



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ - UEPA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS NATURAIS E TECNOLOGIA**  
**CURSO DE BACHARELADO EM DESIGN**

**ANA BEATRIZ MELÉM GAIA**

**BATIDAS TIPOGRÁFICAS: O VERNACULAR NA COMUNICAÇÃO VISUAL**  
**DO TECNOBREGA**

**BELÉM - PA**  
**2023**

ANA BEATRIZ MELÉM GAIA

**BATIDAS TIPOGRÁFICAS: O VERNACULAR NA COMUNICAÇÃO VISUAL  
DO TECNOBREGA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Universidade do  
Estado do Pará como requisito para  
a obtenção do grau Bacharel em  
Design.

Orientador: Prof. Me. João Roberto  
dos Santos Soares

BELÉM - PA

2023

**ANA BEATRIZ MELÉM GAIA**

**BATIDAS TIPOGRÁFICAS: O VERNACULAR NA COMUNICAÇÃO VISUAL  
DO TECNOBREGA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Universidade do  
Estado do Pará como requisito para  
a obtenção do grau Bacharel em  
Design.

**Orientador: Prof. Me. João  
Roberto dos Santos Soares**

**Área de concentração: Design  
Editorial. Tipografia.**

Aprovado em: 17/01/2024

Nota: 10,0

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** JOAO ROBERTO DOS SANTOS SOARES  
Data: 23/01/2024 12:12:01-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Me. João Roberto dos Santos Soares - Universidade do Estado do Pará



Profa. Esp. Maria Gabriella Vilhena Monteiro - Universidade do Estado do Pará



Profa. Me. Samara Sarmanho Serra Rodrigues - Universidade Federal do Pará

BELÉM - PA

2024

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradeço especialmente aos meu pais, Patrícia Melém e Denilson Rebouças, que me deram toda estrutura para trilhar essa jornada da universidade, lembro da felicidade que tomava conta de nós na festa de aprovação no vestibular e, hoje, posso dizer: "Estou me formando, consegui!". Também não poderia deixar de agradecer ao meu irmão, Rafael Rebouças, que foi meu acalanto em meio ao cansaço e estresse, além da minha família que sempre acreditou no meu potencial, obrigada por tudo.

Ao meu namorado Otávio Franco, que sempre me apoiou e ajudou todas as vezes que precisei, obrigada também por me encher de amor e tirar minhas risadas mais sinceras mesmo nos momentos difíceis.

Aos meus amigos, Maísa Aviz, Anna Júlia Pinheiro, Lincoln Nazario e Marina Penna, por me mostrarem o significado de amizade dentro da universidade, obrigada pela parceria e companheirismo ao longo dessa nossa trajetória, que não seria a mesma sem vocês. Não apenas eles, mas também agradeço à Camila Cardoso, que desde o colégio está comigo compartilhando os momentos bons, ruins e constrangedores da vida.

Ao profissional de pintura de faixas, "Totó", pela disponibilidade para contribuir com a pesquisa e criar a arte da capa do livro.

Por fim, ao meu orientador e professores do corpo docente da UEPA, que durante esses 4 anos, apesar de todas as dificuldades enfrentadas durante a pandemia de Covid-19, fizeram o possível para repassar seu conhecimento. Agradeço por todos os ensinamentos, as conversas nos corredores e por lembrarem de mim ao indicar oportunidades.

Obrigada a todos que tornaram isso possível!

## RESUMO

O presente trabalho trata da tipografia vernacular e da comunicação visual do tecnobrega, tendo como objetivo principal evidenciar a sua importância como parte das expressões culturais do Pará, a partir do design de um projeto editorial que auxilie na valorização que acompanha esse estilo tanto musical quanto gráfico, visto que é um movimento originário da periferia e marginalizado. Neste trabalho, a história do tecnobrega e do seu visual vernacular foram estudados, objetivando a imersão da projetista dentro do contexto em que a problemática está inserida. Para o desenvolvimento do livro, foi utilizada a metodologia científica aliada à metodologia projetual de design de narrativas gráficas (Piveta, 2018) em conjunto do método generalista indicado por Munari (2008), com ferramentas de criatividade propostas por Baxter (2011). Portanto, a configuração final apresenta potencial e espera-se que o livro agregue valor cultural e reconhecimento desse trabalho tipográfico e dos letristas em questão, apresentando ele neste formato servirá como uma base para outros profissionais criarem outros produtos e reforçar a identidade cultural paraense por meio do design.

**Palavras-chave:** Design Editorial. Tipografia Vernacular. Tecnobrega.

## **ABSTRACT**

This work deals with the vernacular typography and visual communication of tecnobrega, with the main objective of highlighting its importance as part of the cultural expressions of Pará, based on the design of an editorial project that helps to deconstruct the prejudice that accompanies this style, both musical and graphic, since it is a movement that originated in the periphery and is marginalized. In this work, the history of tecnobrega and its vernacular look were studied, with the aim of immersing the designer in the context in which the problem is inserted. To develop the book, we used scientific methodology combined with the design methodology for graphic narratives (Piveta, 2018), together with the generalist method indicated by Munari (2008), with creativity tools proposed by Baxter (2011). Therefore, the final configuration has potential and it is hoped that the book will add cultural value and recognition to this typographic work and the lyricists in question, presenting it in this format will serve as a basis for other professionals to create other products and reinforce Pará's cultural identity through design.

**Keywords:** Editorial Design. Vernacular Typography. Tecnobrega.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Capa de CD da Banda Calypso.....	21
<b>Figura 2:</b> Festas de aparelhagem.....	22
<b>Figura 3:</b> Logos das aparelhagens: Super Pop Live, Tupynambá, Crocodilo e Mega Príncipe New Tech, respectivamente.....	23
<b>Figura 4:</b> Tecnobrega em festivais de música.....	24
<b>Figura 5:</b> Dançarinos de brega vítimas de preconceito contra o brega.....	24
<b>Figura 6:</b> Tipografia vernacular aplicada em barcos, cartazes de supermercado e faixas de divulgação, respectivamente.....	26
<b>Figura 7:</b> Aplicação de tipografia vernacular em produtos locais e nacionais..	27
<b>Figura 8:</b> Faixa de divulgação de festa de aparelhagem.....	29
<b>Figura 9:</b> Faixa de divulgação da “Festa do Terra Firme”.....	30
<b>Figura 10:</b> Etapas de pintura da faixa.....	30
<b>Figura 11:</b> Letreiramentos vernaculares das festas de aparelhagem.....	32
<b>Figura 12:</b> Formato ISO.....	34
<b>Figura 13:</b> Exemplo de grid.....	35
<b>Figura 14:</b> Livro com abordagem expressiva.....	36
<b>Figura 15:</b> Obras feitas por artistas paraenses no Ver-o-Rio.....	39
<b>Figura 16:</b> Faixas de divulgação de aparelhagem no bairro da Pedreira, em Belém.....	42
<b>Figura 17:</b> Faixas de aparelhagem localizadas em Icoaraci.....	42
<b>Figura 18:</b> Faixas de aparelhagem próximas a casas de show, em Belém.....	43
<b>Figura 19:</b> Estúdio Criart, em Ananindeua.....	43
<b>Figura 20:</b> Livro "Letras que Flutuam".....	47
<b>Figura 21:</b> Livro "Abridores de Letras de Pernambuco".....	49
<b>Figura 22:</b> Resultado das Técnicas de Brainstorming.....	53
<b>Figura 23:</b> Painel do Tema Visual.....	54
<b>Figura 24:</b> Processo de brainstorming para o naming.....	55

<b>Figura 25:</b> Paleta de cores.....	55
<b>Figura 26:</b> Tipografia.....	56
<b>Figura 27:</b> Elementos.....	57
<b>Figura 28:</b> Padrão.....	57
<b>Figura 29:</b> Formato e <i>Layout</i> .....	58
<b>Figura 30:</b> Processo de criação da capa.....	59
<b>Figura 31:</b> Contracapa, lombada e capa finalizadas.....	60
<b>Figura 32:</b> Projeto “Batidas Tipográficas” aplicado em mockup.....	61
<b>Figura 33:</b> Mockup das páginas referentes ao início do capítulo 2.....	61
<b>Figura 34:</b> Miolo do livro apresentado por meio de mockup.....	62
<b>Figura 35:</b> “Páginas especiais” aplicado em mockup.....	62
<b>Figura 36:</b> Mockup das páginas do capítulo 3.....	63

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Metodologia projetual adaptado de Pivetta(2018) e Munari (2008).	18
<b>Quadro 2:</b> Características formais dos letreiros populares.....	31
<b>Quadro 3:</b> Conceitos de pichação de grafite.....	38
<b>Quadro 4:</b> Entrevista com o pintor Francisco Alves.....	40
<b>Quadro 5:</b> Análise Paramétrica.....	50
<b>Quadro 6:</b> Requisitos do projeto.....	51

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
1.1. JUSTIFICATIVA.....	14
1.2. PROBLEMA.....	16
1.3. OBJETIVO GERAL.....	16
1.4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	16
1.5. PROCESSO METODOLÓGICO.....	17
1.5.1. Quanto a Pesquisa Científica.....	17
1.5.2. Quanto aos Métodos Projetuais.....	18
<b>2. REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>20</b>
2.1. BREGA, BREGA POP E TECNOBREGA.....	20
2.2. OS LETREIROS VERNACULARES.....	25
2.3. DESIGN EDITORIAL.....	32
<b>3. PLANEJAMENTO.....</b>	<b>37</b>
3.1. ENTENDIMENTO DA NECESSIDADE.....	37
3.2. COLETA DE DADOS.....	40
3.2.1. Entrevista pintores.....	40
3.2.2. Levantamento de imagens.....	41
3.2.3. Público-alvo.....	44
3.3. ANÁLISE DE SIMILARES.....	47
3.3.1. Análise Paramétrica.....	49
3.4. REQUISITOS DE PROJETO.....	50
<b>4. CRIATIVIDADE.....</b>	<b>52</b>
4.1. EXPERIMENTAÇÃO.....	52
4.2. SIGNIFICADOS VISUAIS.....	53
4.3. PROJETO GRÁFICO.....	54
4.3.1. Naming e Paleta de cores.....	55
4.3.2. Tipografia.....	56

4.3.3. Elementos e Padrão.....	57
<b>5. EDITORIAL.....</b>	<b>59</b>
5.1. DIAGRAMAÇÃO: FORMATO E <i>LAYOUT</i> .....	59
5.2. ARTE E FINALIZAÇÃO.....	60
5.3. SOLUÇÃO.....	61
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>67</b>
<b>APÊNDICE A - REGISTROS DA PESQUISA DE CAMPO.....</b>	<b>69</b>
<b>APÊNDICE B - QUESTIONÁRIO COM O PÚBLICO-ALVO DO PROJETO....</b>	<b>71</b>
<b>APÊNDICE C - ROTEIRO DA ENTREVISTA ESTRUTURADA COM OS PINTORES.....</b>	<b>73</b>
<b>APÊNDICE D - PÁGINAS DO LIVRO.....</b>	<b>74</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O tecnobrega é uma versão 100% eletrônica do brega tradicional, e se expandiu da periferia de Belém para o restante do Brasil, porém ainda há resistência em relação ao estilo, primeiramente por ter origem em um contexto marginalizado, raiz histórica que explica essa associação negativa dada ao gênero pela elite. Ademais, desqualificam o ritmo justificando não ser um produto de qualidade ou representativo das tradições musicais do Pará, bem como o carimbó (Lemos e Castro, 2008).

Entretanto, as manifestações culturais paraenses vivem hoje um momento de grande disseminação, em que nota-se o fortalecimento dessas expressões e, conseqüentemente, o aumento do consumo pelas pessoas. Isso inclui o estilo musical do Tecnobrega, o qual alcançou repercussão nos centros urbanos, eventos institucionais e, logo, na mídia ao passar dos anos.

Exemplo disso foi a reinauguração do Estádio Olímpico do Pará, o Mangueirão<sup>1</sup>, em 2023, onde as aparelhagens Surreal Crocodilo e Super Pop se reuniram para o show de abertura do evento, incorporando o tecnobrega à "cultura institucional" (Barros, 2009), assim, enaltecendo a cultura paraense e o tecnobrega. Além disso, desde 2021, o ritmo brega é reconhecido como Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Pará.<sup>2</sup>

Em contrapartida, essa difusão do tecnobrega enfrenta uma dualidade no que se refere à sua desqualificação pela elite frente à conquista de espaço na música brasileira, em que, para Chada e Costa (2013), "de um lado, a apreciação negativa que destaca a baixa qualidade musical; de outro, o sentido positivo da representatividade do ambiente cultural das massas populares". Portanto, a compreensão da "tecnomúsica" pelas pessoas não acompanhou o aumento do consumo, a ponto de ser necessário contribuir para um reconhecimento mais real e completo do estilo musical a partir de uma perspectiva cultural.

---

<sup>1</sup> O Estádio Estadual Jornalista Edgar Proença é um estádio poliesportivo brasileiro inaugurado em 1978, localizado na cidade de Belém.

<sup>2</sup> Conforme a Lei Nº 9.310 "declara o "Ritmo Brega", integrante do Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Pará, nos termos do art. 286, da Constituição do Estado do Pará (PARÁ, 2021)

Desse modo, percebe-se que a estética do tecnobrega ao mesmo tempo que se distanciou do brega tradicional, ele incorpora uma percepção do brega como música vibrante e jovem (Chada; Costa, 2013). Logo, o ritmo abrange manifestações visuais marcantes e que juntas contribuem para a consolidação dessa reinvenção da identidade bregueira que, dentro da perspectiva do design e afins, abrange áreas como a moda, *branding*, arquitetura e tipografia vernacular.

Assim, tipografia vernacular refere-se à expressão gráfica de criação de letras e demais caracteres manualmente por pessoas sem o conhecimento acadêmico de design, ao mesmo tempo que há a presença de conhecimentos, bem como teoria da cor, proporção, adquiridos a partir da sua vivência cultural (Finizola, 2010).

Dentro desse contexto das ruas que abrange, têm-se os letreiros vernaculares, um dos principais meios de divulgação das festas de aparelhagem, que ocupam vários espaços da cidade. Seu conteúdo é feito a mão em faixas de tecido, plástico ou “juta”, o material das sacas de farinha e trigo, e para chamar a atenção do público, usa-se de um desenho de letras diferenciado, explorando elementos tipográficos com variadas cores chamativas e formas criativas, tal processo também é conhecido como “abrir letras” (Costa; Teixeira, 2021).

Portanto, percebe-se o valor dessa manifestação artística das ruas e o potencial da tipografia vernacular do tecnobrega para agregar em demais trabalhos de design e áreas correlacionadas, uma vez que ele representa a comunidade ali inserida, além de reforçar o reconhecimento das qualidades e valores desse produto local, contribuindo para a preservação da diversidade cultural (Krucken, 2009 apud Martins, 2017). Ademais, as faixas de aparelhagem são uma das maiores expressões culturais provenientes dos festejos paraenses, que surgiu na necessidade de meios de comunicação alternativos de menor custo, fator esse que contribui com a resistência do ofício do pintor letrista frente ao tempo e às tecnologias digitais, sendo de suma importância a valorização dessa manifestação cultural e popular para que ela não se extingue.

Neste cenário, escolheu-se como tema para essa pesquisa a Tipografia Vernacular e Registros da Trajetória da Comunicação Visual do Tecnobrega, essa categoria do brega construiu uma identidade própria, a qual vai desde o uso maximalista das cores e nos modos de vestir, até a tipografia presente em seus letreiramentos populares. Assim, identificou-se como problemática o não reconhecimento do seu visual vernacular como parte integrante da identidade cultural do Pará, visto que é um movimento originário da periferia e marginalizado.

Sob essa perspectiva, o presente trabalho objetiva projetar um livro que evidencie a importância da tipografia vernacular do tecnobrega como parte das expressões culturais do Estado do Pará, visando promover maior reconhecimento ao nicho e sua história, além de expandir a possibilidade de comercialização e, conseqüentemente, valorização dos produtos que podem surgir desse estilo. Desse modo, apresentar a tipografia vernacular do tecnobrega em um livro a fim de servir de base para que artistas e designers criem outros produtos, transformando essas riquezas visuais em uma referência de design que reforce a identidade local.

### 1.1. JUSTIFICATIVA

O presente projeto foi desenvolvido com o intuito de projetar um livro que evidencie a importância da tipografia vernacular do tecnobrega como parte das expressões culturais do Estado do Pará. Dessa forma a temática central surgiu a partir da observação de que a visualidade do vernacular presente no tecnobrega e nas festas de aparelhagem ainda é algo bastante relacionada a marginalização e periferia em aspectos negativos, como de valorização e reconhecimento do simbolismo cultural e estético, conseqüentemente por vezes estando à margem dos debates e manifestações visuais culturais do Pará. Logo, objetiva-se com este trabalho trazer à tona a riqueza estética e simbólica deste padrão visual como forma de promover maior pluralidade para a cultura paraense e contribuir com a melhor e maior visualização artística sobre.

O brega é um estilo musical que surgiu na região Norte e Nordeste, mas com maior atividade no estado do Pará, onde o gênero evoluiu para o que se conhece hoje como “*brega pop*” e “*tecnobrega*”, sendo esse o tema central do trabalho. Dessa maneira, essa categoria do brega construiu uma identidade própria, a qual vai desde o uso maximalista das cores e nos modos de vestir, até a tipografia presente em seus letreiramentos populares.

Letreiros esses feitos a mão, por pessoas que mesmo sem o saber técnico de design e tipografia, possuem a necessidade de transmitir uma mensagem, por esse motivo criam tais artefatos gráficos a partir de sua bagagem cultural. Essa prática contribui para o sentimento de identidade dessa comunidade, tornando-se necessário reconhecer, valorizar e divulgar esses letristas para contribuir com a diversidade das culturas, além de preservar a herança cultural aos sucessores no uso do território (Martins, 2017).

Assim, tal ritmo sempre esteve presente na vida da autora, por morar na capital paraense, sua infância permeou o auge de bandas como o *Calypso* e a consolidação das aparelhagens no universo bregueiro, cresceu consumindo os conteúdos e grandes sucessos do gênero. Já a sua relação com tipografia foi escolhida devido a proximidade da pesquisadora-projetista com o universo do *lettering* e caligrafia, os quais exploram o universo das letras em seus mais diversos âmbitos.

Portanto, a proposta de um projeto editorial surgiu para aliar essas duas áreas de interesse da autora: o brega e a tipografia para além e em somatória aos aspectos de relevância pessoal para a formação da autora, o tema parte da motivação em contribuir com uma visibilidade mais ampla do tecnobrega no meio da comunicação visual e artes, no estado, e instigar profissionais de áreas afins da criatividade a incorporarem essa visualidade em seus projetos.

No presente, o tecnobrega e as expressões culturais paraenses se encontram em uma fase de alta repercussão nos centros urbanos, na mídia e em eventos institucionais estaduais/federais, além de espaços de lazer da classe média e alta brasileira. Todavia, à medida que essa vertente do brega conquista novos espaços dentro da música, a desvalorização ainda é um problema que os artistas da música bregueira enfrentam, tornando-se importante resgate do reconhecimento da cultura e história do tecnobrega.

Para isso, encontrou-se como meio para essa retomada um projeto editorial, a partir de um livro, uma vez que ele preserva uma reunião de registros e ideias, tornando possível que o conhecimento presente na obra esteja disponível a ser explorada e preservada em meios físicos (Haslam, 2006). Isso posto, apresentar a tipografia vernacular do tecnobrega neste formato servirá como uma base para vários artistas e designers criarem outros produtos, a fim reforçar a identidade cultural paraense por meio do design.

Sob essa perspectiva, o projeto visa disponibilizar, para fins acadêmicos, material que possa contribuir para o estudo acerca da tipografia vernacular do universo do Tecnobrega, como um rico retrato dos traços culturais da periferia de Belém. Nesse sentido, busca agregar valor cultural e reconhecimento desse trabalho tipográfico e dos letristas em questão, por intermédio do desenvolvimento de um livro.

## 1.2. PROBLEMA

O tecnobrega e sua manifestação visual é percebido ainda bastante atrelado à percepções negativas de periferia e marginalização, não sendo por vezes reconhecido como parte relevante contribuinte da identidade cultural do Pará.

Portanto, como promover uma comunicação mais assertiva acerca da cultura do tecnobrega a partir do Design Editorial que apresente os registros visuais da tipografia vernacular deste estilo musical?

## 1.3. OBJETIVO GERAL

Desenvolver o projeto editorial de um livro que comunique a importância da tipografia vernacular do tecnobrega como parte das expressões culturais do Pará.

#### 1.4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- I. Realizar pesquisas bibliográficas para a construção do referencial teórico do projeto;
- II. Investigar a relação e relevância da tipografia vernacular do tecnobrega para a cultura paraense;
- III. Desenvolver o projeto editorial de um livro a partir de métodos de projeto em conformidade com o tema abordado nesta pesquisa.

#### 1.5. PROCESSO METODOLÓGICO

O processo de soluções de problemas utiliza a pesquisa como base para ampliar os conhecimentos e informações necessárias para se alcançar determinado objetivo. Assim, o pesquisador possui a liberdade de definir as melhores ferramentas a serem utilizadas em sua pesquisa, a fim de alcançar resultados confiáveis e que amplie o conhecimento do meio acadêmico (PRAÇA, 2015). Dessa forma, para a construção desse trabalho, foram utilizadas as definições feitas por Gil (2008) e Lorgus e Odebrecht (2011).

##### 1.5.1. Quanto a Pesquisa Científica

Nesse sentido, quanto à abordagem, o trabalho caracteriza-se como uma pesquisa do tipo quali-quantitativa, utilizando-se majoritariamente da observação dos fatos, literaturas relacionadas e entrevistas com pessoas que têm vivência com o problema abordado, mas também utilizando de métodos e técnicas estatísticas a fim de auxiliar a verificação desses fatos. Ademais, a pesquisa possui natureza aplicada, isto é, objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática dirigida à solução de problemas específicos (Gil, 2008), desse modo, a criação do livro deve-se ao desprestígio pelas expressões culturais presentes no tecnobrega paraense.

Quanto aos objetivos, a pesquisa possui caráter explicativo, pois busca coletar informações relacionadas ao problema definido (Lorgus; Odebrecht, 2011), assim, o trabalho terá como ferramentas a coleta de dados e construção de repertório as seguintes técnicas: pesquisas bibliográficas, desenvolvidas a partir de registros elaborados anteriormente, e levantamento de campo, que visam a coleta de dados por meio da aplicação de questionários e entrevistas estruturadas de perguntas abertas, além de materiais fotográficos.

### **1.5.2. Quanto aos Métodos Projetuais**

Por fim, para o desenvolvimento do projeto editorial, a metodologia norteadora foi a proposta por Munari (2008), que não possui foco em uma área específica do design, tornando-se, assim, uma alternativa flexível e aplicável em diferentes tipos de projeto, a qual foi complementada pelo método de design de narrativas gráficas proposto por Pivetta (2018), a qual busca mesclar princípios do Design Generalista, Design Visual e Editorial, além do desenvolvimento de Narrativas Gráficas, cuja etapa não será abordada neste trabalho devido não envolver a escrita de uma história narrativa. O método projetual foi dividido em quatro etapas gerais que possuem subdivisões entre si: Planejamento, Criatividade, Editorial e Solução (Quadro 1). Somado a isso, foram utilizadas técnicas e ferramentas apresentadas por Baxter (2011) para complementar a referida metodologia.

**Quadro 1:** Metodologia projetual adaptado de Pivetta (2018) e Munari (2008).

<b>PIVETTA (2018) + MUNARI (2008)</b>		
<b>PLANEJAMENTO:</b> Atividades iniciais ao Projeto, relativas a ideação, conceituação e preparo administrativo.	Problematização	Definição e estruturação do problema.
	Entendimento da necessidade	Análise mercadológica
	Análise de similares	Análise paramétrica
	Coleta de dados	Definição de público alvo e aplicação de entrevistas estruturadas
	Requisitos de Projeto	Exigências a serem seguidas no projeto
<b>CRIATIVIDADE:</b> Etapas criativas que não podem ser consideradas exclusivamente visuais ou escritas, ou que sejam esforço conjunto de ambas.	Experimentação	Brainstorming para a geração de alternativas para a criatividade visual.
	Significados visuais	Definir elementos que constituem o conceito.
	Projeto Gráfico	Identidade visual definida (cores, tipografia, formato e suportes).
<b>EDITORIAL:</b> Etapas que organizam, diagramam o <i>layout</i> e experimentam os dois meios em conjunto, a fim de materializar o projeto.	Arte Finalização	Produção de conteúdo visual da capa do livro.
	Diagramação	Diagramação do documento
	Solução	Produto Editorial Final

Fonte: Adaptado de Pivetta (2018) e Munari (2008).

Sob essa perspectiva, as etapas supracitadas acima (quadro 1) serão aprofundadas ao decorrer deste documento, explorando os conceitos, objetivos e ferramentas a serem utilizadas em cada fase da referida metodologia.

## 2. REFERENCIAL TEÓRICO

Neste tópico serão abordados os conceitos fundamentais para o desenvolvimento do projeto editorial, sendo eles a trajetória do brega ao tecnobrega, a tipografia vernacular encontrada em seus letramentos populares e, por fim, apresentar conceitos de design editorial com o intuito de mostrar como a criação do livro irá contribuir para evidenciar a importância desse trabalho tipográfico.

### 2.1. BREGA, BREGA POP E TECNOBREGA

Surgido por meados dos anos 70 e 80, o brega apareceu de forma tímida na região Norte e Nordeste como um estilo musical presente em boates e bordéis em um contexto marginal e mal visto pela sociedade, raízes históricas que explicam a associação negativa dada ao gênero pela elite, discriminando as classes populares usufruintes desse produto cultural (Sousa, 2022).

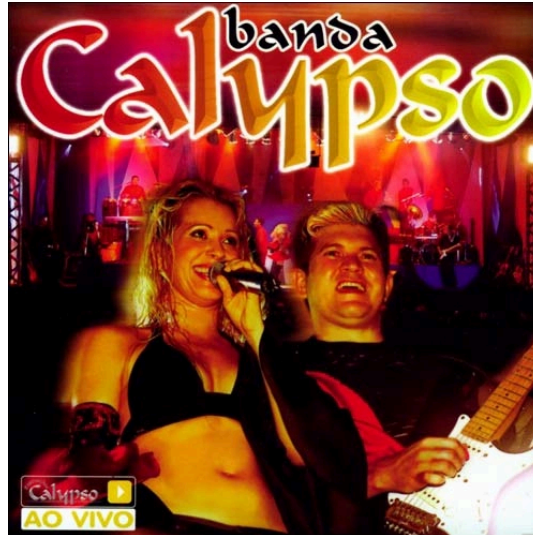
Apesar disso, o ritmo conquistou seu espaço dentro da música popular brasileira, primeiramente, com seu estilo romântico, também conhecido como “brega tradicional”, o qual teve forte influência dos boleros e do movimento da Jovem Guarda. Assim, trazia em suas músicas temáticas de fácil identificação com o público, por tratar de temas como desilusão amorosa, saudades, traição e injustiças (Sousa, 2022). Portanto, não foi difícil alcançar o público nacional, principalmente por meio do rádio, que estava no seu período de expansão (Silva, 2003).

“Meu Deus / Ela me deixou chorando / E hoje vivo lamentando / Pelo seu sincero amor / Eu sei que viver sem esse amor / É uma louca tortura / Eu prefiro morrer...” (Braga, 1971)

Porém, foi no estado do Pará que o brega se firmou, tornando-se o principal centro de produção e difusão do gênero, afirmando o estilo como movimento cultural paraense e forte elemento da identidade local. Por volta da década de 1990, um segundo movimento bregueiro nasceu, o “*brega pop*”, o qual começou a incorporar tecnologias e novos instrumentos musicais, como a

guitarra, além de tornar a melodia mais acelerada e dançante (Sousa, 2022). Isso posto, essa fase gerou vários dos principais nomes do universo bregueiro, como as bandas: *CheiroVerde*, *Calypso* e *Fruto Sensual*.

**Figura 1:** Capa de CD da Banda Calypso.



Fonte:

<https://www.americanas.com.br/produto/44307355/cd-banda-calypso-ao-vivo-cd-do-dvd-sao-paulo-original>. Acesso em: 21 abr. 2023.

A partir dos anos 2000, produtores, DJs e músicos paraenses propuseram modernizar esse brega, criando uma versão 100% eletrônica, incorporando uma mistura entre signos da cultura *pop* mundializada e estilos locais por meio de batidas eletrônicas (Barros, 2009). Assim, o tecnobrega entra em cena como uma expressão cultural resultado de experimentações do ritmo brega que, de acordo com a Lei Nº 9.310, “declara o “Ritmo Brega”, integrante do Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Pará, nos termos do art. 286, da Constituição do Estado do Pará” (Pará, 2021).

O tecnobrega nasceu do brega tradicional, produzido nas décadas de 1970 e 1980, quando se formou o movimento do gênero no Pará. Na década de 1990, incorporando novos elementos à sua tradição, os artistas do estado começaram a produzir novos gêneros musicais, como o bregacalypso, influenciados pelo estilo caribenho. No início dos anos 2000, por volta de 2002, surgiu o tecnobrega [...]. Concebido na periferia de Belém, o tecnobrega nasceu distante das grandes gravadoras e dos meios de comunicação de massa, como jornais, emissoras de rádio e televisão. Mais do que a distância territorial, é a distância cultural que se mostra determinante para a marginalização desse estilo musical pela grande indústria. (Lemos; Castro, 2008, p. 21-22).

Em função disso, as festas de aparelhagem surgem como mais uma manifestação desse universo, que ocorrem notadamente em bairros periféricos da capital e de cidades no interior do Estado, sendo as “aparelhagens”, para Picanço e Leistner (2018, p. 9), “um conjunto de equipamentos de alta potência sonora, dotado de tecnologia de ponta, usado para executar a música e promover as festas de brega”. Além disso, outros elementos apareceram para compor o que seria a reinvenção da identidade bregueira, como a presença de telões, letreiros eletrônicos e grandes estruturas de iluminação, que viriam a ser elementos de empoderamento social das populações da periferia frente ao que é imposto por classes mais altas (Sousa, 2022).

**Figura 2:** Festas de aparelhagem.



Fonte: Compilação da autora (2023)<sup>3</sup>

O DJ que comanda a aparelhagem é o principal elemento da festa, visto que é o responsável por administrar os equipamentos musicais, visuais e interagir com o público. Além disso, conforme exposto na figura 3, esse visual também é explorado em produtos os quais aparentam ser resultado de manipulações digitais, há algumas modificações em relação ao acabamento das artes, texturas relacionadas a tecnologia e modernidade, e detalhes que as

<sup>3</sup> Montagem a partir de imagens de Vincent Rosenblatt via <https://www.vincentrosenblatt.net/tecnobrega-the-religion-of-soundmachines>

tecnologias de manipulação de imagem digital permitem criar de forma mais possível que no trabalho à mão.

**Figura 3:** Logos das aparelhagens: Super Pop Live, Tupynambá, Crocodilo e Mega Príncipe New Tech, respectivamente.



Fonte: Compilação da autora (2023)<sup>4</sup>

Portanto, segundo Picanço e Leistner (2018), a expressividade dessa interação híbrida do ser humano-máquina transita desde símbolos locais até aspectos *pop's* mundializados, promovendo, por meio da experiência dos usufruintes desse produto cultural, elaborações de pertença que residem a especificidade da identidade bregueira. Assim, nota-se a possibilidade da convivência entre elementos tidos como “opostos” para agregar positivamente na construção do estilo do brega.

Na atualidade, as manifestações culturais paraenses e, por conseguinte o tecnobrega, vivem um momento de fortalecimento dessas expressões locais, alcançando grande repercussão nos centros urbanos, eventos institucionais e, logo, na mídia ao passar dos anos.

Percebe-se isso na incorporação de aparelhagens e cantores de tecnobrega em outros segmentos sociais, sejam institucionais ou de lazer, tal qual em eventos como a cerimônia de abertura das Olimpíadas no Rio de Janeiro e a reinauguração do Estádio Olímpico do Pará, ocorridos respectivamente em 2016 e 2023.

<sup>4</sup> Montagem a partir das fotos de perfil via *Facebook* das respectivas contas das aparelhagens na rede social.

Em conjunto a isso, grandes festivais de música do país também integram atrações de tecnobrega para compor os seus *line-ups*, bem como o Rock in Rio, Festival Se Rasgum e Festival Psica, como apresentado na figura 5. Dessa forma, eles representam a cultura proveniente da periferia em espaços dominados pelas classes médias e altas do Brasil.

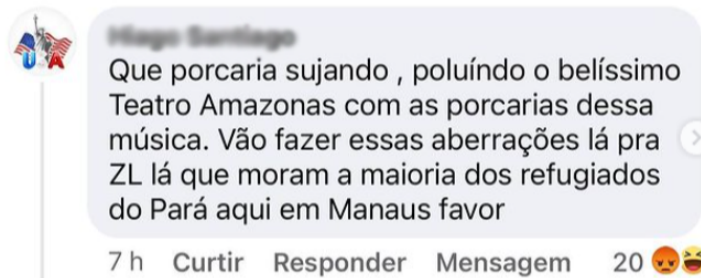
Figura 4: Tecnobrega em festivais de música.



Fonte: Compilação da autora (2023)<sup>5</sup>

Todavia, para Barros (2009), “é certo que o vínculo entre o gênero e a subalternidade foi preservado como referente de uma “estética do mau gosto”, naturalmente assumida pelos herdeiros diretos da música brega”. Infelizmente, ao passo que essa vertente do brega conquista novos espaços dentro da música, o preconceito ainda é um problema que os artistas da música bregueira enfrentam, conforme mostrado na figura a seguir.

Figura 5: Dançarinos de brega vítimas de preconceito contra o brega.



Fonte: O Liberal (2022).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Montagem a partir das fotos presentes no *Instagram* das respectivas contas: @tremekeila; @serasgum @festivalpsical.

<sup>6</sup> Disponível em:

<<https://www.oliberal.com/cultura/patrimonio-cultural-brega-sofre-preconceito-na-web-1.49728>>

Desse modo, é possível afirmar a percepção constante de disseminação do tecnobrega, porém à medida em que há essa ampliação de conhecimento, ela não acompanha uma valorização “do que é” e sim do que proporciona no momento de contato com os sujeitos, tornando-se importante o resgate do reconhecimento da cultura e história do tecnobrega.

Ainda assim, essa categoria do brega vem conquistando seu espaço dentro do mercado musical como movimento de resistência periférico, além de solidificar uma identidade própria, manifestada pelo uso maximalista das cores, nos modos de vestir, no agir, dançar, cantar e de ouvir o tecnobrega (Sousa, 2022). Aliado a isso, outras variações também manifestam as características do ritmo com ainda mais intensidade, bem como os seus elementos visuais, tal qual o estilo de tipografia vernacular próprio presente nos letreiramentos populares, que servem como meio de divulgação das festas.

## 2.2. OS LETREIROS VERNACULARES

O design, apesar de ser fruto da revolução industrial aliado à globalização, ocorrendo a desterritorialização de cultura local, colabora com a transformação desse paradigma, visto que muitos designers procuram meios de linguagem visual das mais diversas manifestações culturais existentes, bem como no Brasil há as xilogravuras nordestinas, os letreiros populares, os grafites paulistas e entre outros. Desse modo, é papel do designer transformar essas riquezas visuais em um projeto que reforce a identidade cultural do país (Finizola, 2010).

Primeiramente, letreiramento, ou *lettering*, segundo Flor (2018) pode ser definido como técnica manual de expressão tipográfica a qual combina formas e elementos gráficos, de modo a transmitir uma mensagem, possibilitando uma criação original de logotipos, títulos e demais trabalhos para reprodução, isso, a partir do desenho e de estudos acerca de cada caractere.

Para Finizola (2010), o ambiente urbano e suas paisagens tipográficas revelam costumes da sociedade ali inserida, uma vez que, a cultura visual é moldada conforme variáveis sociais, econômicas, educacionais ou tecnológicas. Parte dessas interferências são produzidas por publicitários e

designers com fins comerciais formais, gerando *outdoors*, fachadas de estabelecimentos ou também placas de sinalização. Por outro lado, há os indivíduos comuns que se encontram à margem do sistema dominante, os quais possuem a necessidade de transmitir uma mensagem mesmo sem o saber técnico, em vista disso criam artefatos gráficos a partir de sua bagagem cultural.

Portanto, a expressão aqui utilizada como “letreiramento popular”, ou vernacular, refere-se à expressão gráfica de criação de letras e demais caracteres manualmente por cidadãos os quais não possuem conhecimento acadêmico do design, carregando consigo conhecimento construído conforme sua vivência cultural (Finizola, 2010). Desse modo, percebe-se a presença de tais práticas em barcos, cartazes de supermercado e faixas de divulgação (figura 6).

**Figura 6:** Tipografia vernacular aplicada em barcos, cartazes de supermercado e faixas de divulgação, respectivamente.



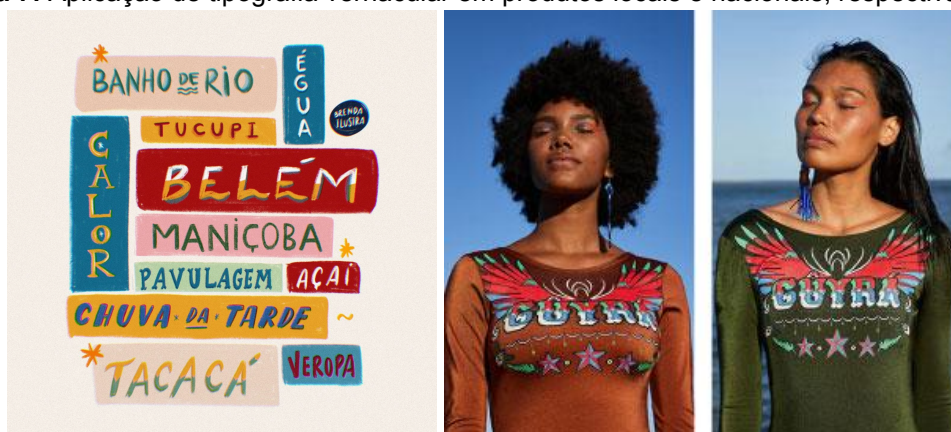
Fonte: Compilação da autora (2023)<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Montagem a partir das fotos, respectivamente, disponíveis em:  
<https://tipoaquilo.substack.com/p/tipo-aquilo-45-letras-que-flutuam>;  
<https://listenx.com.br/blog/cartazista-de-supermercao/>;  
[dhttp://intellectadesign.blogspot.com/2007/09/lettering-popular-ou-tipografia.html](http://intellectadesign.blogspot.com/2007/09/lettering-popular-ou-tipografia.html)

De acordo com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotada pela UNESCO, e Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, Patrimônio Cultural consiste em “práticas, representações, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural” (IPHAN, 2000). Esse patrimônio é transmitido de geração em geração e contribui para o sentimento de identidade a essa comunidade, o que é identificado em cada grupo e sua respectiva prática de abrir letras, citado no parágrafo anterior. Sob essa perspectiva, reconhecer, valorizar e divulgar esses letristas contribui com a preservação do patrimônio cultural do Brasil.

No presente, essa oposição à perfeição da tipografia digital, em que as letras seguem uma estética metricamente perfeita do computador, o *lettering* surge como uma alternativa a qual evidencia os traços imperfeitos da letra feita à mão, revelando a personalidade do profissional. Logo, cresceu a demanda por produtos, como logotipos e estampas, com o foco no *lettering* e, por conseguinte, da tipografia vernacular, dando notoriedade e valorização de artistas locais, como percebe-se na coleção de moda lançada pela *Farm* em parceria com os abridores de letras da região amazônica, à direita, e ilustrações do comércio local do estado do Pará como a da artista conhecida como "Brenda Ilustra", mostrado à esquerda da figura 7.

**Figura 7:** Aplicação de tipografia vernacular em produtos locais e nacionais, respectivamente.



Fonte: Compilação da autora (2023)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> À direita, disponível em:

<<https://adoro.farmrio.com.br/mundo-farm/letras-q-flutuam-amor-a-arte-regional/>>

À esquerda, disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CnUZExRuSqe/>>

Em Belém e proximidades, o visual urbano é repleto de letreiramentos vernaculares, onde a cultura da letra pintada a mão enfrenta os demais meios de comunicação digital, influenciado pela facilidade do computador e motivos econômicos. Nesse sentido, para Martins (2017) é de extrema importância "valorizar o ofício para manter o profissional em seu local de origem, uma vez que, com a diminuição de trabalho, muitos deles mudam de profissão." Portanto, isso inclui a possibilidade de desenvolver projetos com tipografia vernacular da região norte do Brasil, com o fim de reconhecer e dar visibilidade a esse estilo vernacular e ao trabalho desses letristas.

Segundo Krucken (2009), estimular o reconhecimento das qualidades e dos valores relacionados a um produto local – qualidades relacionadas ao território, aos recursos, ao conhecimento incorporado na sua produção e ao seu significado para a comunidade produtora – é uma forma de contribuir para tornar visível à sociedade a história por trás do produto. Contar esta “história” significa comunicar elementos históricos, culturais e sociais associados ao produto, possibilitando ao consumidor avaliar e apreciar devidamente o produto e o desenvolver uma imagem favorável do território de origem. Esta visibilidade pode contribuir para a proteção do patrimônio cultural e a diversidade das culturas e, desta forma, para a preservação da herança cultural aos sucessores no uso do território. Contribui também para a adoção e a valorização de práticas sustentáveis na produção, na comercialização e no próprio consumo (Martins, 2017. p. 335)

Isso posto, como um dos principais meios de propaganda das festas de aparelhagem citadas anteriormente, encontram-se as suas faixas de divulgação, as quais são postas ao redor da cidade e próximo onde a festa acontecerá, pendurado por meio de cordas em postes, muros e árvores. Seu conteúdo é feito a mão em faixas geralmente de tecido, plástico ou de material de saco de farinha e de trigo, e para chamar a atenção das pessoas, usa-se de um desenho de letras diferenciado, explorando elementos tipográficos com variadas cores chamativas e formas criativas, tal processo também é conhecido como “abrir letras” (Costa; Teixeira, 2021).

**Figura 8:** Faixa de divulgação de festa de aparelhagem.



Fonte: Marques (2021).

Essas faixas são uma das maiores expressões culturais provenientes dos festejos do estado do Pará, nelas estão contidas informações referentes ao que ocorrerá na festa, assim como as atrações, promoções, valores do que será comercializado, data e local do evento. Logo, elas seguem características maximalistas, abusando do exagero informacional e visual, fazendo parte do cenário urbano e da comunicação popular de Belém e região.

A comunicação popular deriva da palavra povo. Por meio desse ponto de vista, surge a ideia do popular alternativo que emerge da necessidade de atender as demandas específicas de um determinado segmento, permitindo a população criar suas próprias formas de se comunicar, abarcando a manifestações culturais. O popular se relaciona e reflete tudo aquilo que é elaborado pelas classes populares como a cultura popular e cultura de massa. Essa forma de comunicação surge com a necessidade de criar suas próprias formas de instrumentos para se comunicar (Costa; Teixeira, 2021).

Em conjunto a isso, percebe-se a forte presença das cores e, apesar dos abridores não possuírem o estudo acerca da teoria das cores, nota-se um uso inteligente delas a fim hierarquizar as informações e, dessa maneira, transmitir a mensagem proposta. Dessa forma, é possível notar o uso frequente de vermelho na data que ocorrerá o evento, pois segundo Farina (2006, p. 99) “é uma cor quente e bastante excitante para o olhar, impulsionando a atenção e a adesão aos elementos em destaque”, portanto, informações secundárias se utilizam das demais cores do círculo cromático conforme o estilo de aparelhagem da festa divulgada.

Figura 9: Faixa de divulgação da “Festa do Terra Firme”.



Fonte: Marques (2021).

Cada artista possui a sua particularidade e sua forma de diagramar as informações na faixa, visto que dentro do *lettering* não há limitações na criatividade ao desenhar as letras, ao mesmo tempo que, esses artistas compartilham suas técnicas uns com os outros para no fim incrementar o estilo próprio de cada um (Marques, 2021). Por exemplo, tendo em vista que as faixas ficam penduradas em lugares altos, há confeccionadores que procuram utilizar o fundo preto, com o objetivo de contrastar o céu e melhorar a legibilidade em meio a muitas informações contidas.

Figura 10: Etapas de pintura da faixa.



Fonte: Adaptado de Marques (2021).

Apesar da diversidade e originalidade dos letreiramentos populares, nota-se a presença constante de elementos tipográficos específicos nesses letreiros populares, que variam conforme região geográfica e, conseqüentemente, seu contexto histórico. Porém, Finizola (2010) reuniu características gerais desses *letterings*, como pode ser observado no quadro 2.

**Quadro 2:** Características formais dos letreiros populares.

<b>RESUMO DAS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS FORMAIS DOS LETREIRAMENTOS POPULARES (FINIZOLA, 2010)</b>
Predominância de maiúsculas.
Mistura ou alternância, em uma mesma sentença, de variações de estilo, corpo e peso.
Proporções das letras adaptadas às circunstâncias específicas de cada suporte.
Textura da ferramenta aparente (pincél).
Caracteres-chave definidos de acordo com o traço específico de cada artista.
Preferência por fontes sem serifa e pouca incidência de cursivas.
Uso de recursos decorativos nas tipografias: sombras, contornos, hachuras e simulação de volume.
Disposição de textos em curva, na vertical ou inclinados.
Elementos esquemáticos recorrentes para articulação do texto: fios, balões, boxes, asteriscos, molduras e setas.

Fonte: Adaptado de Finizola (2010).

Características essas que são possíveis identificar nos letreiros das faixas de festas de tecnobrega, principalmente o uso recorrente de letras maiúsculas, sem serifa, aplicação de recursos decorativos na tipografia em conjunto do uso de elementos esquemáticos. Além disso, há atributos os quais validam a especificidade delas, assim como o uso prevalente de cores primárias do círculo cromático, a aplicação de grafismos específicos de cada aparelhagem, diagramação semelhante, tal qual o posicionamento da data da festa recuada a esquerda e o preços a direita, em adição ao nome da aparelhagem centralizado (figura 11).

Figura 11: Letreiramentos vernaculares das festas de aparelhagem.



Fonte: MARQUES (2021).

Em vista do que foi supracitado, percebe-se o quanto a tipografia vernacular, por meio dos letristas populares, permeia a paisagem urbana devido a necessidade de meios de comunicação alternativos em comunidades com menor poder aquisitivo, fator esse que contribui com a resistência do ofício do pintor letrista frente ao tempo e as tecnologias digitais. Logo, é de suma importância a valorização dessa manifestação cultural e popular para que ela não se extingue.

### 2.3. DESIGN EDITORIAL

O design editorial é um segmento dentro do ramo gráfico, que engloba os livros, os textos, os jornais, as revistas, as ilustrações, as publicações corporativas, os catálogos etc. (Ambrose; Gavin, 2012). Por conseguinte, para Haslam (2006), o livro pode ser definido como “um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço”, conhecimento este que envolve um conjunto de elementos os quais mostram que as palavras não são o único meio de comunicação do autor com o leitor, e sim sua forma física, bem como a sua tipografia, *layout* da página e formato.

O designer é responsável pelo projeto da natureza física do livro, seu visual e sua forma de apresentação, além de cuidar do posicionamento de todos os elementos na página. Em conjunto com o editor, o designer seleciona o formato do livro e decide como será o seu acabamento. Os designers planejam grades, selecionam a tipografia e o estilo do layout da página. Eles também trabalham com os pesquisadores de fotos, ilustradores e fotógrafos fazendo a direção de arte e preparando imagens. O designer recebe um briefing do editor e encaminha a arte-final, geralmente em formato digital, para um gerente de produção ou diretamente para uma gráfica. O designer e o editor trabalham juntos na supervisão do processo de prova. Nos dias atuais, muitos livros de não ficção têm orientação visual, sendo frequentemente os designers os idealizadores de livros ou de coleções para as editoras (Haslam, 2006, p. 17).

Dentro do que também pode ser chamado de “design de livro”, há abordagens classificadas em quatro categorias, conforme Haslam (2006): **documentação, análise, conceito e expressão**. Isso posto, um projeto editorial engloba ao menos um componente de cada classificação, mesmo que seja em proporções diferentes, processo esse que depende da especificidade de cada designer.

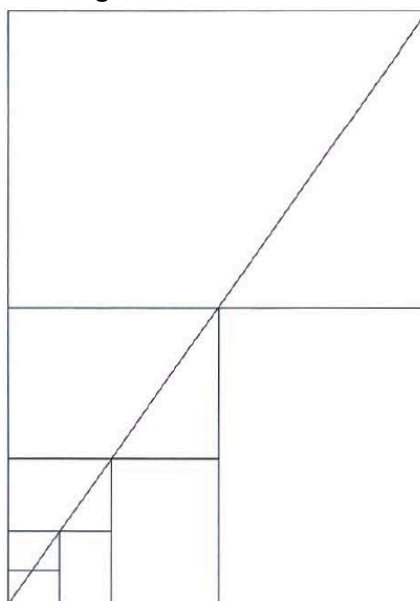
Primeiramente, a **documentação** é o ponto de partida do livro, o qual preserva uma reunião de registros e ideias, a partir de textos e imagens, memórias essas que vão além do espaço geográfico e vida do autor, pois após publicação, torna-se possível que o conhecimento presente na obra esteja disponível a ser explorada ao redor do globo e sem restrição de época (Haslam, 2006). Portanto, este projeto limita-se a documentar somente em imagens e breves legendas explicativas o resultado das pesquisas da tipografia vernacular do tecnobrega.

Associado a isso, para Haslam (2006), a **abordagem analítica** busca traduzir informações complexas por intermédio de artifícios gráficos, seja por uma tabela ou até uma diagramação específica para o que o autor quer comunicar. Desse modo, tal categoria evidencia a presença do design no livro, ao reforçar visualmente ideias por meio da estrutura editorial, e dentro desta abordagem será traçado o planejamento estrutural do livro e de conteúdo visual, seu **formato, layout e grid**. Logo, elementos esses que serão apresentados a seguir para entender o que será desenvolvido neste projeto.

Em primeiro lugar, para Ambrose e Gavin (2012) o tamanho do produto final considera informações tal qual público-alvo, qual fim esse design terá e o orçamento disponível para confecção, sendo esse o ponto de partida de

qualquer projeto editorial. Dessa maneira, o **formato** pode seguir tamanho padrão, o qual é determinado segundo dois critérios primordiais: “o tamanho da folha de papel original em que as páginas serão feitas e o número de vezes que uma folha de papel é dobrada”, bem como os papéis da série A os quais se baseiam no formato ISO<sup>9</sup> (*ibid.* p. 12).

**Figura 12:** Formato ISO.



Fonte: HASLAM (2006)

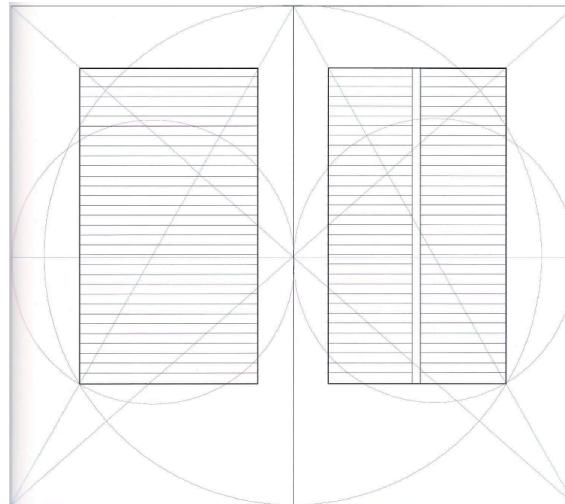
Ademais, o designer pode optar por formatos fora do padrão na hora de projetar, tamanhos esses obtidos por intermédio da manipulação de um tamanho-padrão, conforme Ambrose e Gavin (2012), assim resultando em produtos mais conceituais e experimentais.

Os **layouts**, também denominados como a gestão da forma e espaço, é a organização dos elementos conforme o espaço em que eles ocupam no projeto, logo, é essencial para que o leitor tenha um bom entendimento das informações presentes. Isso posto, esse arranjo é orientado por meio de **grids**, “uma série de linhas de referência que ajudam a dividir e organizar uma página” (Ambrose; Gavin, 2012 p. 33).

---

<sup>9</sup> Segundo Haslam (2006), “é quando o único retângulo que, quando dividido em dois, cria um formato com exatamente as mesmas proporções de comprimento e largura.”

**Figura 13:** Exemplo de grid.



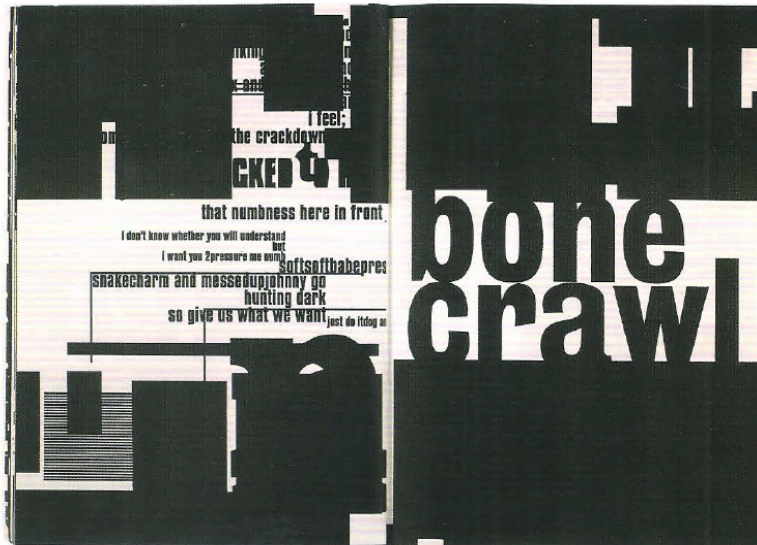
Fonte: HASLAM (2006)

Portanto, as grades são estruturas que visam guiar o *layout*, possibilitando que o designer trabalhe de maneira eficiente e rápida, além de manter uma uniformidade ao longo de várias páginas, tornando-se indispensável num trabalho editorial, em que é necessário manter a consistência no decorrer das folhas (Ambrose; Gavin, 2012).

O grid de linhas de base tem relações importantes com muitos elementos-chave do design, como a distância entre uma linha e outra e, por consequência, entre o tamanho da fonte e a entrelinha. Outra consideração é se o grid está posicionado de acordo com a altura-x ou com a altura das letras maiúsculas (AMBROSE; GAVIN, 2012 p.48).

A **expressão** aborda o lado emocional do designer ao diagramar um projeto editorial, por meio de elementos como cores e simbolismo (Haslam, 2006), nessa abordagem, experimentações gráficas se fazem muito presentes, em que o conteúdo textual combinado com a forma de sua apresentação tipográfica provocam emoções no leitor, como mostrado na figura 12. Assim, como não é intenção do trabalho apresentar conteúdo em texto para o livro, a compreensão do aspecto de expressão ocorrerá através dos elementos visuais provocativos do conceito, sendo identificadas quais as emoções esperadas e quais os estímulos que serão dados.

**Figura 14:** Livro com abordagem expressiva.



Fonte: HASLAM (2006)

Enfim, a **abordagem conceitual**, onde se concentra a maior parte do projeto, no qual de fato ocorre a editoração do livro, descreve a exploração do universo gráfico na produção editorial, bem como elementos que compõem uma identidade visual - concepção de *briefing*, cores, tipografia, ilustração e, em suma, responsável pelo visual do design (Haslam, 2006).

Isso posto, é possível perceber nas estantes de livrarias projetos editoriais com o viés cultural supracitado, mostrando a relevância e o potencial do design em dar visibilidade à arte popular, bem como a tipografia vernacular. Os projetos editoriais voltados a essa temática tem ganhado força nos últimos anos, como o livro *Letras que Flutuam*, por Fernanda Martins, publicado pela Secretaria de Estado de Cultura do Estado do Pará - SECULT/PA em 2021, e o *Abridores de Letras de Pernambuco*, escrito pela Fátima Finizola, publicado pela editora Blucher no ano de 2013 (tópico 3.2).

A partir do que foi supracitado, ressalta-se a importância do estudo e documentação de todo tipo de manifestação popular, o qual reúne uma riqueza intrínseca que deve ser preservada, cuja não foi podada ou formatada pela academia. Por fim, percebe-se o design editorial como meio de materializar a pesquisa abordada acerca da tipografia vernacular do tecnobrega paraense, visto que por intermédio da criação de um documento como um livro se torna possível “preservar ideias e permite que sobrevivam a memória e o discurso humanos” (Haslam, 2006. p. 24).

### 3. PLANEJAMENTO

Conforme a metodologia projetual proposta por Pivetta (2018), a fase de planejamento corresponde ao ponto de partida do projeto, atividades relativas a ideação, conceituação e preparo administrativo, suas etapas sendo: definição do problema (esse já estabelecido no tópico 1.2); entendimento da necessidade; pesquisa; e público alvo. Isso posto, este capítulo tem como finalidade a imersão da pesquisadora-projetista na problemática em que o projeto está inserido, possibilitando melhor conhecimento acerca do problema a ser trabalhado.

A fase de planejamento aborda todas as etapas que, ao longo da pesquisa bibliográfica, se destacam como importantes para o entendimento dos requisitos do projeto, assim como atividades que visam a reunião de informações necessárias para a aplicação das etapas criativas e aquelas que possuem caráter de pré-criação (ASIMOW, 1970), ou, como Bonsiepe (1997) recomenda (fase que segundo sua própria nomenclatura é de “estruturação”), estruturam-se todos os dados para uma boa compreensão do que é o projeto, seus problemas, seus componentes suas limitações e necessidades (Pivetta, 2018. p. 83)

#### 3.1. ENTENDIMENTO DA NECESSIDADE

Conforme Pivetta (2018 p. 44), “apesar das semelhanças e etapas em comum, os métodos normalmente podem ser moldados para a necessidade individual do projetista ou da equipe encarregada do projeto”. Portanto, a etapa de **Entendimento de Necessidade** visa coletar todas as informações necessárias para o projeto, seja mercadologicamente ou praticamente, isso em conjunto com o problema definido. Desse modo, essa etapa caracterizou-se em entender o consumo de tipografia vernacular no Brasil.

Assim, identificou-se a necessidade de gerar soluções voltadas a esse estilo tipográfico, em específico o que é manifestado na comunicação visual do tecnobrega. Essas se dizem respeito à problemática do projeto, sendo percebido que tal manifestação visual é percebida ainda muito atrelada à percepções negativas de periferia e marginalização, já que por vezes não foi reconhecido como parte relevante contribuinte da identidade cultural do Pará.

Essa tipografia molda a paisagem urbana de Belém e arredores, que mesmo ainda marginalizado, reflete a cultura periférica, utilizando artifícios da arte vernacular para comunicar e divulgar os shows de tecnobrega, ao mesmo tempo que dá voz a essa comunidade marginalizada. Posto isso, percebe-se semelhanças com o grafite, o qual surgiu dentro do mesmo contexto social e, hoje, o grafite tornou-se uma arte popular apreciada pelas pessoas e exposto em museus.

Essas artes contemporâneas, quer seja feita com preocupação estética, quer seja como comunicação transgressora possuem um contexto social semelhante. Elas visam uma mudança na paisagem urbana, tais ações tendem a repercutir nos atos político-sociais. As críticas e sátiras realizadas com esses instrumentos refletem uma parte da sociedade excluída, muitas vezes a margem, mas esses conceitos são questionados, pois alguns grafiteiros ultrapassaram essa margem e hoje são artistas consagrados (Bessa; Feitosa. 2023 p.10-11)

O grafite surgiu no meio urbano como um meio de expressão cultural, no final da década de 1960, uma manifestação colorida e rica em detalhes, porém discriminado durante muito tempo que, a partir de uma percepção artística, o senso comum confunde os conceitos do grafite com os de pichação, como pode ser visualizado no quadro 3 a seguir.

**Quadro 3:** Conceitos de pichação de grafite.

<b>CONCEITOS DE PICHÇÃO E GRAFITE</b>		
<b>DIFERENÇAS</b>		<b>SEMELHANÇAS</b>
<b>PIXO</b>	<b>GRAFITE</b>	
Afronta às autoridades	Transmite uma mensagem à sociedade	Forma de protesto
Uma forma de se expressar, um grito	Expressão artística	Fator para a identificação social de um grupo social
Denúncia ao abandono e falta de vigilância	Uma prática de satisfação pessoal; contemplação do autor para com sua obra e talento	Reconhecimento social
		Elemento construtor da paisagem urbana

Fonte: Adaptado de Silva, 2013, p.14. apud Bessa; Feitosa. (2023)

Em Belém, revitalizaram o espaço público "Ver-o-Rio" após anos de abandono pelo poder público, com falta de iluminação, pouca manutenção dos

brinquedos e depredação das calçadas, foram reformados somado aos artistas visuais convidados que grafitaram nos muros, fachadas e paredes dos prédios que ficam ao redor do Complexo, integrando o Museu de Arte Urbana de Belém - MAUB. Hoje, esse novo cenário cultural atraiu mais visitantes ao local, fomentando o comércio local e aumentando a sua visibilidade e da arte ali exposta.

**Figura 15:** Obras feitas por artistas paraenses no Ver-o-Rio.



Fonte: Diário Online (2023).<sup>10</sup>

Dessa forma, percebe-se o valor da manifestação artística das ruas, evidenciando assim, o potencial da tipografia vernacular como arte urbana para agregar em demais projetos. Esse meio de comunicação alternativa representa a comunidade ali inserida, além de reforçar o reconhecimento das qualidades e valores desse produto local, contribuindo para a preservação da diversidade cultural (Krucken, 2009 apud Martins, 2017). Portanto, entende-se a importância desse projeto voltado aos letreiros populares do tecnobrega, uma vez que a visualidade do vernacular presente ainda é algo bastante relacionado a aspectos negativos, consequentemente por vezes estando à margem dos debates e manifestações visuais culturais do Pará.

<sup>10</sup> Disponível em:

<<https://dol.com.br/noticias/para/833862/video-museu-de-arte-urbana-faz-sucesso-no-ver-o-rio?d=1>>

### 3.2. COLETA DE DADOS

Nesta etapa, Munari (2008) orienta recolher dados referente ao tema estudado e público-alvo, com base em um levantamento de dados em diferentes fontes, objetivando a imersão da projetista dentro do contexto em que a problemática está inserida. Assim, foram aplicados questionários e técnicas de entrevista estruturada, de perguntas abertas, em que há uma lista de perguntas pré-determinadas sobre a temática trabalhada, conforme indicado por Gil (2008). Além disso, registrou-se, por meio da fotografia, o objeto de estudo.

#### 3.2.1. Entrevista pintores

Este tópico conta com a coleta de informações acerca dos profissionais e do trabalho que eles exercem, tendo em vista o tema do projeto, com o fim de melhor compreender o processo, os materiais usados na pintura, as inspirações usadas ao criar as faixas e dentre outros. De acordo com Gil (2008), a entrevista estruturada é elaborada levando em consideração uma relação fixa de perguntas, em que as perguntas permanecem invariáveis para todos os entrevistados. Seguindo essa metodologia, Francisco Alves, pintor de faixas, foi entrevistado para contribuir com a pesquisa, com 4 perguntas a serem respondidas, como mostrado no quadro 4.

**Quadro 4:** Entrevista com o pintor Francisco Alves.

(Continua)

ENTREVISTA DE PERGUNTA ABERTA - ENTREVISTADO	
PERGUNTAS	RESPOSTAS
Sobre o seu processo de desenvolver essas faixas, você tem uma ordem de etapas padrão na hora de produzir? E como são essas etapas?	“Elas são desenvolvidas diretamente na hora que são produzidas ou seja são retiradas as principais informações do flyer do evento e colocados na faixa”
Quais as suas inspirações para criar o conceito das faixas e as formas usadas?	“Sobre o conceito ou a ideia como chamamos temos na verdade um estilo próprio de criar ou fazer as nossas faixas estilo único que acaba servindo de inspiração para outros pintores”

(Conclusão)

<p>Como foi para você começar a trabalhar com a produção das faixas?</p>	<p>“Comecei a pintar com 14 anos pequenos nomes em mercearia, lojinhas, mercadinhos e outros, depois passei uns 15 anos trabalhando com EPS (isopor) e fiz esculturas de eps (Ex. Decoração de Natal da antiga Yamada, esculturas pra Carnaval, lojas de decoração infantis e etc). Depois descobri a Ráfia e passei a fazer algumas pros eventos aqui do bairro e começaram a me procurar porque minhas faixas eram diferentes, mais coloridas e bem acabadas e vi uma oportunidade nisso e passei a investir e deu certo. Hoje sou referência pra muitos amigos e pintores de faixas“</p>
<p>Quais são os materiais utilizados? Já houve a possibilidade de trabalhar com outro material de outra maneira?</p>	<p>“Os materiais são: Principal a Ráfia ou o Tecido. Na produção de faixas de ráfia utilizamos esmalte sintético automotivo e solventes. Na produção de faixas em tecido utilizamos tinta acrílica, bisnagas e água. E Pincéis (plumateck) vários tamanhos”</p>

Fonte: Acervo da autora (2023).

Durante esse processo, houve a oportunidade de maior imersão acerca desse universo de profissionais que têm a pintura de faixas como profissão, uma vez que as respostas revelam, além de informações relevantes para a pesquisa, aspectos pessoais e trajetória do entrevistado. Sob essa perspectiva, esta experiência destacou a importância das entrevistas como um meio para compreender a temática abordada, contribuindo para o desenvolvimento das seguintes etapas.

### 3.2.2. Levantamento de imagens

Para prosseguir com a etapa de coleta de dados, realizou-se um levantamento de campo (Gil, 2008), em que a pesquisadora-projetista percorreu a região de Belém ao distrito de Icoaraci, além da cidade de Ananindeua, principalmente em bairros periféricos e de comércio, onde a frequência dessas faixas é maior. Desse modo, registrou 21 imagens de faixas de aparelhagem, conforme mostrado nas figuras 16 a 18, assim como no Apêndice A.

**Figura 16:** Faixas de divulgação de aparelhagem no bairro da Pedreira, em Belém.



Fonte: Autora (2023).

Ao longo do levantamento, percebeu-se a maior presença dessas faixas principalmente em bairros periféricos da cidade de Belém, ou em áreas de comércio, onde é maior o fluxo de pessoas e, conseqüentemente, possíveis frequentadores das aparelhagens. Isso posto, foi registrado faixas de divulgação de festejos ao decorrer da Feira do Mercado da Pedreira, além de Icoaraci, distrito da cidade de Belém (figuras 16 e 17).

**Figura 17:** Faixas de aparelhagem localizadas em Icoaraci.



Fonte: Autora (2023).

Para mais, outro ponto onde se concentra um grande volume de faixas de aparelhagem são em localidades perto de casas de show, ou onde acontecerá o evento divulgado, como pode ser visualizado na figura 18.

**Figura 18:** Faixas de aparelhagem próximas a casas de show, em Belém.



Fonte: Autora (2023).

Em conjunto a isso, a autora visitou o estúdio de pintura de faixas, a "Criart", em Ananindeua, do profissional Francisco Alves, também entrevistado para essa pesquisa (tópico 3.2.1). Durante a visita, foi possível conhecer melhor o espaço de trabalho do pintor e o seu processo de criação das artes, além de observar de mais perto as faixas que, em sua maioria, ficam penduradas em pontos altos da cidade (figura 19).

**Figura 19:** Estúdio Criart, em Ananindeua.



Fonte: Autora (2023).

Isso posto, esses registros fotográficos auxiliaram não somente nas etapas de criatividade, abordadas no tópico 4, para servir de referência a identidade visual do projeto, mas também para compor as páginas do livro.

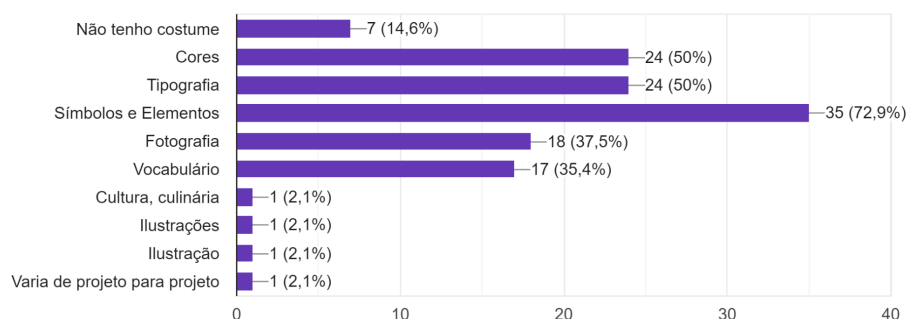
### 3.2.3. Público-alvo

Este tópico conta com as informações coletadas no referencial teórico (tópico 2), assim, entendeu-se que o melhor público-alvo para a temática do projeto em questão são pessoas da área de comunicação e criatividade, como designers, diretores de arte e artistas visuais, dado que apresentar a tipografia vernacular do tecnobrega em um livro pode servir de base para a criação de outros produtos. Em vista disso, com o objetivo de aprofundar os conhecimentos acerca da relação entre o **público-alvo** e a tipografia estudada, foi desenvolvido e aplicado um questionário de pesquisa, direcionado ao público-alvo do projeto.

O questionário desenvolvido (Apêndice B) contou com 48 respostas de colaboradores anônimos em um espaço de 4 dias, a estrutura adotada para direcionar as perguntas baseou-se em um esquema simples de direcionamento por alternativas. Sob essa perspectiva, buscou-se obter respostas de potenciais consumidores do projeto em questão, e entender as necessidades que essas pessoas possuem ao buscar referências para a criação de produtos com a temática cultural, em específico da região norte do Brasil, assuntos abordados que serão levados em consideração nas próximas etapas.

Ao campo de perguntas gerais foi elaborada uma questão para melhor entender por quais meios os entrevistados costumam trazer a temática cultural para os seus projetos (gráfico 1). Assim, nota-se o maior uso de símbolos e elementos, seguido de cores e tipografia.

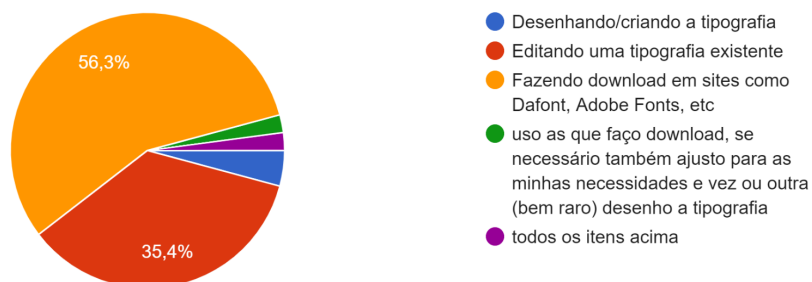
**Gráfico 1:** Meios de abordar temáticas culturais em projetos envolvendo criatividade.



Fonte: Acervo da autora (2023).

Ademais, foi perguntado sobre as formas como são escolhidas as tipografias a serem utilizadas nos projetos dos entrevistados, assim, observa-se a predominância por *downloads* em *sites* de banco de fonte, como *dafont* e *adobe fonts*, a seguir, com 17 respostas, a opção de editarem tipografias existentes, como apresentado no Gráfico 2.

**Gráfico 2:** Meios para escolher a tipografia em um projeto.



Fonte: Acervo da autora (2023).

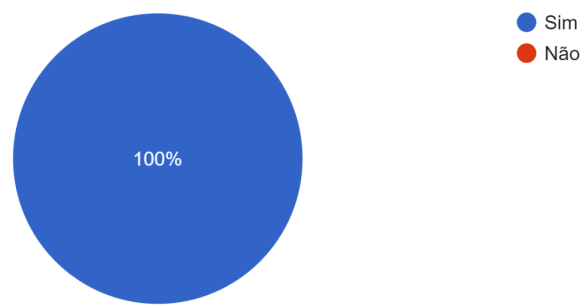
Destaca-se entre as 48 respostas para a terceira pergunta (gráfico 3), que um número significativo de público visualiza o uso da tipografia vernacular no seu cotidiano e reconhece como referência para o design, observando uma tendência da aplicação desse estilo em projetos.

**Gráfico 3:** Reconhecimento da tipografia vernacular.



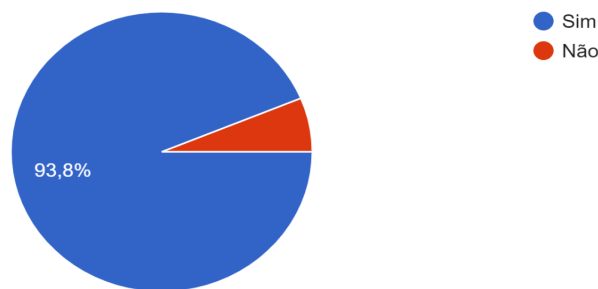
Fonte: Acervo da autora (2023).

A seguir, 100% dos entrevistados afirmaram que visualizaram o tecnobrega e suas características gráficas como referência em trabalhos de design e afins (gráfico 4), percebendo o potencial do estilo para a criação de novos produtos.

**Gráfico 4:** Visual do tecnobrega como referência no design

Fonte: Acervo da autora (2023).

Desta prerrogativa, foi possível extrair a necessidade do público de encontrar meios de referência, bem como bancos de imagem/livros/sites ou demais produtos. Em vista disso, conclui-se que faltam produtos, dentro do design gráfico, que trazem esse visual dos letrados do tecnobrega.

**Gráfico 5:** Bancos de referência do aspecto visual do tecnobrega.

Fonte: Acervo da autora (2023).

Tendo em vista o que foi supracitado, com base nos dados extraídos ao longo do formulário, conclui-se que a grande maioria realiza projetos de cunho cultural, principalmente por meio da aplicação de símbolos e tipografia, sendo essa proveniente de *sites* como *Dafont* e *Adobe Fonts* e/ou adaptada. Não obstante, foi observado que temas relacionados à cultura popular são bastante aspirados pelos profissionais entrevistados, logo, essa coleta de dados contribuiu para entender o público estudado e o que necessitam no momento de desenvolver projetos.

### 3.3. ANÁLISE DE SIMILARES

A seguir, Pivetta (2018) sugere a busca de referências e processos de projetos similares. Para isso, utilizará a **Análise Paramétrica** descrita por Baxter (2011), como ferramenta a fim de comparar soluções já existentes no mercado, fundamentando-se em determinadas variáveis, chamadas de parâmetros comparativos, que possibilitam o aprendizado com seus respectivos erros e acertos. Portanto, para realizar a análise, foram escolhidos 2 livros que discutem temas relacionados com o projeto: Letras que Flutuam e Abridores de Letras de Pernambuco.

Primeiramente, o **Letras que Flutuam** (figura 20) é um livro escrito pela Fernanda Martins, lançado em parceria com a Secretaria do Estado do Pará de Cultura - SECULT, que explora a tipografia vernacular presente nos barcos que permeiam a Amazônia. O projeto vai além do editorial, também tem como finalidade contribuir com a continuidade dessa manifestação, promovendo oficinas, palestras e exposições.

**Figura 20:** Livro "Letras que Flutuam".



Fonte: Agência Pará (2022)<sup>11</sup>

As letras decorativas amazônicas fazem parte dos saberes populares tradicionais das comunidades ribeirinhas da região que, ao serem desenhadas nas embarcações, possibilita maior identificação e personalidade frente aos

<sup>11</sup> Disponível em:

<<https://www.agenciapara.com.br/noticia/38944/editado-pela-secult-livro-letras-que-flutuam-est-a-entre-os-finalistas-do-premio-jabuti>> Acesso em: 07 nov. 2023

demais (Martins, 2021). Essa manifestação é facilmente encontrada na paisagem gráfica de Belém e arredores, são letras bastante coloridas, maiúsculas e com aplicação de sombra, as quais são mostradas ao longo da obra, que reuniu imagens e alfabetos segundo esse tal estilo. Logo, esse projeto editorial valoriza a profissão dos abridores de letras e proporciona um maior reconhecimento dessa tipografia como patrimônio cultural.

Abrir letras em barco na Amazônia é um ofício associado à pintura tradicional com pincel. Trata-se de uma técnica pela qual os nomes das embarcações ribeirinhas são pintados com letras coloridas e decoradas [...] O aprendizado de uns deu-se no cotidiano, a partir de um familiar ou apenas da observação. (Martins, 2021 p.197)

Sobre o produto editorial, ele possui 240 páginas com 21cm de largura e, em conjunto a isso, as cores escolhidas são coloridas tais quais as letras vernaculares apresentadas no livro, sendo em sua maioria tons quentes bem como laranja e vermelho. Além disso, a sua capa, que exhibe a tipografia estudada, pode ser extraída e se transformar em um *poster*.

Por conseguinte, a obra **Abridores de Letras de Pernambuco** (figura 21), por Fátima Finizola, Solange Coutinho e Damião Santana, é o resultado da pesquisa visual dos autores pelo Estado de Pernambuco, no nordeste do país, gerando um mapeamento da produção de letreiros populares e da profissão do abridor dessas letras, proposta semelhante ao citado anteriormente. Deste modo, os autores construíram um grande acervo de letreiramentos vernaculares por meio da coletânea de imagens, as quais possibilitam o uso para demais pesquisas acerca do assunto.

Referente ao seu conteúdo, as páginas do projeto gráfico supracitado apresentam imagens dos letreiramentos vernaculares encontrados nos centros comerciais da região analisada. Isso, em conjunto de textos frutos da pesquisa dos referidos autores, apresentando os pintores-letristas e despertando o olhar a essa tipografia muitas vezes despercebida pelas pessoas que por ali passam. A paleta de cores utilizada é marcada pelo uso do vermelho em contraste com o branco, porém ao longo das páginas encontra-se outras tonalidades, como verde e azul, para compor o projeto gráfico, por último, a tipografia feita para a capa foi desenhada exclusivamente para esse livro, a qual faz alusão aos letreiros.

**Figura 21:** Livro "Abridores de Letras de Pernambuco".



Fonte: Behance, 2019.<sup>12</sup>

A vista do que foi mostrado, essas análises revelaram diversas características positivas e negativas dos concorrentes, os quais contribuíram para o segundo momento de avaliação, a análise paramétrica, conforme indicado por Baxter (2011), que será minuciada no tópico a seguir.

### 3.3.1. Análise Paramétrica

Para a realização da Análise Paramétrica (quadro 5), os livros foram analisados tendo em vista aspectos quantitativos e qualitativos, definidos conforme a relevância para a solução pretendida, sendo esses os 4 parâmetros: cores, *layout*, formato e tipografia. Além disso, considerando a escassez de projetos editoriais publicados com o tema voltado para a tipografia vernacular, também identificou-se uma oportunidade de mercado.

<sup>12</sup> Disponível em:

<[https://www.behance.net/gallery/83608189/Abridores-de-Letras-Editorial?tracking\\_source=search\\_projects|abridores+de+letras+pernambuco](https://www.behance.net/gallery/83608189/Abridores-de-Letras-Editorial?tracking_source=search_projects|abridores+de+letras+pernambuco)> Acesso em: 07 nov. 2023

**Quadro 5:** Análise Paramétrica.

<b>ANÁLISE PARAMÉTRICA (BAXTER, 2011)</b>		
<b>PARÂMETROS</b>	<b>“Letras que Flutuam”</b>	<b>“Abridores de Letras de Pernambuco”</b>
<b>Cores</b>	Colorido, utilizando majoritariamente tonalidades quentes (vermelho e laranja).	Utiliza-se principalmente o vermelho combinado com branco, ao longo das páginas encontram cores como verde e azul para complementar.
<b>Layout</b>	Apresenta-se uma grande coletânea de imagens, em conjunto com aplicação de ilustrações manuais editadas no computador.	Diagramação simplificada e com a presença de muitas imagens
<b>Formato</b>	21 x 21 cm	22.4 x 22.2 cm
<b>Tipografia</b>	Directa Serif	Não encontrada, porém observa-se ser uma fonte sem serifa.

Fonte: Autora (2023).

Com a análise paramétrica, notou-se aspectos em comum entre os livros analisados, principalmente relacionados à paleta de cores e dimensões utilizadas, tornando possível avaliar esses projetos similares e separar os pontos fortes e fracos de cada solução. Posto isso, as etapas a seguir levaram em consideração as oportunidades verificadas com a análise paramétrica, com a intenção de definir os requisitos da proposta final.

#### 3.4. REQUISITOS DE PROJETO

A partir dos dados coletados nas etapas anteriores foi elaborada a lista de requisitos do projeto, utilizada para guiar as próximas etapas que envolvem a criação do produto. Para organizar as informações da lista de maneira objetiva, os requisitos foram divididos em grupos, de acordo com sua natureza. São esses: requisitos de função, editorial e estéticos (quadro 6).

**Quadro 6:** Requisitos do projeto.

<b>GRAU DE IMPORTÂNCIA</b>	<b>REQUISITOS DE FUNÇÃO</b>	<b>REQUISITOS DE EDITORIAL</b>	<b>REQUISITOS ESTÉTICOS</b>
<b>Essencial</b>	Alcançar um público alvo adulto, em específico profissionais da área do design, direção de arte e/ou artes visuais.	Utilizar o mesmo grid na construção das páginas, com títulos e textos centralizados ou alinhados à esquerda.	Tipografia principal que remete ao vernacular e outra auxiliar para corpo de texto, gratuita e com boa legibilidade.
	Servir como um meio de referências vernaculares que auxilie o desenvolvimento de possíveis outros produtos.	Utilizar vocabulário popular.	Iconografia que remete à estética das aparelhagens.
	Materializar, por meio de um livro, e contribuir na preservação dessa manifestação cultural tipográfica	Dimensões 20x20cm	Cores saturadas, principalmente tonalidades quentes, em contraste com preto.
<b>Opcional</b>	Promover maior visibilidade aos pintores entrevistados	Aplicação de <i>lettering</i> ao longo das páginas e capa	Criação de padrão

Fonte: Autora (2023).

Portanto, a lista de requisitos apresentada orientou a elaboração das etapas seguintes, possibilitando, assim, o início do processo criativo que resultou no projeto final.

## 4. CRIATIVIDADE

De posse das estratégias de projeto, essa fase configura-se como a parte de ideação do trabalho, em que as informações coletadas nas etapas anteriores são transformadas em ideias. Nesse sentido, essa etapa corresponde à fase de desenvolvimento de alternativas para o projeto, utilizando-se das técnicas de criatividade e análise propostas por Baxter (2011), para auxiliar no processo de concepção e escolha da opção que melhor atenda aos requisitos de projeto definidos.

### 4.1. EXPERIMENTAÇÃO

A partir da base teórica construída no projeto informacional e, seguindo as etapas da metodologia adaptada de Pivetta (2018) juntamente com Munari (2008), esse tópico marca o início do estágio criativo do projeto. Logo, apresenta-se a partir da aplicação de técnicas de criatividade na geração de alternativas para a solução final.

Nesse contexto, foi utilizado a técnica de *brainstorming*, descrita por Baxter (2011), para a geração de ideias, ela se caracteriza como versão silenciosa de *brainstorming* (figura 22), na qual, as idéias são escritas e não verbalizadas. Logo, consiste em definir o problema a ser destrinchado e escrever o máximo de ideias para solucionar a problemática proposta, a aplicação dessa ferramenta possibilitou abranger a temática em ao menos 20 ideias iniciais para resolver a proposta.

**Figura 22:** Resultado das Técnicas de *Brainstorming*.



Fonte: Autora (2023).

Para melhor organização das ideias geradas, elas foram avaliadas, agrupadas e divididas entre tópicos referentes a objetivos, conteúdo, editorial e aos aspectos visuais. Dessa forma, as soluções geradas são apresentadas e finalizadas para guiar as demais etapas de criatividade.

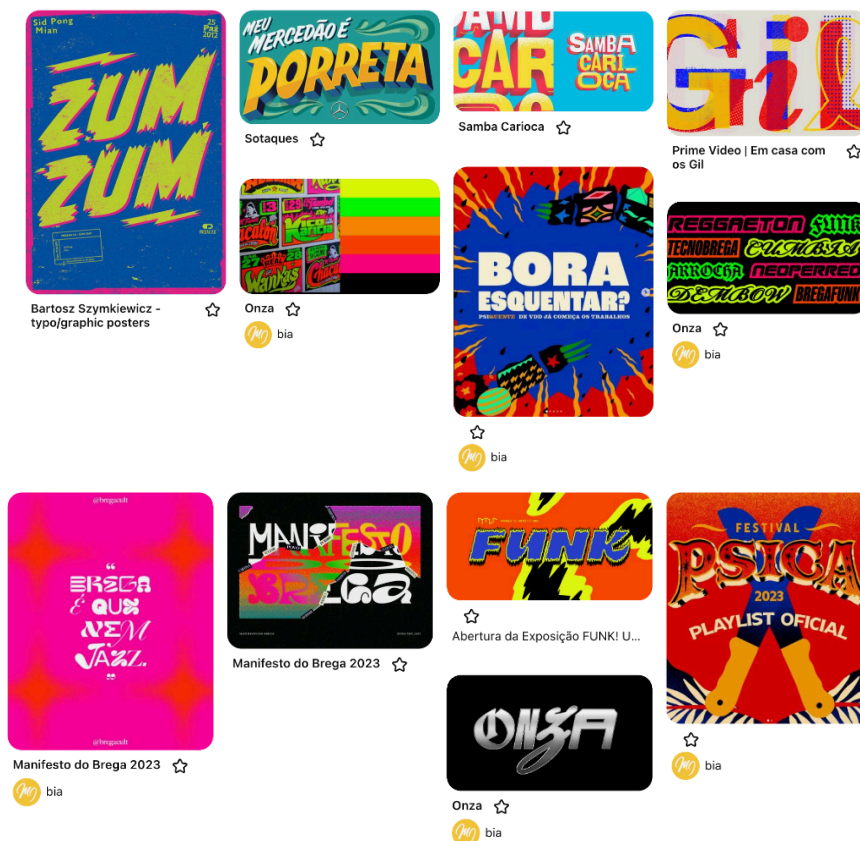
## 4.2. SIGNIFICADOS VISUAIS

A fim de definir elementos que constituem o conceito, foi construído um Painel de Tema Visual, indicado por Baxter (2011), para assim possibilitar que o produto transmita os seus significados ao consumidor da melhor forma.

O painel do tema visual permite explorar os estilos de produtos que simbolizam uma rica fonte de expressões visuais, portanto servem como meio para buscar inspiração para o projeto desenvolvido (Baxter, 2011). Assim, a pesquisadora-projetista reuniu imagens de diversos projetos de design gráfico, porém, com a falta de trabalhos relacionados diretamente com o tecnobrega, incluiu-se também produtos que abordam temáticas de outros estilos periféricos do Brasil, como *funk* e *rap*. Isso posto, utilizou-se da plataforma *online*, o *Pinterest*, para a criação desse painel de referências, a qual foi

essencial para observar as diversas criações de designers e artistas em conjunto, como mostrado na figura 23.

Figura 23: Painel do Tema Visual.



Fonte: Pinterest, 2023.<sup>13</sup>

### 4.3. PROJETO GRÁFICO

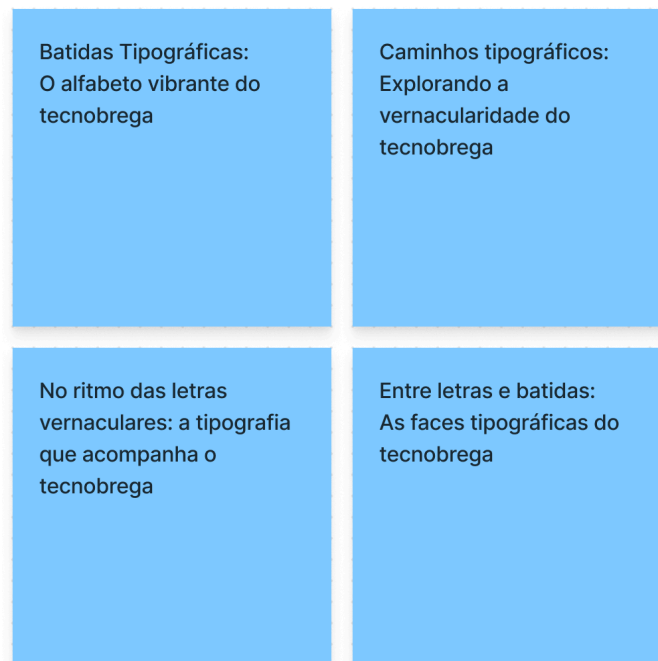
Aqui configura-se como a fase em que as melhores ideias são materializadas, somadas e convergidas a partir de cores, tipografia e formas, definindo a identidade visual do projeto gráfico do livro. Dessa maneira, a sua concepção é essencial para um livro e, conseqüentemente, dentro dos seus elementos editoriais que compõem a obra, bem como a capa e o sumário. Nesse sentido, seguindo os requisitos estéticos definidos no decorrer desse projeto (quadro 6), a pesquisadora-projetista desenvolveu os atributos referentes ao visual do livro, sendo eles: naming, paleta de cores, tipografia, elementos e padrão.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/anabeatrizmg/painel-visual/>

### 4.3.1. Naming e Paleta de cores

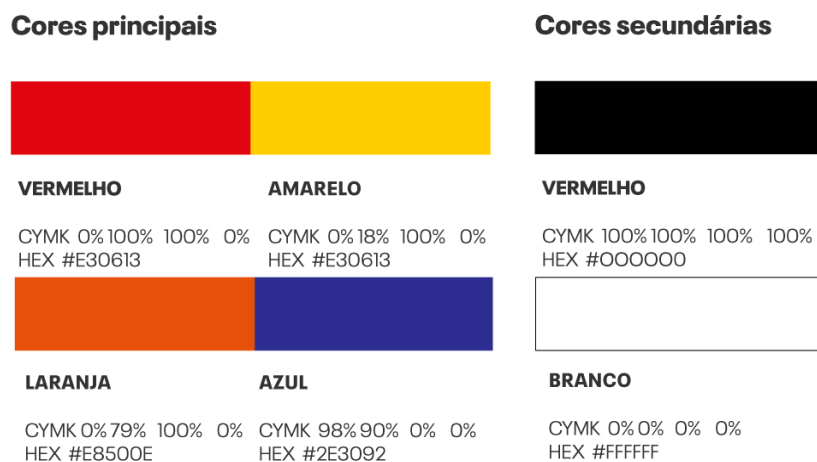
Como primeiro passo, foi aplicada novamente a técnica de brainstorming para a geração de ideias para o *naming* do projeto (figura 24). As soluções geradas foram separadas em 4 títulos, juntamente com seus subtítulos, para a escolha final do nome do livro, chegando-se em: **Batidas Tipográficas: O Alfabeto Vibrante do Tecnobrega.**

**Figura 24:** Processo de *brainstorming* para o *naming*.



Fonte: Autora (2023).

A definição das cores a serem utilizadas no livro se baseou na lista de requisitos de projeto (tópico 3.4), com tonalidades coloridas que transmitam a essência das aparelhagens, explorando cores que sintetizem o estilo musical, público e a estética da tipografia vernacular. Além disso, o painel do tema visual (tópico 4.2) auxiliou também na busca de referências de cores com melhor aplicabilidade em projetos de design gráfico, resultando na seguinte paleta:

**Figura 25:** Paleta de cores.

Fonte: Autora (2023).

Como apontado por Farina, Perez e Bastos (2006), o vermelho é uma cor quente que remete à festividade e comemoração popular, que, combinado com o laranja e amarelo, intensificam os sentimentos também evocados pela cor vermelha, bem como à alegria, dinamismo e intensidade. Em consonância a isso, as demais cores simbolizam as festas de aparelhagem, que usam luzes coloridas dentro de um contexto noturno, representado pelo azul marinho. Por fim, as cores secundárias foram definidas para contribuir no contraste.

#### 4.3.2. Tipografia

Para a tipografia, admitiram-se duas fontes diferentes, uma para títulos e outra para corpo de texto: a Los Feliz e a Latinaires, respectivamente, disponibilizadas para uso pessoal e comercial pela plataforma *Adobe Fonts*. A primeira, possibilitou transmitir nos títulos modernidade, ao mesmo tempo que impregna o trabalho manual de desenhar letras, com referências vernaculares, com aspecto “irregular” mas sem perder a sua legibilidade, além de possuir uma grande variedade de estilos - *Roman, Italic, Bold, Bold italic*.

Figura 26: Tipografia.



Fonte: Autora (2023).

Por conseguinte, a fonte escolhida para o corpo de texto foi criada especialmente para uso editorial, além disso se relaciona com a de título, que possui elementos os quais dão um estilo sutil às letras, também transmitindo modernidade.

#### 4.3.3. Elementos e Padrão

Foram produzidos elementos a fim de complementar a identidade visual construída para o projeto, auxiliando também a compor graficamente as páginas do livro. Assim, buscou-se inspiração das faixas de aparelhagem registradas na pesquisa de campo (tópico 3.2.2), encontrando elementos marcantes nas artes, bem como formas pontiagudas e desenhos de raio.

Figura 27: Elementos.

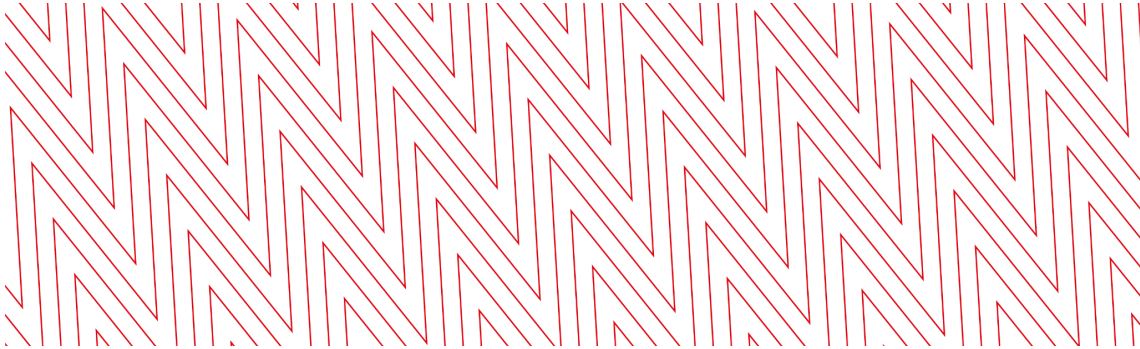


Fonte: Autora (2023).

Não obstante, ainda alinhado ao estilo definido na identidade, foi criado um padrão para derivado do formato de raios, além de representar ludicamente

a alta vibração da música tecnobrega, resultando na padronagem mostrada na figura 28.

**Figura 28:** Padrão.



Fonte: Autora (2023).

À vista disso, com a identidade visual completa, seguiu-se a diagramação das páginas com a aplicação do estilo definido, como detalhado no tópico a seguir.

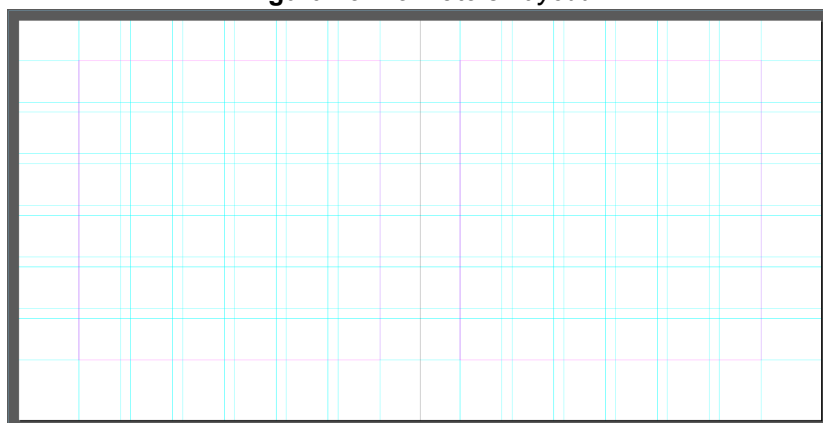
## 5. EDITORIAL

Conforme dito por Pivetta (2018), “as questões comunicacionais visuais são muito importantes para um projeto editorial, levando em consideração as necessidades do projeto”, sendo na fase de aplicação editorial em que o designer procura entender como as questões visuais elaboradas podem ser distribuídas de maneira coerente ao objetivo do projeto. Desse modo, nesta etapa foi trabalhado, por meio do design editorial e da diagramação, a comunicação que este projeto objetiva transmitir, levando em consideração o conteúdo disponível em conjunto da identidade visual desenvolvida (tópico 4.3).

### 5.1. DIAGRAMAÇÃO: FORMATO E LAYOUT

A partir das informações coletadas no planejamento do projeto (tópico 3), foi possível definir o formato do livro, baseando-se nos similares analisados, uma vez que, observou-se que trabalhos editoriais com o foco mais visual, em que contém majoritariamente imagens e ilustrações, utilizam de dimensões próximas de 20cm x 20cm, medidas essas utilizadas no projeto. Por conseguinte, aplicou-se o grid modular, com linhas e colunas simultaneamente, para manter uma uniformidade ao longo de várias páginas, visando maior controle do conteúdo e organização do espaço, resultando em 36 quadrados de aproximadamente 2x2cm com espaçamento de 0,5 cm entre eles (figura 29).

**Figura 29:** Formato e *Layout*.



Fonte: Autora (2023).

## 5.2. ARTE E FINALIZAÇÃO

A ilustração da capa desse projeto editorial foi criada pelo Francisco Alves, profissional de faixas de aparelhagem entrevistado no tópico 3.3, a fim de transmitir fielmente os letreiros vernaculares que são abordados ao longo do livro. Assim, a arte foi criada manualmente pelo pintor conforme o título do livro, em uma faixa de ráfia de aproximadamente 1x1m, com tinta acrílica (figura 30).

**Figura 30:** Processo de criação da capa.



Fonte: Autora (2023).

Com base no *lettering* finalizado, esse foi fotografado e transferido para programas de manipulação de imagem, para preservar as texturas dos diferentes materiais utilizados, além de possibilitar a aplicação da arte nas cópias do livro ao ser impresso. Portanto, a partir da arte da capa e identidade visual, desenvolveu-se a capa, lombada e contracapa, como podem ser vistas na figura 31.

**Figura 31:** Contracapa, lombada e capa finalizadas.



Fonte: Autora (2023).

À vista disso, com a contracapa, lombada e capa finalizadas, seguiu-se com a diagramação das páginas do livro, as quais foram dando lugar ao produto final, como detalhado no tópico a seguir.

### 5.3. SOLUÇÃO

Pivetta (2018) indica que nesta fase é o momento em que os suportes já foram definidos e serão executados. Ante o exposto, após executar verificações finais para corrigir pequenos erros que possam ter sido cometidos, foi contactada uma gráfica para a impressão da versão final do livro.

Dessa forma, o miolo foi impresso em folhas *offset* 90g com lombada quadrada, no tamanho 20x20cm, em conjunto do papel cartão 300g utilizado na capa e contracapa, uma vez que o custo se tornou menor, tornando-o também mais acessível caso seja publicado. Porém neste tópico é mostrado apenas a sua aplicação em mockup, uma vez que o processo de impressão desse projeto ainda está em desenvolvimento (dezembro de 2023). Logo, a partir dessas definições, foi possível seguir com a diagramação do conteúdo ao decorrer do projeto, como pode ser observado nas figuras 32 a 36.

**Figura 32:** Projeto “Batidas Tipográficas” aplicado em *mockup*.



Fonte: Autora (2024).

O sumário do livro manteve a configuração semelhante a da capa e contracapa, com acréscimo das informações necessárias neste elemento pré-textual, bem como numeração dos capítulos e suas respectivas páginas. Em seguida, os capítulos iniciam com duas páginas ilustrativas e chamativas para indicar o começo de cada elemento textual desse, em que todos os capítulos seguem o mesmo padrão de *layout*, conforme mostrado na figura 33.

**Figura 33:** Mockup das páginas referentes ao início do capítulo 2.



Fonte: Autora (2024).

Acerca do miolo, ele é acompanhado principalmente de imagens e dos recursos gráficos definidos no tópico 4.3, para melhor visualização da temática ao leitor (figura 34).

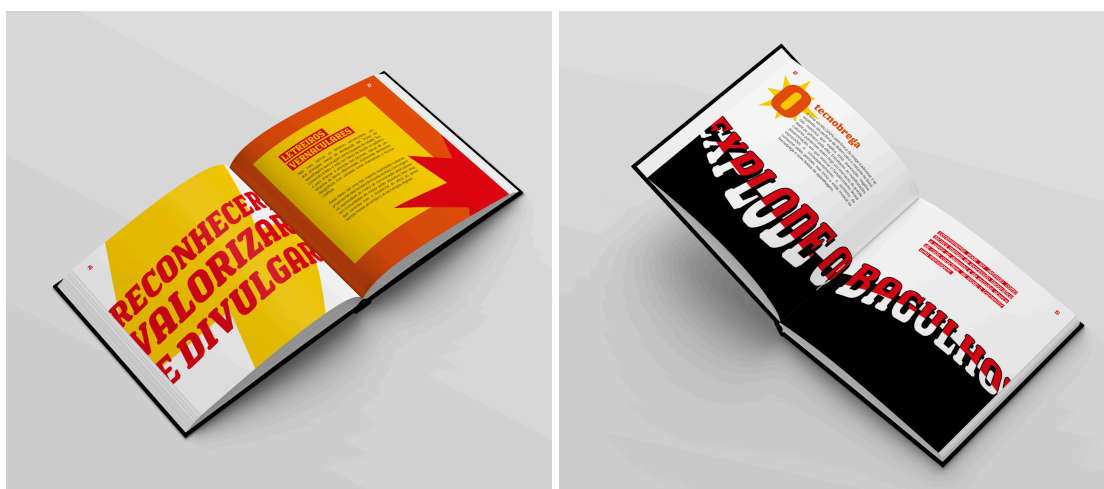
**Figura 34:** Miolo do livro apresentado por meio de *mockup*.



Fonte: Autora (2024).

Além disso, o projeto almejou conter também “páginas especiais”, fora do padrão delimitado pelo grid, com um viés mais artístico, utilizando-se bastante da aplicação das cores e elementos criados e, principalmente, do arranjo da tipografia para deixá-la mais dinâmica, tal qual a essência vibrante e colorida que é o tecnobrega, por consequência de suas faixas (figura 35).

**Figura 35:** “Páginas especiais” aplicado em *mockup*.



Fonte: Autora (2024).

Por fim, as páginas referentes à entrevista realizada com o profissional Francisco Alves (tópico 3.2.1), foram compostas tanto pelas respostas documentadas por ele, juntamente com imagens fotografadas em seu local de trabalho, complementando o depoimento do artista documentado no livro.

**Figura 36:** Mockup das páginas do capítulo 3.



Fonte: Autora (2024).

Em síntese, o resultado alcançado foi, primeiramente, a visualização de como o projeto final se constituiu, após toda a pesquisa desenvolvida para a diagramação do livro e, por conseguinte, sua versão impressa. Desse modo, a partir do que foi construído nas etapas expostas anteriormente, a autora analisou os resultados alcançados, como detalhado no tópico a seguir.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, o presente trabalho tomou como ponto de partida evidenciar a importância da tipografia vernacular do tecnobrega como parte das expressões culturais do Pará, uma vez que objetivou-se trazer à tona a riqueza estética e simbólica deste padrão visual para promover maior pluralidade para a cultura paraense. Portanto, por meio de pesquisas bibliográficas e de campo, pode-se perceber a importância da documentação para possibilitar que esse conteúdo seja explorado e preservado, uma vez que, apresentar esse visual vernacular em meios físicos servirá como uma base para vários artistas e designers criarem outros produtos, reforçando a identidade cultural paraense a partir do design.

Nesse sentido, identificou-se a oportunidade de criar um projeto editorial de um livro que comunique a importância da tipografia vernacular do tecnobrega como parte das expressões culturais do Pará, com o intuito de valorizar e reconhecer esse simbolismo cultural e estético. Ademais, a metodologia de design de narrativas gráficas (Pivetta, 2018), aliada ao método generalista de Munari (2008) e as ferramentas de criatividade expostas por Baxter (2011), configuraram-se como essenciais no processo de construção do projeto, desde a definição inicial do problema até as etapas criativas e de diagramação do projeto editorial.

Dessa forma, como solução final do projeto, foi produzido um livro com 56 páginas após a definição de aspectos editoriais, bem como formato e *layout*, associado com a aplicação de fotografias coletadas na pesquisa de campo e da identidade visual desenvolvida, incluindo tipografia e paleta de cores. Logo, os resultados obtidos foram considerados satisfatórios frente aos objetivos propostos para o trabalho. Isso posto, o estudo encontra-se disponível para dar continuidade dentro do âmbito acadêmico, tendo em vista que a pesquisa busca contribuir com uma maior visibilidade do tecnobrega nos meios de comunicação visual e artes, com o propósito de instigar profissionais dessas áreas a incorporarem essa visualidade em seus trabalhos.

Destaca-se ainda que, os pintores de faixa supracitados, os quais possuem grande potencial artístico, agregam diversos símbolos e signos que

categorizam seu objeto de trabalho, as aparelhagens, representados principalmente na tipografia aplicada. Sob essa perspectiva, evidencia-se a contribuição do design editorial para a valorização não somente do tecnobrega, mas também do trabalho e profissionais envolvidos, visto que na era da tecnologia e da informação, os meios de comunicação informais e vernaculares vem perdendo força frente ao digital, sendo imprescindível aumentar a sua visibilidade.

## REFERÊNCIAS

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. Fundamentos de design criativo. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2012.

BARROS, Lydia. Tecnobrega, entre o apagamento e o culto. 2009.

BESSA, W. A.; FEITOSA, L. de S. Grafite e Pichação na Linguagem Visual Alternativa. Revista Foco, [S. l.], v. 16, n. 5, p. e2004, 2023. DOI: 10.54751/revistafoco.v16n5-114. Disponível em: <https://ojs.focopublicacoes.com.br/foco/article/view/2004>. Acesso em: 31 oct. 2023.

BAXTER, Mike. Projeto de produto: guia prático para o design de novos produtos. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2011.

BRAGA, Evaldo. et al. Meu Deus. *In*: BRAGA, Evaldo. O ídolo negro. Polydor Records, 1971 Disco de vinil. Faixa 1.

CHADA, S. M. M. ; Costa, A. M. D. da . Tecnobrega; a produção da música eletrônica paraense. *In*: Lia Braga Vieira / Lucas Robatto / Cristina Tourinho. (Org.). Trânsito entre fronteiras na música. 1ed.Belém: PPGARTES, 2014, v. 1, p. 257-296.

COSTA, Jaqueline Vanessa da Silva; TEIXEIRA, Will Montenegro. A comunicação das aparelhagens: interface semiótica das faixas de festas em Belém (PA). 2021.

COSTA, Tony Leão da. Brega paraense: indústria cultural e tradição na música popular do Norte do Brasil. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo, 2011.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS D. Psicodinâmica das cores em comunicação. 5ª ed. São Paulo: Edgard Blucher Ltda, 2006.

FINIZOLA, M. F. W.; FARIAS, P.. Tipografia Vernacular Urbana: uma análise dos letreiramentos populares. 1. Ed. São Paulo: Blucher, 2010. v. 1. 112 p.

FLOR, Martina. Os segredos de ouro do lettering: design de letreiros, do esboço à arte final. São Paulo: Gustavo Gil, 2018.

GIL, Antonio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

HASLAM, Andrew. O Designer e o Livro. São Paulo: editora: Rosari, 2006.

INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.  
Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Instituído pelo Decreto nº 3.551,  
de 4 de agosto de 2000.

LEMOS, R. & CASTRO, O. Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da  
música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

LORGUS, Alexandra L., ODEBRECHT, Clarice. Metodologia de Pesquisa  
Aplicada ao Design. Blumenau: Edifurb, 2011.

MARQUES, Igor. Arte nas ruas: os pintores de faixas das festas paraenses.  
2021. Disponível em:  
<<https://embrizado.com.br/2021/02/25/arte-nas-ruas-os-pintores-de-faixas-das-festas-paraenses/>> Acesso em: 23 mai. 2023.

MARTINS, Fernanda. Letras que flutuam: territórios fluidos da Amazônia.  
Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. 2017.

MARTINS, Fernanda. O Projeto “Letras que flutuam”. Belém: Secult-PA, 2021.

MUNARI, Bruno. Das coisas nascem coisas. 2. ed. São Paulo: WMF Martins  
Fontes, 2008. 378 p. (Coleção A). ISBN 9788533624375 (broch.)

PARÁ. Lei Nº 9.310, de 15 de setembro de 2021. Declara o “Ritmo Brega”  
integrante do Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Pará. Diário Oficial  
do Estado do Pará, 17 set. 2021. Disponível em:  
[https://drive.google.com/file/d/1bfc1TzKApQ1zZBTRJYzWwyQku\\_C1f2-0/view](https://drive.google.com/file/d/1bfc1TzKApQ1zZBTRJYzWwyQku_C1f2-0/view)

PICANÇO, Miguel de Nazaré B; LEISTNER, José Rodrigo Marques. Por entre  
os palcos da “Festa de Aparelhagem”: performances corporais, objetos  
tecnológicos e identidades juvenis “bregueiras”. Cadernos de Arte e  
Antropologia, Vol. 7, No 1. 2018.

PRAÇA, Fabíola Silva Garcia. Metodologia da pesquisa científica: organização  
estrutural e os desafios para redigir o trabalho de conclusão. Diálogos  
Acadêmicos, 2015.

SILVA, José Maria da. Música brega, sociabilidade e identidade na Região  
Norte. ECO-PÓS, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, jan.-jul. 2003.

SOUSA, Reginaldo Cerqueira. Brega, brega pop e tecnobrega: um estudo  
sobre a performatividade do gênero na cultura musical paraense. Revista de  
História e Estudos Culturais, Vol 19, Ano 19, nº 1. 2022.

APÊNDICE A - REGISTROS DA PESQUISA DE CAMPO





**APÊNDICE B - QUESTIONÁRIO COM O PÚBLICO-ALVO DO PROJETO**

**1. Nos seus estudos e/ou trabalho envolvendo criatividade, você costuma trazer a temática cultural para os seus projetos? Caso sim, por meio de que?**

- Não tenho costume
- Cores
- Tipografia
- Símbolos e Elementos
- Fotografia
- Vocabulário
- Outros

**2. Como você costuma escolher tipografia para uso em projetos?**

- Desenhando/criando a tipografia
- Editando uma tipografia existente
- Fazendo download em sites como Dafont, Adobe Fonts, etc.
- Outros

**3. Caso você visualize o uso da tipografia vernacular no seu cotidiano, reconhece como referência para o Design?**

- Não vejo no meu dia-a-dia
- Costumo ver e acredito que possam ser referência para projetos em design
- Costumo ver e não faço associações com referências para projetos em design

**4. Você considera o tecnobrega uma referência possível de ser utilizada em projetos com caracterização visual regional?**

Sim

Não

**5. Caso tenha interesse/utilize a tipografia vernacular do tecnobrega como inspiração em projetos, você sente falta de bancos de imagem/livros/sites ou demais produtos como meios de encontrar essa referência?**

Sim

Não

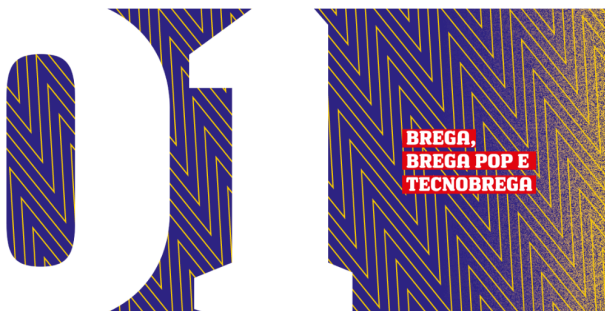
## **APÊNDICE C - ROTEIRO DA ENTREVISTA ESTRUTURADA COM OS PINTORES**

- 1. Sobre o seu processo de desenvolver essas faixas, você tem uma ordem de etapas padrão na hora de produzir? E como são essas etapas?**
- 2. Quais as suas inspirações para criar o conceito das faixas e as formas usadas?**
- 3. Como foi para você começar a trabalhar com a produção das faixas?**
- 4. Quais os materiais utilizados? Já houve a possibilidade de trabalhar com outro material de outra maneira?**

## APÊNDICE D - PÁGINAS DO LIVRO

### Elementos Pré-Textuais





**BREGA,  
BREGA POP E  
TECNOBREGA**

**8**  
**Surgido por meados dos anos 70 e 80,**

o brega apareceu de forma tímida na região Norte e Nordeste como um estilo musical presente em boates e bares, que apesar da discriminação desse produto cultural, o tempo construiu seu espaço dentro da música popular brasileira, primeiramente, com seu estilo romântico, sendo conhecido como "brega tradicional".

Porém, foi no estado do Pará onde o brega se firmou como principal centro de produção e circulação do gênero, afirmando-se como movimento cultural paranaense e forte elemento de identidade local. No vale do Tocantins de 1990, um segundo movimento breguete nasceu, o "brega pop", o qual corrigiu e incorporou tecnologia e novos instrumentos musicais, como a guitarra, além de tornar a melodia mais acelerada e dinâmica, bem próximo do que viria ser o tecnobrega anos depois.



**AS FESTAS DE  
APARELHAGEM**

A partir dos anos 2000, DJs e músicos paranaenses procuraram modernizar esse brega, criando uma versão 2000 eletrônica, incorporando uma ressonância entre tipos de cultura por invisibilidade e exclusão social. Assim, o tecnobrega entra em cena como uma expressão cultural resultante de experimentação do ritmo brega que, de acordo com a Lei nº 5.000, de 1966, o "Novo Brega" - movimento de renascimento cultural e musical do Estado do Pará, nos termos do art. 265 da Constituição do Estado do Pará.

Tipografia construída em uma reatualização desse elemento que, como resultado em termos perfeitos de cultura e de resistência dentro do Estado, sendo os "bregueteiros" um conjunto de equipamentos eletrônicos de alta potência, para dois outros elementos essenciais para compor o que seria o renascimento do brega: tecnologia como a presença de novos letrados, eletrônicos e grandes estruturas de iluminação.



**o TECNO  
BREGA**

*vem conquistando seu espaço dentro do indústria cultural como movimento de resistência periférica, além de solidificar uma identidade própria.*

*A tipografia vernacular presente nos letreiros populares, que servem como meio de divulgação das festas, contribuem para essa identidade.*

# OS LETREIROS VERNACULARES DO TECNOREGIA

**tecnoreg**

Em 2010, o tecnoreg foi criado por um grupo de jovens que buscava criar um espaço de encontro e troca de experiências entre os jovens da região. O tecnoreg é um espaço de encontro e troca de experiências entre os jovens da região. O tecnoreg é um espaço de encontro e troca de experiências entre os jovens da região.

**EXPLODE O BAGULHO**



**RECONHECER, VALORIZAR E DIVULGAR**

**LETREIROS VERNACULARES**

Este trabalho tem como objetivo reconhecer, valorizar e divulgar os letreiros vernaculares, que são uma forma de expressão cultural e artística dos jovens da região. O trabalho foi desenvolvido em parceria com o tecnoreg e teve como resultado a publicação deste livro.



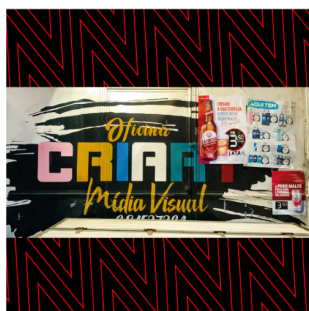
Este trabalho tem como objetivo reconhecer, valorizar e divulgar os letreiros vernaculares, que são uma forma de expressão cultural e artística dos jovens da região. O trabalho foi desenvolvido em parceria com o tecnoreg e teve como resultado a publicação deste livro.





**Francisco Alves**  
"Toto"

Localizado em Belém, o pintor entrevistado, trabalha com arte como há décadas e hoje possui a própria empreitada de Tatuagem e Grafite.



**HISTÓRIA DO PINTOR**

"Comecei a pintar com 14 anos paguemos nomes em mercearia, lojas, mercadinhos e outros, depois passei uns 10 anos trabalhando com EPS (Esportivo) e fiz esculpturas de eps (Ex. Decoração de Natal do antigo Yarmoda, esculpturas pro Carnaval, lojas de decoração infantil etc.)

Antes descobri Bólta e passei a fazer algumas peças decoradas para doação e comercializar. Hoje a pintura é minha paixão, como gosto de fazer peças coloridas e bem decoradas e a arte é minha paixão, não a pintura em si, mas a arte que faço por meio da pintura em lojas e pinturas de lojas.



**INSPIRAÇÕES E REFERÊNCIAS**

"Sou o conceito ou a ideia como chamamos, temos na verdade um estilo próprio de criar ou fazer as nossas faixas, estilo único que acaba servindo de inspiração para outros pintores."

**ETAPAS DA PINTURA**

"Eles são desenhadas diretamente no hora que são produzidas, ou seja, são retiradas de princípios informações do flyer do evento e colocadas no flyer."



**MATERIAIS UTILIZADOS**

"Os materiais são Principal a Régua ou o Tocado. Na produção de faixas de régua utilizamos esmalte sintético automotivo e solventes. Na produção de faixas em tecido utilizamos tinta acrílica, corantes e água. E Precisa de vários tamanhos."



## Páginas - Capítulo 4



8



### Em suma,

O presente trabalho tomou como ponto de partida evidenciar a importância da tipografia vernacular do tecnobrega como parte das expressões culturais do Pará, uma vez que objetivouse trazer à tona a riqueza estética e simbólica deste padrão visual para promover maior visibilidade para a cultura parense.

Percebe-se que a estética do tecnobregado ao mesmo tempo que se distanciou do brega tradicional, ele incorpora visibilidade vibrante e jovem. Logo, o ritmo abrange manifestações marcantes e que juntas contribuem para a consolidação dessa reinvenção da identidade brega que, dentro da perspectiva do design e artes, abrangem áreas como a moda, branding, arquitetura e tipografia.



9

Para isso, encontrá-lo como meio para esse registro um projeto editorial a partir de um livro, uma vez que ele preservava uma variedade de registros e ideias, tornou-se possível que o conteúdo presente na obra esteja disponível a ser explorada e preservada em meio físico. Portanto, apresentar a tipografia vernacular do tecnobrega neste formato servirá como uma base para vários artistas e designers criarem outros produtos, a fim de reforçar a identidade cultural parense por meio do design. Logo, é de suma importância a valorização dessa manifestação cultural e popular para que ela não se extinga.



Isso posto, o estudo encontra-se disponível para dar continuidade dentro do âmbito acadêmico, tendo em vista que a pesquisa busca contribuir com uma maior visibilidade do tecnobrega no meio da comunicação visual e artes, com o propósito de integrar profissionais dessas áreas e incorporarem essa visibilidade em seus trabalhos.

### AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço especialmente aos meu pai, Patrícia Melém e Denilson Rebelo, que me deram toda estrutura para trilhar essa jornada da universidade, dentro da felicidade que tornava conta de nós na festa de aprovação no vestibular e, hoje, posso dizer: "Estou me formando, consegui!". Também não poderia deixar de agradecer ao meu irmão, Rafael Rebelo, que foi meu acadêmico em meio ao cansaço e estresse, além da minha família que sempre acreditou no meu potencial, obrigada por tudo.

Ao meu namorado Odávio Franco, que sempre me apoiou e ajudou todas as vezes que precisei, obrigada também por me encher de amor e ter minhas risadas mais sinceras mesmo nos momentos difíceis.

Aos meus amigos, Malba Aviz, Anna Júlia Pinheiro, Lincoln Nazario e Marina Perina por me mostrar o significado de amizade dentro da universidade, obrigada pela parceria e companheirismo ao longo dessa nossa trajetória, que não seria a mesma sem vocês. Não apenas eles, mas também agradeço à Camille Cardoso, que desde o colégio está comigo compartilhando os momentos bons, ruins e constrangedores da vida.

Ao profissional de pintura de faixas, "Toto", pela disponibilidade para contribuir com a pesquisa e criar a arte da capa do livro.

Por fim, ao meu orientador e professores do corpo docente da UFPA, que durante esses 4 anos, apesar de todas as dificuldades enfrentadas durante a pandemia de Covid-19, fizeram o possível para repassar seu conhecimento. Agradeço por todos os ensinamentos, as conversas nos corredores e por lembrarem de mim ao indicar oportunidades.

Obrigada a todos que tomaram isso possível!

