar. Por isso, a existência da escrita é entendida por Mandel (1998) como “testemunho silencioso de nossa história” (p.17). Com a invenção do alfabeto fenício e suas adaptações pelos gregos e pelos romanos, as formas e as técnicas da escrita foram se transformando conforme foram se desenvolvendo novas tecnologias. Conforme Clair e Busic-Snyder (2009), “As letras que utilizamos de forma comum no mundo ocidental desenvolveram-se desde o Império Romano [...], entrando na Idade Média e indo até a Renascença[...]” e formaram “[...] uma ponte para as formas de letras que conhecemos hoje” (p. 31).

Já no século XIX, o mundo conheceu uma nova era, onde verbal e visual começaram a fazer parte da mesma lógica. A escrita, que era essencialmente caligráfica, com a invenção dos tipos móveis e o surgimento da tipografia no período da Renascença, passou a ser mecanizada, possibilitando a impressão de diversas publicações em grande escala - incluindo livros, jornais, panfletos e cartazes comerciais. Com a Revolução Industrial, a necessidade de movimentar o mercado e transformar os novos produtos em bens de consumo deu origem à publicidade. Segundo Clair e Busic-Snyder (2009), “[...] durante este período, a tipografia transicionou desde caracteres de textos claros, práticos e legíveis até as faces de tipos altamente ornamentadas que apareceram nos primeiros anúncios de propaganda [...]” (p. 69). As letras que eram feitas para serem lidas, agora eram feitas para serem vistas, e o desenho de letras começava a ser explorado em suas possibilidades estéticas.

Algo completamente diferente e infinitamente mais interessante vinha acontecendo durante esse período, a saber, a invenção da publicidade e, com ela, dos tipos em *display* - uma fantástica variedade de novas letras destinadas a impressionar e entreter o telespectador (MIDDENDORP, 2010, p. 4, tradução livre da autora).

As letras passaram a comunicar muito mais do que o sentido das palavras às quais davam forma, sendo também utilizadas como estratégia para reforçar a mensagem desejada e despertar a atenção do público através do seu impacto visual e também do seu potencial expressivo e emocional. Assim, as composições de letras em formato *display* tomaram conta das fachadas, dos cartazes, dos logotipos e dos impressos publicitários em geral.

Desde então, a tipografia se estabeleceu como uma forte estratégia de comunicação visual e a sua aparência acompanha os estilos artísticos, os movimentos e as tendências

de cada época. Das letras utilizadas nos primeiros cartazes publicitários - inspirados pelo *Art Nouveau*, pela Era Vitoriana e pelo *Arts and Crafts* - ao período pós guerras, a tipografia experimentou idas e vindas entre expressividade e funcionalidade. A partir dos anos 1980, com a invenção do computador pessoal, os tipos que eram desenvolvidos apenas por especialistas em tipografia passaram a ser feitos também por qualquer designer em seu computador. Não existiam mais regras para a tipografia. De acordo com Sinclair (2013), em um cenário onde tudo era possível, o desenho de tipos passou por uma explosão de *design* criativo, que provocou a saturação das estéticas caracteristicamente digitais na transição para o século XXI.

Na pós-modernidade, em termos de estilos tipográficos, não há uma tendência dominante. De acordo com Middendorp (2013), a cultura visual atual é totalmente eclética, pois se inspira em referências do passado e do presente para criar imagens que combinam processos de criação e questionam a própria cultura visual e os pensamentos vigentes em nossa sociedade. É no questionamento das estéticas digitais que a atualidade vive uma ressurgência dos processos manuais, característicos do movimento *Do It Yourself (Faça Você Mesmo)*. Acompanhando essa estética, que valoriza as imperfeições dos traços manuais, pode-se perceber que o *design* de tipos evidencia uma manifestação ascendente de estilos de letras feitas à mão, através da caligrafia e do *hand lettering*, e, conseqüentemente, a publicidade também se apropria dessa estética para transmitir suas mensagens.

Nos anúncios publicitários que utilizam o *hand lettering*, o sentido da frase é reforçado por elementos como forma, cor, textura, entre outros aspectos presentes nas letras e na composição de *hand lettering* como um todo.

Essa impressionante proliferação de letras-imagens prova que a palavra não é o único contexto, o único resultado, a única transcendência da letra. As letras servem para compor palavras? Sem dúvida. Mas também para algo mais. [...] é um objeto que a função e a posição técnica não esgotam: é uma cadeia significante, um sintagma exterior ao sentido[...] (BARTHES 1990, p. 94).

O letrista e *designer* de tipos Ken Barber (*apud* VAN GAALEN, 2010), acrescenta que “letras desenhadas à mão não apenas transmitem o conteúdo de uma mensagem particular, como também têm o potencial de se tornar o próprio conteúdo” (p. 83, tradução livre da autora). De acordo com Gregory (2012), o potencial expressivo está no centro do trabalho com *hand lettering*. Para a autora, a criação de palavras e frases que adicionam significado às letras, com um objetivo muito maior que apenas torná-las esteticamente atrativas, se torna uma das ferramentas de comunicação visual mais valiosas.

Entendendo o valor comunicativo do *hand lettering*, o interesse inicial em pesquisar

este assunto se deu a partir das práticas de *hand lettering* realizadas pela autora desta monografia (Imagem 1). Além do encantamento pelo estilo de composição visual, julga-se relevante buscar uma compreensão maior sobre como criar configurações mais atraentes e bem sucedidas ao reforçar a mensagem desejada.

Imagem 1 - Hand letterings da autora.



Fonte: da autora.

Nota-se, nas pesquisas de referências para a criação de *hand letterings*, que a maioria apresenta ‘fórmulas’ estéticas, como a utilização de formas de faixas e ornamentos genéricos, para garantir o apelo visual, sem aparentar uma preocupação maior sobre as escolhas estratégicas dos elementos inscritos na composição. Desse modo, entender como se dá a produção de sentidos através da estrutura compositiva do *hand lettering* é essencial para a composição de mensagens visuais mais efetivas, pois as decisões feitas no processo determinam os sentidos transmitidos pela manifestação visual.

Há linhas gerais para a criação de composições. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam eles artistas ou não, e que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras. O conhecimento de todos esses fatores pode levar a uma melhor compreensão das mensagens visuais (DONDIS, 2007, P. 18).

Assim, os resultados da busca desse entendimento podem auxiliar profissionais da área de publicidade, assim como *designers*, artistas e, principalmente, letristas, a fazerem escolhas mais eficazes no desenvolvimento de *hand letterings*, tanto para anúncios publicitários como para outras utilidades dos mesmos. Além do mais, o conhecimento sobre o assunto proporciona o embasamento para que os profissionais que necessitam apresentar e defender suas escolhas criativas possuam argumentos melhor fundamentados e consigam, assim, demonstrar e convencer os que estiverem na posição de aprovar os *hand letterings* criados.

Finalmente, embora exista uma quantidade significativa de bibliografias em relação à

história da escrita, à caligrafia e à tipografia, os conhecimentos produzidos em relação ao *hand lettering*, ainda se encontram em termos muito técnicos. Desse modo, a pesquisa pretende contribuir para a teorização do conhecimento relacionado ao tema, provocando e inspirando outros autores a realizarem mais estudos sobre o assunto.

Nessa perspectiva, o ponto de partida desta monografia apoia-se no fato de que a publicidade utiliza o *hand lettering* como estratégia visual para chamar a atenção e transmitir a mensagem desejada. A partir do pressuposto de que o *hand lettering* cria a mensagem através de sua estrutura compositiva, originou-se a questão norteadora desta monografia: **de que modo a estrutura compositiva do *hand lettering* produz sentidos no anúncio publicitário?**

Uma vez que a publicidade utiliza o *hand lettering* para produzir sentidos, ela espera uma resposta: a compreensão e a interpretação do universo de significados ao qual ele conduz. Dessa forma, este trabalho estuda o *hand lettering* como uma forma simbólica. Esta compreensão é essencial para que se possa analisar como a mensagem é reforçada através dos elementos compositivos do *hand lettering* e da relação existente entre eles, utilizando-se a Hermenêutica de Profundidade (HP) como metodologia de análise. A HP desvelou o caminho teórico a ser percorrido até se chegar no momento de análise, direcionando os assuntos abordados nos capítulos 3, 4 e 5, além de guiar toda a análise dos objetos de estudo, apoiada por metodologias auxiliares que serão apresentadas no capítulo a seguir.

O termo ‘formas simbólicas’ é utilizado por Thompson (1995) para se referir aos objetos que a hermenêutica se propõe a estudar. Ao entender que *hand lettering* contribui para a construção de sentidos no anúncio publicitário, atenta-se ao fato de que para a hermenêutica “o objeto analisado [pelas ciências sociais]¹ é uma construção simbólica de significados e que esta construção necessita ser interpretada” (p. 357). Com base nos fundamentos da hermenêutica, Thompson (1995) entende que, se as formas simbólicas são um campo pré-interpretado, deve-se considerar dois aspectos básicos em sua análise: o contexto no qual elas são produzidas, ou seja, a hermenêutica da vida cotidiana, e sua construção, isto é, sua estrutura compositiva. A partir da compreensão da importância desses dois aspectos, Thompson (1995) apresenta um referencial metodológico baseado na Hermenêutica de Profundidade, a qual o autor divide em três fases principais: a análise sócio-histórica, a análise formal ou discursiva e a interpretação/reinterpretação.

Portanto, o questionamento que guia esta monografia busca ser respondido a partir da

¹ Esclarecimento da autora.

análise sócio-histórica, da análise formal e da interpretação/reinterpretação dos *hand letterings* presentes em dois anúncios publicitários, nos quais a composição de *hand lettering* atua como protagonista. O primeiro trata-se de um anúncio feito para a divulgação da novela Alto Astral e o segundo refere-se a um anúncio desenvolvido para a série O Caçador, da Rede Globo. Ambos os *hand letterings* foram criados pelo designer e letrista Thiago Reginato, fator importante para a análise sócio-histórica e contextualização dos mesmos. A escolha de dois trabalhos desse letrista como objeto de estudo se deu em função de três aspectos: primeiramente, buscou-se encontrar, entre as diversas aplicações possíveis da tipografia expressiva, peças publicitárias nas quais o *hand lettering* estivesse não apenas presente, mas atuasse como protagonista; em segundo lugar, procurou-se selecionar *hand letterings* que, a partir de primeiras observações, demonstrassem em sua estrutura compositiva uma preocupação para além da estética, isto é, que buscassem uma sintonia estratégica com a mensagem verbal; em terceiro lugar, a busca centrou-se em encontrar as características anteriores em trabalhos de letristas brasileiros renomados. Assim, encontrou-se no portfólio de Thiago Reginato, um dos maiores profissionais da área, trabalhos que cumprem os requisitos necessários e não se esgotam neles, mas vão além, como se demonstrará na análise realizada.

Ainda, é necessário lembrar que, embora essas peças gráficas possuam outros elementos, interessam a esta pesquisa apenas os aspectos relativos às construções simbólicas dos *hand letterings* criados, ou seja, não se desconsidera a contribuição de outros elementos como fotografia ou assinatura, que possam auxiliar na criação da mensagem publicitária, mas busca-se compreender apenas o papel do *hand lettering* dentro do anúncio. Além disso, é importante salientar que os resultados desta análise referem-se às contribuições dos *hand letterings* nessas peças especificamente, sem que se tenha a pretensão de afirmar que os mesmos se apliquem a todos os *hand letterings* desenvolvidos para campanhas publicitárias, justamente porque cada um se encontra em contextos e situações específicas e atua para propósitos diferentes. Entretanto, essa conscientização não impede que os resultados possam servir de referência para outros estudos acadêmicos ou mercadológicos, ou para auxiliar e direcionar as escolhas estratégicas no desenvolvimento de outros *hand letterings* para campanhas publicitárias, mesmo porque estes são alguns dos fatores principais que justificam esta pesquisa. Também é importante esclarecer que, embora esta pesquisa tenha como objetos de estudo dois *hand letterings* do mesmo artista, não é o objetivo realizar uma análise comparativa ou traçar um perfil do mesmo, mas obter conclusões complementares a partir de cada análise, a fim de encontrar respostas possíveis para os questionamentos.

Portanto, esta pesquisa busca alcançar o seguinte objetivo geral: **compreender como os hand letterings criados para a divulgação da novela Alto Astral e da série o Caçador constroem sentidos através dos elementos inscritos em sua configuração visual.**

E tem como objetivos específicos:

Identificar e definir os termos relacionados aos elementos tipográficos que são fundamentais para o estudo do *hand lettering*.

Conceituar o termo *hand lettering* e estabelecer sua relação com os conceitos de caligrafia e a tipografia.

Traçar um breve panorama histórico em que se fundamenta a prática do *hand lettering* e enfatizar os momentos que estabelecem elos diretos com os objetos de estudo.

Identificar e descrever os elementos básicos da linguagem visual e as técnicas visuais de comunicação e reconhecer as relações que se estabelecem entre os mesmos nos objetos de estudo.

Identificar e descrever os tipos de relações que se estabelecem na interação entre imagem e texto e reconhecer quais se fazem presentes nos objetos de estudo.

Interpretar os sentidos criados a partir das relações presentes na configuração visual dos objetos de estudo.

Os objetivos definidos para esta pesquisa são desenvolvidos ao longo dos capítulos descritos a seguir. No capítulo “A Hermenêutica”, desenvolve-se a teorização da metodologia de análise escolhida e o esclarecimento de como outras metodologias auxiliares contribuíram para a realização desta pesquisa. No capítulo 3, realiza-se uma apresentação teórica do termo *hand lettering* e sua relação com a caligrafia e a tipografia assim como apresenta-se os termos básicos que auxiliam nessa compreensão. O capítulo 4 apresenta o panorama histórico do *hand lettering* e proporciona as bases para a contextualização dos *hand letterings* analisados. O capítulo 5 propõe o entendimento do *hand lettering* como uma imagem. A partir disso, identifica-se apresenta-se as relações que se estabelecem entre imagem e texto para então identificar e descrever os elementos essenciais para sua interpretação formal: as leis da Gestalt, os elementos básicos da sintaxe visual e as técnicas de comunicação visual. Por último, o capítulo 6 trata do momento hermenêutico de análise, onde as primeiras conclusões são obtidas são apresentadas e, por fim, o capítulo 7 apresenta as considerações finais sobre as conclusões obtidas através desta pesquisa. A partir de então, parte-se para a busca pela compreensão de como a estrutura compositiva do *hand lettering* produz sentidos no anúncio publicitário.

2 A HERMENÊUTICA DE PROFUNDIDADE

Inicia-se a teorização sobre a Hermenêutica de Profundidade elucidando o conceito de Thompson (1995) para as formas simbólicas. Na definição do autor, “As formas simbólicas são construções significativas que exigem uma interpretação [...]” e que, “[...] por serem construções significativas, podem ser compreendidas” (p. 357). Por isso, o estudo das formas simbólicas se estabelece como um problema de compreensão e interpretação. De acordo com Danto (2005), que aborda as questões de interpretação nas artes, “A obra é o objeto mais o significado, e a interpretação explica como objeto traz em si o significado que o observador [...] percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto se apresenta” (p.19).

Apresentados o conceito de formas simbólicas, parte-se para a elucidação do potencial reflexivo metodológico da Hermenêutica de Profundidade, metodologia proposta por Paul Ricoeur a partir dos estudos filosóficos de Heidegger e Gadamer (THOMPSON, 1995). Segundo o autor, Ricoeur propõe, na pesquisa social, explanação e interpretação devem ser vistas como complementos. É baseado nesta ideia que Thompson desenvolve um referencial metodológico para o estudo das formas simbólicas.

Thompson (1995) entende que a análise das formas simbólicas deve considerar dois aspectos básicos: o contexto no qual elas são produzidas, ou seja, a hermenêutica da vida cotidiana, e sua construção, isto é, sua estrutura compositiva. O que o autor denomina como hermenêutica da vida cotidiana, ou interpretação da *doxa*, se baseia na “[...] elucidação das maneiras como as formas simbólicas são interpretadas e compreendidas pelas pessoas que as produzem e as recebem no decurso de suas vidas cotidianas” (THOMPSON, 1995, p. 363). Em relação ao segundo aspecto a ser considerado, Thompson (1995) afirma que a interpretação da *doxa* não se limita somente ao contexto. As construções significativas das formas simbólicas também são interpretadas e compreendidas pelos sujeitos que as produzem e recebem. Dessa forma, o autor salienta que ao identificar e interpretar a estrutura compositiva do objeto, deve-se ter em mente que ele é estruturado de um modo definido e se insere em determinadas condições sociais e históricas, constituindo-se como um objeto pré-interpretado.

A partir da compreensão da importância desses dois aspectos, Thompson (1995) apresenta um referencial metodológico baseado na Hermenêutica de Profundidade, o qual o autor divide em três fases principais: a análise sócio-histórica, a análise formal ou discursiva e a interpretação/reinterpretação. Segundo o autor, essas três etapas de análise necessitam do auxílio de outras metodologias de pesquisa e análise, a serem escolhidas pelo pesquisador de

acordo com os objetivos da pesquisa.

A primeira fase da Hermenêutica de Profundidade, a análise sócio-histórica, baseia-se na ideia de que “As formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas em condições sociais e históricas específicas” (THOMPSON, 1995, p. 366). Deste modo, o objetivo desta fase é compreender as condições sociais e o contexto histórico nos quais se estabelece o objeto analisado. No que se refere ao objeto de pesquisa desta monografia, esta fase tem como objetivo identificar e descrever as condições sociais e o contexto histórico dos *hand letterings* analisados.

Portanto, nessa etapa, busca-se contextualizar a prática do hand lettering na história da escrita, da tipografia e da publicidade até o momento atual, apontando os elos que ligam os *hand letterings* criados a momentos históricos específicos. Além disso, pretende-se identificar o papel do anunciante e do letrista no processo de criação dos *hand letterings* e os meios técnicos de construção aplicados ao trabalho. Para tanto, foi realizada pesquisa bibliográfica e aplicação de questionário com o criador dos *hand letterings*.

A segunda fase da Hermenêutica de Profundidade é a análise formal ou discursiva, que se baseia na ideia de que os objetos de estudo no campo social “[...] são construções simbólicas complexas que apresentam uma estrutura articulada” (THOMPSON, 1955, p. 369). Essa estrutura, além de ser contextualizada histórico-socialmente, tem como objetivo principal transmitir algo. Nessa perspectiva, a análise formal ou discursiva deve ser usada para identificar e compreender as características estruturais, os padrões e as relações que constituem as formas simbólicas estudadas (THOMPSON, 1995). Busca-se nessa fase identificar e descrever os elementos presentes na estrutura compositiva dos *hand letterings* analisados e reconhecer as relações que se estabelecem entre eles.

Logo, utilizou-se a metodologia de Leitura Visual da Forma, proposta por Gomes Filho (2004), cuja análise foi apoiada no referencial teórico apresentado nos capítulos de embasamento teórico. Essa metodologia propõe duas etapas para análise estrutural do objeto. A primeira se refere à Leitura Visual do Objeto, que se divide entre a análise das Leis da Gestalt e a análise das Categorias Conceituais. A segunda é a Análise da Estrutura Perceptiva do Objeto e Interpretação Conclusiva. Salienta-se que esta última desempenha melhor sua função na terceira fase da Hermenêutica de Profundidade, portanto será retomada mais adiante.

Assim, a Leitura Visual do Objeto estabelece dois momentos de análise. O primeiro refere-se à Leitura Visual do Objeto pelas Leis da Gestalt e consiste em reconhecer a presença dessas leis no objeto ao examiná-lo e segregá-lo em suas unidades principais,

decompor estas unidades em suas unidades compositivas, identificar, analisar e interpretar as Leis da Gestalt em cada unidade e descrevê-las a partir de elementos básicos que as compõem. Por fim, concluir a leitura visual atribuindo ao todo um índice de qualidade para a sua pregnância formal (baixo, médio, alto ou de 1 a 10). O segundo momento de análise refere-se à Leitura Visual do Objeto pelas Categorias Conceituais e consiste em identificar as técnicas visuais e as relações que se estabelecem entre os elementos inscritos na composição como um todo. De acordo com Gomes Filho (2004), deve-se procurar na leitura dos objetos os “[...] conceitos que mais se aproximem ou coincidam com as diversas definições” (p.104) apresentadas nos capítulos de referencial teórico.

A última fase da Hermenêutica de Profundidade é o que Thompson (1995) chama de interpretação/reinterpretação. E é porque a construção significativa das formas simbólicas só existe dentro de um contexto sócio-histórico pré-interpretado que Thompson (1995) aplica não só a palavra interpretação como também o termo reinterpretar para denominar esta parte da análise. Nessa fase, os resultados da análises sócio-histórica e da análise formal ou discursiva são relacionados e interpretados através de uma construção criativa de sentidos. Nas palavras do autor: “[...] uma explicação interpretativa do que está representado” (THOMPSON, 1995, p. 375).

Portanto, nesta pesquisa, busca-se, através dessa fase de análise, interpretar os resultados das fases anteriores em busca de uma compreensão de como o hand hand lettering produz sentidos no anúncio publicitário, tanto no anúncio da novela Alto Astral como no anúncio da série O Caçador. Conforme informado anteriormente, para atingir este objetivo aplicou-se a metodologia proposta na segunda etapa da Leitura Visual da Forma, proposta por Gomes Filho (2004): a Análise da Estrutura Perceptiva do Objeto e Interpretação Conclusiva. Esta etapa sugere uma leitura mais completa a partir da identificação dos elementos, das técnicas visuais e das relações entre imagem e texto, além de proporcionar uma interpretação conclusiva da construção significativa do objeto. Portanto, segundo Gomes Filho (2004), essa análise consiste em descrever e articular intelectualmente as técnicas inscritas no objeto e emitir “um juízo crítico acerca da organização visual e dar sua interpretação formal do objeto” (p. 105).

Apresentadas as três fases da Hermenêutica de Profundidade, mescladas com as propostas de Gomes Filho (2004), é necessário fazer uma ressalva: a de que a interpretação das formas simbólicas é um processo que implica certos conflitos, mas que não se esgota em função deles. De acordo com Thompson (1995), esse processo “[...] arriscado, cheio de conflito e aberto à discussão” (p. 376) apresenta divergências em dois aspectos principais: em

primeiro lugar, ao ser realizado por analistas diferentes e que, conseqüentemente, escolhem metodologias também diferentes para apoiar a análise hermenêutica, as análises de um mesmo objeto acabam produzindo resultados distintos; em segundo lugar, a interpretação do objeto mediada pelo pesquisador que adota a Hermenêutica de Profundidade e outras metodologias de apoio de sua preferência também é uma interpretação que não necessariamente chega à mesma conclusão da interpretação feita pelos sujeitos que constituem o mundo sócio- histórico do objeto.

Em relação a esse conflito, entende-se que a afirmação de Manguel (2001), sobre o conflito de interpretação presente nas artes, é aplicável também ao objeto analisado neste trabalho:

A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos. Quando tentamos ler uma pintura, ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em um vasto abismo que é uma terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas. (MANGUEL, 2001, p. 29)

Existem muitas perspectivas, experiências e percepções envolvidas entre a criação e a percepção de um objeto. Essas divergências nunca conduzirão a uma verdade interpretativa final, mas sim a uma vastidão de interpretação possíveis, que se complementam ou se opõe produzindo pensamentos mais interessantes do que conclusões exatas, se estas fossem possíveis nas ciências sociais. Para Schuh (2006), “A cultura, o grau de compreensão e até mesmo o gosto são variáveis cambiantes, difíceis de medir com precisão, permitindo apenas aproximações; e são essas aproximações sobre dados oscilantes que interessam, não uma verdade final” (p. 20). Para a autora, embora exista uma infinidade de interpretações possíveis das formas simbólicas, essa interpretação e reinterpretação não limita que o processo de análise seja realizado e que se chegue a certas conclusões (SCHUH, 2006). É preciso ter em mente que os resultados não são, portanto, fins consumados, mas devem ser vistos como os mais apropriadas a partir das relações existentes entre os dados e as teorias cujo estudo foi baseado.

Desse modo, concorda-se com Cauquelin (2005) quando a autora discorre sobre a interpretação nunca ser consumada, afirmando que a função da hermenêutica é de reconstruir o sentido das formas simbólicas. Para a autora, a hermenêutica vai “[...] além dos simple fato da obra como presença de objeto” e é, na verdade, uma “[...] procura infinita, jamais completada, sempre a acontecer” (p. 97). Assim, os conflitos que fazem com que a interpretação seja um processo sempre contínuo são os mesmos que tornam a análise das

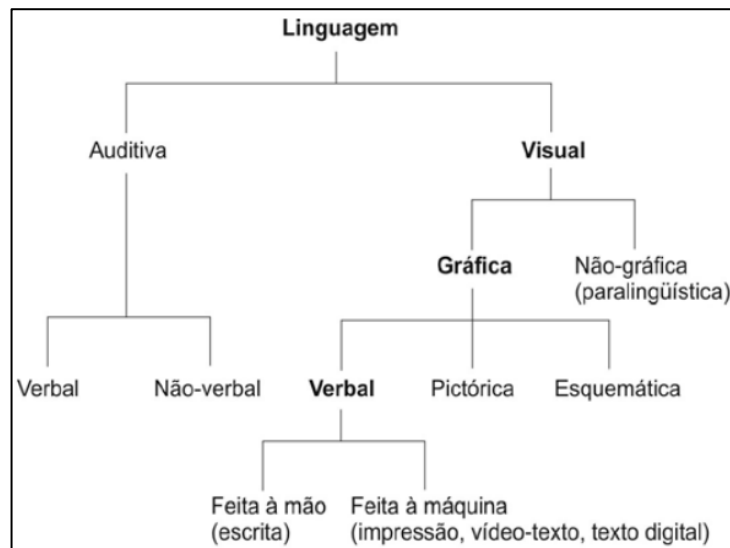
formas simbólicas um processo tão interessante e rico, cheio de facetas e múltiplas possibilidades que nunca se esgotam.

Portanto, compartilha-se neste trabalho a visão de Thompson (1995), segundo o qual é no conflito entre interpretações, entre pré-interpretação e reinterpretação, que se estabelece o potencial crítico da análise na perspectiva hermenêutica, e é esse posicionamento crítico reflexivo que se procurou construir no decorrer desta monografia, nos capítulos a seguir e, principalmente, no momento de análise efetiva do objeto. A partir dessa premissa, parte-se, então, para a conceituação do termo primordial deste trabalho - o *hand lettering* - e inicia-se a explanação dos assuntos que constituem a base teórica para a análise realizada.

3 DEFININDO HAND LETTERING

A escrita pode ser representada de diversas formas, ela está presente desde anotações mais cotidianas até documentos importantes que regularizam a sociedade, desde as sinalizações urbanas até as fachadas das lojas, panfletos, embalagens de produtos e outdoors publicitários, nas telas da televisão, do computador, dos nossos celulares e em uma infinidade de outros suportes. Assim, antes de definir o conceito de *hand lettering*, é importante entender sob que aspectos a escrita é estudada neste trabalho e como ela pode ser classificada dentre as formas existentes. Michael Twyman (1982) construiu um diagrama (Imagem 2) onde esquematizou a escrita na perspectiva da linguística e a dividiu em relação aos canais através dos quais ela pode ser percebida, auditivo (verbal e não verbal) ou visual (gráfico ou não gráfico), e ao modo como a linguagem é representada.

Imagem 2 - Estrutura da Linguagem



Fonte: da autora.

A partir do diagrama proposto por Twyman, estuda-se neste trabalho a forma de linguagem identificada como visual gráfica verbal, especificamente a feita à mão. Na publicidade, a utilização dessa escrita se dá de diversas formas, em textos, em títulos, em logotipos, entre outros, mas o modo de escrita que interessa para este trabalho é o que estabelece a tipografia feita à mão como protagonista do anúncio, em forma de *hand lettering*.

Entretanto, antes de efetivamente definir o termo central desta pesquisa, o *hand lettering*, se faz necessária uma breve explanação de termos básicos relacionados ao assunto, cujo entendimento é essencial para a compreensão da escrita desenvolvida nesta monografia. Embora as letras do *hand lettering* sejam construídas a partir de diversos elementos, aborda-

se apenas os que são essenciais para este trabalho. Assim, passa-se a uma breve apresentação dos termos ‘tipo’ e ‘fonte’ e, em seguida, apresenta-se as formas das letras, os componentes de uma fonte e os estilos de aplicação da fonte, fundamentados nas definições propostas por John Kane e complementadas por outros autores. Além disso, classifica-se as famílias tipográficas, utilizando a abordagem de Lucy Niemeyer, também complementada por outros autores quando necessário.

3.1 Conhecendo as letras: termos essenciais

Existem dois termos básicos que auxiliam a compreensão de outros conceitos importantes abordados neste trabalho: o tipo e a fonte. Os tipos são símbolos capazes de tornar a linguagem verbal visível (KANE, 2011), sejam eles físicos ou virtuais. A definição do termo ‘tipo’ também pode ser inferida a partir da origem da palavra tipografia, do grego *typos*, formas e *graphein*, escrita. É neste sentido que Lupton (2013) define o termo. Conforme a autora, “Um tipo ou face é o desenho das formas das letras” (p.77).

O conjunto de tipos, ou seja, letras, numerais, sinais de pontuação e caracteres especiais é a fonte (KANE, 2011). Neste mesmo sentido, Clair e Busic-Snyder (2009) definem fonte como “um termo formal que inclui todas as formas de letras caixa-alta, caixa-baixa, algarismos, símbolos, pontuação, caracteres acentuados e small caps (versalettes ou capitulares baixas) que compreendem um determinado tamanho ou corpo, estilo e peso” (p. 155). De acordo com Farias (1998), o termo fonte é utilizado em referência a uma família de caracteres tipográficos e sua origem, que se deu a partir das fundições de metal, não deixa de se adequar às novas tecnologias, pois invoca “[...] um lugar - um arquivo digital - de onde ‘emana’ um conjunto de instruções capaz de construir um caractere para o qual podemos estabelecer [...] parâmetros diversos como corpo, gênero, etc” (p. 12). Desse modo, de acordo com Lupton (2013):

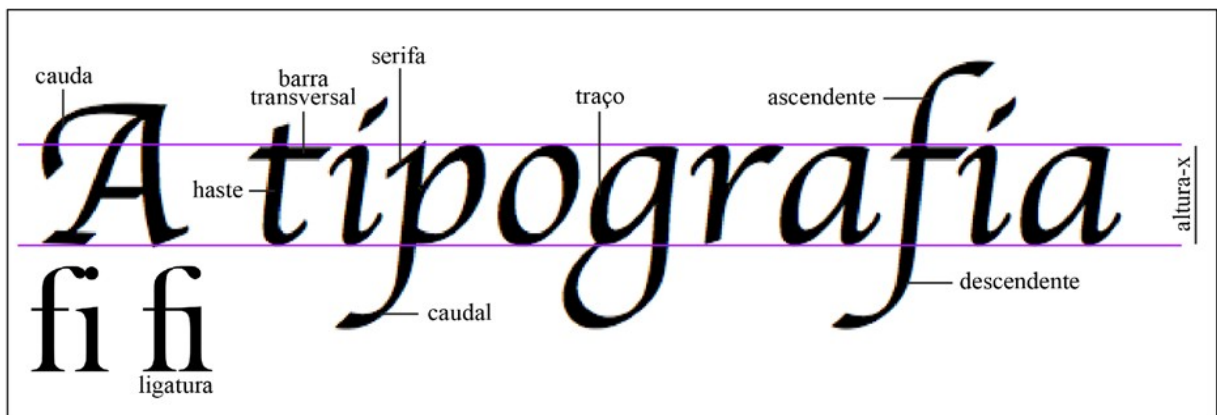
No tipo de metal, o desenho se materializa nas punções a partir das quais são feitos moldes. A fonte consiste nos tipos usados na impressão, moldados em metal. No sistema digital, o tipo é a configuração visual, enquanto a fonte é o software que permite a você instalar, acessar e dar saída ao design (LUPTON, 2013, p. 77).

Portanto, entende-se como tipo, o desenho criado para dar forma aos caracteres, sejam eles letras, numerais, sinais de pontuação ou caracteres especiais. E, como fonte, entende-se o conjunto desses caracteres desenvolvidos em função de um mesmo tema ou família e concretizado em sua forma física ou digital. Apresentadas as definições de tipo e fonte, parte-se para a identificação dos elementos que compõem os tipos e as fontes. Identificar

os termos que designam as partes das letras possibilita o reconhecimento mais fácil e preciso de uma fonte específica, assim como sua origem, seu contexto e as impressões que ela transmite. Estes esclarecimentos servirão para auxiliar a identificação das partes das letras e a descrição dos objetos de estudo nesta pesquisa.

Como base para este entendimento, é necessário ter em mente que as formas das letras, de modo geral, obedecem ao padrão proposto pela sua altura-x, medida referente à altura da letra 'x' de qualquer fonte tipográfica (KANE, 2011). De acordo com Lupton (2013) a altura-x se faz necessária para um melhor equilíbrio da composição tipográfica. No *hand lettering*, a altura-x atua de forma flexível, conforme o interesse do criador das letras e a disposição das letras na composição. A altura-x e as partes do tipo que são necessárias para esta pesquisa podem ser conferidas a seguir (Imagem 3):

Imagem 3 - Anatomia tipográfica.



Fonte: da autora.

As letras são constituídas de inúmeros elementos. Entre eles, julga-se necessário identificar os essenciais para essa monografia. São eles: o traço, qualquer linha que define a forma básica da letra; a serifa, 'pé' em ângulo reto ou oblíquo, na extremidade do traço; a haste, o traço vertical ou oblíquo mais marcante da letra; o caudal, floreio que se estende da haste da letra; a cauda, traço curvo ou diagonal na extremidade de certas letras; a barra transversal, traço horizontal que corta uma haste; a ligatura, caractere formado pela combinação de duas ou mais letras; a ascendente, parte da haste de uma letra em caixa baixa que se projeta cima da linha média; e a descendente, parte da haste de uma letra em caixa-baixa (KANE, 2011).

Além disso, segundo Niemeyer (2010), o alfabeto latino, descendente do conjunto de símbolos fenícios, é composto por vinte e seis letras, de A a Z. Uma fonte padrão é constituída dessas vinte e seis letras, dez numerais, sinais de pontuação e caracteres especiais. Esses elementos são criados em três versões: maiúscula (ou caixa-alta), minúscula (ou caixa-

baixa), e versaletes. As maiúsculas, iniciais ou capitulares, e as minúsculas, são popularmente conhecidas como caixa-alta e caixa-baixa em função da forma como eram guardadas nas antigas fundições: as maiúsculas eram mantidas em caixas acima das minúsculas, por isso o emprego de ‘alta’ e ‘baixa’. Já as versaletes são letras maiúsculas criadas para se adaptarem à altura-x da fonte (LUPTON, 2013). Uma vez que os elementos tipográficos que interessam para este trabalho já foram reconhecidos, é possível apresentar uma classificação das fontes em famílias tipográficas específicas.

Niemeyer (2010) apresenta as famílias tipográficas a partir da Classificação Tipográfica Vox/ATypI, que as divide em cinco grupos diferentes e seus sub-grupos: Romanos, Lineares, Incisos, Góticos, Manuais e Manuscritos. Os três últimos grupos são essenciais para este trabalho e sua apresentação se dá a seguir.

Conforme Clair e Busic-Snyder, as letras góticas (imagem 4) também podem ser chamadas de letras negras, ou black letters, em inglês. A classificação das famílias tipográficas em góticas se dá através de cinco sub-grupos. As góticas texturadas são pontiagudas com hastes terminando em losango. Já as góticas rotundas possuem terminações retangulares, com estrutura de curvas marcantes e linhas angulosas. As góticas bastardas são mais populares, seu estilo é mais enfeitado com maiúsculas mais dinâmicas que as das góticas fraktur e rotundas. Sua característica marcante é o ‘o’ com caixa-baixa pontiagudo. Com formas mais sofisticadas que as góticas bastardas, as góticas fraktur possuem curvas e ângulos que se alternam e maiúsculas com hastes curvas. Suas descendentes têm serifas

Imagem 4 - Letras góticas.



bifurcadas.

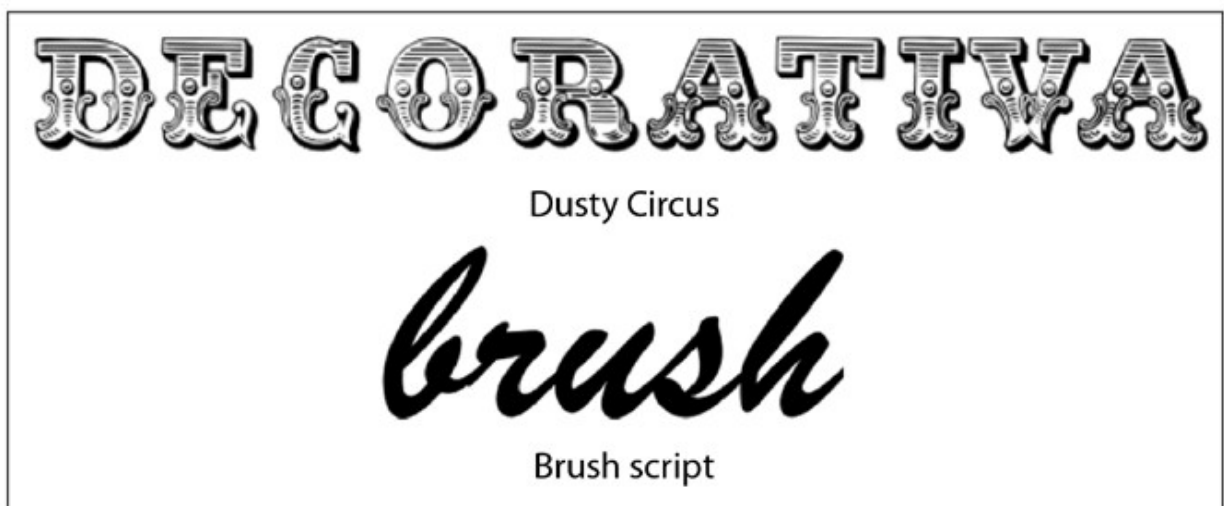
Fonte: da autora.

O último grupo, o das variantes de góticas fraktur, inclui todas as famílias que não se enquadram nas demais (NIEMEYER, 2010).

Os grupos a seguir são constituídos pelas letras que são mais utilizadas em composições de hand lettering, tanto nos projetos que combinam mais de um estilo de letras como nos que utilizam apenas um, mas obtêm resultados tão dinâmicos quanto os anteriores.

As famílias tipográficas manuais dividem-se em dois grupos: as decorativas e as brush. As letras decorativas (Imagem 5), também conhecidas como display ou fantasia, são mais desenhadas do que escritas, pois não se destinam a serem aplicadas em textos, mas em logotipos, displays, cartazes, anúncios publicitários, entre outros (NIEMEYER, 2010). De acordo com Clair e Busic-Snyder (2009), em sua maioria, o uso de fontes decorativas é aplicado a projetos que buscam por impacto visual, como no design de capas de livros, na propaganda e, nos tempos antigos, nas iluminuras bíblicas. Nesses casos, a legibilidade é menos importante que o impacto visual que as fontes provocam. Os primeiros tipos decorativos eram mais espessos, possuíam contornos externos e internos, eram cheios de cores e tonalidades diferentes e podiam ser feitos para parecerem tridimensionais, através da utilização de efeitos como sombra e perspectiva. Já as letras brush, de acordo com Niemeyer (2010), são inspiradas em letras cursivas de formas claramente desenhadas, pois não pretendem imitar a caligrafia, apenas inspirar-se nela. Seu eixo é inclinado e as linhas são sutis e arredondadas. Conforme Clair e Busic-Snyder (2009), nessas famílias, o gestual caligráfico prevalece em seus traços e as letras podem ou não ser

Imagem 5 - Letras manuais.



ligadas umas às outras.

Fonte: da autora.

As manuscritas (Imagem 6) imitam claramente a escrita cursiva comum ou formal através de caracteres ligados entre si (NIEMEYER, 2010). Clair e Busic-Snyder (2009), acrescentam que a aparência das letras manuscritas que imitam a cursiva comum parecem ter

sido desenhadas com uma pena. Além disso, podem possuir um aspecto formal, característico de convites ou proclamações, ou serem mais informais, dando a impressão de terem sido desenhados com pincel.

Imagem 6 - Letras manuscritas.



Fonte: da autora.

Neste momento, já apresentados os elementos tipográficos essenciais para a melhor compreensão do texto desenvolvido nesta monografia, parte-se para a conceituação que desempenha um papel fundamental para o tema deste trabalho: a definição do termo *hand lettering* e sua relação com os termos *caligrafia* e *tipografia*.

3.2 Hand lettering: conceitos e aproximações teóricas

No que se refere ao *hand-lettering*, existem diferentes métodos e técnicas para a reprodução da linguagem gráfica verbal feita à mão, que podem variar de acordo com o processo criativo e com as ferramentas utilizadas. Por isso, para uma melhor compreensão do termo, é importante também entender os conceitos de *caligrafia* e *tipografia* e como estas práticas se relacionam com o *hand lettering*. Dessa forma, os conceitos apresentados a seguir foram desenvolvidos em torno dessas relações. Além disso, nesta etapa, demonstra-se que não apenas esses termos se complementam e se confundem mas também suas respectivas técnicas atuam em conjunto diversas vezes no desenvolvimento de uma composição de *hand lettering*.

A prática de escrita manual abordada neste trabalho pode ser definida a partir do termo *hand lettering*, melhor traduzido como *letreiramento manual* ou *feito à mão*, que em um sentido amplo pode compreender toda a maneira de se desenhar e escrever letras, de acordo com Fátima Finizola (2010). Para a autora, *lettering* é a “[...] técnica de desenhar e construir conjuntos de letras por processo manual, mas que atualmente também pode ser desenvolvido por processos digitais” (FINIZOLA, 2010, p. 36). Reforçando a visão

da autora, Waters (2009) acredita que qualquer tipo de atividade que produz letras (caligrafia, letreiramento desenhado, design de tipos, etc.) pode ser chamado de *lettering*.

Apresentando um conceito mais fechado, Farias (2004) define *lettering* como a “[...] técnica manual para obtenção de letras únicas a partir do desenho” (p. 2), de forma que este processo necessita um projeto prévio antes que as letras sejam efetivamente desenhadas. Segundo Waters (*apud* Finizola, 2010, p.37), o termo *lettering* está relacionado a “desenhar, construir ou retocar formas” e alguns exemplos de composições que se encaixam nesta categoria (a de *lettering*) são logotipos, títulos para anúncios e fachadas de lojas. De acordo com o autor, o título ou logotipo é desenhado depois de muitos esboços e estudos de traços caligráficos, ainda assim são feitas correções posteriores para que se chegue a uma harmonia e equilíbrio adequada. Essas características podem ser visualizadas na imagem 7, que apresenta os *hand letterings* criados por Dana Tanamachi (esquerda), Gemma O’Brien (direita, superior) e Mary Kate McDevitt (direita, inferior).

Imagem 7 – Hand letterings por Dana Tanamachi, Gemma O'Brien e Mary Kate McDevitt .



Fonte: GREGORY, 2012, p. 81, 82, 139.

Neste mesmo sentido, Marian Bantjes, *designer* canadense reconhecida como uma das artistas gráficas mais influentes atualmente, apresenta um entendimento interessante para o termo *lettering* ao definir seu trabalho (que pode ser conferido na imagem 8):

O que eu faço é *lettering* (letreiramento) customizado. Então, eu crio somente as letras necessárias para qualquer palavra ou frase que eu preciso, cada uma dessas letras é única [...], e sua apresentação pode ou não ser digital mas elas são desenhadas de alguma forma à mão [...]. Eu desenho letras. Eu as desenho devagar e com cuidado, e eu as apago, ajusto e aperfeiçoo [...]. Isso é *lettering* (letreiramento). (BANTJES, 2010, p.151, tradução livre da autora).

Imagem 8 - Hand lettering e esboço por Marian Bantjes.



Fonte: Playfull Tupe, 2010, p. 152.

Fidel Lopez (2015), mestre em engenharia do design pela Universidade Cardenal Herrera (Espanha), se refere a *lettering* como letras desenhadas à mão e observa que, por esta razão, o termo é relacionado aos trabalhos com fontes desenhadas, reforçando a visão dos autores que delimitam o termo ao desenho de letras para composições específicas. De acordo com Lopez (2015), “[...] no letreiramento, “somente” os caracteres da palavra ou frase que interessa são desenhados e estes precisam funcionar “somente” neste projeto e nesta ordem visual.” (p. 6). De acordo com o autor, devido a esta característica, pode-se deixar a imaginação livre ao desenhar um *lettering* quando se trata das ligaturas, ornamentos e outros elementos que compõem o projeto.

Enfatizando o caráter artístico, Gray (1986) define *lettering* como a escrita em que a forma das letras e o modo pelo qual elas são formatadas e combinadas tem uma importância acima da legibilidade. Lupton (2013) acrescenta que o trabalho de criar letras manualmente permite aos artistas gráficos integrar imaginário e textos. Para a autora, o desenho de letras pode simular tipos que já existem ou emanar da escrita do próprio artista, além de que este processo de criação do *lettering* pode ser realizado totalmente à mão, a partir de *softwares* ou

combinar diversas técnicas.

No contexto deste trabalho, utilizaremos os conceitos de *lettering* que se referem ao termo como uma técnica de desenho de letras, palavras ou frases específicas e suas combinações dentro de uma composição. Ao utilizarmos o termo *hand lettering* neste trabalho, estaremos nos referindo à mesma técnica, mas com a especificidade de ser construída a partir de, e principalmente por, processos manuais, independentemente se a sua apresentação final for alterada por ferramentas digitais ou não.

A prática da escrita pessoal é realizada ainda na escola a partir do aprendizado das formas das letras feitas à mão. De acordo com Finizola (2010), para esse processo utiliza-se o termo *handwritten*, que em português é melhor definido como caligrafia. Entretanto, pode existir alguma confusão no uso desse termo, pois ele também é usado para traduzir o termo *calligraphy*, que se trata da “[...] técnica milenar de traçar letras a mão, de acordo com estilos gráficos específicos - gótico, uncial, semi-uncial, etc” (p. 36). Esta técnica praticada pelos antigos escribas caiu em desuso com a invenção da imprensa, adquirindo *status* de arte. Neste sentido, Claude Mediavilla (1996), calígrafo francês, apresenta a definição de caligrafia como a arte da escrita, do grego “*kallos*” beleza + “*graphos*” escrita.

Lopez (2015), chama atenção para dois aspectos importantes da caligrafia: sua característica gestual e as ferramentas com as quais ela é criada. Discordando de Finizola (2010) em relação à dependência da caligrafia de um estilo caligráfico, o autor afirma que nem todos os trabalhos caligráficos dependem de um momento histórico ou região, podem - ao invés disso - demonstrar muito mais os traços de uma escrita pessoal. Ressaltando a importância dos instrumentos para a caligrafia, o autor relaciona o termo a “todos os trabalhos que foram escritos com qualquer tipo de ferramenta caligráfica, sejam penas, canetas de feltro, pincéis de pintura.” (LOPEZ, 2015, p. 13, tradução livre da autora). Marian Bantjes também relaciona caligrafia às ferramentas e ao seu gestual característico ao definir seu trabalho em relação ao dos calígrafos:

Outra coisa que não sou é calígrafa. Sim, às vezes eu escrevo à mão com uma pena, ou pena e tinta, mas qualquer calígrafo de verdade iria rir com desgosto se essas tentativas fossem chamadas de caligrafia. Eu não tenho a habilidade de pegar um pincel ou uma pena e criar um maravilhoso, *lettering* (letreiramento) gestual. (BANTJES, 2010, p 151, tradução livre da autora)

Ao usar o termo *lettering*, Bantjes (2010) aproxima a caligrafia dessa técnica. Portanto, para esclarecer esta relação, apresenta-se o conceito abordado por Martins (2007), que, além de reforçar a importância dos instrumentos caligráficos para a definição do termo, ainda adiciona uma observação importante ao conceito: a continuidade da escrita na caligrafia. Segundo o autor, caligrafia é a técnica de escrever manualmente com instrumentos como lápis e pincel para desenhar letras de uma linha. Nessa mesma perspectiva, Farias (2004) conceitua caligrafia como a “[...] prática manual de desenho de letras a partir de traçados contínuos à mão livre” (p. 2). Esses aspectos podem ser verificados na imagem 9, que apresenta o trabalho de Jordan Jelev e Luca Barcelona, calígrafos reconhecidos internacionalmente.

Imagem 9 - Caligrafia por Jordan Jelev e Luca Barcelona.



Fonte: Playfull Type... 2013, p. 70, 71.

Unindo os instrumentos e os aspectos gestuais e manuais da caligrafia, Finizola (2010) define o termo da seguinte forma:

Entendemos a caligrafia sob seu aspecto gestual, manual e espontâneo, como fruto de um traçado contínuo feito por ferramentas específicas. Lembrando que ela pode se manifestar tanto sob a forma de uma escrita pessoal, um manuscrito, ou como uma técnica artística a qual necessita de muito tempo de treino e domínio das ferramentas, possuindo por vezes um caráter autoral. (FINIZOLA, 2010, p. 39)

Em relação às diferenças entre caligrafia e *lettering*, Lopez (2015) salienta que, na caligrafia, cada traço e cada elemento é feito a partir de um único e natural gesto, impossível de ser modificado, enquanto no *lettering* o retoque e as modificações são possíveis quantas vezes forem necessárias. O autor ainda observa que a caligrafia reflete a liberdade do movimento do calígrafo, enquanto o *lettering* é mais racional ao possibilitar a escolha exata da forma de uma curva ou uma letra.

Portanto, entende-se a caligrafia conforme os aspectos que se apresentam como uma constante nos conceitos abordados. De forma geral, para os autores, a caligrafia pode ser definida pelos seguintes fatores: a linearidade de sua escrita, a definição das suas formas

a partir do traçado gestual do artista, sua condição dependente das ferramentas especiais utilizadas na sua criação e o fato de ser reconhecida como uma arte.

O termo *typography*, traduzido como tipografia, está diretamente relacionado aos termos definidos anteriormente e talvez seja o mais abrangente de todos. Neste sentido, Farias define tipografia como:

[...] o conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independentemente do modo como foram criados (a mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impressos em papel, gravados em um documentos digital) (FARIAS, 1998, p. 11).

Reforçando essa mesma visão, Martins (2007) observa que o termo tipografia pode se relacionar, em um sentido amplo, ao ato de escrever e desenhar letras assim como à composição de elementos tipográficos no espaço. Ao mesmo tempo, Martins (2007) observa que a tipografia também pode ser entendida em um sentido mais específico, ao relacionar o termo às técnicas mecânicas. Para o autor, tipografia é a criação de desenhos e composições por meio de técnicas mecânicas ou digitais independentes do movimento da mão. Lopez (2015) contribui para esta mesma visão ao relacionar tipografia às suas origens: “ [...] o termo tipografia vem da técnica de impressão onde as formas em relevo que continham caracteres eram entintadas e prensadas no papel para realizar a impressão” (p. 11). Esse processo pode ser visualizado na figura 10:

Imagem 10 - Impressão de tipos em madeira.



Fonte: GARFIELD, 2012, p. 112, 167.

Bringhurst (2011) apresenta a definição de tipografia ressaltando sua ligação original com a caligrafia e seu desenvolvimento mecânico através do tempo:

A tipografia é o ofício que dá forma visível e durável - e, portanto, existência independente - à linguagem humana. Seu cerne é a caligrafia - a dança da mão viva e falante sobre um palco minúsculo - e suas raízes se encravam num solo repleto de vida, embora seus galhos sejam carregados de novas máquinas ano após ano (BRINGHURST, 2011, p. 17).

Nesta definição um tanto poética, Bringhurst faz referência ao fato de a caligrafia ter antecedido a tipografia, de forma que as primeiras experiências tipográficas foram adaptadas da escrita caligráfica e, com o desenvolvimento da tecnologia, afastaram-se dos traços manuais para criar uma nova estética característica das máquinas. Farias (1998, p. 13), afirma que nos primórdios, a tipografia poderia ser “[...] definida como um conjunto de regras técnicas para a reprodução de textos, sua prática foi sempre determinada, antes de mais nada por fatores tecnológicos”. Neste contexto, Lopez (2015) ressalta a importância de entendermos o conceito de tipografia digital, que, de acordo com o autor, pode ser definido como o conjunto de caracteres completos, números e sinais, desenhados e viabilizados a partir de *softwares* de edição tipográfica para serem usados nos nossos computadores.

É na relação entre manual, mecânico e digital, segundo Noordzij (1997), que talvez resida a diferença mais clara entre a tipografia e a caligrafia: o fato de serem realizadas por diferentes modos de produção. Já segundo Weingart (*apud.* FARIAS, 2001), tudo que é escrito está de alguma forma relacionado com tipografia, mesmo sendo uma pintura ou algo escrito à mão. Para o autor, é completamente equivocado acreditar que tipografia só está relacionada ao que é impresso.

Desta forma, a tipografia se relaciona ao *hand lettering* como base fundamental para o desenho das letras, pois mesmo que no *hand lettering* elas sejam desenhadas à mão, as preocupações que envolvem o desenho de letras específicas para certas composições são as mesmas no desenvolvimento de um sistema de tipos. Além disso, as novas tecnologias permitem um maior número de possibilidades de desenhos que reproduzem o aspecto gestual do *hand-lettering*. Um exemplo disso é o *Open Type*, um formato de fontes digitais que oferece mais de uma opção de forma ou desenho para cada caractere e também adiciona detalhes como glifos e ligaturas, proporcionando assim resultados mais similares ao *hand lettering*, como afirma Lopez (2015).

Embora *hand lettering*, caligrafia e tipografia sejam termos diferentes, seus conceitos são complementares, na medida que o desenho de letras pode se apropriar de todos esses métodos para criar composições de *hand lettering*: utilizando primeiramente traços caligráficos com o objetivo de se alcançar um resultado mais natural, em seguida desenhando suas ligaturas e aperfeiçoando os traços (processo relacionado ao letreiramento)

e, finalmente, usando a tecnologia para digitalizar as formas obtidas através dos processos anteriores.

Como se pode observar, o *hand lettering* fundamenta-se em suas relações construtivas com a caligrafia e com a tipografia, técnicas que surgiram anteriormente no processo histórico. Uma vez que os três termos foram conceituados e relacionados, proporcionando uma definição do termo central deste estudo, parte-se para a apresentação dos processos históricos relacionado ao *hand lettering*. Essa elucidação é importante para um entendimento do contexto sócio histórico no qual o *hand lettering* está fundamentado, além de proporcionar uma maior compreensão do termo.

4 ESCRITA, TIPOGRAFIA E PUBLICIDADE: UM PANORAMA HISTÓRICO

Conforme apresentado anteriormente, o *hand lettering* é diretamente relacionado com as técnicas e conceitos de caligrafia e tipografia. Portanto, trata-se neste capítulo de apresentar o histórico que envolve essas relações, a partir do surgimento da escrita até o contexto atual, numa sequência histórica: das origens da escrita e suas transformações até as formas básicas das letras ocidentais; das letras romanas ao desenvolvimento da tipografia; do desenvolvimento da tipografia à sua utilização na publicidade; e do período pós guerras ao contexto atual em que se encontra o *hand lettering*.

4.1 O desenvolvimento das letras: das suas origens ao alfabeto romano.

A existência da escrita é apresentada por Mandel (1998) como “testemunho silencioso de nossa história”(p. 17). Ele defende que “a criação das formas escriturais é uma coisa do intelecto” (p. 17). Assim como Mandel, Clair e Busic-Snyder reforçam a importância da escrita para a história da humanidade:

O estudo da comunicação escrita é, de certa forma, sinônimo do estudo da história da civilização. Nos tempos pré-históricos, antes que os sistemas de escrita fossem desenvolvidos, não havia registro da história; o conhecimento dos eventos passados era comunicado oralmente de geração a geração. É possível que, se os registros nunca tivessem existido, a história do mundo poderia ser condensada na relevância do que um ser humano pode memorizar (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009, p. 9).

A necessidade de registrar o que a linguagem verbal e gestual não conseguia ‘eternizar’, fez com que o homem criasse sistemas de representação do pensamento que precederam a escrita: a pictografia, “desenhos simplificados de objetos”, e a ideografia, “combinação de dois ou mais pictogramas com o propósito de representar um conceito” (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009, p. 13-15).

Em torno de 1200 a.C., os povos do Oriente Médio decompueram a linguagem falada em símbolos que representavam fonemas, as letras. Como apontam Clair e Busic-Snyder (2009), por volta de 1500 a.C. os fenícios começaram a desenvolver um alfabeto com 22 caracteres baseados na fonética. Segundo Mandel (1998), com o objetivo de facilitar a memorização, os gregos reconfiguraram as letras do alfabeto fenício a partir de formas geométricas objetivas e harmoniosas (Figura 13). Em adição às mudanças observadas pelas autoras, Mandel (1998) descreve as adaptações gregas do alfabeto fenício como “formas abstratas, simples, rigorosas, ordenadas e harmoniosas” (p. 53). Para o autor, a liberação das formas das letras de seu significado icônico possibilitou que o gestual da escrita adquirisse uma expressividade individual e um valor de linguagem visual, tornando-se assim “a tradução

visível do pensamento formulado em palavras” (MANDEL, 1998, p.55). A partir de então, se cria uma maneira de escrita nova, que vem a interagir de forma íntima com o texto o qual suporta visivelmente de forma natural.

A história da escrita também pode ser descrita observando-se a evolução e as transformações das letras capitulares romanas monumentais através das diferentes funções que a sociedade foi atribuindo ao trabalho gestual dos escribas, responsáveis pelo desenho das letras, ao longo do tempo (MANDEL, 1998). Os romanos tomaram emprestadas as formas geométricas e claras do alfabeto grego para construir as suas letras. Um fator muito importante para entender como o alfabeto romano se desenvolveu é a sua utilização como forma de afirmação do poderio do império sobre as terras conquistadas e sobre os povos escravizados. De acordo com Mandel (1998), “os romanos [...] deram um caráter monumental à escrita inscrevendo suas vitórias no alto dos edifícios para que fossem vistas e lidas” (p.61). Desta forma, o impacto de suas conquistas refletia diretamente na forma das letras inscritas em suas construções (Figura 13).

Imagem 11 - Letras gregas e romanas.



Estela funerária grega

Detalhe do Arco de Tito, Roma

Fonte: MANDEL, 1998, p. 52, 60.

A adoção do cristianismo pelo Império Romano, por volta de 525 d.C. também teve efeitos essenciais no desenho das letras, embora esta influência fosse melhor percebida após o fim do Império Romano. De acordo com Mandel (1998), foram estabelecidos mosteiros onde “Os bispos, [...] organizaram os scriptorii, oficinas de escrita em que os textos sagrados eram copiados, formaram bibliotecas e tentaram assim preservar o pensamento cristão por meio da escrita” (p. 77). Desse modo, umas das influências do cristianismo na escrita foi a ornamentação dos textos bíblicos pelos monges copistas, que começaram a desenhar adornos nas Bíblias como forma de exaltação à Deus. Segundo Clair e Busic-Snyder (2009), um exemplo disso foram as letras capitulares iniciais, que começaram a ser estilizadas ao

extremo com imagens dos personagens das histórias as quais precediam.

Estas obras litúrgicas continham muitas vezes miniaturas maravilhosas e iniciais esplêndidas, historiadas ou ornamentadas, frequentemente ilegíveis, mas que serviam sem dúvida também de referência [...] para os monges que ainda não sabiam ler, mas que sabiam o texto decorado. (MANDEL, 1998, p. 79)

Além disso, nas bíblias, era utilizado ouro laminado para formar a “iluminura” das palavras, fazendo referência à Deus como a “luz”. Conforme Clair e Busic-Snyder (2009), havia um sentido duplo para o conceito de iluminura, pois ao mesmo tempo que sua utilização destinava-se a adornar as páginas da Bíblias com acabamentos coloridos e reflexos de ouro e prata, também possuía o significado de esclarecer melhor as histórias (Imagem 12).

Imagem 12 - Iluminuras bíblicas da idade média.



Fonte: MEDIEVAL IMAGO..., 2012.

Este cenário de unificação da escrita na Europa deu suporte para a criação das fontes de impressão tipográficas na Renascença e é a base para a escrita que se conhece até hoje.

4.2 O nascimento da imprensa e da tipografia

No início dos anos 1400, os feudos entraram em declínio e as cidades se reestabeleceram. Com maior desenvolvimento econômico e a volta do intercâmbio cultural, foram fundadas universidades e o número de pessoas que recebia educação formal aumentou significativamente. Desta forma, a necessidade por livros cresceu e, consequentemente, pelo trabalho dos escribas também, que não mais produziam apenas textos sagrados mas, agora, à serviço das universidades, reproduziam também textos clássicos romanos e gregos.

Uma vez que várias universidades eram seculares, acabou o monopólio religioso na educação e na produção de livros. [...] O estudo de textos antigos romanos e gregos desenvolveu um movimento filosófico conhecido como humanismo. Essa escola de pensamento colocava os humanos no centro do universo, sem a intervenção divina (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009, p. 45).

O cenário para a Renascença estava começando a ser formado. Segundo Clair e Busic- Synder (2009), o “renascer do conhecimento” (p. 52) foi marcado pelo surgimento de uma nova tecnologia que resultou em uma grande revolução da informação no mundo, a invenção da imprensa. Conforme Mandel (1998), “Neste contexto de controvérsia e de contestação do poder do clero, a invenção tipográfica e a difusão das primeiros bíblias impressas ao alcance do público foram decisivas” (p.95). O desenvolvimento da prensa de imprimir possibilitou a produção de livros em massa de forma muito mais rápida e barata, promovendo a democratização da informação e da alfabetização em toda a Europa.

Embora a importância desta tecnologia seja indiscutível, os créditos sobre invenção da imprensa ainda permanecem em discussão. Segundo Lupton (2013), a invenção da impressão a partir de tipos móveis é creditada a Johannes Gutenberg, na Alemanha no início do século XV. Entretanto, alguns pesquisadores sugerem outros nomes que teriam desenvolvido a mesma tecnologia no mesmo período de Gutenberg, como Laurens Coster (na Holanda), conforme observam Clair e Busic-Synder (2009), embora as autoras sigam a história mais aceita, a de Gutenberg. A grande inovação deste artesão e fundidor de metais era que uma grande quantidade de letras poderia ser reproduzida em metal, a partir de um molde, e encaixadas em formas para compor as palavras de uma página. Esse processo possibilitava que a página fosse impressa, revisada, corrigida e reimpressa e seus moldes fossem reutilizados em outras impressões, como descreve Lupton (2013).

Gutenberg também é conhecido por seu trabalho ao criar a primeira bíblia impressa, conhecida como a Bíblia de Gutenberg (Imagem 13). Como a única forma de desenhar letras que existia era à mão, a Bíblia de Gutenberg foi baseada no manuscrito. Segundo Lupton (2013), “Emulando a densa e escura escrita manual conhecida como letra gótica, ele reproduziu sua textura errática criando variações de cada letra, bem como inúmeras ligaturas (caracteres que combinam duas ou mais letras em uma única forma)” (p. 9).

Entretanto, com o passar do tempo as pessoas começaram a perceber a diferença entre os livros desenhados à mão pelos escribas e as imitações impressas, na maioria das vezes vendidas pelo mesmo preço. Desta forma, os livros impressos eram percebidos como inferiores, e o trabalho manual voltou a ser valorizado, de acordo com Clair e Busic-Snyder (2009).

Imagem 13 - A bíblia de Gutenberg.



Fonte: BIBLIOTECA BRITÂNICA, arquivo digital.

Com a evolução da impressão de livros, novos tipos foram surgindo a partir de modificações dos alfabetos feitos à mão, buscando maior legibilidade e menor espaço para aproveitar melhor o papel e baratear ainda mais os custos. Conforme Clair e Busic-Snyder (2009), era o início da tipografia como arte a ser estudada e praticada, à parte da caligrafia. A produção de tipos se desenvolvia rapidamente através da mecanização da impressão. Apesar disso, as letras feitas à mão ainda tinham espaço, e o desenho de letras como forma de expressão artística abriu espaço para que muitos artistas se tornassem tipógrafos e calígrafos.

Neste período o Protestantismo e a Contra Reforma Católica colocavam em atrito duas estéticas, uma totalmente contra a ornamentação do sagrado e outra totalmente a favor. A Reforma protestante, iniciada em 1517 por Martinho Lutero, repudiava o luxo das igrejas e criticava a doutrina católica por transformar a religião em um espetáculo visual através da ornamentação das construções e das leituras. Neste contexto, de acordo com Marian Bantjes:

Com o advento do Protestantismo, no século XVI, houve um movimento para remover qualquer distração de uma relação direta com Deus. O discurso em torno ornamento e do embelezamento se tornou uma moral: o que uma vez era visto como elevado, agora era visto com suspeita e ressentimento em relação ao custo e ao desperdício indulgências, e tornou-se sinônimo de artifício e sensualidade (BANTJES, 2010, p. 18, tradução livre da autora)

Em resposta a isso, a Contra Reforma da Igreja Católica Romana adotava o estilo barroco para dar ênfase aos aspectos espirituais e emocionais da religião católica, expressando as emoções através de cores vibrantes. Entre 1600 e 1700 a música e a arte barroca entraram na moda, ao mesmo tempo que a indústria da impressão crescia, embora com pouca inovação tecnológica, e os impressos começaram a ser produzidos para fins de entretenimento, como novelas e diários, além de jornais, segundo Clair e Busic-Synder (2009). Em 1720, o Rococó predominou na moda e no design com seu estilo floreado e ornamental, fazendo com que a paixão pelas letras feitas à mão ressurgisse. De acordo com as autoras, o estilo de tipografia Rococó (Imagem 14) se expressava nas linhas finas e nos floreios curvilíneos, que eram considerados sinal de refinamento pelos nobres.

Imagem 14 - Tipografia Rococó



Fonte: BIBLIOTECA BRITÂNICA, arquivo digital.

Embora a imprensa tenha revolucionado a escrita, dando origem a tipografia, foi a publicidade que redirecionou a função atribuída à tipografia.

4.3 Produção e comunicação em massa: uma nova era para a tipografia

Na transição dos anos 1700 para os anos 1800, a sociedade europeia passava de agrária para urbana, e a produção em grande escala fez com que as manufaturas encontrassem formas mais eficazes de vender esses produtos. Em razão disso, o investimento em

propaganda resultou em uma explosão de materiais impressos e consecutivamente em uma nova era para a tipografia. Conforme afirma Mandel (1998), “Estando a tipografia livresca em declínio, a irrupção de material de propaganda em tipografia ocasionará o surgimento de um novo gênero de escritas, distinta da livresca para ler [...]: a escrita para ver (p. 131).

Os fabricantes sentiram a necessidade de atrair maior atenção para seus próprios produtos e serviços dentro de um ambiente visual congestionado por meio do desenvolvimento de fontes ornamentadas, sombreadas e de aparência tridimensional. Grandes variações de fontes extravagantes que tinham de 5 a 8 centímetros de altura tornaram-se uma norma, adequadas para espalhar as mensagens sobre as novas mercadorias (CLAIR ;BUSIC-SYNDER, 2009, p. 78).

Como consequência dessa era de produção e comunicação em massa, nos anos 1820 os letreiros para fachadas de lojas e para anúncios, cartazes, papéis de carta, catálogos e cartões postais, entre outros, estavam por todos os lados, direcionando a aplicação da tipografia, até então livresca, para o formato em display. Finizola (2010), caracteriza os letreiros comerciais por suas “[...] letras fantasia, geralmente em tamanho, cor e formas exageradas, com o intuito de chamar a atenção da clientela” (p. 46). Neste mesmo sentido Mandel (1998) observa que os tipos feitos para a publicidade, a fim de provocar e atrair o olhar, adquirem uma espessura maior, mas não possuem um estilo particular, “[...] só têm como denominador comum o choque visual que eles provocam” (p. 133). Chega-se aqui a um ponto bastante importante para este trabalho: o início do desenho de letras com função estética, comercial e publicitária e a criação de alfabetos e composições com uma combinação de caracteres projetadas para transmitir além do puro sentido que as palavras carregam. A tipografia começa a ser pensada e desenvolvida para causar impacto, chamar a atenção e provocar sensações, sentimentos e emoções através de sua forma, cores e múltiplas temáticas, como se pode perceber na imagem 15.

Imagem 15 - Cartazes de propaganda do século XVII



Fonte: LUPTON, 2013, p.20,21.

Desde então, o letreiramento, a tipografia e a caligrafia acompanharam os movimentos artísticos correntes na Europa. A partir da segunda metade dos anos 1800, a Era Vitoriana, referência à rainha Vitória da Inglaterra, influenciou diretamente a tipografia. Segundo Clair e Busic-Snyder (2009), essa era foi marcada por um romantismo e uma ingênua doçura, baseados em um otimismo social, rigidez moral e religiosa, e no destaque para as boas maneiras e para as convenções sociais, de forma que o cuidado extremo com os detalhes mínimos e a decoração complexa inspirou as formas arquitetônicas, a moda e a arte. A aplicação destas características à tipografia acabou comprometendo a legibilidade em muitos casos, pois o design de tipos era embelezado com formas entrelaçadas, de temas naturais com folhas e flores por toda a parte, segundo as autoras.

Outra expressão artística desta época com influência direta na tipografia foi o movimento Arts and Crafts (Artes e Ofícios), que surgiu em oposição à mecanização dos bens produzidos em massa. Segundo Clair e Busic-Snyder (2009), os artesãos acreditavam que essa produção em massa comprometia o valor do design, resultando em produtos feios e com qualidade baixa. Desejando o retorno da valorização das habilidades manuais e com a intenção de criar produtos funcionais que incluíssem maior cuidado estético, foi fundada a Art Workers Guild (Guilda dos Trabalhadores da Arte), em 1884. Os produtos do movimento eram focados em mercadorias para o lar, essencialmente de alta qualidade e design notáveis - ao contrário dos bens manufaturados. Conforme observam as autoras, por serem feitas à mão, estas mercadorias possuíam preços mais elevados e, portanto, apenas os mais ricos adquiriam, levando a uma certa elitização, que para alguns historiadores acabou elevando os padrões estéticos dos bens produzidos em massa (CLAIR; BUSIC SNYDER, 2009).

A influência do *Arts em Crafts* na tipografia está relacionada a William Morris, entusiasta e líder do movimento, que fundou a *Kelmscott Press*, em 1889, a fim de desenhar e produzir livros inspirados na estética dos anos 1500: “Seus livros eram volumes de grande tamanho [...]. O tipo tinha um desenho mais pesado e mais escuro, roeado por margens [...] e iniciais ornamentadas inspiradas nos manuscritos medievais” (CLAIR; BUSIC-SNYDER, p. 86-87). O logotipo da *Kelmscott Press* (Imagem 16) simbolizava o belo, porém de forma imperfeita, característica do movimento Arts and Crafts.

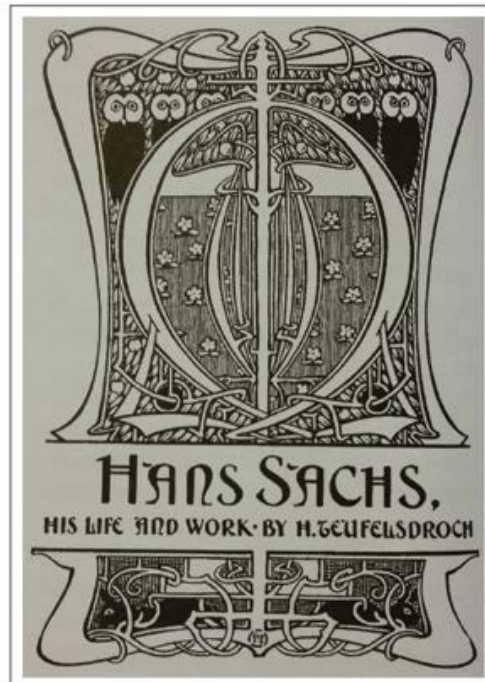
Imagem 16 - Logotipo da Kelmscott Press.



Fonte: CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009, p. 87

Influenciado pela estética da Era Vitoriana e pelo Arts and Crafts, um novo estilo começou a surgir. O Art Nouveau (Judgenstil, na Alemanha) se baseava em “[...] linhas graciosas, sinuosas e curvas e em imagens femininas jovens e esbeltas [...]”, e “[...] frequentemente se manifestava nos cartazes”, de acordo com Clair e Busic-Snyder (2009, p. 89). Segundo Sinclair (2013), o Art Nouveau coincidiu com a ascensão dos posters para comunicação e expressão em massa em torno dos anos 1890 e 1910, quando o aumento do consumo criou a necessidade de transmitir mensagens mais eficientes. Segundo Clair e Busic-Snyder (2009), Eckman desenvolveu o estilo de letra mais característico do Art Nouveau. A estética de seus tipos era uma mistura dos temas orgânicos do Judgenstil com as letras negras tradicionais na Alemanha e incorporava o traço da pena medieval com as formas redondas e abertas das letras, como se poder ver na figura 17.

Imagem 17 - Tipografia Art Nouveau



Fonte: CLAIR;BUSIC-SNYDER, 2009, p.90.

Desde Gutenberg, a imprensa passou por um longo tempo sem inovações significativas e, enquanto isso, os tipos ganharam mais expressão através dos movimentos artísticos. Foi só com o desenvolvimento das máquinas fundidoras compositoras eletromecânicas, Linotipo e Monotipo, no final dos anos 1800 e início dos anos 1900, que a imprensa deu um grande salto tecnológico, refletindo a nova era da imprensa diretamente nos estilos tipográficos.

Significativa foi a chegada, por volta do final do século, das novas invenções da indústria tipográfica. De fato, as fundidoras compositoras eletromecânicas Linotipo inventadas dos Estados Unidos e a Monotipo na Inglaterra modificaram radicalmente toda a produção tipográfica do mundo (MANDEL, 1998, p. 135).

Antes da invenção do Linotipo, em 1886, por Otto Mergenthaller, a composição de tipos era feita manualmente. Segundo Clair e Busic-Snyder (2009), o método de composição à quente e em linhas possibilitado pelo Linotipo era dez vezes mais rápido que o anterior, o que aumentou a produtividade e o número de exemplares impressos, barateando os custos das impressões. De acordo com Bringhurst (2011), alguns anos depois foi criada a Monotipo, concorrente da Linotipo, baseada na composição individual dos tipos e com ferramentas a mais que proporcionaram facilidades como o ajuste de *kerning*.

As duas primeiras décadas dos anos 1900 foram de mudanças significativas na arte Europeia e, conseqüentemente, na estética dos tipos. Segundo Mandel (1998), houve uma grande reação contra os estilos tipográficos oriundos da organicidade do barroco, que uniam

natureza e artesanato a uma estética exótica e fantasiosa. Em paralelo à mecanização dos processos tipográficos, que resultou no monopólio mundial da *Linotype* e da *Monotype*, o funcionalismo surgiu como uma forte tendência no *design* - e na tipografia.

A partir de 1918, a Europa começava a reunir esforços para se recuperar do choque da I Guerra Mundial e, segundo Clair e Busic-Snyder (2009), no período entre guerras o *design* acompanhou os diversos movimentos artísticos que existiram simultaneamente, entre eles o Futurismo, o Dadá, o *Art Decó*, o *De Stijl* e o Construtivismo Russo.

O começo de uma nova era para a tipografia se deu a partir de 1909, com o futurismo, que apesar de não ter se atido ao design de tipos, proclamava seu uso para intensificar o conteúdo. De acordo com Sinclair (2013), os futuristas faziam da tipografia o principal meio de expressão, usando os tipos para comunicar a mensagem sem ilustrações ou fotografias. O Futurismo se espalhou com rapidez pela Europa e pelo mundo, e com a ajuda dos movimentos Dada (Suíça, 1916), o *De Stijl* (Holanda, 1917) e o Construtivismo Russo (1921), estabeleceu os paradigmas da tipografia moderna. Embora cada movimento possuía suas características singulares, todos possuíam questões em comum em relação à tipografia: rejeitavam a estética romântica corrente utilizando a tipografia de forma direta e impactante, aproveitando-se das tecnologias de reprodução. Foi com o Manifesto do Futurismo que um repúdio total às tradições foi declarado:

[...] os futuristas sem dúvida se referiam, mais especificamente, às tradições da literatura e da pintura romântica, ainda tão influentes no início do século. O termo ‘design gráfico’ ainda não existia, mas os princípios da composição do livro futurista invocados em vários manifestos podem ser considerados os primeiros manifestos da tipografia moderna, abraçando a estética sugerida pela máquina e rejeitando o design romântico e ornamental promovido por movimentos como Art Nouveau e o Arts and Crafts. (FARIAS, 1998, p. 14)

Um dos principais exemplos do design futurista são os experimentos de Filippo Marinetti, que “explorou a interconexão dos significados da palavra escrita e da estética associada a eles” (CLAIR E BUSIC-SNYDER, 2009). Seus layouts consistiam em formas livres e a disposição da tipografia questionava a linearidade da leitura.

Essa reconfiguração dada relação entre texto e imagem, de fato entre os atos de ler e ver, permitiu que a tipografia emergisse de seu papel como simples suporte de informação ou ideias de forma linear. E isso estabeleceu um precedente para outros movimentos de vanguarda que colocariam os tipos no seu núcleo - da anarquia do Dada e da geometria pensada da Bauhaus; ao Punk Suíço e à Nova Onda Americana nos últimos anos do século XX. Em cada caso, a tipografia cumpriu um papel vital na formação de uma cultura visual particular (BARTRAM apud SINCLAIR, 2013, p. 28).

Marinetti, portanto, criou a visão simultânea das palavras como tipos-imagem, através das quais o receptor entende o significado da mensagem tanto pela sua aparência como pela

sua verbalidade.

A utilização da tipografia no movimento Dadá, como era conhecido o Dadaísmo, era negada em seu formato linear dentro da página e exaltada como meio de expressão. Conforme Farias, os dadaístas faziam uso de estéticas como o “non-sense e o caos tipográfico enquanto reflexos do seu tempo” (FARIAS, 1998, p.17). Dessa forma, os artistas do movimento posicionavam os tipos e os elementos abstratos intuitivamente, de forma informal e ao acaso, além de utilizar letras de tamanhos variados e incorporarem caixas, barras e fios para representar formas de letras. Suas composições às vezes eram confusas e ofensivas e outras vezes eram potéticas e enérgicas (CLAIR E BUSIC-SNYER, 2009).

As principais características do *Art Decó* eram sua aparência técnica e bem elaborada, de geometria linear e simetria bilateral. Eram utilizadas também molduras decorativas, com áreas de tons ou cores escuras, diversas linhas paralelas e finas e formas geométricas. Um dos designers e desenhistas de tipos que mais se destacou no período foi A. M. Cassandre (Alphonse Jean-Marie Mouron), que desenvolveu a fonte Pignot e presava pela simplicidade, construindo tipos com forte contraste de pesos e interpretações originais das formas das letras (CLAIR E BUSIC-SNYDER, 2009).

No período entre guerras também se destacou a estética da Bauhaus, escola alemã de design que tinha como ideologia “a forma segue a função” e “menos é mais”. A filosofia educativa da Bauhaus era de que o bom design era resultado do uso de bons materiais e de um design limpo e, em oposição às ideias do movimento Arts and Crafts, seu objetivo era “conseguir um espaço ou um objeto bem projetado que pudesse ser manufaturado usando a tecnologia da época”(CLAIR E BUSIC-SNYDER, 2009, p. 99).

Na Holanda, o *De Stijl* apresentava suas formas geométricas abstratas buscando o equilíbrio universal da composição. Eram utilizadas barras negras dispostas em ângulos retos para separar a tipografia do restante da composição. De acordo com Farias (1998), o *De Stijl* usava quase que exclusivamente tipografia sem serifa, uma palheta de cores reduzida a preto e a vermelho, azul e amarelo, e linhas horizontais, verticais e à 45 graus, além de possuir um grande número de trabalhos voltados para a propaganda.

Na Rússia, a forte influência dos movimentos Futurista, Dadaísta e do *De Stijl* deram origem ao construtivismo, que, com suas cores e formas básicas, procurava transmitir o significado através do modo mais simples possível. Sua principal característica é a utilização de elementos simples, grandes, lineares, planos angulosos e forte uso de diagonais (CLAIR E BUSIC-SNYDER, 2009). O Construtivismo Russo foi amplamente difundido pela Europa durante a década de 20 a partir das obras do pintor e tipógrafo El Lissitsky, segundo o

qual somente através da plasticidade da tipografia que a esfera visual poderia transmitir o que o emissor pensava (SINCLAIR, 2013).

Um dos principais nomes da nova tipografia, como ficou conhecida a tipografia do período entre guerras, foi Jan Tschichold. Suas composições demonstravam sua preocupação com uma comunicação clara da mensagem através do minimalismo. Tschichold utilizava assimetria, diagonais e tipografia sem serifa da forma mais organizada possível dentro da composição. Em sua obra “A Nova Tipografia”, ele apresentou a visão de que as decisões do layout deviam objetivar sempre a comunicação clara.

Nas décadas seguintes, a tipografia percorreu um caminho de experimentos de forte cunho expressivo através dos movimentos hippie e do movimento punk, que deram origem respectivamente ao Psicodelismo e o New Wave. O contexto histórico após a segunda Guerra Mundial era de contestação social e política e libertação sexual, marcado pela busca pelos direitos civis e pela igualdade de gênero, desejos representados pela filosofia paz e amor, característica da geração dos baby boomers, beatnicks e hippies (CLAIR;BUSIC-SNYER, 2009). Desse modo, as cenas punk e psicodélica estabeleceram-se através de um elo comum, a formação de “[...] uma certa cultura underground como alternativa à cultura ‘oficial’ do sistema” (FARIAS, 1998, p 23). Nesse contexto de descontentamento, a tipografia também experimentou os mesmos questionamentos.

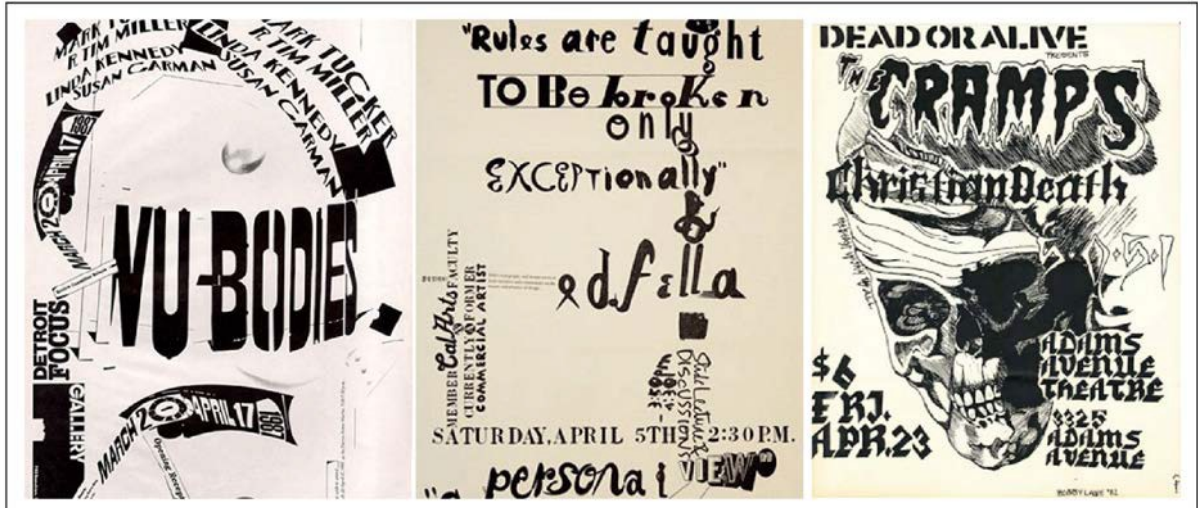
As cores de neon em voga na época desvirtuaram muitas das composições tipográficas, tornando-as até mesmo ilegíveis, e o ressurgimento da letra desenhada manualmente ecoava em efeitos rodopiantes e vertiginosos muitas vezes inspirados pelo psicodelismo e pelas drogas. Aplicações de letras formadas organicamente foram levadas a um extremo, desafiando os observadores a entenderem qual era a intenção da mensagem (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009, p. 124).

Nos anos 1960, o movimento psicodélico não economizava no uso de cores vivas e de formas curvilíneas, cheias de expressividade. De acordo com Clair e Busic-Snyder (2009), nesse período, o desejo de inverter as tendências de uma tipografia racional e contestar o sistema social era expresso não só através de cores, mas também pelo uso de fontes e ornamentos emprestados do Art Nouveau. Conforme as autoras: “o ressurgimento da letra desenhada manualmente ecoava em efeitos rodopiantes e veriginosos” (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009, p.124)

Segundo Farias (1998) no final dos anos 70, a cena *Punk* começava a surgir e, embora pregasse valores contrários ao movimento *hippie* e à psicodelia, se assemelhava em algumas características, como as relações interdependentes com a música, os quadrinhos e manifestações de **low-culture**, como os *fanzines* e outras publicações independentes e manuais. O movimento possuía características agressivas e impulsionado pela sua relação

com o rock e com a Guerra, aspectos que se evidenciam na tipografia usada em suas manifestações (Imagem 18).

Imagem 18 - A tipografia na cena Punk.



Fonte: MoMA, acervo digital.

Nos anos 1980, depois de um período de contestação através da tipografia experimental, o acesso ao computador pessoal provocou novos questionamentos e suscitou uma nova estética tipográfica.

4.4 A tipografia na era digital e o hand lettering no contexto atual

No final dos anos 1980, as possibilidades fornecidas pelo surgimento dos computadores pessoais, mescladas com as técnicas tradicionais e manuais de composição tipográfica, eram regidas pelos estilos pós-moderno e Mênfis. Segundo Farias (1998), a tipografia pós-moderna surge da união entre as influências dos experimentalismos das décadas anteriores com os avanços tecnológicos relacionados ao design gráfico. O pós-modernismo sugere um design com ideias e formas ecléticas através da diversidade e da contradição, rejeitando a ideia de arte de baixa ou alta qualidade.

Nesta mesma época o estilo Mênfis, com suas ideias opostas ao pós-moderno, também estava em voga. Esse estilo contestava as noções de bom gosto ao propor composições com muitos ornamentos e decorações. Além disso, havia outra influência em destaque no período: o estilo retrô, a partir do qual os designers e artistas reutilizavam elementos de estéticas passadas para transmitir as mensagens contemporâneas. De acordo com Sinclair (2013), embora a cultura digital estivesse em ascensão, havia um grande desejo de resgatar a tipografia de épocas anteriores. Essa tendência existe até hoje e fica explícita no resgate de ligaduras, ornamentos e tipografias caligráficas criadas mesmo através da

tecnologia digital.

Com o passar do tempo, a evolução dos softwares de criação de tipos e de edição de imagens possibilitou uma infinidade de soluções e liberdades estéticas, de modo que a tipografia digital atualmente pode ser tudo o que o seu criador quiser, reproduzindo até mesmo o gestual caligráfico com alta definição e perfeição. Mas é em oposição à perfeição da tipografia digital que se encontram as manifestações de *hand lettering* estudadas neste trabalho.

Os anos 1990 saturaram todas as possibilidades de expressão tipográfica digital e, como consequência, os anos seguintes foram, e estão sendo, um período marcado por uma reação contrária à estética metricamente perfeita e exata do computador. De modo geral, vivemos na tipografia, e especialmente nas práticas do *hand lettering*, uma crítica às máquinas. Conforme Emily Gregory (2012), a ascensão dos *hand letterings* reflete um movimento que rejeita a perfeição resultante das criações no computador e ressalta a consistência da imperfeição proporcionada pelas letras feitas à mão que revelam o traço do artista. De acordo com Sinclair:

[...] enquanto o mundo digital abriu as possibilidades para o tipo, isso também significou que não haviam mais quaisquer regras para violar ou barreiras para quebrar. Uma reação à aparente infinidade de possibilidades gráficas, que para muitos atingiu o ponto de saturação no trabalho altamente expressivo dos anos 1990, consistia em desenvolver tipos a partir de um padrão baseado em um posicionamento de não design (SINCLAIR, 2013, p. 38, tradução livre da autora).

A visão de uma estética tipográfica mais voltada a um não design está relacionada ao que se conhece como movimento *Do It Yourself* (DIY), traduzido para o português como Faça Você Mesmo. De acordo com Lupton (2006), “O *Do It Yourself* está por todo o lado” (p.18). Os motivos dessa atitude podem parecer a primeira vista um fator econômico, entretanto, antes disso há uma busca pela originalidade, pela singularidade de um objeto único, feito com as próprias mãos do seu criador.

Na tipografia e no design, principalmente quando se trata da criação de *hand lettering*, DIY se estabelece como um movimento que declara uma rejeição ao que possui design em demasia ou ao que é claramente criado com um design pensado estrategicamente (SINCLAIR, 2013). De acordo com o autor, atualmente a simplicidade é valorizada mais uma vez, assim como composições em que o trabalho do criador se torna quase invisível. Essa estética envolve um paradox pois, ao mesmo tempo que o resultado da composição transmite a impressão de que o trabalho não foi feito por um profissional, na verdade ele foi criado por um especialista, que escolheu a estética DIY como uma solução visual (SINCLAIR, 2013). Dessa forma, o não *design* a que se propõe o *hand lettering*, pode ser entendido como uma forte estratégia de *design*.

Nesse sentido, o que muitos designers de tipos, diretores de arte e artistas que trabalham com letras fazem atualmente é utilizar técnicas analógicas para criar seus hand letterings e misturá-las com técnicas digitais no seu processo de produção ou pós-produção. Alguns deixam as marcas do papel mais evidentes na imagem, outros salientam o traço manual e as imperfeições das letras criadas à mão, uns ainda criam toda a base de linhas da composição à mão e adicionam cores, texturas e outros elementos digitalmente.

Imagem 19 - Esboço e finalização digital de hand lettering por Mary Kate McDevitt



Fonte: McDEVITT, document eletrônico.

Desse modo, de acordo com Sinclair (2013), a combinação de processos de criação analógicos e digitais permite que uma nova estética, impossível de ser alcançada usando

somente um dos dois, seja explorada e resulte em composições inéditas. Segundo Middendorp (2010), cada vez mais designers e ilustradores estão descobrindo o valor dos trabalhos feitos à mão e a partir de técnicas manuais de impressão, ao mesmo tempo que estes trabalhos, em sua maioria, são finalizados, reproduzidos e disseminados de forma digital.

Portanto, a combinação desses processos se baseia em uma cultura eclética, pois as composições que resultam da união entre meios analógicos e meios digitais também se inspiram em referências tanto do passado, como do presente ou de um futuro imaginado (SINCLAIR, 2013). De acordo com Middendorp (2010), nossa era não possui uma tendência estética dominante, mas sim uma multiplicidade de apropriações e combinações de métodos, ferramentas e estilos diversos. Nessa perspectiva, entende-se que os hand letterings atualmente utilizados pela publicidade são reflexo da mistura das infinitas possibilidades da era digital com processos tradicionais de produção analógicos e a valorização de um traço mais humanizado, refletindo o ecleticismo da nossa era a partir de referências de diversas outras épocas.

Como se pôde observar, o conhecimento dos processos históricos nos quais o hand lettering encontra fundamento, permite uma compreensão do objeto de estudo deste trabalho como resultado de um processo histórico de desenvolvimento da escrita e de suas adaptações às necessidades das sociedade ao longo do tempo. Também se pode verificar que as formas das letras transmitem a essência do seu tempo, transformando-se conforme se desenvolve o pensamento corrente à sua época. Além disso, verificou-se também que a escrita expressiva atua não apenas como suporte, mas também como a própria mensagem. E, como o objetivo principal desta pesquisa é entender como se dá a criação de sentido na mensagem publicitária através do *hand lettering*, parte-se para a apresentação dos fatores essenciais a serem considerados nesse processo e para a identificação dos elementos essenciais presentes nessa composição.

5 O HAND LETTERING COMO IMAGEM PUBLICITÁRIA: FATORES E ELEMENTOS ESSENCIAIS PARA SUA INTERPRETAÇÃO

Neste capítulo, explora-se o *hand lettering* como uma imagem composta pelo texto, que transmite a mensagem publicitária através de sua estrutura formal e da interação entre os elementos que a constituem. A fim de estabelecer a base teórica para a análise formal dos objetos de estudo, aborda-se, a partir de então, os aspectos essenciais para interpretação dos sentidos produzidos a partir da estrutura compositiva do *hand lettering*.

5.1 Os elementos da linguagem publicitária

O anúncio publicitário transmite a mensagem através de uma estrutura base para os elementos visuais. À essa estrutura de organização do anúncio publicitário damos o nome de layout (traduzido para o português como leiaute). De acordo com Sant'Anna (2013), o leiaute é o modo como os textos e imagens são apresentadas nas páginas, visando a melhor forma de transmitir as informações e primando por um design atrativo. Os elementos que constituem esta estrutura básica podem ser definidos em cinco itens fundamentais: a imagem, o título, o texto, o slogan e a assinatura do anunciante (ABREU e SANTOS, 2010). De acordo com Silva (2008), “Esses itens são considerados básicos para caracterizar e compor um anúncio ou qualquer peça publicitária” (p. 6).

Nessa perspectiva, entende-se que os elementos que compõem um anúncio podem ser divididos de forma mais ampla em dois conjuntos: o das palavras e o das imagens, ou seja, o título, o texto e o slogan apresentam características diferentes mas são constituídos de palavras, da mesma forma que a fotografia e a ilustração também divergem em suas características, porém não deixam de serem, ambas, imagens. Linguagem verbal e linguagem visual são, portanto, os dois elementos fundamentais do anúncio publicitário.

A linguagem verbal é composta basicamente por letras e palavras, pela ortografia, pela gramática e pela sintaxe, mas a imagem também possui sua sintaxe, um corpo de dados que podem ser utilizados para compor e compreender mensagens (Dondis, 2007). De acordo com Flusser (2007) a diferença é que no texto, para entendermos a mensagem, antes precisamos seguir sua estrutura do início ao fim, já na imagem podemos entender a mensagem antes e depois lê-la seguindo sua estrutura, ou seja, na primeira leitura se deseja chegar à mensagem, na segunda a mensagem já está lá.

Quando imagem e texto são utilizados juntos, na maioria das vezes esta relação é abordada em termos de exclusão e interação, e poucas vezes em forma de complementaridade

(JOLY, 1996). Essas constatações, demonstram que, neste trabalho se faz necessário entender como imagem e texto se relacionam, ou seja, para entender como os elementos do *hand lettering* atuam na criação da mensagem publicitária, precisamos compreender a maneira como imagem e texto, componentes fundamentais do mesmo, se comportam juntos.

Ao analisarmos a relação entre imagem e texto utilizados simultaneamente na propaganda, podemos encontrar três tipos de mensagens: a mensagem linguística, a mensagem icônica codificada e a mensagem icônica não codificada. Essa divisão foi definida por Barthes (1990) como um sistema para ler as combinações entre linguagem verbal e visual.

A mensagem linguística se refere ao próprio texto, que na propaganda geralmente aparece na forma de slogan ou título. Conforme o autor, para entendê-la, o leitor devidamente alfabetizado necessita de um conhecimento prévio da língua utilizada. Além disso, a mensagem linguística carrega um significado de segunda ordem, ou seja, além do significado da palavra, ainda existe o significado da palavra em um certo contexto (BARTHES, 1990).

A segunda mensagem, a mensagem icônica codificada, está diretamente associada à conotação, na qual o leitor tem papel fundamental na mensagem ao aplicar seu conhecimento do código da imagem (BARTHES, 1990). Barthes (1990) se refere à mensagem icônica codificada como simbólica pois carrega em si os sentidos que devem ser aprendidos em relação a uma ou outra cultura. Para Joly (1996), a mensagem conotativa é vinculada ao saber compartilhado entre anunciante e público. Reforçando essa mesma visão, Vertergaard (2004) afirma que as conotações de uma imagem dependem da vivência anterior do leitor, variando de uma pessoa para a outra. Entretanto, na medida em que compartilhamos a mesma cultura, as conotações podem ser consideradas de modo geral comuns a todos.

Ao que Barthes (1990) se refere como mensagem icônica não codificada tem relação imediata com a denotação, a forma mais natural e direta da mensagem, sem necessidade de ser codificada ou traduzida. Para o autor, para compreendê-la é preciso de um conhecimento quase apenas perceptivo. Dessa forma, Barthes (1990) se refere a essa mensagem como a mensagem literal, e acrescenta que a mesma pode ser denotada, ou seja, oferece informações que podem ser assimiladas sem relação com as convenções culturais.

5.2 A relação entre imagem e texto

Podemos separar os três níveis propostos por Barthes em dois conjuntos: o verbal, no caso da mensagem linguística, e o visual, no caso da mensagem icônica codificada e da

mensagem icônica não codificada. Dessa forma, é possível estudar a relação entre visual e verbal estabelecendo suas relações no plano do conteúdo (mensagem) e da espacialidade (expressão visual).

Tratando-se do conteúdo, palavra e imagem podem se relacionar de forma a transmitir a impressão de mentira ou de verdade. Conforme Joly:

De fato julgamos uma imagem “verdadeira” ou “mentirosa” não devido ao que representa, mas devido ao que nos é dito ou escrito do que representa. Se admitirmos como verdadeira a relação entre o comentário da imagem e a imagem, vamos julgá-la verdadeira; se não, vamos julgá-la mentirosa (JOLY, 1996, p. 118 - 119).

Quando a impressão transmitida é de mentira, a relação estabelecida entre imagem e palavra é de discrepância ou de contradição. Segundo Santaella, nestes tipos de relação “os conteúdos são colocados incoerentemente lado a lado ou até se contradizem” (SANTAELLA, 2012, p. 57). Já quando a impressão transmitida é de verdade, imagem e palavra experimentam relações que vão da redundância à informatividade, interagindo uma com a outra e complementando-se. Neste caso, Kalverkämper (apud SANTAELLA, 2012) apresenta três situações. Na primeira, a imagem é inferior ao texto e apenas o complementa, em uma relação de redundância. No segundo caso, a imagem é superior ao texto, sendo mais informativa do que ele, em uma relação de informatividade. Na terceira situação, imagem e texto possuem pesos iguais, estabelecendo ao mesmo tempo a condição de redundância e informatividade. A equivalência entre imagem e texto também pode ser chamada de complementaridade - no caso do hand lettering, é a relação que predomina. A complementaridade é uma interação mais profunda entre o verbal e o visual, podendo configurar-se como ancoragem, revezamento, símbolo ou imaginário.

Quando a complementaridade se dá em termos de ancoragem (ou fixação), o texto auxilia o leitor a interpretar a imagem (BARTHES, 1990). Nesse caso, o texto direciona o receptor a ler apenas um ou alguns dos sentidos entre as múltiplas interpretações possíveis de uma imagem. Segundo Vestergaard (2004), “[...] enquanto uma imagem em si mesma é sempre neutra, se tiver título ou legenda nunca o será.” (p. 49). Dessa forma, entende-se que, na ancoragem, a relação que se dá entre texto e imagem é seletiva.

Também chamado de relais, o revezamento é a relação recíproca entre imagem e texto, onde ambas se encontram numa relação complementar (BARTHES, 1990). No revezamento, “as palavras são fragmentos de um sintagma mais geral, assim como as imagens, e a unidade da mensagem é feita e um nível superior” (p. 34) que se origina da interação entre ambos texto e imagem. O revezamento é mais raro que a ancoragem,

aparecendo mais comumente em histórias em quadrinhos e charges.

As duas últimas formas de complementaridade entre imagem e palavra são propostas por Joly (1996) tendo como base a sustentação da palavra na imagem e da imagem na palavra. A relação de símbolo, consiste em atribuir uma significação que transborda a imagem, suscitando palavras, pensamentos e sentimentos. De acordo com a autora:

Amor, beleza, liberdade, paz, etc, tantas noções que apelam para o símbolo e conseqüentemente para a boa vontade interpretativa do leitor. [...] Podemos compreender a imagem de uma pomba como a imagem da paz, assim como podemos nela só ver a imagem de uma pomba. As imagens podem, portanto, evocar uma complementaridade verbal aleatória que nem por isso as impede de viver (JOLY, 1996, p. 120).

A complementaridade em forma de imaginário não necessita da co-presença da imagem e da palavra para que a relação exista. Joly explica que “As imagens engendram palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim” (JOLY, 1996, p. 121). É o caso das imagens que se referem à histórias, ou histórias que se referem à imagens. Portanto, existem inúmeras possibilidades de interação entre imagem e texto e, no plano do conteúdo, essa relação é tão íntima que ambas podem estar ou não compartilhando uma mesma superfície.

Quando linguagem visual e linguagem verbal estão presentes de forma concreta em um mesmo plano, suas interações também se dão, além do plano do conteúdo, em termos de espacialidade. No que se refere à espacialidade, Kibédi-Varga (apud Santaella, 2012) propõe quatro tipos de relação entre imagem e texto: a interferência, a correferência, a autorreferencialidade e a coexistência. Na interferência, a palavra e a imagem existem em uma mesma página, porém separadas espacialmente uma da outra. Na correferência, palavra e imagem também aparecem na mesma página, mas se referem ao mundo uma independente da outra. Quando a relação é de autorreferencialidade, tanto palavra como imagem são tratadas em sua essência, sem se reduzirem e cada uma conserva sua própria referência. Já quando há coexistência, a palavra e a imagem compartilham uma moldura comum. Neste caso, a palavra está inscrita na imagem. É nessa última relação entre palavra e imagem que o hand lettering mais se apoia, pois a palavra, elemento essencial da composição, transforma-se a própria imagem. Desta forma, aborda-se a seguir as ideias sobre a imagem que a palavra suscita em relação à tipografia expressiva, aspecto essencial para o entendimento da relação entre imagem e texto nesta pesquisa.

A fundamentação inata da palavra a partir de imagens mentais, transpõe para as formas escritas da linguagem verbal uma natureza plástica e imagética inseparável à sua composição. A escolha da tipografia a ser utilizada em uma campanha é um bom exemplo

disso. Joly (1996) afirma que a escolha (ou a criação) da tipografia leva em consideração seu aspecto plástico, pois a forma da letra, a cor e suas características visuais contribuem para o significado da mensagem que a palavra deseja passar:

É claro que as palavras têm uma significação imediatamente compreensível, mas essa significação é colorida, tingida, orientada, antes mesmo de ser percebida, pelo aspecto plástico da tipografia (sua orientação, sua forma, sua cor, sua textura), do mesmo modo que as escolhas plásticas contribuem para a significação da imagem visual (JOLY, 1996, p. 111).

Dessa forma, entende-se que, ao transmitir uma mensagem, a palavra conta com dois aspectos complementares existentes em si mesma: o sentido verbal, ou seja, o significado dos termos ilustrados, e o visual, isto é, a aparência da forma das letras que a compõem.

De acordo com Sinclair (2013), a capacidade da palavra em carregar o sentido verbal e o visual representa a habilidade da tipografia em ser ao mesmo tempo forma e conteúdo. Neste sentido, o autor afirma que a tipografia pode funcionar sozinha, como protagonista não apenas como complemento de uma composição visual, enfatizando seus aspectos expressivos e não passivos, como na tipografia feita para ser invisível, isto é, existir apenas como suporte para o termo, sem desfocar-lhe a atenção. Quando a palavra é utilizada como meio principal e único dentro de uma composição, o tipo cria a imagem. Neste sentido, texto é imagem e imagem é texto, existindo como uma sintonia infinita e inseparável dessas duas linguagens. Essa relação permite ao leitor entender a mensagem tanto pela verbalidade que a palavra fornece, como através de sua aparência. É nesse sentido que a tipografia expressiva encontra sua força comunicativa.

Embora as possibilidades da tipografia expressiva para comunicar a mensagem sejam infinitas, podendo atuar como protagonista na composição ou mesmo sozinha, sem a necessidade outros elementos visuais, ela abriu caminho para que designers adicionassem elementos pictóricos à composição a fim de reforçar mais ainda o sentido do que se deseja expressar. De acordo com Sinclair, essa escolha contrasta com o ideal unilateral dos que defendem que a tipografia deve ser invisível, sendo utilizada apenas como suporte para a mensagem e deixando que o sentido verbal da palavra faça todo o papel da comunicação. Complementando essa visão, Lupton (apud Sinclair, 2013) afirma que “Longe de ser o portador neutro do significado e da mensagem em um ideal unilateral, o tipo vem, há muito, misturando-se livremente com outros elementos na geração de formas novas e descontroladamente líquidas” (p. 27).

É através dessas, e de outras tantas possibilidades, que a tipografia expressiva não apenas cria imagens, mas também atua como a própria imagem, reforçando o significado da

mensagem. Desse modo, entende-se que o *hand lettering* é a forma que produz os sentidos do conteúdo. Assim, para compreender como o hand lettering produz esses sentidos, se faz necessário identificar e entender os aspectos relacionados à estrutura formal da linguagem visual.

5.3 Entendendo a estrutura formal

Antes de identificar as partes e as interações que constituem a estrutura formal do hand lettering, é preciso entender que o todo é maior que a soma de suas partes (COLLARO, 2005). De acordo com Arnheim (2013), os objetos são vistos através de suas características principais, de modo que os traços formam um padrão integrado. Isso acontece no todo e em cada parte da composição, de forma que quando falta essa integridade, o todo torna-se irreconhecível. Gomes Filho (2004) afirma que não se consegue perceber partes isoladas, mas suas relações, e que estas “são outra coisa que não elas mesmas, fora desse todo” (p. 19). Segundo Arnheim (2013):

Parece que as coisas que vemos se comportam como totalidades. Por um lado, o que se vê numa área do campo visual depende muito do seu lugar e função no contexto total. Por outro, alterações locais podem modificar a estrutura do todo. Essa interação entre todo e parte não é automática e universal. Uma parte pode ou não ser visivelmente influenciada por uma mudança da estrutura total; e uma alteração na configuração ou cor pode ter pouco efeito no todo quando a mudança permanece, por assim dizer, fora da trilha estrutural. Estes são aspectos do fato de que qualquer campo visual comporta-se como uma Gestalt (ARNHEIM, 2013, p. 59).

De fato, os trabalhos mais significativos neste campo foram propostos pelos estudiosos da Gestalt, cujo principal interesse tem sido os princípios da organização perceptiva, o processo da configuração de um todo a partir de suas partes. Barry (1997), define a Gestalt como uma configuração intensamente unificada, de modo que suas propriedades como um todo não podem ser separadas das propriedades de suas partes. Ainda, de acordo com Gomes Filho (2004), o termo Gestalt pode ser traduzido do inglês como estrutura, figura ou forma. Entende-se então que a Gestalt é uma teoria que estuda o todo impreterivelmente composto a partir das relações indissociáveis entre suas partes, cuja aparência e função são subsidiadas a uma estrutura base, que resulta na forma.

O precursor dos estudos da Gestalt, segundo Gomes Filho (2004), foi o filósofo vienense Von Ehrenfels, que ao final do século XIX, começou a pesquisar sobre como as forças presentes nas relações entre as partes formam os objetos que vemos como todos completos através da percepção. Mais tarde, por volta de 1910, Max Wertheimer, Wolfgang Kohler e Kurt Koffka deram sequência aos estudos. Na concepção desses Gestaltistas, a

organização dos dados visuais se dá a partir das suas forças psicológicas, que interagem e promovem sensações (DONDIS, 2007; ARNHEIM, 2013).

Para Gomes Filho (2004), a origem das forças psicológicas, segundo a teoria da Gestalt, está na capacidade inata do sistema nervoso central em organizar formas em todos a partir de estímulos que resultam em forças externas e internas. As forças externas são os estímulos de luz que mostram o objeto e as forças internas se referem à organização mental que estrutura as formas no nosso cérebro a partir das forças externas. O resultado da interação entre essas forças é a forma (GOMES FILHO, 2005).

A forma visível das coisas é resultado da potência natural das formas que as constroem (ARNHEIM, 2013). Na natureza, por exemplo, as formas dos objetos naturais refletem o sentido das forças do crescimento, do movimento ou de qualquer instinto de sobrevivência em sua visualidade. A forma da caligrafia, por exemplo, é reflexo do traço individual e do movimento da mão, isto é, das forças expressivas e motoras do ser humano que a pratica. De acordo com Gomes Filho (2004), a forma tem a capacidade de informar sobre a natureza da aparência externa de um objeto, constituindo-se como a imagem visível do seu conteúdo. Neste mesmo sentido, Dondis (2007) afirma que “qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo” e que este é “influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado” (p. 22).

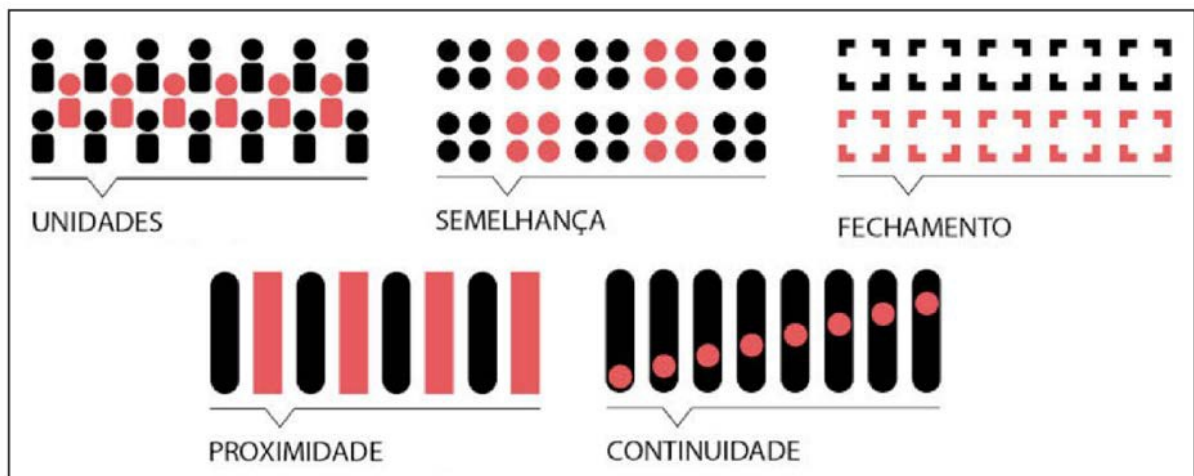
A forma de um objeto depende de suas bordas e das relações deste com outros objetos. As relações entre objetos consistem no esqueleto estrutural da composição, que ajuda a determinar a função de cada elemento no todo (ARNHEIM, 2013). As bordas estipulam o limite entre o objeto e seu contexto, ou seja, separam a forma do fundo, e só a partir dessa separação é possível perceber a forma (FILHO, 2004).

De acordo com Aumont (2012), o reconhecimento da forma de um objeto se dá a través da divisão do campo visual em duas regiões (figura e fundo), separadas por um contorno (bordas). Segundo o autor, a figura encontra-se dentro do contorno, que consiste em uma borda visual fechada, percebida mais próxima do receptor e com cor mais visível, é “localizada, identificada e nomeada” ou associada a “valores semânticos, estéticos e emocionais” (p. 68) com mais facilidade. Segundo o autor, as figuras são “superfícies com textura que constituem objetos”. Já o fundo é geralmente mais informe, ou seja, parece menos definível visualmente e mais homogêneo, sendo percebido com se estivesse atrás da figura e mais distante (AUMONT, 2012). Para Collaro (2005), essa tendência inata de perceber figura e fundo em um certo contexto e ambiente faz com que a imagem possa ser vista tanto

como figura ou COMO fundo, dependendo da atenção que é dirigida para a forma.

O reconhecimento das formas está diretamente relacionado com a lei básica da percepção visual, descrita na teoria da Gestalt como pregnância da forma ou boa forma, isto é, “qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto as condições dadas permitem” (ARNHEIM, 2013, p. 47). A pregnância da forma obedece a um conjunto de leis fundamentais da Gestalt: unidade, fechamento, continuidade, proximidade e semelhança (Figura 20).

Imagem 20 - Leis da Gestalt



Fonte: UPPER VIEW, arquivo digital (adaptação).

Conforme a lei da unidade, um objeto é visto como um único elemento, que se encerra em si ou como um conjunto de mais de um elemento. De acordo com Gomes Filho (2004), as unidades que criam o todo são construídas a partir das suas relações de forma que uma ou mais unidades podem ser segregadas ou percebidas dentro do todo.

A lei do fechamento estabelece a formação das unidades, através da qual “as forças de organização das formas dirigem-se espontaneamente para uma ordem espacial que tende para a formação de unidades em todos fechados” (FILHO, 2004, p. 32). Aumont se refere a esta lei como a lei do destino comum, explicando que os “elementos que se deslocam ao mesmo tempo são percebidos como uma unidade e tendem a construir uma forma única” (AUMONT, 2012, p. 70).

De acordo com a lei da continuidade, os elementos possuem a tendência de acompanharem uns aos outros, dando a impressão visual de uma organização coerente e

fluida (GOMES FILHO, 2004). Para Aumont (2012), “[...] existe uma tendência natural para continuar de modo racional uma determinada forma, se ela estiver inacabada” (p. 70).

A lei da proximidade demonstra que elementos próximos são vistos como partes de uma forma comum, conforme Aumont (2012). Nas palavras de Gomes Filho (2004) “os estímulos mais próximos entre si, seja por forma, cor, tamanho, textura, brilho, peso, direção, e outros, terão maior tendência a serem agrupados e a constituírem unidades” (p. 34)

Em relação a lei da semelhança, ambos Filho (2004) e Aumont (2012) afirmam que os estímulos mais similares tendem a ser vistos como pertencentes de uma mesma unidade, de acordo com sua forma, cor, tamanho e outras características em comum. Ou seja, elementos parecidos são vistos como conjuntos.

Apresentados os aspectos relacionados à estrutura da forma, a partir das leis da gestalt, parte-se para a apresentação dos elementos básicos da sintaxe visual e das técnicas visuais de comunicação, fatores essenciais para a análise dos *hand letterings*.

5.4 Elementos básicos da linguagem visual e técnicas visuais

Identificar e compreender os elementos que constituem o alfabeto visual é de extrema importância para se entender o papel de cada um deles na composição e sua contribuição para a construção da mensagem publicitária. De acordo com Dondis (2007), o objetivo da elaboração de um alfabetismo visual, assim como os do alfabeto verbal, é “[...] construir um sistema básico para a aprendizagem, a identificação, a criação e a compreensão de mensagens visuais que sejam acessíveis a todas as pessoas” (DONDIS, 2007, p. 3). Para a autora, os dados visuais são constituídos de unidades determinadas por outras unidades, “cujo significado em conjunto é determinado pelo significado das partes relacionadas” (DONDIS, 2007, p. 3). Seu reconhecimento ajuda a compor e compreender mensagens, desde as puramente funcionais até as mais elevadas expressões artísticas. Nesta perspectiva, Dondis (2007) apresenta, em seu livro “Sintaxe da Linguagem Visual”, um estudo dos componentes da linguagem visual com o propósito de identificar as áreas de significado compartilhado:

Neste livro, toda a esfera do conteúdo na forma será investigada em seu nível mais simples: a importância dos elementos individuais como a cor, o tom, a linha, a textura e a proporção; o poder expressivo das técnicas individuais, como a ousadia, a simetria, a reiteração e a ênfase. (DONDIS, 2007, p. 4)

Dessa forma, optou-se, nesta monografia, por utilizar a obra de Dondis como referência principal para a identificação e melhor compreensão desses elementos. Portanto, primeiramente, é preciso entender que os elementos visuais básicos são componentes de tudo o que é visto e são representantes da força visual estrutural, cuja contribuição para o

significado e para a resposta é de extrema importância. Assim, a partir da sua análise se pode explorar como e o que as criações visuais comunicam.

Com base nesse ponto de vista, Dondis (2007) entende que os elementos individuais básicos da linguagem visual - o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala ou a proporção, a dimensão e o movimento - são “a matéria prima para todos os níveis de inteligência visual, e é a partir deles que se planejam e expressam todas as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências” (DONDIS, 2007, p. 23). As infinitas possibilidades de combinações desses elementos na criação das composições visuais são regidas pelo que Dondis (2007) apresenta como técnicas de comunicação visual, que se manifestam em suas relações com as técnicas imediatamente opostas. Segundo a autora, dentre as inúmeras técnicas de comunicação, existem algumas mais utilizadas e fáceis de identificar, cuja relação opositora é baseada na harmonia e no contraste. São elas: Equilíbrio e Instabilidade; Simetria e Assimetria; Regularidade e Irregularidade; Simplicidade e Complexidade; Unidade e Fragmentação; Economia e Profusão; Minimização e Exagero; Previsibilidade e Espontaneidade; Estase e Atividade; Sutileza e Ousadia; Neutralidade e Ênfase; Opacidade e Transparência; Estabilidade e Variação; Exatidão e Distorção; Planura e Profundidade; Singularidade e Justaposição; Sequencialidade e Acaso; Difusão e Agudeza; Episocidade e Repetição (DONDIS, 2007).

Os elementos da linguagem visual e as técnicas de comunicação visual serão tratadas na medida em que se mostrarem necessárias para a análise dos objetos realizada nesta monografia. Optou-se por não tratar previamente todas elas pois não haveria espaço neste texto. Dessa forma, seu aprofundamento se dá junto ao momento de análise.

6 O PAPEL DO HAND LETTERING NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NOS ANÚNCIOS DA NOVELA ALTO ASTRAL E DA SÉRIE O CAÇADOR

Este capítulo se estabelece como o momento hermenêutico que constitui as três etapas de análise do objeto de estudo, a fim de delinear uma resposta possível para a seguinte pergunta: **como os *hand letterings* criados para a divulgação da novela Alto Astral e da série O Caçador constroem sentidos através dos elementos inscritos em sua configuração visual?** Essa resposta será construída a partir do entendimento do *hand lettering* como forma simbólica e, portanto, das fases de análise propostas pela Hermenêutica de Profundidade de Thompson (1995). Cabe salientar que os anúncios em que se inserem os *hand letterings* se encontram em uma escala maior nos anexos desta monografia, portanto, para uma melhor compreensão da análise, indica-se a consulta dos mesmos. Assim, inicia-se a análise sócio- histórica, a análise formal e a interpretação/reinterpretação dos *hand letterings* presentes nos anúncios criados para a novela Alto Astral e para a série O Caçador, ambos da Rede Globo.

6.1 Estabelecendo conexões sócio-históricas

Nesta primeira etapa, buscou-se situar os *hand letterings* escolhidos no seu contexto sócio-histórico, identificando na história da escrita e da tipografia os aspectos que unem os *hand letterings* escolhidos aos processos históricos relacionados ao assunto, desde as primeiras formas de escrita ao contexto atual em que se encontram. Além disso, procurou-se compreender as questões relacionadas à criação dos mesmos, a partir da investigação das escolhas criativas do letrista em relação aos direcionamentos recebidos pelo mesmo para o desenvolvimento do trabalho e sua familiaridade com os assuntos abordados nas temáticas dos *hand letterings*.

Como os objetos de estudo compartilham diversos aspectos, optou-se por realizar esta fase da análise hermenêutica de profundidade de forma conjunta. Desse modo, as particularidades relativas a um ou outro *hand lettering*, que acabam por se diferir dentro desse mesmo contexto são devidamente apontadas. Para que estes objetivos fossem alcançados, foram utilizados os métodos de pesquisa bibliográfica e questionário. A pesquisa bibliográfica forneceu o referencial teórico para a contextualização histórica e social do hand lettering e foi realizada através de livros, artigos e trabalhos acadêmicos referentes ao assunto, além das informações obtidas no portfólio digital do estúdio do letrista. O questionário, respondido por e-mail, forneceu as informações necessárias para a compreensão

dos aspectos relacionados à criação dos *hand letterings*.

Em função de uma primeira contextualização geral dos hand letterings analisados, apresenta-se uma breve descrição do universo em que os anúncios se encontram. As peças gráficas (Figuras 21 e 22) onde se inserem os hand letterings escolhidos foram desenvolvidas para divulgar dois produtos audiovisuais da Rede Globo: a novela *Alto Astral* e a série *O Caçador*.

Imagem 21 - Anúncio criado para novela *Alto Astral*.



Fonte: MAQUINÁRIO LABORATÓRIO CRIATIVO..., arquivo digital.

Imagem 22 - Anúncio criado para série *O Caçador*.



Fonte: site do Maquinário Laboratório Criativo

No que se refere ao *hand lettering* desenvolvido para a novela Alto Astral, a criação objetivava alcançar uma linguagem já definida a partir da identidade visual da novela.

O objetivo do projeto era a criação de letterings para os anúncios da novela, cuja Identidade Visual já estava definida. Para isso, foi necessário um estudo formal, para enquadrar nas composições já realizadas pelo cliente, e principalmente cromático, pois os letterings deveriam ter cores o mais próximas possível do restante do material (A GERAÇÃO, 2015).

Em relação ao direcionamento para a criação do *hand lettering* para a série O Caçador, o objetivo era transmitir o universo da série através de inspirações em tatuagens tribais:

O universo da tatuagem é evidente no conceito visual da série. A caligrafia é baseada em estilos góticos com ornamentos e com detalhes que remetem às tatuagens tribais. A ilustração dos animais e personagens da série remetem a esse universo seguindo a mesma linguagem da tatuagem, além do mundo selvagem e perigoso do caçador (A GERAÇÃO, 2015).

Além disso, é importante enfatizar que ambos os *hand letterings* sofreram interferências realizadas com ferramentas de edição digital após a finalização do trabalho do letrista, conforme informações encontradas no site do Maquinário Laboratório Criativo. Portanto, é preciso considerar que “é impossível transferir desenhos de tipos entre tecnologias sem alterações porque cada meio tem suas qualidades intrínsecas e, portanto, requer designs peculiares” (LICKO apud FARIAS, 1998, p.23). Entretanto, faz-se uma ressalva em relação a este aspecto, pois, como se mostrará adiante, embora a combinação de ferramentas analógicas e digitais na criação dos *hand letterings* possa excluir certas características de um ou outro meio técnico, esse processo é característico da prática do *hand lettering* no contexto atual. Assim, esta análise não ignora esse fato, mas o utiliza para complementar a contextualização sócio-histórica.

Antes de apontar os momentos sócio-históricos com os quais os objetos de estudo estabelecem elos, é necessário lembrar que os *hand letterings* analisados se enquadram na classificação de Twyman como linguagem visual gráfica verbal feita à mão. Por isso, fazem parte de uma evolução da escrita como forma de pensamento, a partir dos pictogramas e ideogramas, que se inicia com o surgimento do alfabeto fenício, passa por uma simplificação pelos gregos e pelas adaptações realizadas pelos romanos e, a partir de então, desenvolve-se até as inúmeras formas de escrita que conhecemos hoje.

“O alfabeto romano, considerado como a mais antiga versão conhecida de nosso próprio alfabeto moderno, derivou do alfabeto grego via os etruscos, que haviam se instalado ao norte de Roma. Durante a ocupação militar e a expansão do império, o alfabeto de 21 letras foi espalhado pela Inglaterra, Espanha, pelo Egito e Golfo Persa” (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009, p.32).

As adaptações das letras gregas feitas pelos romanos acrescentaram as serifas, cuja origem se acredita ser resultado do uso do pincel de junco pelo letrista (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009). O pincel de junco foi uma ferramenta caligráfica, utilizada para compor os tipos no Império Romano e, assim como outras ferramentas caligráficas ele imprime suas características e transmite sua essência para as letras. Este é um aspecto muito presente tanto no *hand lettering* da novela Alto Astral como no da série O Caçador, embora cada um possua suas particularidades. De acordo com Thiago Reginato (2015), letrista responsável pelos *hand letterings* analisados, “a ferramenta utilizada interfere muito na sensação que você deseja transmitir”.

Ao ser questionado sobre suas intenções e o que deveria transmitir com o *hand lettering* criado para a novela Alto Astral, o letrista relacionou as impressões desejadas às ferramentas utilizadas e ao estilo de tipografia empregado:

A principal característica era passar algo feito a mão, fluído, feito a mão mesmo, algo bem artesanal e único. A caligrafia tinha que ser script, ou seja, cursiva, para passar a fluidez, mas não tinha uma restrição para um estilo específico ou alguma fonte como referência. A textura do pincel era necessária, isso foi algo bem direcionado (REGINATO, 2015).

Neste caso, pode-se dizer que o pincel utilizado foi um dos elementos responsáveis pelo aspecto fluído, com aparência artesanal e singular que o letrista precisava transmitir. Além disso, a tipografia caligráfica, descrita pelo letrista como *script* ou cursiva também é outro fator responsável por transmitir fluidez, segundo Reginato (2015). Em uma Classificação Tipográfica Vox/ATypI apresentada por Niemeyer (2010), a tipografia utilizada enquadra-se como manuscrita informal, pois é claramente uma escrita caligráfica e cursiva, com caracteres ligados entre si, além de aparentar ter sido desenhada com pincel, o que lhe confere o aspecto informal.

O mesmo questionamento foi feito em relação ao outro *hand lettering*, porém este apresentou características diferentes. Ao ser questionado sobre o que deveria transmitir com o *hand lettering* desenvolvido para a série O Caçador, Reginato (2015) afirmou que recebeu um direcionamento para utilizar uma tipografia estilo as de “letras de tatuagem”, além de conter “variações de estilos, ornamentos e ilustrações de personagens entre outras informações”. Em relação à tipografia escolhida para transmitir essa sensação, o letrista ainda acrescentou que “o estilo da letra foi para algo mais gótico, medieval e agressivo. [...] As ferramentas neste caso variaram bastante, tinha desde madeira de balsa, algo bem mais caseiro” até canetas especiais para caligrafia (Reginato, 2015). Neste caso, pode-se afirmar que o letrista tentou transmitir o universo das letras de tatuagem através de ferramentas que possuem certa rigidez

e pontas geométricas, além de utilizar uma tipografia que remete às características medievais e agressivas. Para tanto utilizou o estilo gótico. Na Classificação Tipográfica Vox/ATypI apresentada por Niemeyer (2010), pode-se classificar a tipografia utilizada neste *hand lettering* como gótica. Suas formas são uma combinação dos traços de góticas texturadas, rotundas, bastardas e fraktur.

Outra observação pode ser feita através das intenções do artista em seu trabalho. De acordo com Reginato (2015), “Na maioria dos nossos projetos pensamos em transmitir algo exclusivo, único, pensado especificamente para aquilo que foi solicitado. Gostamos que nossos projetos tenham esse ar de customizado e refinamento em detalhes, o que faz toda a diferença”. A preocupação de Reginato com o que é percebido sobre o seu trabalho fica evidente no resultado dos *hand letterings* que o letrista cria, pois essas preocupações são impressas nas formas e as sensações que essas transmitem, conseqüentemente, interferem na mensagem percebida. Embora suas intenções e sua personalidade interfiram nos resultados, não se pode dizer que o artista tem total controle do que é expresso a partir de suas criações.

A necessidade expressa sobre a utilização de ornamentos no último *hand lettering*, remete aos ornamentos e às iluminuras desenhadas nas bíblias pelos monges copistas, por volta dos anos 500, aspecto presente em ambos os *hand letterings*. Nos *scriptorii* os monges copistas adornavam as bíblias com cores, iluminuras, ornamentos e outros adornos a fim de embelezar as páginas e promover encantamento, mas também com o objetivo de tornar as passagens mais claras e transmitir através da imagem a mensagem textual. Além disso, de acordo com Marian Bantjes (2010), as iluminuras bíblicas do período gótico não eram feitas apenas para serem vistas como maravilhas, mas também eram criadas conscientemente para manipular através da grandeza e da beleza que elas exprimiam. Sua função estética é conter beleza, mas seu objetivo primeiro é conter um certo tipo de informação. Os ornamentos continham em suas visualidades algo que ia além do prazer estético. Podiam expressar euforia, representar emoção espiritual e até transmitir um certo aspecto de medo ou espanto. Relacionavam-se diretamente ao temor, a um poder maior, que desperta a curiosidade e instiga, faz pensar como algo tão bonito e maravilhoso pode existir.

A ornamentação, as iluminuras e as ilustrações presentes no *hand lettering* da série o Caçador remetem também ao desenho de letras capitulares, por volta de 1700, cujas características eram o embelezamento das iniciais através de contornos marcantes e a adição de ilustrações ao corpo do texto, transmitindo elegância e um aspecto clássico. As

iniciais e os adornos aplicados a elas também podiam transmitir delicadeza, aspecto claramente presente no *hand letterings* da novela Alto Astral. Os estilos de caligrafia empregados nas composições analisadas e os adornos inscritos nos mesmos, portanto, remetem à uma época em que a caligrafia complicada, que apresentava ornamentos, iluminuras e contrastes finos e grossos em suas letras, era sinal de *status*.

Nesse período, o Protestantismo e a Contra Reforma Católica pregavam valores diferentes, que acabavam por refletir nos estilos artísticos entre os anos 1600 e 1700. Enquanto o Protestantismo negava qualquer tipo de luxo ou embelezamento do sagrado, a Contra Reforma Católica reforçava os aspectos sagrados, espirituais e emocionais da religião através de imagens com muitos adornos, cores vibrantes e floreios curvilíneos, presentes na Arte Barroca e no estilo Rococó.

O virtuosismo começou a ser visto como artifício, colocando a aparência de perfeição acima da beleza real. Desta forma, o que foi feito para honrar a Deus começou a competir. Havia uma visão de que a maravilha das coisas feitas pelo homem levou o espectador para longe de Deus. A ornamentação deslumbrava demais e levava à tentação e idolatria. (BANTJES, 2010, p. 18, tradução livre da autora).

Os *hand letterings* analisados apresentam tais características e, como na Idade Média, pode-se dizer que se utilizam dessas estratégias para manipular, encantar e causar impacto, além de reforçar os aspectos emocionais de cada mensagem. Embora o *hand lettering* da série O Caçador não se apoie na utilização de cores vibrantes, os outros aspectos presentes como ornamentos e iluminuras reforçam esses objetivos, enquanto no *hand lettering* da novela Alto Astral o aspecto relacionado às cores complementa as iluminuras.

A manipulação do público através do encantamento proporcionado pelas extravagâncias da Arte Barroca e do estilo Rococó não foi utilizada apenas nas imagens da Contra Reforma Católica. Na transição dos anos 1700 para 1800, a sociedade começava a conhecer os efeitos da Revolução Industrial. Os bens começaram a ser produzidos em grande escala e a invenção da tipografia, a partir da prensa de Gutenberg, possibilitou a impressão de publicidade em massa, assim como de livros e outras publicações. Em um período em que a produção de tipos se desenvolvia rapidamente através da mecanização da impressão, segundo Clair e Busic-Snyder (2009) “a tipografia transicionou desde caracteres de textos claros, práticos e legíveis, até as faces de tipos altamente ornamentadas que apareceram nos primeiros anúncios de propaganda da Era Vitoriana” (p. 69). Assim, a tipografia, que antes era pensada para se ler, agora também é criada com objetivos comerciais e publicitários, ou seja, criada para se ver.

É a esse último aspecto que os *hand letterings* analisados estão relacionados.

Embora, o letrista tenha criado composições de *hand lettering* a partir de estilos caligráficos, as letras não demonstram a pretensão de se atingir uma legibilidade necessária à grandes massas de textos, como em livros. Conforme Mandel (1998), são letras desenhadas principalmente para títulos publicitários, que apresentam aspectos decorativos e cujas palavras se encaixam umas nas outras de forma singular, pensadas para as especificidades de cada composição. No caso do *hand lettering* da série O Caçador, as letras são enfeitadas com texturas e ornamentos, e no caso do *hand lettering* da novela Alto Astral também possuem degradês de cores, o que lhes confere características de letras criadas para o formato display, pois sua função é atrair o olhar, provocar choque visual e transmitir sensações e sentimentos através dos elementos inscritos em sua estrutura. Nesse sentido, Reginato (2015) acredita que as cores utilizadas foram importantes para provocar atração visual através do hand lettering da novela Alto Astral: “Usamos a cor azul e vermelho para alcançar o degradê do roxo. Essa transição, ao meu ver, deu um resultado muito atraente” (REGINATO, 2015).

Os *hand letterings* analisados também se aproximam da estética característica dos movimentos *Arts and Crafts* e *Art Nouveau*. No período da Revolução Industrial, a crescente mecanização dos bens produzidos em massa provocou o surgimento de estéticas que se opunham à padronização e à falta de cuidado estético resultantes das produções industriais. O *Arts and Crafts* era um movimento de artesãos que exaltavam o valor dos produtos feitos à mão, carregados de detalhes e de traços pessoais aparentes do artista, aspectos encontrados apenas em produções manuais. Em relação à esse aspecto, encontra-se uma afinidade na fala de Reginato (2015), quando o letrista discorre sobre sua relação com os traços resultantes na criação das letras inscritas no *hand lettering*. Para o Reginato (2015), “[...] a caligrafia [...] passa algo muito íntimo de quem faz, em razão disso, me identifiquei bastante com o projeto”. Nesse sentido, é possível afirmar que o mesmo objetivo buscado pelos artesãos do *Arts and Crafts* se encontra na visão do letrista e nos *hand letterings* criados: o de transmitir uma personalidade, através dos aspectos gestuais, e a busca por um refinamento em detalhes, como Reginato declara.

O mesmo pode ser afirmado em relação às cores utilizadas e à relação do criador com o assunto dos *hand letterings* criados. Ao ser questionado sobre a sua familiaridade com a temática do hand lettering da novela Alto Astral, Reginato afirma que “Neste projeto tivemos muita liberdade criativa. Pessoalmente gostei muito do resultado e do processo. As cores são as minhas favoritas, então me senti muito confortável para a produção desse job”. O fato de se sentir confortável na realização do trabalho também foi demonstrado pelo

letrista ao afirmar que os assuntos da frase ilustrada, “amor e improviso”, são “duas coisas que valorize muito [...]. Pessoalmente esses ingredientes são especiais para um bom projeto”. Já em relação à criação do *hand lettering* para a série O Caçador, Reginato (2015) afirma que encontrou mais desafios e que não se identifica muito com o assunto: “Não gosto muito dessa frase, ela não interferiu muito no processo criativo”. Nota-se nessas falas, portanto, que os resultados da criação dos *hand letterings* analisados vão ao encontro das ideias disseminadas pelo movimento *Arts and Crafts*, pois imprimem à aparência da composição a personalidade do letrista e sua afinidade com a temática do trabalho.

A estética do *Art Nouveau* foi utilizada pela publicidade nos anos 1840 em função de de suas características estéticas atrativas, como linhas delicadas e sinuosas e aspecto jovem. Esses fatores são muito presentes no *hand lettering* da novela Alto Astral, na sinuosidade das letras e seus elementos caudais, assim como no colorido da composição. A tipografia do *Art Nouveau* apresentava uma estética orgânica e traços da caligrafia feita com pena medieval, muito presente no trabalho de Otto Eckman (citado nesta monografia). Essa organicidade e a impressão dos traços caligráficos feitos com pena medieval é semelhante no *hand lettering* criado para a série O Caçador.

A oposição ao mundo mecanizado também se refletiu nas letras criadas a partir desses movimentos, cuja inspiração se deu a partir dos manuscritos medievais e cujos adornos adicionados a elas tinham a finalidade de aumentar a relação emotiva dos leitores com as palavras (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009). Desse modo, a utilização de adornos nos *hand letterings* da novela Alto Astral e da série O Caçador, que remetem à uma estética manual, tem o objetivo de aproximar o público do universo representado pelos *hand letterings*.

Encontra-se na fala de Reginato (2015) uma evidência que remete novamente ao desejo de transmitir um aspecto manual, em oposição aos aspectos mecanizados. Ao discorrer sobre os direcionamentos recebidos para a criação dos *hand letterings*, Reginato (2015) afirma que os mesmos deveriam “[...] transmitir a vida que o digital muitas vezes não passa, mas sim o analógico”. Dessa forma, um segundo momento de contestação em que os *hand letterings* analisados encontram fundamento, são os movimentos que surgiram após Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945).

Tendo passado por um período heroico nas primeiras duas décadas do século XX, a tipografia entrou, a partir da década de 30, em uma fase de consolidação, mais do que de experimento e inovação. Já na segunda metade do século XX a indústria tipográfica passou por grandes mudanças proporcionadas pela tecnologia (FARIAS, 1998). O

funcionalismo tipográfico estabelecido no período entre guerras resultou em letras com formas predominantemente geométricas e sem expressividade, o que acabou fomentando o desejo por estéticas tipográficas mais expressivas.

Em um contexto no qual a contestação social e política existia ao mesmo tempo que a oposição às tipografias totalmente racionais, o movimento *hippie*, que deu origem ao psicodelismo, se inspirou nas fontes e nos ornamentos do *Arts and Crafts* e do *Art Nouveau* para criar uma estética psicodélica, fluida e estimulante. No mesmo período, o movimento *Punk* apresentava valores contrários aos que guiavam o psicodelismo, através do emprego predominante do preto e de uma estética que fazia referência à violência e à guerra em suas manifestações visuais (FARIAS, 1998). Dessa forma, pode-se afirmar que ambos os *hand letterings* relacionam-se com as ideias dos movimentos pós segunda guerra mundial ao utilizarem tipografias expressivas em suas composições. Porém, nota-se uma maior relação do *hand lettering* da novela *Alto Astral* com as filosofias do movimento *hippie*, em função de uma mistura viva de cores empregadas assim como a fluidez proporcionada por suas linhas. Já o *hand lettering* da série *O Caçador* possui aspectos que se aproximam mais das ideias do movimento *Punk*, ao objetivarem a transmissão de certa agressividade, como informou Reginato, em sua composição.

Quando Reginato (2015) afirma que havia a necessidade de transmitir um aspecto mais vivo, que o analógico permite em relação ao digital, pode-se perceber também uma relação dos *hand letterings* analisados com as ideias vigentes atualmente. O contexto atual em que os *hand letterings* se estabelecem é, novamente, um momento de contestação.

A combinação de processos analógicos e digitais, característica em diversas produções visuais gráficas da atualidade, se faz presente na criação dos *hand letterings* desenvolvidos por Reginato. Esse processo pode ser melhor esclarecido através da afirmação do letrista sobre a criação do *hand lettering* para a novela *Alto Astral*:

Tudo sempre começa no papel e na mente do “artista”. O computador é apenas mais uma ferramenta, assim como o scanner, a câmera fotográfica, etc. Todas as palavras/frases foram feitas manualmente, depois scaneadas e finalizadas no Photoshop. Tratamos a curva de uma letra ou outra. O Photoshop foi mais utilizado para mexer na luz ou para a alteração de alguma letra específica por outra (REGINATO, 2015).

Em relação ao *hand lettering* criado para a série *O Caçador*, Reginato acrescenta que este, além de passar pelos menos processos do anterior, ainda foi trabalhado por outras pessoas após a finalização do seu trabalho:

Novamente também sempre se começa no papel e na mente dos criadores, mas neste destaque que a equipe da TV Globo interferiu mais na escolha e composição do *lettering*. Eles que foram responsáveis pela diagramação e seleção dos elementos.

Nós fomos mais responsáveis pela criação artística visual e não como apresentar isso (REGINATO, 2015).

Na fala de Reginato, fica evidente que, embora os *hand letterings* criados combinem processos analógicos e digitais no seu desenvolvimento, existe uma ênfase nos processos manuais e na busca das características visuais que remetem ao feito à mão. É neste aspecto que se encontra a relação dos *hand letterings* da novela *Alto Astral* e da série *O Caçador* com o momento de contestação atual, em que o movimento *Do It Yourself* (DIY) estabelece uma estética mais orgânica e pessoal, inspirada pelo prazer de criar os próprios produtos. O DIY encontra semelhança e origem no século XX com o surgimento do *Arts and Crafts* e é inspirado pelos movimentos dos anos 1960, ligado às reivindicações sociais e políticas, à contra cultura e ao movimento Punk. Esse último, característico dos *fanzines* e outras publicações feitas à mão e impressas ou reproduzidas manualmente em baixíssimas tiragens. Um pouco do que se vive hoje nos ativismos sociais e políticos assemelha-se aos movimentos dessa década, embora o DIY seja um movimento reativado por uma geração que já nasceu no mundo digital. Além disso, essa estética reflete uma época em que, com as inúmeras ferramentas e facilidades promovidas pelas tecnologias, não há mais regras ou restrições, tudo é possível. Nesse sentido, os *hand letterings* criados possuem afinidade com outro aspecto característico dos anos 1990, mas que prevalece até hoje: a busca por uma estética que remete ao passado, mas que se inspira em referências de diversas épocas para criar algo totalmente novo.

Ao longo dessa discussão evidenciou-se vários momentos da história cujos estilos servem como referência para os *hand letterings* criados tanto para a novela *Alto Astral* como para a série *O Caçador*. Portanto, é possível afirmar que estes acabam não só deixando em evidência a organicidade das letras, em uma oposição às formas perfeitas do computador, mas também se inspiram em estéticas de épocas diferentes para chegar a resultados originais e composições visuais contemporâneas.

Identificadas as conexões dos *hand letterings* com os momentos históricos do desenvolvimento da escrita, analisadas as devidas condições de criação dos mesmos e estabelecida a efetiva contextualização histórico-social dos objetos analisados, parte-se para a segunda fase da Hermenêutica de Profundidade: a análise formal das formas simbólicas.

6.2 Desvendando a estrutura formal

Trata-se neste momento de relembrar rapidamente as intenções da análise formal, esclarecer alguns aspectos relacionados a essa etapa e iniciar a efetiva investigação formal

nos *hand letterings* escolhidos. Conforme Thompson (1998), esta fase busca a identificação e a compreensão da estrutura compositiva das formas simbólicas. Como informado no capítulo 2 desta monografia, encontra-se na metodologia de Leitura Visual do Objeto pelas Leis da Gestalt e pelas Categorias Conceituas, proposta por Gomes Filho (2004), um guia para a efetivação desta fase, cujas direções estabelecem duas etapas: a primeira, busca a desconstrução dos objetos e a identificação das leis da Gestalt através dos elementos que constituem suas partes, aplicando-se um índice de qualidade ao final; a segunda, empenha-se no reconhecimento das relações estabelecidas entre eles.

Com base nesses propósitos e por se tratar de peças gráficas distintas, optou-se por realizar esta fase da Hermenêutica de Profundidade de forma separada, a fim de proporcionar uma clareza maior de investigação e resultados para o leitor. Embora as análises de cada *hand lettering* sejam apresentadas separadamente, ambos os momentos compartilham dos mesmos embasamentos teóricos. Portanto, a fim de proporcionar uma leitura mais fluida, os conceitos teóricos comuns a ambos são reforçados na primeira análise, a que se refere ao *hand lettering* da novela Alto Astral, e apenas citados novamente na segunda análise, a relativa ao *hand lettering* da série O Caçador. Já os conceitos específicos relacionados a cada *hand lettering*, são devidamente apontados em suas respectivas análises. Inicia-se a seguir a análise formal dos *hand letterings* desenvolvidos para a novela Alto Astral e para a série O Caçador.

Para iniciar a desconstrução da estrutura compositiva do *hand lettering* criado para a novela Alto Astral, se faz necessária uma distinção entre figura e fundo, a fim de sinalizar as formas a serem analisadas. Segundo Gomes Filho (2004), a forma só pode ser percebida com a separação da figura de seu fundo, através das bordas que estipulam o limite entre o objeto e seu contexto. De acordo com Aumont (2012), a figura encontra-se dentro do contorno, que consiste em uma borda visual fechada, percebida mais próxima do receptor e com cor mais visível, é “localizada, identificada e nomeada” ou associada a “valores semânticos, estéticos e emocionais” (p. 68) com mais facilidade. Já o fundo é geralmente mais informe, ou seja, parece menos definível visualmente e mais homogêneo, sendo percebido como se estivesse atrás da figura e mais distante (AUMONT, 2012).

Desse modo, percebe-se como as formas do *hand lettering*: o texto e as manchas de tinta menores, ou seja, os elementos cujas cores são mais evidentes e saturadas. Segundo Gomes Filho (2004), a cor possui a capacidade de localizar um objeto no espaço, recuando ou avançando. Portanto, entende-se que, assim como as bordas, as cores do *hand lettering* são responsáveis por separar as formas do fundo. Já como fundo, entende-se os elementos que

dão a impressão de estar atrás das formas. Nesse caso, o fundo é constituído pela textura homogeneamente rugosa por trás das formas, característica do papel utilizado. Conforme Dondis (2007), a textura reforça a atmosfera desejado pelo criador da imagem, reforçando o ponto de vista ou expressando a sensação da presença físicas das características apresentadas. As manchas de tinta maiores, também fazem parte do fundo mas são menos salientes, pois suas cores são menos saturadas. De acordo com a autora, as cores menos saturadas são mais neutras, sutis e repousantes.

A partir da segregação entre as formas e o fundo, entende-se como o todo compositivo do hand lettering criado para a novela *Alto Astral*, o conjunto das formas inscritas na composição. De acordo com Gregory (apud Barry, 1997), “A nossa capacidade para ver padrões em coisas, isto é, para reunir as partes em um todo significativo, [...] representa a façanha complexa de derivar significado a partir de elementos essencialmente separados e diferentes” (p. 8, tradução livre da autora). Dessa forma, a fim de compreender as relações estabelecidas entre os elementos da estrutura visual do hand lettering analisado e fornecer as informações necessárias para a interpretação/reinterpretação criativa de sentidos - na fase de análise posterior a essa -, trata-se, daqui em diante, de separar o todo em suas respectivas partes, descrevê-las a partir dos elementos básicos que as constituem e identificar as Leis da Gestalt e as relações que se estabelecem entre as mesmas.

De acordo com a percepção da autora desta monografia, esse hand lettering pode ser separado em duas partes principais: a primeira trata-se das formas que constituem o texto, a segunda se refere às manchas de tinta, com aparência de respingos, que se encontram ao redor dele. A parte constituída pelo texto pode ainda ser dividida em outras instâncias, que serão apontadas dentro da análise elementar da mesma. Por ora, foca-se na descrição das manchas de tinta com aparência de respingos ao redor do texto.

De acordo com Dondis (2007), o quadrado, o círculo e o triângulo, e suas combinações, são as formas que originam todas as outras formas. Assim, pode-se dizer que as formas das manchas de tinta possuem essencialmente formas circulares, arredondadas, mas não possuem uma forma geométrica exata, em função de suas bordas imprecisas e irregulares. Cada forma possui certas associações significativas. Conforme Dondis (2007), as formas circulares remetem à infinitude, à calidez e à proteção. Além disso, as manchas de tinta possuem uma textura que, de acordo com a informação encontrada no portfólio do estúdio de Reginato resulta do uso de tintas aquarela (A GERAÇÃO, 2015).

A primeira lei da Gestalt que pode ser observada nessas manchas de tinta é a unidade. De acordo com Gomes Filho (2004), as unidades que criam o todo são construídas a partir

das suas relações, de forma que uma ou mais unidades podem ser segregadas ou percebidas dentro do todo. A lei do fechamento também está presente em cada mancha, pois através dessa lei, “as forças de organização das formas dirigem-se espontaneamente para uma ordem espacial que tende para a formação de unidades em todos fechados” (GOMES FILHO, 2004, p. 32). Além disso, Filho (2004) e Aumont (2012) afirmam que os estímulos mais similares tendem a ser vistos como pertencentes de uma mesma unidade, de acordo com sua forma, cor, tamanho e outras características em comum. Dessa forma, a lei da semelhança também se estabelece entre esses elementos.

Tratando-se da parte constituída pelo texto, pode-se dizer que os elementos mais explícitos são a cor e a linha. As cores do texto se apresentam em um gradiente que vai do azul ao rosa, passando por tons de roxo. De acordo com Dondis (2007), a cor é o elemento visual com maior potencial emocional, pois carrega significados universalmente compartilhados culturalmente e transmite informações específicas através de associações vinculadas a cada uma delas. Além disso, quanto mais saturada, maior expressividade e emoção a cor transmite. A autora ainda complementa que as cores descendentes do vermelho são mais ativas e emocionais, as do azul são mais passivas e suaves. Algumas das associações do vermelho estão relacionadas à paixão, sensualidade, feminilidade, coragem, ação e calor. Já o azul pode ser associado à serenidade, intelectualidade, masculinidade e ao frio. Segundo os autores, a mistura entre elas gera o roxo, que está relacionado à eternidade e é associado à calma, ao luxo e ao sagrado (FARINA; PERES; BASTOS, 2006; AMBROSE; HARRIS, 2009; BARROS, 2009).

A linha, de acordo com Dondis (2007), é o elemento mais importante na escrita. Segundo a autora, a linha reflete diversos estados de espírito de acordo com a sua apresentação: imprecisa, indisciplinada, espontânea, delicada, controlada, ondulada, nítida, grosseira, hesitante, indecisa, inquiridora, entre outros. Nesse caso, a linha é ondulada, curva e nítida, às vezes fina, às vezes mais grossa, possui características de espontaneidade, delicadeza, indisciplinada e hesitação. A linha cursiva, que estabelece conexões entre os caracteres e está presente nos elementos caudais, proporciona a sensação de movimento, outro elemento inscrito nessa composição. Como uma qualidade do movimento, Filho (2004) apresenta a noção de ritmo como “um movimento que pode ser caracterizado como um conjunto de sensações de movimentos encadeados ou de conexões ininterruptas” (p. 69). Entendida como contínua, a linha é descrita por Dondis (2007) como um elemento que tem propósito e direção - curva, horizontal-vertical e diagonal. Dessa forma, a direção das linhas é curva e imprime aos elementos textuais uma certa inclinação. A horizontalidade está presente

na direção em que foram organizadas as palavras. De acordo com a autora, a direção curva se relaciona à abrangência repetição e calidez, a diagonal é provocadora, perturbadora e transmite instabilidade, já a horizontal infere bem-estar e maior equilíbrio. A escala, que, de acordo com Dondis (2007) pode ser definida a partir do tamanho relativo dos elementos visuais, se faz presente na diferenciação entre caracteres de corpo maior (primeira frase) e de corpo menor (segunda frase), assim como na diferença de tamanho estabelecida entre as letras maiúsculas e minúsculas.

As leis da Gestalt presentes na parte relacionada ao texto é a unidade, pois os elementos textuais formam um conjunto de mais de um elemento, constituindo a unidade textual do hand lettering. A semelhança se apresenta a partir das cores, das linhas, das formas e dos elementos comuns aos caracteres. Além disso, a semelhança pode ser encontrada entre os elementos que possuem caudais, que passam a constituir uma unidade, e entre os elementos que não possuem, que constituem uma outra unidade. Desse modo, pode-se afirmar que os elementos textuais podem ser também divididos nessas duas partes. Pela lei da semelhança e pela lei da proximidade, que segundo Aumont (2012) estabelece que elementos próximos são vistos como partes de uma forma comum, os elementos textuais podem ser divididos entre o grupo de caracteres de corpo maior (situados na parte superior do anúncio) e entre os de corpo menor (situados na parte inferior). A proximidade, juntamente com a continuidade, que de acordo com Gomes Filho (2004) é a tendência que os elementos têm de acompanharem uns aos outros, dando a impressão visual de uma organização coerente e fluida, se estabelece na sequência dos caracteres de uma mesma palavra, e na sucessão de palavras em uma mesma linha. Dessa maneira, entende-se que os elementos textuais também podem ser divididos em 7 grupos de linhas de texto. Por fim, entre as duas partes principais, a do texto e a das manchas de tinta, as leis da Gestalt que se estabelecem são a unidade, a proximidade e a semelhança. De acordo com a análise realizada até então, atribui-se à pregnância formal o índice de qualidade alto.

Identificadas as partes do todo, seus elementos básicos e as Leis da Gestalt presentes na composição, e atribuído o índice de pregnância formal, inicia-se a identificação das técnicas visuais e das relações estabelecidas entre as partes constitutivas do hand lettering como um todo, com base nos autores Dondis (2007) e Lupton e Philips (2008).

Em função da disposição das cores, dos elementos textuais ascendentes e descendentes, das manchas de tinta e da direção horizontal das linhas de texto, a técnica do equilíbrio se faz presente na composição. Para Lupton e Phillips (2008), o equilíbrio transmite conforto, e acontece quando o peso dos elementos está distribuído igualmente no

espaço visual. Entretanto, a diagonal das letras e suas linhas curvas também estabelece a instabilidade. A unidade - como técnica visual -, resultado do equilíbrio dos elementos em sua totalidade (Dondis, 2007), também está presente, embora o todo possa ser separado em suas partes, o que resulta em sua fragmentação.

A assimetria também existe nessa composição, pois nenhum dos lados é igual. Dondis (2007) afirma que a falta de simetria não necessariamente gera instabilidade, podendo proporcionar o equilíbrio mas com maior esforço e no ajuste e compensamento de forças, o que geralmente cria uma composição mais interessante e atrativa. É o que acontece no caso do hand lettering da novela *Alto Astral*. Em relação à assimetria, nota-se que a cor azul se faz mais presente no lado esquerdo, enquanto o lado direito possui mais elementos na cor rosa. A regularidade, que, conforme Dondis (2007, se constitui na uniformidade dos elementos, seguindo uma ordem constante, pode ser percebida nas sete linhas de palavras, enquanto que a irregularidade, se realiza nas formas e no tamanho dos elementos textuais, assim como na diferença de tamanho das manchas de tinta. De acordo com a autora, a irregularidade enfatiza “o inesperado e o insólito, sem ajustar-se a nenhum plano decisivo” (DONDIS, 2007, p. 143).

Nota-se também, através das formas dos elementos em geral e de sua disposição, a espontaneidade, que conforme Gomes Filho (2004), acontece através de formas voluntárias, livres e naturais, com grande carga emocional e impulsiva. Assim como a atividade, que através do movimento presente nessa composição, transmite uma postura enérgica e estimulante (DONDIS, 2007). A presença de muitos elementos acarreta na complexidade, que, segundo Gomes Filho (2004), é definida pela presença de muitas unidades e forças entre os elementos. Além disso, a técnica da variação se faz presente, segundo Dondis (2007), a partir dos diferentes elementos dentro de uma mesma temática. A profusão pode ser notada em função do embelezamento, da ornamentação e do detalhamento presentes no hand lettering. De acordo com a autora, essa técnica é associada à riqueza e ao poder (DONDIS, 2007). Ao mesmo tempo, a sutileza, se faz presente, através da delicadeza das formas. Para Filho (2004), a sutileza é uma técnica elegante, afinada e refinada, que reflete bom gosto e requinte. De modo geral, os elementos transitam entre transparência e opacidade e entre agudeza e difusão, em função da utilização da pintura com aquarela. De acordo com Gomes Filho (2004), a transparência possibilita que se possa ver através dos elementos e transmite leveza e delicadeza, enquanto a opacidade atua como seu oposto. Já a agudeza é definida por formas mais precisas e contornos rígidos, resultando em formas claras e de fácil visualização, enquanto a difusão produz a sensação de diluição, criando uma atmosfera sentimental e

calorosa, comumente refletindo sonhos e ilusões (GOMES FILHO, 2004).

Portanto, entende-se que a partir da identificação das principais técnicas de comunicação visual utilizadas, o hand lettering da novela Alto Astral apresenta ao mesmo tempo harmonia e contraste – duas polaridades nas quais se baseiam todas as outras técnicas (DONDIS, 2007) -, resultando em uma composição organizada, calma e repousante, da mesma forma que também consegue ser provocadora, estimulante e chamar a atenção.

Desvendada a estrutura formal do hand lettering criado para a novela Alto Astral, parte-se para análise do hand lettering criado para a série O Caçador.

Em uma primeira segmentação entre figura e fundo, entende-se como as formas do *hand lettering* criado para a novela O Caçador, os elementos que se apresentam em destaque na composição, através da utilização da cor branca, ou seja o texto, as figuras e os ornamentos. O branco representa a ausência de todas as cores, é a cor do vazio, da carência afetiva e da solidão. Pode ser associada a pureza, limpeza, ordem, simplicidade, bem, paz, alma e divindade. Já o fundo é constituído por uma textura abstrata, de cores escuras. As cores do fundo apresentam um gradiente que vai do preto ao cinza. O preto, teoricamente, é a ausência de luz, podendo ser associado à nobreza, à seriedade e à elegância, ao mesmo tempo que também pode transmitir angústia e tristeza. O preto pode ainda remeter à sujeira e à morte. O cinza é composto da mistura entre branco e preto, podendo ser associado ao pó, às máquinas e ao cimento, assim como à seriedade, à sabedoria, à maturidade, à velhice, ao tédio, à decadência (FARINA; PERES; BASTOS, 2006; AMBROSE; HARRIS, 2009; BARROS, 2009). Através da utilização das cores nesse *hand lettering* as formas são percebidas como mais próximas e o fundo mais distante.

Desse modo, pode-se dividir o todo composto pelas formas em três partes principais: os elementos textuais, os ornamentos e as ilustrações. As ilustrações podem ser repartidas ainda em duas: a ilustração de uma águia e a de um leão. Ambas as ilustrações são compostas por linhas curvas e nítidas, de característica espontânea. Mas onde duas linhas se encontram, estas possuem características inquiridoras, pois formam ângulos oblíquos, presentes em formas originadas por triângulos. De acordo com Dondis (2007), os triângulos e suas derivações são associados à ação, conflito e tensão. As linhas apontam para todas as direções e apresentam movimento dinâmico, que de acordo com Gomes Filho (2004), é um movimento de aparência mais forte, explícita ou veloz, que reflete mobilidade e ação intensas. Em ambas as ilustrações se pode encontrar todas as leis da gestalt: unidade, proximidade, fechamento, continuidade e semelhança.

Os ornamentos apresentam linhas curvas e fluidas. Suas formas podem ser definidas

como derivadas do triângulo e do quadrado. Segundo Dondis (2007), o quadrado é associado à enfado, retidão, honestidade e esmero. As direções são em sua maioria horizontais, com exceção da ponta inferior, que é vertical e de linhas mais finas em diagonais. Há também o elemento do movimento, que apresenta ritmo pois é percebido em função das nuances das curvas e seus encadeamentos. A escala se dá em relação à grossura das linhas, algumas vezes finas, outras vezes grossas. Dessa forma, as leis da gestalt presentes nos ornamentos são a unidade, a proximidade, a continuidade e a semelhança.

Tratando-se dos elementos textuais, pode-se afirmar que os elementos básicos da linguagem visual mais aparentes são a linha e a textura. As linhas são bem definidas, em algumas partes são retas, em outras são curvas. Nas formas das letras, possuem as direções vertical e diagonal. A direção horizontal se apresenta na sequência de letras nas palavras. A textura é formada por linhas e transparências dentro de algumas letras. Dessa forma pode-se dividir ainda os elementos textuais em duas partes: os com textura e os sem textura. Os elementos textuais podem ser divididos, ainda, entre os elementos com caudais e os sem caudais. As formas dos caracteres apresentam características de quadrados e triângulos, assim como as ilustrações.

As leis da Gestalt presentes entre os elementos textuais são: a unidade, pois as ilustrações, os elementos textuais e os ornamentos são percebidos como um todo; a proximidade, que se estabelece entre os elementos do todo e entre as letras que formam palavras; e a semelhança, presente entre os elementos de texto de forma geral, entre os elementos de texto com caudais, entre os elementos sem caudais, e por último, entre as letras com textura e as letras sem textura. A partir das observações feitas até aqui, de forma geral, pode-se aplicar um índice médio de qualidade de *pregnância formal* nesse *hand lettering*, a jogar pela disposição dos elementos que parecem não se encaixar de forma eficaz, dando a impressão de que as suas partes estão um tanto perdidas umas em relação às outras. Além disso, as figuras tentam estabelecer conexões com as letras, porém a sensação é de uma conexão mal resolvida e sem propósito em relação à sua localização.

Identificadas as partes que constituem o todo, seus elementos e as leis da Gestalt que se estabelecem na estrutura compositiva do *hand lettering* da série O Caçador, parte-se para uma identificação das técnicas visuais de comunicação presentes nessa composição. Pode-se afirmar que o *hand lettering* apresenta instabilidade, em função da sensação que as letras, em sua direção mais expressiva, a verticalidade, proporcionam. Além disso, a instabilidade se dá porque os elementos não se estabelecerem de forma equilibrada no todo. A assimetria também existe nesse *hand lettering*, pois nenhum lado é igual ou

semelhante a outro.

A regularidade está presente nas formas comuns entre as letras, e a irregularidade se dá em função da disposição dos elementos. Esse *hand lettering* também possui complexidade, pois é constituído de muitos e diferentes elementos. A técnica visual da unidade também se faz presente, muito em função da cor branca aplicada em todos os elementos. Pode-se afirmar ainda que a fragmentação também se estabelece, na possibilidade de se dividir o todo em partes.

A profusão é evidenciada pela apresentação de elementos textuais diferentes, juntamente com ornamentos e ilustrações. O exagero, que segundo Dondis (2007) se dá na utilização de elementos profusos e extravagantes a fim de ampliar a expressividade e ampliar a mensagem, também se faz presente na ampliação da palavra caçada. Essa ampliação pode ser relacionada a técnica da ousadia, que de acordo com a autora é uma estratégia que deixa certos aspectos da mensagem mais óbvios, pois enfatiza elementos procurando atingir a máxima visibilidade. Consequentemente, a ênfase, que de acordo com Dondis (2007) realça um ou alguns elementos contra fundos uniformes, se estabelece no destaque das formas através da cor branca sobre fundo preto.

A sensação de movimento e as características enérgicas e intensas das formas estabelecem a técnica da atividade. Nesse *hand lettering*, a opacidade e a transparência também estão presentes. A opacidade existe nas partes brancas, enquanto que os ‘buracos’ presentes nas mesmas podem ser estabelecidos como transparências totais, pois permitem que se veja completamente o que há atrás. A variação se apresenta na utilização de características diferentes nas letras, que segundo Reginato (2015) foi um direcionamento recebido para a criação do *hand lettering*.

Como não há elementos que reforcem a aparência de volume, a planura se faz presente, negando a existência da dimensão (DONDIS, 2007). A agudeza também se apresenta, através das formas precisas e de fácil compreensão, assim como através dos contornos rígidos das formas. Por fim, uma certa deficiência na fusão das partes se apresenta através da episocidade que, segundo Dondis (2007), reflete desconexão ou se baseia em conexões muito frágeis, reforçando as qualidades de cada elemento independente do todo, embora não abandone o significado maior por completo.

Assim, realizada a análise formal dos objetos de estudo, já se obtém as informações necessárias para a efetivação da terceira fase da Hermenêutica de Profundidade: a Interpretação/Reinterpretação.

6.3 Uma interpretação criativa de sentidos

Tratando-se de anúncios publicitários, encontra-se nos *hand letterings* analisados as três mensagens propostas por Barthes (1990): a mensagem linguística, que trata-se da mensagem existente a partir do sentido verbal das palavras, cujo entendimento depende da alfabetização e de um conhecimento prévio do idioma, e a mensagem icônica não codificada, que se trata das formas puras presentes na composição, cujo reconhecimento se dá visualmente e independe de uma contextualização sócio-cultural; e a mensagem icônica codificada, que carrega os sentidos transmitidos a partir da mensagem linguística e da mensagem não-codificada, cuja compreensão e interpretação depende do conhecimento compartilhado entre anunciante e público. Desse modo, nesta terceira fase da Hermenêutica de Profundidade, busca-se a compreensão da mensagem icônica codificada, ou seja, dos sentidos transmitidos pelo hand lettering a partir das suas formas e o que elas sugerem, reforçam ou contradizem em relação à mensagem linguística que ilustra.

Portanto, cabe à fase da interpretação/reinterpretação desenvolver uma interpretação criativa de sentidos dos objetos analisados, baseada nos resultados obtidos nas duas fases anteriores: a análise sócio-histórica e a análise formal. Nas palavras de Thompson (1995), trata-se de “uma explicação interpretativa do que está representado” (p.375). Para tanto, utilizou-se como guia a Análise da Estrutura Perceptiva do Objeto e sua Interpretação Conclusiva, proposta por Gomes Filho (2004) a fim de emitir um juízo sobre os sentidos criados através das relações estabelecidas entre os elementos inscritos na estrutura compositiva dos *hand letterings* da novela Alto Astral e da série O Caçador e, também, a partir de sua contextualização.

A partir dos objetivos e dos direcionamentos para a criação dos *hand letterings* da novela Alto Astral e da série O Caçador, pode-se inferir uma série de sentidos construídos através das frases ilustradas e dos elementos visuais aplicados na estrutura compositiva.

Em primeiro lugar, no caso dos *hand letterings* analisados, as intenções do criador e as suas relações com o seu trabalho interferiram diretamente no que é transmitido através das imagens. Em relação à isso, encontra-se na fala de Reginato uma relação das intenções do criador com o que a estrutura simbólica dos *hand letterings* transmite: “Na maioria dos nossos projetos pensamos em transmitir algo exclusivo, único, pensado especificamente para aquilo que foi solicitado. Gostamos que nossos projetos tenham esse ar customizado e refinamento em detalhes, o que faz toda a diferença” (Reginato, 2015). Verifica-se em ambos os *hand letterings* a personalização, a exclusividade e o detalhamento da composição, fatores

que transmitem a ideia de algo especial e singular.

Além disso, a identificação do autor com os assuntos do trabalho, ou seja, a sua relação com os universos propostos nas frases, também interferiu nas sensações criadas através da composição. A partir das respostas de Reginato (2015), entende-se que sua afinidade com o trabalho para a novela Alto Astral foi maior do que com o trabalho para a série O Caçador. O fato de Reginato se identificar com a frase, afirmando que valoriza o amor e improviso nos seus projetos, e de poder utilizar suas cores preferidas no trabalho, resultou em uma composição mais harmônica, que transmite um cuidado e um carinho maior através de suas formas, além da espontaneidade perceptível na composição. Em relação ao trabalho realizado para a série O Caçador, Reginato (2015) afirma que não se identifica com o assunto e que a criação desse *hand lettering* foi mais difícil. Ainda, pode-se perceber que aspectos relativos a dificuldade, complexidade, esforço e adversidades estão presentes nessa composição (como se descreverá melhor mais adiante). A partir disso, pode-se inferir que a sensação de dificuldade sentida pelo criador também se transferiu para os aspectos que o *hand lettering* transmite, embora não se possa afirmar que este fato é uma consequência dos desafios do criador ou se apenas se trata de uma coincidência entre a relação do criador com o assunto e as características do próprio assunto.

Em relação às ferramentas utilizadas e à combinação de processos analógicos e digitais, aspecto presente das práticas de *hand lettering* no contexto atual, pode-se verificar que ajudaram a transmitir a característica eclética da pós-modernidade na composição. Em ambos os *hand letterings*, mesmo com a combinação de analógico e digital, enfatiza-se os traços manuais e as pequenas imperfeições da gestualidade. Entende-se que essa característica direciona a mensagem para um sentido mais humano das mesmas. No *hand lettering* da novela Alto Astral, pode-se dizer que a aparência artesanal contribuiu para direcionar o entendimento da frase ilustrada como se tratando de uma relação entre pessoas, o surgimento de um sentimento, entre elas, originado a partir de uma casualidade, de forma repentina, sem previsão. No caso do *hand lettering* da série O Caçador, a ênfase na caligrafia feita à mão também transmite a natureza humana da mensagem. Entende-se a partir disso a humanidade do caçador, que se constitui como um homem, não como um bicho.

Os estilos tipográficos utilizados também contribuem para a produção de sentidos a partir do *hand lettering*. No caso do *hand lettering* criado para a novela Alto Astral, a caligrafia manuscrita informal transmitiu leveza, romantismo, espontaneidade, imprecisão e improviso. Os sentidos produzidos pela caligrafia, combinados com os possíveis sentidos da

frase, transmitiram a ideia de que a mensagem se refere ao sentimento do amor, à uma paixão que acontece por acaso e se desenvolve espontaneamente, de forma tranquila. No caso do *hand lettering* da série O Caçador, as características da caligrafia gótica fraktur são responsáveis por direcionar a mensagem para os sentidos de agressividade, masculinidade, coragem e perigo. Pode-se dizer que a tipografia utilizada, que também remete à tradição e compromisso, transmite a ideia de que, para o caçador, ser forte, corajoso e enfrentar uma situação arriscada é uma questão de honra, independentemente se ele vai voltar vivo ou não da caçada. Entende-se que, o que mais importa é honrar os seus valores e cumprir o seu papel.

As cores, no caso do *hand lettering* da novela Alto Astral, transmitem o lado masculino e o feminino, além da união que se estabelece entre eles, que pode ser entendida como algo novo. Pode-se dizer que a cor azul, nessa composição, se refere ao masculino, a aspectos mais frios e racionais, mas que, em conjunto com os outros elementos também é associado à calma, à serenidade e ao afeto. O rosa transmite aspectos de feminilidade, energia e ação, e, em conjunto com outros elementos, transmite delicadeza, alegria e intensidade. O roxo, que se encontra na transição entre as duas cores, transmite o elo, a união desses elementos, e associa-se à eternidade. Pode-se inferir, então, que a mensagem se trata da união entre o masculino e o feminino, através de um elo eterno. No *hand lettering* da série O Caçador, as cores preto e branco aparecem em contraste, transmitindo rivalidade, oposição e enfrentamento. Ao mesmo tempo, também sugere uma dualidade entre um lado ruim e um lado bom, um lado certo e um lado errado. As cores do fundo, em tons de cinza, transmitem agressividade, violência e sujeira, além de serem associadas à cor do concreto, o que sugere que a caçada se dá em ambiente urbano.

Os ornamentos e adornos inscritos nos *hand letterings* analisados, além de seu objetivo estético, têm também o objetivo de esclarecer certas informações que se relacionam ao texto, mas que não necessariamente são lidas nas palavras que foram ilustradas. No caso do *hand lettering* criado para a novela Alto Astral, pode-se dizer que os elementos caudais das letras e outros traços mais prolongados, como a barra da letra 't', desempenham o papel de iluminuras, que possuem beleza estética, reforçam a sensação de fluidez e imprimem características mais próximas do que Bantjes (2010) afirma como euforia e emoção espiritual. Já no *hand lettering* da série O Caçador, onde os ornamentos são mais explícitos e as iluminuras menos presentes, a sensação transmitida aproxima-se mais dos aspectos de espanto e medo elucidados também pela autora. Embora cada um dos *hand letterings* utilize ornamentos ou iluminuras para transmitir sensações diferentes, ambos

exprimem grandeza, beleza e sofisticação através de sua aplicação.

As ilustrações do *hand lettering* da novela O Caçador representam o leão e a águia, animais caracteristicamente caçadores, e transmitem para a mensagem o lado animal e selvagem do caçador. O leão transmite a força, a coragem, a liderança, a majestosidade e a vitória. Sua representação com a boca aberta, como se estivesse rugindo, expressa fúria, ferocidade e agressividade. A partir da figura do leão, pode-se entender que, embora a mensagem remeta à ideia de que o caçador pode não voltar de uma caçada, o caçador de quem se fala na mensagem triunfará. A representação da águia transmite sabedoria, astúcia e observação, o que pode ser relacionado às habilidades do caçador.

As curvas predominantes nas formas do *hand lettering* da novela Alto Astral reforçam a fluidez e o movimento, além de expressar carinho, delicadeza e jovialidade. Portanto, entende-se que a mensagem se refere à relação de um casal jovem e que a casualidade, a imprecisão e o imprevisto inicial que originaram essa união, transformam-se na tranquilidade e na continuidade da relação. Os caracteres que se estabelecem a uma altura x comum e são inclinados na mesma diagonal, imprimem a sensação de movimento estável e regular, ao mesmo tempo que os elementos caudais e a ênfase nos caracteres com ascendentes e descendentes contribuem para transmitir a sensação de intensidade. Pode-se aferir, portanto que a mensagem se refere a um sentimento estável mas que possui picos de exaltação em seu fluxo.

Já no *hand lettering* criado para a série O Caçador, as formas mais retas e pontiagudas inscritas em sua estrutura transmitem a sensação de rigidez, dificuldade e adversidade. A partir disso, pode-se entender que a caçada se trata de um processo árduo, cheio de obstáculos. Além disso, as formas pontiagudas do *hand lettering* remetem a elementos cortantes, que causam dor, assim como à agressividade.

A textura de aquarela da tinta usada no *hand lettering* da novela Alto Astral, enfatiza sensação de leveza, alegria, euforia e jovialidade. Além disso, a textura que se cria através de linhas paralelas dentro das formas das letras remete às garras de um leão, transmitindo agressividade e dor. Ainda, a textura do fundo remete ao cimento, ao concreto, o que dá a entender que a caçada à qual se refere a frase se dá no ambiente urbano, sujo e poluído.

No *hand lettering* da novela alto astral, a disposição dos elementos se dá forma equilibrada, não há ênfase em uma ou outra palavra específica, nenhum termo é evidenciado mais que outro. Por isso, a sensação é de estabilidade e tranquilidade, tanto em sua visualidade como nos sentidos que as palavras carregam. O que mais chama atenção é a disposição das cores na composição. Nota-se que há uma predominância da cor azul na parte

esquerda do *hand lettering*, e da cor rosa na parte direita. Essa disposição reforça a impressão de que se estabelece uma relação entre duas partes, dois lados opostos. A união entre esses opostos se dá na utilização do roxo, que se encontra na maioria das vezes no centro da composição. Os elementos em cor rosa e azul que aparecem nos lados opostos ao seu lado predominante, enfatizam que, mesmo que haja dois lados nessa relação amorosa, eles se combinam, se complementam e se misturam.

A partir da interpretação/reinterpretação de ambos os *hand letterings*, pôde-se inferir sentidos específicos produzidos a partir das interações entre as associações individuais de cada elemento inscrito nas imagens. Além disso, esses sentidos produziram outros sentidos a partir da interação da estrutura formal dos *hand letterings* com os possíveis sentidos de cada frase ilustrada. O imaginário resultante dessas interações foi entendido como uma narrativa, contada através de imagem e texto, ao mesmo tempo.

De modo geral, entendeu-se que o *hand lettering* da novela Alto Astral transmite uma mensagem que se refere ao sentimento do amor. Esse sentimento parece ter sido estabelecido a partir de uma casualidade, entre lados opostos que se complementam. A impressão transmitida é que esses lados se tratam de um lado masculino, mais racional, embora afetuoso, e um lado mais feminino, mais ativo e intenso. O *hand lettering* também transmite a ideia de que essa relação é contínua e eterna, e que embora tranquila tem momentos mais eufóricos. No caso do *hand lettering* criado para a série O Caçador, entendeu-se que, embora a palavra caçada seja enfatizada, a mensagem está relacionada a uma perseguição realizada por um homem, agressivo, perigoso, habilidoso e poderoso, cujo instinto animal feroz e selvagem é muito forte. Não se conseguiu compreender o que esse homem persegue, mas pôde-se entender que o mesmo possui um ou mais rivais e que o enfrentamento se dá no ambiente urbano. Além disso, enfrentar as situações perigosas e adversas parece ser uma questão de honra e, embora exista a afirmação de que se pode não voltar da caçada, entende-se que o caçador triunfará.

Como evidenciado no início dessa análise, e verificado no decorrer de sua realização, as relações que se estabelecem entre a mensagem linguística (os sentidos da frase) e a mensagem icônica não-codificada (as formas que constituem a estrutura dos *hand letterings*) interagem e contribuem para a interpretação da mensagem icônica codificada, ou seja os sentidos transmitidos. Dessa forma, pode-se analisar também qual é a relação estabelecida entre as duas primeiras mensagens em cada *hand lettering*.

Com base nas interpretações anteriores nessa fase da Hermenêutica de Profundidade, é possível afirmar que em ambos os *hand letterings*, a relação geral estabelecida entre

imagem e texto é em certos momentos de redundância em outros de informatividade, estabelecendo a existência de ambas as relações concomitantemente. A informatividade, relação em que a imagem se sobressai ao texto, pode ser verificada nem ambos os *hand letterings*, pois antes mesmo que se leia o que está escrito, já se pode absorver certas impressões a partir da imagem criada pelos *hand letterings*, a partir de suas estruturas formais. A redundância, relação em que a imagem apenas complementa o texto, se estabelece nos momentos em que a palavra imprime o sentido principal a ser entendido e a forma da palavra sua textura e suas cores contribuem para a sua interpretação, como, por exemplo, na palavra caçada e na relação das ilustrações com o texto, no *hand lettering* da série O Caçador, e na escolha das cores e formas das letras no *hand lettering* da novela Alto Astral.

Dessa forma, entende-se que, nos *hand letterings* analisados, a relação entre imagem e texto é baseada na complementaridade. Entretanto, as relações complementares podem ser classificadas em outras instâncias. Dessa forma, pode-se dizer que a complementaridade nesses *hand lettering* se dá também a partir da ancoragem, pois as frases isoladas podem ser interpretadas de diversas maneiras, mas a escolha da forma como elas são apresentadas nos *hand letterings* direciona o seu entendimento em relação a um sentido específico. No caso do *hand lettering* da novela Alto Astral, a frase “Impensável, improvável, impossível e quando você menos espera já aconteceu. O que tem que ser será”, poderia ser relacionada a uma catástrofe climática, por exemplo, mas a estrutura formal aplicada direciona a frase para os sentidos que se referem ao romance, à tranquilidade e à espontaneidade. No caso do *hand lettering* da série O Caçador, a frase “Ninguém volta o mesmo de uma caçada. Quando volta.”, poderia ser relacionada a prática de caça e pesca, por exemplo, mas sua estrutura formal a direciona para o sentido de uma perseguição, uma rivalidade humana, agressiva e violenta. A relação de revezamento se estabelece em ambos os *hand letterings* pois ao mesmo tempo que as palavras carregam sentidos, a sua estrutura formal também tem seus próprios significados, e ambos constroem juntos o sentido da mensagem. A relação de símbolo também se faz presente nos *hand letterings*. No caso da novela Alto Astral, as cores empregadas são símbolos de feminino e masculino na cultura ocidental, essas palavras não estão presentes no *hand lettering*, mas as cores induzem às imagens de homem e mulher. No caso da série O Caçador, o leão pode ser um símbolo relacionado ao termo selvagem, ao instinto animal, que são palavras que também não estão presentes na frase, mas sugerem esses sentidos.

6.4 Grupos de produção de sentidos

Para um encerramento das três fases de análise realizadas, observa-se que a partir dos resultados obtidos, algumas conclusões importantes e pontuais foram formadas. A primeira delas se deu em relação ao questionamento que originou esta pesquisa: como a configuração visual do *hand lettering* contribui para a criação de sentidos no anúncio publicitário? A partir do estudo dos *hand letterings* criados para o anúncio da novela Alto Astral e para a série O Caçador, percebeu-se que, embora os *hand letterings* estudados construam sentidos através das especificidades de cada elemento inscrito em sua configuração, pode-se identificar oito grupos de aspectos mais expressivos que produzem os sentidos da mensagem através das associações dos elementos que os constituem.

O primeiro, optou-se por denominar como o grupo das *Intenções*, que embarca as questões relacionadas às intenções do criador ao desenvolver o *hand lettering*, sejam elas originadas a partir do direcionamento recebido ou relativas ao que o mesmo deseja transmitir em relação ao seu trabalho. O segundo é o grupo dos *Materiais e Ferramentas e Técnicas de produção*, que engloba, conseqüentemente, os materiais e ferramentas utilizadas na criação dos *hand letterings*, desde o início até o final do trabalho do letrista e, ainda, considera as ferramentas envolvidas em edições posteriores, pois o resultado final também é fruto das relações estabelecidas entre meios técnicos diferentes.

O terceiro, o quarto, o quinto, o sexto e o sétimo estão relacionados um com o outro, pois se estabelecem a partir dos elementos formais inscritos no esqueleto compositivo dos *hand letterings*. Optou-se por dividir esses elementos pois notou-se que alguns se destacaram mais, podendo ser classificados de forma isolada. Assim, o terceiro grupo foi nomeado como o grupo do *Tipografia*, que se refere ao estilo de letras utilizado. O quarto grupo é constituído pelas *Figuras*, que se referem às formas e elementos que juntos constituem figuras. O quinto grupo é o da *Cor e Textura*, que é formado pelas cores e pelas texturas percebidas nos *hand letterings*. O sexto grupo é o dos *Elementos Básicos da Sintaxe Visual*, referente a todos os elementos básicos exceto cor e textura, que se mostraram com um grau de expressividade maior e se apresentam com mais evidência. O sétimo grupo se refere às *Técnicas Visuais de Comunicação*, que surgem da interação dos elementos do terceiro, do quarto, do quinto e do sexto grupo. O oitavo, e último grupo, é referente às relações que se estabelecem entre imagem e texto, e optou-se por denominá-lo como *Relações Texto-imagéticas*.

Dessa forma, apresenta-se um esquema que demonstra os oito grupos criados e

quais questões, fatores e elementos estão presentes em cada um dos sete grupos, em cada *hand lettering* analisado. É importante salientar que a mensagem é criada a partir das interações e combinações entre os sentidos individuais de cada elemento, e que estes sentidos envolvem uma rede de interações que se julgou de uma complexidade tamanha que se fosse expressa em uma tabela esta seria rasa e falha. Portanto, optou-se por evidenciar, no quadro a seguir, apenas a constituição de cada grupo estabelecido:

Quadro 1 - Grupos de produção de sentidos.

	<i>HAND LETTERING</i> ALTO ASTRAL	<i>HAND LETTERING</i> O CAÇADOR
Grupos	Elementos e Fatores Constitutivos	Elementos e Fatores Constitutivos
1 Intenções	Transmitir efeito manual, artesanal; transmitir a textura do pincel; ter aspecto fluido; aproximar-se da identidade visual já definida; possuir refinamento em detalhes; exclusividade; customização.	Transmitir o universo da série através de inspirações em tatuagens tribais; transmitir o mundo selvagem e perigoso do caçador.
2 Materiais, Ferramentas e Técnicas de Produção	Tinta; papel; pincel; aquarela; técnicas caligráficas; edição digital.	Tinta, papel, Madeira de balsa; canetas caligráficas; técnicas caligráficas; edição digital.
3 Tipografia	Manuscrita informal	Gótica textural
4 Figuras	Pode-se dizer que as manchas de tinta são figuras.	Leão; águia.
5 Cor e Textura	Azul; roxo; rosa; textura de papel; textur de aquarela.	Branco, preto, cinza textura de concreto, textura de garras.
6 Elementos Básicos da Sintaxe Visual	Formas circulares; linha curva, movimento rítmico, direção diagonal, direção horizontal, direção curva, escala.	Linhas retas e curvas; formas de triângulos e quadrados; direção horizontal, vertical, diagonal e curva; movimento dinâmico e rítmico;
7 Técnicas Visuais de Comunicação	Equilíbrio; instabilidade; unidade, fragmentação, assimetria, regularidade, espontaneidade, atividade, complexidade, variação, profusão, harmonia, contraste.	Instabilidade; assimetria; regularidade; irregularidade; complexidade; unidade; fragmentação; opacidade; transparência; variação; planura; agudeza; episocidade;
8 Relações Texto-imagéticas	Informatividade e redundância; complementaridade; ancoragem; revezamento; símbolo.	Informatividade e redundância; complementaridade; ancoragem; revezamento símbolo.

Fonte: da autora.

Mesmo não sendo um dos objetivos dessa pesquisa, percebeu-se que o agrupamento de elementos afins em expressividade pode auxiliar na criação de *hand letterings* mais efetivos em relação à mensagem publicitária que se deseja passar, pois oferece a visualização ampla dos fatores que envolvem a produção de sentidos nos *hand letterings* analisados. Dessa forma, ainda sugere-se um esquema que pode servir como referência para o desenvolvimento de *hand letterings* a partir de etapas que consistem em perguntas abertas, a fim de guiar o criador a realizar uma observação inicial pré-criação. Essa observação busca estabelecer os aspectos necessários que devem estar presentes na configuração do *hand lettering* a ser desenvolvido.

Quadro 2 - Esquema de observação pré-criação de hand letterings .

	PERGUNTAS
1 Intenções	a) O que o hand lettering deve transmitir através de sua estrutura formal? b) Que percepções desejo transmitir sobre o meu trabalho como letrista (artista, ilustrador, diretor de arte, entre outros)?
2 Materiais, Ferramentas e Técnicas de produção	a) Quais materiais (tipos de tinta, por exemplo) podem ajudar a transmitir as sensações e aspectos desejados? b) Quais ferramentas (analógicas, digitais) possuem as características necessárias para transmitir as sensações e aspectos desejados? c) Quais técnicas possuem o potencial de transmitir as sensações e aspectos desejados?
3 Tipografia	a) Que características as letras devem ter para transmitir as intenções desejadas? b) Qual estilo de tipografia pode ser utilizado para alcançar os objetivos?
4 Figuras	a) Que figuras, símbolos, ilustrações e outras representações imagéticas podem constituir o todo para atingir o objetivo a que se propõe o hand lettering?
5 Cor e Textura	a) Quais são as cores, ou o grupo de cores que podem ser utilizadas para transmitir as sensações, emoções e sentidos desejados? b) Quais tipos de texturas podem auxiliar a acentuar as sensações, emoções e sentidos desejados?
6 Elementos Básicos da Sintaxe Visual	a) Quais elementos básicos da Sintaxe Visual transmitem melhor as sensações, emoções e sentidos que devem ser passados?
7 Técnicas Visuais de Comunicação	a) Como os elementos resultantes das etapas de observação 2, 3, 4 e 5 podem ser utilizados, organizados, combinados e relacionados para atingir os objetivos?
8 Relações Texto-imagéticas	a) Para alcançar os objetivos texto e imagem devem interagir de que forma, devem se complementar ou ser incoerentes um em relação ao outro?

Fonte: da autora.

Por fim, outras conclusões importantes se deram. Em relação à teoria apresentada nesta monografia e à análise realizada, diversas questões teóricas foram esclarecidas, verificadas ou complementadas na prática. Além do mais, percebeu-se que mesmo apoiando-se no suporte teórico proporcionado pelos capítulos iniciais, a interpretação guiada pela Hermenêutica de Profundidade é totalmente pessoal e singular. Notou-se que as

experiências vividas pela autora deste trabalho implicaram claramente no entendimento dos dados em todo o processo da realização desta monografia, especialmente no momento de análise. Desta forma, retoma-se que nenhuma interpretação pode ser tida como definitiva e unicamente verdadeira. Na verdade, a construção de uma interpretação/reinterpretação é original e singular, pois se constitui a partir dos conhecimentos da autora e do criador dos *hand letterings*.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto atual, em que a imagem predomina e as manifestações visuais estão por todos os lugares, saltando aos olhos de todos com mensagens publicitárias, políticas, informativas, entre tantas outras, as marcas buscam cada vez mais encontrar estratégias criativas, esteticamente atrativas e impactantes para vender seus produtos, ou seja, para transmitir sua mensagem de forma eficaz. Desse modo, quando um anúncio utiliza o *hand lettering*, este atua como uma forte estratégia visual, ao produzir sentidos e reforçá-los através de sua configuração. A inquietação que surgiu deste fato, a partir do qual toda esta pesquisa foi norteada, foi o desejo de entender como essa ‘mágica’ acontece, ou seja, **de que modo a estrutura compositiva do *hand lettering* produz sentidos no anúncio publicitário?**

As respostas para esta questão começaram a surgir desde as primeiras leituras a respeito do assunto, mas foi no decorrer da escrita dessa monografia que a intelectualização dessa compreensão, ou seja, os pensamentos e as conexões estabelecidas em relação aos questionamentos, foram tomando forma. Já na busca pelos objetos de estudo puderam ser obtidas algumas conclusões que resultaram na escolha da metodologia de análise: a Hermêutica de Profundidade. O pressuposto de que o *hand lettering* transmite mensagens a partir de sua estrutura, proporcionou o seu entendimento como uma forma simbólica, que existe na condição de ser interpretada/reinterpretada. Dessa forma, entendeu-se que os *hand letterings* analisados deveriam demonstrar com clareza a relação entre a estrutura formal do objeto e a mensagem verbal ilustrada através dos elementos inscritos nessa estrutura para que se pudesse analisar essas interações com maior precisão.

Ao “**Identificar e definir os termos relacionados aos elementos tipográficos que são fundamentais para o estudo do *hand lettering***” e “**Conceituar o termo *hand lettering* e estabelecer sua relação com os conceitos de caligrafia e tipografia**”, pôde-se começar a entender o universo em que se inserem os mesmos. Além do mais, para que o primeiro objetivo específico fosse alcançado, foi necessária uma breve observação dos elementos tipográficos encontrados nos *hand letterings* analisados, o que proporcionou uma compreensão inicial de alguns aspectos formais dos mesmos. No processo de conceituação do *hand lettering* e suas relações com a caligrafia e a tipografia, percebeu-se que, de forma geral, a caligrafia é escrita, pois não admite correções; já o *hand lettering* é um desenho, pois é moldado e reconstruído quantas vezes forem necessárias para se chegar a sua forma desejada, e a tipografia é um sistema através do qual se desenvolvem

fontes.

O universo que envolve o *hand lettering* pôde ser compreendido ainda mais ao se **“Traçar um breve panorama histórico em que se fundamenta a prática do *hand lettering* e enfatizar os momentos que estabelecem elos diretos com os objetos de estudo”**. Notou-se, a partir do embasamento teórico e do momento de análise sócio-histórica, que a valorização das formas de escrita manuais sempre estiveram relacionadas a momentos de contestação que se estabeleceram após grandes mudanças sociais ou transformações provocadas pelo desenvolvimento de novas tecnologias. O primeiro momento em que isso fica evidente é após a revolução industrial, cujo movimento mais expressivo de questionamento da mecanização estética promovida pela Revolução Industrial foi o *Arts and Crafts*. O Segundo se dá no período após a segunda Guerra Mundial, em que o mundo vivenciou uma pluralidade de manifestações sociais liderados pelos movimentos *hippie* e *punk*, que refletiram na estética das letras, originando tipos mais expressivos que contestavam a funcionalidade da tipografia. O terceiro momento é o contexto atual da pós-modernidade, em que o pensamento estético relacionado ao *hand lettering* vai ao encontro do movimento DIY, cujas ideias contestam a falta de humanização estabelecida pelas ferramentas digitais através da valorização do que é feito à mão.

Ao se **“Identificar e descrever os elementos básicos da linguagem visual e as técnicas visuais de comunicação e reconhecer as relações que se estabelecem entre os mesmos nos objetos de estudo”**, pôde-se verificar na prática os aspectos identificados na teoria. Tomou-se consciência dos fatores essenciais necessários para a interpretação dos *hand letterings* analisados e dos sentidos produzidos pelos mesmos. O conhecimento desses aspectos possibilitou a identificação de cada elemento constituinte dos *hand letterings* e das relações estabelecidas entre eles, cujos sentidos puderam ser interpretados de forma criativa na interpretação/reinterpretação.

O mesmo pôde ser verificado ao se **“Identificar e descrever os tipos de relações que se estabelecem na interação entre imagem e texto e reconhecer quais se fazem presentes nos objetos de estudo”**. Na revisão bibliográfica, compreendeu-se os tipos de relação possíveis estabelecidas entre linguagem visual e verbal no *hand lettering*, entendido como uma imagem, ou seja a imagem da palavra. No momento de análise identificou-se que as relações entre imagem e texto são fruto dos elementos presentes na estrutura formal do *hand lettering* podendo complementar os sentidos da frase ou negá-lo. No caso dos *hand letterings* analisados, a relação estabelecida foi a de complementaridade, através da ancoragem, do revezamento e da relação de símbolo.

Por fim, ao **“Interpretar os sentidos criados a partir das relações presentes na configuração visual dos objetos de estudo”**, concluiu-se - a partir da interpretação/reinterpretação dos *hand letterings* analisados - que esses narram uma história a partir de sua configuração visual e da relação da mesma com os sentidos da frase. Dessa forma pode-se afirmar que a interação entre texto e imagem no *hand lettering* criado para a novela Alto Astral produz sentidos relacionados a uma história de amor, que possui dois lados, um masculino e um feminino, um mais racional, frio e passivo, e outro enérgico, estimulante e caloroso. Pode-se concluir também que esse dois lados se encontram na criação de algo comum e estabelecem um elo de continuidade, de eternidade. Em relação ao *hand lettering* criado para a série O Caçador, concluiu-se que a interação entre elementos textuais e imagéticos criou um universo de tensão, disputa e ação, onde caçar é uma questão de honra independente se o resultado desse enfrentamento é a vida ou a morte. O poder, a agressividade e a violência também fazem parte desse universo, que mistura o instinto animal, selvagem e predador com questões urbanas e humanas. Pode-se aferir, então que essa caçada é, de certa forma, uma perseguição.

A busca por alcançar o objetivo geral – **“Compreender como os hand letterings criados para a divulgação da novela Alto Astral e da série o Caçador constroem sentidos através dos elementos inscritos em sua configuração visual”** - permitiu entender que as implicações históricas e sociais relacionadas aos *hand letterings* analisados refletem diretamente nas formas inscritas em sua configuração visual e, conseqüentemente, nos sentidos produzidos por elas. Assim, o *hand lettering* se fundamenta nos sentidos articulados através da história para produzir sentidos específicos. Em segundo lugar, percebeu-se que os elementos constituintes dessa configuração, em função disso, são carregados de sentidos pré-interpretados pelo seu criador e pelo seu interpretador e que, por isso, a interpretação é resultado das vivências e imaginários comuns entre criador e interpretador. Portanto, os sentidos produzidos pelos *hand letterings* implicam numa articulação das experiências compartilhadas entre criador e interpretador, assim como a partir do choque entre elas.

Após este processo de imersão na pesquisa sobre *hand letterings*, foi interessante perceber como a relação que se estabelece entre imagem e texto pode suscitar em certos sentidos originais e singulares, que se criam na partir interação de elementos específicos. Além disso, foi enriquecedor verificar que esse fato não é apenas responsável pela força comunicativa e atrativa dos anúncios em que se inserem os *hand letterings* analisados, mas também cria imaginários e narra o que a autora desta pesquisa entende como

uma história contada através da mensagem que se cria a partir das interações entre os elementos compositivos dos *hand letterings* estudados.

Foi interessante também identificar que existem construções formais mais evidentes na configuração visual dos *hand letterings* analisados e que estas, por vezes, são constituídas de elementos menos evidentes (mas que não deixam de produzir sentidos), outras podem se constituir sozinhas e possuir grande apelo expressivo e produtor de sentidos. Mas o mais notório dessas conclusões é que cada *hand lettering* produz sentidos de formas originais e singulares, e que se pode classificar as diversas contribuições de sentidos a partir de oito grupos principais. Assim, ao se perguntar como os *hand letterings* analisados produziram sentidos nos anúncios em que se inserem, pode-se afirmar que foi a partir das Intenções, dos Materiais, Ferramentas e Técnicas de Produção utilizadas, da Tipografia escolhida, das Figuras presentes, da Cor e da Textura aplicadas, dos Elementos Básicos da Sintaxe Visual inscritos na sua composição, das Técnicas Visuais de Comunicação existentes na sua estrutura e das Relações Texto-imagéticas estabelecidas através dos aspectos anteriores.

Além de sanar a inquietação que originou esta proporcionar pesquisa, os resultados da análise ainda provocaram a autora da monografia a sugerir um modelo de reflexão pré-criação a fim de estabelecer os direcionamentos formais em relação aos sentidos que se deseja transmitir a partir de um *hand lettering*. Esse esquema foi baseado nos objetos de estudo deste trabalho, mas isso não impede que sejam utilizados para outros *hand letterings*. Portanto, foi surpreendente que os resultados foram além do que se esperava, comprovando que o assunto é vasto e ainda tem muito a ser estudado. Nessa perspectiva, pode-se afirmar, portanto, que esta monografia proporcionou um conteúdo rico para pesquisas futuras. Por fim, reforça-se novamente que o conhecimento a partir do estudo dos elementos que constituem a configuração visual dos objetos, dos processos históricos e contexto social relacionados ao *hand lettering* contribui tanto para uma melhor compreensão da mensagem, como para a criação de mensagens publicitárias mais efetivas através do *hand lettering*. Este é o desejo que fica da conclusão deste trabalho: conhecer cada vez mais sobre o assunto e inspirar outros pesquisadores a se aprofundarem neste tema fascinante que é o *hand lettering*.

REFERÊNCIAS

ABREU, Karen Cristina Kraemer. SANTOS, Aparecida Pinheiro dos. **Linguagem Visual Aplicada a Anúncios Publicitários**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/abreu-karen-santos-marilene-a-linguagem%20visual-aplicada.pdf>. Acesso em outubro, 2015.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Design básico: cor**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Fundamentos de design criativo**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BANTJES, Marian. **I Wonder**. London: Thames & Hudson, 2010.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre Bauhaus e a teoria de Goethe**. São Paulo: Editora Senac, 2006.

BARRY, Ann Marie. **Visual intelligence: perception, imagem, and manipulation in vosial communication**. Albany: State University of New Yoek Press, 1997.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do Estilo Tipográfico**. Versão 3.2. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLAIR e BUSIC-SNYDER. **Manual de Tipografia: a história, a técnica e a arte.** Porto Alegre: Bookman, 2009.

COLLARO, Antonio Celso. **Produção Visual e Gráfica.** São Paulo: Summus, 2005.

COLLARO, Antonio Celso. **Produção gráfica: arte e técnica na direção de arte.** São Paulo: Pierson Prentice Hall, 2012.

CROW, David. **Visible Signs: an introduction to semiotics in the visual arts.** AVA Publishing SA: London, 2010.

DANTO, Arthus C. **A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FARIAS, Priscila Lena. **Tipografia digital. O impacto das novas tecnologias.** Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

FARIAS, Priscila Lena. **Tipografia digital. O impacto das novas tecnologias.** Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinhos. **Psicodinâmica das cores em comunicação.** São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

FINIZOLA, Fátima. **Tipografia Vernacular Urbana. Uma análise dos letreiramentos populares: um exercício do olhar para as paisagens tipográficas informais das grandes cidades.** São Paulo: Blucher, 2010.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GARFIELD, Simon. **Esse é meu tipo: um livro sobre fontes.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma.** São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

GRAY, Nicolette. **A history of lettering.** Oxford: Phaidon Press Limites, 1986.

GREGORY, Emily. **Little Book of Lettering.** São Francisco: Chronicle Books, 2012.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **A imagem da palavra: retórica tipográfica na pós-modernidade.** Teresópolis, RJ: Novas Ideias, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas, SP: Papyrus, 1996.

KANE, John. **Manual dos tipos.** Barcelona: G. Gili, 2012.

KLANTEN, Robert; HELDIGE, Hendrik; MIDDENDORP, Jan. **Playful Type 2. Ephemeral Lettering and Illustrative Fonts.** Berlim: Gestalten, 2010.

LOPEZ, Fidel. **The Secrets of Hand Lettering.** Livro digital, 2015.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LUPTON, Ellen. **Novos fundamentos do design.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MANDEL, Ladislav. **Escritas, espelho dos homens e das sociedades.** São Paulo: Ed. Rosari, 2006.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Bruno G. **Tipografia popular: o ilegível como caminho para a percepção da materialidade.** São Paulo: Annablume, 2007.

McDEVITT, Mary Kate. [site]. Disponível em: <marykatemcdevitt.com/#/tis-the-reason/> Acesso em nov. 2015.

MEDIAVILLA, Claude, et al. **Calligraphy: from calligraphy to abstract painting**. Scirpus Publications, 1996.

MEDIEVAL IMAGO & Dies Vitae Imagens e Cotidiano da Idade Média [blog]. 14 set. 2012. Disponível em: <em: <<https://pvmarques.wordpress.com/2012/09/14/>> Acesso em nov. 2015.

NIEMEYER, Lucy. **Tipografia: uma apresentação**. Teresópolis: 2AB. 2010.

NOORDZIJ, Gerrit. Reply to Robin Kinross. STIFF, Paul (Ed.). In: *Typography papers 2*. England: Department of Typography & Graphic Communication. The University of Reading, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SILVA, Alexandre Mota da. **Direção de Arte: Construção e Análise de Anúncios Publicitários Impressos**. Arquivo digital. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008. Acesso em novembro de 2015.

SINCLAIR, Mark. **Type only**. Londres: Unit Editions, 2013.

SCHUH, Cátia Inês. **A prospecção pós-moderna da comunicação visual no imaginário de Frida Kahlo**. Tese de doutorado em Comunicação Social, PUCRS, [documento eletrônico]. Porto Alegre, 2006)

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TSCHICHOLD, Jan. **A Forma do Livro. Ensaio sobre tipografia e estética do livro**.

São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

TWYMAN, Michael. **The graphic presentation of language.** In: Information Design Journal. John Benjamins Publishing Co., v.3, n.1, p.2-22, 1982.

VAN GAALEN, Anneloes [ed]. **Never Use More Than Two Different Typefaces and Other 50 Ridiculous Typography Rules.** Amsterdam: BIS Publishers, 2010.

VESTERGAARD, Torben. **A linguagem da propaganda.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WOTZCOW, Helm. **The Art of Hand Lettering.** Nova York: Dover, 1967, c1952.

APÊNDICES

Apêndice 1 - Questionário enviado para o letrista.

PARTE 1 - Questões sobre o hand lettering criado para anúncio da novela Alto Astral

1. Qual era o público-alvo do anúncio?
2. Quais foram as revistas onde o anúncio foi veiculado?
3. Quais eram os direcionamentos do briefing que você recebeu, ou seja, que sentidos, sensações e emoções você precisava transmitir através do hand lettering?
4. Você se identifica com o tema proposto pelo briefing? Como a sua familiaridade ou não com esse assunto interferiu no desenvolvimento desse trabalho?
5. Como se deu o processo criativo do hand lettering criado (desde as suas primeiras ideias, referências e rascunhos ao resultado final)?
6. Quais foram os elementos visuais (como estilo de tipografia, cores, textura, entre outros) e materiais (ferramentas, papéis, tintas, entre outros) utilizados na composição?
7. Quais foram os motivos para a utilização de cada um desses elementos? O que você buscou transmitir com cada uma destas escolhas?
8. A frase ilustrada foi “Impensável, improvável, impossível e quando você menos espera, já aconteceu. O que tem que ser será.” Que sentidos, sensações ou emoções essa mensagem por si só transmite para você?
9. Você procurou transmitir esses mesmos sentidos, sensações ou emoções através dos elementos visuais (como estilo de tipografia, cores, textura, entre outros) e materiais (ferramentas, papéis, tintas, entre outros) aplicadas ao hand lettering? Se sim, como? Se não, por quê?

PARTE 2 - Questões sobre o hand lettering criado para anúncio da série O Caçador

1. Qual era o público-alvo do anúncio?
2. Quais foram as revistas onde o anúncio foi veiculado?
3. Quais eram os direcionamentos do briefing que você recebeu, ou seja, que sentidos, sensações e emoções você precisava transmitir através do hand lettering?
4. Você se identifica com o tema proposto pelo briefing? Como a sua familiaridade ou não com esse assunto interferiu no desenvolvimento desse trabalho?
5. Como se deu o processo criativo do hand lettering criado (desde as suas primeiras ideias,

referências e rascunhos ao resultado final)?

6. Quais foram os elementos visuais (como estilo de tipografia, cores, textura, entre outros) e materiais (ferramentas, papéis, tintas, entre outros) utilizados na composição?

7. Quais foram os motivos para a utilização de cada um desses elementos? O que você buscou transmitir com cada uma destas escolhas?

8. A frase ilustrada foi “Ninguém volta o mesmo de uma caçada. Quando volta.” Que sentidos, sensações ou emoções essa mensagem por si só transmite para você?

9. Você procurou transmitir esses mesmos sentidos, sensações ou emoções através dos elementos visuais (como estilo de tipografia, cores, textura, entre outros) e materiais (ferramentas, papéis, tintas, entre outros) aplicadas ao hand lettering? Se sim, como? Se não, por quê?

ANEXOS

Anexo 1 - Anúncio criado para novela Alto Astral.

The poster is a hand-drawn promotional piece for the novela 'Alto Astral'. It features a purple logo in the top left corner. The main text is written in a colorful, cursive script: 'Impensável, improvável, impossível e quando você menos espera, já aconteceu. O que tem que ser será.' Below this, it says 'Vem aí o seu novo destino das 7. Estreia 3/11.' The title 'ALTO ASTRAL' is written in large, colorful letters, with a white cloud cutout underneath. Three character portraits are included: Thiago Lacerda, a man with dark hair, a woman with blonde hair, and a woman with brown hair. A paint palette and a paintbrush are also visible on the right and left sides of the poster. At the bottom, it reads 'Uma novela de Daniel Ortiz, baseada na sinopse de Andres Maltarotti, com supervisão de Sílvia de Abreu e direção de núcleo de Jorge Fernando.' and the website 'gshow.com/altoastral'.

Impensável,
improvável,
impossível
e quando você
menos espera,
já aconteceu.
O que tem que ser será.

Vem aí o seu novo destino das 7.
Estreia 3/11.

ALTO ASTRAL

Uma novela de Daniel Ortiz, baseada na sinopse de Andres Maltarotti,
com supervisão de Sílvia de Abreu e direção de núcleo de Jorge Fernando.

gshow.com/altoastral

Anexo 2 - Anúncio criado para série O Caçador.

O Caçador
SERIES COM POCALON

TERÇA-CEADA
NEM SEMPRE É O QUE PARECE
ESTREIA DIA 11 DE ABRIL
SÓCULO 1980 E 1990

UM SÉRIADO DE
FERNANDO BONASSI
E MARÇAL AQUINO
COM DIREÇÃO DE NÚCLEO
DE JOSÉ ALVARENGA JR.

Ninguém de uma volta o mesmo

CAÇA AO MAL

MAPQUINÁRIO
LABORATÓRIO VISUAL

BRASIL 2014

Anexo 3 - Termo de autorização de questionário.**UFRGS
FABICO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E
COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Eu Thiago Sinisgalli Reginato, abaixo assinado, autorizo Adriana Ramos Schons, estudante de Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a utilizar as informações por mim prestadas, para a elaboração de seu Trabalho de Conclusão de Curso, que tem como título “A Mensagem Além das Palavras: o papel do *hand lettering* na criação de sentidos no anúncio publicitário” e está sendo orientado por/pela Prof.(a.) Dr.(a.) Flávia Atafde Pithan.

Porto Alegre, 11 de novembro de 2015.



Assinatura do
entrevistado

Anexo 4 - Questionário respondido

PARTE 1 - Questões sobre o *hand lettering* criado para anúncio da novela Alto Astral.

1. **Quais eram os direcionamentos do briefing que você recebeu, ou seja, que sentidos, sensações e emoções você precisava transmitir através do *hand lettering*?** A principal característica era passar algo feito à mão, fluído, feito à mão mesmo, algo bem artesanal e único. Tinha que transmitir a vida que o digital muitas vezes não passa, mas sim o analógico.
2. **Você se identifica com o tema proposto pelo briefing? Como a sua familiaridade ou não com esse assunto interferiu no desenvolvimento desse trabalho?** Neste projeto, tivemos muita liberdade criativa. Pessoalmente gostei muito do resultado e do processo. As cores são as minhas favoritas, então me senti muito confortável para a produção desse job.
3. **Como se deu o processo criativo do *hand lettering* criado (desde as suas primeiras ideias, referências e rascunhos ao resultado final)?** Tudo sempre começa no papel e na mente do “artista”. O computador é apenas mais uma ferramenta, assim como o scanner, a câmera fotográfica, etc. Todas as palavras/frases foram feitas manualmente, depois scaneadas e finalizadas no photoshop. Tratamos a curva de uma letra ou outra. O photoshop foi mais utilizado para mexer na luz ou alteração de algumas letras específicas por outras.
4. **Quais foram os elementos visuais (como estilo de tipografia, cores, textura, entre outros) e materiais (ferramentas, papéis, tintas, entre outros) utilizados na composição?** Usamos a cor azul e vermelho para alcançar o degrade do roxo. Essa transição, a meu ver, deu um resultado muito atraente. A caligrafia tinha que ser script, ou seja, cursiva, para passar a fluidez, mas não tinha uma restrição para um estilo específico ou alguma fonte como referência. A textura do pincel era necessária, isso foi algo bem direcionado. O papel neste caso não era muito importante pois quem finalizou o arquivo foi a TV Globo, quero dizer que eles ainda iriam trabalhar em cima do nosso trabalho.
5. **Quais foram os motivos para a utilização de cada um desses elementos? O que você buscou transmitir com cada uma destas escolhas?** Na maioria dos nossos projetos pensamos em transmitir algo exclusivo, único, pensado especificamente para

aquilo que foi solicitado. Gostamos que nossos projetos tenham esse ar de customizado e refinamento em detalhes, o que fazem toda a diferença.

6. **A frase ilustrada foi “Impensável, improvável, impossível e quando você menos espera, já aconteceu. O que tem que ser será.” Que sentidos, sensações ou emoções essa mensagem por si só transmite para você?** Acredito que essa frase me remete a duas coisas que valorizo muito, AMOR e IMPROVISO. Pessoalmente esses ingredientes são especiais para um bom projeto.
7. **Você procurou transmitir esses mesmos sentidos, sensações ou emoções através dos elementos visuais (como estilo de tipografia, cores, textura, entre outros) e materiais (ferramentas, papéis, tintas, entre outros) aplicadas ao *hand lettering*?** Se sim, como? Se não, por quê? Sim, acredito que a caligrafia, mais do que o lettering (bom ter muito claro a diferença de caligrafia, tipografia, lettering, fonte, etc) passa algo muito íntimo de quem faz, em razão disso, me identifiquei bastante com o projeto, desde a redação, até todas pequenas coisas da direção de arte brifada para nós.

PARTE 2 - Questões sobre o *hand lettering* criado para anúncio da série O Caçador.

1. **Quais eram os direcionamentos do briefing que você recebeu, ou seja, que sentidos, sensações e emoções você precisava transmitir através do *hand lettering*?** O Briefing dizia que precisava ter um tipo de ”letra de tatuagem”, isso foi difícil para nós, precisava também ter uma variação de estilos, ornamentos, ilustrações dos personagens entre outras informações.
2. **Você se identifica com o tema proposto pelo briefing? Como a sua familiaridade ou não com esse assunto interferiu no desenvolvimento desse trabalho?** Me identifiquei mais com o projeto anterior, no entanto, esse foi mais desafiador em termos de processo criativo, tivemos que mapear, explorar mais o universo do job.
3. **Como se deu o processo criativo do *hand lettering* criado (desde as suas primeiras ideias, referências e rascunhos ao resultado final)?** Novamente também sempre se começa no papel e na mente dos criadores, mas neste destaco que a equipe da TV Globo interferiu mais na escolha e composição do lettering. Eles que foram responsáveis pela diagramação e seleção dos elementos. Nós fomos mais responsáveis pela criação artística visual e não como apresentar isso.
4. **Quais foram os elementos visuais (como estilo de tipografia, cores, textura, entre**

outros) e materiais (ferramentas, papéis, tintas, entre outros) utilizados na composição? O estilo da letra foi para algo mais gótico, medieval e agressivo. Isso foi decidido em conjunto. As ferramentas neste caso variaram bastante, tinha deste de madeira de balsa, algo bem mais caseiro até canetas como a parallel pen da pilot.

5. **Quais foram os motivos para a utilização de cada um desses elementos? O que você buscou transmitir com cada uma destas escolhas?** A ferramenta utilizada interfere muito na sensação que você deseja transmitir. No entanto, neste caso era mais importante ter um repertório tipocaligráfico para conseguir passar essas sensações.
6. **A frase ilustrada foi “Ninguém volta o mesmo de uma caçada. Quando volta.” Que sentidos, sensações ou emoções essa mensagem por si só transmite para você?** Sinceramente, não gosto muito dessa frase, ela não interferiu muito no processo criativo.
7. **Você procurou transmitir esses mesmos sentidos, sensações ou emoções através dos elementos visuais (como estilo de tipografia, cores, textura, entre outros) e materiais (ferramentas, papéis, tintas, entre outros) aplicadas ao hand lettering? Se sim, como? Se não, por quê?** Sim, é fundamental essa sinergia acontecer, do que você idealizou e depois materializou visualmente de forma criativa. Se o resultado final não for adequado e não tiver agradado é porque essa conexão não existiu e você falhou no meio desse processo.