

Design, história e tipografia: escritas sobre o passado e o presente de Joinville

Fernando Cesar Sossai¹
André Luis Berri²

Resumo: O objetivo desta comunicação é o de socializar os resultados da pesquisa “Design, cidade e sentidos: cartografias tipográficas da Rua do Príncipe”, na qual pretendíamos refletir sobre sentidos atribuídos ao centro de Joinville, tomando como referência a comunicação visual (em especial a tipografia) do passado e do presente do local. Para tanto, procedemos metodologicamente a uma revisão bibliográfica, bem como realizamos algumas imersões em campo que resultaram em registros fotográficos para posterior análise. Além disso, por meio de uma ficha de observação, analisamos o cotidiano da aludida via (um local que abriga 26 imóveis considerados como unidades de interesse patrimonial de Joinville), em especial as sociabilidades que se relacionavam ao seu patrimônio cultural. Com isso, percebemos que a tipografia pouco se comunica com os elementos históricos dos imóveis que são considerados pela municipalidade como patrimônios culturais de Joinville, restringindo-se quase que tão somente a divulgação comercial. Também nesta direção, percebemos que a Rua do Príncipe se constitui como um espaço onde se mesclam/constroem cenários possíveis às novas interpretações sobre estilos de vida, conflitos de linguagem/signos, e códigos de conduta a respeito da contemporaneidade urbana joinvilense. Nisso, também, reside a pertinência da reflexão teórica e metodológica que propormos para esta comunicação.

Palavras-chave: cidade; tipografia; Joinville.

1 Preâmbulo da pesquisa

O presente artigo objetiva a construção de síntese e reflexões sobre pesquisas realizadas pelos autores nos últimos dois anos, as quais concentram interesses sobre os sentidos atribuídos ao centro urbano de Joinville, bem como a busca por uma compreensão ante as tensões que configuram as práticas e representações dos indivíduos sobre este espaço, em especial seu patrimônio cultural. Integrado a este plano, tomamos como referência ao estudo uma investigação aprofundada sobre o design tipográfico como possibilidade de produção e reflexão sobre experiências sociais na cidade contemporânea.

O início sobre esta investida científica arraigou-se pela participação em um projeto de PIBIC apresentado sob o título de “Performances tipográficas: notas sobre design e patrimônio cultural do centro urbano de Joinville”³, cujo trabalho buscava articular na análise os usos conferidos aos espaços considerados como patrimônio cultural de Joinville às estratégias políticas que transformaram parte do centro da cidade em espaço de comércio de elevado poder de consumo.

¹ Professor dos cursos de História e de Design da UNIVILLE.

² Graduado em Design, linha de formação em Projeto de Programação Visual.

³ Trabalho vinculado a um projeto maior intitulado “Cidades (re)inventadas: práticas e representações sobre patrimonialização do espaço urbano de Joinville/SC” realizado pelo grupo de pesquisa “Cidade, Cultura e Diferença”. O site do grupo encontra-se no link: <http://cidadecultura.wix.com/>

Tal cenário impulsionou o interesse particular sobre a comunicação visual, especialmente a tipografia, presente em uma das ruas mais antigas do centro joinvilense, nomeada atualmente Rua do Príncipe, que desde seu nascituro acompanhou importantes acontecimentos na trama social da população da cidade, assim como os primórdios da prática de produção em tipografia e também possivelmente em design no município.

Além do projeto citado, o artigo ora apresentado, é um desdobramento de um trabalho de conclusão de curso de um dos autores, intitulado “Design, Cidade e Sentidos: cartografias tipográficas da Rua do Príncipe” sob a orientação do professor Fernando C. Sossai, realizado durante os anos de 2013 e 2014. A relevância desta investigação recai sobre longo trajeto histórico da rua analisada, aberta desde meados do século XIX. Por conta desta carga histórica, a Rua do Príncipe hoje acolhe 26 edifícios remanescentes do tempo, os quais o órgão público caracteriza legalmente como patrimônio cultural (tombados ou como unidades de interesse de patrimônio) de Joinville.

A problemática que perseguimos neste trabalho se evidencia na compreensão sobre os sentidos históricos evidenciados ou não na comunicação visual da via mencionada, especificamente os que atravessam a tipografia e o design que incidem sobre os patrimônios culturais por ela distribuídos. Assim, o que mobiliza o interesse dos pesquisadores é o modo pelo qual na Rua do Príncipe vem ocorrendo no presente (ou ocorreu no passado) o investimento em significantes tipográficos que deverão ser apreendidos pelas relações sociais que nela são efetuadas cotidianamente.

Desta perspectiva, acreditamos que a pregnância de tal diálogo sobrevive no modo como se operam as práticas e percepções sociais da cidade: performances como expressões das identidades subjetivas, espaços abertos para interpretações que demonstram agora um desejo de busca ativa e autônoma, de cocriação/participação diante dos códigos que se apresentam ao expectador (Canevacci, 2009).

Por este motivo, investigar a presença de produções tipográficas na via e no patrimônio cultural significa uma imersão nas disposições dos significados oferecidos à decodificação por parte dos usuários da Rua do Príncipe.

Além disso, dispomo-nos a historicizar os usos tipográficos da Rua do Príncipe para analisarmos o passado construído pelas relações sociais inseridas no contexto de tal época.

Atrelado a estes objetivos, lançamos também à observação e análise sobre a percepção dos usuários da Rua do Príncipe, tais como moradores, trabalhadores e passantes, sobre o patrimônio cultural, tipografia e outros temas de reflexão propostos naquelas pesquisas.

Vale salientar que esta pesquisa foi elaborada sob uma perspectiva projetual, nomeadamente do design, em uma direção que buscava também um produto final, estabelecendo-se por meio de metodologias e fundamentações teóricas interdisciplinares. Nesse sentido, acreditamos, pois, que o itinerário aqui realizado nos fornece outras formas de escrita sobre o passado na medida em que nos posicionamos através de outros prismas e paradigmas para observar e refletir a respeito da dinâmica cultural da cidade de Joinville.

2 Trajeto conceitual: cidade, design e tipografia

A revisão bibliográfica doravante apresentada contemplou autores conceituados em diversas áreas do conhecimento, sobretudo do design e das ciências sociais, cujas reflexões recaem sobre temas pertinentes ao estudo de cidade, design e tipografia e suas relações com as práticas e transformações das experiências de estar junto e compartilhar o social. Vejamos...

2.1 Algumas notas sobre o estudo de cidade

A cidade hoje parece assumir um papel protagonista nas especulações das ciências sociais. Contudo, evidenciam-se divergências nos discursos dos portavozes nos últimos decênios. Alguns autores constroem a crítica sobre a cidade concentrando esforços na ordem dos espaços, suas ocupações e estabelecimento social. Aquém desta versão massificante e aparentemente estável, acreditamos que a cidade deve ser antes pensada sob a gênese humana. Tal perspectiva sugere desde o início ao observador que os movimentos sociais produzidos na civilização urbana só fazem sentido a partir dos textos humanos, fluidos e polifônicos.

Segundo Jean Baudrillard (2009, p. 62), a expressão do funcionalismo que imperou com grande força desde a metade do século XIX se dá justamente nesta redução do homem em relação aos seus objetos: emprega-se aos objetos uma complexidade muito maior do que o próprio comportamento do homem a eles relativo. Nesse sentido, os projetos urbanos, contaminados pelo mito funcionalista sofreram disparates utilitaristas, conforme relembra o historiador Rafael Cardoso (2013, p.16), cristalizado na frase “a forma segue a função” enunciada pelo arquiteto Louis Sullivan nos anos 1930.

A emergência de um novo planejamento urbano no período pós-guerra elucidou um novo conjunto de pensadores que formavam críticas à concepção moderna da vida urbana. O

geógrafo David Harvey (2013) assinala como ícone das chamadas reivindicações pós-modernistas deste período o manifesto da ativista Jane Jacobs, *The death and life of great American cities*, o qual atribuía aos projetistas urbanos um extravio de foco, que deveria antes contemplar os “processos sociais de interação” (apud Harvey, 2013, p.73).

Ainda na direção desta advertência conceitual, o historiador Michel de Certeau destaca a relevância do olhar do pedestre quando se pretende compreender a cidade: “a história começa do nível do chão, com passos”. Portanto, qualquer estudo sobre a cidade deveria descer ao rés do chão e interagir com os indivíduos que praticam a cidade plural e singularmente. Deste modo, poderia se avançar para além da “texturologia da cidade” (Certeau, 1994, p. 23) e perceber outras cidades imaginadas que vão para além daquelas fixadas pelos planejadores.

Pensar as práticas urbanas que preenchem os poros da cidade contemporânea nos convocou a uma imersão nos escritos do antropólogo Massimo Canevacci (2009), em especial o que ele chama de “metrópole comunicacional”. Segundo o autor, a sociedade de nosso tempo, não mais massificada, é pautada pela maior determinação da comunicação incentivada por matrizes da cultura digital. Neste interstício, o cenário torna-se policêntrico, pois seu contexto é agora movediço e sugere, por conseguinte, uma nova comunidade fragmentada igualmente fluida, sujeita a contínuas inovações. O público fragmentado advém de um desejo expressivo de participação ativa no jogo dos significados, espectadores que entram no cenário da rua e o modificam pelas suas interpretações, como formas de autorrepresentação performática.

Nesta direção, a cidade torna-se um campo aberto a múltiplas narrativas e leituras. Canevacci (2009) trata as diversas intervenções da comunicação visual como dispositivos que sensibilizam os sentidos e carregam a concepção estética urbana. O design surge expandido e se dispersa em matizes gradiente, mescla-se entre arquitetura, publicidade e artes públicas. Os lugares públicos se formalizam por sujeitos ubíquos conectados entre redes múltiplas (cidade e internet) e se disseminam com a comunicação virtual.

O panorama inquieto da metrópole comunicacional inspirou o antropólogo Massimo Canevacci (2009) a percorrer novos processos de metodologia de observação que flui da mesma forma que os objetos notados. Sublinha o autor (2009, p.25) que é necessário saber olhá-los e perfurá-los emocionalmente para criar habilidades sensitivas no olhar. Salienta a premência do “fazer-se ver”, observar-se ao observar a metrópole e desafiar as mercadorias visuais como coisas exóticas para se alçar a fantasmagoria de seus fetiches alternantes: fetichismo metodológico. Destarte poderia se desnudar os estereótipos impressos nas

mercadorias e compreender as cidades sobrepostas a partir de cada sujeito que compõe a cidade pluralizada.

Na esteira destas alusões, acreditamos que a compreensão sobre a constituição do design na sociedade será de grande pertinência para o estudo urbano, justamente por situar-se em conexão às experiências e sentidos produzidos na cidade.

2.2 Algumas palavras sobre a história do design moderno

Segundo o pesquisador e professor Beat Schneider (2010), o design pode ser considerado nascituro da Primeira Revolução Industrial, quando, por volta de 1800, os trabalhos de projetistas, modeladores e desenhistas recebem maiores enfoques. Com isso, o trabalho projetual ganhou espaço entre as empresas, especialmente empregado como estratégia de diferenciação no mercado em expansão (concorrência industrial). Nesse cenário, alguns profissionais vinculados à indústria – sobretudo na Inglaterra – passaram a se autodenominar pelo termo *designer*.

Contudo, poderíamos dizer que o amadurecimento do design enquanto crítica e aprofundamento de conhecimento se deram na industrialização tardia alemã em 1919, com a fundação da escola de design Bauhaus, por arquitetos e artesãos associados ao alemão Walter Gropius. Este movimento representou um conjunto de críticas ao modo de produção capitalista, cuja culminância máxima era a mercadoria. Tratavam-se, pois, de movimentos que visavam transformar o design em um meio de promover o “conforto” para todos que habitavam o mundo. A Bauhaus, então, criou métodos e apoio reflexivo ao fazer em design que já estava se autocriticando em outros espaços de sociabilidade.

O intelectual francês Gilles Lipovetsky (2009), observou claramente este fenômeno crescente nos EUA onde o design ascendeu vertiginosamente a partir dos anos 1920-1930, instituindo ao mundo dos objetos o “jugo do estilismo e do imperativo charme das aparências” (Lipovetsky, 2009, p.190). Desta perspectiva, poderia se afirmar que a consolidação do design no século XX esteve estreitamente vinculada ao avanço capitalista, uma vez que foi incentivado pela iniciativa dos setores industriais que cooptavam o design para estimular demandas, “*good design, good business*”.

Não obstante, o historiador Rafael Cardoso (2008) aponta outros lugares ocupados pelo design na sociedade pós anos 1960. O avançar do modelo capitalista de produção e consumo trouxe à superfície contradições e novos questionamentos na atualidade. O design, suspenso

entre as consequências do modelo industrial e mediador do desenvolvimento criativo, encontra-se hoje em posição de dualidade entre o pólo consumidor e o pólo sustentável.

A pesquisadora argentina Monica Pujol Romero (2011) propõe pensarmos ainda mais abertamente. Segundo a autora, o design pode ser contemplado despojando-se dos conceitos estabelecidos e atados sem a profundidade de abarcar seu objeto por completo. Desta maneira, propõe olharmos o design como “um preceber uma intervenção sobre uma determinada realidade” (Romero, 2011, p.16). Por realidade, Romero compreende dimensões inventadas pelo mundo social, e, portanto, a dimensão adotada para se interagir seria igualmente aquela que forneceria a reação do outro com a obra. Assim, fornece espaço para pensarmos o design como uma prática sem fronteiras disciplinares, uma vez que estabelece as intervenções como posições subjetivas e interessadas, residentes em determinados paradigmas sobre realidade.

2.3 Sobre tipografia e textos: interfaces

Antes de discorrermos sobre as complexidades maiores que envolvem a tipografia convém propormos uma conceituação para este objeto de análise. Utilizamos, então, as definições da pesquisadora Priscila Lena Farias (2004, p.2), segundo a qual, a tipografia é:

O conjunto de práticas e processos envolvidos na criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e paraortográficos (números, sinais de pontuação, etc.) para fins de reprodução. Isso inclui tanto o design de tipos quanto o design com tipos⁴.

Embora atualmente o design tenha se apropriado da manipulação da tipografia, é fato de que esta última é uma prática que se consagrou muito antes do design industrial. Alguns autores como Robert Bringhurst (2011) afirmam que a idéia da reprodução de letras por processos serializados originou-se com o chinês Bi Sheng, engenheiro erudito, aproximadamente no ano de 1040, com técnicas semelhantes à xilogravura.

No século XIII a técnica havia se estabelecido na Coréia. Apenas em 1450 a primeira prensa tipográfica funcionou pelas mãos do fundidor Gutenberg com tipos de metal no Ocidente. A versão ocidental da tipografia enfrentou maior complexidade para sua elaboração dado o maior número de glifos a se produzir. Este problema forneceu impulsos de indagação

⁴ O tipo é o corpo de um caractere tomado em sua particularidade dentro do acervo tipográfico. A palavra fonte (font), segundo Paulo Heitlinger (2010) deriva da palavra inglesa foundry, que por sua vez significa fundição, referente às matrizes tipográficas produzidas em metal. A fonte, portanto é a forma pela qual os conjuntos de tipos são concebidos (forma e espaçamento), para gerar a impressão ou publicação escrita. Fontes e tipos são indissociáveis.

sobre melhorias de processos de impressão, que foram sempre sujeitos a mudança e descobertas engenhosas, atravessando desde a linotipia, máquinas de escrever até a recente montagem tipográfica por meio de computadores.

Se voltarmos nosso olhar ao passado, observaremos que o conceito da tipografia ocidental nasceu da busca pela serialização mimética da caligrafia (gótica) predominante, segundo aponta Robert Bringhurst (2011) quando nos relata sobre o sistema tipográfico criado por Gutenberg. Observando desde então o vasto caminho percorrido pelo design tipográfico, podemos dizer que a tipografia carrega consigo, traços caligráficos manuais e adota estruturas convencionais pré-existentes (hábitos) de escritura de acordo com cada época.

Nessa direção, acreditamos, pois, que os tipos encarnam representações dos percursos da humanidade, uma vez que narram não apenas contos, histórias e teorias, mas valores socialmente circunscritos em determinado contexto. Isto é, na medida em que o homem, sem notar-se, se posiciona em determinados arranjos metamórficos sobre si e seu espaço. Assim, não seria prolixo dizer que a tipografia pode ser um objeto de leitura por dentro de si mesma, ou seja, as letras que justapostas formam uma mancha textual, podem também serem lidas segundo uma mancha gráfica: um texto dentro de um texto⁵; tema entre os quais nos ocuparemos a seguir.

2.3.1 Consolidação da tipografia em Joinville

Em pesquisa ao acervo do Arquivo Histórico de Joinville⁶, observamos que o início das primeiras práticas tipográficas formais da cidade se deram na Rua *Deutsche Strasse* ou *Deutsche Pikade* (Rua Alemã), conhecida no presente como Rua Visconde de Taunay. A abertura desta via se deu no início da então Colônia Dona Francisca, em 1851 juntamente a outras duas picadas com o intuito de assentar os primeiros terrenos para o recebimento dos imigrantes europeus. No desenvolvimento da Colônia, aos poucos a rua transfigurou-se de um local estritamente residencial para novos estabelecimentos comerciais, como fábricas e empreendimentos familiares.

Neste ínterim, o jurista Ottokar Doerffel (1818-1906) empregou esforços para arrecadar fundos junto à população da Colônia para formalizar a circulação do primeiro jornal local,

⁵ A expressão do texto empregada aqui é extraída dos escritos do teórico do design Tomás Maldonado (2012, p.195).

⁶ As fontes bibliográficas desta parte do trabalho são extraídas em grande parte do Arquivo Histórico de Joinville.

produzido por prensas tipográficas. Neste processo, Doerffel convocou o tipógrafo alemão Carl Wihelm Boehm (1826-1889, Glogau) para operar as futuras máquinas tipográficas.

Em 20 de dezembro de 1862 os aparatos da tipografia encomendados de Leipzig, Alemanha foram inaugurados com a primeira edição do jornal *Kolonie-Zeitung*⁷, impressos pelas mãos do tipógrafo Boehm. O *layout* do jornal apresentou-se em coluna única, embora mais adiante o periódico tenha sofrido alterações na configuração visual, chegando até quatro colunas. A linguagem veiculada era o alemão, impresso com tipos adotados pela escrita gótica alemã, *Fraktur*⁸.

Nos fins de 1872 a direção do jornal passou de Ottokar para as mãos do tipógrafo Carl Boehm, vendida por quatro contos de réis (equivalente a quatro milhões de réis). A oficina da tipografia era instalada anexa à casa de Boehm.

Após a morte de Carl em 1889, seu filho Otto Boehm assumiu a administração da tipografia, cuja gerência implantou novos processos na oficina, como litografia, pautações, encadernações e carimbos em borracha. A expansão do comercio de Boehm oferecia serviços de impressão em toda a região sul do Brasil, principalmente em fabricos de rótulos de variadas mercadorias e marcas, certificados, calendários, além da contínua publicação do jornal *Kolonie-Zeitung*. Otto Boehm exerceu cargo de deputado estadual entre 1917 até 1920 e utilizava de seu jornal para expor opiniões políticas.

O membro da família Boehm de quarta geração, Eólo Castanheira, narra em uma entrevista para o jornal “Notícias do Dia” (Frank, 2013) memórias da infância sobre processos na tipografia: “[...] uma pessoa desenhava à mão em pedras. Eram pedras grandes, pesadas, com cerca de dez centímetros de espessura. Era a matriz”. Embora seu relato descreva claramente um processo de impressão por litografia, não seria prolixo pensarmos na possibilidade da prática de design, dada a disponibilidade de desenhistas/projetistas na oficina. Ou seja, é possível que a tipografia Boehm tenha desempenhado pela primeira vez em Joinville, o exercício do design.

⁷ Inicialmente chamado *Colonie-Zeitung*, com *C*, respeitando a ortografia vigente. Contudo, um costume entre os membros dos países de língua alemã de substituir a letra *C* pela letra *K* em palavras de etimologia latina, levou o jornal seis anos depois, na edição de janeiro de 1869, a adotar a troca das respectivas letras, tornando-se então, *Kolonie-Zeitung* (fonte do Arquivo Histórico de Joinville).

⁸ A escrita gótica *Fraktur*, é o rompimento com a caligrafia gótica de traços retos e sólidos oriundos da escrita gótica *Textura*. Segundo Paulo Heitlinger (2010), esse estilo originou-se na Alemanha com intuito de se elaborar uma tipografia distinta para a chancelaria do Kaiser Maximiliano I. Entre os artistas que idealizaram a face tipográfica *Fraktur*, destaca-se um célebre da Renascença, Albrecht Dürer. A popularização do estilo *Fraktur* na Alemanha iniciou-se com as revoltas protestantes de Martin Lutero, o qual dentre outras reivindicações reclamava a liberdade da língua nacional alemã entre o clero e o povo criticando a circulação elitista do latim. Nesse sentido, os textos e traduções da reforma difundidos por Lutero adotaram a tipografia *Fraktur* como uma autoafirmação da cultura germânica e contraposição à tipografia *Antiqua* predominante em línguas latinas.

Em meados de 1923, com a morte de Otto, a oficina foi deixada para a empresa Boehm & Cia, administrada pelo seu genro Hermann Bosing e seus dois filhos. Registros indicam que a tipografia encerrou sua produção em 1984, cujo prédio demolido deu lugar a um moderno edifício.

Destarte, cumpre dizer que na atualidade de Joinville, o design se presentifica de variados modos. Seguindo por entre práticas sociais que são próprias à contemporaneidade, procura resolver problemas de outras ordens sociais, porém ainda muito voltado no estímulo de demandas de consumo.

3 Direcionamentos metodológicos e algumas análises tipográficas sobre as fontes coletadas durante a pesquisa

Em continuidade, procuramos desenvolver um trajeto metodológico que atendesse as exigências do projeto anteriormente mencionado, bem como arranjasse a coleta e análise de dados sobre os fluxos contemporâneos da cidade.

Inicialmente, para o enfrentamento da dimensão das sociabilidades, utilizamos de apontamentos por cadernos de campo. A observação prestada por este método possibilitou o olhar-design para se estudar a cidade e interagir com as práticas sociais na busca pela compreensão sobre as relações ali estabelecidas. De maneira pontual, nos debruçamos sobre como as pessoas fazem usos do design presente na Rua do Príncipe. Além disso, direcionamos a investigação sobre os 26 patrimônios presentes ao longo da via.

Para este procedimento, dividimos a rua em 9 partes e elaboramos itinerários que firmariam os eixos de observação para o preenchimento do caderno de campo. Este se pautou em 6 pontos principais: dados primários, indivíduos, patrimônio, design, tipografia e registros fotográficos. O registro da tipografia presente na via exigiu que programássemos uma ficha de análise, para as efetivas descrições técnicas específicas de cada composição tipográfica. Além disso, utilizamos dos termos adaptados pelas pesquisadoras Gouveia e Farias (2007, p.3) para uma classificação de tipos presentes nos prédios e mobiliários urbanos, ligando-se principalmente nos termos “tipografia arquitetônica, tipografia normativa, tipografia comercial e tipografia acidental”.

De maneira geral, percebemos fluxos intensos, múltiplos de pessoas que percorrem a rua, assimétricas em idades, condições de consumo, e motivos distintos de praticarem o local. Os passos percorridos pelos indivíduos esboçam territórios simbólicos que confrontam interesses

e ocupações. De maneira singular, a Praça Nereu Ramos, contígua à via, mostra uma concentração maior de cruzamentos sociais. Diariamente, os mesmos adultos e idosos se utilizam de uma região da praça para lazer com jogos de tabuleiros. Trabalhadores descansam nos bancos em horários de folga e estudantes em grupo conversam entre si, enquanto migrantes com olhares estrangeiros ao local procuram um espaço para se estabelecer.

Por caracterizar-se como região comercial, a maior parte dos movimentos na rua ocorre paralelamente à disponibilidade do consumo. Nesse sentido, a comunicação opera também como outro eixo sobre o qual se fazem o viver na cidade. Constantes mutações surgem quando olhamos a comunicação visual: os significantes se misturam e abrem à possibilidade de novos fluxos interpretativos sobre o cenário que se vê. O design se estende no meio urbano, em prédios, patrimônios, lojas e comunicações efêmeras para o consumo. De outro modo, outros meios não oficiais se estabelecem em performances, como pichações, colagens e outros modos de intervenção.

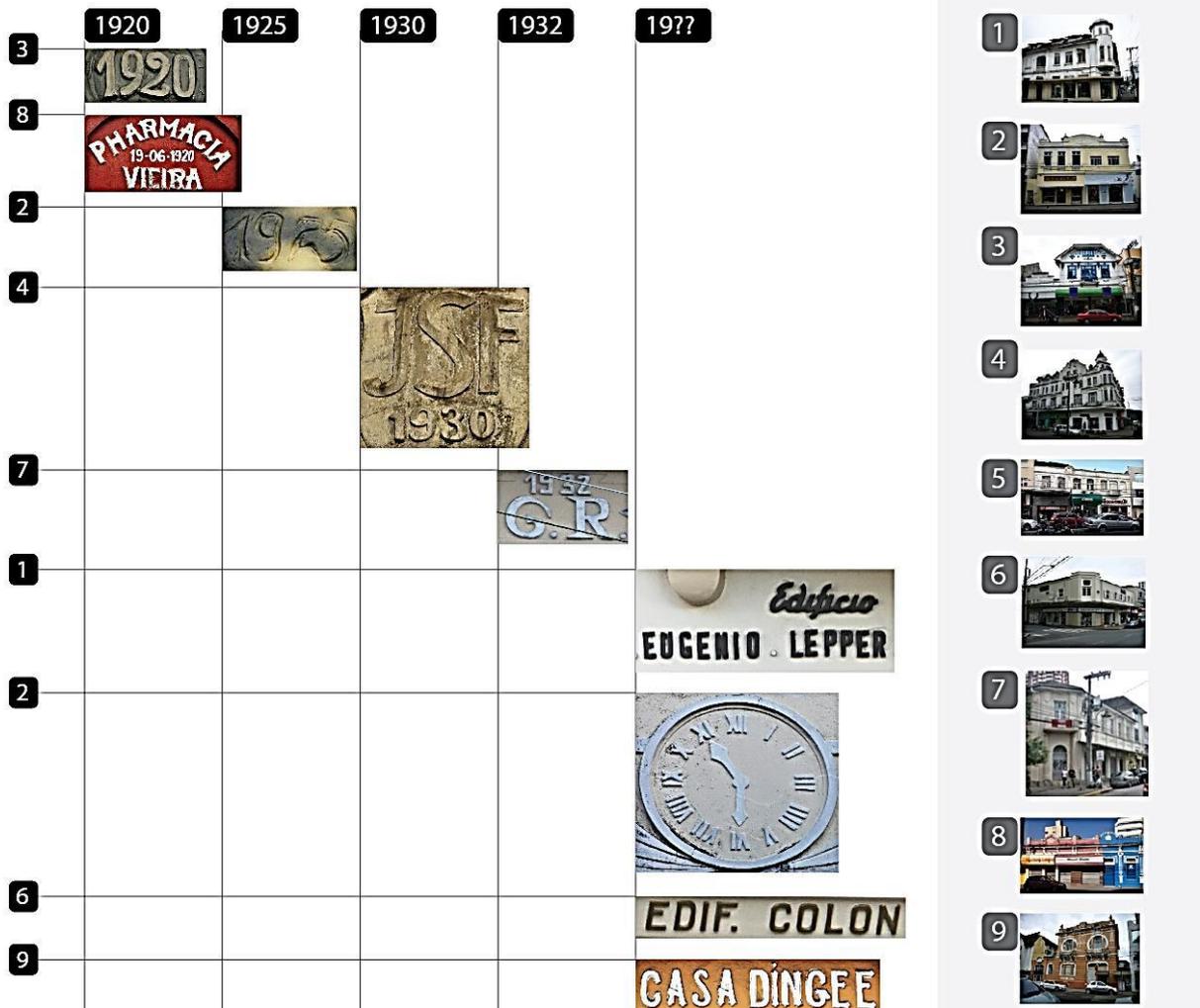
Os 26 patrimônios concentrados na via de curta extensão (900 metros), são utilizados em sua maioria pelo comércio nos pisos inferiores. A arquitetura carrega estilos do século passado, tais como *art-nouveau* ou *art-déco* que representam as bibliografias dos edifícios sujeitas às superposições contemporâneas: pinturas chamativas, cartazes de comércio e serviços com conotações simbólicas distintas, fuligem impregnada nas paredes. Tal composição sobreposta por outras composições, cruzam sentidos e estabelecem a própria cosmética da rua.

A tipografia arquitetônica⁹, presente nos edifícios considerados como patrimônio mostraram fazer referência ao tempo-espaço da Rua do Príncipe desde meados dos anos 1920. A coleta através de fotografias permitiu elaborarmos mapeamentos de observação organizados por diagramas¹⁰ que evidenciam pelas inscrições as cronologias de cada edifício, totalizando 9 unidades, conforme se apresenta abaixo:

Diagrama 1 – Organização cronológica das inscrições arquitetônicas de acordo com as datas inscritas.

⁹ Epígrafes e inscrições construídas juntamente com os edifícios

¹⁰ Baseado na dissertação de mestrado em Design e Arquitetura (FAUUSP) de José Roberto D'Elboux (2013), da qual extraímos referências de tais diagramas.



Fonte: acervo dos autores, 2014.

O levantamento elaborado forneceu relações pertinentes entre as tipografias. Os edifícios ao lado direito sequenciam-se por ordem de localidade. Observamos que as duas primeiras tipografias no diagrama cronológico encontram-se distantes por localidade geográfica, entretanto com formas/estilos tipográficos muito próximos dados as propostas ornamentais.

Destacam-se também os algarismos marcados no edifício nº 2 com as inscrições 1925 aparentemente gravadas à mão em algum molde ou feitas diretamente no concreto. As letras apresentam-se irregulares quanto às normas da tipografia clássica. Evidencia-se o algarismo “2” que está menor em relação aos outros e com sua “base” dobrada; o algarismo “9” está maior que os demais e apresenta seu traço irregular ao iniciar reto e encerrar curvo; o algarismo “1” está com sua haste levemente flexionada.

Os tipos que marcam a década de 1930 mostram-se mais reguláres e sóbrios no uso de ornamentos. A ausência de alegorias expõe os primeiros tipos concebidos sem serifa¹¹. As outras tipografias que não apresentam datas possuem características semelhantes àquelas analisadas. O edifício nº 9 no diagrama dispõe distorções nas serifas: pontiagudas, lembram traços das terminais góticas.

Percebemos também nas inscrições a preferência pelo uso de letras em caixa-alta, com excessão de poucas. Algumas letras aparecem de aspecto quadrado, formadas em gesso ou concreto, como nos edifícios 1 e 6. Em posterior análise de fotografias, percebemos que o uso de letras desse estilo se fazem mais presentes na década de 1950-1970.

Em processeguimento à pesquisa analisamos as tipografias normativas¹². As letras são nitidamente influenciadas pelo *swiss style*¹³ consagradas como modelo de sinalização internacional. Tais letras regulam e orientam o espaço e veiculam nomes de lugares. As letras variam seus pesos entre *normal* e *negrito*, escritas na maior parte das vezes em preto sobre branco e vice-versa. Também são compostas em com cores chamativas no uso recorrente de uma força simbólica de orientação às pessoas. As placas indicadoras de localizações suspensas ao alto da rua possuem letras de aspecto arredondado nas terminais das hastes.

De maneira geral, a sobriedade do estilo adotado para a sinalização constitui entre os passantes certa formalidade comunicacional, distante das demais tipografias que se mostram em outras linguagens. A forma sóbria constrói uma retórica que outorga às letras portavozes advindas de autoridades legisladoras.

De outro modo, a coleta de amostras da tipografia comercial identificou que esta é a que mais se faz presente na Rua do Príncipe. As letras imprimem maior presença não apenas pela quantidade, mas pela multiplicidade de estilos, cores, tamanhos. Formam um quadro assimétrico ao longo da rua, que ao final compõem um *layout* líquido, efêmero, que está sempre mudando em meio às promoções e novas lojas. As placas parecem lutar por espaços privilegiados de visualização dos pedestres e mostam preferências pelo uso de letras sem serifas.

¹¹ Traços prolongados ao final das hastes principais.

¹² Aquelas que configuram condutas que os usuários da rua devem adotar ou fornecem alguma informação de utilidade pública.

¹³ Estilo tipográfico sem serifa que ganhou maior influência na Suíça na década de 1920 com alusão ao design alemão. O estilo se espalhou pelo mundo rapidamente pelo seu caráter sóbrio para o uso em sistemas de sinalizações de ruas, aeroportos, corporações, entre outros (Schneider, 2010, p.131).

Por fim, se faz notável na Rua do Príncipe o uso da tipografia acidental¹⁴; não prevista pelos planejadores urbanos. Estas intervenções se fazem características do discurso vernacular, onde buscam a atenção dos passantes de maneira independente nos locais mais inesperados, que restaram desocupados. Tais informações são contestadoras e provocam o indivíduo pela comunicação ora agressiva, ora ingênua. As tipografias utilizadas se destacam como sendo as de fácil disponibilidade obtidas no uso de computadores, além do uso de letreiros personalizados à mão, tais como pichações.

Ainda no percurso metodológico, iniciamos o uso de formulários semi-estruturados na expectativa de produzir informações de natureza qualitativa que vão além daquelas imaginadas pelo observador. Pontualmente, abordamos 20 pessoas das quais 10 mulheres e 10 homens. De maneira geral, percebemos que grande parte dos entrevistados vai à via para utilizarem-se dos serviços oferecidos ou para recreação.

Além disso, parte considerável destas pessoas reconhece a presença de patrimônios históricos presentes na rua, mas acusam certo descontentamento com os atuais usos por falta de coisas públicas.

Já quanto à configuração da via, a maioria dos entrevistados confessa reconhecer certa perplexidade para com a comunicação visual. Ao investigarmos quais eram os objetos que lhes provocavam a atração do olhar e as respostas divergiam demasiadamente: arquiteturas do patrimônio, fachada de edifícios contemporâneos, letreiros grandes, cores chamativas e placas de sinalização. Esta questão em particular reforça o contexto flutuante da rua e os trânsitos subjetivos que percutem na cidade.

De modo geral, as escritas históricas, ou seja, o design e a tipografia analisados apresentaram-se como uma possibilidade de leitura de excertos da história de Joinville, bem como do próprio design e da própria tipografia da cidade. Por conseguinte, o design, como campo de saber científico, se revelou como uma oportunidade de fortalecer o debate sobre conteúdos históricos/culturais, assim como comerciais e de sociabilidades, que dialogam e internferem na dinâmica patrimonial presente na Rua do Príncipe.

¹⁴ Inscrições não-oficiais ou não-autorizadas, tais como grafites e pichações, muitas vezes executadas sem planejamento e à revelia da vontade dos arquitetos, construtores e proprietários dos edifícios (Gouveia, 2007, p. 3).

4 A guisa de conclusão

Dado os limites deste artigo, algumas conclusões foram apresentadas no desenvolver deste trabalho. Contudo, vale construirmos algumas considerações que poderão servir de conclusões mais aprofundadas.

A presente investigação sobre o centro histórico de Joinville evidenciou que a atual tipografia veiculada pouco se comunica com os elementos históricos dos imóveis considerados como patrimônios culturais por parte do poder público. Na maioria das vezes, os edifícios estão tomados apenas por divulgações comerciais estabelecidas nos locais.

Evidenciamos, pois, que a tentativa de fazer com que o design estimule novas formas de olhar o mundo exigiu dos pesquisadores o uso de metodologias que ultrapassam aquelas estruturais e herméticas. Nessa direção, as “cartografias tipográficas” experimentadas pelos autores conduziram a outras perspectivas de pensar o cenário da cidade e os sentidos que se constroem na contemporaneidade de Joinville.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. Tradução: André Stolarski. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CANEVACCI, Massimo. **Comunicação visual**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3. ed. São Paulo: Blücher, 2008.
- CERTEAU, Michel de. Andando na cidade. **Revista do Patrimônio**, n. 23, p. 21-31, 1994.
- D’ELBOUX, José Roberto. **Tipografia como elemento arquitetônico no Art Déco paulistano**: uma investigação acerca do papel da tipografia como elemento ornamental e

comunicativo na arquitetura da cidade de São Paulo entre os anos 1928 e 1954. 2013. 300 f. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura). FAUUSP, São Paulo, 2013.

FARIAS, Priscila Lena. **Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica.** Anais do P&D 2004 – 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (versão em CD-Rom sem numeração de página). FAAP: São Paulo.

FRANCK, Loreni. Tipografia Boehm no dia a dia do joinvillense. **Notícias do dia**, Joinville, 29 dez. 2013. Folha Memória, Caderno 1, p.13.

GOUVEIA, Ana Paula Silva et al.. Paisagens tipográficas: lendo as letras nas cidades. *InfoDesign*, v. 4, p. 1 – 11, 2007.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 24. ed. São Paulo: Loyola, 2013.

HEITLINGER, Paulo. **Alfabetos, caligrafia e tipografia.** Lisboa: Dinalivro, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MALDONADO, Tomás. **Cultura, sociedade e técnica.** São Paulo: Blucher, 2012.

ROMERO, Mónica P. Design: apontamentos para definir o campo. *In* **Novas fronteiras do design gráfico.** São Paulo: Estação das Letras, 2011. p. 15-26.

SCHNEIDER, Beat. **Design** – uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico. São Paulo: Blücher, 2010.